الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

**كلية الآداب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

**فرع : أدب عربي**

**تخصص : الأدب الجزائري المعاصر**

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير

# التناص في شعر محمد بلقاسم خمّار

إعداد الطالب :

**تحت إشراف**

رمضان مسعودي

**أ.د العيد جلولي**

**لجنة المناقشة تتكون من الأساتذة :**

**أ.د أحمد موساوي رئيساً**

**د عبد الحميد هيمة مناقشاً**

**د بوداود وذنان مناقشاً**

**أ.د العيد جلولي مشرفاً**

**السنة الجامعية : 2010 - 2011**

# المقدمة

عرفت علوم اللغة عندنا منذ ما يزيد عن عقود مرت من القرن الماضي حركات نهوض وتجديد بعد عقود من بعث التراث وتحقيقه وتقديمه للناس، وليس هذا غريباً؛ إذ للعلوم والآداب في حياة الشعوب حركات انبعاث وتجدد ، تحدثها عوامل ذاتية للتطور المعرفي، أو علاقات خارجية تتجلى في الاقتباس والترجمة.

ومن المعتاد أنه تبرز في هذه الحركات اتجاهات مختلفة تسعى إلى إحياء القديم وتقديمه على أساس أنه صالح لهذا الزمان ؛ كما كان صالحاً لغيره دونما فرق ، أو نقده وتقويمه ، أو غربلته واختيار الملائم منه للعصر والاقتصار عليه ، أو اقتباس مناهج جديدة لإعادة النظر وتجديد التصنيف ، وقد نجد أصواتاً تدعو بحزمٍ إلى قطيعة معرفية بين القديم والحديث.

لا جَرَمَ أن ظهور علم اللغة في درسنا اللغوي والنقدي كان عاملاً من عوامل الانبعاث ، وكانت له آثار بارزة ، يمكن حصْرها في جانبين.

– **الاتصال**: وهذا أمر تفرضه طبيعة الحياة ، فالعلاقات العلمية الواسعة أدت إلى تجديد مناهج الدراسة، واستعارة أفكار علمية مقتبسة من اللسانيات لتلقيح الدرس العربي وإكسابه الكثير من المصطلحات الجديدة ، دون عقد نقص، أو نوازع استعلاء.

– **التحديث**: تطبيقا لمقولة ابن خلدون (المغلوب مولع بتقليد الغالب) فإننا نجد الدرس العربي أخذ من الدرس الغربي، بقصد تشكيل علومٍ لغوية عربية متجددة، قوامها المعطيات القديمة والأطر العلمية الحديثة ؛ مواكبة لحركة العصر والعالم ، ومن هذه العلوم اللغوية المتجددة: علم الدلالة ، علم الأصوات، علم اللغة أو اللسانيات ، علم المعجم ، علم المصطلحات...

وبفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي العربي ، فإن الدرس العربي عرف نهضة مشهودة ، ولقد عمد في هذه النهضة إلى المواءمة بين التراث والحداثة ، ومن ضمن العناصر التراثية التي أُلْبِست لباس العصر مصطلحات عربية، نحو: التضمين ، السرقات، المعارضة،

# المقدمة

النقائص، التوارد... إذْ أصبحت تعرف هذه المصطلحات مجتمعةً – اليوم – بالتناص Intertextualité وهو من الأدوات النقدية المركزية في الدراسات الأدبية المعاصرة ؛ فمن خلال تفعيل إجراءاته يتبين مدى تداخل النصوص وظهور أثر بعضها في بعض.

لقد شدني هذا المصطلح النقدي (التناص)-كغيره من المصطلحات المستخدمة في الدرس العربي – خلال دراستي الجامعية قبل التدرج ؛ ما دفعني إذْ ذاك إلى الحرص على تقديم ورقة بحثية عن هذا المصطلح في السنة الرابعة. وقد اطلعت خلال ذلك على بعض البحوث والدراسات التي تناولت موضوع التناص ، من هذه الدراسات والبحوث:

- تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، لمحمد ومفتاح.
- الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، لعبد الله الغذامي .
- علم النص لجوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي.
- النص والتناصية ، لمحمد خير البقاعي.

إضافة إلى مقالات في التناص لعبد المالك مرتاض ، وتوفيق الزيدي ، وإبراهيم رماني، وعبد الله الغذامي.

ونظرا لما وجدتُ من ظاهرة التناص في إبداعات الأدباء والشعراء الجزائريين خاصة التقليديين منهم ؛ فإنني كنت أرغب أن تكون مذكرة تخرجي بعنوان (التناص في شعر مفدي زكريا) إلا أن الأستاذ المشرف – حين ذاك – حثني على أن أقوم بدراسة ميدانية تتناول واقع تعليم القواعد اللغوية في التعليم المتوسط ؛ كوني أحد عناصر المنظومة التربوية، فكانت مذكرة الليسانس بعنوان (القاعدة اللغوية بين النظرية والتطبيق في التعليم المتوسط.)

بقيت مشدوداً إلى القيام بدراسة التناص في إبداع أدبي لمبدع جزائري ؛ لأظهر من خلال الدراسة اهتمام المبدع الجزائري بالنص الغائب ، وشغفة بتلقيح إبداعه قصد إنتاج نص جديد ، ولعل ما يشدّ الانتباه في الإبداع الجزائري ، هو استحضار المبدعين للقرآن الكريم والحديث النبوي ، إضافة إلى الشعر العربي قديمه وحديثه ، وكذا الأمثال الشعبية.

# المقدمة

جاءت الفرصة مناسبةً لأُحقق مبتغاي من خلال رسالة الماجستير، فاقترحت أن يكون عنوانها (التناص في شعر مفدي زكريا ) فنبهني أستاذي الدكتور (العيد جلولي) إلى أن إبداعات (مفدي زكريا ) قُتِلَت بحثاً ، ونصحني بأن أختار مبدعاً معاصراً جزائرياً غير تقليدي ، وأكد لي أن هناك مبدعين جزائريين معاصرين كُثراً، يمكن لي أن أتناول إبداع أحدهم لدراسته من هذا الجانب.

رسا اختياري في النهاية على (التناص في شعر محمد بلقاسم خمار) وهو شاعر لم يحظَ إبداعه بدراسة أكاديمية سابقة ، عدا بعض المقالات في الصحف الجزائرية والسورية والأردنية . وهو شاعر وطني جدير بدراسة إبداعه حقاً ؛ كونه أحد رواد الشعر الجزائري المعاصر وهو واحد من الشعراء المخضرمين (تقليدي معاصر) ،كما أنه يعتبر من النجوم التي بدأ سطوعها من المشرق ، ثم أضاءت سماء الجزائر. فقد درس هو بسوريا ، وعمر البرناوي ، وصالح خبشاش في العراق، وصالح خرفي ومحمد الصالح باوية ، وأبو القاسم سعد الله في مصر.

ولقد أصابتني الدهشة حين صرح لي شاعرنا بلسانه بأن إبداعه لم يُدْرس من قبل دراسة أكاديمية ، إلا ما كان له من لقاءات صحفية ، ونشر على صفحات الجرائد، وزاد استغرابي عندما تصفحتُ ، كتب الأنشطة اللغوية بالمدرسية الجزائرية ؛ فلم أعثر له على قصيدة مدرجة ضمن برنامج تربوي.

صرحتُ قبلاً أنني كنت شغوفا بدراسة التناص عند مبدعٍ جزائري ، وقد ثبت الاختيار على شعر الشاعر محمد بلقاسم خمار. فهل يزخر الإنتاج الشعري له بالنصوص الغائبة ؟ وإذا كان يتأثر بنصوص أخرى ؛ فأي النصوص التراثية كانت أكثر حضوراً في شعره ؟ النص القرآني، أم النص الحديثي؛ أم النصوص الإبداعية العربية ؟

ينهض هذا البحث على مقاربة نقدية ، تهدف إلى إيضاح الوشائج بين شعر (محمد بلقاسم خمار) وبين النصوص التراثية الغائبة المستحضرة في شعره . ومن خلال استجلاء هذه

# المقدمة

المرجعيات التناصية نتمكّن من توضيح درجة الإبداع لدى الكاتب ،كما نستطلع مدى عمق التفكير عنده ، من خلال مهارته في استحضار النصوص وامتصاصها ؛ لإنتاج نصوص إبداعيةٍ جديدةٍ.

كنت أرغب في دراسة التناص في الدوارين الثلاثة مع النصوص التاريخية ، حيث استحضر الشاعر بعض الشخصيات البطولية الجزائرية في شعره ،كيوغرطة، عقبة بن نافع ، مازيغ ، الأمير عبد القادر... كما أنه استحضر حوادث تاريخية ،كثورة التحرير، وعيد الحرية ، وفيضان باب الواد... إلا أن الوقت لم يسعفني في تناول ذلك رغم أهميته ، وذلك بسبب المهمة التربوية الملقاة على عاتقي.

أثناء بحثي عن المادة للقيام بهذا البحث ، واجهت بعض النكبات ، وفي مقدمتها دواوين الشاعر، التي بحثتُ عنها في مكتبة جامعة أدرار، ورقلة ، بشار، الوادي ؛ فلم أجد أثراً لديوان واحد . وكنت قد سجلت بذاكرتي كل عناوين دواوينه ابتداءً من ديوان (أوراق) وانتهاءً بديوان (بين وطن الغربة وهوية الاغتراب) وبعد لأْيٍ من البحث والتنقيب وجدت مستنسخاً من ديوان (الحرف الضوء) نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، عند أحد الزملاء.

لم أجد في المستنتج تحقيقاً لبغيةٍ ، فما كان منى إلَّا أنِ اتصلت بالشاعر ذاته – بعد حصولي على رقم هاتفه- فضرب لي موعداً للقاء به في منزله بالعاصمة. فكان اللقاء حميمياً، والحديث ذا شجون . قدم لي الشاعر في نهاية اللقاء مجموعته الشعرية الكاملة، الحديثة الطبع ، عند ذلك تنفست الصعداء لانزياح العقبة الأولى.

بعد أن أصبحت الدواوين بين يدي طفقتُ أبحث عن مراجع إضافية تناولت ظاهرة التناص . وبالإصرار وشحذ الهمّة، تحصلت على كثير من المراجع المتعلقة بالدراسة منها ما ساعدني في الحصول عليه بعض الزملاء ، وبعضها لآخر تحصلت عليه من معارض الكتاب.

# المقدمة

شرعت بحمد الله في البناء الإجرائي لعناصر البحث ، ووجدت فيما بين يدي من المراجع أنها تركز على الجانب النظري فحسب ، وأنا بحاجةٍ إلى ما هو نظري وتطبيقي ، ولما يئست من الحصول على نماذجَ تطبيقية استعنت بأساتذتي الجامعيين ؛ فأناروا لي طريق البحث والعمل.رأيت أنّ بحثي لا يمكنه أن يتسع لكلِّ دواوين الشاعر؛ فقصرت الدراسة على ثلاثة دواوين ، وجدت أنها عيّنة مناسبة تمكن المتلقي من أخذ صورة عامة على شعر محمد بلقاسم خمار، فهي تلخص حياته وآلامه وآماله وأسلوبه الشعري . وهذه الدواوين التي أطلقتُ عليها . دون استئذان . اسم اللافتات وهي:

- ديوان تراتيل حلم موجوع.
- حالات للتأمل وأخرى للصراخ.
- بين وطن الغربة وهوية الاغتراب.

تتجلى أهمية هذه الدراسة في تسليط الضوء على إبداعات جزائرية مهملة ؛ للإسهام في نفض الغبار عنها وإخراجها في حلّة قشيبةٍ للمتلقين ؛ ليدركوا الكنوز المدفونة في الأدب الجزائري شعراً ونثراً ، ولا ندعي– ونحن في بداية الطريق — أننا ممن هم جديرون بهذه المهمة ؛ لكن ببحثنا هذا قدْ نسهمُ في شحذ الهمم ، ونقوي العزائم لاستخراج الدّرَر واللآلئ الكامنة في أدبنا المنسي ، نحو ما نجد في شعر شاعرنا (محمد بلقاسم خمار) و شاعرنا (محمد الأخضر السائحي) رحمة الله عليهما ، وغيرهما .

اعتمدت في بحثي هذا المنهج التأويلي ، لإبراز خصائص شعر الشاعر محمد بلقاسم خمار ، والنصوص الغائبة فيه ، كما اعتمدت المنهج التحليلي ، وذلك لإبراز بعض الشِّفرات الكامنة في اللافتات الثلاثة (الدواوين) المختارة كأنموذجات لهذه الدراسة النقدية، ولغاية تبيان أهمية هذه السّمات في عملية الإبداع عند الشاعر.

بعد الاستقراء الدقيق للافتات الثلاثة ، والتفكير العميق في الخليفة المتبعة التي تُبْنى عليها الدراسة قمتُ بوضع الخطة . وتقوم خطة البحث على مقدمة ، ومدخل ، وأربعة

# المقدمة

فصول ؛ فصلين نظريين ، وآخرين تطبيقين ، ثم خاتمة، وملحقين ، وفهرس للآيات الوارد في البحث، وفهرس المصادر والمراجع ، وفهرس الموضوعات.

بعد المقدمة يأتي المدخل ، وفيه تناولت دور تنوع المناهج النقدية في تنوع تحليل الخطاب ، وتعرضت لخصائص المنهج البنيوي الشكلي والمنهج البنيوي التوليدي (التكويني) الذي أرسى أسَسه الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان ، وأشرت خلال ذلك إلى دور لبنيوية التكوينية في بروز التناص والدعوة إلى الاستفادة من التراث في تشكيل النص. أما لُبُّ الدراسة يتجسّد في جانبين:

## الجانب النظري

**الفصل الأول**: عنونته بـ (التناص في الدراسات النقدية الحديثة) وينبثق عنه مبحثان تتفرع عنهما عناوين فرعية.

**1- المبحث الأول**: النص في الدرسين العربي والغربي.

ويندرج تحت هذا المبحث العناوين التالية:

* النص في النقد العربي القديم؛
* النص بين التراث العربي والتراث الغربي؛
* الدلالة الحديثة للنص في النقد العربي؛
* الفرق بين النص والعمل الأدبي، وعلاقة كليهما بالمبدع.

**2- المبحث الثاني**: التناص أنماطه، إجراءاته وملابساته.

ويتفرع إلى العناوين التالية:

* ولادة مصطلح التناص؛
* هجرة مصطلح التناص إلى النقد العربي؛
* أنماط وإجراءات التناص؛
* القوانين الإجرائية للتناص؛

* الأدب المقارن والتناص والحدود الفاصلة بينهما.

**الفصل الثاني**: عنونته بـ (جذور التناص في النقد الغربي) ويندرج تحته مبحثان:

1- **المبحث الأول**: ملامح عربية للتناص، وتحته العناوين التالية:

* السرقات والتناص؛

* مفهوم السَّرَق وأنماطه؛

* تفطن شعرائنا لحتمية تداخل النصوص؛

* الحدود الفاصلة بين التناص والسرقات؛

*موازنة تطبيقية للتناص عند القاضي الجرجاني، والناقدة جوليا كريستيفا؛

* المعارضة والتناص عند النقاد المعاصرين؛

* رائحة التناص في النقائض.

2- **المبحث الثاني**: التضمين معادل جذري للتناص.

وتتفرع عنه العناوين التالية:

* التضمين عند القدماء؛

* التضمين عند النقاد المحدثين؛

* التضمين تدخل للنّصُوص عامة؛

* مؤهلات التضمين ليكون بديلاً جذرياً عن التناص.

## الجانب التطبيقي

**الفصل الثالث**: عنونته بـ (التناص التراثي في الدواوين) ومهدت لهذا الفصل بقراءة سيميائية في (اسم الشاعر محمد بلقاسم خمار) ، ثم تحليل لعتبة العنوان في الدواوين.

1- **المبحث الأول**: التناص مع القرآن الكريم.

# المقدمة

تناولت التناصات الموجودة في الدواوين الثلاثة مع القرآن الكريم ، وقد عمدت إلى إبراز ذلك في كل ديوان على حدة.

**2- المبحث الثاني**: التناص مع الحديث.

أخذت ما استحضره الشاعر من نصوص حديثية في الدواوين الثلاثة موضوع الدراسة ، وقد كان التناص القرآني أكثر ظهوراً من التناص الحديثي في هذه الدواوين.

في هذين المبحثين حددت التناصات التي استخلصتها بالحروف الأبجدية.

**الفصل الرابع**: عنونته بـ (التناص مع الشعر العربي في الدواوين) ويتضمن أيضا مبحثين ، تحت كل مبحث عناوين.

**1-المبحث الأول: التناص الإيقاعي:**

**أولاً: التناص العروضي.**

أ- تناص القافية :

* تعريف القافية؛

* القافية الواحدة والراوي الواحد؛

* القافية الواحدة والراوي المتناوب؛

**ب**- تناص التدوير:

* تعريف التدوير؛

* التدوير العروضي؛

**ج**- تناص السواد والبياض ( فضاء القصيدة)

**ثانيا: التناص الصوتي.**

* مفهوم الصوت ومكانتة من النظام اللغوي ؛

* وظائف الأصوات؛

* التكرار في الدواوين وأهميته.

# المقدمة

**2- المبحث الثاني:** التناص المعنوي .

في هذا المبحث سجلت ما وجدته من تناص مع الشعر قديمه وحديثه ، وقد حدَّدْت التناصات بالحروف الأبجدية دونما عناوين فرعية.

رغم ما قد يعتور هذه الدراسة من خللٍ - ولا ريب في ذلك - إلا أنني متيقن بأن لها دور لا يُسْتهانُ به في وضع قدمي على بداية الطريق السليم للبحث الأكاديمي ، إذْ مَا من عملٍ إلَّا ويعْتريه النقص ؛ فالكمال لله وحده.

ومن خلال هذه النافذة (المقدِّمة) التي يطل منها المتلقي على البحث ، أصرِّح علناً بتقديم تشكراتي ثانيةً إلى أستاذي الدكتور (العيد جلولي) على قبوله الإشراف على هذه الرسالة وصبره علي فيما كان مني من تأخر لسببِ ظروف عملي ،كما أشكره على توجيهاته السديدة ، وحثه الدائم لنا على الصَّبر والمثابرة ، والشكر موصول إلى كل أساتذتي شموع العلم.

كما لا يفوتني أنْ أتقدم بالعرفان والجميل لجامعة قاصدي مرباح بورقلة ، ولكل الأساتذة الذين يضيئونها ويهدُون الطلبة فيها إلى معالم النجاح . وليس ثمة أفضل كنزٍ من كنوز العلم والمعرفة ، والجامعة بشهادة الكثيرين من أهل العلم يعترفون لها ولطاقمها بحسن التسيير والحرص على الظهور بالمظهر اللائق المشرف للقطب الجامعي .أمنياتنا لها بالمزيد من النجاحات والتقدم.

# المدخـــــــــل

تنوعت المناهج النقدية ؛ فتنوعت بذلك أساليب تحليل الخطاب بتنوع وتعدد المناهج التي تختلف في منطلقاتها وأدواتها ومصطلحاتها .

من هذه المناهج المنهج البنيوي أو البنيوية التي نشأت في فرنسا في منتصف الستينات من القرن العشرين ، خاصة بعد أن ترجم تودروف أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية ، فأصبحت بذلك مصدراً من مصادر البنيوية ، إضافة إلى مصادر أخرى كالنقد الجديد الذي ظهر في أربعينات وخمسينات القرن العشرين في أمريكا ، وألسنية سوسير (1857-1913) الذي يعد أبا الألسنة البنيوية [1].

والمنهج البنيوي ينشطر إلى قسمين: المنهج البنيوي الشكلي ، والبنيوي التكويني .

يقتصر المنهج البنيوي الشكلي على تحليل النص وحده ، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية عند مبدعه ، أوظروفه الاجتماعية ، وهو نفس المسار والفكر الذي انتهجه الشكلانيون الروس ، إذا استبعدوا الثنائية التقليدية : الشكل والمضمون ، وأحلوا مكانها المادة والإجراء حفاظاً على الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، وقالوا باستقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية ، فالأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبي نفسه ، لا ظروفه الخارجية التي أدت إلى إنتاجه . وهذا يعني أن الناقد البنيوي الشكلي يبدأ بالنص وينتهي بالنص .

إنّ التحليل اللغوي للأدب هو الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكلانيين ، وهو ذاته عند أقطاب البنيوية الشكلية الذين تأثروا بالشكلانيين . لقد اعتبروا كل دراسة ذات منظور تعاقبي للنص ، معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق التي ينطوي عليها النص . ولذلك يجب أن يعتمد الناقد البنيوي في دراسته للنص على الوصف ، حتى يستطيع الإحاطة بالبنى الداخلية ، والصيغ التعبيرية الباطنية التي يحويها .

أما المنهج البنيوي التكويني (التوليدي) فقد ظهر نتيجة الانغلاقية التي وجدت البنيوية الشكلية نفسها فيها ، حيث أخذت تبحث عن مسارب جديدة تخلصها من ورطتها ؛ فوجدت في البنيوية التكوينية حاجتها . إذا تذهب البنيوية التكوينية إلى القول

[1] - محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2003 ، ص 8.

# المدخـــــــــل

بأنّ كل تفكير في العلوم الإنسانية ، أنما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه ، وبأنه جُزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، وبذلك فهو جزء من الحياة الاجتماعية التي يولد فيها .

يعود الفضل في إرساء أسس هذا المنهج (المنهج البنيوي التكويني) إلى المفكر والناقد الفرنسي ذي الأصل الروماني (لوسيان غولدمان*1913-1970)[1]، فهو الذي استطاع أن يتجاوز مأزق البنيوية الشكلية إلى النص المفتوح على مرجعيته من خلال أبحاثة السوسيولوجية ، ثم سار على نهجه باحثون آخرون متابعين التنظير لهذا المنهج ، أمثال جاك دبوا ، وجاك دوفينو، وهندلس...

إن الاهتمام بالبنية الثقافية ، أو المرجعية التي تشكل منها النص تعد في حد ذاتها عملاً نقدياً ، غير أنه يجب أن يتكامل المستويان اللغوي والدلالي ، وأن يحظى كل منهما باهتمام الناقد الأدبي .

نخلص بعد الحديث عن المنهج البنيوي بقسميه الشكلي والتكويني إلى القول: إن المدارس النقدية قد أثرت تأثيراً واضحاً في منظري مبدأ (التناص Intertexte) بدراجات متفاوتة ، وعلى رأس هذه المدارس المدرسة البنيوية التكوينية (التوليدية) ،الشيء الذي هيأ الظروف الملائمة بعد ذلك لظهور مصطلح التناص ثم تطويره .

لقد أدرك لوسيان غولدمان بحسه النقدي ، وفكره الثاقب أن للنص الأدبي وجوداً داخلياً،كماله وجُودٌ خارجي في الوقت ذاته ، إضافة إلى أنه تفطن لوجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي الجمالي بالوظيفة الاجتماعية للأدب ؛ وبذلك يتحول النص إلى (رؤيا للعالم) ذات دلالة اجتماعية ، كما يتحول إلى بنية ذات سيرورة ثقافية منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص .

وبناءً على ذلك ينطلق الناقد في دراسته للنص من النص ذاته ، ومن بنائه اللغوي ليصل بالتالي إلى دلالته العميقة المتوارية خلف وحداته اللغوية ، ومن خلال هذه الرؤيا

---

* - لوسيان غولدمان : مفكر وناقد فرنسي من أصل روماني ، ولد في بوخارست ، وانتقل عام 1984 إلى باريس حيث حضر رسالة الدكتوراه في الاقتصاد السياسي، عمل أستاذا في جامعة جنيف . محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي ، ص174.

[1] - المرجع نفسه ، ص174.

# المدخـــــــــل

يتمكن من الوقوف على (النص الغائب) الذي لا يمكن إلغاؤه ، والحصول من خلاله على ثنائية التشابه والاختلاف .

ولما كان يستحيل إلغاء ( النص الغائب) ،كان الشاعر المعاصر وكذا الناثر مطالبين بأن يكونا واسعي الثقافة ، وخاصة الشاعر ؛ لأن الشاعر المعاصر، يعتبر عمله محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها .

ولقد أصبحت الثقافة جزءاً من معطيات حياة الشاعر ، وسبيلاً ممهداً للتعبير عن تجاربه الحيوية ، إضافة إلى أنها من مكونات فنّه الأساسية ، بما في الثقافة من قديم وجديد ، وماضي وحاضر على السواء . لا جرم أن للثقافة صلة بالتراث ، والتراث يقتصر على زمان ماضي نحاول دوماً وصْله بالحاضر ، ومصادر هذا التراث متعددة ومتشعبة فهناك المعطيات الشعبية ، والأسطورية ، والتاريخية والشعائرية ،والدينية .

ونعلم أن الرومانسيين حاولوا جهدهم قطع الجذور مَع التراث وذلك مما كان عاملاً في بروز التناص – مدعماً عامل البنيوية التكوينية – إذ كان بمثابة ردة فعل . فبظهور (هيوم وإليوت ) ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة ، متكئين على استلهام التراث الأسطوري ؛ بدأت الجذور الأولى لفكرة التناص والدعوة إلى الاستفادة من التراث في تشكيل النص [1].

وتراثنا العربي له أثر كبير في ربط حاضرنا بماضينا ، وبالتالي المحافظة على شخصيتنا الحضارية التي تعرف كيف تمتص من إيجابيات الحضارة الإنسانية .

لم يتحقق الاستخدام الفني العميق للتراث إلا عند ظهور رواد الشعر الحر ، أو الشعر المعاصر من الذين غلب عليهم شِعر التفعيلة دون غيره . ولم يكن شعرهم بمنأى عن التناص ؛ بل كان بمثابة الحلي التي تزينه ، لا المذمة التي تدينه ، مثلما كان الأمر في السرقات الأدبية . يحيلنا هذا المدخل إلى إعطاء صورة بانورامية عن مفهوم مصطلح التناص ، والبحث عن منابع ظهوره ، وجذوره في النقد العربي ، لنخلص بعدها إلى تجليات التناص في شعر شاعرنا المجاهد محمد بلقاسم خمار.

[1] - المرجع السابق ،ص 178.

## المبحث الأول : النص في الدرسين العربي والغربي.

عرف مفهوم ( النص ) ومدلولاته شروحات متعددة ولذلك يكون من الضروري الكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة ( نص) في اللغة العربية تبعاً لما ورد في المعاجم لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف، وذلك « لأن اللغة تمثل النظام المركزي الدال على بنية الثقافة بشكل عام »[1] ولما كان (التناص) مصطلحاً حديثاً تولد من اللفظ (نص) ، وجب أن نتدرج في التعريف وصولاً إلى هذا المصطلح الغربي الحديث .

### أولاً : مفهوم النص .

**١ – النص في المعاجم العربية القديمة.**

جاء في لسان العرب ف المادة ( ن.ص. ص ) وتعني رفع الشيء وإظهاره ، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ونصت الظبية جيدها، رفعته . والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى من بين النساء .ونص المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض، والنص والنصيص : السير الشديد والحث .ونص الرجل نصاً ، إذا سأله عن الشيء ، حتى يستقصي ما عنده ، قال الزهري : النص أصله منتهى الأشياء ، ومبلغ أقصاها ، ورُوي عن كعب أنه قال: يقول الجبار :احذروني فإني لا أناص عبداً إلا عذبته ؛ أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب وهي مفاعلة منه إلا عذبته .

والنصة : ما أقبل على الجبهة من الشعر، والجمع نصصٌ وَنصاص، ونص الشيء ، حركه .

ونصص الرجل في مشيه : اهتز منتصباً .انتص الشيء وانتصب :إذا استوى واستقام [2] .نجد من خلال ما عرضنا أن مشتقات المادة (ن.ص.ص) قد حملت دلالات مختلفة منها : الإظهار ، الإسناد الخصلة من الشعر ، الحركة ، السؤال ، الاستقامة .

ورَد في مختار الصحاح مادة (ن.ص.ص) في حديث علي رضي الله عنه: «إذا بلغ النساء نص الحقاق ... » يعني منتهى بلوغ العقل ، ونصنص الشيء ، حركه. وفي حديث

---

(1) نصر حامد أبو زيد ، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ،1998، ص 178 .
(2) ابن منظور، لسان العرب ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، المجلد 4 ،ط1،2005م ، مادة (نص) ،ص539-540 .

أبي بكر رضي الله عنه حين دخل عليه عمر – رضي الله عنه – وهو ينصنص لسانه ، ويقول : هذا أوردني الموارد[1] .

أما في القاموس المحيط، ورد «نص الحديث ، رفعه . وناقته استخرج ما عندها من السير، والشيء حركه ، ومنه فلان ينص أنفه غضباً ،وهو نصاص الأنف ، والمتاع: جعل بعضه فوق بعض ، وفلاناً: استقصى مسألته عن الشيء ، والعروس : أقعدها على المنصة بالكسر»، وهي ما ترفع عليه فانتصت ، والشيء أظهره ، والشواء ينص نصيصاً : صوت على النار ، والقدر غلت ، والمنصة بالفتح الجملة من نص المتاع ، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر ، والترقيات والتعيين على شيء ما ، وإذا بلغ النساء نص الحقاق فالعصبة أولى ؛ أي بلغن الغاية التي عقلن فيها ، أو قدرن على الحقاق وهو الخصام ، أو حوق فيهن ، فقال كل من الأولياء أنا أحق ، أو استعارة حقاق الإبل : أي انتهى صغرهن ، ونصنص القوم :عددهم . والنصة: العصفورة بالضم : الخصلة من الشعر،أو الشعر الذي يقع على وجهها من مقدم رأسها،وحية نصناص، أي كثيرة الحركة ، ونصنص غريمه ، وناصهُ: استقصى عليه وناقشه، وانتصب انقبض،وانتصب ارتفع، ونصنصه حركه وقلقه، والبعير أثبتت ركبتيه في الأرض وتحرك للنهوض[2] .

وفي معجم أساس البلاغة نجد " نصص : الماشطة تنص العروس؛فتقعدها على المنصة،وهي تنتص عليها، أي ترفعها، وانتص السنام،ارتفع وانتصب . قال مسكين الدرامي ؛ ومن المجاز نص الحديث إلى صاحبه ،قال:

**ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصهِ**

ونصصت الرجل: إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته،وبلغ الشيءُ نصه ؛أي منتهاه[3]

فإذا أمعنّا النظر فإننا لا نكاد نعثر على دلالة من الدلالات التي يعرف بها النص في المعاجم العربية ؛في الدراسات النقدية الحديثة . وهو اتجاه في التراث يقف على النقيض من

---

(1) الرازي ، مختار الصحاح ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ،ط1 1999،م ، مادة (نص) ص381-382 .
(2) الفيروزبادي ، القاموس المحيط ، دار أحياء التراث العربي، بيروت ،1997، ج1، مادة (نص) ص 858 .
(3) جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ،د.ط،2004 ،ص 635-636 .

تعريف البنيوية التي تنظر إلى النص على أنه بنية مغلقة ومنتهية.[1]فالبنيوية لا تهتم بالمفهوم الأدبي قدر اهتمامها بالوظيفة الأدبية ، لأنّ المفهوم متطور عبر العصور ، متحول من مجتمع إلى آخر ، والنص الأدبي هو مجموعة نصوص في واقع التّكوُّن.

وعلى الرغمِ من كثرة استخدام كلمة " نص" في كتابات السلف الأصولية والفقهية ؛ إلا أننا لا نعثر على تعريف لهذا المصطلح ، ويعتبر منذر عياشي "غيبة التعريف " مدعاة للحيرة.[2]إنّ المفاهيم المعجمية اللفظية التي قدمنا نماذجَ منها ؛ تؤكدُ ما ذهبنا إليه في أنّ معنى النص بقي محصوراً في الدلالة على الكتاب والسنة ، بالإضافة إلى دلالات أخرى.

**ب - النص في النقد العربي القديم .**

عندما نستشف دلالة (النص) في التراث النقدي العربي نجد أن نقادنا القدامى قد استعانوا بمصطلحين أساسيين في تحديد مفهوم النص وهما : النظام والرؤية .

ومن المقومات الأساسية لبنية النصِّ النظامُ وقد عبر النقاد القدامى عن ذلك بعدة مصطلحات هي : النظم ،المشاكلة ، الرصف ، الائتلاف ، البناء [3]وأن اختلف استعمال هذه المصطلحات ؛ فإنها تدل على أن ما يميز أدبية النص هو هذه البنية التي تجعل منه لحمةً واحدة ، فالكلام الذي اكتسب نظامه الخاص هو عندهم « ...رقيق الحواشي ، مطرد السياق ، متفق القرائن ، متسق النظام ، معتدل الالتئام ، مستمر الرصف ، معتدل البناء ، ظاهر الفحوى ، صحيح المعنى ، معروف المغزى ، معناه ظاهر في لفظه.»[4]

أما الكلام الغفل ، فهو «... مضطرب التركيب ، متشتت النظام ، متشعب الالتئام ، ينافي معناه لفظه ، يباينُ مغزاه لفظه.»[5]وقدأدرك النقاد القدامى أهمية هذا النظام ، واعترفوا بصعوبة تحقيقه على مستوى النص ،وقول ابن المدبر في هذا : « وليس شيء أصعب من اختيار الألفاظ ، وقصدك بها إلى موضوعها ، لأن اللفظة تكون أخت اللفظة وقسيمتها في الفصاحة والحسن ولا تحسن في مكان غيرها.»[6]ولذلك ليس أصعب عندهم من رقْعِ النص بعد إنشائه « إذا لمصنفٍ أو شاعرٍ في كلمة من كلامٍ وقد اختل شيء منه ، وبيت قد انحل

---

(1) النص؛ممارسته وتجلياته،مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العدد المزدوج 96-97 ، 1992 ، ص55.
(2) نفسه ، ص55.
(3) توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، المطبعة الموحدة ، تونس ، د.ط ، 1985 ص155
(4) قدامى بن جعفر، جواهر الألفاظ ، مكتبة الخاجنجي ، القاهرة ، ط1 ، 1932 ص312-313
(5) نفســـه ، ص313
(6) أحمد ابن المدبر، الرسالة العذراء ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1931 ، ص31

نظمه ولفظه ؛ هات بدل هذا اللفظ لفظاً ، ومكان هذه الكلمة كلمةً ، وموضع هذا المعنى معنىً ، تهاتفت قوته وصعب عليه تكلفه ، وبَعُدَ بمزاولة ذلك رأيه ، ولو رام قصيدة مفردةً أو تحبير رسالة مفتوحة كان عسرها عليه أقل ، وكان نهوضهُ بها أعجل.»[1] إذاً يجدر بنا القول أنّ النظم هو جوهر بنية النص ووحدته ، والنص إنما هو خلق للنظام « وأول ما يحتاج إليه القول أنْ يُنْظَم على نسق ، وأنْ يُوضَعَ على رسم المشاكلةِ »[2].أما التشكيل اللغوي ، فهو عبارة عن معطىً جمالي « فلا جمال في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق ؛ وإنما يكون ذلك لما بين الألفاظ من الاتساق العجيب»[3]إذاً لا ريبَ أنَّ حسن وضع الكَلِمِ في موضعه بحيث تتآلف وحدات التركيب فتؤدي إلى نسجٍ بديعٍ يشدُّ إليه القلوب والعقول ، هو أمر يبتغيهِ كلُّ مبدع. وقد ذهب بعض أعلام اللغة والأدب – تدعيماً لما ذُكرَ قبلاً – إلى القولِ « الجملة في النص الشعري ، ليست جملة إلا بقدر تناسقها و تلاؤمها مع الأفكار والجمل الأخرى التي ترتبط معها بعلاقة يمكن إدراكها»[4]يتضح من خلال هذا أنّ التناسق اللغوي يلعب دوراً بالغ الأهمية في إبراز القيم الجمالية في النص ، ولهذا ينصحُ عبد القاهر الجرجاني المبدعين بضرورة انتقاء الكلمة والنظر إليها بإمعانٍ وروية « ينبغي أن ينظر في الكلمة قبل دخولها في التأليف ...قبل أنْ تؤدي في الجملة معنىً من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمةٍ ،وبناء لفظةٍ على لفظةٍ»[5]

إنَّ جمالية النص يظهرُ التأكيد عليها في مقولة البلاغيين ( اللفظ جسمٌ وروحه المعنى ) وفي هذا تعبير دقيق عن الانسجام بين ما عليه تركيب الإنسان ؛ وما عليه تركيب النص.

يقول (ابن طباطبا ) :« وإذا قالت الحكماء أنّ الكلام الواحد جسدٌ وروحٌ ؛ فجسده النطق ( اللفظ) وروحه معناه ، فوجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعةً متقنةً ، مجتلبة لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية العشق المتأمل في محاسنهِ ، المتفرس في بدائعه ،فيحسن هـ جسماً ويحققه روحاً ، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنىً»[1]

---

(1) أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق وشرح حسن السندوسي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط1 ، د.ت ، ص153-154

(2) الكامل في اللغة والأدب ، المبرد ، مطبعة الاستقامـــة ، ج1 ، د.ت ، 335

(3) الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، سورية ، ط2 ، 1951 ،ص20

(4) رجاء عيد ، القول الشعري ؛منظورات معاصرة ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، د.ط ، 1995 ، ص48

(5) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ط ، ص120

(1) ابن طباطبا ،عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ، ومحمد سلام زغلول ، القاهرة ، د.ط ، 1956 ، ص121

بناءً على ما ذُكِرَ قبلاً يمكننا أن نشيرَ إلى أنَّ العرب القدامى قد بذلوا جهوداً عظيمةً من أجل إبراز النص في بعده النظري ، وإنّ عملهم هذا يدلّ دلالة – قد لا يدخلها الريب– على تفطنهم المبكر للأهمية والآلية اللتين تحكمانه ، وإدراكهم لجوانبه النظمية والفلسفية . ومن هنا يحقُّ لنا القول أنّ هذه القفزة النوعية التي حققها العرب في الممارسة النقدية ؛ يمكن اعتبارها بمثابة إرهاصات للتوجهات النقدية في الفكر الأوربي المعاصر .

ولقد شهد شهود من أهلها على فضل العرب في تقدم أوربا ، نذكر من هؤلاء الدارسين المنصفين ( زيقريد هونكة) وكتابها (شمس العرب تسْطَعُ على الغرب) .

## ثانياً : النص بين التراث العربي والتراث الغربي .

### 1 - بين دلالة اللفظين (النص) و (النسج).

بالعودة إلى الأصل اللاتيني لكلمة (نص) في اللغات الأوربية، فإننا نجد كلمتي: Texte و Textمشتقتين من Textus بمعنى النسج Tissuالمشتقة بدورها من Textere بمعنى نسج.[2]

هكذا نجدُ الأصل اللاتيني يحيل على النسج ويوحي بالجهد والقصد ، ولعله يوحي أيضاً بالاكتمال والاستواء . « أفليسَ النسج مجموعة من العمليات التي يتمَّ بمقتضاها ضمُّ خيوط السدى إلى خيوط اللحمة لنتحصل على نسيجٍ ما،يُعْتَبَرُ تتويجاً لهذه العمليات؟ ثمّ ألا يعني النسج بمعناه الواسع الإنشاء والتنسيق في ضمِّ الشتات والتنضيد؟»[3] بينما يحيل الأصل في اللغة العربية على الاستواء والكمال ، وعلى النسج أيضاً ، على الرغم من أنّ ابن منظور في مادة (ن.ص.ص) لم يشرْ إلى ذلك ، ولكن إذا عدنا إلى مادة (ن.س.ج) نجد ما يحيل على ذلك « نسجَ : النسج ضمُّ الشيء،هذا هو الأصل... والريح تنسجُّ الماءَ إذا ضربَتْ متْنَهُ فانسحب له طرائق كالحُبُكِ . ونسجتِ الريح الرمْلَ إذا تعاورته ريحان طولاً وعرضاً ... ونسج الكذّابُ الزور؛ لفَّقَه .ونسج الشاعر الشعر ؛ نظمَهُ ... ونسج الغيث النبات، أنماه حتى اِلْتفَّ.[1] وبهذا يكون مصطلح (النص) العربي قد أُشْرِبَ دلالة المصطلح الغربي Texte المشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل Texteur الذي يعني : يحوك، أو ينسجُ.

---

(2) Dictionnaire Quillet de la langue française, (Q-Z) Librairie Aristide Quillet ,paris,1983,p58

(3) أحمد الخديري ، من النص إلى الجنس الأدبي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج :54-55 تموز / آب ،1988 مركز الإنماء القومي ، بيروت/ باريس ، ص41.

(1) لسان العرب ، مج2 ، مادة (نسج) ص163.

ويُعْتبرالنص عند الغربيين هو مجموع الملفوظات Enonce المكتوبة ، أو الشفوية التي تشكل خطاباً متتابعاً شبيهاً بالنسجِ المنظوم المرتّبِ مثل :

-النص الروائي .

-نصوص المداخلات كما تظهر في الجريدة الرسمية.

-النص الحواري المتخصص لتعليم اللغات ( الكتب التعليمية Livre manuel ) والنص بمعنىً آخر ، هو شكل لغوي يوصف بطولٍ معين ، كأن يكون قصة أو رواية أو كتاباً .[2]

فحين ننعم النظر في هذه التعريف ، نلحظُ أنه يركز أساساً على ربط النص بالقياسات الشكلية الخارجية .وهذا لا يثبت أمام ما نلمسه من تطابق النص مع جملة أو كتاب كامل ، فكمية النص ليست شرطاً في تعريفه . إذِ النص هو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل الأدبي والمنظمة بالكيفية التي تفرض معنىً قارّاً.[3] غير أنَّ ما يُلْحَظُ على هذا التعريف لدى Barthes هو أنّ الدراسات النقدية المعاصرة أثبتت أنّ المعنى في النص الأدبي يكتسي صفة التعددية ، ويتميز بإمكانية القراءة المختلفة والمتعددة « فالنص في حدِّ ذاته لا يمكن أنْ يتصفَ بالثبات أو ينحصر في مدلول واحدٍ »[4]

ولقد ورد في قاموس Robert الفرنسي: النص: مجموعة من الكلمات التي تشكل مكتوباً أو منطوقاً.

أما في قاموس Larousse الفرنسي؛ النص : مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب ، وهو عكس التعليقات[5] .ويمكننا أن نلمس تطور تعريف ( النص) في المعاجم العربية الحديثة التي نجدها تميل إلى تعريفه بشكل أشمل وأكثر إجرائية كما هو الشأن في معجم المصطلحات اللغوية، حيث نجد تعريف النص Texteبأنه:

- يعني في العربية الرفع البالغ ومنه منصة العروس.
- النص كلام مفهوم المعنى ،فهو منهل ومورد ومرجع .
- التنصيص المبالغة في النص وصولاً إلى النص والنصنصة .

---

(2) CD.R Encyclopédie universalise.3.22.Théorie Du Signe. Texte Rédige Par Roland Barthes 1973

(3) Ibid.

(4) مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ط ، 1967 ، ص2

(5) محمد عزام ، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،د،ط،2001 ،ص09 .

– النص( Textus) : هو النسيج، أي الكتابة الأصلية الصحيحة ، المنسوجة على منوالها الفريد، مقابل الملاحظات (Notes) والشروحات والتعليقات (Commentaires) .

– النص: هو المدونة ؛الكتاب في لغته الأولى ، غير المترجم، قرأت فلانا في نصه ، أي في أصله الموضوع .

– النص :كل مدونة محفوظة أو مطبوعة ،ومنه النص المشترك (Co texte) .

– سياق النص: مساقه،أجزاء من النص تسبق استشهاداً (Citation)أوتليهن فتمده بمعناه الصحيح. يقال :ضع الحدث في سياقه التاريخي، أي في مكانه الصحيح.[1]

إذاً المقارنة بين اللفظين في اللغتين العربية واللاتينية تؤدي معنى بلوغ الغاية والاكتمال المحْكَم في الصنع ، وفي تهافتِ الناس على المنسوجات الرفيعة مما ضُمَّتْ خيوطه وحُبِكتْ وحداته دليل على ذلك.

**ب – الدلالة الحديثة للنص في النقد العربي.**

ولم يتوقف تأثير المصطلح الغربي( Texte) على دلالة (نص) المتداولة بيننا حديثاً في العربية ؛ بل تجاوز هذا المدى –عن طريق اشتقاقاته المستحدثة التي دخلت العربية–إلى تأثير اصطلاحي ظهر في اللغة والنقد.من ذلك مصطلحات أخذت تترد على الألسنة مثل:

التناص Intertexte والتناصية Intertextualité والتناصي Intertextuel.

وقد ذهب الدكتور عبد المالك مرتاض إلا أن دلالة( النص) لم تعدْ مقصورة على النص الأدبي فحسب ؛بل شملت فنون التعبير الفني الأخرى المقروءة والمسموعة والمنظورة والمتذوقة بملكة الإدراك الثقافية ومن هنا ظهر مصطلح (النص الفني) ويحوي الفنون جميعها[2] . ومن المعاني العربية الحديثة أن (النص) أصبح يشير إلى صيغة (الكلام) الأصلية التي وردت كما هي من مؤلفها ومنشئها [3] .

من خلال استعراضنا لدلالة (النص) في المعاجم يظهر أنه متعدد الدلالات عند العرب وعند الغرب، غير أننا نعتقد أنه لا يحسُن بنا الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة في التعريف؛لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد من الخطاب ، وهو السطح اللغوي الخارجي

---

(1) خليل أحمد خليل ، معجم المصطلحات العربية ، دار الفكر اللبناني ،بيروت ، ط1 ،1995م ،ص 136 -137

(2) عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ،الموقف الأدبي ،دمشق ،العدد 201، يناير ، 1988 ، ص 48 -50

(3) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، دار الفكر، ط2 ، د.ت ، ص926

وظاهره الدلالي ، دون ولوج جوهره الداخلي ،فلا بد من تحليل ما ورد في الدلالة اللغوية ، ورصد التطور الدلالي للفظ .

فلو رجعنا نستقرئ الدلالات المتعددة الواردة في المعاجم العربية ، لأَمْكننا القول أن الدلالة المركزية الأساسية للدال(نص) هي:

الظهور،وبلوغ منتهى الغاية ،وهي تؤكد جزءاً من المفهوم الذي أصبح متعارفا عليه في النص ،ولا تزال هذه الدلالة بارزة في الاستخدام اللغوي المعاصر ،وإذا أردنا المتابعة الطردية للدال (نص) ،فإننا نجده يشتمل على مدلولات مادية وأخرى معنوية، فمن المادية ما وجدناه في الدال (منصة) والتي تعني المكان المرتفع لأعين الناظرين ،والنصة ،وهي العصفورة بالضم ،وتعني الخصلة من الشعر،أو الشعر الذي يقع على وجهها من مقدم رأسها ،والدلالة الحسية كما في نصت الدابة جيدها إذا رفعته،ونص الشيء،حركه،ونص المتاع :جعل بعضه فوق بعض والنص: السير الشديد .

ومن المعاني المعنوية ،نص الأمور: شديدها، ونص الرجل:سؤاله عن الشيء حتى يستقصي ما عنده ؛وبلغ النساء نص الحقاق ،أي درجة البلوغ .إضافة إلى ما ذكرناه قد يستخدم النص أحياناً في معانٍ اصطلاحية .كالنص في علم الحديث وهو التوقيف والتعيين ،والنص في الكتابة الفقهية هو القرآن الكريم، أو هو مجموعة الأحكام المستمدة من القرآن والسنة ،حيث تعتمد القاعدة الفقهية على (أن لا اجتهاد مع وجود النص) على اعتبار أن هناك النقل والعقل ،والنقل يعني النص،والعقل يعني الرأي .

وبناءً على ما سبق يتجلى أن مصطلح (التناص Intertexte) المشتق من Texte و المستخدم في النقد الحديث؛ لم تتوفر عليه المعاجم القديمة ، ولا تشير إلى دلالته الاصطلاحية المتعارف عليها في النقد الأوروبي والعربي بعد ذلك .لذلك نجدُ المعاجم العربية الحديثة تميل إلى الأخذ بالمفهوم الغربي (للنص) وكذا مشتقاته،وهذا ما نجده – مثلا – في معجم المصطلحات العربية لخليل أحمد خليل.

## ثالثاً : النص عند اللسانيين.

ذهب اللسانيون إلى أنّ النص يمكن أن يكون جملةً ، كما يمكن أنْ يكون كتاباً بكاملهِ

حتى لو كانت بعض النصوص غير منتهية ، ويستقيم تعريفه باستقلاليته وانتهائه ، أو هو مجموعة منتهية أو غير منتهية من الملفوظات المكتوبة أو الشفوية التي تشكل خطاباً متتابعاً وبتعريف يلمسليف ، يحدد النص بوصفه نظاماً إيحائياً تبعاً لنظام دلاليّ آخر[1]

غير أنَّ توالي أو تعاقب مجموعة من الكلمات أو العبارات لا تشكّل بالضرورة نصاً ، لأن اللغة لا تظهر في الوحدات أو العبارات المستقلة ، ولكن في الخطاب المتتابع حتى ولو كان ملفوظاً مختزلاً في كلمة ، أو كتابٍ من عدّة أجزاء ، أو منولوجاً ، أو خطاباً سياسياً . فالنص إذاً بنية شكلية مجردة أكبر من الجملة ، وهو منفتح على المتتاليات الجملية ، ومنغلق بنظامه الأكبر الذي تتكون منه هذه المتتاليات.

كما أننا نجد النص عند اللسانيين عبارة عن تجسيد حقيقي لعلاقة الدال بالمدلول ، وهو استعمال وظيفي لهذين المفهومين ، وعليه يمكن القول : إنّ كل نص هو منظومة لغوية لها قوانينها وآلياتها . وقد فرق De Saussure بين مفهومي اللغة والكلام ؛ باعتبار اللغة نظاماً منتهياً من القواعد والكلام ؛ والكلام باعتباره نشاطاً فردياً داخل هذه اللغة[2] وقد اتخذ النقد الحديث هذين المفهومين أدواتٍ إجرائية للتمييز بين النص من حيث هو إنجاز فردي ، واللغة باعتبارها مجموعة من القوانين التي تضبط العلاقة بين المتخاطبينِ ( الرسل والمرسل إليه ). وبالنظر إلى المستوى الشكلي ؛ أي المستوى التركيبي للغة ، فإنه يمكننا اعتبار اللغة مجموعة من الكفاءات Compétence والنص أداء Performance وبناء على هذا فإنّ مفهوم الانسجام يعتبر الضامن الأساسي لمفهوم النص وهو ما يميزه عن المتتاليات الجملية ، إذِ الجمل تأخذ شكل النص عن طريق الانسجام الحاصل بين الألفاظ ، وفي غيابه نحصل على اللامعنى .

إنّ النص في الحقيقة لا يبتكر ألفاظاً جديدة ، ولكن إعادة تشكيل البنية الدلالية والمنطقية للغة يوحي بأن النص قد ولّد ألفاظاً جديدة . ومن هنا تصبح اللغة وسيلة لتحيين الألفاظ والبنية الدلالية وإعادة بنائها بصفة عامة ؛ لأنّ النص ينقلُ النظام اللغوي من حالته السكونية المعيارية إلى الحالة الاستعمالية الحركية . والنص باعتباره فضاءً لتفكيك وإعادة بناء

---

[1] Ducrot Oswald Et Todorov Tzeretan .Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage. Seuil.1972 . P 375

[2] F. De Saussure .Cours De Linguistique Générale. ENAG .Editions.1990 . P 23-24

العلاقات اللغوية « فإنّه فضاء اللذة والرغبة الناجمة عن هذه العملية المزدوجة ، أي الاشتغال على اللغة وأشكالها ، فيخلخل تركيبها ، ويعيد صياغة بنيتها ؛ ليتجاوز بذلك الثقافة التقليدية للدال »[1] النص في نظر التفكيكية ليست له شيئية وليست له خصوصية ، أو قراءة خاصة به ، وهو لا يحمل معنىً مقنناً تفرزه اللغة فيه ، فكل شيء هو رهن اللحظة التي تتحول إلى لحظة متناسخة على حالة الاستجابة من ذاتٍ إلى أخرى ومنه « فالنص يتشكل من زاوية النظر إليه ، وعلى حسب رؤية الناظر إليه في لحظة بعينها»[2].نستشفُّ من جملة ما ذكرنا أنّ النص مفتوح ؛ أي أنه منفتح على الإمكانات التعبيرية التي تمنحها اللغة ، واستثمار لإيحاءاتها ودلالاتها . ومن هنا يمكن اعتبار النص منتوجاً لغوياً يعمل على تفجير اللغة . كما يعني انفتاح النص إمكانية قراءته قراءات متعددة ، فهو ليس مقصوراً على مدلولٍ ثابتٍ.

## رابعاً : بين النص والعمل الأدبي.

### 1 – الفرق بين النص والعمل الأدبي.

العمل الأدبي « هو الموضوع المنجز الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها ، على عكس النص الذي صار مجالاً منهجياً لا نعرفه ألا في نشاط القراءة ، أو في نشاط إنتاجنا له »[3]نستخلص من هذا التعريف أنّ العمل الأدبي يمثل حالة الانغلاق ؛ أي أنه يبسط دلالته الواضحة بسطاً يحرك مكامن القارئ ؛ بينما يمثل النص حالة انفتاح تتأكد من خلال ممارستنا لعملية القراءة للنصوص المبدعة.

ويتوافق الفرق بين العمل الأدبي والنص مع التمييز الذي يقترحه ( جان لاك ) بين الواقع والواقعي ، الأول منهما جلي واضح ؛والآخر يحتاج إلى برهنتهِ وتبينهِ فالعمل الأدبي « يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات ، أما النص فإنه يبلور نفسهُ وفقاً لمجموعة من القواعد ، فهو كتابة نشاط إنتاج وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل الأدبي ، وأنْ يمتدَّ عبر عدّة أجزاء ، وأن يتشكّل في مراحلَ وصور وأشكال مختلفة »[1].كما نجد السيميائيون

---

(1) R. Barthes . Le Plaisir Du Texte .Editions . Paris.1982.P 114

(2) القول الشعري ، ص266

(3) جابر عصفور، تعريف بالمصطلحات الأساسية ضمن عصر البنيوية ، دار آفاق عربية ، د.ط ، 1985 ، ص291

(1) رولان بارث ، دروسٌ في السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1986 ، ص61

يعتبرون النص إشارة مفتوحة على عدد لا يعرف غير محدود من المشيرات والمضامين ؛ بينما نجد العمل الأدبي هو إشارة مغلقة على مشير قابلٍ لعددٍ من التفسيرات المتسمة بالثبات المطرد وبالانغلاق . فالنص إذاً « موسع مجاله الإشاري سعة الإشارة نفسها والتي يجب أن نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى . إن المنطق الذي يحكم النص ليس منطقاً شاملاً يستهدف تحديد معناه الدلالي ، ولكنه مجازي يحيا بوفرة الكنايات ، كما أن نشاط التداعيات والإشارات الداخلية فيه تنسق مع تحرير طاقته الرمزية . فهو بناء بلا أطارٍ ولا مركزٍ ، ويتميز بالحركة والفاعلية المستمرة »[2]إضافة إلى هذا نجدُ النص يلامس ذاته ويدركها بالمقارنة مع الدليل ؛ أما الأثر الأدبي فينحصر في مدلولٍ « ويمكن أن ننسبَ له نوعية من الدلالة ، فإما أن نعتبره ظاهراً وحينئذٍ يكون الأثر الأدبي موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفي ، وإما أن نعتبره خفياً وحينئذٍ ينبغي التنقيب عنه ليصبح الأثر موضوع تأويلٍ ماركسي وتحليلي وموضوعاتي »[3]

محصِّلة القول إنّ العمل الأدبي يستغل بوصفه دليلاً شاملاً ؛ أما النص ، فإنه – على العكس من ذلك – يكرِّس التراجع اللانهائي للمدلول ، ومن هنا يمكن القول « إنّ النص لا يمكن أن يطابق الوحدات اللسانية والبلاغية المعروفة إلى حد الآن في العلوم الإنسانية ، فهو لا يعارض حتماً وحداته ؛ ولكن يتجاوزها.»[4] النتيجة التي نخلصُ إليها مما تقدمَ للفرق بين النص والعمل الأدبي؛ تتجلى في بعدين مهميْنِ أساسيين:

– **البعد المنهجي** : إنَّ العمل الأدبي عبارة عن شيء مادي محسوس ؛بينما النص يقتضي تفاعل المتلقي وحركية المنتج.

– **البعد الإشاري أو السميائي** : ينهض المتلقي بفكَ شفرات النص " Décoder " ويعمل على استنطاقه بمنظاره الخاص ، وفي إطار حدود خاصة ؛ تعمل على إنجاح العملية التأويلية ، التي يستهدفها النص ؛ لأن النص عبارة عن « إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المشيرات ، والمضامين ، بينما العمل الأدبي إشارة مغلقة ، على قد يكون عرضة لعدد من

---

(2) مجلة عيون المقالات ، المغرب ، العدد2 ، 1986 ، ص84

(3) CD. R . Encyclopédie Universalise. 3.22

(4) دروس في السيميولوجيا ، ص67 - 62

التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كلَ مرة، إنها اللانهائية في مقابل الحدودية.[1]وهذاما يبيِّن أنّ العمل الأدبي ينفتح على " تأويلات Interprétations " و"مضامين" محددة ؛ بينما النص ينفتح على تأويلات ومضامين لانهائية.

والنص – في النهاية – لا يمكن ربط مفهومه بالكتابة ؛ على الرغم من أنّ حضور اللغة في بُعْدَيْها المنطوق والأصلي في أيِّ إنتاج أدبي تعطي له دلالة غنيةً بارزةً.

### ب – علاقة النص والعمل الأدبي بالمبدع.

العمل الأدبي يبحث عن والده ؛ في حين نجد النص يعيش بمعزلٍ عن والدهِ،يقول R.barthes في هذا :« يقع العمل الأدبي دائماً في شَرَكِ البحث عن الأب ، ويسعى إلى تحديد أبوته ، فالمؤلف هو الأب أو المالك بالنسبة للعمل ، ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده ، وبالتالي سلطته على النص وكلامه عنه ، ما دمنا قد اعترفنا بشرعية أبوته له. أما النص فيطرح عن نفسه مسألة الأبوة هذه ، إنه شبكة من العناصر الفاعلة التي تتولد ذاتياً ، وتتداخل وتتشابك ، ومن هنا فلا مجال في النص للاحترام وهالات التبجيل المسبقة ، ومن هنا أيضاً فإنّ من الممكن تفكيكه وقراءته دون أية ضمانات أو إرشادات من الأب ؛ لأن مفهوم **التناص** يقضي على مفهوم الأبوة ، وهذا لا يعني أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه ؛ ولكن يفعل ذلك باعتباره ضيفاً على النص كالآخرين ، فالأنا التي كتبت النص ليست (أنا) حقيقية ؛ وإنما (أنا) ورقيَّة »[2]

فإذا كنا قد كشفنا دلالة (النصTexte) في اللغتين العربية والغربية،فماذا يعني مصطلح التناص Intertexte المشتق من (النص ، Texte) ؟

## المبحث الثاني: التناص أنماطه و إجراءاته وملابساته

### 1 – ولادة مصطلح التناص وتفعيله.

التناص (Intertexte) مصطلح نقدي قريب الحداثة يعود في أصوله إلى ما قبل الحداثة ،وينتمي في الحمل والولادة والنضج إلى ما بعدها، فهو يمتد من الشكلانيين الروس جذوراً

(1) التناص وإشاريات العمل الأدبي ،ص83-84
(2) مجلة عيون المقالات ، ص84 - 85

في الحوارية، ويعود ولادة إلى الستينات. وهو وليد البنيوية الفرنسية-كما سبق الذكر-وما تلاها من تقلبات البنيوية وما بعدها في التفكيكية والسيميولوجية في كتابات رولان بارط ،وجوليا كريستيفا ،وتودر وف وجيرارجينيت ومن سار على نهجهم .

فإذا أردنا بسط الكلام عن جذور التناص،فإن جذوره ترجع إلى مفهوم الحوارية Dialogisme للناقد الروسي ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine وكان قد وضع هذا النوع من العقود الثلاثة الأولى من القرن الماضي ، والتي تكلم عنها أو مهد لها في عدة أعمال له منها:

شعرية دوستويفسكي Poétique de Dostoïevski

وفي فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية Rabelais et le culture populaire François

وفي جمالية ونظرية الرواية Esthétique et théorie de roman وفي جمالية الإبداع الشفوي Esthétique de la création verbale

وقد عرف تودروف الحوارية «بأنها كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصاً،فكل ناتجين شفويين ، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر،يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية » [1] .

إن العمل الذي قام به ميخائيل باختين هو الذي فتح الباب لمن بعده للاستفادة من هذه النظرية والبناء عليها في تكوين مفهوم التناص ،وبخاصة لدى جُوليا كريسيفا حيث تعرفه على أنه «تقاطع أخبار داخل نص ما ، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى»[2] وعلى أنه نقل ... أخبار سابقة أو معاصرة[3].

وتضيفُ الناقدة لتعريف التناص قائلة :«هو نقل تعبيرات سابقة أو متزامنة ،وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها ،أو الذي يحيل إليه... إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص ، أو تحويل لنصوص أخرى » [4] .

---

(1) محصول سامية ، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم ،مجلة دراسات أدبية ،الجزائر، العدد2008،1،ص65-66 .
(2) وليد الخشاب ، دراسات في تعدي النص ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،د،ط،1994،ص 9.
(3) نفسه،ص 9 .
(4) أحمد الزعبي ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مكتبة الكيلاني ،اربد ،ط1 ، 1995م، ص 9 .

التناص من خلال تعريف كريستيفا عبارة عن عملية إحلال النص في نصوص أخرى ، وكأن النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص سبقته.فكما يذكر محمد عبد المطلب:إن تنظيرات جوليا كريستيفا شكلت بروز اتجاهين في الدراسة النقدية، الأولى يعتمد على عملية إنتاج الجديد من القديم اعتماداً على التأثيرات الأدبية .والثاني نوعاً من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين [1] .

وفي ربط التناص بالشعر تقول كريستيفا:« يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري »[2] .

وتصرح الباحثة أن سوسير قد أشار إلى التناص في تصحيفاته* Anagrammes ، ومن خلال مصطلح التصحيف Paragramme الذي استعمله سوسير، بنَتْ خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية سمتها « التصحيفية Paragrammatisme أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية » [3].

من خلال ما ذكرنا عن الناقدة جوليا كريستيفا[4] JULIA KRISTEVA يمكن القول أنها قامت بانقلاب حقيقي في ميدان علم الدلالة حيث ربطت هذا العلم بمفهوم التناص ، فهي ترى أنه يمكن بناء الواقع على أساس دلالي، كما ترى أن معبر النص هو نظام اللغة بكل مستوياتها من خلال ما يقدمه لنا علم اللغة .

تعددت تعاريف التناص عند النقاد الغربيين بيدَ أن تعاريفهم ظلت متقاربة ومتقاطعة .

من هذه التعاريف تعريف (جيرارجينيت، Gérard Genette ) حيث يقول : «أعرف هذه العلاقة تعريفاً ضيقاً ، فأقول : إنها علاقة حُضور مشترك بين نصين ، أو عدد من

---

(1) محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،لبنان ناشرون،بيروت،ط1 ،د .ت،ص 137.

(2) جوليا كريستيفا ، علم النص، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط 2 ،1997 م، ص78 .

* تصحيفات سوسير ، عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها ،ونشرت بعد وفاته ،وفيها يتعرض لأول مرة لدراسة النص الأدبي ، نفسه،ص78 .

(3) نفسه ،ص 78 .

(4) جوليا كريستيفا بلغارية حطت رحالها بفرنسا عام 1964 وعمرها آنئذٍ لا يتجاوز 23 عاماً أسهمت في مجلة (Tel-quel) الشهيرة في ذلك الوقت.أصبحت جوليا محللة نفسانية بعد أن احتكت بدروس (جاك لاكان) ثم تحولت إلى تحليل اللغة والكلام .نظرية النص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب ،معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر، العدد12 ،1997 م ،ص72-74 .

النصوص بطريقة استحضارية،وهي أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر »[1]

.

يؤكد في التعريف على أن كل نص منتج لا يكون بكراً، ولا ينشأ من فراغٍ،وإنما يخطع في ولادته لنصوص متشبعة ومختلفة المرجعية يعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة . والتزود بالخبرة من خلال تجارب وآراء الآخرين يصقل العمل ويزكيه ،وحسبنا أن نقف في هذا المجال عند قول فاليري:« لاشيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته، من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة »[2] .

أما مارك أنجينو Marc angenet فيقول « نقول اليوم أن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخر يتجذر منذ ذلك في تناص، وأن الكلمة بالتالي هي ملك لكل الناس ، لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية»[3] .

يقر التعريف بأنه لا يمكن لأي إبداع أن يبدأ من الدرجة الصفر؛ بل لابد له من أن يتقاطع مع نصوص سابقة لتشكيل نص جديد، وعمل المبدع هنا يبرز مدى شخصيته، فهو لا يرى حرجاً في التأثر بالآخرين ،ولا يرى مذمة في الأخذ عنهم ،وتقودنا هذه الفكرة إلى قول الناقد مفيد نجم مذكراً بحديث الشاعر محمود درويش «بأنه يقوم خلال قراءته الشعرية بتدوين الصور الشعرية التي لم يستطع أصحابه استكمال وتطوير قيمتها الجمالية والفنية، بمعنى إعادة صياغتها وتطويرها داخل سياق شعرية القصيدة الجديدة »[4] لم يبتعد تعريف (رولان بارث،R.Barthe ) عن التعريفات السابقة فالتناص عنده« كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ،وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذا نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة» [5]

عصارة التعريفات المذكورة تحيلنا إلى القول بأن التناص ما هو إلا تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة . يعيد النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحى

---

(1) محمد خير البقاعي ، دراسات في النص والتناصية ، مركز النماء الحضاري،حلب ط1، 1998م، ص125 .
(2) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ،بيروت ،ط5 د. ت ،ص 17 .
(3) دراسة في النص والتناصية ، ص 58 .
(4) حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،د.ط، 1977م،ص 39.
(5) دراسة في النص والتناصية ، ص 38 .

الحدود بينها ، وتُعاد صياغتها بشكل جديد بحيث لا يبقى من النصوص السابقة إلا مادتها ، ويغيب الأصل ؛ فلا يدركه إلا ذو الخبرة والثقافة الواسعة المتراكمة.

لقد افتتن الدارسون والنقاد بهذا المصطلح النقدي الحديث ( التناص ) في العالمين الغربي ثم العربي ولقد « هاجر في بداية السبعينات إلى أمريكا ، وفي عام 1976 م أصدرت مجلة بوطيقا عدداً خاصا بالتناص . وفي عام 1979 م أقيمت ندوة علمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، ونشرت أعمالها في مجلة الأدب عام 1981م »[1] .ومنذ ذلك بدأ هذا المصطلح كغيره من المصطلحات يبسط سلطانه في الدراسات النقدية الغربية وكذا العربية.

وإذا كانت ولادة التناص تعزى إلى الناقدة والباحثة كريستيفا؛ فأننا نجدها «قد تخلت عن مصطلح التناص عام 1985 وآثرت عليه مصطلحاً آخر ، هو (التنقلية ) ، إذ تقول : إن هذا المصطلح ( التناص ) الذي فهم غالباً بالمعنى المبتذل ( لنقد الينابيع ) في نص ما ، نفضل عليه مصطلح التنقلية »[2]؛ ورغم تراجعها عن هذا المصطلح إلا أنه أصبح أشهر من نار على علم في عالم الدراسات النقدية .

### ب – تهجير مصطلح التناص إلى النقد العربي.

لقد تغلغل مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية – رغم جذوره في النقد العربي – بعد أن وفد إلينا عن طريق الترجمة التي قام بها النقاد والمترجمون في المغرب العربي وكان من السباقين إلى الموضوع تعريفا وتنظيراً وتطبيقاً كل من محمد بنيس ، ومحمد مفتاح بالإضافة إلى تطبيقات عبد الله راجع السائرة على هدى ما سطره محمد بنيس في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب وكذا دراسة على الرباوي[3] .

لقد عرف مصطلح (التناص) انتشاره في العالم العربي شرقاً وغرباً،وكل من النقاد تناوله حسب منهجه ومنطلقاته الفكرية مما جعل المصطلح يعرف بتسميات مختلفة، وتلك هي إشكالية المصطلحات جميعها،يقول في ذلك فيليب سولرس «تتمثل الإشكالية التي يطرحه مفهوم التناص ... في التعريفات والمفاهيم التي قدمت لهذا المصطلح في مصادره

---

(1) محمد عزام ، النص الغائب( تجليات التناص في الشعر العربي )،منشورات اتحاد الكتاب العربي ،دمشق ،د.ط ،2001م ،ص 21 .
(2) نفسه ، ص21 .
(3) المختار حسني ، التناص في الإنجاز النقدي ،مجلة علامات، ج49، م13 ،سبتمبر 2003م ،ص560

الأولى والناجمة عن الأخلاق في صيغة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية عن النص »[1]

كان لتعدد تسميات مصطلح التناص في الغرب أثراً في مَنْ تلقَّفه من النقاد العرب،فعرف بالتسميات التالية [2]

- التناص وتعالق النصوص عند محمد مفتاح .
- التناص والتناصية عند عبد الملك مرتاص .
- توارد النصوص عند عوض الغباري .
- الحوار بين النصوص عند عبد الرحمان بسيسو .
- النص الغائب عند شربل داغر ،وإبراهيم رماني .
- تداخل النصوص والنصوص المتداخلة عند عبد الله الغذامي .

إلا أننا نجد هذا الاختلاف في المصطلحات لا ينعكس على فحوى التعريفات، فكلها تتقاطع عند نقطة واحدة ،وهي اعتماد النص اللاحق على السابق ،أو اتكاء الفرع على الأصل، ولنأخذ بعض تعريفات النقاد العرب لمصطلح التناص **لنستشف ذلك من خلالها** :

« التناص تعالق ( الدخول في علاقة ) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة »[3]

«إن التناص هو تضمين نص لنص آخر ،وهو أبسط تعريف له، أو استدعاؤه ،أو هو تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر ،فالنص ليس إلا توالد لنصوص سبقته »[4].

« التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ، ونص حاضر لإنتاج نص لاحق ،وهو ليس إلا تضميناً تنصيص على حد قول رولان بارث »[5]

«النص الغائب هو مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته،

---

(1) مفيد نجم ، التناص بين الاقتباس والتضمين الواعي واللاشعور ، مجلة بيان الثقافة ،العدد 55، 28يناير 2001،ص 93 .
(2) اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، ص 123-124 .
(3) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص ) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط3 ، م1992 ،ص121 .
(4) توفيق الزيدي ، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، العدد 189،يناير 1987 م ص17 .
(5) نظرية النص الأدبي .ص 55، 58.

وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته »[1]

« النص الغائب هو مجموعة النصوص المنتشرة التي يحويها نص واحد في بنيته بحيث تعمل النصوص المنتشرة بشكلٍ باطني على تحقيق النص ،وتشكيل دلالتهِ ، وتتفرع هذه النصوص في مصادرها المتنوعة على ذاكرةٍ واسعة يتداخل فيها العربي بالغربي ، والحديث بالقديم ، والواقعي بالأسطوري ...مما يجعل عملية رصد هذا النصّ الغائب وتحديده بدقة ؛عملية صعبةً.[2]

«النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل : بارت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ،تختلف بين ناقد وآخر ،والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى »[3] .وَلْنأخذْ من السميولوجيين (كريستيفا) إذْ نجدها تعتبر النص (وحدةً أيديولوجية)[4]والوحدة الأيديولوجية ، هي الْتقاء النظام النصي كممارسة سيميولوجية بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه ، أو التي يحيل عليها فضاء النصوص ذاتها ، وهذه الوحدة هي **وظيفة التناص** التي يمكن قراءتها مجسدةً في مستوياتٍ مختلفة ملائمة لبنية كلِّ نصّ ، وممتدّة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي.[5]

هكذا يظهر الاتفاق في التعريفات على أنه لا حدود بين نص وآخر ، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ، ويعطي هو في الآن لنصوص تليه ،وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة لا ينتهي تقشيرها ، إذا المعاني والدلالات فيه طبقات.

### ج - أنماط وإجراءات التناص:

**أولاً - أنماط التناص** : لقد عرف مصطلح التناص عند الدارسين والنقاد أقساماً متنوعة اختلفت باختلاف الزاوية التي ينظر منها كل ناقد للأدب. نذكر من هذه الأقسام:

---

(1) إبراهيم رماني ، النص الغائب في الشعر العربي الحديث ، مجلة الوحدة ، العدد 49 ،تشرين الأول 1988 م ،ص 53 .

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الحطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،د . ط ،1997،ج2، ص108.

(3) عبد الله محمد الغذامي،الخطيئة والتكفير( من البنيوية إلى التشريحية )، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ط4، 1998 م، ص 324-325 .

(4) J. Kristeva , Recherche Pour Une Sémanalyse , Editions Du Seuil ,Paris ,1969 , P52

(5) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، د.ط ، أغسطس1992 ، ص212

– أقسام التناص عند (جينات Genette ).

تحدث الناقد الفرنسي ( جيرارجنييت– Gerard Genette) في كتابه (طروس palimpsestes ) 1982 م عن التناصية الجمعية التي تعتبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له وعنى بـ (التعالي النصي ) نوعاً من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص . ويتضمن ( التعالي النصي ) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي،وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر .كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة ، والمحاكاة الساخرة[1] .

وعن أنماط التناص التي تكلم عنها جينيت في كتابه (طروس.palimpsestes)، يقول : ويبدو لي اليوم (13اكتوبر1981) أنني عرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية (Transcendances Textuelles)سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد Abstraction والتضمين Implication، والإجمال Globalité [2]

**النوع الأول** :( **التناص** Intertexte ) وضعته منذ بضع سنوات جوليا كريستيفا في كتابها Sémiotique تحت اسم التناص وهذه التسمية – طبعاً–تعزز نموذجنا الاصطلاحي فيقول جيرار جينيت: أما أن فأعرفه بطريقة لاشك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين عدة نصوص ،بمعنى عن طريق الاستحضار Eidetiquement وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاءً وحرفية ، وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد Citation ...وبشكل أقل وضوحاً ،وأقل شرعية في حالة السرقة الأدبية Plagiat وأقل وضوحاً وحرفية الإلماح Allusion وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر [3].

**النوع الثاني**: ( المناص Paratexte) أو النصية الموازية Paratextualité، مكون من العلاقة الأقل وضوحاً بصفة عامة ،والأكثر اتساعاً عن المجموع الذي يشكله العمل الأدبي ... ويتمثله (العنوان، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ،الديباجات ، التذييلات ، التنبيهات ،

---

(1) جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمان أيوب ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط3 ،1986،ص90 .
(2) Gérard Genette , palimpsestes , La Littérature Au Second degré, Paris, Seuil ,1982 , P8.
(3) دراسات في النص والتناصية ،ص 125-126

التصدير ،الحواشي الجانبية،الحواشي السفلية ، الهوامش المذيلة للعمل ، أو في النهايات والرسوم [1] .

**النوع الثالث:**( **الميتانص** Métatexte) أو الماورائية النصية Metatextualité وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه[2].

**النوع الرابع:** (الملابسات النصية hypertexte) أوالاتساعية النصية hypertextualité يشير (جنيت) إلي أنه أخر عمدا الحديث عن النمط الرابع من أنماط النصية المتعالية، ثم يقول : لأنه وحده ما سأهتم به مباشرة هنا، وهو ما أسميه من الآن فصاعدا ( الاتساعية النصية) وأقصد بهذا كل علاقة توحد نصا B أسميه النص المتسع بنص سابق A أسميه النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظافره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح.[3]

**النوع الخامس:**( **معمارية النص** Architexte) أو النصية الجامعة L'architextualité إنها علاقة خرساء تماما، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي paratextuallé بحيث لا يتم التقاطع –على الأكثر– إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص مثل العنوان البارز كما في شعر، محاولات رواية، قصائد...التي ترافق العنوان على الغلاف...فالرواية لا تحدد نفسها صراحة على أنها رواية، ولا القصيدة على أنها قصيدة، وربما بدرجه أقل البيت الشعري على أنه بيت شعري، والنثر على أنه نثر والقص على أنه قص «لأن النوع ليس وجها من وجوه جامع النص»[4]

2 – **التناص بحسب القصد وعدمه** : قسم النقاد التناص بحسب القصد وعدمه إلى قسمين:

---

(1) دراسات في النص والتناصية ،ص 127 .
(2) نفسه ،ص 128
(3) نفسه، ص 130
(4) نفسه ،ص 129

– **اعتباطي غير مقصود:** وهو تناص غير واضح – غالبا- وهو ملازم للنص المستحضِر، فلا مناص منه ولا فكاك للكاتب من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه وذاكرته ، لأن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم.

وهذا النوع هو الذي حصر فيه النقاد والدارسين التناص،باعتباره يتسلل في كل إبداع دون وعي من الكاتب ،ودون قصدية، فهو عبارة عن تضمينات مجهولة الصاحب كونها ترد بصورة تلقائية، ولا توضع بين علامتي تنصيص.

وفي هذا النوع من التناص يصعب على المتلقي استجلاء مصادر التناص الجارية عفوا ودون قصدية، لأنها بحاجة إلى تراكم ثقافي وسعة اطلاع للقبض عليها[1].

– **قصدي(مباشر):** وهو الذي يكون فيه المبدع واعيا ما يفعل حين يختار استشهادا، أو يقتبس من نصوص أخرى، ليجعلها تعيش في فضاءات نصه. وهذا النوع أظهر من السابق لأنه ينكشف لدى القراءة الأولى- غالبا- وإن كان يتميز بالخفاء أحيانا، فإنه لا يلبث أن يتجلي من خلال إمعان النظر، ويظهر إذ ذاك أنه جزء من نص غائب، أو معطى من قصة أو حكاية، أو إيقاع شعري لقصيدة لها حضور[2] أو جزء من آية قرآنية، أو حديث نبوي ، ولنأخذ مثالا على ذلك،قول أبي نواس:

خط في الأرداف سطر من بديع الشعر موزون

« لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون»[3]

إن هذا الأشكال والمظاهر مما نطلق عليه التناص القصدي هي – في اعتقادنا – أوضح دليل مادي لدخول نص في نص آخر، لا يستعصى على القارئ أن يتبين الحدود الفاصلة بين النص المستحضَر والنص المستحضِر، إذ نجد النوع الأول (غير القصدي) يخضع إلى تأويلات كل من القارئ والناقد، وتختلف التأويلات باختلاف الثقافة، فهي مبنية على الشك والظنون.

---

(1) اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، ص127

(2) نفسه ،ص128

(3) السيد أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مؤسسة الكتاب الثقافية، بيروت ،ط 2، 1990م، ص8. البيت الأخير فيه تناص مباشر مع الآية **92** من سورة **آل عمران**.

**3 – التناص باعتبار الاحتواء** :كما يقسم النقاد التناص إلى قسمين آخرين هما –باعتبار الاحتواء – تناص داخلي وتناص خارجي:

– **التناص الداخلي**: يكون حين يمتص المبدع آثاره السابقة أو يحاورها،أو يتجاوزها بحيث تغدو نصوصه يفسر بعضها بعضا ، وتضمن الانسجام فيما بينها، ويكون هذا العمل بوعي وقصد من المبدع أو بغير قصد . وهذا ما يجعل بعض المتلقين حين يقرأون أو يسمعون نصا ما ، يقولون هذا أسلوب فلان ، لأن نصوصه لدى هؤلاء المتلقين معروفة، لتداخلها فيما بينها، كما يفسر بعضها بعضا[1]. ولقد جعل نور الدين السد من التناص الداخلي تناصاً ذاتياً وعرف التناص الداخلي بأنه « دخول نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره ، سواءً كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية»[2]

– **التناص الخارجي**: يتجسد في امتصاص المبدع نصوص مبدعين آخرين، أو محاورته أو تجاوزه لها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين، وهذا النوع من التناص هو الشائع.[3] يشترط ( نور الدين السد ) في التناص الخارجي أنْ تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره ، التي ظهرت في عصور بعيدة عن عصره.[4]

**ثانياً : القوانين الإجرائية للتناص** : يجب أن يفرق الدارس بين أنماط التناص ودرجات التناص أو مراحله الإجرائية.

يقصد بالقوانين الإجرائية للتناص (درجات التناص) آليات توظيف النص السابق في النص اللاحق ، أو بأية طريقة يدرج، أي الكيفية التي يتم بها إدخال النص المستحضَر في النص المستحضِر يستعير محمد بنيس لهذا الغاية ثلاثة معايير من Kristeva وHoudbine يعتبرها بمثابة قوانين تحدد علاقة النص الغائب بالنص الحاضر .

## 1 – معايير التناص عند محمد بنيس.

---

(1) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص124

(2) نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 1997 ، ج2 ، ص112

(3) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص125.

(4) الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، ص112.

ا – **الاجترار**: وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى ولو كان مجرد شكل فارغ.

**ب – الامتصاص**: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة امتصاصه ضمن النص الحاضر كاستمرار متجدد، أي يتم التعامل معه بشكل حركي. ويذكر بنيس أمثلة على قانون الامتصاص منها، هذا النموذج من قصيدة (الغروب والشمس المصلوبة) لمحمد ميموني :

**يا أهل هذي القرية الكرامْ**

**محسنكم أتي–ككل عامْ–**

**ليفرش المسجد والضريحْ**

**ويملأ الأسماع بكلامه الفصيحْ**[1]

يستحضر هذا النص نصا لصلاح عبد الصبور:

**معذرة يا صحبتي، لم تُثمر الأشجار هذا العامْ**

**فجئتكم بأردإ الطعــامْ**

**ولست باخلا، وإنما فقيرة خزائني**

**مقفرة حقول حنطتــي**[2]

يقول محمد بنيس : «إن النص الأول يعيد كتابة النص الثاني من غير أن يتغير جوهره، وهذا ما يدل على أن الميموني تعامل مع النص الغائب كنموذج قابل للاستمرار والتجدد، ومن ثم فإن إعادة كتابته اعتمدت على قانون الامتصاص»[3]

ولعل درجة الامتصاص تظهر في الشعر ، أكثر منها في النثر، وخاصة في الشعر المعاصر، ويؤيد اعتقادنا هذا قول كريستيفا: «أما النسبة للنصوص الشعرية الحداثية، فإننا نستطيع

---

(1) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المعرب ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1985م ص263 ، من مجموعته ،آخر أعوام العقم ، شعر محمد الميموني ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، د.ط ، 1974م ، ص81.

(2) نفسه، ص263 ، من ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت ، د.ط ،1988م ، ص 189

(3) نفسه، ص 263

القول ، بدون مبالغة ، بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»[1] .

**ج – الحوار**:وهو أعلى المستويات ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الحاضر ببنيات نصوص سابقة ، معاصرة ، أو تراثية وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والحاضرة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

وهو أعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب «إذ يعتمدُ النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار... فالشاعر أو الكاتب... يغير في القدم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية»[2].

بهذه الكيفية يتم الانطلاق من ( النص الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن يكون مقصوراً على مدلول واحد ثابت، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة ، وما أن يطلق المبدع نصه الجديد – الذي هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة– فإن المولود الجديد يدخل هو ذاته في عملية تناص جديدة، باعتبار أن النص الجديد له القدرة على العطاء المستمر لقراءات متعددة ، وبهذا يظل النص مؤثرا ومتأثرا ، وعملية إنتاج النص الحاضر تصبح عملية تشترك فيها النصوص الغائبة ،باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الحاضر ، واعتبار المتلقي الأداة الثانية في تفسير النص وتركيبه من جديد ،وبذا تبقى عملية القراءة عملية أخذٍ وعطاء ،أخذ من النص ، وعطاء من المخزون الثقافي والأدبي للمتلقي .

## 2 - قوانين التناص عند جوليا كريستيفا:

وحين نستكشف قوانين التناص عند جوليا كريستيفا ، نجد أنها ميزت بين ثلاثة (أنماط) من الترابطات بين المقاطع الشعرية للأشعار والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين .

وتمثلت هذه الأنماط في[3]:

---

[1] علم النص، ص97

[2] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.

[3] علم النص ، ص 78-79

« 1 – **النفي الكلي** :يكون فيه المقطع الدخيل منفياً كليةً ومعنى النص المرجعي مقلوباً مثل مقطع باسكال pascal " وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحياناً ،إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت ، والشيء الذي يلقنني درساً بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي ،ذلك أنني لاأتوق سوى إلى معرفة عدمي "

وهو ما يصبح عند لوتريامون Lautréamont " حين أكتب خواطري ،فإنها لاتنفلت مني ،هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت ،فأنا أتعلم بقدر مايتيحه لي فكري المقيد ،ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم "

2 – **النفي الموازي** : يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعيْنِ هو نفسه ،مثل هذا المقطع للاروشفوكو" إنه لدليلٌ على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا "

يصبح عند لوتريامون:

"إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا، المعني نفسه، غير أن ذلك لم يمنع لوتريامون من أن يمنح اقتباسه للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للعاطفة والرومانسية التي تطبع النص الأول".

3 - **النفي الجزئي**: يكون فيه جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً، مثل هذا المقطع لباسكال.

"نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك".

يصبح عند لوتريامون .

"نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألّا نتحدث عن ذلك قط" ».

سنتعرف لاحقاً على أن العرب كان لهم اهتمام بإجراءات (التناص) غير أنه عرف بمسميات عديدة ، والتمثيل لذلك يكون أوضح مع القوانين الثلاث عند كريستيفا.

لا تخرج هذه القوانين في البحث عن التداخل الذي يتحقق بين النصين المستحضَر المستحضِر، لتعريةِ كليهما،والكشف عن مواطن الائتلاف والاختلاف، وتلك مزية لا مهرب منها لأي مبدعٍ.

**ثالثاً : ملابسات التناص** : من العلوم التي تلتبس بالتناص ( الأدب المقارن) وذلك لأنه على غرار التناص يتطلب وجود تأثير وتأثر بين الآداب محل المقارنة ، إضافة إلى ضرورة التأكد من هذه العلاقة.

**الأدب المقارن والتناص** : الأدب المقارن من العلوم الحديثة القائمة بذاتها ، له قواعده وأصوله وحدوده التي تفصل بينه وبين العلوم الأدبية المختلفة ، وخاصة تاريخ الأدب والنقد، ولم يكتمل ظهوره إلا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. ومن خلال تضمنه كلمة الأدب في العنوان (الأدب المقارن) يتجلي أنه مقصورٌ على الأدب دون غيره من العلوم، وأول من استخدم مصطلح( الأدب المقارن ) هم الفرنسيون عام 1827م[1] .

ونظرا لما يوجد من درجات اختلاف وائتلاف بين التناص والأدب المقارن كون كل منهما يدرس الأثر الحاصل في الأدب من خلال التواصل والتلاقي ، فإنني حرصت على استيضاح هذه العلاقة.

**مفهوم الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية:** «هو العلم الذي يبحث ويقارن بين العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة في لغات مختلفة، ولا يحاول الربط بين الأدب ، وبين العلوم الإنسانية التطبيقية الأخرى »[2] .

**مفهوم الأدب المقارن عند الأمريكيين:** «هو البحث والمقارنة بين العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة بعضها والبعض الآخر، وبين الآداب وبقية أنماط الفكر البشري من فنون وعلوم إنسانية مختلفة»[3]

فالأمريكيون يعتبرون الأدب العالمي كلاً يكمل بعضه بعضاً، ولا يمكن فصل إنتاج أدبي عن غيره من الفنون والعلوم؛ باعتبار ها جميعاً من تفكير المجموعة البشرية.

ذكرنا أن هذا المصطلح (الأدب المقارن) ولد في فرنسا، ويعتبر الكاتب والناقد الفرنسي (بول فان تيجم) أول من وضع كتاباً حدد فيه هذا المصطلح (الأدب المقارن) بعد أن دارت تسميات كثيرة له على ألسنة الكتاب في أوروبا في القرن التاسع عشر،

---

[1] إبراهيم عبد الرحمان محمد ، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، دار المعارف القاهرة،د.ط ،1976م، ص05

[2] كقافي محمد عبد السلام ، في الأدب المقارن، دراسة في نظرية الأدب والشعر القصصي ، دار الفكر، بيروت ، د.ط ،1972م، ص21

[3] نفسه ، ص21

حيث تحدث الإنجليز عن تاريخ الأدب المقارن ، وفي نهاية الأمر استقر مصطلح (الأدب المقارن) وانتشرت هذه التسمية في الدراسات المقارنة.

لكن (بول فان تيجم) تراجع عن استخدام مصطلح الأدب المقارن عندما اكتشف ما فيه من غموض، فاستخدام بدلاً من مصطلح (الأدب العام) ثم فرق بينهما ، فالأدب المقارن يدرس في الغالب علاقات ثنائية، أي العلاقة بين عنصرين فحسب ، سواء أكان هذان العنصران كاتبين أم كتابين ، أم طائفتين من الكتب أم الكتاب ، أم أدبين كاملين، وسواء كانت هذه العلاقة تتصل بمادة الأثر أم بصورته[1] .

في حين أن الأدب العام هو طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء في علاقتها المتبادلة ، أو في انطباقها بعضها على بعض...شريطة أن يُنظرَ نظرة عالمية واسعة...فالاتساع المكاني ، أو المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى[2].

نخلص من خلال ماذكرنا إلى أن الأدب المقارن يدرس الصلات الوشيجة والعلاقات الثنائية فقط التي تربط شاعراً بآخر، أو أدب أمةً بأخرى،لكن دون إجراء هذه المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم الإنسانية المختلفة- كما تري المدرسة الأمريكية- لأنه ليس بوسع أي إنسان أن يحيط بجميع الفنون والعلوم لكي يعقد مقارنة جادة بين الإنتاج الأدبي في لغات مختلفة ،وبين بقية العلوم والفنون ! فهذا أمر يفوق قدرة أي باحث في مجال الأدب المقارن.

لقد اشترطت المدرسة الفرنسية شروطاً لمقارنة الآداب ، فالأدب عندهم«يدرس مواطن التلاقي بين آداب اللغات المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها وماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر، أياً كانت مظاهر هذا التأثر والتأثير؛ سواء تعلق بالأصول الفنية العامة للأجناس الأدبية ،أو التيارات الفكرية ،أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكى في الأدب» [3]

**شروط الأدب المقارن:**

---

[1] عز الدين المناصرة ، المثاقفة والنقد المقارن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط01، 1996م، ص17

[2] المرجع السابق، ص17-18

[3] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط5 ، د.ت ، ص9

نستنبط من التعريف المذكور شرطان يشترطهما الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر الواقع بين أدبين:

- أولهما اختلاف اللغة: فالآداب التي تقارن ينبغي أن تكون مكتوبة بلغات مختلفة ، لا بلغة واحدة ، لأن الموازنة بين أدبين في لغةٍ يعد أذبا قومياً، فالمقارنة بين شعر أبي العلاء المعري وشعر أبي العتاهية في الأدب العربي، لا تخدم إلا اللغة العربية، ولا تخدم الأدب العالمي الذي يعني المقارنة بين الآداب المختلفة، كما أن الاتفاق في اللغة الواحدة إلى جانب تباين الظروف الاجتماعية والعرقية، لا يفضي إلى إجراء المقارنة؛ لأن هذه المدرسة تشترط أساساً اختلاف الوعي اللغوي.

وهذا المذهب الذي يدعو إلى إخراج المقارنة بين النماذج الأدبية في لغةٍ واحدة مهما اختلفت ظروف كل أدب من الأدب في المجال الذي يبحث فيه الأدب المقارن؛لا يوافق عليه عدد كبير من المهتمين ببحوث الأدب المقارن وبخاصة أصحاب المدرسة الأمريكية[1]، إذ أنهم يعتبرون الأدب الأمريكي المكتوب باللغة الإنجليزية مختلفاً عن الأدب الإنجليزي المكتوب في انجلترا، لاختلاف الظروف البيئية والاجتماعية.

إذاً يبدو جليا – مما تقدم– أن اللغة هي الوعاء الذي تظهر فيه الآداب، وهي أداة ضرورية لقيام الدراسات المقارنة.

- ثانيهما الصلة التاريخية: يعتبر العامل التاريخي شرطاً ضروريا لصحة الدراسات الأدبية المقارنة ، وقد وردت الإشارة لذلك في التعريف«...وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر...» فلكي تتم المقارنة يجب أن تكون قد قامت بين الآداب –محل المقارنة– صلة تاريخية، أي اتصل أحدهما بالآخر وتأثر به ، فأنتج أدباً فيه نسبة من أوجه التأثر، والاتصال ليس بالضرورة أن يكون مباشراً وفي زمن واحد ؛ بل قد يكون أحدهما لاحقا للآخر بعد زمن، بيد أنه قرأ له وانفعل بإنتاجه.

وبناء على ما تقدم من ضرورة العامل التاريخي ، فإن أنصار هذه المدرسة ، لا يعتبرون وجود التشابه بين الآداب مع فقدان العامل التاريخي يدخل في مجال الأدب المقارن، لأن الهدف الرئيسي من علم الأدب المقارن( هو الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي

(1) كفافي عبد السلام ، في الأدب المقارن ، ص24.

وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وكذلك كيفية توالد بعضها من البعض الآخر، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت من أدب إلى آخر، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها ، أو كسبتها بهذا الانتقال [1].

لقد اجمع النقاد على أن الاتصال بين الآداب المختلفة يمر عبر وسائل متعددة منها: الكتب والمؤلفات، والتأثيرات، ودراسة المصادر وغير ذلك كالشهرة والعادات والأزياء والتجارة الخارجية للأدب ... ومايهمنا من ذلك هو دراسة التأثيرات والمصادر لاشتباه مدلولها بمدلول التناص:

**1- التأثيرات**: الدراسات المقارنة في مقاربتها لموضوع التأثيرات تشير إلي أنها علاقة تفاعل وأخذ وعطاء، تنشأ بين عملين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين ، ثبَتَ بينهما علاقة تأثير وتأثر مدعومة بالأدلة والبراهين، وليس لمجرد الاشتباه ، أو توارد الخواطر يؤدي إلى تأثر أحدهما بالأخر لأسباب مختلفة، بغض النظر عن كون التأثيرات مباشرة أو غير مباشرة ، الغرض فقط وقوع عملية التأثير، ليبدأ بعد ذلك المقارن في إظهار الصلات التاريخية للتأثير والتأثر «سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية ، أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص ، التي تعالج أو تحاكى في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي»[2] . وذلك على إلا يقوم الناقد بقدح أو مدح، لأن ذلك لا يدخل في مجال الدراسات المقارنة . فالمؤثر ليس أفضل من المتأثر والعكس ، وأدب المؤثر ليس أفضل من أدب المتأثر ، إذ العلاقة بينهما علاقة تلقيح طبيعية، لذلك على المتأثر ألا يحس بعقدة النقص أمام حضارات الأمم الأخرى وآدابها ،وألا يجد حرجاً في التأثر بها ، لكن عليه إلا يكون مقلداً أعمي لأن التقليد قتل للشخصية الأدبية والتفرد اللذين يسعي لهما الأديب في كل زمان ومكان، ودراسة التأثيرات تقع عبر مستويين:

- **المستوى الكمي**: ويدرس فيه المقارن مسائل تتعلق بالرواج الأدبي، فهو يقوم بعزل النص ليبحث في مسائل خارجة عنه، حيث «ينصرف المقارن هنا إلى العمل الإحصائي، فيبحث عن عدد الطبعات، أو عن عدد النسخ، أو عن عدد الترجمات، أو عن عدد الاقتباسات

[1] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص13
[2] نفسه، ص09

الخاصة بهذا النص ، أو بهذا الكتاب»[1] ، لكي يقف المقارن على مدى ارتباط المتأثر بالعصر، ومدى تفاعله مع الآداب العالمية المختلفة.

– **المستوي النوعي** : يقوم بالتقاط الإشارات التأثيرية التي ينطوي عليها النص ، الناتجة عن وجود علاقة تاريخية بين المؤثر والمتأثر، لينتهي إلى عرض حقائق هذه العلاقة.

فالتأثيرات إذا لها أهمية بالغة فـ«قيمة التأثير أن يتحول إلى حركة عصر ...إن أهمية التأثير تكمن في مدي توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاها أصيلا خلاقاً... إن أرقي أنماط التأثير هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع»[2] . فالتأثير لا يكون فاعلاً إذا لم يعمل على استنهاض أصالتنا ودفعها لمواكبه العصر سيراً مع الموجب وعزوفاً عن السالب.

2 – **دراسة المصادر**: لما كانت دراسة التأثيرات تبدأ باستقراء النص الأدبي لاستنباط ما فيه من مراجع خارجية مستقاة من أدباء، أو نصوص سابقة ، ثم رد ذلك إلى تحديد شكل التأثير وطبيعته ونوعه، فإن دراسة المصادر تبدأ بالنص أيضا، ولكنها تنفصل عنه انفصالاً تاما للبحث عن الأصول ، أو الوثائق التي ينطوي عليها النص سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لأنها شكلت الثقافة الشخصية للمتأثر كالبحث في مكتبة المتأثر عن الكتب و المراجع المتصلة بالنص ، أو سؤاله عن قراءته السابقة ومدي تأثيرها فيه، وهذه كلها دراسة حول النص وخارج نطاقه ، لذلك عُدت دراسة المصادر من ضمن موضوع (تاريخ الأدب) وتشمل على جميع المعارف التي حصّلها الأديب في حياته وأهم هذه المصادر ثلاثة أنواع:

– ما رسخ في خيال الأديب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

– مخالطة الأديب للبيئات والنوادي التي تهتم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء الوطن نفسه.

– المصادر المكتوبة ، وهي ما ينصرف إليه المعني بصفة عامة حين يُطلَق اسم المصادر، وهي أسهل أقسام المصادر دراسةً، وأيسرها تحديدا[1]

**الحدود الفاصلة بين التناص والأدب المقارن:**

---

[1] نفسه، ص10

[2] سعيد عقل وبول فاليري ، مدخل إلى الأدب المقارن ، مركز التوثيق والبحوث، بيروت، د.ط ، 1980م، ص115

[1] محمد غنمي هلال ، الأدب المقارن ، ص343-349

يمكننا – بناء على ما تقدم في هذا المبحث- أن نستخلص أهم النتائج التي تفرق بين (التناص) و (الأدب المقارن):

1 – تناول التناص دراسة النصوص الأدبية وفق رؤية يستعلي فيها على الزمان والمكان بطريقة تجعل منها أشياء لا نهائية.

أما الأدب المقارن، فيدرس النصوص وفق رؤية تجعل النص محدداً في إطار زمان ومكان ، حيث يبحث في أثر أديبٍ في أديبٍ آخر، أو أثر أدب أمة في أدب أمةٍ أخرى كأثر الأدب الفرنسي في الأدب الجزائري .

2 – مصطلح التناص انبثق من مناهج الدراسات اللغوية الحديثة التي نظرت إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة على ذاتها، تنفي المراجع الخارجية للنص ، فاتخذ لنفسه منحىً متميزاً حيث حطم فكرة بنية النص ومركزيته، وجعله منفتحاً على العالم مع أخذه في الاعتبار الإطار اللغوي للنص وبنيته الداخلية والخارجية لإنتاج الدلالة.

أما الأدب المقارن فيقصر نفسه على البحث في مواطن التأثيرات ودراسة المصادر ، وتنتهي مهمة المقارن عندما يكشف عن الأصول التي استقى منها الأديب مادته الأدبية ، أو غير الأدبية ، أي يقصر نفسه على دراسة المشكلات الخارجية للأدب ، وكيفية هجرة التأثيرات وقياس مدى انتشارها .وهذا يعني غياب المقومات اللغوية والفنية للنص واختفائها خلف المراجع الخارجية . أما في التناص فتتجلي المقومات اللغوية والفنية لتبرز الرؤيا الإبداعية للنص.

3 – في التناص لا يعتبر التباين بين أمتين أو لغتين شرطا لازما ليقوم الناقد بدراسة للنص الأدبي ، كما هو الشأن في الأدب لدى المقارن الذي يعتبر أن العلاقة التأثيرية التي تربط بين أدبين –حتى تدخل ضمن مجالات بحثه –لابد أن تكون بين أمتين متباينتين ولغتين مختلفتين وعلى هذا ليس من المقارنة في شيء دراسة تأثير المتنبي في شعراء عصره، أو شعراء العصر الحديث . كما يخرج من المقارنة الكاتب العربي الذي أبدع بلغة أجنبية...

أما (التناص) فلا ينضر إلي مثل هذه القضايا ، إذ هو يهتم بإبراز النصوص الغائبة التي يتضمنها النص الماثل ، وتشكل قوام بنيته الإبداعية، بغض النظر عن كونها داخل الأدب القومي أو خارجه ، فمنهج الدراسة في التناص أكثر عمومية .

4 – الناقد في دراسته للنصوص الأدبية وفق مبدأِ (التناص) عن الإطار لتاريخي أو (المنهج التاريخي ) وهي صفة فارقة بينه وبين الأدب المقارن.

حيث يهتم الأدب المقارب بدراسة العوامل والمؤثرات التاريخية والمصادر التي أدت إلى تأثير أدب في أدب آخر، فيعمل على إظهار الصلات التاريخية التي ربطت بين أمتين ، ثم يدرس أسبابها وطبيعتها. فيوضحُ ، هل تم الاتصال عن طريق الحروب؟ أم التجارة ؟

أم الكتب؟...وفي رصد العلاقات التأثيرية التي ربطت بين أمتين فائدة جمة. إلا أن (أدبية الأدب) يتم تجاهلها إذ يصبح النص في المرتبة الثانية من اهتمام المقارن ، في حين يحتل النص المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في (التناص) .

5 – يتفق (التناص) مع (الأدب المقارن) في الإطار العام لتحديد مصطلحاتها تحديداً دقيقاً ، ليفرق من خلالها بين النوعيات المختلفة من الكتاب والمبدعين وطريقة التأثير ، أو طريقة التناص وكيفيته وشكله ، فكانت القوانين الثلاث:

الاجترار، الامتصاص ، الحوار، وغيرها في التناص ، ومصطلحات التقليد والاقتباس والاحتذاء جلية في الأدب المقارن .

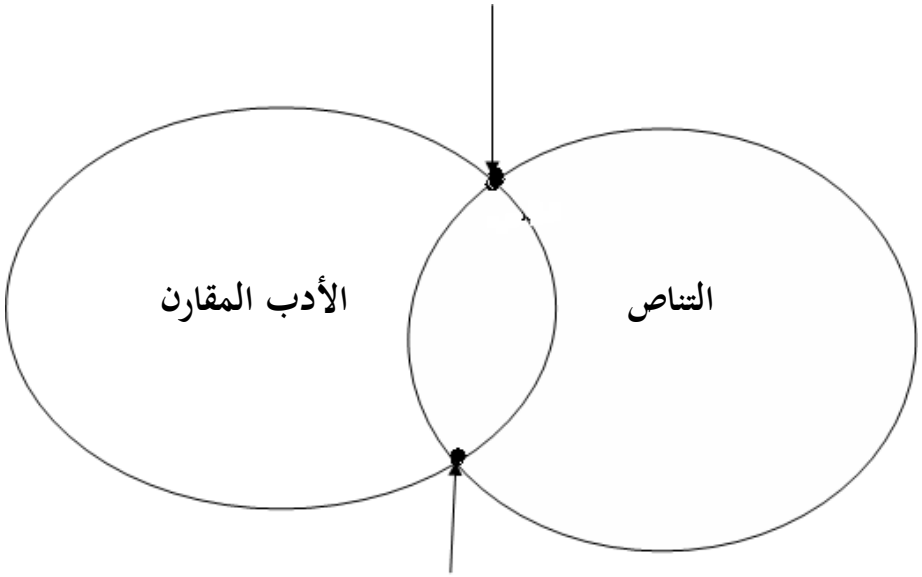
6 – يتفق (التناص) و(الأدب المقارن) في أن غنى الأدب ينشأُ من تفاعله من الآداب الأخرى ، وعقد علاقة حوار متبادلٍ معها ، وعدم انطوائه على نفسه . وأنه لا عيبَ مطلقاً في هذا ، مهما تكن عبقرية الكاتب ، أو عظمة الأمة التي ينتمي إليها ، لأن الفكر والثقافة ميراثٌ إنساني ، وليس وقفاً على أمة دون أخري.

7 - يتفق (التناص) و(الأدب المقارن) في احترازهما من خلع صفةِ التأثير والنصوص الغائبة على أدبيبٍ ما ، أو أدب أمة ما ، دون التأكد من أدلة تثبت ذلك ، سواء كانت هذه الأدلة من خارج النص أو من داخله .

يمكننا انطلاقاً من هذه النتائج أن نمثل لنقاط التلاقي الأساسية بين التناص والأدب المقارن بالخطاطة التالية :

التأثير والتأثر

( علاقة حوار بين الآداب)




التأكد من علاقة التأثير والتأثر قبل الحكم.

## المبحث الأول: ملامح عربية للتناص

**أولاً: السرقات والتناص.**

يذهب عبد المالك مرتاض إلى أن البداية الأولى لهذه النظرية ظهرت مع المفكر العربي (ابن خلدون ) عندما عالج هذه الإشكالية، فقد كان ينصح الشعراء قبل أن يكتبوا الشعر، فقال«اعلم أن لعملِ الشعر وإحكام صناعته شروطاً أوَّلها الحفظ من جنسهِ أي جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة يُنسج على منوالها ، ويتخير المحفوظ من الحر النقي؛ الكثير الأساليب... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال ؛ يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال : إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمَّحي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها...»[1] .

ويعلق (مرتاض) على هذا النص ، فيقول ( أنه يندرج ضمن نظرية (التناص) المبكرة عند العرب ، وإذا لم يطلق الشيخ مصطلح (التناص) على ذلك ،فذلك لا يعني أنه كان غير واعٍ بنظرية التناص التي فُتِن الناس بها في العصر الحاضر ، فلقد كان يمارس هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسألة كما كان متفهماً لها ، فلقد انتهي الشيخ إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيراً ويحفظ أكثر ثم ينسى ذلك ويتناساه، ليستقر في لا وعيه، فيغترف منه لدى الكتابة ، فيظن أنه جاء بالجديد ، بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظا ته [2] .ثم يتساءل بعد ذلك (مرتاض) : أوَليسَ هذا هو التناص؟! أوليسَ هذا هو حوار النصوص السابقة تجسده في النص الحاضر المكتوب ، في ما يزعم الحداثيون الغربيون على الأقل؟! [3] .

إنه لمن المثير للانتباه أن يشكل ظهور التناص في الدراسات النقدية الحديثة دعوة للنقاد العرب للبحث في أسبقية الوجود لهذا التنظير الجديد في التراث العربي، مما أعاد إلى الوجود قضية السرقات الأدبية وغيرها من المصطلحات المقاربة للتناص ، وفي هذا الإطار بدأ حوار مقارب بين التناص من جهة، والسرقات الشعرية من جهة أخرى.

فما هي السرقات الشعرية؟ وما علاقتها بالتناص؟.

- **مفهوم السرقات الشعرية**: «هي أن يعتمد الشاعر اللاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتاً شعرياً أو شطر بيت، أو صورة فنية ، أو معنى ما»[1] .

---

[1] ابن خلدون ، المقدمة ، تحقيق حجر عاصي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، (ط)، 1986 م ، ص355-356

[2] مجلة الموقف الأدبي ، ص 17

[3] نفسه، ص17

[1] – النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، ص 83.

نستشف من التعريف أنه يرتكز على المرجعية أو أصل الشيء، حيث نجد في السرقة ( الأخذ) وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل ، وهذه صفه ترتبط بالأخلاق، وتعودُ جذور السرقات الشعرية إلى العصر الجاهلي حيث كان الشاعر يأخذُ من شعر غيره دون أن ينتبه إلى ذلك.

« ولم تظهر دراسة السرقات الشعرية دراسة منهجية إلا عندما ظهر أبو تمام، وذلك لأمرين:

1- قيام خصومة عنيفة حول الشاعر.

2- ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام: أن شاعرهم ، قد اخترع مذهباً جديداً، وأصبح إماماً فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء، غير أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجد شيئاً، وإنما أخذ عن السابقين، ثم بالغ وأفرط، وبهذا حدثنا الآمدي نفسه بقوله " إنه لم يتبع سرقات البحتري بنفس الاهتمام الذي تتبع به سرقات أبي تمام»[2] .

- **أنـمـاط الـسَّرق:** لقد دأب نقادنا قديماً على تقسيم السَّرق إلى أنواع مختلفة، منهم الحاتمي، وابن الأثير، والقاضي الجرجاني وغيرهم:

وعلى الرغم من اعتراف ابن الأثير بكثرة الحديث واللجَجِ ، والتقسيمات والتفريعات في هذا الموضوع، يعيد تقسيمها إلى ثلاثة أقسام: ( النَّسْخ، والسَّلْخ، والمسْخُ).

- النسخ: وقوع الحافر على الحافر.
- السلخ: ويؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ.
- المسخ، نوعان:
- قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة.
- قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة [3]

في حين يحصر القاضي الجرجاني المعاني في ثلاثة أنواع: معانٍ عامة ومعانٍ مبتذلة، ومعان مختصة (مبتكرة).

1- المعاني العامة: ما كان من قبيل اللغة فهي مشتركة يتداولها جميع الشعراء، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر، وشعرها بالليل، والرجل الشجاع بالأسد.والإتباع أهوان من الابتداع، وفي كل أديب أثر من غيره.

[2] – مصطفى السعد ني ، التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات) ، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د.ط، 1991م، ص 16.
[3] – ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر، ، تحقيق :أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار الرفاعي، الرياض، د.ط، د.ت، ج3، ص 273- 330.

2- المعاني المبتذلة: ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة، وهي أقل اشتراكاً، وليس أحدٌ أولى بها من أحد، وهي تلحق بالمعاني المشتركة- وإن كانت تباينُها أحياناً- وقد كانت ابتداعاً أول أمرها، ثم لما كثرت وتداولتها الألسنة وتناقلها الشعراء ، أصبحت مبتذلة لكثرتها، من ذلك تشبيههم الظعن بالنخيل، والجمل بالقصر المشيد، والفتاة بالغزال.

3- المعاني المبتكرة: هي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها واشتهروا بها، أي التي حازها الأول، فأصبحت من فنياته الخاصة،وأحياها السابق إليه فاقتطعها، فصار المعتدي مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تابعاً، والمعاني المبتكرة هي الموضوع الحقيقي للسرقة وبه تجب المؤاخذة[1]

ولقد كان ابن رشيق – أيضاً – من أبرز من تناول هذه القضية حيث نعاين جانباً من تلك الرؤيا النقدية، حين يرى في ( المشترك والمبتذل) عدم جواز ادعاء السرقة فيه ويورد أبياتاً من الشعر لبعض الشعراء منها قول عنترة:

**وخيل قد دلفت لها بخيل عليها الأسْد تهتصِر اهتصاراً**

وقول عمرو بن معد يكرب:

**وخيل قد دلفت لها بخيل تحية بينهم ضرب وجيعُ**[2]

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبد القاهر الجرجاني إذ يقول :

« والاشتراك في الغرض على العموم : أن يقصد كل واحد منها وصف ممدوحة بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء .... واعلم أن ذلك الأول هو المشترك العامي والظاهر الجلي ، والذي قلت أن التفاضل لا يدخله ، والتفاوت لا يصح فيه....»[3]

**تفطن شعرائنا لحتمية تداخل النصوص:**

لقد تفطن العربي منذ العصر الجاهلي لما يحدث من تداخل بين النصوص ولذالك أخذ يبحث عن المبررات التي تدفع عنه هذه التهمة – على اعتبار أنها سرقة في ذلك العصر – فهذا كعب بن زهير يقول:

---

(1) - علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق علي البجاوي ،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،دار إحياء الكتب العربية ،ودار القلم ،بيروت ،ط3 ،د.ت ،ص417.

(2) - ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ، بيروت ،ج2 ،د.ت ، ص280.

(3) - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية ، بيروت، ط1، 1998م، ص 251-252.

**ما أرانا نقول إلا رجيعاً ومُعاداً من قولنا مكْـرورا** [1]

ويقول عنترة:

**هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم** [2]

كما نفى طرفة بن العبد عن نفسه سرقة أشعار غيره ، فقال :

**ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناسِ من سرقا**[3]

كما نفى حسان بن ثابت الإغارة على شعر غيره ، فقال :

**لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل يوافقُ شعرهم شعري**[4] .

وأمر السَّرق لا يخص العرب وحدهم ، أنما هو حسٌّ عالمي ، فالأديب الكبير برايخت يقول عن أديب كبير مثله ، أو أكبر منه ما يلي : وشكسبير أيضا كان سارقا ، ولا يخفى ما في الكلمة أيضا من تضمين يدخل فيه آخرون من بينهم برايخت نفسه "[5] .

**السرقات الأدبية عبر مصطلح التناص وتصحيح الرؤيا القديمة**

لقد أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجاً نقدياً جديداً – بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم – عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى، وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته، إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولا للتناص، كان لها من الشيوع ما أوحى – أحيانا– بتطابق تام بين التناص والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناص في علاقته بمورو ثنا النقدي، على أن السرقات تحمل صلةً ما ، مع التّناص ، ولذلك سنعرض لبعض هذه الآراء.

من أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى البناء من جديد( عبد الملك مرتاض) الذي جعلها – في مقال له – من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها ، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغةٍ جديدة ، وقراءة بأدوات تقنية جديدة، وقد ختم مقالهُ بالإشارة إلى كون التناص هو «تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخراة، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»[1] .

---

(1) مفيد قميحة ، ديوان كعب بن زهير ، شرح ودراسة ، دار الشواف للطباعة والنشر ، الرياض ، ط1 ، 1989 ، ص66.
(2) ديوان عنترة بن شداد ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1978 ،ص15.
(3) ديوان طرفة بن العبد ، اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،2003 ، ص65.
(4) ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق ، وليد عرفات ، دار صادر، بيروت ، ج2 ، د.ط ، 2006 ، ص177.
(5) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر.،ط4 ،1998م ،ص322.
(1) عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، علامات العدد الأول ، ماي 1991م، ص91

ويؤيد هذا المذهبَ عند(عبد الملك مرتاض) الناقد عبد الله الغذامي، الذي أشار إلى ضرورة الاهتمام بقضايا النقد، ولكن بأدواتِ العصر، فأشار في تناوله لمصطلح التناصية إلى ضرورة دراسة ماكان يسميه الأقدمون بالسرقات الأدبية[2]، أو وقع الحافرِ على الحافر وفق آليات النقد المعاصر . يبدو واضحا فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤيا متصلا بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها على السرقات الأدبية- مع كون بعض النقاد القدامى ابتعدوا عن ذلك- والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة.

فإذا كان مرتاض والغذامي قد اتفقا في دعوتها لتحديث السرقات الأدبية، فإننا نجد ما اقترحه مرتاض — من ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمدا على ضرورة العزوف عن (الخضوع والخنوع) — قد أثار موقفاً نقديا في عمل تالٍ قدمه (صالح الغامدي ) في الدورية ذاتها بعنوان (تعقيبات ومُلاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم ) ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية ، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة لأننا نعتقد بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق. هناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظرية النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا —نحن العرب- إلى اكتشافها بصورة أخرى.[3]

ومن النقاد المعاصرين الذين نستشف من آرائهم عدم اعتبار السرقات الأدبية من قبيل التناص ؛ الناقد (صبري حافظ) حيث نجده في مقال له أهم السرقات تماما عند تناوله للتناص — مع أنه أشار إلى مفاهيم نقدية أخرى — لكنه عدَّ معرفة الاقتباس والتضمين والمعارضة من التّطلع إلى معرفة منجز العرب في هذه المسألة[4] .

ولقد صرح (محمد مندور) — عند تحديد ه لمجموع العلاقات التي تنشأ بين النصوص —إلى أن السرقات ليست من التناص وهذه العلاقات التي تحدد —عنده- مجال الأخذ والعطاء هي:

أ- **علاقة الاستيحاء**: الإتيان بمعانٍ جديدة يستدعيها الناص من مطالعاته المختلفة.

ب- **علاقة استعارة الهياكل** : أخذ الناصِّ موضوع إبداعه من قصةٍ أو أسطورة شعبية أوخبرٍ تاريخي ، وينفث فيه الحياة ؛حتى يعيد خلقه من جديد.

ج- **علاقة التأثر**: أخذُ الناصِّ بمذهب غيره في الإبداع أو الأسلوب ، وقد يكون هذا الأخذ والتأثر عن طريق التتلمذِ.

---

(2) الخطيئة والتكفير (من البنيونة إلى التشريحية) ، ص321

(3) صالح الغامدي ، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص ، علامات ، العدد02 ،1991 م ، ص183-189

(4) التناص وإشاريات العمل الأدبي ، مجلة ألف ، العدد 04، 1984م ، ص26-30

د- **السرقات** : وهي لاتُطلَق إلا على الأخذ الصريح من جمل أو عباراتٍ وانتحالها دون الإشارة إلى صاحبها الأول .

والعلاقات الثلاث الأوائل هي ميدان التناص (تداخل النصوص)، في حين لا تنتمي العلاقة الرابعة (السرقات) إلى مبدأ التناص[1] غير أننا نجد من النقاد من دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث . ففي الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناص) في كتابه تحليل الخطاب الشعري عرض (محمد مفتاح) إلى التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى ، فيقول :«قد يري المطَّلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص تداخلاً كبيراً بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارن والمثَاقفة ، ودراسة المصادر والسرقات . ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يُميَّز كل مفهوم من غيره ، ويُحْصر مجاله لتجنب الخلط. إن هذا العمل يقتضي دراسةً مفصلةً تتناول كل مفهوم على حـده ، وتتناول الظروف التاريخية والإبستيمية التي ظهر فيها»[2] ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين ، إذْ يُعتمَد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسَعةِ معرفته .

يوافق رأي (محمد مفتاح ) رأيَ الباحث والناقد ( رجاء عيد ) حيث يدعو – هو بدوره- إلى ضرورة التحليل المتأنِّي لما يعرف بمصطلح السرقات ؛لأنّ ذلك سيزيل ضباباً كثيفاً تتغيَّمُ بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتقي تلك الرِّيبة التراثية تجاه النُّصوص؛ لا لنقعَ في خطإٍ النقد القديم تحت مصطلحه السابق ( السرقة ) وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها، وما تضيفه في إعادة إبداع جديد، وتشكيل مخالفٍ [3].

بناءً على ما تقدم يتضح أن نقادنا القدامى استندوا في إثبات تهمةِ السّرقات الشعرية على وجود أفكار مشتركة بين نصين شعريين أو بيتين ، ويقتضي ذلك استنكار عمل السارق وإدانته ، في حين نجد ناقد التناص المعاصر يسعى لإظهار البعد الإبداعي في الإنتاج الأدبي كما سبق الذكر.

## الحدود الفاصلة بين التناص والسّرقات :

يمكننا – بعد ما عرضنا للتناص والسرقات – أن نقدم الآن الحدود الفاصلة بينهما ، لاستجلاء نقاط التقاطع بين المصطلحين الغربي والعَربي.

---

(1) محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن لانسون ومايبه ، دار النهضة للطباعة والنشر ، القاهرة، ط04، د.ت، ص309.

(2) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، ص119

(3) رجاء عيد ، النص والتناص ، علامات 18 ، المجلد 05 ديسمبر 1995م، ص175-208

1- اهتم النقاد بموضوع (التناص ) بدراسة الكَيفياتِ التي يتم بها ظهور نصٍ سابق في نصٍ جديد وتحديدها بدقة ، علاوة على ربط النص بإطار البنية التي تتشكل من مجموعةٍ من الأنساق المتحولة التي تتفاعل فيها هذه الأنساق وتتكامل في بناءٍ داخلي يتسِم بالشمولية والتنظيم وفق قوانين محددة ،وهذا يعني أخذ القضايا الفنية في الاعتبار عند عملية تحليل التناص . أما (السرقات الأدبية) ؛ فقد اكتفت مثل الأدب المقارن برصد الظاهرة وطرائق ممارستها ، أي الوقوف عند حدود ردِّ السرقة إلى أصلها ، وهذه دراسةٌ تعزل النص عن بنيته الكلية أو بعزل الأنساق عن بعضها بعضاً ، ومن هنا كانت الدراسة بجزيئيةً .

2- يرتبط مفهوم (التناص ) بدراسة النص الأدبي باعتباره جنساً غير مقيدٍ بنوع محددٍ من التفاعل مع النصوص الأخرى ، سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، قومية أو عالمية، لغةً واحدة أو لغة مختلفة ، أي استعلاء النص على حدود الزمان والمكان .أما السّرقات الأدبية ، فقد ركزت على سرقةِ الشعراء المحدثين من الأقدمين ، أو سرقة المحدثين من المحدثين، وتجاوز النقاد سرقة الشعراء من الشعراء إلى سرقت الشعر من النثر . ولقد ربط النقاد السرقات في حدود اللغة القومية مثل فعل (الأدب المقارن) في دراسته للتأثيرات.

3- يهتم النقاد في موضوع ( التناص) بمعرفة المدى الذي وصلت إليه التجربة الأدبية الجديدة في استيعابها وتفاعلها مع النصوص أو التجارب السابقة، وكيفية تحويل هذه النصوص، لكي تتلاءم مع طبيعة العصر، وأي الآليات أُستخدمتْ في ذلك، دون انحيازٍ إلى أي من النصين المدروسين ، بينما تسير دراسة السرقات الأدبية إلى غير ذلك، إذْ تكتفي برصد الظّاهرة ، والموازنة بين السارق والمسْروق ، وقد فضلوا الأصلَ في أحيانٍ كثيرة ، وبذلك يتحول الشاعر المتأثر إلى مستهلك .

4- حدد النقاد في دراستهم لـ ( التناص) مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات التي يتم من خلالها اكتشاف ( التناص) فذكروا الاجترار، الامتصاص، الحوار...وتقنيات محددة كالتناص المباشر وغير المباشر، والتناص الداخلي والخارجي. وقد حاول النّقاد في ظاهرةِ السرقات تحديد معايير نقدية ثابتةٍ ، فتحدثوا عن اللفظ والمعنى، وفي أيٍّ منهما تكون السرقة ، وتحدثوا عن المعاني المشتركة والمبتذلة وَالمبتكرة ، كما تحدثوا عن النسخ والسلخ والمسخ والغصب... وهذا دليلٌ على اختلاف النقاد في تحديد المعايير بدقة ؛مما أدى إلى غموضه، وإلى وجود اِلتباسٍ في الحكم على الشعراء.

5- أبعد مُنظِّروا ( التناص) البعد الأخلاقي عن القضية ،وأجمعوا على أن النصوص لا تُبْدعُ من فراغ؛ وإنما تستند إلى نصوص سابقة. و ( التناص) إذ شبكة من العلاقات والتفاعلات والهدْمِ والبناء

تقيمها النصوص مع بعضها بعضاً،لكن دراسة ( السرقات الأدبية) لدى النقاد تتجهُ في أغلب أحوالها إلى تأثيم السارق أخلاقياً، وإذا تجاوزوا عن خلعِ صفة الإثم الأخلاقي عن السارق، فإنه عليه أن يُحْسِن الأخذ والخفاء.

6- يتفق ( التَّناص) مع ( السرقات الأدبية) في انتمائهما إلى حقل واحد هو حقل النقد الأدبي، فالسّرقات الشعرية تنتمي إلى حقل نقديٍّ عربي قديم، والتناص ينتمي إلى حقل نقدي أوروبي معاصر.

7- يتفقان في اعتماد اللاحق على السابق أي اعتبار مبدأ الأسبقية، إذ بدونها لا يكون تداخل بين النصوص، وهي عملية حتمية لا بد منها في العملية الإنتاجية سواء كانت سرقة أو تناصاً.

لقد أجملت الدكتورة ( نور الهدى لوشن) في مقال لها الأوجه الفارقة من التناص والسرقات وحصرتها في ثلاث مستويات، دون ذكر لمواقع الاتفاق، وهذه المستويات هي:

**ا – على مستوى المنهج:** السرقة تعتمد المنهج التأثّري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والسابق هو المبدع، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم بالنص الغائب فحسب.

**ب – على مستوى القيمة:** ناقدُ السرقة الأدبية يسعى إلى استنكار عمل السارق ورفضه، في حين أن الناقد في التناص يسعى لإظهار القيمة الإبداعية في النص المستحضِر.

**ج – على مستوى القصدية:** في السرقة تكون العملية قصدية واعية دوماً، بينما في التناص تكون – غالباً – لاواعية، كما تكون واعية وهو ما نجده في الاقتباس والتضمين والمعارضات...[1]

ودون فتونٍ بالنرجسية التي يتهم بها العربي عادة ؛ فإنني أرى أنه – حقاً- فقِهَ العرب منذ زمن ظاهرة تداخل النّصوص ، وأقوال بعضهم ( النقاد) لدليل على ذلك، وإن كانت السرقات ليست مرادفاً تاماً للتناص ؛ غير أن أشكالها الموظفة تُعَدُّ ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسِم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتحاور فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد على التضاد ثم المشابهة ثانياً.

[1] – ، نور الهدى لوشن ، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد 26، 2003 م ص 1024-1025.

ولنأخذ من كلام ( ابن طباطبا ) دليلاً مدعماً لهذا التوجه « وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزَها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعبْ؛ بل وجب له فضلُ لطفه وإحسانه فيه...ويحتاج من سلك هذا السّبيل إلى إلطافِ الحيلة ، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسِها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها ، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوقٍ إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيبٍ أو غزلٍ ، استعمله في المديح ،وإن وجدَ في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقةٍ أو فرس استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسَها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها . وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل ؛ فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن»[1].

في هذا النص يدعو ( ابن طباطبا) إلى الإتباع، ولا يرى أيةَ نقيصةٍ في أنْ يشترك المتأخر مع المتقدم في المعنى شريطة أن تُجوَّد طريقة القول ؛إذِ العبرة ليستْ بالمعنى بل بطريقةِ صوغه.

وأن يكون المتأثر حذقاً قادراً على التفنن في الإخفاء بتحليل المادة الأولية وصهرها بحيث تأخذُ عناصرها مواضعَ جديدةً في النص المستحضِر، ولا يتأتى هذا الصنيع إلا للشاعر الذي يمتلك ملكة خيالية تصهر وتبني حتى تخرجَ الأعمال الجديدة في صورةٍ إبداعية مختلفة.

وإذا كان التناص يعتمد أكثر على التضاد وفق ما نلمحُ من أنماط التناص عند (كريستيفا) التي تذكر « ***النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي*** »[2] فإننا نجد ما يعادل هذا في نص (ابن طباطبا)–المذكور– حيث قال «...فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها...» والأمثلة على ذلك في نقدنا القديم كثيرة.

نجد – أيضاً – عبد القاهر الجرجاني يحدد آلية الاشتغال في ( ميدان التناص)، حيث يقول :

« اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعُموم ، أو في وجهِ الدلالة على الغرض »[1] .

فوجه الاتفاق في عموم الغرض ؛ فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، أما وجه الدلالة على الغرض ؛ فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له كالشجاعة والسخاء[2]

.

إذاً التداخل الذي حرره الجرجاني هنا يمكن تقسيمه على قسمين : تداخل شكلي ، وتداخل مضموني.

---

(1) – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية، د-ط، 1980م، ص 91-93.
(2) – علم النص، ص 78-79.
(1) أسرار البلاغة ، ص 250.
(2) نفسه، ص 250-251.

أ- ***التداخل الأول***: في البنية الظاهرة التي تعطي معناها العام ، وهو الاتفاق في الغرض العام – كما ذكر الجرجاني – وهذا التداخل ليس فيه سرقة لاشتراك المعاني فيه، وعدم خصوصيتها لمبدعٍ معين.

ب- ***التداخل الثاني***: يمكن في تلمس وجوه التداخل الخفية بين النصين ، وهذا النوع من التداخل هو ميدان التناص ، وفيه تبرز خصوصية المبدع.

**موازنة تطبيقية للتناص عند القاضي الجرجاني وجوليا كريستيفا:**

ومن ملامح التناص عند عبد القاهر الجرجاني ننتقلُ إلى القاضي الجرجاني وإجرائهِ التطبيقي لمبدأ التناص المبني على التّضاد، وسنحاولُ إجراء موازنةٍ معتمدين على منظورين:

المنظور الأول للناقد العربي القاضي الجرجاني ، والثاني لمبدعةِ (التناص) الناقدة الغربية ( جوليا كريستيفا) ، وسنرى مقدار التقارب بين هذين الإجراءين.

يقول القاضي الجرجاني عن أحد مصطلحات السرقة ( القلب) بأنه عبارة عن نقض المعنى ، ويضربُ نموذجاً من قول المتنبي:

**أأُحبه وأحب فيه ملامةً إنّ الملامة فيه من أعدائه.**

وفيه نقضَ المتنبي قولَ أبي الشيص:

**أجد الملامة في هواك لذيذةً حباً لذكرك فليلمني اللُّوَّمُ**

يظهر جلياً إدراك القاضي الجرجاني لمفهوم ( التعالق النصي) الذي قام به المتنبي حيث استفاد من نص سابق ، فتحققت بذلك مقوله التوالد النصي ، فإجراؤه هذا هو نفس الإجراء الذي قامت به (جوليا كريستيفا ) عندما تحدثت عن التداخل النصي تحت عنوان ( النفي الكلي) وقد سبق لنا ذكر أنماط التناص الثلاث هذه عند كريستيفا – حيث تذكر مقطع باسكال " وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحياناً..."[1] وهذا يصبح عند لوتريامون" حين أكتب خواطري ، فإنها لا تنفلت مني هذا الفعل..."

يكشف هذا النموذج عن ذلك التقارب الذي قدمه القاضي الجرجاني لنظرية أصبحت من النظريات الأبرز بسبب تقدمها وحداثة سنها، فالقلب عنده يعادل النفي الكلي عند كريستيفا ومن الأمثلة على هذه النظرة في النقد العَربي ( الالتقاط والتلفيق) كما جاء في العمدة ومنه قول يزيد بن الطثرية:

**إذا رآني مقبلاً غضَّ طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله**

فأوله من قول الشاعر جميل:

---

[1] - الأمثلة التي ضربتها كريستيفا عن قوانين التناص ذكرناها في المبحث الثاني من الفصل الأول.

**إذا ما رآني طالعاً من ثنيةٍ يقولون : من هذا؟ وقد عرفوني**

ونجد مصطلح ( العكس) ومن الأمثلة عليه، قول أبي حفص البصري:

**سود الوجوه لئيمة أحسباهم فطس الأنوف من الطراز الآخر**

وهذا عكس لبيت حسان بن ثابت.

**بيض الوجوه كريمةٌ أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأول**[2] .

هذا ما يعرف عند ( كريستيفا) بالنفي المتوازي ، أي عكس المعنى، وقدمت مثلاً على ذلك مقطعاً (للاروشفوكو) " إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء..." ليصبح عند ( لوتريامون) : " إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي..."

نلمس في المثالين الاتفاق في الاعتماد على أسس نقدية واحدة ومصطلحات واحدة.

نجد أيضاً في النقد العربي القديم مصطلح ( الاهتدام) وهو من المصطلحات التي تدخل تحت باب السرقات ، المصطلح ذاته نجده في التناص الغربي الذي يُنظَر له على أنه عبارة عن هدم لنصوص أخرى، تقول ( كريستيفا): "هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً"[3]

هذا الهدم عن (جوليا كريستيفا) نجده في كثير من الكتب النقدية العربية ، منها كتاب العمدة، حيث يقول ابن رشيق الاهتدام نحو قول النجاشي:

**وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجلٌ رمت فيها يد الحدثان**

أخذ كُثير عزَّة الشطر الأول واهتدم الشطر الثاني، فجاء في غير اللفظ :

**وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمى فيها الزمان فشلت** [1]

بناء على هذه الأمثلة يسَعنا القول أن النقد العربي كان يتعامل مع قضية تداخل النصوص – لا على صعيد التنظير النقدي فحسب – بل على صعيد الإجراء التطبيقي.

فإذا كانت السرقة – بعد إبراز الحدود الفاصلة بينها وبين التّناص- تبدو وجهاً من وجوه هذا المصطلح (التناص) ؛ فإننا نجد مصطلحاً آخر عده النقاد العرب وجهاً آخر من وجوهه في الدراسات النقدية العَربية ، وهذا المصطلح هو المعارضة الشعرية.

**ثانياً:المعارضات الشعرية والتناص**

---

[2] - بدوي طبانة ، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال ، دار الثقافة بيروت، د،ط، 1996م، ص 60.

[3] - علم النص ، ص 79.

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ص 287

كانت المعارضات الشعرية – كونها أحد الحقول النقدية القديمة- مستنداً آخرَ ارتهنَ إليه بعض النقاد العرب في توافقه مع التناص، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية ، حيث نلحظ قلةَ الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناص.

**المعارضة لغة** : عرض: ظهر ، عارضه: سار حاليه، عارض الشيء بالشيء معارضة ، قابله ، وعارضْتُ كتابي بكتابه: أي قابلته ، وفلان يعارضني : أي يباريني ، وفي الحديث: إن جبريل عليه السلام، كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة ، وأنه عارضه العام مرتين ، قال ابن الأثير: أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن من المعارضة المقابلة... وعارضته بمتاع أو دابةٍ أو شيء معارضة إذا بادلته به[2] .

نجد أن المعني اللغوي لا يبعدُ في دلالته عن المعني الاصطلاحي فكلاهما يركز على الاقتفاء والمماثلة.

**المعارضة اصطلاحا** : «هي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما ، فيأتي شاعر آخر ، فينظم قصيدة أخرى على غرارها ، محاكياً القصيدة الأولى في وزنها ، وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التفوق»[3]

من التعريف يظهر أن (المعارضة) تقتضي وجود نصٍّ فني أمام الشاعر المعارض ليقتدي به ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه، ولذلك لا نجد في الشعر الجاهلي معارضات لفقدانِ النموذج الشعري القبْلِي الذي تتم معارضته.

**المعارضة عند شعراء الاتباعية:**

دعت الاتباعية العربية إلى ضرورة أن يحاكي الشاعر الحديث أولئك الشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، وأن يجري معهم في مضمار البيان جرياً ليس آلياً، ولكن جرياً خلاقاً.

لقد كان رائد مدرسة الإحياء الشاعر ( محمود سامي البارودي) [1] ،هو من أوقف نفسه لإحياء الشعر العربي، ونفث الروح الجديدة فيه .

آثَرَ ( محمود سامي البارودي) وأتباعه التركيز اللفظي ، والعبارة المباشرة التي حققها الأوائل في أشعارهم، كما أنه وأصحابه بذلوا جهداً معتبراً في صقل لغتهم، وحاولوا إحياء كثيرٍ من المفردات القديمة.

ولقد اعترف البارودي في مقدمة ديوانه أنه يحاكي الشعراء الماضين ويعارضهم في كلامهم، وهذا تصريح منه بتداخل نصوصه الشعرية مع نصوص من سبقوه، ولا يجدُ في ذلك أية نقيصة تحطُّ من قدره فيقول:

---

[2] لسان العرب، ص603-604

[3] النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، ص109

[1] محمود سامي البارودي: رائد الشعر العربي الحديث، ولد في مصر سنة 1838م ونشأ فيها ، بدأ حياته التعليمية في منزله، ثم التحق بالمدرسة الحربية، وتخرج فيها ضابطاً، وظل يرتقي في رتب الجيش، حتى وصل إلى مصاف الضباط، من آثاره:

- مختاراته من عيون الأدب العربي؛

- ديوانه الشعري الذي ضم العديد من القصائد.

واصل حياته الشعرية معطاء إلى أن وافته المنية سنة 1904م ( المختار في الأدب والنصوص، أحمد سيد محمد، المعهد التربوي الوطني الجزائر، د-ط، 1989م، ص 73.

**تكلمت كالماضين قبلي بما جرتْ به عادة الإنسان إن يتكلما**

**فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ فلا بد لابن الأيك أن يترنّما**[2] .

تعمد ( البارودي) محاكاة ومعارضة السابقين أي كان لنصوصه تناصٌّ مباشر بنصوصهم، من أمثلة ذلك قوله وهو في سجنه:

**كلما درت لأقضي حاجةً قالت الظلمةُ مهلاً لا تدرْ**

يعارض في هذا البيت قول عمر بن أبي ربيعة:

**كلما قلت مي ميعادنا ضحكتْ هند وقالتْ بعد غد**[3]

وحين يتطرق البارودي إلى التباهي بالخلال الكريمة والجلد والشجاعة ، ويبين أنه محسود المكانة يقول :

**عليَّ طلابُ العزِّ من مستقره ولا ذنب لي إن عارضتني المقادرُ**

وقوله هذا في صورته ومعناه ،يحاكي قول أبي فراس:

**عليَّ طلابُ العزِّ من مستقره ولا ذنب لي إن حاربتني المطالب**[4] .

من خلال هذه الأمثلة للبارودي، نرى أنه كان شديد التأثر بالشعراء الجاهليين والإسلاميين وكذا العباسيين ، حتى أنّ المتلقي لا يكاد يميّز بين شعره وشعرهم لدقةِ محاكاته لهم.

يأتي بعد البارودي ( أمير الشعراء) أحمد شوقي الذي عارضَ هو بدوره الشعر العربي القديم ، وأبدع أيَّما إبداع في ذلك.

فها هوذا يحاكي قصيدة نهج البردة، فيقول:

**ريم على القاع بين البان والعلم أحلَّ سفكَ دمي في الأشهر الحُرُم**

**رمى القضاء بعيني جؤذراً أسداً ياساكِنَ القاع أدرك ساكن الأجم**[1]

كما أنه صاغ سينيته الرائعة ( الرحلة إلى الأندلس ) على نسق سينية البحتري التي تصف إيوان كسرى ومطلعها:

**صنْتُ نفسي عما يدنّسُ نفسي وترفعتُ عن جدا كل جَبسِ**

وتظهر معارضته لها في قوله:

---

(2) عمر الدسوقي ، محمود سامي البارودي ، دار المعارف، مصر، ط2، 1975م، ص 48.

(3) نسيب نشاوي ، المدارس الأدبية، الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د،ط، 1984م، ص 53.

(4) نفسه ، ص 56.

(1) أحمد شوقي ، الشوقيات ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج1 ،ط1 ،د.ت ، ص190.

**اختلاف النهار والليل ينسي أُذكرا لي الصبا وأيامَ أُنْسي**
**وصفا لي ملاوةً من شباب صُوِّرتْ من تصورات ومس**[2]

جاءت القريحة على هذه الشاكلة متأثرة بالتاريخ العَربي، وبلاغة الشِّعر القديم، تُسْتمَدُّ من روائعه الشعر النقي، فلقد استوحى شوقي من أستاذه البحتري مادة موسيقاه، وظهرت في ديوانه محاولات عديدة لمعارضته.

***المعارضة والتناص عند النقاد المعاصرين:***

هكذا يظهر جلياً تداخل النصوص في المعارضة، وهي عبارة عن تناص مباشر وفق المصطلح الحديث، إذْ عُدَّت المعارضة عند النقاد العرب المعاصرين من التناص، يقول في هذا ( محمد مفتاح): «التناص : هو تعالق ( الدخول في علاقة ) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، وقبل أن نبيِّنها نحلل بعض المفاهيم الأساسية:

1-**المعارضة:** وتعني أن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة " معلّم" أو أسلوبه ليقتدي بهما، أو لرياضةِ القول على هديهما ، أو للسخرية منهما، إنّ هذا الجزء الأخير من التحديد هو:

2-**المعارضة الساخرة:** أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفية، بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدّياً...والمدح ذماً والذم مدحاً»[1] .

ويواصل ( محمّد مفتاح) قائلاً : « المحاكاة المقتدية، وهي ( المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص»[2] .

لم يجِدِ الناقد عبد الله الغذامي عن هذا المذهب في اعتبار المعارضة من التناص، وينطلق في ذلك تعريف شولز، ونلتمس ذلك في قوله: "« ويعطي شولز على قوله أمثلة ( عن التناص) نستبدلها هنا بأمثلة عربية، مثل معارضة شوقي للبحتري في سينيته ، أو معارضات ( ياليل الصَّب)[3] وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقي والرصافي، فكل معارضة هي نص متداخل مع نصٍ سابق له» [4] ، غير أن ( الغذّامي) يستدرك قائلاً: « لكن هذا المثال ليس سوى تبسيط مخل للفكرة ، فتدخل النصوص كما يتدارك شولز : هو عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها

---

(2) الشوقيات، ج2، ص 45.
(1) تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص) ، ص 121.
(2) نفسه، ص 122.
(3) هي مئة معارضة بعنوان ( ياليل الصب ومعارضاتها ) قام بجمعها ، محمد المرزوقي والجيلالي بن الحاج يحيى ، الدار العربية للكتاب ، تونس 1976م .
(4) تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص) ، ص 225.

»[5] ، وفي هذا تلميح من الغذامي إلى أن المعارضة عبارة عن تناص مباشر واضحٍ يعلن عن نفسه بصراحة،بينما التناص الحقيقي عند شولز يتصف بقلة الوضوح وكثرة التعقيد ، وهذا يعني التناص الخفي غير المباشر.

ومن الذين تحدّثوا عن توافق التناص مع ظاهرة المعارضة ( عبد الرحمان السّماعيل) حيث يرى أنه يتوافق مع المعارضة الضمنية التي تأتي بشكلٍ تلقائي بعيداً عن قصد المعارضة الصّريحة ، أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر[6] .ويضيف- السماعيل- لدعم اقتراحه في نطاق المعارضة الضمنية مع التناص « ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه، أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان ، فيأتي حاملاً نفسَ السِّمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان ، وإن اختلفت طولاً وقصراً»[7]. ومن المصطلحات التي تشتمُّ منها رائحة التناص النقائض ، فما هي النقائض ؟

## ثالثاً : رائحة التناص في النقائض .

**النقائض لغةً** : النقض إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء ،والنقض ضد الإبرام.ونقضه ينقضه نقضاً، وتناقض وناقضته في الشيء مناقضةً ونقاضاً ؛ خالفته . والمناقضة في القول : أن يتكلم بما يتناقض معناه . والنقيضة في الشعر ما ينقض به.وقال الشاعر:

إنـي أرى الـدّهر ذا نـقـضٍ و إمـرار [1] أي ما أمر عاد عليه فنقضه ،وكذلك المناقضة في الشعر ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول ،ولذلك قالوا نقائض جرير والفرزدق.[2]

إذاً المعنى اللغوي قسمان:

-الأول حسي ، يتمثل في نقض البناء أو الحبل بعد عقده وإبرامه.

-الثاني معنوي ، يتجلى في نقض العهود والمواثيق ، وفي نقض القول والإتيان بما يغايره.

**النقائض اصطلاحاً** : «هي أن يتجه شاعر إلى آخر هاجياً أو مفتخراً ، فيعمد الآخر إلى الرد عليه

---

[5] نفسه ،ص 225.
[6] عبد الرحمان السماعيل ، المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي ،جدة ،د.ط ، 1994م ،ص26.
[7] نفسه ، ص26.
[1] عجز البيت لجرير في ديوانه ،ص 233 ، وفي أساس البلاغة للزمخشري ، مادة ( مرر ) ص589. صدر البيت :لا يأمننَّ امرؤ نقض مرّته
[2] لسان العرب ، ص 669
[3] أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 2، 1954،ص3

هاجياً أو مفتخراً ؛ ملتزماً البحر والرويّ والقافية التي اختارها الأول »[3]

وفي تعريف آخر : « هي أن يقول الشاعر قصيدةً يهجو فيها شاعراً آخر ويسخر منه ومن قبيلته ، ويفخر بنفسه ورهطه ،وبما لهم من أمجاد في الجاهلية أومكانة في الإسلام ، فيجيبه الشاعر بقصيدة على وزنها وقافيتها في الأغلب ، ناقضاً كثيراً مما جاء به الشاعر الأول من معانٍ وصور ، مضيفاً إليها من جانبه مزيداً من الفخر والهجاء . » [4] يمكننا أن نستشف من التعريفين السالفين ما يأتي :

- أن يلتزم الشاعرالثاني بالبحر والقافية والروي الذي اعتمده سابقه.
- أن الأصل في معنى النقائض المقابلة والاختلاف والإضافة ، لأنّ شغف الشاعر الثاني أن يفسد على الأول معانيه ؛ فيردها عليه إن كانت هجاءً ، أو يضع إزاءها مفاخره و مفاخر قومه وعظمتهم .

ومن الأمثلة على فن النقائض – الذي عرف ذروته في عصر بني أمية — قول الفرزدق مفتخراً بقومه مشيداً بصبرهم ، وشجاعتهم إذا أُسْتُفزّوا :

**أحلامنا تزن الجبال رزانـةً وتخالُنا جنـاً إذا ما نجهلِ**[5]

فرد عليه جرير بالصياغة نفسها قائلاً :

**أحلامنا تزن الجبال رزانـةً ويفوق جاهلنا فعال الجُهَّـلِ**[1]

**نشأة النقائض** :يذهب جل الدارسين والنقاد إلى أن فن المعارضة لم يعرفه الشعر العربي إلا في منتصف القرن الأول ، ويعود فضل اختراعه إلى المدرسة الأموية وشعرائها المشهورين أو المغمورين ، غير أن الدراسات الأدبية الجادة أثبتت أن هذا الفن ظهر في العصر الجاهلي ، إلا أنّ النقائض الأموية امتازت بأمور فنية جعلتها تحجب ما سبقها من محاولات يقول أحمد الشايب في ذلك : « لذلك رأينا هذا الفن ينشأ في حظيرة الشعر الجاهلي طفلاً يحبو ، ثم تستقيم قدماه فينمو سريعاً ، حتى نراه شاباً قوياً ، ولاسيما في ظلال السيوف وتوالي الأيام ، فلما جاء الإسلام ،فلما جاء الإسلام ظفر به فناً موطأ الأكناف ، كثير الأبواب ، فاستعمله في سبيل دولته ، حتى إذا الأمويون أشعلوه ناراً موقدة كانت في نزعتها رجعة جاهلية عاصفة في ظل الدولة الإسلامية. »[2]

لاجرَمَ أنه ما من محاولة شعرية إلا وتُسْبَق بمحاولات أخرى قد تكون مخفقة أو ناجحة نسبياً او غير ناضجة فنياً ،والحكم ذاته ينطبق على فن النقائض لما فيها من مجاراة في النظم.

---

(4) عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1979 ، ص 352

(5) ديوان الفرزدق ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص 321

(1) ديوان جرير ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،ط1 ، 1982 ، ص77.

(2) أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ،ص9

**مقومات النقائض** :تتخذ النقائض مادتها من الأحساب والأنساب والأيام والمآثر والحـودث الاجتماعية والمواقف السياسية ، يقول أحمد الشايب : « ومن كل هذا نرى أن المناقضة يغلب عليها تقابل المعاني ، وشيوع الهجاء الصريح ، وذكر الوعيد والفخر بالأحساب والأنساب ، وتجاوز ذلك إلى القبائل والأحزاب . »[3] وقد كانت هذه العناصر بمثابة المواد الأولية التي يبنى منها المتناقضون قصائدهم يتخذ منها كلٌّ لنفسه ما يلائم موقفه ويدعم حجته ، ويروع خصمه ، ويكسبه هو الظفر وبعد الصيت وعلو المكانة له ولقبيلته.

**أركانها** : النقائض في الغالب تدور حول محورين أساسيين هما :

- الفخر والهجاء القبلي .
- تناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ، ونساء القبيلة بقدر غير قليل من الطرافة والفكاهة والصخرية اللاذعة التي تحط من شأن الخصم وتقزّمه .

وما يشدُّ الانتباه في تناولهم لهذه الصور الفاحشة ، والتعدي على الأعراض ؛ هو عدم اهتزازهم الشديد لها ، إذْ لم يأخذوا الأمر مأخذ الجد ، وإلا كان أقل قليله كافياً لجريان الدماء ، لقد كان الأمـر يبـدو وكأنه مباراة شعبية في الفكاهة والسخرية على غرار ماكنا نشهده بين من عرفوا بالقدرة على
ابتكار الدعابة وصياغتها ، معتمدين في ذلك بعض معانٍ أساسية تتصل بالجنس في كثير من الأحيان ،دون أن يحس أحد منهم بأدنى حرج أو إهانة ، أو يكون في ذلك أثر في علاقة ( المتباريْنِ ) وما قد يكون بينهما من صداقة .[1]

تتميز النقائض بكونها قصائد طويلة في الغالب ، يستهلها الشاعر بالمطالع العاطفية ، ووصف الرحلة المألوفة ، وقد يقتحم الفخر والهجاء منذ البداية. ولقد سلك شعراء النقائض في نقض المعاني طُرقاً شتّى ترجع إلى أصلٍ عامٍّ واحدٍ ؛ وهو أن يعنى الشاعر الثاني بإفساد ما يقرره الأول ، ونشير هنا إلى بعض الطرق التي اعتمدها المتناقضون في قصائدهم ، وهي :

- أن يرد الشاعر الثاني على أقوال الأول متتبعاً المعاني المرصودة.
- أن يتجاوز ذلك إلى الهجاء العام والفخر بالأيام الغابرة والجدود.
- أن يكرر اسم المهجو ويركز على السخرية منه.

---

[3] نفسه ،ص 10 نفسه ،ص 10

[1] عبد القادر القط ، الشعر الإسلامي والأموي ، ص 352-358

غير أن النقائض لا تسير على هذه الوتيرة في كل أجزاء القصيدة « فقد يتجاوز الشاعر الرد على أقوال

| | الاختلاف | التشابه |
|---|---|---|

صاحبه معنىً معنىً إلى الهجاء العام والفخر بالأيام الغابرة والآباء والأجداد ، ويمضي الشاعر في تعداد تلك الوقائع القديمة بتفصيل عجيب خالطاً بين ما كان في الجاهلية والإسلام ، وكأنه ما زال يعيش في العصر الجاهلي بكل قيمه الخلقية وعصبياته القبلية . وكثيراً ما يعتمد أصحاب النقائض في سخريتهم على تكرار أسماء من يهجونهم ويسخرون منهم ، وكأن الشاعر لايريد أن يغيب اسم من يهجوه لحظة عن سمع السامع ، أو القارئ ، وكأنه يريد أن يحفر تلك الصورة الساخرة بالتكرار الملح في فكره ووجدانه.[2]

ومن خلال ما استعرضنا عن المعارضات والنقائض يمكننا الخروج بنقاط **الاختلاف والتشابه** بينهما في الجدول التالي :

[2] نفسه ، ص358

| | | |
|---|---|---|
| المعارضات | -المعارض لايتعرض لهجاء أو سب الشاعر الثاني<br>-المعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب ، أوالمعترف ببراعته.<br>-الشاعران المتعارضان لايكونان بالضرورة متعاصرين. | يتشابهان في كون الشاعر الثاني المعارض أو المناقض ينظم قصيدة من نفس البحر الذي نظم عليه الشاعر الأول ،ونفس القافية. |
| النقائـض | -الناقض يتعرض لهجائه وشتمه .<br>-المناقض يقف من صاحبه موقف المنكر غير المعترف ببراعته.<br>-ينبغي أن يكون الشاعـران متعاصرينِ. | |

لقد أساءت النقائض للحيات الاجتماعية والسياسية ، إلا أنها أحسنت للحياة الأدبية ، وبلغت بالفن الشعري القديم ذروته ، وخلفت لنا آثاراً ضخمة جديرة بالدرس . ومن خلال تناولنا لجذور التناص في في المصطلحات العربية النقدية والبلاغية القديمة ؛ يمكننا القول أنها اشتركت مع مصطلح التناص في النقاط التالية :

- إن هناك نصاً داخل النص الواحد ، باعتبار أنّ هذه المصطلحات البلاغية والنقدية تحيل على نصوص أخرى مختلفة .
- ألاّ يكون توظيف النص مقصوداً لذاته ، بل يشترط حسن الاستعمال والإضافة والابتكار.

**نخلص من كل ما سبق إلى النتيجة التالية :**

- إن التناص في صورته النظرية المعروفة ، هو محصلة للفكر النقدي الأوربي .
- إن الشكلانيين الروس هم الذين مهدوا لظهور مصطلح التناص ، عندما أثاروا المسألة المرجعية .
- تداخل مصطلح التناص عند بعض الدارسين مع مصطلحات أخرى كالحوارية والأدب المقارن...
- لايمكن – في اعتقادنا – فهم مصطلح التناص ألا بتحديد مفهوم بعض المصطلحات التي سبقته ومهّدت الطريق لظهوره ، وبتحديد المصطلحات القريبة منه في الصيغة ، مثل : التعاقب Diachronie ، التزامن synchronie ، إيديولجيم Idéologème ، الجامعية النصية Architextes

الشامل النصي Architextualite ، خارج نصي Extratextuel ، النص اللاحق Hypertexte نص واصف Metatextualité ، مابين نصية Para texte ، نشوء النص Prétexte ،نصية Textualité ، نصي Textuel.

قد يكون من الجدير أن نذكّر في هذا المقام بتصنيف ( جيرارد جينيت) التناص ضمن المتعاليات النصية الخمسة في المبحث الثاني من الفصل الأول،بينما نجد من الدارسين من يعتبر هذه المتعاليات أنواع للتناص ، وفي خضم أزمة المصطلح التي يشهدها النقد العربي كما النقد الغربي ؛ عرف مصطلح التناص عند الدارسين والباحثين عدة مفاهيم يتضح ذلك من خلال الجدول التالي :

| المصطلح باللغة العربية | المصطلح باللغة الفرنسية | صاحب المصطلح |
|---|---|---|
| محاكاة<br>حوارية | Imitation<br>Dialogisme | M. Bakhtine |
| تداخل | Interférence | Y.ymianov |
| إدماج<br>حضور ( نص سابق )<br>إحالة | Intégration<br>Présence<br>Référence | T. Todorov |
| تضمين<br>إيحاء<br>جيولوجيات كتابية<br>إعادة الإنتاج | Inclusion<br>Connotation<br>Géologie de l écriture<br>Reproduction | R.barthes |
| حضور نصي | Présence Textuel | G. genette |
| كتابة داخل منظور سابق | Ecriture Dans Un Perspective Antérieur | M. butor |
| تداخل النصوص<br>معارضة | Interférence<br>Pastiche | M . arrive |
| حضور ( نصوص أخرى)<br>تحويل<br>هدم / بناء<br>إحالة<br>استيعاب | Présence<br>Transformation<br>Construction / Destruction<br>Référence<br>Absorption | J.kristeva |
| نفي | Négation | Rifaterre |
| مرجعي | Référentiel | |
| تحويل<br>تمثيل | Transformation<br>Représentation | L.jenney |

بهذه الصّورة نجد تداخل النصوص أو تناسلها له جذور عميقة في حياتنا الشعرية والنقدية، وإن بتسمياتٍ مغايرة للتناص المعاصر، الأمر الذي لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، بل ينفثُ فيه دفقه

جديدة من الحياة، عندما يفسَّر في ضوء مصطلحات معاصرة .فاللغات من خلال احتكاكها تتناسل بحكم حتمية التأثير والتأثرِ.

غير أننا نفضل استعمال مصطلح عربي أصيل يقابل هذا المصطلح الغربي، بما أن هناك مصطلحات عربية كثيرة يمكن أن نختار منها ما يعادله ؛ لينتفضَ المصطلح القديم نفسه ويتعصْرَن بكثرةِ الاستعمال.

## المبحث الثاني: التضمين معادل جذري للتناص

### أولا : التضمين في بعديه اللغوي والنقدي

نجد معظم المعاجم اللغوية القديمة والحديثة تتفق على معنى يكاد يكون واحداً للمادة (ض. م .ن) ومشتقاتها ولهذا يمكننا الاكتفاء بالتعريف اللغوي الذي تضمنه لسان العرب وأساس البلاغة ، فما نجده فيهما نجده في بقية المعاجم(1) .

ا – **التضمين لغة**:جاء في لسان العرب في المادة (ض. م .ن) ، الضمين الكفيل، ضمن الشيء وبه ضمناً وضماناً : كفل به ، وضمنه إياه:كفله... يقال ضمنت الشيء أضمنه ضمانا...وفي الحديث: من مات في سبيل الله ، فهو ضامنٌ على الله أن يدخل الجنة، أي ذو ضمان على الله...وضمن الشيءُ الشيءَ : أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر... وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته إياه. الليث: كل شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه... وفي المحكم المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده(2) .

وقد اشتمل معجم أساس البلاغة على الدلالات نفسها للمادة (ض. م .ن) ضمن المال منه : كفل له به، وهو ضمينه، وهم ضمناؤه، وهو في ضمْنه و ضمانه. وضمنته إياه. ومن المجاز: ضمن الوعاء الشيءَ وتضمنه ، وضمنته إياه وهو في ضمنه ، يقال ضمن القبر الميت، وضمن كتابه وفي مضمونه ومضامينه و نهى عن بيع المضامين التي في بطون الحوامل. ولكم الضامنة من النَّخل: التي جوف البلد والضاحية ما في ظاهره وهي كالعيشة الراضية. وضمن الرجل: زمن... وهو من الضمان: ومعناه لزم مكانه كما يلزم الكفيل العهدة، أولزم عليه . وكانت ضمنة فلان أعواماً(3) .

يمكننا القول أن المعنى العام للتضمين اللغوي، هو الإيداع مادياً أو معنوياً، وهذا المعنى لا يختلف كثيراً عن المعنى الاصطلاحي في موروثنا النقدي.

---

(1) ينظر على سبيل المثال : تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري (ضمن) مقياس اللغة، ابن فارس (ضمن ) ، تاج العروس، الزبيدي (ضمن) القاموس المحيط، الفيروز آبادي (ضمن).

(2) لسان العرب ، ص843-844.

(3) أساس البلاغة ، ص379.

**ب – التضمين في بعده النقدي:** لاجَرَمَ أن النقد القديم له مميزات تميزه عن النقد الحديث، لذلك سنتناول مصطلح التضمين عند النقاد القدماء ثم المحدثين:

1. **التضمين عند النقاد القدماء:** التضمين هو ركن من أركان البلاغة العربية العديدة ، وما قيل في التضمين كثير ، فمعظم البلاغيين تحدثوا عنه ،ولا نكاد نجد مُؤلَّفاً في البلاغة العربية يخلو من الحديث عنه أو الإشارة إليه ، وقد اختلط مفهوم التضمين والاقتباس عند كثير منهم(1) ، لذلك لا نجد غرابة عند الحديث عن التضمين أن يكون الحديث عن الاقتباس في الوقت ذاته.

ولعل من أبرز من تحدث عن التضمين قديما الرّماني والزّمخشري وابن رشيق ، وابن الأثير، والخطيب القزويني، وابن حجة الحموي ... فقد عرفوه وذكروا أنواعه ، ومثّلوا له، نذكر من هذه التعاريف تعريف الرماني ؛ فيقول:

« تضمين الكلام: هو حصول معني فيه من غير ذكر له باسم أو وصف أو عبارة عنه» (2) ثم جعله قسمين:

**الأول** : ما كان يدل عليه دلالة الأخبار.

**الثاني** : مايدل عليه دلالة القياس(3) ، ثم مثل للأول بذكر اسم المفعول، فيتضمن اسم الفاعل كمكسور ومنكسر، وساقط ومسقط، ومثاله قوله تعالى:« إنه كان وعده مأتياً»[4] نجد أن كلمة ( مأتيا) جاءت بدل كلمة (آت) فاستعمل هنا اسم المفعول مكان اسم الفاعل، أو بعبارة أخرى أسند الوصف المبني للمفعول إلى الفاعل ، أما الثاني فقد حصره في كتاب الله دون غيره من الكلام، إذا اعتبرت أن كلام الله كله لا يخلو من تضمين[5] .

وقد نحا إلى هذه الدلالة الزمخشري أيضاً، حينما ذكر أن العرب « من شأنهم أن يضمنوا الفعل معنى فعل آخر، فيجرونه مجراه، ويستعملونه استعماله مع إرادة معنى المتضمّن» [6] والغاية من ذلك – عنده– أعطاء مجموع معنيين، وذلك أقوى من إعطاء معنى، ألا ترى كيف رجع معنى قوله تعالى:« ولا تعد عيناك » [1] إلى قوله : ولا تقتحم عيناك مجاوزتين إلى غيرهم[2] .

نستخلص– مما أراده الزمخشري – أن للتضمين فائدتين، وقد أشار إلى واحدة منهما، ولم يذكر الأخرى.

---

(1) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص554، والمثل السائر ، ابن الأثير، ج3 ، ص200-203، فقد جمع فيها بين التضمين والاقتباس.
(2) الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،دار المعارف ، مصر، د.ط، د،ت، ص94.
(3) نفسه، ص94 .
(4) سورة مريم ، 61.
(5) نفسه، ص95.
(6) جار الله الزمخشري ، الكشاف ويليه الكافي الشافي ، دار المعرفة بيروت، ج2 ، د- ط ، د ـ ت ، ص 388.
(1) سورة الكهف، الأية28.
(2) نفسه، ج2 ، ص 388.

**الأولى**: هي اختزال معنيين في لفظ واحد من شأنه أن يقوي المعنى ويزيده رجاحة.

**الثانية**: هي الإيجاز واختزال الألفاظ من غير إخلال بالمعنى وهذه سمة السّمات البلاغية في القرآن الكريم.

كما نجد ابن رشيق يعرف التضمين بقوله : « فأما التضمين، فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالمتمثل» [3]، ويخلط ابن رشيق بينه ( التضمين) وبين السرقات، إذا اعتبره من السرقة في مواضع مختلفة من كتابه، فيعرفها بقوله: «السَّرَق أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى؛ كان ذلك لمعاصر أو قديم » [4] ولقد عد الاصطراف والتوارد والمرافدة والاهتدام والملاحقة من السَّرق المحمود، أو التضمين المقبول ؛ أما الانتحال والادعاء والإغارة والغصب والتلفيق والتركيب من السَّرق المذموم.

أما ابن الأثير فقد عالج موضوع التضمين بشكل موسع فجعله نوعين:

1- التضمين الحسن: وهو أن يضمِّن الآيات والأخبار النبوية وذلك يقع على وجهين، أحدهما تضمين كلي، والآخر تضمين جزئي، أما الكلي؛ فهو أن تدرج الآية والخبر بجملتها، وأما التضمين الجزئي ؛فهو أن تدرج بعض الآية والخبر في ضمن الكلام، فيكون جزء منه[5] .

نستشف من كلام ابن الأثير أنه يجمع بين التضمين والاقتباس في مفهوم واحد، إذا أنه عد الأخذ من القرآن والحديث تضميناً واقتباساً في آن واحد.

ولقد تحدث أيضاً عن التضمين في الشعر، فهو عنده «أن يضمن الشاعر شعره والناثر كلاماً لغيره قصداً للاستعانة على المعنى المقصود، ولو لم يكن ذلك التضمين لكان المعنى تاماً»[6]وبذلك يكون التضمين عنده في القرآن والحديث والشعر.

فإذا كان ابن رشيق – كما رأينا – قد اخلط بين التضمين والسرقات، فإن ابن الأثير قد ذهب نفس المذهب كذلك، فيقول :« والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الأخذ شيئاً من ألفاظ الأول في معنىً من المعاني، ولو لفظة واحدة ، فإن ذلك من أدل الدّليل على سرقته» [1] .

2- التضمين المعيب: ( التضمين العروضي) : وهو الذي يتعلق بالعروض والقافية في الشعر، وقد عرفه

---

[3] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 704.
[4] نفسه ، ص 745.
[5] ابن الأثير، المثل السائر ، ج3، ص 200.
[6] نفسه ، ج3 ، ص203.

[1] المرجع السابق ، ج3، ص 322

بقوله:« هو تضمين الإسناد وذلك يقع في بيتين من الشعر،أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر» [2]، ومثاله في الشعر قول النابغة الذبياني:

**وهم وردوا الجفارَ على تميمٍ وهم أصحابُ يومِ عكاظ إني**

**شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهدتْ لهم بصدقِ الوُّد منِّي**

نلحظ أن معنى البيت الأول لا يتم بسبب ارتباط قافيته بالبيت الذي يليه ارتباطاً لغوياً ومعنوياً.

نجد أن التضمين فيما سبق يعني قصد الشاعر إلى نصوص آخرين، فيأخذ منها ويضمن ذلك في آخر شعره أو وسطه، ومنه ما يأتي به الشاعر إحالة ، ومنه ما يشير إليه إشارة ، ومنه تضمين باللفظ أو بالمعنى، وعليه فإن التضمين ضرب من الفنون المتبعة بين الشعراء والكتاب، وهو مصطلح شامل لكل أنواع الأخذ من الآخرين سواء أكان هذا الأخذ شعراً أم نثراً.

**2-التضمين عند النقاد المحدثين:** من النُّقاد المحدثين من يُرْجع التناص إلى جذوره العربية، ولا يعتبره بدعاً غريباً، وإنما إتْبَاع لما عرفه العرب لكن باصطلاح حديث. فها هو ذا عبد الملك مرتاض يؤكد ذلك فيقول : « التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس، أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان اِلتهمها في وقت سابقٍ ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه».[3]

نجد ( عبد الملك مرتاض) يجعل الاقتباس والتضمين تناصاً غير صريح، بوصفها فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث ( التناص) وقد عرض( رجاء عيد) للتضمين، فعده ألصق من غيره بالتناص، وهو يراه حاملاً لوظائف عدة منها توثيق الدلالة، أو تأكيد الموفق، أو ترسيخ المعنى، أو لمؤازرة نص رفضاً لمقولة أو نفياً لمعتقد[1] .

ويعد ( أحمد الزعبي) من الذين جعلوا التضمين إضافة إلى الاقتباس والاستشهاد« نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصبه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أو دينياً أو أدبياً» [2] .

---

[2] المرجع السابق ، ج3، ص 201.

[3] خليل موسى ، التناص والأجناسية في النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 305 سبتمبر 1996م، ص 83-84.

[1] رجاء عيد ، النص والتناص ، علامات 18 مجلد 5ديسمبر 1995، ص 175-208.

[2] أحمد الزعبي ، التناص التاريخي والديني ( مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية (رؤيا لها) ) ، مجلة أبحاث اليرموك ، مجلد13، العدد 1 ، 1995،ص 169-200.

ويسمي هذا النوع ( التناص المباشر) وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها وضرب أمثلة من ذلك الآيات القرآنية والأحاديث والأشعار والقصص؛أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز ، فهو التناص غير المباشر.

هكذا نجد المحدثين أيضاً كما القدماء قد جعلوا الاقتباس والتضمين شيئاً واحداً، وقد رسخ عندنا من البلاغة العربية أن :

**الاقتباس:** هو أن يرد في الكلام شيء من القرآن أو الحديث لا على أنه منه.

**أما التضمين:** هو أن يحوي الشعر شيئاً من شعر الآخر، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء والنقاد.

وكلاهما لا يخرج عن أن يكون نوعاً من أنواع الأخذِ سواءً كان هذا الأخذ من القرآن أو الحديث أو الشعر...وبذلك يتداخل النص المستحضِر مع النص المستحضَر؛ فينتج التناص.

## ثانياً: التضمين تداخل النصوص عامة

لما كان التضمين ضرب من الفنون المتبعة بين الشعراء والكتاب، ولما كان مصطلحا شاملاً لكل أنواع الأخذ من الآخرين شعراً كان أو نثراً، فإن بعض الدارسين والنقاد رأوا أن ( التضمين) مصطلح قادر على أن يكون بديلاً عن التناص وذلك ما رأيناه- على سبيل المثال- مع عبد الملك مرتاض وتوفيق الزيدي.

يمكننا أن نستخدم هذا المصطلح العربي، على اعتبار أن المصطلح الغربي (Intertexte ) التناص قلق مضطرب يعاني تعددية الصياغة والتشكيل، وقد ظهر هذا في حقل النقد العَربي متأثراً بالنقد الغربي، حيث نجد له عدة صياغات وترجمات، كالتناصية والنصوصية، والنصوص المتداخلة، وهجرة النص والنص الغائب ، وتفاعل النصوص، والنصوص المزاحة، والنصوص الحالة[1] .

ما يعزز اعتبار التضمين معادلاً جذرياً للتناص هو استخدام الكثير من الباحثين لمفهومه بنفس مفهوم التناص. فعز الدين إسماعيل يعتبر التضمين من أهم عوامل التطور الفني للقصيدة العربية الجديدة، والشاعر المعاصر في نظره يختلف عن الشعراء الأقدمين، فهو يؤمن أنه ثمرة الماضي التراثي كله، وهو وسط آلاف الأصوات التي لابد من حدوث تآلف وتفاعل بينها، وهو عندما يضمن كلام غيره بنصه إنما هو دلالة على التفاعل بين أجزاء التاريخ الفكري والروحي للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يتكلمون بلغته، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية[2] .

---

[1] عبد الملك مرتاض ، رولان بارث ، مجلة أبحاث اليرموك ، دمشق، مجلد9، العدد 1991/2 ص 87-90.

[2] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ط3.، 1978م، ص 311.

إن في استعمال ( عز الدين إسماعيل) للقول: « يضمّن كلام غيره بنصه...» دلالة على أن مصطلح التضمين يعني تداخل النصوص، فلا نقيصة إن استعملنا بدل ( التناص) مصطلح التضمين وهو قادر على أن يقوم مقامه ويؤدي دلالته.

نجد أيضاً من النقاد المحدثين ( أحمد الزعبي) يشير صراحة إلى أن الاقتباس والتضمين شكلان من أشكال التناص نستخدمها بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري سواء أكان هذا التناص، تناصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً، وهذا ما يدعوه التناص المباشر، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما التناص غير المباشر ، فهو تناص يُستنتج استنتاجاً ويُستنبط استنباطاً من النص، وهو تناص الأفكار والرؤى أو الثقافة تناصاً روحياً لا حرفياً، فالنص يفهم من خلال تلميحاته وإيماءاته و ترميزاته وشفراته[3] .

من خلال ما سبق نذكر نقاطاً تؤهل ( مصطلح التضمين) ليكون بديلاً عن ( مصطلح التناص) وإن كان هناك بعض الاختلاف النّسبي.

## التضمين موازٍ لمعنى مصطلح التناص:

**أ .** إن ظاهرة التضمين في البلاغة هي أقرب ما تكون إلى مفهوم التناص في النقد الحديث ، مع وجود الفروقات، منها مثلاً أن التضمين في الشعر القديم كان يرد لفظاً ومعناً، وقلما يعمد الشاعر إلى توظيف اللفظ أو المعنى المتضمن توظيفاً جديداً ،بينما في الشعر المعاصر نرى الشاعر – في الغالب- يعيد إنتاج المعنى القديم بطريقة تخدم رؤيته، أو تنسجم مع غرضه المراد.

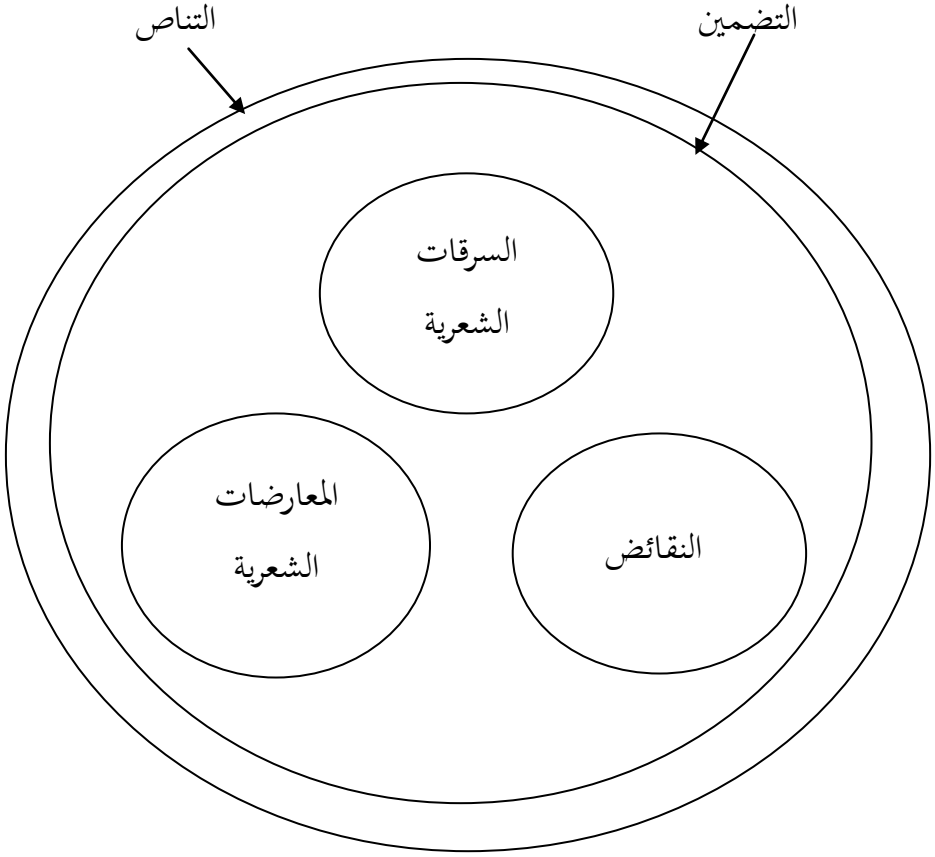
**ب .** إن المنظومة البلاغية القديمة والأُطُر النقدية التراثية بوجه عام ليست بنىً جامدة فقدت قيمتها بانقضاء زمانها ولم تعد قادرة على النهوض بالإبداعات المعاصرة ؛ بل مازالتْ أرضاً خصبة لمن أراد الحرث فيها، واستنباط مكنوناتها، وأن بناء نقد عربي معاصر يتأسس أو ينطلق من النقد التراثي ولا يغفل الإفادة من النظريات النقدية العَربية الحديثة .

**جـ –** إن القيمة الجمالية لأي فن والذوق الفني لأي إبداع ليس أمراً ثابتاً أو مستقراً لا يعتريه التغيير أو التحول ، فما يمكن أن يكون مستقبحاً في عصر من العصور يمكن أن يكون مستحباً في عصر لاحق.

خلاصة هذا الفصل- الذي تضمن السرقات الأدبية ، والمعارضات الشعرية ، والنقائض،ثم التضمين- يمكن حصرها في العلاقة التي تربط المصطلحات الأربعة ببعضها ومحاولة تحديد أيها أقرب إلى التناص.

[3] أحمد الزعبي ، التناص نظرياً وتطبيقاً ، مكتبة الكتاني ، إربد الأردن ، ط1 ،1995 م ، ص16.

**خطاطة مقارنة بين مصطلح التناص ، ومصطلحات التضمين والسرقات والمعارضات والنقائض الشعرية.**

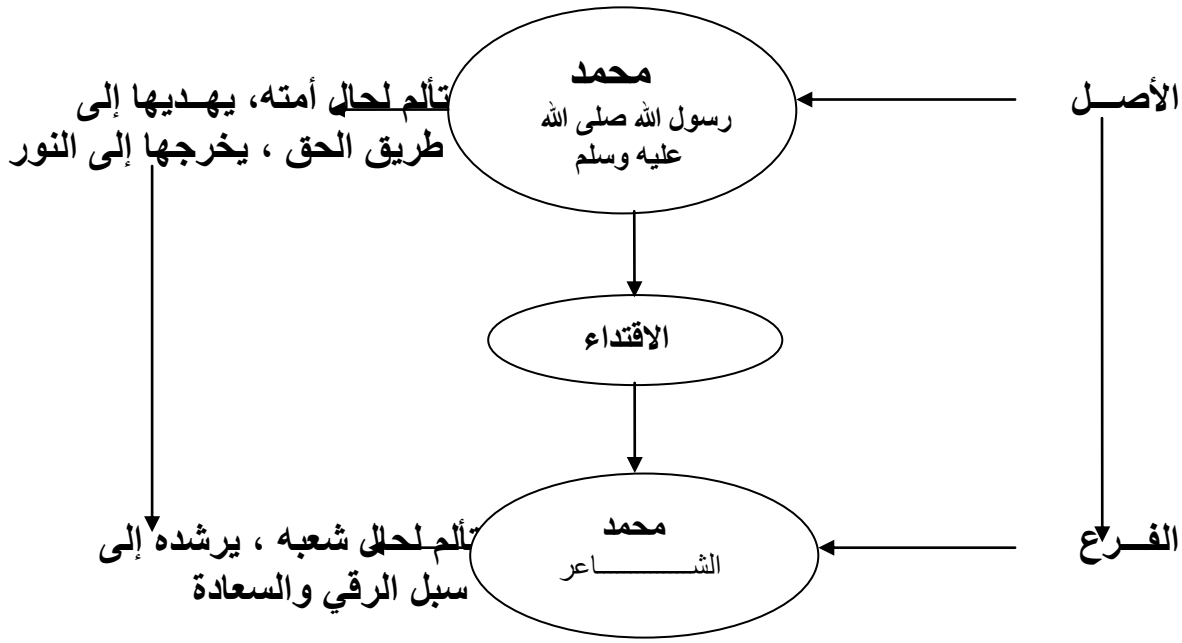



إذا اعتبرنا (التضمين) مصطلحاً شاملاً لكل أنواع الأخذ من الآخرين (سرقات، معارضات،نقائض، ثم اقتباس، اهتدام، اصطراف، توارد...) فإنه يكون قادراً على أن يكون بديلاً جذرياً للتناص في النقد العَربي.

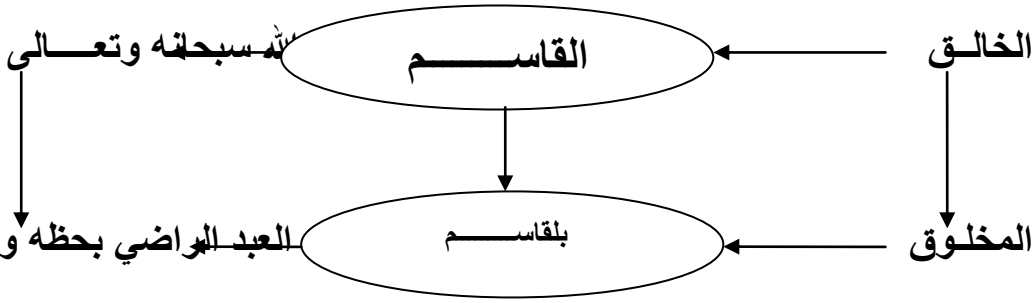
## قراءة علاماتية في اسم الشاعر (محمد بلقاسم خمار) ودواوينه الثلاثة المختارة أنموذجات لهذه الدراسات النقدية

### دلالة وحدات ( مورفيمات ) الاسم :

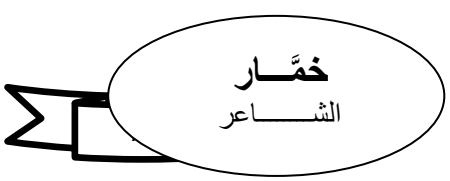
**محمد** :اسم من الفعل حمَدَ أي شكر ورضي ،والحمد الشكر والرضى بما قسم الله ، وهو نقيض الذم والاسم (محمد) على وزن ( مفعّل ) فهو اسم علم يتضمن معنى المبالغة في الشكر والقناعة والرضى ؛ فكان أن امتص ( اسم الشاعر) هذه الدلالة من اسم الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم– إذْ هو يؤدي رسالته في هذه الحياة ، رغم الصعاب والشاق ﴿ ٹ ٹ ڃ ڃ ڃ ڃ ڇ ڇ ڇ ڇ ﴾ آل عمران: 144

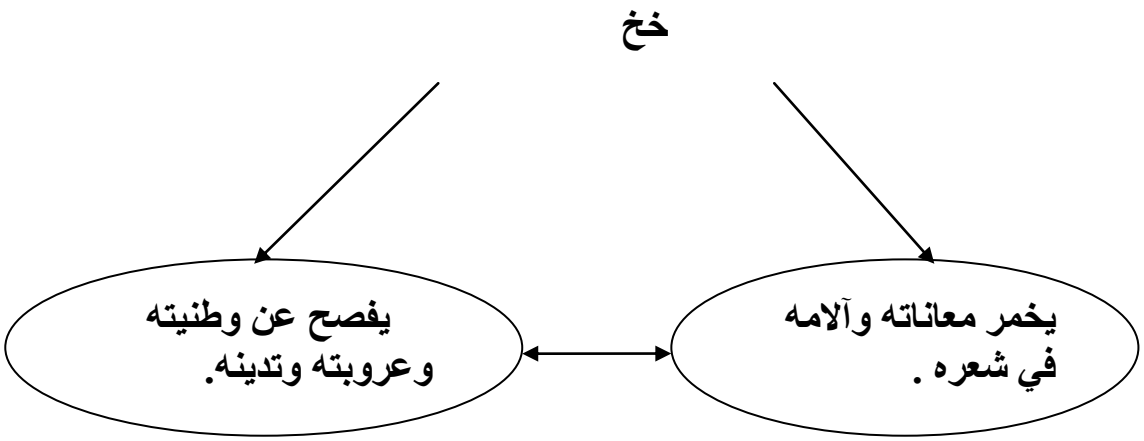



**بلقاسم :** القاسم: من الفعل قسم أي جزأ ، والقسمة النصيب والحظ ، والأقاسيم ؛ الحظوظ المقسومة بين العباد.

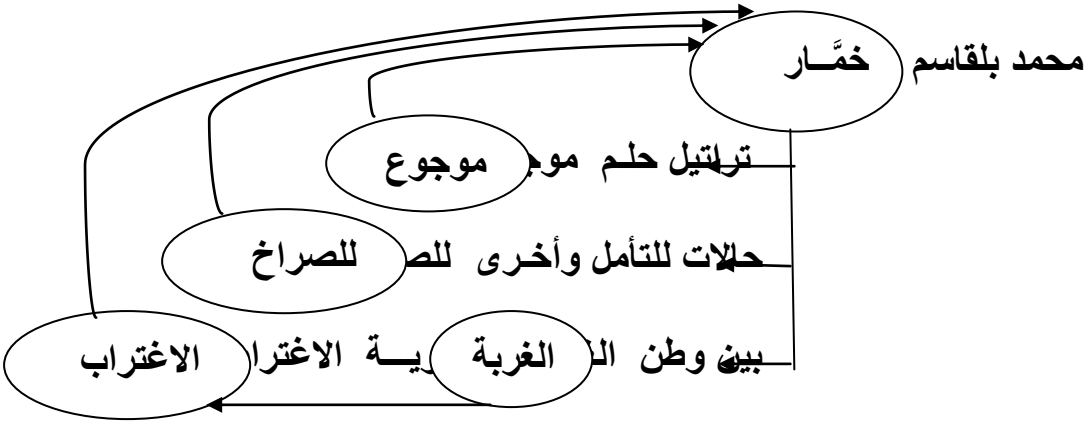



**خمَّار:**صيغة مبالغة من الفعل خمر خفي وتوارى ، والخمار من معانيه ، الذي يخفي عن غيره شي ء ما؛إما لغرض سلبي أولغرض إيجابي .






## محمد بلقاسم خمار والدواوين الثلاثة:



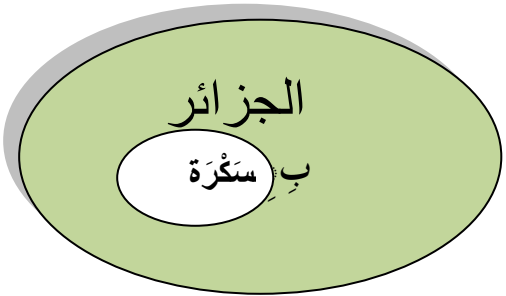

إن هذه الوحدات ( المتوهجة ) في التراكيب تبدي تناصها مع اللفظ ( خمار ) :

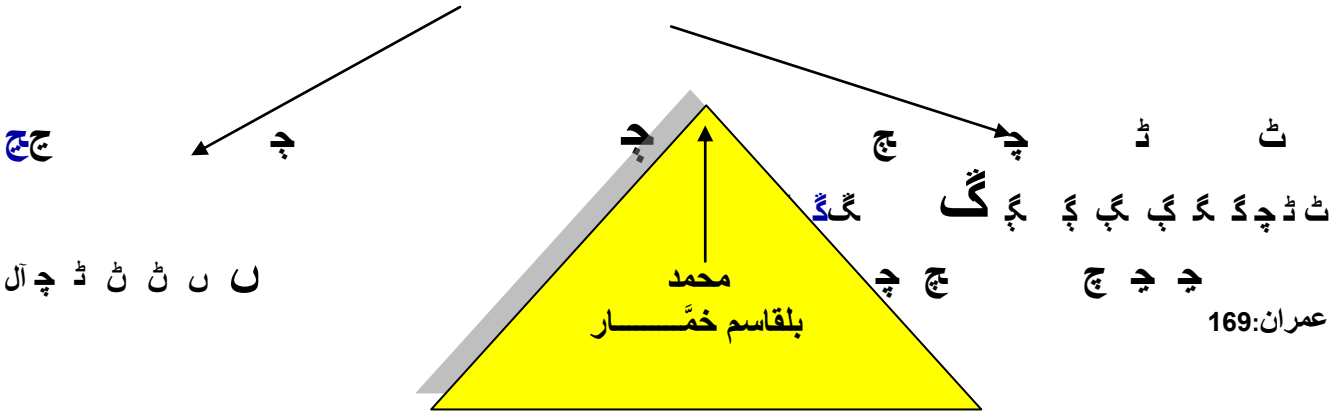
أ- **الوجع :** لا يحسه إلا المريض ، ولا يُعْرَفُ سبب مرضه إلا إذا أفصح عنه ، أو تم فحصه .

ب- **الصراخ :** انفعال يصدر لسبب ما ، لا يدرك إلا بعد معرفة المثير .

ت- **الغربة – الاغتراب** : الإحساس بالغربة شيء داخلي ، لا يفصح عن حقيقته إلا صاحبه.

الشاعر بين (**الموت والحياة**) في وطنه :

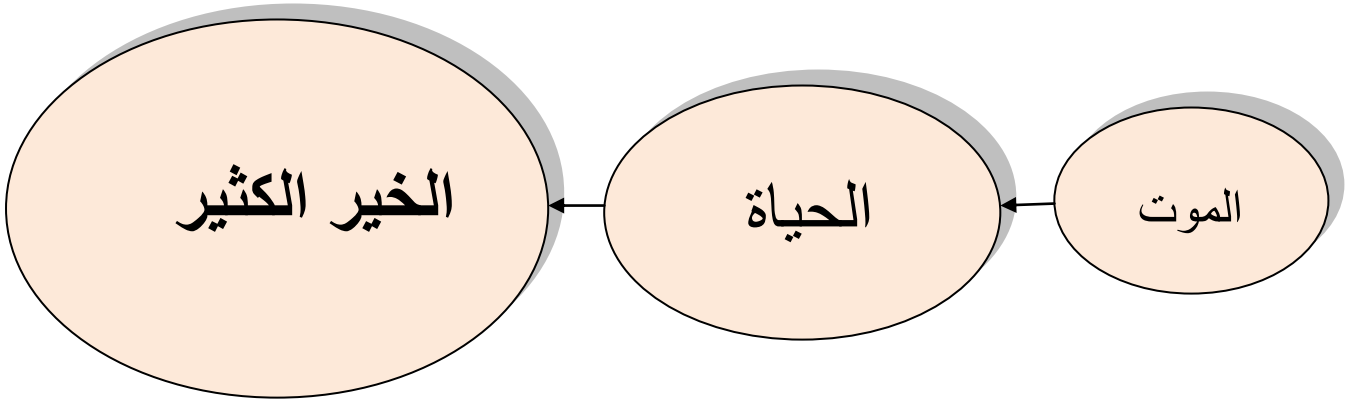





عمران:169

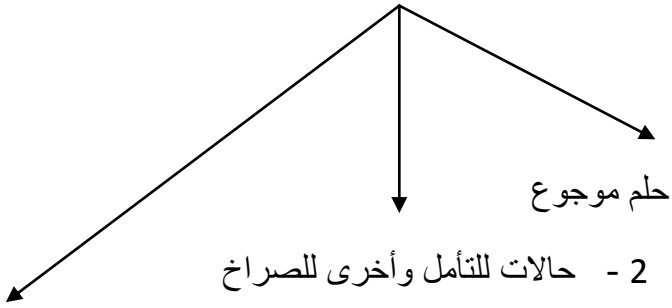
وحدات التركيب توحي بمدى تحمل( خمار ) الشاعر ؛ ورضاه بثقل المهمَّة ،وواجب الوطنية ، فعلى المرء أن يؤمن ( بسَكْرَةِ ) الموت بالحق ، لأن في الموت الحياة ؛ وفي الحياة رزق وخير كثير ، فلا مجال إلا للتفاؤل .

## تراتبية الموت والحياة والخير الكثير:



## توطئة : عتبة العنوان في الدواوين

## الدواوين ( اللافتات ) الثلاثة[1]




### أولاً - علاقة العناوين بالدواوين:

لما كان المناص Paratexte أو النصية الموازية من ضمن المتعاليات النصية ( Transcendences Textuelles) الخمسة ، فإننا أردنا الاقتصار على عتبةٍ واحدة أساسية فتناولنا العناوين لإبراز مدى تناص كلٍّ منها مع الديوان المستوية على سطحه ، لأن العنوان المرسوم على الغلاف يغني القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة عما يحويه النص الكبير.

**مفهوم العنوان وخصائصه:**هو تلك العبارة التي تدلّ على العمل أو (النص) بمختلف أصنافه وأشكاله، وبعبارة أخرى ، إنّ العنوان هو الأثر الدال على النص ...وهو علامة تحتوي النص في حدِّ ذاته ، وتحتوي الرسالة ( موضوع التواصل ) وتحتوي المكتوب ( الخط ) وتحتوي الفضاء الذي يتربع فيه الخط ، وإذا كان الخط فعلاً مادياً وملموساً ومعزولاً عن كلّ ما هو نفسي ،فإن الكتابة فعلٌ أرقى وأرسى ، لارتباطه بالعديد من التفاعلات الفكرية والثقافية والاجتماعية.[2]ويُعتبَرُ العنوان هو العتبة الأهمّ في ( النص الموازي ) فغالباً ما يتغير الكثير من عناصر النص الموازي في الطبعات ، مثل لوحة الغلاف، أو الناشر ،أو الشهادات ، ولكن العنوان يملك أقوى ثبات ممكن من بين العتبات الأخرى ، فلا يشمله ما يطرأُ عليها من طمس أو تغيير كلي ، ويبقى حين تجمع في الأعمال الكاملة ويتحول إلى عنوانٍ فرعي فيها.

---

(1) الدواوين الثلاثة موضوع الدراسة.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1998 ، ص 21.

إنَّ العنوان جزء لا يتجزّأ من النص الكبير ، فهو عبارة عن خطاب أدبي صغير - Mini Recite، يمكن تحليله إلى مستويين :

***المستوى الأول*** : العنوان يحيط بالنص ، ويطلُّ عليه من الداخل عبر بؤر دلالية باطنية.

***المستوى الثاني*** : العنوان يتحرك في اتجاه موازٍ لاتجاه النص الكبير ( الديوان ).

العنوان ← نصّ صغير ← حيز مكاني صغير

الديوان ← نصّ كبير ← حيز مكاني كبير

ليس بمهمٍّ ما إذا كان الشاعر قدِ اختار هذه العناوين قبل أو بعد كتابة نصوص الدواوين ،لكن ما يهمنا بالدرجة الأولى هو محاولة تحديد الدلالات التي يفصح عنها كل عنوان في بنيتَيْهِ (السطحية والعميقة)[1].بتفتيت وحداته اللغوية ومحاورتها انطلاقاً من العنوان إلى محتوى الديوان ،ومن محتوى الديوان إلى العنوان.

العنوان ⇄ الديوان

## أولاً: ديوان تراتيل حلم موجوع.

تراتيل (1) حلم موجوع (2)

جملة شعرية مكونة من عنصرين ، فعلى مستوى الديوان ظهرت الجملة كعنوان لقصيدة بالصفحة (134) غير أن الكلمة المركزية في العنوان هي ( **موجوع** ) وهذه الدلالة ترسل أشعتَهَا بقية العناوين أو النصوص في الديوان من ذلك ( تمر حزيناً ، ظلم ذوي القربى ، ضنوا عليَّ ، حطم بالعنف مغالقها ، ضحايا فتاوى أبرهة ، دموع الأحزان ، كيدكما المتأجّج ، يرنو إلى وطن تمزّق...) ولقد اختار الشاعر هذه( الجملة الشعرية ) عنواناً للديوان كونها تمتص مضمونه

[1] البنية السطحية – عند تشومسكي – هي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم . أما البنية العميقة هي القواعد التي أوجدت هذا التتابع أو البنى الأساسية التي يمكن تحويلها لتكوّ ن جمل اللغة. الألسنية علم اللغة الحديث ، مشال زكريا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط ، 1980 ، ص267.

، وإن كنا نعثر على بعض العبارات والألفاظ الموحية بالأمل والتفاؤل رغم الألم ، ففي قصيدة تراتيل حلم موجوع ذاتها نجدُ:

في غابة العمر...

وهم العصافير ...والورد

أشتمّ عطر الصنوبر... والأرز

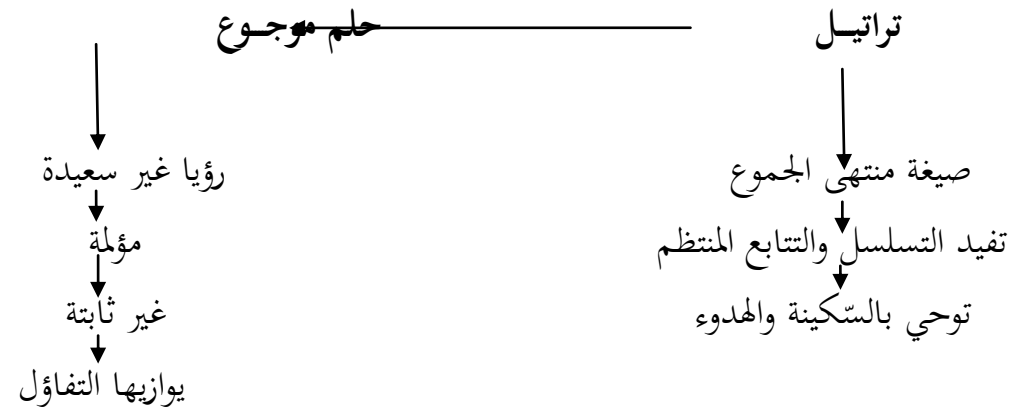
ممتزجاً بروائح محرقة[1]

يتجلى مما تقدّم أن نص العنوان لم يستعر وحداته اللغوية من فضاء غريب عن الديوان ؛ بل من النسيج اللغوي الممتد عبر نصوص الديوان.

تحديد معاني الوحدات اللغوية المكونة للعنوان.

***تراتيل*** ← جمع ترتيل وهو التناسق والتنظيم والتراتبية.

***حلم موجوع*** ←رؤيا في المنام ، إلا أنها تتصف – هنا – بالرؤيا المفجعة المخيفة.




إذاً (تراتيل حلم موجوع) جملة شعرية إيحائية تحمل في جوفها وحدات دلالية مشفرة ، حواها الديوان جملةً.

## ثانياً : ديوان حالات للتأمل وأخرى للصراخ.

حالات لـ.....لتأمل و أخرى لـ.....لصراخ

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

تتكوّن الجملة الشعرية الثانية من سبعة عناصر ، ظهر الشطر الثاني من الجملة في الديوان في قصيدة ( حالة للصراخ) .[1] وقد تضمن الديوان عبارات وجملاً توحي بالتأمل ، وأخرى توحي

[1] محمد بلقاسم خمار، تراتيل حلم موجوع ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع ، الجزائر ، الجزائر ، د.ط ، 2009 ، ص374

بالصراخ ، فمن الموحية بالأمل ( في انتظار المعجزة ، هو الله السلام ، كل شيء باطل إلا الجزائر...)

ومما يوحي بالصراخ ( إرهاصات القرار ، الشيم القاتلة ، أفراحنا آسفة ، رثاء ، أوجاع الحلم ، زمن الغربة والغروب...)

لقد تبدى لنا أنّ العنوان تناغم مع نسيج القصائد في الديوان، وتمَّت الموازاة بين العنوان والنص.

تحديد معاني الوحدات اللغوية المكونة للعنوان.

***حالات*** ← الصفات المتغيِّرة المتقلبة من وضع إلى آخر.

***لـ*** ← حرف جر يفيد الغاية.

***التأمل*** ← مصدر للفعل تأمل أي عاش يمني نفسه بما هو خير.

***و*** ← حرف عطف يفيد الجمع بين شيئين.

***أخرى*** ← لفظة توحي بالتتابع والترتيب المنتهي.

***لـ*** ← حرف جر يفيد الغاية.

***الصراخ*** ← الصياح الشديد الدال على الثورة والغضب والفاجعة.

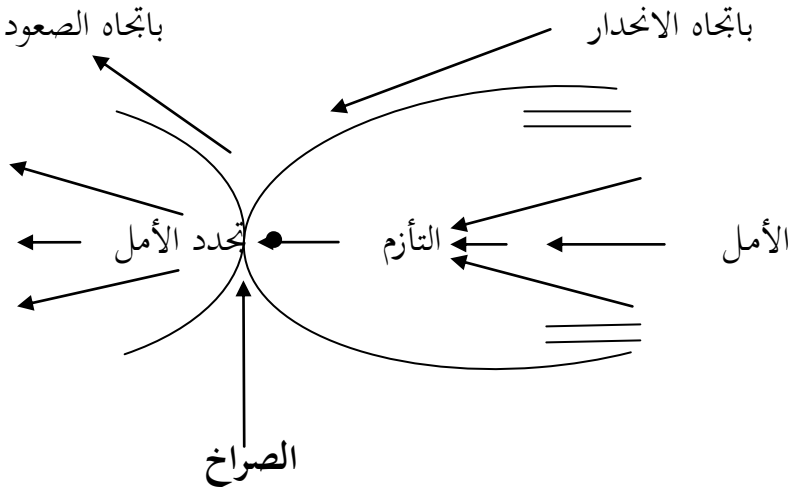
**حالات** ← **لـ** ← **التأمل** ← **و** ← **أخرى** ← **لـ** ← **الصراخ**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| صفات غير ثابتة ↓ موجبة أو سالبة | حرف جر ↓ يؤدي للغاية و النهاية | مصدر ↓ للتفاؤل ↓ علامة الصبر والتحمل | حرف عطف ↓ يفيد الجمع ↓ جمع بين نقيضينِ | لفظ أفاد الزيادة المنتهية | حرف جر يؤدي للغاية والنهاية | مصدر ↓ للتشاؤم ↓ علامة الاضطراب والقلق |

(1) محمد بلقاسم خمار ، حالة للتأمل وأخرى للصراخ ، مؤسسة بوزياني للنش والتوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 2009 ، ص301.

العنوان ( حالات للتأمل وأخرى للصراخ ) تركيب تدل وحداته على أن الديوان جمع بين متناقضين ( الأمل والصراخ ) ولعل تأخير الشاعر للمصدر( الصراخ ) فيه دلالة على أنه ما أن تتحقق فسحة الأمل إلا وتعقبها نكبة تكون بمثابة الفاجعة المفاجئة .

نمثل ذلك بالخطاطة التالية:




## ثالثاً : ديوان بين وطن الغربة وهوية الاغتراب.

| بين | وطن الغربة | و | هوية الاغتراب |
|---|---|---|---|
| (1) | (2) | (3) | (4) |

الجملة الشعرية الثالثة تتشكل من أربعة عناصر ، فعلى مستوى الديوان ظهرت الكلمتين المركزيتين في الجملة ( الغربة ، الاغتراب ) أو مشتقاتهما في ( يعاني الاغتراب ، طالت الغربة يا حلمَ حياتي ، ذا الغربة ، في حضن مغترب ، غريب اللفظ ، أعجزت روحه الغرباء .) فما من قصيدة في الديوان إلا وتتضمن إحدى هاتين الكلمتين المركزيتين في العنوان ، أو ما في معناهما مثل ( من ذا أكون ؟ ص403) . وبناءً على ما ذكرنا يمكننا القول أنّ العنوان متناص مع الديوان باعتباره نصٌّ واصف.

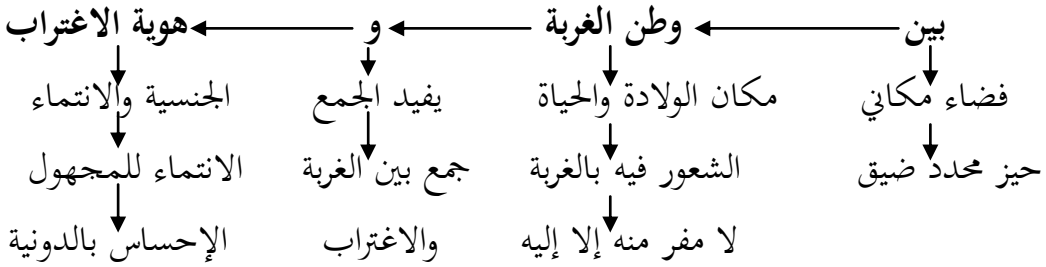
تحديد معاني الوحدات اللغوية المكونة للعنوان.

***بين*** ⟵ ظرف مكان.

***وطن الغربة*** ⟵ دولة المولد والمنشأ التي يعيش فيها المواطنون كالغرباء.

**و** ⟵ حرف عطف يفيد مطلق الجمع.

***هوية الاغتراب*** ⟵ الجنسية والانتماء إلى وطن يحس فيه الإنسان بالدونية.




يبدو جلياً في هذه الجملة الشعرية – أيضاً – مدى إيحائيتها حيث نجدها تحمل في طياتها وحدات دلالية منسجمة مع مضمون الديوان .

## ثانياً - أهمية النص الموازي في إلْقاء النظرة البانورامية على النصّ.

### 1- تآلف العنوان مع بقية العتبات:

يتمفْصَلُ ( النص الموازي )كإطار خارجي للنص الرئيسي إلى نصينِ آخرين ، يراعي كلّ منهما تقنيات قرائية هامة تعضِّد القراءة المنهجية العامة للعمل الأدبي . بحيث يفككه جينات إلى ( النص المحيط Peritexte) و( النص الفوقي Epitexte ) فيعني بالأول ما يشمل فضاء النص من عنوان ، ومقدمة ، وعناوين فرعية داخلية ، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها ، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف ، ومقطع من المحكي ؛ أما النص الفوقي فتندرج تحته كلُّ الخطابات الموجودة خارج الكتاب والمتعلقة به ، والتي تدور في فلكه مثل الاستجوابات ، والمراسلات ، والشهادات ، وكذلك التعليقات ، والقراءات التي تصبُّ في هذا المجال.[1]

إنَّ موضوع النص الموازي متعدد ومتنوع ، ومجالاته ووظائفه مختلفة هي أيضاً تبعاً لما أريد لها من دلالات مركزية وهامشية تدور مع المحاور النصية وتعين على إظهار سياقاتها الدلالية والتداولية . وفي مجال بحثنا هذا اقتصرنا على عناوين الدواوين باعتبارها عتبة النص الأولية التي ندخل منها إلى دهاليزه ؛ وهي بذلك مفتاح إجرائي يسهم في فك مغاليق النص. وهي قادرة على الإجابة على الأسئلة الكثيرة التي تدور بخَلَد جلِّ من يقرأ هذه الدواوين . وللإشارة فاختيار العنوان كعتبة لأي نصّ لا يتم بطريقة اعتباطية ، أو تعسفية ؛ وإنما يجب أن يكون بينهما علاقة تناغم وانسجام . ولهذا لم تحظَ عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان ، ذلك أنها أولى عتباته التي تمثل مداخله التي يقع عليها المتلقي سيكولوجياً ومعرفياً ، بما قد

(1) جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج25 ، ع3 ، يناير 1997 ،ص 105.

تحيل إليه مما هو خارج النص أو داخله . إنّ العنوان وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنص ؛ فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص ، إلا بعد اجتياز هذه العتبة ، إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص ... باعتباره سمّاً وترياقاً في آنٍ واحدٍ .

فالعنوان عندما يستَمِيل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته ؛ يكون ترياقاً محفزاً لقراءة النص ، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص ؛ يصير سماً يُفضي إلى موت النص وعدم قراءته.[1] ولما كان العنوان عتبة أساسيةً من عتبات العبور إلى داخل النص ؛ فإننا ارتأينا التركيز على العناوين الرئيسية للدواوين الثلاثة – أو ما أطلقنا عليه الجملة الشعرية – دون بقية العتبات ، ؛ لأنَّ العنوان بمثابة الرأس للجسد ، والنص تمطيطٌ له ، وتحوير إما بالزيادة ، أو الاستبدال ، أو النقصان ، أو التحويل. وإن كان العنوان هو العتبة الأساسية إلا أنه لا يمكن أن يفصح عن هوية النص كاملةً إلا من خلال بقية العتبات التي ذكرها ( جينيت ) ؛لأنها تتلاقح وتتكامل من أجل توفير دلالة حقيقية للنص . فإذا كان العنوان يعيِّن طبيعة النص ،و يحدد نوع القراءة المناسبة للنص ؛ فهو يعلن كذلك عن مقصدية ونوايا المبدع ، ومراميه الأيديولوجية . إن العنوان إحالة تناصية ، وتوضيح للمعنى ، وتفصيل لما هو غامض ، وغير مبين . والعنوان من المنطلقات السيميولوجية ، ليس عنصراً زائداً ، ولا العتبات الأخرى المجاورة له ، فهو عنصر ضروري في تشكيل الدلالة ، وتفكيك الدوال الرمزية ، وإيضاح الخارج ، قصد إضاءة الداخل.

وأول ما يشدُّ انتباه القارئ في دواوين ( بلقاسم خمار ) هو عناوينها ، لما تزخر به من دلالة مكثفة ؛ ذلك لأن الشاعر يحرصُ على أن يبعث في القارئ رغبة الاكتشاف وقراءة محتوى الديوان ، وهذا ما نجده خاصةً في العناوين الثلاثة المختارة للدراسة ؛ لما فيها من تناص مع المحتوى ، علاوة على التناغم الحاصل بين هذه العناوين .

للعنوان وظائف رمزية مشفّرة ، ومسننة بنظامٍ علاماتي دالٍ على عالمٍ من الإحالات ،فكلُّ كاتبٍ أو شاعرٍ يحمل خلفيةً معينة تراثية قديمة متعددة ، يختار منها ما يناسب المبادئ والقيم التي يتبناها ، فيبني على ضوئها إبداعه الخاص والمميز.

**2 – السيميائية والعنوان :**

[1] من النصّ إلى العنوان ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي ، جدّة ، مج14 ، ع53 ، رجب 1425هـ ، ص411.

السيميولوجيا : هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو غير لغوية ، وهي أنواع ثلاثة : الأيقون ، والإشارة ، والرمز.[1] والعلامة – عند بيرس – تنقسم إلى : دالٍّ ومدلول وعلاقة تربط بينهما ... في الأيقون تكون العلامة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل ، مثل الأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة والمماثلة ؛ أما الإشارة فتكون العلاقة بين الدال والمدلول سببية منطقية ، كارتباط الخان بالنار ، والاصفرار بالمرض ؛ أما الرمز فالعلاقة الموجودة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية غير معلنة ، ومن أوضح هذه الرموز علامات السير ، فالمثلث رمز على تعطل السيارة ، والدائرة لمنع الوقوف أو العبور...فما العلاقة بين المثلث وعطل السيارة ؟ إنها علاقة عرفيّة اعتباطية.

ولما كان العنوان علامة لغوية بالدرجة الأولى ، « فقد أولت السيميولوجيا أهميةً كبرى له (العنوان) باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية . وهكذا فإن أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي ، هي استنطاق العنوان ، واستقراؤه أفقياً وعمودياً.»[2] وحين يقوم بهذه الخطوة يلج النص مسلحاً بما لديه من مفاهيمَ ومعالمَ أولية عنه.

**3 – وظائف العنوان**: إنّ العنوان في علاقته مع النص يؤدي وظائفَ مختلفة تخدم النص ، وتتجلى هذه العناصر في الآتي :

**أ– وظيفة التسمية** : وهي أبسطُ وظيفة يؤديها العنوان للنص – وهذه الوظيفة تشترك فيها الأسماء أجمع – وذلك للتمييز بينه وبين غيره من النصوص ، وقد يفقد العنوان شيئاً من هذه الوظيفة إذا صادف أن حمل ديوانان أو أكثر نفس العنوان.وهنا يسعِفُ اسمُ المؤلف العنوانَ في التسمية كأن يقول: (تراتيل حلمٍ موجوع) لبلقلسم خمار.

**ب– وظيفة التعيين** : هنا يقوم العنوان بتعيين جنس النص وهويته ، ويسهم في إبراز انتمائه ، ويجعل القارئ بحذقه يعتقد أنه بصدد تناول نصوص شعرية ، وليس قصة أو رواية. غير أنَّ المسألة ليست بهذه البساطة خاصة في العنوان الحديث حيث التشابه بين الشعر والنثر في الاتكاءِ على الاستعارة في تركيب العنوان لذا نجد صفحة الغلاف في كثيرٍ من الأحيان تثبت

---

(1) السيميوطيقا والعنونة ، ص86.
(2) نفسه ، ص96.

أن هذا النص شعرٌ،وأحياناً يقوم العنوان الثانوي بهذه المهمَّة كما في: (أوراق ) شعر لمحمد بلقاسم خمار.وقد يدلُ العنوان الرئيسي ذاته على ذلك مثل : (قصائدُ متنوعة) لبلقاسم خمار .

**ت– وظيفة الإغراء** : يقوم العنوان بتحقيق وظيفة إغراء المتلقي ، وهي وظيفة حاضرة دائماً ، إيجابية أو سلبية ، أو منعدمة حسب المتلقين.[1]حيث يقوم العنوان مستفيداً من فضول المتلقي للمعرفة ، فيناديه لكشف أسرار النص الذي يشير إليه ، فيغريه بشراء الكتاب وقراءته . وتعد وظيفة الإغراء وظيفة انفعالية ، وهي وظيفة ذات طابع ذاتي ، تحمل في طياتها انفعالاتٍ ذاتيةٍ وقيَّماً ومواقفَ عاطفية ، ومشاعرَ يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي ، فتحسه جيداً سنياً (معجمياً) جميلاً أو قبيحاً مرغوباً فيه ، أو مذموماً محترماً ، أو مضحكاً.[2]وتتحقق وظيفة الإغراء عن طريق تحريض المتلقي وإثارة انتباهه ، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب ، ويمكن أن تتحقق بالطرق التالية:

- **الغرابة اللفظية** : مثل : ديوان (الحرف الضوء) ومن عناوين القصائد (أنا...من أكون أنا؟)
- **المأساوية** : مثل : بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، تراتيل حلمٍ موجوع ، حالات للتأمل وأخرى للصراخ.
- **التساؤلية في العنوان :** مثل: نوفمبر...وسن الرشد ؟ العرفان ؟ القصر...والأطفال...والحارة؟

**ث – وظيفة الدلالة** : للعنوان وظيفة دلالية إذ أنه نصّ قائم يشير إلى نص مكتوب ، فهو اختصار مكثف لنص قادم . قد تأتي دلالة العنوان رمزية ،أو إيحائية يحتاج معها المتلقي إلى حسن تلطف في فهم العنوان و« تكون بمثابة شيفْرة رمزية يلتقي بها القارئ ، فهو أول ما يشدّ انتباهه ، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصّاً أولياً مباشراً ، يشير أو يخبر ، أو يوحي بما سيأتي. » [1] مثل:ربيعي الجريح (لمحمد بلقاسم خمار) العنوان يشير ويحيل إلى الحياة الجميلة التي استحالت نكداً ووجع.

---

[1] شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق ، مجلة عالم الفكر، مج28 ، ع1 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1999 ، ص460.

[2] السيميوطيقا والعنونة ، ص102.

1 - بسام موسى قطوس ، سيمياء العنوان ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، د.ط ، 2001 ، ص117

ج – **الوظيفة الجمالية** : أضفى التقدم التقني الذي جرى على الطباعة تطوراً في إخراج الكتب ، ولقد زودت تقنيات الطباعة الحديثة العنوان بجماليات جديدة من حيث اللون وشكل الحروف والظلال ...وترتبط هذه الوظيفة بالوظيفة الإغرائية.

ح – **الوظيفة التواصلية** : وتهدف إلى تأكيد التواصل ، واستمرار الإبلاغ ، وتثبيته أو إيقافه ، ليقيم بالنهاية علاقة جدلية مع النص الرئيسي ، وتأتي لأنَّ العنوان يمثل أكبر قدر من الاختصار للنص ، واعتصاراً بالغ الكثافة للمضمون ، وهذا ما نلحظه في عنوان الديوان (أوراق) .

## المبحث الأول : التناص مع القرآن الكريم

### الديوان الأول:

سبق الذكر أن الشاعر أبو القاسم خمار قد تأثر بالمدرسة القرآنية ، لذلك نجد شعره يتناص كثيراً مع القرآن الكريم، وسنعرض لبعض التناص في اللافتات الثلاثة المختارة.

أ–يستعمل الشاعر أسلوب التمني (يا ليت)[1] لبقاء عيد الحرية راسخاً في قلوب الجزائريين، وما ذلك إلا إيماناً بأن الله هو الذي يرسخ هذه المحبة في قلوب عباده، لذلك نجد الشاعر يربط هذه الأمنية بالقادر على تحقيقها وهو الله، وفي هذا نجده يمتص أسلوب التمني الذي يكثر في القرآن الكريم ومنه چ □ □ □□ □ □ □ ى چ.[2]

ب– يتحدث الشاعر عن شهر الحرية تموز( جويلية)، حيث أن الشعب كان قبل نيل الحرية متململاً فاتراً، فلم تكن إلا ثورات مشتتة هنا وهناك، لا تدل على وحدة أو توحد، إلى أن عزم الشعب على تلبية كلمة الله وزوال غضبه، حيث قاموا بثورة عارمة خلصت إلى الحرية جازمة.

يقول الشاعر:

**عرفناك يا تموز منذ كنت قاصراً — تمر حزيناً دامي الجرح تزفر**
**فكنا نرى في وجهك الله غاضباً — وكنا نرى في زندك الشعب يكبر**
**إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت — بنا ثورة وانهال نهراً نوفمبر**[3]

1 - محمد بلقاسم خمار، تراتيل حلم موجوع ، مؤسسة بوياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2009، ص 353
3 - يس، 46
3 - تراتيل حلم موجوع ، ص 353.

في البيت الثاني تأثر واضح بالآية الكريمة :چ ې ې ې □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ [1] لأن من يتولى عن قتال الكفرة المعتدين، فإنه لن يحظي برضى ربه، وسيناله عقاب شديد. لذلك لبى الشعب نداء ربه، فقام بثورته المظفرة، فانهالت فيضاً جارفاً نصراً وعوناً من الله، مسح المعتدين عن أرضنا الطاهرة، وقد امتص الشاعرفي البيت الثالث مضمون الآية الكريمة: چ ٱ ب ب ب ې ې پ پ پ پ پ پ پ چ [2]

ج-يفخر الشاعر ( بلقاسم خمار) بقيام الثورة، الثورة التي اتصف المجاهدون الأشاوس فيها بالصبر والجلد وقوة الإيمان، والسعي الحثيث للشهادة، من أجل صيانة العرض وتطهير الأرض، فيقول:

**جهاداً وبذلاً واحتمالاً وجرأة تخرّ لها أعتى الجباه وتدحر** [3]

في اللفظة ( تخرّ) دلالة على الاستسلام والخنوع لمن كانت قوته أكبر وجبروته لا يقهر .

يظهر جلياً أن البيت أشرب دلالة الآيتين الكريمتين:

چ و و ۉ ۉ ې ې ې □ □ چ [4]

چ گ گ گ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ چ [5]

د- لما كان الجهاد خالصاً لوجه الله، يبتغي منه المجاهدون إرضاء الخالق سبحانه؛ فإنه كلل بالفوز والنجاح، واسترجاع الحرية، يقول الشاعر: [6]

**ونادى المنادي ... يا جزائر أبشري فمالك بعد اليوم ... إلا التحرر**

لقد استعار الشاعر الدلالة من قوله تعالى: چ پ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ ڈ چ [7]. حقاً كان تموز بشرى بأن النصر من عند الله، ومن ينصره ينصره الله؛ فلا غالب له.

هـ- وفي اقتتانه وتغنيه بجمال الجزائر يقول الشاعر :

**ومن لم يحركه الجمال بأرضنا فيسجد للرحمان.... يثني ويشكر!؟** [8]

---

1 - الأنفال، 16.
2 - هود ، 82.
3 - نفسه ، ص 354
4 - ص، 24
5 - مريم، 58
6 - نفسه، ص 354
7 - الأنفال، 10
8 - المرجع السابق ، ص 357

استفهام إنكاري من الشاعر، إذْ ليس هناك من أحد لا يشده جمال الجزائر، في أرضها وسكانها، ونعماء الله المتنوعة عليها.

كان ذلك عبارة عن عناية الله لهذه الأرض، ولذلك وجب علينا السجود شكراً الله على نعمائه. وفي هذا البيت يتمثل الشاعر قول الله تعالى: ﭽ ۀ ہ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﭼ [1] ففي السُّجود لله تعبير على اعتراف العبد بنعم الله عليه، وبرهان على عدم استكباره، فالكبرياء لله وحده.

و-وفي تحية إلى سورية التي وجد الشاعر فيها السكينة والطمأنينة يقول:

**ولما رأيت السكينة تغمر بالبشر كل النفوس**

**ولما رأيت...رأيت...رأيت وما قد رأيت كثير العدد**

**فرحت تفاءلت وما قد رأيت كثير العدد** [2]

إن الشاعر استعار لفظة السكينة من القرآن الكريم ليدل بها على أن الإنسان بحاجة إلى أمن واستقرار، ليزداد إيماناً بالله، وبالتالي يزداد تفاؤلاً بمستقبل واعد، وفي هذا يتناص مع الآية الكريمة: ﭽ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﭼ [3] كما يتناص مع قوله تعالى ﭽ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﭼ [4]

ز- نجد الشاعر في تناوله لهذا الزمن الأمريكي الذي يبسط سلطانه على الضعفاء في الأرض، يعذبهم ، يستعبدهم، يهزأ بهم، غير أن هذا كله سينجلي عن صبح قريب، فكل ظلام يتلوه صباح، يقول شاعر:

**ما أيسر أن ترتعش الأشجار**

**من عصف الرياح...**

**فتسقط منها الأوراق...**

**أو تنكسر بعض الأغصان ! ....**

**لكن الفرحة ستعود**

---

1 - النحل، 49

2 - نفسه ، ص 362

3 - الفتح ،4

4 - الفتح ،18

**مهما اشتد عذاب الويل** [1].

يستحضر الشاعر من خلال هذه الأبيات، الآية الكريمة:چ ى ى ي ي □ □ □ □ □ چ [2] حيث نجده يحدث في المدلول تحريراً وتحويلاً، ففي الآية الكريمة يأمر الله مريم ابنه عمران تهز النخلة لتأكل الرطب، إذ لا نتائج بدون أسباب فلا بد من السعي لتحقيق المقاصد والغايات.

أما الدلالة في الأبيات بينت أن ارتعاش الأشجار لم يكن من الإنسان مباشرة؛ بل من عصف الرياح (وسائل الدمار المصنعة) فكان بسبب ذلك أن سقطت أوراق ( أطفال في مقتبل العمر) وتكسرت أغصان ( رجال ضحوا بأنفسهم) ورغم كل هذه الوسائل التي يختبئ وراءها العدو، فإن الإيمان سيكون سبباً في عودة الفرحة وزوال الهم.

ج- يرى الشاعر أن أمريكا سبب إغراق العالم بأسره في طوفان الحروب والمآسي، ودنس القبح والفجور، فيقول:

**ما أصعب يا سيد أمريكا.**

**أن يتحول فستان/ منيكا/**

**إلى رايات تمسح وجه الحب...!**

**وتمزق خارطة /كولمب /**

**ويبدأ عهد الطوفان ...! ؟؟**[3]

أشْرَبَ الشاعر المعنى لهذه الأبيات من الآية الكريمة:چ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ چ [4]

وكذا من الآية الكريمة: چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ [5]

فالطوفان كان عقاباً لقوم نوح، حيث أغرقهم الله لعدم امتثالهم لأمره، ولتجبرهم وكبريائهم، فكذلك سيفعل الله بدولة ( أمريكا) المتجبِّرة، العابثة بالضعفاء ، دون مبالاة بصحوة ضمير، ولا حسّ أخلاقي.

---

[1] - المرجع السابق، ص 368- 369.
[2] - مريم ، 25.
[3] - المرجع السابق ، ص 370.
[4] - الأعراف، 133
[5] - العنكبوت، 14

ط- إن كان لا بد من الثورة في وجه العدو المضل العاتي ، فلا بد من أن تؤَزَّرَ هذه الثورة بنصر وعون من الله لكل من اتكل عليه، ولم يتواكل،يقول الشاعر:

**ما أصعب أن ينتقم الرب**

**فيدك صروح الرعب**

**بهوج البحر ... وخسف الأرض**

**فيضْحى الزرع هباء**

**ويمسي الضرع خواء**[1]

في قول الشاعر امتصاص ذكي دقيق، حيث حول الدلالة الرَّصينة من الآية: ﭽ ڦ ڦ ج ج

ڃ ڃ ج ڇ ڃ ڃ چ ڇ ڃ ڇ ڇ ڇ ﭼ[2]

و الآية :ﭽ گ ڳ ڳ گ گ گ گ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ ۀ ۀ ه ہ ﭼ[3]

حيث أن هذه الأرض التي يحيا عليها الإنسان والحيوان والنبات، الله قادر على مسحها ومن عليها من العابثين ،ويكون ذلك بسبب رعونة الإنسان وكفره وتجبره، وبذلك:

**يضحى الزرع هباء...**

هنا يربط الشاعر في الأبيات بين النتيجة والسبب، فما كانت تسعى له أمريكا وحلفاؤها من نماء اقتصادي، ورفاه اجتماعي يؤول بسبب عجرفتها إلى زوال،يستعين الشاعر لرسم هذه النتيجة بقول الله تعالى:ﭽ ج ج ڃ ڃ ج ڇ ڃ ڃ چ ﭼ[4]

ي- يتوعد الشاعر ( أمريكا ) ووليدتها المجنونة ( إسرائيل ) بالزحف القادم الذي سيقضي عليهما معاً، كما حدث في التاريخ بأبرهة وفيلته وجنوده، يقول الشاعر:

**قد تزحف نحوك...**

**وفيلك... إسرائيل**

**وتجعل كيدكما المتأجج**

**في تضليل...**

**تأتيك ... أبابيل ... أبابيل...!**[1]

---

1 - نفسه ، ص 370- 371

2 - النحل، 45

3 - القصص، 81

4 - الفرقان، 23

في النموذج تناص جاء متوافقاً مع الأبيات، وهذا التناص يظهر مع الآيات: ﭽ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﭼ[2]

يظهر توظيف الآيات جلياً في الأبيات، وذلك بغرض إظهار مآل الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل، وستكون نهايتهما بعون الله، وعزم العرب وإيمانهم ووحدتهم، مثلما كانت نهاية أبرهة وفيلته.

ك- يشبه الشاعر هذه الحياة بشجر( الصبارة ) فرغم جمالها تمتلئ أشواكاً كلما أراد المرء أن يعلوها، أو يتغلغل بين أغصانها أصابه لسع أشواكها، وما الشوك إلا أولئك الشياطين الذين ملئوا أرض الله بالخبث وزرع الحقد والكراهية، يقول الشاعر[3]:

**وأسوار صبارة الشوك**

**أذراعها كرؤوس الشياطين**

**تنسج حولي سياجاً من الرعب**

استعان الشاعر بالآيتين الكريمتين :ﭽ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﭼ[4]، فوُفِّقَ الشاعر في تسريب معنى الآيتين، فزادها دقة ، وجعل دلالتها أكثر وضوحاً.

ل- نظراً لما يعتصر قلب الشاعر من كمد على وطنه في غربته ،فإنه يظل يعيش التفاؤل عزوفاً عن التشاؤم، معترفاً بأن لا حول له، ولا قوة إلا بالله ، فيقول:

**يعصرني الغيظ...**

**لا حول لي...**

**ولا مؤنس في اغترابي**

**ولا سند لي ...**

**سوى الحلم**

**أطبخه في ظنوني**[5]

1 - المرجع السابق ، ص 372
2 - الفيل، 1، 5
3 - نفسه ، ص 374- 375
4 - الصافات، 64- 65
5 - المرجع السابق ، ص 377

يمتص الشاعر المعنى كعادته من القرآن الكريم، فيلجأ إلى الآية:چ چ چ چ چ چ چ [1]فيجرِّعُ دلالتها لهذه الأبيات، لكي ينقل معاناته وآلامه إلى المتلقي من خلال هذه الصورة المشِعَّة.

م- يسلي الشاعر نفسه ويرفّه عنها محاولة منه نسيان الهم والغم، وهو الغريب البعيد عن وطنه ، فيقول :

**وكنت إذا ضاقت الأرض تحتي ...**

**تقمصت قوس قزح...**

**ونصبت ذاتي جسراً أميناً**[2].

البيت الأول فيه تناص جلي مع الآية الكريمة: چ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ چ [3] إذاً لا ملجأ بعد الضيق والضعف إلا إلى الله، لذلك نجد الشاعر يتلون كقوس قزح؛ ظاهر الألوان، جميلها؛ بينما يخفي في جنباته آلاماً ومآسي لا يعلمها إلا الله وحده.

ن- في استرجاع الشاعر لأيام الطفولة وذكرياتها ( أول قبلية) على وجنة فتاة ذات صيف، ولم تكن هذه القبلة إلا تعبيراً عن البراءة الظاهرة البعيدة عن كل خبث دفين ، فيقول:

**يا رحلة للصيف...( أول قبلة)** [4] **للعمر تب دعها البراءة طاهرة**[5]

يمتص الشاعر هذا المعنى من الآية الكريمة: چ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ ڀ چ [6]ويحوله إلى دلالة جديدة تتعلق بذكريات الطفولة.

فإذا كان للقرشيين رحلتا الشتاء والصيف من أجل التجارة؛ فإن رحلة الشاعر في الصيف كانت للاستجمام والسياحة رفقه والديه، وهذه الذكريات التي يسترجعها، ويواسي بها نفسه، هي خير زاد اكتنزه لهذه اللحظات الصعبة التي يعيشها في غربته.

س – يعترف الشاعر بجميل دمشق وإحسانها،حيث آوته في غربته فوجد فيها الأمن والحرية والاطمئنان فيقول:

---

[1] - الطارق ، 10

[2] - نفسه ، ص 378

[3] - التوبة، 118

[4] - أول قبلة كانت للشاعر على وجنة فتاة في برج بوعريريج، الديوان، ص 395.

[5] - المرجع السابق ، ص 395

[6] - قريش، 1- 2.

**يا شام جئتك باختطافي للروح مكلوم الخوافي**

..... .....

**وتحرك الشوق العصُوف إلى الجزائر بالسوافي**

**وإذا تركتك عاتباً نار الهوى تصلي شغافي**[1]

فالبيت الأخير يتناص مع الآية:چ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ چ[2] امتص الشاعر مضمون الآية ليجعل قلبه شغوفاً بدمشق محباً لها ،لا يمكنه أن ينساها أو يتناساها، ففي هذا المعنى الجديد تحويل لمعنى الآية التي تجد فيها النار الحامية جزاء لمن كفر وعتا وتجبر.

ع- وهاهو ذا يعود من غربته إلى وطنه، غير أنه يعلم أنه سيعيش أياماً مظلمة حالكة، فلاشيء تغير ، لا في بلده، ولا في وجدانه، عدا ذلك الأمل يحمله دوماً في قلبه، يقول الشاعر:

**فأعود أحمل خيبتي كالطير منتوف الخوافي**

**وهناك تعسعس غربتي كالليل تدفع لانجرافي** [3]

يهجر الشاعر الألفاظ من الآية: چ ک گ گ گ چ[4] فيُلْبِسُها معنىً جديداً، إذْ أن غربته في وطنه شبيهه بالليل الحالك الذي يطمس عنه نور الحياة، ويبعث في نفسه الملل، ورغم ذلك يحاول الطيران بلا خوافي في فضاء مظلم لا يدري نهايته.

ف- يستغرب الشاعر كيف أن أبناء الجزائر – وخاصة أولئك الذين جعلوا أنفسهم أَوْصياء عليها – أهملوا واجبهم ودفنوا وطنيتهم، فأصبحت الجزائر بسببهم مرتعاً للوحوش المفترشة، تنهب خيراتها، وتقتل أبناءها الخلص، وتستعجل بذلك زوالها، فيقول:

**وما بين صبيحة وضحاها * دهاها ( حبيبتنا) ما دهاها**[5]

يستعير الشاعر ألفاظ الآية الكريمة : چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ [6] ، فيوظفها شاعرنا في حلة جديدة أرادها، حيث أظهر بالزمن في بالعبارة ( بين صيحة

---

[1] - نفسه ، ص 397.
[2] - المسد ، 3
[3] - المرجع السابق ، ص 398.
[4] - التكوير 17
[*] - في الشطر الأول كسر عروضي يستقيم لو قلنا: ( وبين الصبيحة حتى ضحاها ...)
[5] - نفسه، ص 403.
[6] - النازعات ، 46

وضحاها ) المأزق الذي آلت إليه الجزائر الفتية، فعمرها منذ التحرير إلى اليوم؛ هو عمر الشباب، وها هي ذي تعاني الأمراض كما يعاني من هو في خريف العمر.

ص- يوحي الشاعر من خلال شعره أنه كان من الذين يدعون أبناء شعبه إلى الحرص على مبادئ الثورة، ووصية المجاهدين غير أن قوم ( ثمود ) يقصد بهم العصاة ، أصروا على التمادي في غيِّهم وخيانتهم، فساروا بالبلاد إلى الهاوية فيقول:

**تنادت ثمود بطغيانها على صالحٍ واستشارت أذاها**

**وهبت إلى عقر ناقته ثم غارت مياه... وفاضت دماها**[1]

امتص الشاعر المعنى من قصة صالح مع قومه ثمود في قوله تعالى: چ چ چ چچ [2]

ويقول جلت قدرته: چ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى چ [3]ويقول سبحانه: چ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ چ [4] أسقط الشاعر القصة على الواقع الجزائري ( فثمود) هم أولئك الذين سيطروا على دواليب السلطة، ولم يجدوا رادعاً يردعهم ( وصالح) يوحي به إلى شخصه ومن يحاكيه في نهجه وفكره؛ أما ( الناقة ) فهي خيرات البلاد الوافرة التي نزلوا عليها، يضيعون ويبذرون دونما شكر لنعم الله الوفيرة ،ولا توزيع عادل لهذه الخيرات، فعم بذلك البلاء، وسالت الدماء.

ق- يجهر الشاعر بحبه لوطنه، وشوقه إلى أن يستمتع أهله ومواطنوه بهذا النعيم ، فإن لم يتحقق ذلك فإنه سيبقى يندب حظه وحظ بلاده، ويشكو إلى الله سوء الحال إلى أن تتغير بقدرته الفِعَال، فيقول:

**وإلا سأبقى أعاتب حظي و أشكوا إلى الله سوء المآل** [5]

في البيت تناص مع الآية: چ ى ى ې ې چ[6] التناص التناص في البيت دقيق وذكي ، يتوافق مع الموقف الذي يعلن عنه الشاعر، حيث يبدى عدم

---

[1] - نفسه ، ص 403- 404
[2] - الشمس ، 11
[3] - الأعراف، 73.
[4] - الأعراف، 77.
[5] - المرجع السابق ، 411
[6] - يوسف ، 86

قدرته على التغيير رغم الجهد الذي بذله بلسانه وقلبه، فكان منه النصح والتأنيب والتنبيه إلى خطأ القيادة نحو الهلاك المحتوم.

لا يقتصر التناص مع القرآن الكريم على هذه اللافتة فحسب؛ بل نجد الشاعر لا يزال مفتوناً بأسلوب القرآن، لذلك فلا عجب أن نجد بقية اللافتات تزخر بهجرة النص القرآني إليها.

## الديوان الثاني:

أ-يعلن الشاعر- في انتظار معجزة من الله – سبحانه – أنَّ البعض يراه شبيهاً بأفعى لكن غير سامة ، منظرها جميل ومخيف في آن واحد، يتوجس منها خيفة أولئك الخونة، غير أنها لا تؤذي أحداً، كما يشبه نفسه بالمسيح عيسى، لا مائدة له، ولا لأمه، وما من أحد يرقُّ قلبه له . ولذلك فلا رحيم غير الله، فهو خير الرازقين، يقول الشاعر:

**وأشعر أني أفعى**

**بلا أي سم.....!**

**وأني عيسى اليسوع**

**بلا مائدة ....!** [1]

عوّل الشاعر في هذه الصورة على تهجير معنى الآية الكريمة: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ چ[2] إلى الأبيات ، ليظهر الحرمان الذي يعاني منه في بلده، بل وطأة التهميش التي تغيِّبه وهو على قيد الحياة ، ولا مناصَ له من الصبر، فهو ( بلا أي سم ... وبلا مائدة )

ب- يقول الشاعر:

**لظى الشوق**

**يحرقني ... يا جزائر... (3)**

يستعير الشاعر من القرآن الكريم لفظة ( لظي) ويلبسها معنى جديداً يريده، إذ جعل شوقه يتلظى رغبة في أنْ يرى الجزائر زاهية مزدهرة، وفي هذا تعبير عن شغفه وحبه الجم لبلاده ؛ فإن

[1] - بلقاسم خمار ، حالات لتأمل وأخرى للصراخ ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر ، د ط، 2009، ص 214.
[2] - المائدة، 114
[3] - نفسه، ص 216

كانت بلاده بمثابة اللظى نزاعة للشوى، فهو لا يزال يكن لها الخير، لأنها قريبة من قلبه لا تفارق خياله، وليس أدل على ذلك من منادته لها بحرف النداء (يا جزائر) فهو حرف نداء للقريب والبعيد.

ج- وفي أسفله على ضياع مبادئ نوفمبر يقول:

**وسافر / نوفمبر / فيك**

**فتياً ... رزينا...**

**ولما خطا خطوتين...**

**بدرب الراوبي ...**

**تبسم**

**فاختطفته،**

**يدُ/ المافية/ ...!؟** [1]

إن الشاعر في هذه الأبيات يمتص بتركيز ودقة معنى الآية ليبني بلألائها معنىً جديداً ، وذلك من قوله تعالى: چ ٱ ب ب ٻ ٻپ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٹ چ [2].

جاء في الآية أن من يشرك بالله، فكأنه أصيب بضربة قاضية ، فسقط على الأرض، فوجد الطير من جسده مأكلا وقوتاً، وفي الأبيات يقول الشاعر:( فاختطفته يد المافية!؟ ).

استفاد الشاعر من قوة التمثيل في الآية، فبيَّن أن نوفمبر كان يسير رزنياً إلى أن انتهى بنا إلى تحقيق الحرية، والحرية تمنح البسمة والفرح؛ غير أن (الصقور) اختطفته، فوكَزْته فلم تستمر الفرحة.

د- يتساءل الشاعر ويسأل (نوفمبر) قائلاً:

**أين الأشداء بأساً على ضيمك**

**الرحماء بينهموا !؟** [3]

---

[1]- المرجع السابق ، ص 217

[2] - الحج، 31

[3] - نفسه ، ص 220.

في البيت تناص اجتراري مع القرآن وجد له الشاعر مكاناً مناسباً بين الأبيات يؤدي فيه معنى قريباً أيضاً، ففي الآية يقول الله تعالى: ﭽ ٱ ٻ ٻٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿٿ ﭼ [1]، فإذا كان الرسول صلى الله عليه وسلم مع قومه يتعاملون فيما بينهم بالرأفة والرحمة والتعاون، ومع الكفار يمتازون بشدة البأس؛ فأينَ هذا الخلق الرفيع – يتساءل الشاعر– بين أفراد الشعب الجزائري اليوم، وقد كان ذلك مجسداً إبان الثورة، حيث كان المجاهدون وقادتهم يعدون للعدو ما استطاعوا من قوة، وكل ذلك بتشاور وتحاور وتعاون.

ه- وفي تناوله مأساة الذبح والتقتيل بين الإخوة في الوطن المفدّى، يقول:

**يذبحون...!!؟**
**مثل الخراف...!**
**وفلذات أكبادهم تتمزق**
**والناس – من حولهم – واقفون**
**صماً، وبكماً، وعمياً**
**ولا يشعرون...!!؟** [2]

يجتر الشاعر اللفظ والمعنى اجتراراً دقيقاً مركزاً من الآية:ﭽ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ﭼ [3] ويلبس الأوصاف المذكورة إلى أناسٍ – أعيان، أكابر، أصاغر – في الجزائر، كانوا يرون الدماء تغرق الأرض جراء التذابح بين المواطنين دون انتهاء منهم عن منكر، ولا أمر بالمعروف، إن مثل هؤلاء السلبيين لا فرق بينهم وبين المفسدين في الأرض ﭽ ﮕ ں ں ڻ ڻ ڻ ۀ ۀ ﮥ ﭼ [4]

و-يواصل (بلقاسم خمار) استحضار القرآن الكريم في نسجه الشعري، فيقول:

**وإن المجازر، تصرخ**
**هل من مزيد**
**ويلتهم الموت**
**كل القلوب**

---

1 - الفتح، 29.
2 - المرجع السابق، ص 221.
3 - البقرة، 18.
4 - البقرة ، 12

**وكل البطون**[1]

لكثرة المجازر وسيلان الدماء دون توقف، رأى الشاعر أن يشبه هذه المجازر بجهنم المشتعلة، كلما قيل هل امتلأت؟ تقول هل من مزيد، وهذا من قوله تعالى: چ □ □ □ □ □ □ چ [2] وفي هذا دلالة على الهواجس التي كانت تنتاب الشاعر في عز الأزمة الوطنية، كما يدل على مدى الأثر النفسي الذي سيطر على الشاعر وقتها، ولا يزال إلى اليوم.

ز- التفاؤل يساور الشاعر – رغم المعاناه- بأن الجزائر سترى النور الحقيقي، ليس المصطنع، إذْ يقول:

**ويزحف الغمام**

**بالأنهار**

**ويرتمي كنوز منهمر**[3]

يتناص قول الشاعر هنا مع الآية: چچ ج ج ج ج چچ[4] في لفظة (المنهمر) الخير العميم، ولن يكون إلا بأمر من الله ينعِمُ به على عباده، فَ( الماء، والنور) كل منها ينزل من علٍ، وما كان من الأعلى إلى الأسفل؛ فإنه يتصف بالجلال والعظمة.

ج-الأمة الجزائرية أمة مسلمة – يؤكد الشاعر ذلك- ويعجب من تحول هذه الأمة وهؤلاء الإخوة إلى المناكر والخصومات، فيقول:

**كنتموا ... خير أمة**

**أخرجت للناس...**

**واليوم...**

**أمة ... للمناكر ! ؟**[5]

يجتر الشاعر– هنا أيضاً – باللفظ والمعنى الآية چ ٹ ٹ ٹ ڈ ڈ ڈ ڈ ٹ ٹ ٹ ٹ ڈ ٹڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڃ ڃ ڃ ڃ چ [6]، وهذا الاجترار عمد إليه الشاعر

---

[1] - نفسه ، ص 222.
[2] - ق، 30.
[3] - المرجع السابق، ص 228.
[4] - القمر، 11.
[5] - نفسه، ص 243.
[6] - آل عمران، 110.

ها هنا، ليذكِّر الغافلين – من أبناء بلده – بما يميزهم عن غيرهم، وما يجب أن يكونوا عليه من الورع والتقوى، عازفين عن الخبث والفسوق.

ط- يواصل الشاعر توجيه الخطاب إلى من ضلوا الطريق، وابتعدوا عن نهج من أسلموا لله وجوههم، يقول:

**قد أحلتم صغائر الإثم**

**في الأرض ....**

**ذنوباً**

**من أمهات الكبائر..!!** [1]

يعيب على كل متشدد متزمت نظرته الضيقة للإسلام التي تجعله ينظر إلى بعض السلوكات الاجتماعية نظرة شزراء ، ويجعل منها كبائر لا تغتفر، وأصحابها جديرون بالعقاب الشديد. والله سبحانه يغفر لمن أخطأ وتاب، وتحاشى الكبائر، قال تعالى: چ ﮓ ں ں ڻ ڻ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ں چ [2] يبدو واضحاً استحضار الآية في الأبيات لبناء معنى جديد قصده الشاعر.

ي- يأسف الشاعر على ضياع كثير من القيم في بلد الشهداء ، حيث العِرض ينتهك جهاراً، ودون مبالاة من الداعرين ذكوراً وإناثاً على السواء، فلا هم يخشون غضب الله، ولا يبالون بما ينالهم من مخاطر الدنيا، ولا عذاب الآخرة، فيقول:

**قيم أهدرت**

**وسار البغايا**

**في الرزيا**

**بين الردى.... والمخاطر**

**يلهث العار خلفهم...**

**وخطاهم ... تتداعى**

**يقودها ...**

[1] - المرجع السابق، ص 244.
[2] - النجم، 32.

**كل عاثر...!** [1]

إن الشاعر يجعل العار شبيهاً بالكلب الذي لا يفتأ يلهث ، هاجمته أو تركته، فهؤلاء البغايا لم يعد يجدي معهم نصح ولا إرشاد، ولقد عمد الشاعر في أخذه لهذه الصورة من الآية: چ ہ ھ ھ ھ ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې چ [2]

ك- يقول الشاعر:

**لا شيء أقسى أو أمر**

**على الغريب من الغروب**

**زمن موات**

**مثقل بالحزن ....**

**كالحلم العروبي....!** [3]

إنه يذكر آلام الغربة وقسوتها، ليس غربة الجسد فحسب ، وإنما غربة الوجدان والمشاعر عن مسقط الرأس ، ولذلك استعمل الشاعر (لا) النافية للجنس؛ ليبيِّن أنْ ليس هناك ما هو أكثر ألماً من الغربة، والسير المحتوم نحو النهاية والغروب ؛ ليموت المرء مغطىً بأقراحة وأحزانه، ولقد تمثل الشاعر الأسلوب القرآني في هذه الصورة من الآية: چ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ چ [4]

فامتص المعنى بحذقه وعرض الصياغة التي يريد من خلالها إيصال المعنى الجديد الذي يقصده.

ل- لا يفارق الوطن ذاكرة (بلقاسم خمار) وكلما ذكره، تحس في نفسه وجعاً لما يكابده أبناء الشهداء في أرض الشهداء من ذبح، وقتل، ونهب، وموت، يقول الشاعر:

**الموت يدك شواطئه**

**دكاً... دكاً...**

**وهدير الموج ... الرعب**

---

[1] - نفسه، ص 249.
[2] - الأعراف، 186.
[3] - المرجع السابق، ص 252.
[4] - القمر، 46.

**هو القرصان**

**هو الربان... !؟**[1]

يستعين الشاعربالآية:چ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ چ [2] فلفظة (دكاً) لها دلالة قوية إذْ تعبر عن شدة التقتيل الذي بسط يده في كل مكان من الجزائر، وعاث كل عربيد مارق فساداً في الأرض.

م- يتوجه لبلده يناديه (يا بلدي) ليؤكد قربه من قلبه ؛ بل وجوده في قلبه، وفي الوقت ذاته يعتبُ عليه، فيقول:

**يا بلدي**

**يا وطن الحيرة...**

.....

**كيف أصلي، إليك**

**أسبح باسمك كالمعبود**

**ومن محرابك**

**تطردني...!** [3]

لا جَرَمَ أن المعنى ممتص من قوله تعالى: چں ڻ ڻ ڻ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک چ [4]

فالله سبحانه وتعالى رؤوف بعباده، رحيم بهم، لا يطرد من نعمته إلا من جحد وكفر. ولذلك نجد شاعرنا يعلو بالوطن إلى درجة (المعبود) غير أن هذا (المعبود) ليس أهل لذلك، لأنه غير عادل ولا رؤوف، ولا رحيم.... وليس أدل على ذلك من طرده لعباده من أرضه، ليذوقوا آلام الغربة.

ت- يشيد الشاعر بنوفمبر وبالجزائر التي أوجدت نوفمبر، حيث كان كل مجاهد مقدام في الحرب، لا يتوانى عن مكافحة العدو، غايته في ذلك الشهادة، أو النصر، يقول الشاعر:

**وهي الجزائر..... من أعرفنا نبتت.**

**وكل نبع بها أمّ لنا وأب**

---

[1] - المرجع السابق ، ص 276.
[2] - الفجر، 21.
[3] - نفسه ، ص 277- 279.
[4] - الأعلى، 1- 2

**لا نرتضي الضيم مهما اشتد جانبه**

**ولا يبالي يوم الزحف.....ما الخطب**[1]

يطعم الشاعر الأبيات بقبس من القرآن الكريم، يظهر من خلاله التناص جلياً مع الآية: چ ي ٻ ٻ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ [2] وفيه يتوعد الله المتخاذلين الذين يولون أدبارهم في الحرب.

س- يواصل الشاعر تساؤله وعجبه، ويدعونا إلى أن نخبر نوفمبر بما حل بنا وبأرضنا المعطاة التي تكاد تصبح يباباً، يقول:

**خبر نوفمبر.....هل هذى مناقبنا.**

**أم أنها – لظروفاً – مسها العطب**

**ما بال أرضك .....لا تخضَرُّ تربتها**

**أين اختفى التين والزيتون والعنب..... !؟**[3]

(التين والزيتون) من الأشجار الكريمة المباركة، التي أتى عليها العهد الأحمر في الجزائر، وهو حين يذكر التين والزيتون، يستحضر قوله الله تعالى: چ ٱ ب چ[4] إذ يقسم الله بما خلق، وفي ذلك دليل على أهمية الشجرتين. وحين يذكر الشاعر الشجرتين إضافة إلى شجرة العنب، فإنما يريد ذكر بعضٍ من كلٍّ، ليعبر عما حل بالأرض الخضراء في الجزائر، جراء سياسة الأرض المحروقة من أناس يدّعون الوطنية، وعبادتهم وثنية، لا تراعي مبادئ الإسلام.

فمن أراد أن يشكر الله على نعمائه، تعبيراً عن اعترافه بالخالق، فما عليه إلا أن ينظر حوله، ويتدبر قول الله تعالى: چ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ[5]

ع- يستعمل الشاعر حرف (لو) وهو حرف امتناع لامتناع، ليبيِّن أن ثورة (نوفمبر) لم تقطع دابر الخائنين منذ أن أسفرت نهايتها على الحرية في شهر جويلية، ليتمكن أبناء الشهداء، أبناء الجزائر من أن ينعموا بالرفاه والطمأنينة، فعندما امتنع مسح الخونة والأنانيين من بين الوطنيين ؛ امتنع الاستقرار والرفاه، يقول الشاعر:

---

[1] - المرجع السابق ، ص 284.
[2] - الأنفال، 16.
[3] - نفسه ، ص 286.
[4] - التين، 1
[5] - عبس 24- 32.

**لو أن ثورتنا بعد الخلاص رأتْ**

**أن تملك الساح ... دان الملك والسبب**

**أو أنها قطعت للخصم دابره**

**إذ كان كل فتى للثأر يرتقب**

**فعاد قاتلنا يرعى مقاتلنا**[1]

ففي قطع دابرالخصم قوة تعبيرية شديدة، استوحاها الشاعر من الآية چ ک ک ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې چ [2] فإذا استأصلنا الداء من جذوره ؛ لا يبقى له أثر، ولا نتوجس منه خفية.

ف- تنبأ الشاعر بأفق مظلم لبلادنا إنِ استمرت على القيادة العشوائية الارتجال في أخذ القرار، حيث تتلاشى الذاكرة والذكريات، يقول الشاعر:

**تغور مياه الآبار**

**فيتيه الناس**

**بلا ذكرى...**

**وبلا أبصار...** [3]

الماء أساس الحياة:چ گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ

ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ ۀ ہ ہ چ[4] إن حذق الشاعر جعله يوظف ( لفظ الماء) ليبرز إنه إذا عم للبلاء إذَّاك لا معين يستغاث بع غيره جلت قدرته، وقد استلهم الشاعر الصورة هذه من الآية چ ڃ ڃ ڃ ڄ ڄ ڄ ڄ ڦ ڦ ڦ ڦ چ [5]

ص- الشاعر يصرّح صراخاً بما يعصر قلبه من هواجس قائلاً:

**وأشعر بالحزن حولي**

**يضيق ... يضيق**

**ويعصرني الوهم**

**أصغر.... أصغر...**

---

[1] - المرجع السابق، ص 288،
[2] - الأنفال، 7.
[3] - نفسه ، ص 296.
[4] - الأنبياء، 30.
[5] - الملك، 30.

**أسقط كالصرخة الهالعة ...!**

**فوق واد سحيق**[1]

لا يبرح يستعين بالقرآن الكريم يمتص معانيه، ويغطي نسيجه الشعري، بهذه الألفاظ المقدسة؛ فيولّد معانٍ جديدة تجلب انتباه المتلقي، ففي هذه الأبيات استعان الشاعر بالآية:ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭼ [2]

حول الشاعر المعنى ليعبر عن نفسه، فصرخته عالية، لكن لا أحد يعيرُ كلامه أو صراخه اهتماماً، فهو شبيه بمن سقط في عمق وادٍ ، فلم يعد يراه أو يبالي به أحد.

ق- يجهر الشاعر معلناً فاخراً بإيمانه وعروبته وإسلامه ، قائلا:

**آمنت بالله رباً لا شريك له وبالعروبة والإسلام ... أركاني**[3]

في هذا التعبير استجابة لأمر الله بأن يؤمن المسلم بالله، ويستقيم على الطريق التي رسمها لنا محمد – صلى الله عليه وسلم – ولعل هذا البيت يدل دلالة بالغة على أثر الإسلام في كيان شاعرنا، فما من نص شعري أو نثري لهُ إلا ونجد فيه لمسة قرآنية، والبيت هذا فيه تناص مع قول الله تعالى:ﭽ ﯩ ﯪ□ □ □ □□ □ □ □□ □ □ □ □ □ □ □ □□

□ □ □□ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ□ □ □ □□ □ □ □ □□ □ □ □□ □ □ □

□ﭼ [4]

ر- في مواساته للشعب الجزائري الذي يعاني من القهر والمحاباة يقول:

**وتفرقت ... تمزقت ... دماً أيها الشعب ... وعانقت المخاطر**

**وتوالت طعنات الحقد، في جسمك الواهي، بأعباء الكبائر**

**تحتسي العلقم في أشلائها تأكل الزقوم من نبت المقابر**[5]

يستعمل (شجرة الزقوم) للتعبير عن مأكل الظالمين، فلا يأكلون في دنياهم إلا حراماً، وفي أخراهم هم حطب جهنم، لا فرق بينهم وبين الشياطين، لقد أشْربَ الشاعر البيت الأخير معنى الآية: ﭽ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﭼ [6]

1 - المرجع السابق ، 302

2 - الحج، 31.

3 - نفسه ، ص 320.

4 - الشورى، 15

5 - المرجع السابق ، ص 322.

6 - الصافات، 62- 66.

ش– في حديثه عن الشهداء، وإشادته بشدتهم، ورأفتهم في آن ، يتساءل:

**أين غاب ذلك الصنديد؟!**

**كان حكيماً عادلاً**

**كان رحيماً ... رغم أنه شديد ...!**

**فأمست جارتنا الجبارة**

**وأوجزت**

**والدهم ... شهيد...** [1]

(كان رحيماً ... رغم أنه شديد ) في هذه الثنائية الضدية تجلية المعنى وإيضاحه ( رحيم ≠ شديد) حقاً أتصف المجاهدون بالشدة والقوة مع العدو الغاصب، إلا أنهم كانوا رحماء بينهم ومع أفراد شعبهم، وهذه الرحمة والشدة لا ترقي إلى رحمة الله وشدته، إنما حاول الشاعر أن يظهر ما كان يمتاز به من ضحوا بالنفس والنفيس من أجل الوطن.

وقد استعان في رسم هذه الصورة بقوله تعالى: چ ڈ ڈ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک چ [2]

ش– الحسد صفة ذميمة حقيرة، يأبى بعض الناس إلا أن يتصف بها، وذلك ما عانى منه الشاعر ولا يزال ، ونلمس ذلك في جل أشعاره، إضافة إلى هذا فهو متيقن بأنه لا يكون إلا ما أراد الله، لا ما يريد الحسَدَة والظالمين، في ذلك يقول:

**ثم قرأت سورة الفلق**

**من شر ما خلق**

**وشر كل سيد بليد**

**وقلت للساقي... اسقني**

**كأساً من صديد...**

**فإنني في غربتي ... في حيرتي عنيد**

**وفي غد... سيفعل الإله ما يريد**

**لا ما يريد الطغاة... والعبيد...!** [1]

[1] - نفسه، ص 329.
[2] - المائدة، 98.

في الأبيات تناص اجتراري، فقد امتص الشاعر المعنى الكامل من سورة الفلق ليستعيذ بها من شر كل ظالم حاسد حسود ، وكل سيد بليد، هذا الظالم الذي لا يخشاه الشاعر، إنما خشيته من الله، لذلك يتحداه بالقول:

**اسقني**

**كأساً من صديد...**

فهؤلاء الظلمة يعتقدون أنهم آلهة الأرض، يغفرون لمن شاءوا ويعذبون من شاءوا، وفي قوله هذا تناص اجتراري موفق وذكي مع الآيتين:چ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ چ[2] لقد جلب الشاعر معنى الآية، وألبسه للصورة الشعرية في صياغة جديدة ومعنى جديد.

ويؤكد الشاعر في نهاية المقطع أنه مؤمن بإرادة الله التي لاتجارى (**وفي غد سيفعل الإله ما يريد**) إنه تناص اجتراري مع الآية چ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ چ[3]

ت- يعبر الشاعر عن مدى إعجابه بجمال مدينة (خانجو) [4] الصينية و (جسر التقاطع) فيها فيقول [5]:

**لقد صرتِ أنت روحي اتحاداً وإني له لحفيظ أميــن**

استحضر الشاعر في هذا البيت الآية الكريمة:چ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ چ [6]

وحول المعنى في صيغة المبالغة (إِنِّي حَفِيظٌ) من (الصفة الأعلى) إلى (الصفة الدنيا) صفة اتصف بها العبد المؤمن غير المنكر للمعروف، ولا الجاحد للحق ، المتدبر في ملكوت الله وجمال صنعه.

## الديوان الثالث:

أ- يقول الشاعر بلقاسم خمار:

**وقتيل موسى بعد وكزته باركتِهِ ... فرموك بالوأد**[7]

---

1 - المرجع السابق، ص 330.

2 - إبراهيم16- 17.

3 - البقرة، 253.

4 - (خانجو) مدينة صينية جميلة، زارها الشاعر سنة 1986. فكتب إعجاباً بها هذه الأبيات، الديوان، ص 332.

5 - المرجع السابق، ص 332.

6 - يوسف، 55.

7 - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب، ص421.

الشاعر يحترق كمداً على بلاده، بعدما قدم النفس والنفيس من أجل تحريرها كغيره من الغيورين، فلم يلق إلا الصَّد، وهنا يستحضر ما حدث لموسى عليه السلام حين دخل المدينة، فوجد رجلين يقتتلان، فناضر الذي هو من شيعته (من أهل المدينة) على الذي هو من عدوه (من القبط)غير أن الله نجاه من القوم الظالمين، الذين أرادوا الانتقام منه، يقول تعالى: ﭽ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﮉ ﮊ ﮋ ﭼ[1] فحال الشاعر يحاكي حال موسى عليه السلام، لما أراد الظلاميون قتله ؛ لأنه يناصر الحق، فنجاه الله منهم، وها هو يواصل المسير رافعاً عقيرته بالحق، لا يخشى في الله لومة لائم، مؤمناً بأن لكل أجل كتاب.

ب–يتحسر الشاعر على ما يحدث للشيوخ، وكذا الأطفال فلذات أكباد الأمهات الذين ينتزعون من أحضان أمهاتهم، وينكل بهم، كما أمهاتهم وآبائهم الذين أنجبوهم، فيقول الشاعر:

**وجوى الأعادي... أيُّ نهرهَمَى في الصلب منا جارفاً ولدي**

**يسري على دفء الترائب في أخبائه للحكم ... والزرد**[2]

استعان الشاعر بالقرآن الكريم لإبراز هذه الصورة، فالأم تحرص على مد ابنها بالغذاء من جسدها، وليس ذلك إلا تعبير على أنه جزء من أجزائها، كما أنه في أصله (ماء) تدفق من طلب أبيه، وكل شيء جعله الله من الماء حيا، يقول جلت قدرته: ﭽ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭼ[3].

جـ – في اعتماده على الصورة البيانية للتعبير عن الفُرْقَة والتباعد بين الإخوة في هذا الوطن المفدى، الذي أصبح الأخ فيه يقتل أخاه، وأباه، وأمه...يقول الشاعر:

**وإذا ابتغتْ يسراي قطع يمينها ملعونة ... سحقاً لها من يدي**[4]

فهو يدعو على من يعتنق الظلم والعدوان، والإفساد في الأرض بأن يكبه الله في جهنم، ويبعده من رحمته، ولا ريب أن المعتدين سيعترفون بذنبهم بين يدي الله: ﭽ □ □ □ □ □ □ ى ﭼ[5]

1 - القصص: 15
2 - المرجع السابق ، ص 421
3 - الطارق: 5-7.
4 - نفسه ، ص422
5- الملك: 11

د- يعجب الشاعر من هذه الروح الأبية المتأصلة في الشعب الجزائري، إذْ رغم هذه الشوائب التي تكدر صفوه إلا أنه مازال يوحد الله ويستعينه يقول الشاعر:

**أعجب أن الله في وطني ما زال يدعي باسمه الأحد**[1]

فهم يوحدون الله في أتراحهم وأقراحهم، ينتهون عن نواهيه، ويمتثلون لأوامره: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ چ [2] ونشهد ذلك في سيرهم، وهم يودعون قتلاهم وشهداءهم، كما نشهده في ذكرهم وعبادتهم، يوحدونه في السراء والضراء: چ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ چ [3].

هـ-يعبر الشاعر عن غضبه وسخطه على هذا الخضوع والخنوع (للإله) الأمريكي الذي حول العالم على قرية حقيقية، يكتم أنفاس الضعفاء فيها، ويحرِّض (ملك الموت) إسرائيل على أن يقبض الأرواح وقت يشاء، يقول في ذلك:

**هي إسرائيل، عزرائيل في وجه الورى**

**وهي لا ترضى بغير السبق والباقي وَرَا**[4]

إنه عالم الانكسارات والانفجارات، عالم السَّبُع يسحق الحشرات، لقد أَوْكَل (الإله) الأمريكي (ملك الموت) إسرائيل (عزرائيل) أن تقبض أنفاس من لا يؤمن بالملكوت العالم الغربي .الشاعر في زخرفة هذه اللوحة تمثل قول الله تعالى: چ ى ى ي ي □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ[5].

و- وفي تأكيده على أداء واجبه للجزائر يقول:

**ووهبتها روحي وما ملكت يدي وعشقت كل مفاوزي وحواضري**

**أهديت عمري للجهاد...وعندما لاح انطلاقي هب فيه محاصري !؟**[6]

يمتص الشاعر معنى الآية: چگ گ گ گ گ گ گ گ گ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ چ[1] ثم حول المعنى في الآية إلى دلالة جديدة يقصدها، وهي أنه قدم كل نفيس عنده من أجل أن ينعم بالحرية، هذه الحرية التي تحققت ولم تبلغ غايتها.

---

1 - نفسه، ص422.
[2]- الإخلاص: 1
[3]- البقرة: 251
[4]- المرجع السابق ، ص423
[5]- السجدة: 11
[6]- نفسه، ص433

ز- ثورة الغضب والحزن والأسى تدفع الشاعر إلى أن يسترجع دوماً تلك الأيام المشئومة، التي سالت فيها دماء بريئة، دون داعٍ، ودون رادعٍ، فيقول:

**ويدمرون فتوَّتي وعزيـمتي و يذبحون أكابري وأصاغري**

**ماذا يريد الحاقدون بحقدهم هل كان ذنبا أن أعيش جزائري**[2]

التناص يبدو جلياً في البيت الأول، حيث استحضر الشاعر الآية: چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ چ[3] بحيث يظهر أن هؤلاء الذين يقومون بهذا الفعل لا فرق بينهم وبين آل فرعون الذين كانوا يذبحون بني إسرائيل، ويسومونهم سوء العذاب الأليم، ثم انقلبوا – من بعدما نجاهم الله– على أعقابهم خاسرين لعتوِّهم وتجبّرهم.

ح- يصرّ الشاعر على البقاء في أرض أجداده، ويؤكد أنه سيتحدى الخونة، ما أبقى الله فيه القدرة على ذلك:

**موتوا بغيظكم ... سأبقى هاهنا لأدق في نعش الطغاة مسامري**[4]

إذ الخونة لا يرضون للوطني الأبي العيش بينهم، فهم منافقون كما اليهود، يبدون لك من طرف اللسان حلاوة، وفي خلوتهم يكيدون المكائد، وينصبون الشَرَك للإيقاع بأعدائهم وقد استحضر الشاعر هنا قول الله تعالى: چ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ چ[5] في الآية يأمر الله تعالى نبينا بأن يقول لليهود، موتوا بغيظكم، ذلك لأنهم رأوا اجتماع كلمة المؤمنين وائتلافهم.

ط-كتب الشاعر عن الطوفان الذي أتى على باب الواد، والحرقة والألم يأكلان فؤاده على ما حدث، وفي الوقت ذاته يأسف على تلك الصداقة الخبيثة التي لا يزال حكامنا يقيمونها مع سيد هذا الزمان (أمريكا) التي لا تعير قيمة للصداقة الحقة، إنما تعير قيمة لصداقة الخداع والمصالح، يقول الشاعر:

**وسيد هذا الزمان...**

**يرتل في الناس سورة (نوح)**

---

[1]- النساء:3

[2] المرجع السابق، ص436-437.

[3] البقرة: 49

[4] نفسه، ص438.

[5] آل عمران: 119

**وينذر بعد فوات الأوان...**

**وبعد اشتداد العذاب الأليم**

**يا رب...**

**"لا تزد الظالمين إلا تبارا"**[1]

يريد الشاعر قلب الوقائع، لغاية مقصودة، فالكافر أخذ موقع المسلم، والمسلم عاد شبحاً لا وجود له، فها هو ذا السيد الأمريكي يرتل سورة نوح داعيا علينا بالهلاك **چ** □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ **ى ى ي ي** □ **چ**[2] وحتى تشتد علينا المأساة وتعظم النكبات، يدعو علينا بالمزيد **چ** □ □ □ □ □ □ □ **چ**[3] لقد تمكن الشاعر بدقة تفكيره، أن ينقل الصورة مشعَّة عن واقع المسلمين، الذين اعتنقوا دين أمريكا، وهجروا دينهم فانقلبت الموازين.

**ي**-لا ينسى (بلقاسم خمار) زملاءه في الكفاح أولئك الذين أفنوا زهرة شبابهم، من أجل أن يروا راية الجزائر خفاقة ، ومن هؤلاء شاعر الثورة مفدي زكريا، يقول فيه شاعرنا:

**وإلياذة للجزائر مُدت لها في الزمان صدىً ملحميا**

**فطوبى لذكراكَ يوم ولدْتَ ويوم ارتقيت لتبعث حيا**[4]

يتمثل الشاعر قول الله : **چ** ۀ ہ ہ ہ ھ ھ ھ ے **چ**[5] يدعو الشاعرُ للشاعرِ بدعاء عيسى بن مريم لنفسه، فكان في تناصه الاجتراري توفيق بعيد، فحين يستحضر الشاعر دعاء نبي ، فلا شك أن هناك رغبة أكيدة في أن يكون الدعاء مستجاباً؛ لأنه دعاء الأنبياء، ولعل في هذا دليل على مدى قيمة شاعر الثورة عند الشاعر (محمد بلقاسم خمار) شاعر الوطنية.

**ل**- يعلوا الشاعر بنفسه وبالشعراء إلى مرتبة العلماءِ، والعلماءُ ورثة الأنبياء، فهم ينذرون بالشر قبل حلوله، ويبشرون بالخير الآتي، يقول الشاعر:

**هو الشاعر من رامَهُ في بلادي وفي زمن الزيف عاشَ شقيا**

---

[1] - المرجع السابق ، ص443

[2] - نوح:26-27

[3] - نوح:28.

[4] - نفسه، ص447.

[5] - مريم ، 23.

**يرى نفسه منذراً وبشيراً ويحسَبُه ناسه فوضويا**[1]

يجتر الشاعر قول الله تعالى، ومن يجتر كلام الله فقد أخذ بالنور المبين: چ ي □ □ □ □□ □ □ □ □ □ □ □ چ [2] يستعين به لتأكيد مرآه ومذهبه، فالشاعر وكثير من الوطنيين لا تُدْرَك قيمتهم إلا بعد موتهم، عند ذلك يرفعون إلى درجة الأنبياء، ويؤكد ذلك هذا البيت للشاعر:

**ولما قضى جسدتْهُ المعاني فأصبح بين المغاني نبيا**[3]

**م**- جمع الدين كلمة الجزائريين، وجعل كلمتهم واحدة متمسكين بالعروة الوثقى لا انفصام لها، ولذلك يرتفع صوت الشاعر:

**خلقنا بحكم الهوى إخوة فتبت يدا كل من فرقا**[4]

إنه دعاء صادق من الأعماق، على من يريد أن يفرق بين هذا الشعب، وأن يبث السموم بينه، وقد استحضر الشاعر لهذا المعنى القوي قول الله تعالى**چ ڈ ڈ ژ ژ چ**[5]وليس ثمة أقوى من الدعاء بالهلاك من هذا اللفظ (**تَبَّ**) أي خسر خسراناً.

**ن**-لكثرة الدماء التي سالت دون وازع أخلاقي أو ديني، ها هو ذا الحرام يغدو حلالاً، والحلال حراماً، إنه نفاق الزمن والعصر، يقول الشاعر:

**يحلون سفك الدماء جزافاً ويلْقَوْن في النهب طعْماً شهياً.**[6]

لاستظهار مدى تأثير الدماء الغزيرة في النفس، استعار الشاعر اللفظ المناسب من الآية الكريمة چ ٱ ب ب ب ب ب پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ چ [7] ثم حور المعنى ليخدم غايته، وهي إبراز الخسائر الفادحة التي ترتبت عن القتل والظلام.

**س**- ينبذ الشاعر خذلان حكامنا للفلسطينيين، وحرصهم الشديد في المحافظة على أرائكهم وكراسيهم، وعدم رغبتهم في تحدي من يهددهم بانتزاع الأرائك من تحتهم، يقول الشاعر:

---

[1]- المرجع السابق، ص449.
[2]- البقرة، 119.
[3]- نفسه، ص448
[4]- نفسه، ص450.
[5]- المسد، 01.
[6]- نفسه، 449.
[7]- البقرة، 30.

**لاشيء يعنيهم سوى أمن الأرائك والمطامع**[1]

يدل لفظ (الأرائك) على الحياة الرغيدة، والنعيم الوفير، وقد جعل الله (الأرائك) من عناصر المتعة عند أهل الجنة، قال تعالى: **چ ک ک ک ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ چ**[2]

ولذلك استحضر الشاعر هذا اللفظ المبين ليبين الغاية التي ينشدها الحكام العرب، إذ يعز عليهم أن يتركوا هذا النعيم الدنيوي، فيعيشوا حياة النكد والرعب المسلط عليهم من آلهة الأرض.

**ع**- سار الشاعر يذكر بين حين وآخر أحد رجالات الأمة الجزائرية الذين كانت الوطنية تتدفق من أفواههم وعيونهم ، يقول عن الشيخ البشير الإبراهيمي:

**وكنت إلى الوحدة الوطنية وفي ليلنا كالسراج المنير**[3]

حقا كان الإبراهيمي وأمثاله مثالاً للوطنية، والروح الإسلامية، كانوا معالم مضيئة في تاريخ الجزائر (الشيخ عبد الحميد، الشيخ الإبراهيمي، الشيخ محمد العيد آل خليفة، المجاهد الشاعر الأمير عبد القادر... رحمهم الله جميعاً) لم يجد الشاعر عبارة أفضل إلا تشبيههم بالسُّرُجِ المنيرة ، وقد استعار هذا التعبير من الآية چ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ چ[4] إذْ كلّ ظلام يحتاج فيه المرء إلى سراج ينير له الطريق، والله سبحانه وتعالى أضاء ليلنا بالسراج والقمر المنير، وجعل في الأرض سُرُجاً بشرية منيرة تهدي الضالين إلى سبيل الرشاد.

**ف**- يعي الشاعر أن نصر الله آتٍ لكل من نصرَه، فوعد الله حق، فهو القائل جل شأنه: **چ ک ک ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ چ**[5] فقد أمدَّنا بالعون والانتصار وكان من ضمن عناصر النصر أولئك الأطفال الذين دأبوا على رجم الشيطان (العدو الفرنسي) فكانوا كالطيور الأبابيل، يقول الشاعر:

**ولولا طيور أبابيل يرمي حجارتها كل كف صغير**[6]

---

[1]- المرجع السابق ، ص460.
[2]- الكهف، 31.
[3]- نفسه ، ص465.
[4]- الفرقان ، ص61.
[5]- محمد ، 7.
[6]- المرجع السابق، ص467.

استحضر الشاعر لتزيين هذه اللوحة الفنية، قول الله تعالى: چ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ چ [1] أرسلها على أولئك الكفرة الذين قدموا من اليمن لتحطيم الكعبة، هم ورئيسهم أبرهة الحبشي الأشرم، فجعل الله سعيهم في خسران، ودمرهم وجعلهم عبرة ونكالاً لكل من أراده بسوء.

**ص**–لا ينفك يردد نصر الله لعباده الذين توكلوا عليه، واستعانوا به في كل حين، فكانت الجزائر من المنتصرين، يقول الشاعر:

**ويحمي جرائرنا في العوادي وينصرها فهو نعم النصير**[2]

إنه نصر الله تحقق لما نهض الشعب مجسداً أمره چ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ چ[3] نلحظ أن في البيت تتجلى نفحات القرآن، حيث أُشْرِبَ معنى الآية: چ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ چ[4] النصير صيغة مبالغة تدل على الكثرة، ونصرُ الله لمن ناصره غير محدود، و چ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ چ[5].

**ق**– يذكر الشاعر الجزائر في عيدها الأربعين، ويأسف للطيش الذي لا زال يسيطر على هذا الشاب الأربعيني (الجزائر) الذي يُفْتَرَضُ فيه أن يكون راشداً يجسد ذلك من خلال تصرفه ومعاملته، غير أن ذلك لم يتحقق، يقول الشاعر:

**الأربعون مضت في زحمة النُّوبِ والنجل مازال بين الطيش واللعب**

**يصعر الخد كبراً عن أقاربه ويرتمي صاغراً في حضن مغترب**[6]

يرى الشاعر نفسه عنصراً من ضمن نخيل الجزائر الباسقة المعطاءة، ولكن هناك من يسعى لاجتثاثها تكبراً ورياء؛ فأفصحَ عن ذلك في البيت الثاني، والدلالة فيه مستجلبة من الآية: **چ** ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﰆ ﰇ **چ**[7] فالله فالله ينهانا أن نعرض عن الناس كبراً، لكن من كان إيمانه بالله فاتراً، فإنه لا يمتثل لأمر ربه. هكذا هم من تولوا السلطة في الجزائر –كما يرى الشاعر– إذْ هم يحتقرون رجالهم، ويمجدون ويعظمون أعداءهم، لاشيء وإنما مخافة أن تتزحزح أو تنتزع الكراسي والأرائك من تحتهم.

---

[1]- الفيل، 3.
[2]- نفسه، ص468.
[3]- الأنفال، 60.
[4]- الأنفال، 40.
[5]- آل عمران ، 160.
[6]- نفسه، ص474-475.
[7]- لقمان، 18.

ر- يقسم الشاعر بالله بأنّ أعداء العرب سيهزمون بعزم وإرادة الرجال الأباة، ويشيد في الوقت ذاته (بالنفس اللوامة) التي تنشط في كل ذي ضمير، تلومه على قعوده وخذلانه، وعدم فضح وكشف الخبث والدناءة ، يقول الشاعر:

**أقسم بالله...**

**وحزب الله...**

**وكتاب جند القسام**

**وبنبل النفس اللوامة**

**إني لا أدرك سوى هو صدام**[1]

امتص الشاعر المعنى من الآية الكريمة: ﴿ ک ک ک گ گ ﴾[2] أي أن النفس التي لا يتم سكونها، وتصير مدافعة للنفس الشهوانية، أو معترضة عليها تسمى لوامة، لأنها تلوم صاحبها على تقصيرها في عبادة مولاها، وإن تركت الاعتراض تسمى أمارة بالسوء. إنه تعبير دقيق عما يختلج في نفس الإنسان.

ش- لا يرى شاعرنا حرجاً في أن يردد ويعدد عورات ورذائل حكامنا الذين خضعوا للطغاة المتجبِّرين، ولم يسلموا وجوههم لله الواحد خالق كل شيء، يقول الشاعر:

**حكامنا كم أسلموا لكل من طغى من الأعداء عرضهم وحرمة الدّيار**[3]

في كلامه اعتراض بيِّن على نهجهم هذا؛ لأن الفعل هذا لا يكون إلا لله وحده، لا لغيره، محاكاة وامتثالاً لقوله تعالى: ﴿ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ ۀ ۀ ہ ہ ھ ھ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ﴾[4] ذلك لأن الوجه أكرم جوارحِ ابن آدم عليه، وفيه بهاؤه وتعظيمه، فإذا خضع وجهه لشيء ؛ فقد خضع له الذي هو دونه في الكرامة عليه من جوارح بدنه، وهؤلاء الحكام أسلموا الوجه والعرض والديار لكل فاسق متجبّر.

## المبحث الثاني:

## التناص مع الحديث

أ- يقول الشاعر (بلقاسم خمار) وهو صاحب قلم رشيق يجد في الشعر الفصيح لذته.

---

[1]- المرجع السابق ، ص477.
[2]- القيامة، 2.
[3]- المرجع السابق ، ص495.
[4]- آل عمران ، 20.

**الشعر بيان**

**ونبوءة إرهاصات الشعر**

**لهذا الزمن الأمريكي** [1]

نجد في قوله هذا بيان بأن الشعر هو الركيزة الأساسية والمعلم المنير لفضح أولئك الخانعين السائرين في ركاب أمريكا، غير مبالين بما تبتغيهم شعوبهم ، وما ترنو إليه من مستقبل مشرق، وحياة رغيدة.

وقد أمتص الشاعر في هذا المعنى قول الرسول الله صلى الله عليه وسلم:

« **إن من البيان سحراً، وإن من العلم جهلاً ، وإن من الشعر حكماً وإن من القول عيالاً**» [2]

في الحديث ( إن من البيان سحراً ) يعني الرجل يكون عليه الحق وهو ألحن بالحجج من صاحب الحق ، فيسحر القوم بيانه ، فيذهب بالحق . أما (إن من الشعر حكماً) فهي هذه المواعظ والأمثال التي يتعظ بها الناس.

نجد الشاعر قد حول وغير معنى الحديث إلى ما يخدم الغرض الذي قصده ، إذ جعل من (الشعر بيان) حيث أصبح الشعر هو بؤرة المواعظ ، والجهر بالحق ، فالشاعر لسَعة تفكيره وقوة خياله يتنبأ بما يخبئه الزمن من غدر وخيانة ؛ فيبرز ذلك في شعره ، لأنه يجد في ساحة الشعر المتنفس والمكان المناسب ليتقيَّأ ويتخلَّص من سموم الدنيا التي علقت بذاكرته وعصرَتْ قلبه.

**ب**- يعبر الشاعر عن مقته وتدمره من اعتماد مخابراتنا في العالم العربي عامة على الوشايات والأقوال الكاذبة ، ليميزوا المواطن الصالح من الطالح ، وليحكموا على الناس بأنهم أشرار أم أخيار ، يقول الشاعر في ذلك:

**ومخبرنا اليوم**

**مثل الأمير...**

**يخمر في داره**

.....

**ومصدره للتقارير**

---

[1]- تراتيل حلم موجوع ، ص 364.

[2]- الإمام أبي داود سليمان بن الأشعث ، سنن أبي داود ومعالم السنن للخطابي، إعداد وتعيق غزت عبيد الدعاس ، وعادل السيد، دار ابن حزم للطباعة والنشر، بيروت ، ج5، ط1، 1997، ص 174.

**قيل وقال** [1]

هجر الشاعر هذا المعني من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: « **إن الله يرضى لكم ثلاثا ، ويكره لكم ثلاثاً ، يرضى لكم أن تعبدوه ، ولا تشركوا به شيئا ، وأن تعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا ، ويكره لكم ثلاثاً، قيل وقال ، وكثرة السؤال وإضاعة المال** » [2]

حيث أراد الشاعر من خلال امتصاصه لهذه الحديث ، أن يثبت أنّ هناك من القوم المارقين في أوطاننا من لا يعمل بأوامر الله ، ولا ينتهي عن نواهيه ، كما أنهم لا يقتدون ولا يعملون بما جاء به أشرف خلق الله محمد صلى الله عليه وسلم ، فإذا كان الرسول يكره لنا (قيل وقال) فإن من شياطين الأرض من المتعجرفين من جعل هذه الصفة الذميمة أساس عمله ، ومصدر قوَّته وقوتِه.

ج- في حديثه عن سكان قريته (قدّاشة) في بسكرة ، ومدحه لأهلها وساكنيها ، وما يمتازون به من تواضع وقناعة وصبر، يقول:

**غير أنّ القوم فيها كالنخيل الناضرة**

**يحرسون الأرض والعرض بعين ساهرة**

**وزكاة الحب فيهم ، كل نفس صابرة** [3]

يلجأ شاعرنا كعادته إلى الحديث ، ثم يستحضر منه ما يخدم غرضه البلاغي الإبلاغي، وفي هذه الأبيات يتجلى النص الغائب ، حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: « **عينان لا تمسهما النار، وعين بكت من خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل الله** » [4] فهؤلاء القوم الأبرياء الكرماء ، العابدين من سكان (قداشة) الذين يحرصون على شرفهم وعرضهم ، ويدفعون من أجل ذلك النفس والنفيس. وفي الوقت ذاته يهتمون بأرضهم ؛ فلا يغمض لهم جفن رغبة منهم في أن تبقى خضراء باسقةً نخيلها، وارفةً ظلالها، مباركةً ثمارها.

---

[1]- تراتيل حلم موجوع ، ص 382- 383.

[2]- محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي ، صحيح البخاري مع الفتح ، تحقيق محمد بن عبد الحليم ، دار صفا، القاهرة ، مج4، ج 12، ط 1، 2003، ص 09.

[3] - وطن الغربة وهوية الاغتراب، ص 428.

[4] - أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبرائي ، المعجم الأوسط ، تحقيق طارق بن عوض الله، عبد المحسن بن إبراهيم الحسيني ، دار الحرمين ، القاهرة ، ج6 ، د.ط ، 1415هـ ، 1995، ص 56.

**د-** يصرح الشاعر دوما بتفاؤله بمستقبل مشرقٍ للأمة العربية ، وخاصة بلاده الجزائر؛ وفي ذات الوقت يشكوا إلى الله بأن يفرج عما به من همّ وغمّ ، ويرجو التعجيل بذلك:

**وإلا سابقي أعاتب حظي وأشكو إلى الله سواء المال** [1]

استحضر الشاعر المعنى من قول على بن أبي طالب رضي الله عنه ، وهو يشكوا إلى الله أن يفرج ما به من حزن وألم ، حيث يقول:

«**أشكوا إلى الله عجَرِي وبجَري** »[2] و( العُجَر) أن يتعقّد العصب والعروق حين تراها ناتئة من الجسد و(البُجَرُ) نحو هذا إلا أنها في البطن خاصة ، فالعجرة والبجرة استعارها علي رضي الله عنه للتعبير عن الهموم والأحزان .

كذلك يشكو شاعرنا أحزانه وهمومه إلى الله ؛ لتأثره بما يحدث في بلاده ، وهي تقاد إلى الضلال والهاوية.

**هـ-** ونظرا للمجازر التي ألحقت بالجزائر خسائر كبيرة ، لم يشهد التاريخ لها في بلادنا مثيلاً ، يقول الشاعر وحرقة الألم تأكل جسده وتحرق قلبه.

**وإن المجازر، تصرخ**

**هل من مزيد !؟** [3]

يتجلى لنا في هذا البيت النص الغائب الذي تم استحضاره من طرف الشاعر، وهو حديث الرسول صلى الله عليه وسلم القائل: « **لا تزال جهنم تقول من مزيد حتى يضع فيها رب العزة تبارك وتعالى قدمه؛ فتقول: قط قط، وعزتك، ويروي بعضها على بعض**»[4]

وفي استحضاره هذا الحديث يريد أن يظهر بشاعة المجازر التي استمرت عشرية كاملة ، غير متوقفة عن أكل المواطنين دون استثناء ، وكأنها جهنم تزدردُ ما أمامها لا تشبع ، إذ كلما أحس المواطنون بأنهم سيتنفسون الصعداء ، عادت المجازر تستعِرُ من جديد.

**و-** بمناسبة الذكرى الأربعين لانطلاق الثورة الجزائرية ، يقول الشاعر (بلقاسم خمار):

---

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 411.

[2] - أبو الفرج عبد الرحمان بن علي،غريب الحديث،عبد المعطي أمين قلعجي ، دارالكتب العلمية ، بيروت، ج2 ، ط1 ، 1985 م،ص71.

[3] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 222.

[4] - أحمد بن حنبل ، مسند الإمام أحمد ، تحقيق، أحمد شاكر وأكمله حمزة الزين ، دار الحديث ، القاهرة ، ج 11، ط1، 1416هـ ، 1995 ، ص 185.

**فقل لصهيون مروا فوق أضلعنا نحن الموات وأنتم نبضُنا الوجَبُ**

**وقل لكلّ نفايات الدنيـا لِتغمُرينا فنحن الفضلة الوصب!؟** [1]

إنه تهكم واضح من شاعرنا ، فيه دلالة على مدى سخطه وغضبه من الحال المزري الذي آل إليه وضع أمتنا الإسلامية . خير أمة أخرجت للناس . وهاهي ذي أمة الكفر والضلال تعيث في الأرض فساداً دون رادعٍ ، وحكامنا يسيرون خلفهم راجلين حفاةً يتوجسون منهم خيفة ، بما فيهم هذه الدويلة الزَّنَمة المفرَّخة إسرائيل.

يحاور الشاعر في هذا قول الرسول الله صلى الله عليه وسلم: « **من أحيا أرضا مواتا، فهي له وليس لعرق ظالم حق**» [2] قام الشاعر بتفجير المعنى في الحديث ؛ ليؤسس من ينبوعِهِ المتدفق معنىً جديدا يقصده ، فإذا كنا نحن العرب والمسلمين لا نهتم بأرضنا ؛ تعمل على تخريبها بأيدينا ، نزرع البؤس والشقاء فيها ، لتؤول أرضاً قفراً يباباً ؛ فمن حق المعتدين أن يستولوا علينا ، وأن يدَّعُوا بأنهم أحْرص منا على أنفسنا ، يعرفون ما فيه الخير لنا ، وما هو شر علينا؛ أولم يصبحْ العالم قرية ، والحق في عالمنا فِرْيَة !؟

إنه الواقع المرّ الذي نراه اليوم في فلسطين ، حيث نرى الصهاينة يهدمون معالم حضارتنا الإسلامية ، ويقيمون على أنقاضها حضارة مزيفة تؤسس لقيام دولة يهودية صافية الحضارة والعرق . كل هذا لما تأكدوا أننا شعب (موَاتٌ) وفضْلَةُ الخلق على وجه الأرض، أصحبنا أُكْلةً سائغةً لكل آثم كفور.

**ز**- يقول الشاعر آسفا على ما بدأ يسري في جسم الدولة الجزائرية منذ الاستقلال من مسخ ونسخ وفسخ:

**وتفشى فيك الفقر**

**العهد ...الغدر !...**

**لم يبقَ لذكرك من أفعالك...**

**إلا الفعل الناقص...**

---

[1] - المرجع السابق ، ص 290.

[2] - أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي ، السنن الكبرى ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، ج 6، ط 2، 1424هـ ، 2000م ، ص 164.

**"كان" ...!؟** [1]

يريد الشاعر أن يظهر المال الذي انتهت إليه جرائرنا بعد أن هجرت مبادئها وطمَسَت ثوابتها ، فلم يعدْ هناك اهتمام بدين ولا لغة ، وعزفتِ القلوب عن وطنيتها ، وتشبثتْ بأنانيتها ، فضاعت الوحدة ، وضاع الوئام ووحدت الكلمة التي كانت.

لرسم هذه الصورة امتصَّ الشاعر حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم:

« **خمس بخمس، قالوا يا رسول الله، وما خمس بخمس؟ قال: ما نقض قوم العهد إلا سلط عليهم عدوهم، وما حكموا بغير ما أنزل الله إلا فشافيهم الفقر، ولا ظهرت فيهم الفاحشة إلا فشا فيهم الموت، ولا طففوا المكيال؛ إلا منعوا البنات وأخذوا بالسنين، ولا منعوا الزكاة إلا حسن عنهم القطر** » [2]

ولقد كان هذا الامتصاص موفقاً إلى حدٍ بعيدٍ ، حيث أن هذه الآفات الخمس قد تفشت في الجزائر بالفعل ؛ ولذلك عاقبنا الله بخمس مثلها ، وقد ذكر الشاعر ثلاثا من خمس: القهر الغدر، الفقر؛ يضاف إليه الموت وانحباس القطر، وهو الماء والرزق المنزل من السماء.

**ج-** نجد الشاعر يذكر دائماً أولئك الذين أخلصوا لمبادئهم أمثال : الشيخ الإبراهيمي، الشيخ عبد الحميد بن باديس، والشيخ أحمد حماني، والشاعر مفدي زكريا ...وفي ذكرى وفاة شاعر الثورة ( مفدي زكريا ) هاهو يتمثله حيا ويشكو إليه حال الجزائر وما حلَّ بها من خراب ، فيقول:

**ويا شاعري تلك أحوال قومي لقد عاد أغلبـهم جاهليا**

**يحلون سفك الدماء جزافاً ويلقون في النهب طعما شهياً** [3]

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات حديث الرسول صلى الله عليه وسلم:

المجالس بالأمانة إلا ثلاثة: « **مجالس سفك دم حرام ، أو فرج حرام، أو اقتطاع مال بغير حق**»[4]

---

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 281.

[2] - أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني ، المعجم الكبير، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي ، مكتبة ابن تيمية ، القاهرة، ج11، ط2 ، د.ت ، ص 45.

[3] - وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 449.

[4] - مسند الإمام أحمد بن حنبل، ج 11، ص 515 . وسنن أبي داود ، ج5 ، ص 121.

وما نراه في مجالس حكامنا وولاة أمورنا ، خلاف ما ذكره رسولنا محمد صلى الله عليه و سلم ؛ فمجالسنا هي للآفات الثلاثة المذكورة في الحديث ، والتي أكدها الشاعر بلقاسم خمار؛ سفك الدماء ، والنهب (أكل المال بغير حق) والعهر المتفشي في المجتمع.

**ط-** يقول الشاعر (بلقاسم خمار):

**وأعلم ما يمكن أن أستطيع تبنيه**

**شوقاً إلى نجدة من قنوطي**

**إلى قفزة لخلاصي** [1]

لقد استحضر الشاعر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، عن وكيع بن حدس ، عن أبن عمه أبي رزين قال ، قال رسول صلى الله عليه وسلم :

« **ضحك ربنا من قنوط عباده ، وقرب غيره ، قال، قلت: يا رسول الله، أوَ يضحك الرب ؟ قال: نعم ، قلت: لن نعدم من ربٍ يضحك خيراً**»[2]

فالشاعر يعلم أن القنوط يدمره ، ويزيد من همومه ؛ ولذلك فهو يأمل الخلاص من هذا الضيق الذي يلم به ، وليس من حل لفرجة الهم إلاَّ رجاء رحمة الله التي وسعت كل شيء.

**ي-** وفي حسرته على ضياع آمال الشباب الساعي إلى الرفاهية والمجد ، في دولة ضحى من أجل سعادة أهلها ملايين الشهداء ، أقدس وأطهر العظماء ، يقول:

**وتضيع آمال الشباب مع العذاب مع المهانة ...بالسَّراب لحاصرة** [3]

لا ريب أن كل وسائل تحقيق طموح الشباب متوفرة ببلادنا غير أن ذلك لم يتحققْ منه إلا القليل حتى اليوم ، لعدم حكمة من يسيّرون البلاد ، ولا فتقادِ بُعْدِ النظر.

وفي الحث على الاهتمام بالشباب ورعايته، يقول الرسول صلى الله عليه وسلم:« **استوصوا بالكهولة خيراً، وارحموا الشباب**»[4]استحضر الشاعر هذا الحديث ليظهر ما يقع للشباب من تثبيط للعزائم ، وتحطيم لطموحاتهم ، وفي ذلك دلالة على مخالفة ما دعا إليه رسولنا، وهو أن

---

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 376.

[2] - المعجم الكبير ، ج19 ، ص 207.

[3] - تراتيل حلم موجوع ، ص 392.

[4] - علي بن حسام الدين المتقي، كنز العمال في سنين الأقوال والأفعال ، ضبطه الشيخ بكري حياتي، مؤسسة الرسالة ، ج3 ، ط5، 1405هـ ، 1985م ، ص 179.

نكون بهم رحماء ، نفتح لهم آفاق المستقبل، ونأخذ بأيديهم إلى طريق الحق والهدى والعمل النافع.

**ك**- الشاعر من شدّة ضيقهِ وبغضهِ لضعاف العقول ونفاق ودناءة بعضِ الأصدقاء الذين يصطنعون المحبة، ويضمرون خلافها يقول:

**فهو الريـاء بعينه يختالُ في الزيفِ الثقافي**[1]

الرياء صفة ذميمة ، وبما أنه كذلك؛ فإن الشاعر استحضر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم ؛ ليبين مدى الإثم الذي يعلْقُ بمن يتصف به ، نفاقاً وزراً على الناس ، يقول الرسول ص الله عليه وسلم:

إن أخوف ما أخاف عليكم الشركة الأصغر، قيل، وما الشرك الأصغر ؟ قال: « **الرياء، يقول الله عز وجل إذا جرى الناس بأعمالهم: أذهبوا إلى الذين كنتم تراءون في الدنيا، فانظروا هل تجدون عندهم جزاء** »[2]

**ل**- وفي تناوله لفسق الزمان وأهله، وانتشار الرذيلة في المجتمع الإسلامي ، يقول الشاعر:

**ما أصعب أن ينتقم الرب**

**فيدك صروح الرعب**

**بيوت البغي والسلب ... النهب**[3]

البغي والسلب والنهب آفات تنخر عظم المجتمعات القائمة ، وتقضي على تآلف شعبها وتآزره ، وأي مجتمع ساد فيه الفسق والدعارة ، تحطم وهلك وتبدّد.

وفي هذا يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: « **يا معشر المسلمين احذروا البغي ، فإنه ليس من عقوبة هي أخطر من عقوبة البغي** »[4] لقد قصد الشاعر هذه الآفة بالذات ، فاستحضرها من حديث رسولنا بغية تبيان خطرها على القوم الذين تشيع فيهم هذه الفاحشة ، وما كلام الرسول إلا دلالة على الحقيقة الساطعة التي تمزق المجتمعات الفاسدة.

**م**- لا ينفك شاعرنا بيدي تفاؤله بغدٍ مشرقٍ لهذا الوطن المفدى ، فيقول:

---

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 400.
[2] - نور الدين علي بن أبي بكر، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، دار الفكر ، بيروت ، ج 1، 1412هـ ، ص 290.
[3] - تراتيل حلم موجوع ، ص 370.
[4] - كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال ، ج3، ص 803.

**لكن الفرحة ستعود**

**مهما اشتد عذاب الويل**

**مهما طال ظلام الليل....**

**ستنهض أمتنا/العنقاء/**

**بأجنحة من وهج الشمس**[1]

العنقاء المغرب كلمة لا أصل لها ، ويقال طائر لا تُرَى إلى في الدهور، ثم كثر ذلك حتى سموا الداهية عنقاء مغربة ، ولما استعمل الشاعر هذه الأسطورة ، فإنما أراد إظهار جلال أمتنا وعظمتها في التاريخ ، فأمتنا أسطورة الدهور والأزمان ، فهي عندما تقع في أزمة لا تلبث أن تنفض جناحيها لتطير محلقة من جديد وقد استعان الشاعر في رسم هذه الصورة الأسطورية بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم: « **إن الله عز وجل قال لأيوب عليه السلام، إنه لا ينبغي أن يخاصمني إلا من يجعل الزيار في فم الأسد والسّحال في فم العنقاء**» [2] الحديث فيه دلالة على عظمة الخالق وكبريائه. فلا قدرة لعبد على مخاصمة خالقة ، ومن خالَ ذلك فقد أشرك به واستحق عقَابَه.

رأينا أن الشاعر قد شَرّبَ شعره ماء زلالاً ، و يتجسد ذلك الماء في استعماله لمعاني القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، وليس ذلك غريباً على شاعرٍ هو ابن زاويةٍ قرآنية تخَرَّجَ فيها العديدُ من حفظة القرآن والحديث.

ولقد كان للتربية التي تلقّاها الشاعر على يدِ أبيه الإمام مدرس القرآن ؛ دورٌ كبير في شخصيتهِ وجرأته في البوح بما يختلج في صدره دونما خوفٍ أو تملقٍ لأحدٍ ، فهو متوكل على الله غير متواكل على أحدٍ من عباده . تلك هي شخصية المؤمن بالله القانع بما تأتي به المقادير.

---

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 369.

[2] - محمود بن عمر الزمخشري ، الفائق في غريب الحديث ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، لبنان، ج 2، ط 2، د. ت ، ص 142.

## المبحث الأول : التناص الإيقاعي

إنّ ما يشد المتلقي في الشعر قديمه وحديثه هو الإيقاع، والإيقاع يتشكل من عدة جوانب ، فما هو الإيقاع ؟

**الإيقاع لغة:** « من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان و يبينها، وسمى الخليل – رحمه الله – كتاباً من كتبه في ذلك المعنى ( كتاب الإيقاع ) » [1]، لم يحد التعريف المعجمي هنا عن إطار الغناء والموسيقى.

وعند الغربيين هو وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة [2].

**الإيقاع اصطلاحاً:** يُعزى استعمال الإيقاع ابتداء إلى (ابن طباطبا) في عيار الشعر حين قال: « والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، ثم قبوله واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[3] ولقد جمع ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع، وأضاف له حسن التركيب واعتدال الأجزاء. انطلاقا من التعريف يمكننا تقسيم الإيقاع إلى قسمين:

1- **إيقاع الأصوات:** ويتكون من الوزن وعذوبة اللفظ حيث يراعى انسجام التفعيلات وانسجامها، وتآلف الحروف وحسن الأخذ بها، وتناسق الأصوات فيما بينها.

2- **إيقاع المعنى:** يتشكل من وزن المعنى وصوابه، ويؤلف بين الإيقاعين حسن التركيب ، واعتدال الأجزاء، وفي الاختلاف بين المسموع (الأصوات) والمعقول (المعنى) يحدث نشاز وبالتالي انعدام عملية التبليغ الذي من أجله تقوم رسالة الشعر.

وبين الاتفاق والائتلاف تصبح الصلة بين الصوت والمعنى وطيدة، كما هي بين السمع والبصر، وهذا ما ذهب إليه عبد العزيز الجرجاني « الكلام أصوات محلها من الأسماع محل

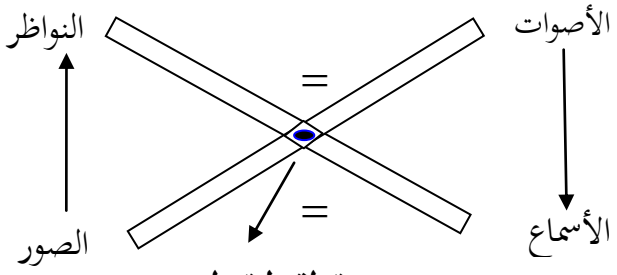
---

[1] - لسان العرب، مادة وقع، ص 372.

[2] - petit Larousse. Edition 1989 paris . p365

[3] - ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط 3، د. ت، ص 53

النواظر من الأبصار»[1] و يعني ذلك انسجام الصورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازاً وشعوراً بالمتعة، وهذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة. وكأن الأصوات تساوي النواظر والأسماع تساوي الصور، ومن ثمة يتداخل البصري في السمعي، ولْنمثلْ له بالخطاطة التالية:




**نقطة التقاطع**

هكذا يتم النماذج بين الصورة والسمع، و يقوم الإيقاع بوضع الرؤية في السمع، فإذا « الكلمة المنطوقة صورة فيزيقية هي بالنسبة للأذن كالصورة بالنسبة للعين »[2]

لذلك فلا عجب إذا رأينا الشعراء المعاصرين يهتمون بالإيقاع العروضي ، فهو« يكاد يكون الوسيلة الوحيدة لدى أصحاب الأنواع الشعرية الحديثة ليعلنوا عن قرب انتهاء القصيدة أو المقطع »[3] ليأخذ الإيقاع العروضي المعاصر جلاله، ويمنح الشاعر الحرية في البناء المعماري للقصيدة ، واستغلال فضاء الصفحات عند عملية الإبداع.

## أولاً: التناص العروضي في الدواوين

### أ– تناص القافية

**القافية لغة:** « من قفا يقفو تبع الأثر، وقفاه: وراء وخلفه ويقال قفَنَ الشاة واقتفنها، و قال أبو عبيدة هي التي يبان رأسها بالذبح»[4]

**اصطلاحاً:** القافية الحرف الذي تبني عليه القصيدة، وهو المسمى روياً ... والقافية: هي من فتحة القاف إلى آخر البيت[5] ولقد عرفها الخليل بالقول : « هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن »[6]

---

[1]- أبو الحسن الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومة ، تحقيق، محمد أبو الفصل إبراهيم، وعلي محمد البخاري، المكتبة العصرية، بيروت، د. ت ، ص 412.

[2] - رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د. ط ، 1994، ص 88.

[3] - بسام الساعي ، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث، سوريا، ط1، د. ت ، ص 275.

[4] - لسان العرب ، ص 628.

[5] - نفسه، ص 630.

[6] - مصطفى حركات ، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه ، دار الأفاق ، الجزائر، د. ط ، 2005، ص 208.

أما من المحدثين فنجد إبراهيم أنيس يعرف القافية بالقول: « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتَكْرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[1]

يظهر مما تقدم في التعاريف أنه لا خلاف بين العروضيين في أنّ القافية تقع أخر البيت، كما يلزم تكرارها في خاتمة كل بيت.

والقافية في الشعر الحر غالباً ما تكون رديفة للوقوف (النقطة أو البياض) يقول عز الدين إسماعيل: « والقافية هي نهاية موسيقية للسطر الشعري ، وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»[2]

غير أن الحركة الشعرية المعاصرة ، ترفض الالتزام بالقافية ؛ لأن الشعر الحر – عندهم – وُجِدَ من أجل هدم بنائها. وقد يكون من نافلة القول أن كل شاعر بدأ مقلداً ، والتقليد الشعري يبدأ مساره بالشعر العمودي . وهذا ما نجد عليه الشعر الجزائري عامة، ومن أمثلتهم الشاعر (محمد بلقاسم خمار) الذي كتب العديد من القصائد العمودية، قبل أن يحلوا مساره ليزاوج بين القصيدتين العمودية و الحرة لا (القصيدة النثرية) على حد قوله لي.

ولقد كتب قصائد موحدة القافية والراوي، كما كتب قصائد موحدة القافية متناوبة الروي.

**أ– القافية الواحدة والراوي الواحد:** كتب الشاعر يتغنى بثورة نوفمبر التي أنجبت الحرية في شهر تموز (جويلية) فقال على وزن الطويل :

**تغيب .. ثم تأتي .. فنذكر وتغفو.. فنسهو... ثم ترنو فننظر**
**فيا ليت تبقى دائم الوصل بيننا لنحياك وجداناً فتنمو وتزهر**
**عرفناك يا تموز مذ كنت قاصرا تمر حزينا دامي الجرح تزفر**
**فكنا نرك في وجهك الله غاضباً وكنا نرى في زندك الشعب يكبر**
**إلى أن طغت منا الغيوم فأمطرت بنا ثورة...وأنهالَ نهراً نوفمبر**
**وأيقظت الدنيا خطانا فأنشدتْ جزائر... عن تموزها اليوم تثأر**

[1] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، مطبعة أنجلو، مصر، د. ط ، 1985، ص 264.
[2] - عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة، بيروت ط4 ، 1981 ، ص 62.

**ومرت سِنون كان صعباً مراسها وكانت بها شُمّ الجبال تفجر**
**جهاداً وبذلا واحتمالا وجرأة تخر لها أعتى الجباه وتدحر**
**إلى أن بدا فجر الخلاص مهللاً وعم ربوع الذود نصر مؤزّر**[1]

نجد الشاعر هنا التزام بقوانين العروض الخليلة ، حيث التزم القافية ووحدة الروي (حرف الراء) هذا الحرف الدال في تكراره على التأكيد والرغبة المستمرة في الذود عن أرضنا المطهرة.

وهذا المقطع الشعري وغيره يتناص مع كثير من القصائد التي أبدعها شعراء الجزائر، وهم يتغنون بالثورة وأمجادها، والحرية وخيراتها. وأبرز مثال على ذلك هذا المقطع من إلياذة الجزائر لمفدي زكريا يتغنى فيه بجمال الجزائر وثورتها وكرم أهلها، وهو على وزن المتقارب :

**جزائر يا بدعة الفاطر ويا روعة الصانع القادر**
**ويا بابل السحر من وحيها تلقب هاروت بالساحر**
**ويا جنة غار منها الجنان وأثقله الغيب بالحاضر**
**ويا لجة يستحم الجمال ويسبح في موجها الكافر**
**ويا ومضة الحب في خاطري وإشراقه الوحي للشاعر**
**ويا ثورة حار فيها الزمان وفي شعبها الهادئ الثائر**
**ويا وحدة صهرتها الخطوب فقامت على دمها الفائر**
**ويا همة ساد فيها الحجا فلم تكُ تقنع بالظاهر**
**ويا مثلاً لصفاء الضمير يجل عن المثل السائر**
**سلام على مهرجان الخلود سلام على عيدك العاشر**
**شغلنا الورى وملأنا الدنا**
**بشعر ترتله كالصلاة**
**تسابيحه من حنايا الجزائر**[2]

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 353- 354.
[2] - مفدي زكريا ، إلياذة الجزائر ، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، د. ط، د. ت ، ص4.

وكأنّ الشاعرين وجدا في حرف (الراء) متنفساً واسعاً لإبراز حبّهما للجزائر، وما تتميز به من جمال وخيرٍ عميمٍ.

وقد كتب الشاعر العديد من القصائد عمل فيها على تفتيتِ البيت التراثي المبني على التناظر، ورغم ذلك بقي – كغيره من الشعراء – أسير الإيقاع الخليلي وجرس الروي ، ووقْع التفعيلة وتناسبها ، إذْ يحس القارئ أنّ الإيفاع الخارجي هو السائد والمسيطر على أجواء القصيدة . من الأمثلة على ذلك قوله في قصيدة ( حالة للصراخ ) على وزن المتقارب:

**هي " العين "**

**عروتنا في النفاق ...!**

**وعروتهم في اشتداد الخناق ...!**

**ومهوى خناجر أحقادهم**

**هنا ... في الجزائر ... أو في العراق...**

**هي " العين"!**[1]

في هذا المقطع تتاص عروضي مع أبيات لأبي القاسم سعد الله من قصيدة (مواكب النسور) على وزن الكامل:

**والشعب يسبحُ في الدموع**

**والبؤس يحتطبُ الجموع**

**والمبدأ الأسمى صريع ...**

**بين المخالب والنجيع...** [2]

نجد كلا الشاعرين عمد إلى بعثرة البيت الخليل، إلّا أنه لم يستطع العزوف عن القافية والوزن ، إذ يزال كل منها يرى أن القافية والوزن شيئان مقدسان لا يمكن التجرُّؤ على طمسهما.

ب- **القافية الواحدة والراوي المتناوب:** يحاول الشاعر أن يضفى شيئاً من التحرير على إبداعه الشعري، فنجده يناوب بين حروف الراوي ، ومن الأمثلة على ذلك هذا المقطع من قصيدة (تراتيل حلم موجوع) التي أختارها عنواناً لديوانه:

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 308.

[2] - أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د. ط ، 1985، ص 123.

**سقا الله أيامنا المدرسية**

**كم أبدعت من ملاحم**

**كم أسّست من معالم**

**كم وحدت من مشاعر**

**كم ألهبتْ من منـابر**

**كم صقلت من رجال** [1]

نلاحظ في هذا المقطع كيف ناوب بين حرفي الراوي (الميم والراء) وفي هذا دلالة على سيطرة القوانين الخليلية على فكر الشاعر، فهو لم يتحرر بعدُ تحرراً كاملاً من تلك القيود.

والظاهر أن جل الشعراء الجزائريين، الذين نسجوا وأبد عوا في الشعر الحر،كانوا مفتونين بالمحافظة على بعض أسس النظام الخليلي خاصة القافية ووحدة الروي ، أو تناوبه.

وهكذا نجد شعر محمد بلقاسم خمار يتناص مع أشعارهم من هذه الوجهة ومن أمثلة الشعراء الذين يحاكيهم بلقاسم خمار في هذه الميزة الشاعر مصطفى محمد الغماري ، يقول في قصيدة (شكوى) على وزن الوافر:

**أمولاي الهوى يقتا**

**ت ، من كبدي ومن أملي**

**وتركضُ تركضُ الظلما**

**ءُ ، تعصرُ حبة المقل**

**ومني ... آهٍ يشربُ دربي السادر**

**ومني...آه يسخرُ دهري الكافر** [2]

تناوب الراوي في هذا المقطع و قع بين (اللام والراء).

كما نجد الشاعر والأديب والمؤرخ (أبا القاسم سعد الله) ينهجُ النهج ذاته في تناوب الراوي ، ولْنمثلْ لذلك من قصيدته (طريقي ) بهذا المقطع على وزن الر مل:

**كلما صحتُ هلموا**

[1] - تراتيل حلم موجوع، ص 383.

[2] - مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط ، 1982، ص 175.

**غمغموا عني وزمّوا**
**وتداعوا كنعاج**
**لمحتْ سرب ذئاب في فجاج**
**ثم عادوا واقفين**
**في وهاد من صديد وأنين**
**ورياح الخريف تذروهم رمادا**
**ومسوح العار تكسوهم حدادا**
**ليتهم قد واكبوني في طريقي**
**يا رفيقي!** [1]

تناوب الراوي يبدوا واضحاً في هذا المقطع ، بل في كل القصيدة، فنجد تناوب الراوي في المقطع المقدم بين الحروف التالية (الميم، النون ، الجيم ، الدال).

يمنح التوالي والتناوب التعدد في القافية والراوي ، ويحرر الشاعر من « ذاكره القوافي التي تسلبه ما يطمح إليه من تميز»[2] ويتمكن بالتالي من بقاء معجم قوافيه مفتوحاً لا يخضع لأي مؤثر بنائي – لغوياً كان، أو مفرداتياً – يعيق سير حركة الإيقاع وتدفعها المستمدة من عناصر التوقع والخيبة.

ويعتبر إيقاع القافية من ضمن إيقاع القصيدة الكلي، وهو يتوج انسياب البيت أو المقطع ، والغاية منه ليست التطريب وإنهاء البيت ؛ بل هدفه بلاغي إشعاعي يمنح ومضاً سحرياً للصورة، يفتّق إدراك المتلقي، يبعث فيه نشاطاً فاعلاً بسبب الفاعلية الإيقاعية في القصيدة.

## ب – تناص التدوير.

**التدوير:** هو أن يتصل شطرا البيت في القصيدة العمودية ويندمجان معاً ، بحيث يشتركان في لفظة واحدة، يكون بعضها في الصدر وبعضها الآخر في العجز.

[1] - الزمن الأخضر، ص 141.
[2] - مصطفى الشليح ، في بلاغة القصيدة المغربية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط1، 1999، ص 228.

مثال ذلك هذا البيت للشاعر بلقاسم خمار من قصيدته مناجاة وذكريات مع بسكرة على وزن المقارب:

**وأمضيت عمري مع الشوق أشدو....كِ في غربة الحزن شدو الضلول** [1]

وفي الشعر الحر، التدوير هو امتداد البيت وطوله، إذ يتصل البيت الخطي بالذي يليه فيندمجان، والاندماج في الشعر المعاصر لا يتعلق بدمج الشطر الأول في الشطر الثاني من الناحية الوزنية؛بل دمج بيت في غيره، وقد يشتمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها لضرورة لغوية اقتضاها التركيب، أو لضَرورة الوزن اقتضاها النسق العروضي.

إن ظاهرة التدوير هي ظاهرة عامة في الفكر الإسلامي، وخاصة الديني، ونقصد بذلك ما يتبعها من حركة إيقاعية متزنة وملتزمة ومتواصلة في مكان وزمان محددين، والأمثلة على ذلك في حياتنا كثيرة. ولنتأملْ حركة التدوير في الطواف، وما يلزمها من قواعد يتبعها الحاج، وما يتلوها من ذكرٍ وصلاةٍ وسعي.

كما تتمثل التدوير في فن العمارة ظاهرة جليه يدركها كل من يرمي ببصره على أي شكل فيه وخاصة في أماكن العبادة، وكذلك فن المنمنمات ، وهو من الفنون الإسلامية، نجد فيه ظاهرة التدوير والانحناءات والأشكال الحلزونية التي تحتل المركز في الشكل الفني... وهناك الكثير من الأمثلة.

رغم أن الشعراء المعاصرين عزفُوا وتمردوا عن البناء التراثي للقصيدة (الشكل والبحر) بسبب القيد الذي يكبّل الشاعر جراء تلك القوانين العروضية، بحيث لا يستطيع التعبير عن كل انفعالاته وخلجات نفسه ، إلّا أن تمردهم لم يكن كلية، فقد بقي الكثير منهم أسير التفعيلة وأسير التدوير الذي يحتل جزءاً كبيراً من الذاكرة الثقافية العربية والإسلامية. وحين يلجأ الشاعر المعاصر إلى التدوير جزائياً في القصيدة ، أو في كامل القصيدة، فإن ذلك يعود إلى البنْية الإيقاعية التي أبدعها وأودعها الله في الكون والخلق.

غير أن الشاعر ة نازك الملائكة لها موقف آخر من ظاهرة التدوير في الشعر حيث تقول: « يمتنعُ امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد سطراً مدوراً » [2]

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 406.
[2] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ، ط7 ، 1986، ص 118.

لأنها ترى أن لا فائدة من اللجوء إليه، وذلك كما تقول : « إن الشاعر الحر يستطيع أن يطيل وسطره دون تدوير» [1] إلا أن واقع الحياة الشعرية المعاصرة جعل الفكر باطلة بحكم التاريخ .

**التدوير العروضي:** نجد أغلب أشعار (محمد بالقاسم خمار ) يعتمد فيها تدوير التفعيلة، وغايته في ذلك أن يفرغ ما يدور في مخيلته دفقةً واحدة، وهذه الميزة ليست مقصورة عليه وحده ؛ بل نجد جلّ الشعراء المعاصرين – إن لم نقل جميعهم – يعتمدون التدوير، وهذا دليلٌ على تناص من هذه الوجهة في شعرهم جميعاً.

ولنأخذ مثالاً من شعر شاعرنا هذا المقطع من قصيدة. (هو ... الله...السلام) على وزن الخفيف:

**يقف الربّ**
**لا يصدق ما يجري**
**على غير أمره**
**وهو ... ثائر... !؟**
**كنتموا... خير أمة ...**
**أخرجت للناس...**
**واليوم ...**
**أمة ... للمناكر ...!؟** [2]

///0 /0 -/ ← فعلاتن / مُ
/0//0- ///0/0/-/0 ← تفعلن/ فعلاتن / فا
//0/0- //0// 0 ← علاتن / متفعلن
/0//0/0 ← فاعلاتن
/0//0/0 -//0// 0 ← فاعلاتن/ متفعلن
/0//0/0 -// ← فاعلاتن / فع

[1] - نفسه، ص 19.
[2] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ ، ص 243.

/-0/0/ ← لا تن / مُ

/0//0 - /0//0/0 ← تفعلن / فاعلاتن

ومن ضمن الشعراء الجزائريين الذين اعتمدوا تدوير التفعيلة في الشعر الحر الشاعر محمد الصالح باوية ولنقتبس له هذا المقطع من قصيدته (فدائية من المدينة ) على وزن الكامل:

**مشبوهة قالوا...**

**تجوب الأرض كالسحر العجيب**

**عرافةٌ**

**في كفها غولُ الدهاليز الرهيب**

**عرافةٌ**

**من يقتني أسرارها...**

**يجني الحقيقة والغيوب**[1]

0/0/-0//0/0/ ← متفاعلن / متفا

//0-/0/0//0-/0/0//00 ← علن/ متفاعلن/ متفاعلان

/0//0/0 ← متفاعلن

/0/0//0 -/0/0//0-/0/0//00 ← متفاعلن/متفاعلن / متفاعلان

/0//0/0 ← متفاعلن

/0/0//0-0//0/0/ ← متفاعلن / متفاعلن

/0/0//0-///0//00 ← متفاعلان /متفاعلان

ذكرنا بأن الشاعر أبي القاسم خمار يكثر من التدوير العروضي في شعره لكن بعض أشعاره تخلو من التدوير ، خاصة في بداياته مع الشعر الحر، حيث كانت الجرأة على تفجير بناء القصيدة العمودية غير متوفرة ، أو لنقلْ محتشمة، ولنأخذْ كدليل على ذلك هذا المقطع من قصيدة ( أم المعجزات ) على وزن الرمل:

**أيها السائل عن سري الرهيب**

**سأغنيك ولكن، لا أجيب**

[1] - محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط ، د . ت ، ص 81.

**إنّ آياتي وحيدات الصفات**

**وزماني ذكريات خالدات**

**فتأمل...**

**عندما يبسم فجر**

**يرتمي ، يلثم مني الوجنات**

**وتأمل ...**[1]

/0/0//0-/0/0///-0/0//00 ⟵ فاعلاتن/فعلاتن/فاعلان

///0/0-///0/0-/0//00 ⟵ فعلاتن/فعلاتن/فاعلان

/0/0//0-///0/0-/0//00 ⟵ فاعلاتن / فعلاتن/فاعلان

///0/0-///0/0//0/-0/0/// ⟵ فعلاتن / فاعلاتن / فاعلان

///0/0 ⟵ فعلاتن

/0/0//0-///0/0 ⟵ فاعلاتن/فعلاتن

/0/0//0-///0/0-/// ⟵ فاعلاتن /فعلاتن/فعلات

///0/0 ⟵ فعلاتن

إهمال الشاعر للتدوير العروضي في بعض قصائده، فيه محاكاة لبعض الشعراء الجزائريين الذين عرفوا بأنهم رواد الشعراء الحر في الجزائر، أمثال أبي القاسم سعد الله ، ومحمد الصالح باوية ، رمضان حمود، صالح حر في .... لنأخذ مقطعاً لمحمد الصالح باوية من قصيدة (الصدى) لا يعتمد فيه التدوير العروضي فكل سطر ينتهي بتفعيلة لحقها زحاف أو علة:

**وتمضي السِّنون**

**وإني أحسّ**

**أحس الأسى وحبيس الألم**

**تدفق نوراً ودمعاً ودم**

**يفجر آمالنا المغلقة**

**فيدنو الصدى**

[1] - بلقاسم خمار، الحرف الضوء، ص609.

**يشق السنين ، يشق المدى**

**صدى ضَحكاتي وأشواقيَ** [1]

//0/0-//0/ ⟵ فعولن /فعول

//0/0-//0/ ⟵ فعولن/فعول

//0/0-//0/-//0/0-//0 ⟵ فعولن/فعول/فعولن/فعو

//0/-//0/0-//0/0-//0 ⟵ فعول /فعولن/ فعولن/ فعو

//0/-//0/0-//0/0-//0 ⟵ فعول/فعولن/فعولن/فعو

//0/0-//0 ⟵ فعولن/فعو

//0/0-//0/-//0/0-//0 ⟵ فعولن /فعول/فعولن/فعو

//0/-//0/-//0/0-//0⟵ فعول/فعول/فعولن/فعو

إن للتدوير العروضي أهمية في الشعر الحر خاصةً ، يمكن أن نبرزَ هذه الأهمية من خلال ذكرِ وظائفه:

1- يعمل على استمرار الحدث .

2- يلغي تعدد الأوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرة.

3- مواصلة التدوير يزيد في مبنى القصيدة، والزيادة في المبنى تعمل على زيادة المعنى وجمالية القصيدة.

4- التدوير يحقق المعرفة الأدبية للمتلقي؛ فحين يفرغ الشاعر كل ما بوجدانه، فإنه إثر ذلك تتحقق المتعة ، وهي مشتركة بين القارئ والشاعر .

5- يحطم قيود القافية ويحو لها إلى عنصر إيقاعي داخلي.

6- يجعل القصيدة جسداً مترابطاً متواصلاً، فتصير بذلك دفقةً شعورية واحدة .

إن الشاعر يتخلى عن التدوير يجعله ذلك يدخل في متاهات التزاوج بين التفاعيل —وقد تكون غير متجانسة — والبحث إذْ ذاك عن الزحافات لتبرير موقفٍ ، الشاعر في غنىً عنه.

## ج - تناص السواد والبياض ( فضاء القصيدة)

[1] - أغنيات نضالية ، ص33.

حظي الشاعر المعاصر بحرية على الصفحة، خاصةً إذا كانت حركة نسيجه اللغوي في شكل فني منتظم ، فتتدفق إثر ذلك الدّلالات من خلال ما يقدمه من علامات سيميائية عبر وحدات النص أو الإبداع.

وأبرز ما يشد المتلقي في فضاء القصيدة هو الشكل الطباعي ، فمع تقدم الزمن وتطور العصر بتكنولوجيا الطباعة وغيرها ، ها نحن نلمسُ الأثر الذي يتركه الشكل الطباعي للقصيدة في قراءتها ؛ لأن أول ما يشد القارئ هو شكل النص وطريقة إخراجه ... ومن ثمة ترتسم في دهنه انطباعات عن الأثر الذي تحت بصره. إن قضية الأسود والأبيض، وكيفية توزيعه، وانحساره وامتداده – مرفقات النص الشعري- غالبا ما تكون لوحة فنية من رسومات الشاعر، أو أحد الر سامين ، أو شكل من هذا الكون : نباتي، حيواني، يمنح لعين القارئ المتعة والراحة ويهيئه نفسياً للاستعداد للتلقي الجيد ، فالاختلاف في توزيع السّطور، وتصحيف بعض الكلمات – إن كان للنص عدة طبعات – أثر كبير لأن عناصر الشكل الطباعي تؤخذ كنظام إشاري [1].

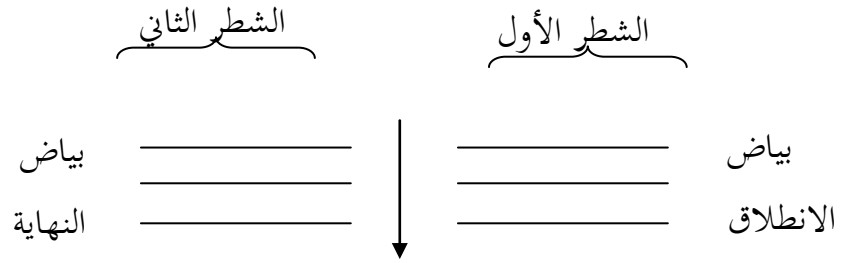
من هذه العناصر الإشارية البياض، أي الفراغ الذي يتصارع على الصفحة مع السواد، والأسود بطبيعته ناطق ينتج الدلالة ، أما البياض، فيفرض على المتلقي الصّمت والتأمل فيدفع بالخيال الواعي لأن يملأ البياض بالدلالة المناسبة للسواد، وبذلك يكون قد شارك المبدع في إضافة معنىً جديد للقصيدة، لم يكن للسواد أن يبرزه ويظهره .

إذاً فالبياض كالإنسان الأبكم يحتاج إلى من يحاوره بلغة الإشارة، واستعمال الذكاء. إن إهمال هذا العنصر( البياض ) والتقليل من قيمته هو بمثابة غضّ البصر عن عنصر يعد عاملاً غير حيادي في العملية الإبداعية ، ويوليه الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة، وفيهم من يبدل جهداً في تشكيله وتوزيعه على مساحات الصفحة كأدونيس، ويوسف سعدي، ومحمد بنيس [2] فيصبح النص فسيفساء ناطقة بتشكّل وتفاعل السواد مع البياض فالفراغات المتناثرة على جسد القصيدة تبحث عن المتلقي ليملأها ، وفي ذلك دعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية ، ومحاولة دفعه لاستخلاص معاني القصيدة، هذه القصيدة التي أبَتْ أن تتدفق بسبب البياض ، ومن الشعراء من يلجأ إليه من غير أن يقدم دلالة ، أي يستعمله من

[1] - جون كوهن ، بناء لغة الشعر، تحقيق أحمد درو يش ، مكتبة الزهراء ، مصر ، د. ط ، د. ت ، ص 117.
[2] - يوسف سعدي ، الأعمال الكاملة ، دار الفرابي ، بيروت ، ط 2 ، 1997 ، ص 51.

أجل الزخرفة ، والظهور بمظهر المبدع المتعصرن ، والحقيقة أنه حين لا نجد تناغماً بين السود والبياض في عملية الإبداع فإن ذلك يصبحُ علامة على سكون صوت الشاعر، وعدم حركيَّته.

لا جَرَمَ أن هناك اختلاف بين القصيدتين العمودية والحرة في استغلالها لفضاء الصفحة . فالقصيدة العمودية ، المساحةُ البيضاءُ فيها هي مساحات يفرضُها التناظر القائم على التوازي ، أي أنَّ استغلال المكان فيها لغايةٍ إيقاعيةٍ بحته ، يدركها المتلقي قبل قراءة القصيدة ، فمعمارها يكون على الشكل التالي:




بياض الوقفة بين السطرين

إنّ استغلال المكان في القصيدة العمودية ، يخضع للبنية الزمنية التي تخضع هي أيضا للقوانين العروضية في تنظيم المكان ، وبذلك يكون الشاعر مقيداً بالبِنْيَة الإيقاعية التي ينسج عليها قصيدته.

أما في القصيدة الحرة ، فإن الشاعر أصبح حراً في تشكيلها الهندسي بحيث يبتكر الهيئة التي يشاء للقصيدة ، و يوزعها على الصفحة ليشغل الفضاء الذي يناسبه لإخراج ما في دواخله، وخلجات نفسه، ويشرك القارئ في إنتاج النص من خلال استنطاق الصراع القائم بين السواد والبياض.

إذاً تشكيل المكان أصبح عمداً ، وليس منزلاً تنزيلاً على الصفحة ، وذلك لغاية دلالية عميقة.

وحين ننعم النظر في الشعر الجزائري المعاصر نجد شعراءنا مفتونين بنزعة الفراغات ، ومن بين هؤلاء الشاعر بلقاسم خمار، وهذه النزعة بيِّنه في دواوينه ، فلعبةُ الفراغات مقصودة تتطلب من القارئ الحاذق أن يملأها، فيكون بذلك قد شارك في إنتاجية النص.

من ذلك هذا المقطع من قصيدة (في انتظار المعجزة ...؟)

**ككل ضحايا مؤامرة السّلم**

**في زمن الحرب...**

**تُلهِبني...**

**جمرة الزائدة !**

**وأشعر أني أفعى**

**بلا أيِّ سم...!**

**وأني عيسى اليسوع**

**بلا مائدة ...!** [1]

وإن كان الشاعر يستعمل نطاق القول كثيرا ، فهو لا يشعرنا بنص غائب واضح مكان نقاط القول ، وإنما يطلب من المتلقي أن يوظف ما يراه مناسباً أثناء قراءته للنص لتزدادَ القصيدة تفتحاً أمامه ، ويزول ما قد يعتبرها من غموض ولإبراز النص الغائب في لعبة الفراغات عند بعض الشعراء الجزائريين نقتصر على هذا المقطع للشاعر والناقد يوسف وغليسي:

سلمان يا ( ...) يا أيها العربي... يا(...)

بغدادُ في منفى العروبة لا رفيق ولا حبيب

أفرغ نشيجَك في نشيدك

بالنشيد...

واطعن قصيدك بالقصيدِ

من الوريد إلى الوريد ! [2]

النقاط بين القوسين توحي بنص غائب يقتضي من المتلقي استحضاره باستعمال ذاكرته، وفي هذا تعمد اشتراك القارئ في عملية الإبداع.

نجد الشاعر (يوسف وغليسى) يستعمل نقاط القول-أيضاً- التي تفسح مجالاً لإشراك المتلقي ، وللتمثيل على ذلك نأخذ هذا المقطع من قصيدة ( يسألونك) :

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ ، ص 214.

[2] - يوسف وغليسى، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع ، الجزائر، ط 1، د.ت ، ص 32.

**يسألونك عن وجع الورد واليا سمين !**
**يسأ لونك عن غابة النخل في وطني**
**شتّتتْها الأعاصير ذات اليسار**
**وذات اليمين.**
**يسألونك عن صالح... عن ثمود الجديد ...**
**عن ناقة الله يعقرها سيد الجاهلين...!**
**سألونك ... كم يسألونك يا صاحبي...**
**يسألونك ... قل إنني نخلة**
**تتحدى الرياح وقيظ السنين!** [1]

في الأبيات الخطية الأخيرة يستعمل الشاعر الفعل المضارع يسألونك، ويترك صياغة نص السؤال للمتلقي ليملأ به الفراغ و يستنطقَ السواد.

ما يلحظ أن الشعراء الجزائريين المعاصرين يحاكُون بعضهم في استغلال فضاء الصفحة والتشكيل المكاني، إذْ يأخذ السّواد يمين الصفحة ويبقى البياض في ليسار، فاليمين رمز الأخذ العطاء . في اللافتات الثلاثة كل القصائد الحرّة استوت على يمين الصفحة ، و لنمثل لذلك بهذا المقطع من قصيدة (أسئلة حائرة):

**عربي...**
**شوه الدود جبيني**
**ويمين ...انخفضت**
**شُلت يميني...**
**ويساري**

**قلموا أظافرها**
**أصبحت ملعقة**
**للآكلين.** [1]

[1] - يوسف وغليسى ، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين الجزائر ، ط2، 2003 ، ص 37.

نجد هذا التشكيل عند أبي القاسم سعد الله ، عز الدين جلاوحي ، يوسف وغليسى، أزراج عمر ، عز الدين ميهوبي...إلا أننا نجد من شذّ عن هذا النهج من الشعراء الجزائريين المعاصرين، وأبرزهم (عبد العالي زراقي) شاعر يجعل الصفحة كلها فضاء يتنقل عليها ويستقر حيث يشاء ، ومن الأمثلة على ذلك هذا المقطع من قصيدة (إعلان في فائدة الغائبين ) :

**الحب صار مدنيه**

**يتسكع الشّعر في دمها**

**و يمتهنون قتل الوقت**

**وللفقراء أوسمـة**

**يقدمها الملوك**

**إلى الملوك**

**هدية**

**وأنا وأنت**

**يشدّنا عرق السواعد والجبين**

**وليس أو سمة الملوك** [2]

إيقاع القصيدة يسير في تدريج إلى أن ينتهي البيت الصوتي بوقف .كانت هذه بعض التناصات العروضية في اللافتات الثلاثة لبلقاسم خمار، وقد ربطناها بالشعر الجزائري خاصة.

## ثانياً: التناص الصوتي

**مفهوم الصوت ومكانه من النظام اللغوي:** الصوت ظاهرة فيزيائية عامة الوجود في الطبيعة ، والصوت اللغوي يتمثل في الأصوات التي تخرج من الجهاز الصوتي البشري والتي يدركها السامع بجهاز التقاطه ( أذنيه )[3]

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 273.
[2] - عبد العالي زروقي ، أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي ، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص 32.
[3] - خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط 2 ، 2006، ص 43.

إن معرفة الأصوات وصفاتها شيء أساسي لكي يتمكن اللغوي من معرفة العلاقات التي تربط الأصوات ببعضها، والوظائف التي تؤديها في عملية التواصل.

**أولاً: وظائف الأصوات.**

تعمل الصوتيات الفيزيائية على اكتشاف الخصائص الفيزيائية للظواهر الاهتزازية والتموجيَّة الموجودة في الأصوات اللغوية ، ويهتم بالأصوات اللغوية عند خروجها من الجهاز الصوتي وانتشارها في الهواء[1].

أما الصوتيات الوظيفية (الفونولوجيا) فهي التي تهتم بكشف العلاقة التي تربط الأصوات ببعضها داخل النظام اللغوي ، وتحدد الوظيفة التي يؤديها الصوت في عملية التبليغ والتواصل. وفي هذا السياق سنعرض لبعض الأصوات المقصودة في شعر بالقاسم خمار سواء الصوامت أو الصوائت، وتناص هذه الأشعار في هذه القصة مع أشعار بعض الشعراء المعاصرين والتقليدين .

**المثال الأول:** مقطع من ( نفثات شاعر يحترق)

**مجنونة يا أنتِ يا بلدي يا فكرة حُبلت ولم تلد**
**عربية قالوا ومسلمةٌ لكن بلا لغةٍ ولا سند**
**سيف الأمير ... وضاع مغترباً عبد الحميدِ ... ومات من كمد**
**والعاشقون ... ملايين مواكبهم ذهبت بلا زاد ولا مدد**
**مذلولة ببنيك يا بلدي يا حبّنا المطعون في الكبد**
**بوذية ... روحاً مجنحة والعري... والأسقام في الجسد**
**وقتيل موسى بعد وكزته باركته ... فرموك بالواد** [2]

حين ننعم التأمل في العنوان (نفثات شاعر يحترق ) ندرك أن الشاعر يعبر عن الألم الذي يعتصر قلبه لما يراه من انكسار و تشتت وضياع، وهدر للمال العام في بلده ، وقد عمد إلى إخراج ما في قلبه المحترق من لوعة الحب لوطنه.

ولكي يشحذ تلك اللوعة، ويبرز شدتها جعل الرّوي صامتاً ، وهو حرف الدال المتميز بصفات خاصة .

[1] - مصطفى عبد الرحيم ، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د. ط ، 1997، ص 11.
[2] - بين وطن الغاربة وهوية الاغتراب ، ص 421.

| الراوي | صفـاته | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الدال | نطعي | منفتح | مستفل | مجهور | شديد | |

إنّ استعمال الشاعر لهذا الحرف المجهور الشديد ، فيه دلالة على أنه حريص على الجهر بما في دواخله ، شديد في نقده لما يراه غير صالح.

ورغم هذه الجرأة في البوح، إلا أنه ينظر إلى المستقبل بتفاؤل ،ذلك التفاؤل الذي سيتحقق من خلاله عودة الدولة إلى مبادئ الشهداء والمجاهدين.

**المثال الثاني:** مقطع من قصيدة (أنا من أكون أنا**!**؟)

**تاهت ظنوني في اختلاف مصائري واحترت بين تناقضات خواطري**
**ومضيت أسبح في الفراغ ، كأنني ريش تهاوى من خوافق طائـر**
**من ذا أكون ...؟ ومن تكون حقيقتي؟ ومتى سأعرف واقعي ومعابـري**
**قلبي يؤكد لي... يقول جزائري لكن ما أحياه.... عكس مشاعري**
**أحببت أرضي وافتخرت بموطني وشدوت منها كل لحن شاعـري**
**ووهبت روحي، وما ملكت يدي وعشقت كل مفاوزي وحواضري**
**أهديت عمري للجهاد... وعنـدما لاح انطلاقي، هبّ فيه محاصري** [1]

الشاعر في هذا المقطع كان دقيقاً في المواءمة بين العنوان والراوي، فالعنوان (أنا من أكون أنا**!**؟) سؤال تعجبي يتردد في دواخل الشاعر فهو المجاهد الذي خدم بلاده وعمره سبع عشرة سنة ، لكن هو ضمن المجاهيل في عصر الحرية والديمقراطية ، و لقد عضد هذا السؤال الكبير الذي يتردد في نفسه بروي مناسب مشفوع بحرف مد (صائت طويل).

| الرويّ | صفاتـه | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الراء | ذولقي | تكراري | منفتح | مستفل | مجهور | مائع (بين الشديد والرخو) | |

[1] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 433.

يدل استعمال الشاعر لهذا الصامت – رويا – على الرغبة الجامحة في الجهر بافتتانه بأرض الآباء ، والشهداء ، وقد عمد لترديد ذلك ليسمعه القريب والبعيد ، وأتْبَع الصامت التكراري (الراء) بصائت طويل (الياء) ليمدد صوته تأكيداً على المعاناة ، رغم القيام بالواجب المنوط به في بلده .

**المثال الثالث:** مقطع من قصيدة (أهواك أنت):

**بلادي تغنيت بالحب فيها وأوقفت عمري لها وعليها**
**ولكنني كلما زاد شدوي بها ....بالمفاتن في مقلتيها**
**أشاحت بطرف من الصد عني وأوهت حياتي عذاباً وتيها**
**فهل أتغنى بما لست أهوى ليحضنني السعد من ساعديها**

* * *

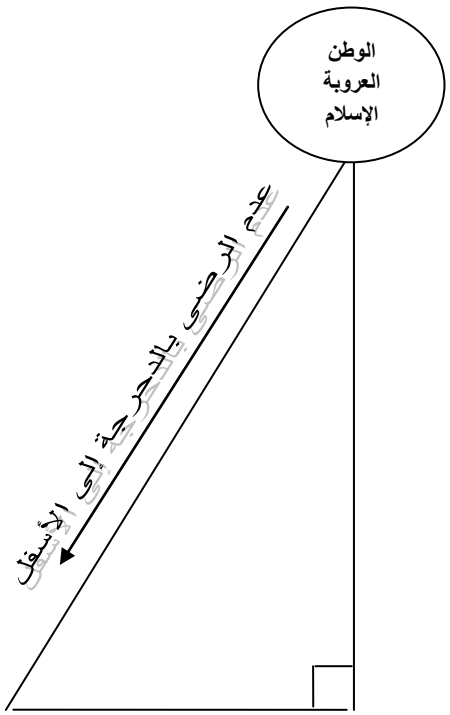
**كتبت عن الثورات الثلاثة صناعية نهضت دمروها**
**زراعيه وهي بعد، جنين بأعماق أحشائها أجهضوها**
**ثقافية منذ يوم التحرر في قبر ثورتها دفنوها**
**ولما تنبَّأتْ بالويل، تأتي به ليلة الرعب...فاستعجلوها** [1]

يبدو الشاعر متيَّماً ببلاده ، لكن الحزن والأسى يكادان يغطيان هذا الحب ، ولذلك أختار روياً يتناسب مع هذا الحب الخافت ؛ لأن محبوبته أشاحت بوجهها عنه ، فحولت حياته عذاباً، فكان الراوي حرف (الهاء ) لما فيه من صفات تتناغم مع حال الشاعر.

| الرويّ | صفاته | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| الهاء | حلقي (أقصى الحلق) | منفتح | مستفل | مهموس | رخو |

مما يتصف به هذا الصوت ( الهمس والرخاوة ) وفي اختيار الشاعر له ، ذكاء شديد، فقد أضفى هذا الصوت على حبه رخاوة وهمساً ، حيث يدركه المتلقي إبصاراً وسمعاً من خلال الإيقاع، وقد اتْبَعَ هذا الراوي بحرف المد الألف (الصائت الطويل) ليزيد من مد الهمس، فيجد لذلك أثراً في نفس القارئ.

[1]- تراتيل حلم موجوع ، ص403.




**المثال الرابع:** مقطع من قصيدة (المحال) :

**جزائرنا ...؟**

**عروبتنا...؟**

**وإسلامنا...؟**

**وملحمة الشهداء...؟**

**وأعرقنا في النضال...؟**

**ترى ... بعد هذي الأصالة...**

**وتلك المروءات ... تلك الخلال...!؟**

**سنرضى بحكم الردى والزوال ...!؟**

**محال ... محال... محال...محال...** [1]

بنى الشاعر معمار هذا المقطع على شكل هرم قائم الزاوية ، إنّه تعبير على وقوف الجزائر شامخة بثوابتها (العروبة والإسلام) وقد ناوب الشاعر بين حرفي رويٍّ لهما صفات متماثلة وهذان الحرفان هما (النون واللام ).

| الرويّ | صفاته | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| النون | ذولقي | منفتح | مستقل | مجهور | متوسط | × |
| اللام | ذولقي | منفتح | مستقل | مجهور | متوسط | منحرف |

في تناوب الرويين صناعة للإيقاع، تماماً كلما يحدث بالتكرار ويؤيدُ هذا القول محمد السرغيني:« إن الإيقاع عند اليونان يعني الجريان ، والتدفق ، وهذان خاصيتان يتواصل إليهما بالتكرار والتعاقب، أو الترابط، أو أنها جميعا مجتمعة. في التكرار إلحاح على تردد الموضوعات الرئيسية في التعبير، وهو ينتقل بدون توقف من النواة إلى استوائها نباتاً يانعاً، وفي الترابط التحام اللاحق بالسابق التحاماً تاماً ، فكما يولد التذكر المستمر يولد السهو المؤقت » [2].

فحين استعمل الشاعر حرفا ( النون واللام) كان استعماله لهما دقيقاً ، فقد اتفقا في جميع الصفات عدا صفة واحدة ، ولقد زاد للدلالة قوة وشدة ، لما فيهما من صفتي الجهر والشدة.

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 295.
[2] - محمد السرغيني ، إيقاعية الشعر العربي ، مجلة العلوم الإنسانية ، فصلية ، شتاء 1998 الكويت ، ص 278.

إن هذا الاهتمام بالتمثيل الصوتي – وخاصة الروي – للمعاني يتناص فيه الشاعر مع جملة من الشعراء الجزائريين ، سنقصر التمثيل على شعر بعضهم.

**المثال الأول:** مقطع من قصيدة بغداد :

**بغداد ...**

**الدال مفتتح اليقين**

**دال لدجلة ، دوحة ، دمها المراق دمدمة**

**والدال ورد الأبجدية...**

**دولة الكلمات ...**

**روح الشعر ...**

**ميلاد اللغة...**

**النيل سيدة ، ودجلة دالها**

**ولدجلة الدالات**

**لا لدمشق أو بردى**

**لا دال إلا ما روت دجلة**[1]

هذا المقطع الشعري يتجاوب فيه النغم بتسبب (حرف الدال ) المكرر في أسطر المقطع؛ بل القصيدة بكاملها، فأحدث ترجيعاً للصوت ، وبالتالي إيقاع مثيراً، فالانفجار الشديد المنبعث من هذا الحرف يماثل الانفجارات التي هزت بغداد بسبب قنابل العتُلّ الجبار الأمريكي اللعين.

**المثال الثاني:** مقطع من إلياذة الجزائر:

**تبارك شعب، تحدى العناد فصام وأضرب سبعاً شداد**
**وآنف أن يستسيغ الحيا ة، تجرعه ذلة واجتهاد**
**وأقسم ألّا يعيش النها ر، عميلاً يوفر للبُوم زادا**
**وأن يهجر النوم يلقي المنا يا، ويبلو الليالي الطوال جلادا**
**علام يكد لخير الدخيل ومن كد أتعابه ما استفاد!؟**

[1] - عبد الله العشي ، قصيدة بغداد ، جريدة الأوراس الثقافي، الجزائر، العدد 61 ، الاثنين 1991/02/10.

**يصوم ويمضغ جمر الغضا أمَا ألهب الجمر فيه الجهاد!؟**

**ويضْمأُ والماء ملأ يديه إذا استفحلَ السّم فيه وساد** [1]

يشيد الشاعر بدور الشعب وشدته ، وبأسه في تحدي العدو الفرنسي ، ويكبر فيه صبره على القسوة والمآسي ، ولتوكيد تلك القوة والشدة، جعل الشاعر حرف (الدال ) الشديد المجهور روياً للقصيدة.

**المثال الثالث:** من ديوان الرباعيات .

**على شاطئ النار أحرقت ناري وأحرقت وجهي ووجه انكساري**

**وما زلت أدفع في الجمر حتى تجيء مع الفجر روحُ انتظاري**

**وأوقدت أورِدَتَ الدم حتى تراءت على الكفِّ وقد الجمار**

**على الشاطئ النار قلبي تشظى فكانت بقايا القصيدة انفجاري**[2]

الشاعر يعلو فوق الواقع ، ويحاول أن يجعل التفاؤل والتشبث بالحلم سبيلاً لمقاومة حصار الحياة ، ولقد وظف في هذه الرُّباعية حرف (الراء) روياً ، يعقبه حرف الياء (الصائت الطويل) من أجل ترديد وتكرار وتمديد ما تقذف به أنفاسه من كوامن القهر والضيق ، ولم يكتف الشاعر بحرف الراء في (الضرب) روياً ، بل استعمله أيضا في الحشو، وبذلك كان صوت الروي رجع صدى للراء الموزعة في جسدِ الرباعية.

إن ميل الشّعراء الجزائريين للحروف الشديدة والمجهورة في القصائد التي تتناول التضحية والكفاح ، واستعمالهم للحروف المهموسة الرخوة في القصائد التي يغطيها الحزن والأسى؛ تبدو جلية واضحة ، ولعل الأمثلة التي ضربناها تدل على ذلك.

**ثانياً: التكرار في الدواوين.**

من الأصوات التي تؤدي وظائف دلالية (التكرار) وله أشكال:

-تكرار الحرف؛

-تكرار الكلمة؛

-تكرار الجملة؛

-تكرار البيت.

---

[1] - إلياذة الجزائر، ص 61.

[2] - عز الدين ميهوبي ، ديوان الرباعيات، دار أصالة ، الجزائر، ط1 ، 1998، ص 44.

التكرار ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسميةً كانت أو صوتية، لفظية أو بصرية ، كما في العمارة عند الشعوب عامة ، ومظهر العبادات عند المسلمين، كما في الصلاة ، والصيام ومناسك الحج... إنه صفةٌ جارية ثابتة في الكون.

**التكرار لغة:** هو مصدر الفعل كرر، وكرر الشيء ، وكَرَّكَرَه أعاده مرة بعد أخرى ... ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه.[1]

**اصطلاحاً:** هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه أسرع ، أسرع ، فإن المعني مردد واللفظ واحد [2].وهو عبارة عن ذلك التجلي في الحياة اليومية القائمة على « التناوب في الحركة والسكون، أو في تكرار الشيء ، على أبعاد متساوية ، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى واحد وهو الترجيع »[3]

والتكرار من الظواهر التي تكثر في الشعر خاصة الشعر المعاصر لغايات دلالية، وقد قسمته نازك الملائكة إلى ثلاثة أنواع:

**1- تكرار بياني:** كما في القرآن الكريم: ﭽ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﮲ ﮳ ﭼ إن هذا التكرار في سورة الرحمان، لم يكن إلا لغاية ، فكلام الله لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

**2- تكرار التقسيم:** كتكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

**3- تكرار لاشعوري:** العبارة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية.[4]

إن أسلوب التكرار، أسلوب تعبيري يصوّر ما يدورُ في النفس، ويعبر عن تصاعد انفعالات الشاعر ، وهو المفتاح الذي ينتشر الضوء لاتصاله الوثيق بالوجدان ، فيهتزّ إحساس المتلقي عندما يكون مثيراً للإيقاع.

**أهمية التّكرار:** للتكرار أهمية جمالية وأخرى نفعية.

- **الأهمية الجمالية:** تكمن في مثلما نجد في النصوص الأدبية ، والأعمال الفنية والعمرانية القائمة على الحركة الإيقاعية فقط ، إذْ ليست كل حركة إيقاع [5]

---

[1] - لسان العرب ، مج3 ، ص 707-708 .
[2] - محمود السيد شيخون ، أسرار التكرار في لغة القرآن ، مكتبة الكليات الأزهرية ، مصر ، ط1 ، 1983 ، ص 09.
[3] - محمد الحسناوي ، الفا صلة في القرآن ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط2 ، 1985 ، ص 256.
[4] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين ، بيروت ، ط6 ، د.ت ، ص 280.
[5] - أسرار التكرار في لغة القرآن ، ص 21- 22.

- **الأهمية النفعية**: تتمثل في:

**أ** – تسهيل عملية الحفظ وحسن الأداء في الأعمال المكتوبة والمسموعة.

**ب**– اعتماد في تلوين القصيدة لاجتذاب البصر والسمع معاً ، وفي تآلف القيمتين الجمالية والنفعية تتحقق المتعة.

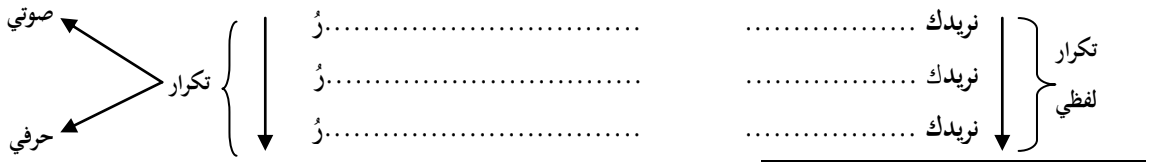
**التكرار في شعر بلقاسم خمار**: يكثر عند الشاعر التكرار العمودي ، ذلك التكرار الذي يعزز النسيج الصوتي ، ويتحقق عن طريق جرس الحروف والكلمات ، فتتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها شدة ولياناً ، فتمنح للقصيدة إيقاعها الذي يستجيب للحاجة النفسية للمشاعر، وبالتالي للمتلقي المتذوق ، وكلما زاد التكرار زادت كثافة الإيقاع من بيت لآخر. وسنتناول بعض النماذج التي حوت التكرار.

**النموذج الأول**: من قصيدة تموز الأحرار .

**نريدك منذ الآن جيلاً مجرباً له ربع قرن والميادين مخبر**
**نريدك عمالا تسابق عصرها جهوداً .. وفلاحين تجني وتبذر**
**نريدك آداباً وعلماً ونهضة تصون وتحمي خيرنا ... وتعمر**
**نريدك في الإسلام والحرب رائد وفي بارقات الغزو كالليث تزأر**
**نريدك إخلاصاً وحباً ووحدة نريدك أن ترقى لما أنتَ أجدر**[1]

إن لتكرار لفظ المضارع (نريدك ) في المقطع وظيفة جمالية ، فقد أكسبه جرساً موسيقياً أخاذاً ، إضافة إلى وظيفة دلالية تتمثل في التأكيد اللفظي على ما ينبغي أن يكون عليه شباب الجزائر ، شباب يسمو بطموحه إلى القمم العالية.

ولقد آلف الشاعر بين تكرار اللفظ (نريدك) المتضمن حرف الرّاء التكراري ، وتكرار حرف الروي (الراء) ، وهذا الحرف هو حرف فيه ترديد وتكرار خاص ، إذ عند النطق به يرتعد اللسان ويهتزّ، فيلتصق مرة بالنطع، ثمّ يتراجع ، كأن النطق بالصوت يتكرر وفي هذه الميزة دلالة على عمقِ تفكير الشاعر:




[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 356.

**النموذج الثاني:** من قصيدة (تراتيل حلم موجوع ) .

**سقى الله أيامنا المدرسية**

**كم أبدعت من ملاحم !**

**كم أسست من معالم !**

**كم وحدت من مشاعر !**

**كم ألهبت من منابر!**

**كم صقلت من رجال!** [1]

كرر الشاعر (كم الخبرية) يسترجع من خلالها تلك الذكريات الحلوة الغابرة التي عاشها المجتمع الجزائري في المنزل والمدرسة والشارع ، حيث كان الهدوء والطمأنينة يملآن القلوب والعقول.

ولقد دلت (كم!) على الكثرة والتعدد ، فالوظيفة للفظ (كم) في الاستعمال مقصودة.

**النموذج الثالث:** من قصيدة (العالم قرية).

**أصبح العالم قرية...**

**قرية... يدعس فيها الأقوياء الضعفاء**

**قرية... ينهب فيها الأغنياء الفقراء**

**قرية... يغتال فيها المجرمون الأبرياء**

**قرية... أغلب ما فيها ضحايا أشقياء**

**قرية... ينهش فيها السفهاء الشرفاء**[2]

يؤكد الشاعر على أنّ العالم أصبح (قرية) بعد أن نصب العملاق الأمريكي نفسه (ربّاً) على العالم ، وقد ترك الشاعر نقاط القول بعد كلمة قرية ليملأ المتلقي المكان بمضاف أوصفة لهذه القرية التي يراها هو قرية مستضعفة ، ولا يخشى الجهر بعتوّ الجبار الأمريكي، ولعل اختياره

[1] - نفسه ، ص 383.

[2] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 424.

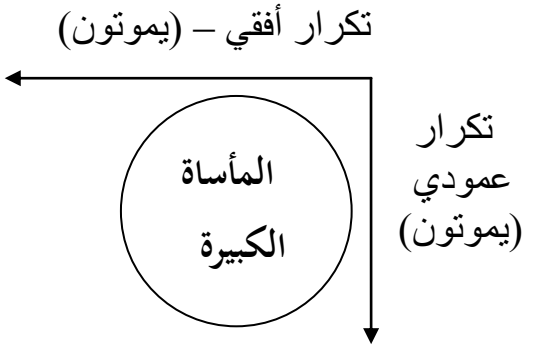
لحرف الهمزة روياً دلالة على ذلك ، فهو من الأصوات المجهورة ، وفي الجهر دلالة على القول الصريح ، كما في التكرار دلالة على التأكيد.

**النموذج الرابع:** من قصيدة ( عندما يتحالف الإنسان ضد نفسه مع الموت !؟)

**يموتون غرقى... وشنقاً وجمراً يموتون رمياً وذبحاً وجزراً**
**يموتون هوساً ودوساً ورفساً يموتون بؤساً وسقماً وفقراً**
**يموتون حزناً وغيظاً ويأساً يموتون حقداً وثأراً وغدراً**
**يموتون نأياً وأسراً وصبراً يموتون ظلماً وجوراً وقهراً**
**ومن لم تمته الكوارث منا يمت بإرادته الموت.. انتحار**[1]

ركز الشاعر على فعل (الموت ) وقد كرره في هذا المقطع (عشر مرات) مما أكسب الأبيات جرساً موسيقياً لكنه عبارة عن إيقاع صوتي حزين ، ولقد تناغم لفظ تكرار الموت مع تكرار طرق الموت وحالاته المتنوعة (غرقى، شنقاً ، جمراً ، رمياً ، ذبحاً...) وتعداد هذه الطرق في الموت المذكورة في النموذج (خمسٌ وعشرون طريقة).

أراد من خلالها تبيان الحال الذي آل إليه الأخوة في أرض الشهداء ( الجزائر ) حيث تفننوا في صنوف القتل ضد بعضهم ؛ فلم يخلوا مكان في ربوع الجزائر ، إلا وفقدت فيه عائلة أو عشيرة قريباً لها بسبب الفتنة ، فالقتل اتخذ طريقاً أفقاً وطريقاً عموديا، إنه زحف المأساة . والشكل التالي يظهر ذلك بجلاء :




[1] - نفسه ، ص 501.

في أشعار بلقاسم خمار العديد من هذه النماذج ، اقتصرنا على ما ذكرنا ؛ لغاية إظهار **مدى تناص شعره في هذه الميزة مع بقية الشعراء المعاصرين وكذا التقليدين في الجزائر.**

ولنذكرْ أمثلة من أشعارهم ، وقد يكون جديراً بالبدء مفدي زكريا ، لأنّ شعره مليء بالتكرار البياني ، وسنمثل لذلك بالنموذجين التاليين:

**النموذج الأول:** من إلياذة الجزائر .

**وتأبى المدافع صوغ الكلا م ،إذا لم يكن من شواظ وجمر**

**تكرار وتأبى القنابل طبع الحرو ف،إذا لم تكن من سبائك حمر**

**تكرار(الروي)**

**عمودي وتأبى الصحائف نشر الصحائف ما لم تكن بالقرارات تسري**

**ويأبى الحديد استماع الحديث إذا لم يكن من روائع شعري**[1] صوتي حرفي

نلحظ أن الشاعر كرر حرف (الواو) مع الفعل (تأبى) وفي هذا التكرار على الرفض ، وقد زاد في تأكيد هذا الفعل ( تأبى ) الدال على الرفض والتحدي حرف الراوي ( الراء ) الدال هو أيضاً على التكرار والترديد ، وهذا ما لمسناه في النموذج الأول من شعر بلقاسم خمار.

**النموذج الثاني:** من قصيدة ( ما ذا تخبئه يا عام ستين).

**وفي الجزائر للتنكيل مدرسةٌ تعلم الفتك بالشعب الشياطين**

**تكرار وفي الجزائر للتمثيل محكمة فيها الفظائـع سموها قوانينا**

**عمودي وفي الجزائر للتقتيل مجزرة راحت بها المهج الحرّى قرابينا**

**وفي الجزائر نيران مؤججة تذرو المساكنَ لم تعف المساكين**

**وفي الجزائر أرواح مقدسة هلت من الملأ الأعلى تناجينا**

**وفي الجزائر قطّاع قد التهموا خير الجزائر زقّوماً وغسلين**[2]

يحدد الشاعر المكان بقوله :(وفي الجزائر) ليعلَمَه كل جاهل ، وقد تضمن المكان ثلاث وحدات ( و، في ، الجزائر ) إن هذا التكرار الغرض منه أن يقذف في قلوب المتلقين الألم والرأفة

[1] - إلياذة الجزائر، ص 53.

[2] - مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط ، 1993، ص 150.

لحال هذا الشعب الذي يعاني العذاب والقهر، وقد عمد لمد صوته في آخر كل بيت باستعمال الحركة الطويلة (الصائت الطويل) الألف ليدعَمَ مقاله.

**النموذج الثالث:** مقطع من ديوان (زهرة الدنيا).

**ألا أيها البحر...**

**هل من أحد ؟**

**لا أحد**

**ليس البحر صاحبة**

**ليس للبحر والدة**

**ليس للبحر من والد أو ولد!**

**ليس للبحر جنسية أو بلد!**

**ليس للبحر فاكهة**

**ليس للبحر آلهة.**[1]

هناك لذة في ذكر المكرر (ليس للبحر ..) ولعله يرمز للبحر بهذه الحياة التي لا تُؤْتَمَنُ ، فهي مليئة بالأفراح و الأقراح ، مليئة بالموت والحياة ، وليس للمرء إلا أن يكون متفائلاً.

**النموذج الرابع:** مقطع من قصيدة (تراتيل لعاصفة الغد) .

**وفجرك كعشقك / يقتله الخراب**

**ولي أنا شهقة وخيبة / بحجم العتاب**

**مَنْ شَطَبَ الحروف من قصيدتي ؟**

**من غير القوافي في غفوتي؟**

**من تاجر بحبيبتي؟**

**من رمي في السّجن به؟**

**من غير خط الاستواء؟**

**هذا أوان الكرنفال.** [2]

[1] - عاشور فني ، زهرة الدنيا ، دار الفارابي ، الجزائر، د. ط ، 1994 ، ص 147.

[2] - عبد الحميد هيمة ، علامات في الإبداع الجزائر، رابطة أهل القلم سطيف ، الجزائر، ط 2 ، 2006 ، ص 75.

يوقع الشاعر شهادة اغتراب والنفي ، ويفصح عن المعاناة والمآسي التي تعصر قلبه ، وتبعث في نفسه القلق ، وقد أكد.هذا القلق بتكرار التساؤل ، واستعمال اسم الاستفهام (مَنْ) وما تعدّد السؤالِ إلا دليل على الاضطراب ، وعدم الاطمئنان.

لا جَرَمَ أنّ للتكرار قيمة وغاية، وإلا لما أوجده الله في الكون ، ولا يمكن أن يكون حليف الملل والرتابة ، وخاصة في المجال الهندسي إذْ «كلما زادت تكرارات وحداته زادت جمالياته وترابطت ارتباطاً وثيقاً ، وعلى هذا الأساس فإنّ التكرار لا يأتلفُ مع الملل أو يتحالف معه بل على العكس من ذلك »[1] فهو جمال ومتعة للأسماع والأبصار.

## المبحث الثاني : التناص المعنوي

أ- أعجب الشاعر بمدينة (خانجو) في الصين، ويقول بأنه لم يرَ أجمل منها حتى اليوم ، ولما سحرته بروعتها وجمالها قال فيها:

**أيا جنة الله في الأرض (خانجو) ويا حلم شوق قديم حنين** [2]

يبدوا أن الشاعر استحضرَ النص الغائب من إلياذة الجزائر التي يتغنى فيها الشاعر مفدي زكريا بالجزائر وجمالها الأخّاذ حيث يقول :

**ويا جنة غار منها الجنان وأشغله الغيب بالحاضر** [3]

فكلا الشاعرين شبه (المدينة) بالجنة ؛ وفي ذلك دلالة على قمة الإعجاب ، ففي الجنة كل ما تستلذه الأنفس وتشتهيه الأعين ، ولقد جاء و زن البيتين متماثلاً ، فكلاهما على وزن المتقارب.

**ب** – وفي حديثه عن مأساة الذبح والتقتيل في الجزائر يقول الشاعر:

**من لم يمت فيك بالذبح**

**يا بو فاريك**

**ستأكله النار**

[1] - مصطفى عبد الرحيم ، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1997 ، ص11.
[2] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ، ص 331.
[3] - إلياذة الجزائر، ص 04.

**قرب حمى عرفة...!**[1]

في هذا المشهد المؤلم يستحضر الشاعر البيت الدال على أن الموت لاحق بالعبد أينما ذهب وحيثما كان، فمتى حانت ساعة المرء يرحل إلى ربه، ولا تنقضي ساعة الإنسان إلا بأجل ، يقول الشاعر:

**من لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد** [2]

إن استحضار الشاعر لهذا البيت لم يكن اجترارياً محضاً ؛ وإنما أراد توظيفه بغرض تبيان تنوع الموت في الجزائر ، إذ هناك من مات بالذبح ، وهناك من مات بالرصاص ، من مات بالتفجيرات... وهناك من يزحف الموت إليه بالقهر والشقاء.

**ج-** في تمجيده وتعظيمه لجيش التحرير بمناسبة الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية ، يقول الشاعر:

**لما ولدت أبان الرشد جبهتها وهز جيشاً له في العزة الطلبُ** [3]

استجلب الشاعر هذا النص الغائب ، من قول المتنبي في سيف الدولة الحمداني:

**يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضتْ جناحيها العقاب** [4]

يشبه المتنبي الجيش وهو يهتزّ يُمْنَة ويُسْرَة حول سيف الدولة بجناحي عُقاب في طيرانها ، وقد شبه سيف الدولة بالعقاب كونه ملكاً، إلا أنه شبهه به ، في حالِ ما يكون في قلب الجيش، والجيش حوله يهتزّ و يتحرك ، فجعل أصحاب اليمين أحد جناحيه وأصحاب الشمال جناحه الأخر، وجعله في الوسط كالعقاب التي نفضت جناحيها.

غير أن عمليه استحضار الشاعر لهذه الصورة الرائعة وتحويرها وتغيير دلالتها ، لم يكن بنفس الدرجة والقوة التي رأيناها في قول المتنبي ؛ بل كانت دون ذلك ، حيث جعل فعل الهز

---

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ ، ص 238.
[2] - سعيد علي القحصاني ، الحكمة في الدعوة إلى الله ، وزارة الشؤون الإسلامية ؛ السعودية ، د. ط ، 1423هـ ، ص 182.
[3] - المرجع السابق ، ص 285.
[4] - أبو العلاء المعري ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، تحقيق ودراسة عبد المجيد دياب ، دار المعارف ، القاهرة ، ج3، ط2، 1413 هـ ، 1992، ص 407.

فعلاً بسيطا جافاً ، يعني به أن الجيش حمل على عاتقه (الطلب) وهو طلب الانعتاق والحرية وقد اعتمد الشاعر الروي ذاته ، وهو حرف (الباء).

**د-** يعود الشاعر في الذكرى الثانية والأربعين لثورة التحرير الكبرى منكسراً مشغول البال لا يدري أين تحطّ به راحلة الأشواق والأماني، فيقول:

**كم ذا أمني النفس**

**راحلتي...**

**يهدهدها ركوبي وتحط بي...**

**في ملتقى شوقي**

**بلا دَمْع سكوب...**[1]

يجتر الشاعر هذا المعنى من النص الغائب للشاعر أبو عبد الله محمد الشّاطبي المالكي الذي يقول:

**إلى كم أمني النفس ما لا تناله فيذهب عمري والأماني لا تقضى** [2]

فمحمد الشاطبي يتساءل عن موعد تحقيق أمانيه التي يرى أنها بعيدة المنال ، والعمر ينصرف دونما توقف ، ودونما أماني تتحقق . والشاعر بلقاسم خمار يأخذُ المعنى ذاته ، ليعبر عن كثرة أمانيه وتعددها غير أنها تبقى مجرد أشواق لما تتحققْ بعدُ ، لكن رغم ذلك لا زال يعيش على أمل تحقيقها.

**هـ-** نجد الشاعر يصرّح في قصيدته (العقدة...؟) بما ينزل على صدره كالصخرة ، ويزيد من عقدته النفسية فيقول:

**كرهت عمري مع الألعاب منصرفاً مللت ميلي إلى عودي وقيثاري**

**أصبحت أشفق من شيب يجلِّلني والطفل يمرح في نثري وأشعاري**

---

[1] - حالات لتأمل وأخرى للصراخ ، ص 258.

[2] - أحمد بن محمد المقري ، نفح الطيب في غض الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب ، تحقيق: إحسان عباس ، دار الفكر بيروت ، ج2 ، 1988م ، ص 64.

**براءتي أفرخْتْ عاراً يلازمني كأيّ عار مشى من غير أستار** [1]

يذكر الشاعر أنه لا زال يعيش براءة الطفولة ، وتلك البراءة تتجلى في نظمه الشعري وإبداعه النثري . لكن هذه البراءة لم تجد من يصدُقها القول والمعاملة ، ويغدقها بالرأفة.

النص الغائب في هذه الأبيات لجرير:

**إن الغراب بما كرهت لمولعٌ بنوى الأحبة دائم التشحاج**

**ليت الغراب غداة ينعب دائباً كأن الغراب مقطع الأوداج** [2]

نلحظ أن الشاعر امتصّ البيت امتصاصاً موفقاً ، ثم غير سياقه الدلالي بما يخدم المعنى الذي يبتغيه.

فجرير يهجو الفرزدق ويصفه بالغراب ونعيبه الذي يتطير منه . وقد قال أهل المعاني إن نعيب الغراب يتطير منه ، ونعيقه يتفاءل به . وما دفع جرير إلى هذا الهجاء هو سرور الفرزدق واغتباطه حين يجد في نفس جرير حرقةً وألماً.

أما الشاعر (بلقاسم خمار) فيجد أن سذاجته وبراءته التي لا تفارقه حتى وهو في خريف عمره- قد جنت عليه وجلبت عليه الكثير من الغدر والنفاق من الأحبة والأعداء على السواء ، ويؤكد هذا بقوله:

**كل الأقارب تغريني بوراقهم فلا أميز أشراراً بأخيار** [3]

وهذا ما جعله يشفق على نفسه ، ويعتب على سذاجته في زمن لا يؤمن بالنوايا الطبية.

**و**- المعاناة والظلم والتهميش هوا جسُ لا تفارق الشاعر فيقول:

**وظلم ذوي القربى أشد مضاضةً على المرء من وقع الحسام وأخطر**[4]

---

[1] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ ، ص 310.

[2] - أبو الفضل أحمد الميداني ، مجمع الأمثال ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت ، ج1، د. ط ، 2002، ص 283.

[3] - حالات للتأمل وأخرى للصراخ ، ص 311.

[4] - تراتيل حلم موجوع ، ص355.

الأقارب عند الشاعر هم كل الجزائريين الذين لا يعون ما عليهم تجاه غيرهم ممن يقاسمونهم العيش في هذا الوطن ، فحين نخدع بعضنا عامدين... إذ ذاك لا يكون هناك أخطر وأبغض من هذا التصرف الهمجي الأحمق الذي لا يراعي قرابة ولا صلة ، ولقد استحضر الشاعر هذا المعنى مجتراً من معلقة طرفه بن العبد:

**وظلم ذوي القربى أشد مضاضةً على المرء من وقع الحسام المهند** [1]

لم يغير الشاعر (بقاسم خمار ) شيئاً من البيت عدا القافية (**أخطرُ** ) بدل (**المهندِ**) إنّ الاستئناس بهذا البيت من (معلقة) لشاعر مشهورٍ يهدف لغاية مقصودة من الشاعر؛ قد تكون الجهالة التي لا زالت تعصف بمجتمعنا إلى اليوم.

**ز**- رغم الظلم اللاحق بالشاعر، ورغم الشقاء ، وضيق النفس يواصل إعلانه عن ديمومة محبته لوطنه:

**بلادي وإن جارت علي عزيزة وقومي وإن ضنوا علي سأغفرُ** [2]

الشاعر يرفع صوته معلناً عن حبه الصادق لوطنه وشعبه ، لا يتزحزح عن مبدئه ؛ فهو غفور رغم كل المآسي والخيانات التي ذاق مرارتها. والبيت عبارة عن امتصاص اجتراري للبيت:

**بلادي وإن جارت علي عزيزة وقومي وإنْ ضنوا علي كرامُ** [3]

**ج**- يقول لشاعر متهكماً على من يسوسنا ، ويجثُمُ على رقابنا:

**ومخبرنا اليوم**

**مثل الأمير...**

**يخمر في داره**

**ويشتم بالعربية**

[1] - أحمد الزوزني ، شرح المعلقات الشبع ، تقديم عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1425هـ ، 2004م ، ص 98.

[2] - المرجع السابق ، ص 355.

[3] علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، جمعه ورتبه وعلق عليه علي بن نايف ، أضواء السلف ، الرياض ، ط3 ،1999 ، ص177.

**ويكتب عن جاره**

**إذا ما تحدث بالعربية**

**ويعبد دين الخصوم**

**ويكفر بالأمة العربية**

**ومصدره للتقارير**

**قيل...وقال...!؟** [1]

النص الغائب الحاضر في هذه الأبيات ، هو أبيات الشاعر أحمد مطر، حيث يقول:

**أيها الناس**

**لماذا نهدر الأنفاس في قيل وقال**

**نحن في أوطاننا أسرى على أية حال**

**يستوي الكبش لدينا والغزال**

**فبلاد العرب قد كانت وحتى اليوم لا تزال**

**تحت نير الاحتلال**

**من حدود المسجد الأقصى... إلى (البيت الحلال !)** [2]

استحضر الشاعر معنى هذه الأبيات لأحمد مطر، ففي النصين معا نجدُ كلا الشاعرين يعترفُ بأن مجتمعاتنا العربية مسلوبة الشخصية ، فهي لا زالت محتلة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً ، ولم يبقَ للأفواه ، إلّا أن تردد القيل والقال ، وتزحف شيئاً فشيئاً نحو الزوال.

**ط**– يرثى الشاعر لحاله ، وقد بلغ من العمر عتيا ، ولا من يرأف لحاله أو يبعد الهمّ والغمّ عنه.

**وها أنني اليوم...**

**في غابة العمر وحدي...**

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 382.

[2] - أحمد مطر، المجموعة الشعرية الكاملة ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 2005، ص 139.

**كسيف تليدٍ... طريح**

**أعاتب زندي**

**وأجرح غمدي**

**وحولي سيوف كحالي**

**هنا ... وهناك** [1]

النص الغائب في هذه الأبيات هو للشاعر نزار قباني الذي يقول:

**وهل القصيدة طعنة**

**في القلب ليس لها شفاء ؟**

**أم أنني وحدي الذي**

**عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟** [2]

فإذا كان (نزار) قد ذاق بسبب قصائده الجريئة كثيراً من النقد الجارح ؛ بل هناك من وصفه بالشاعر المضل الداعي للفجور والفسق ، فإننا نجده في هذه الأبيات يشتكي همه ووحد ته في مواقفه ونقده اللاذع لحال الأمة.

أما الشاعر (بلقاسم خمار) يشتكي حاله لنفسه بعد ما تقدم به العمر ،فهو يعلم أن لا أحدَ يسمع شكواه ، أو يعمل بهداه . و يعترِفُ أنه ليس وحده يعاني ؛ بل هناك الكثير من المهمَّشين أمثاله في هذا الوطن والعالم.

**ي**- بسبب الأماني التي تبخرت كلها ، ولم يتحقق منها شيء بعد استر جاع الحرية ، فإن الشاعر يعلن أنه ملّ الانتظار فيقول:

**وطني سئمت تطلعي وتوجّعي وكرهت فيك صدى الأماني الغادرة** [3]

---

[1] - تراتيل حلم موجوع ، ص 379

[2] - نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، مج4 ، ط 1، 1982، ص 377.

[3] - تراتيل حلم موجوع، ص 393.

لقد سئم الشاعر وكرِه الترجي في وطنٍ ظلّ عبوساً في وجه ،لم يفترَّ له عن ابتسامة تغير نظرته إليه.

في هذا البيت استحضر الشاعر قول زهير بن أبي سلمى حين تقدم به العمر، وأعلن سأمه للحياة.

**سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً لا أبالك يسام** [1]

لم يسأم بلقاسم خمار الحياة ؛ بل سئم انتظار تحقيق الأماني التي كان ولا زال يبتغيها لوطنه ، فكل الأماني كانت عبارة عن سراب كاذبٍ غادرٍ.

**ك**- يسترجع الشاعر أيام الصّبى ، وكيف حُظي بأول قبلةٍ من فتاةٍ في برج بوعريريج، فرسختْ هذه الذكرى في ذهنه ، ولا يزال يذكرها إلى اليوم ، باعتبارها كانت مفتاحاً لمعرفة الحب إلى قلبه ، فيقول:

**يا رحلة للصيف...أول قبلةٍ للعمرِ تبدعها البراءة طاهرة**

**نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فالقلب لن ينسى الجفون الأسرة** [2]

يظهر التناص الاجتراري في الشطر الأول من البيت الثاني جلياً ، حيث نجد الشاعر قد استحضر بيت الشاعر أبي تمام الطائي لرسم هذه الصورة الجميلة:

**نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول** [3]

كما نجد الشطر الثاني من البيت عند (بلقاسم خمار) يساوي ويوازي في دلالته الشطر الثاني عند أبي تمام :

..... **(فالقلب لن ينسى الجفون الأسرة)**

..... **(ما الحبّ إلا للحبيب الأول)**

فالجفون الأسرة ، ما هي إلا المحبة البريئة الأولى للشاعر بلقاسم خمار .

---

[1] - أحمد أمين الشنقيطي ، شرح المعلقات السبع وأخبار شعرائها ، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط ، 2005، ص 86.

[2] - المرجع السابق ، ص 395.

[3] - أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الفكر، بيروت، تحقيق سمير جابر، ط2 ، 2002، ص 92.

**ل**- لا يجد الشاعر في الفخر بنفسه حرجاً أو غضاضة ، فهاهو يتقمص شخصية المتنبي ، ويذكر انتصاره للإسلام والمسلمين ودوره الذي لا يمكن طمسه تجاه وطنه ، فيقول:

**أنا الذي كنت بالإسلام منتصراً والله أكبر كانت للعلا مددي**

**قام الطغاةُ بدعم من أراذلنا فأرهبوني وزادوا من أسَى عقدي**[1]

يتناص الشاعر في هذا مع قول المتنبي:

**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي من به صمم** [2]

عنصر(الأنا) في كلا البيتين بارز ، فالمتبني يرى أن الإنسانَ إذا لم يفرق بين النور والظلام ، فاستويا في عينيه ؛ فهو بمنزلة الأعمى. ويعني بهذا أن شعره كالنور الساطع يطمس كل ظلام حوله ، فما من أحد لا يسمعُ بشعره ، أو يعرف مقامه. إذْ هو كنارٍ على علمٍ.

أما (بلقاسم خمار) فهو يفخر بأنه مسلم ينتصر للإسلام حيث كان ، وأنه يستمد العون من الله في كل حين . وإذا كان كل منهما يفخر بنفسه ، فإن (بلقاسم خمار) كان فخره يتناسب والمقام ؛ فهو لم يفخر إلا بما يحسنُ ؛ بل يجب الفخر به، وهو الإسلام والإيمان بالله.

لكنه في موضوع آخر يفخر بنفسه علانية ، في قصيدة (أنا من أكون...أنا؟) حيث يقول:

**ماذا أكون أنا وهل يخفى السّنا لولاه ما حسَد الظّلام منائري** [3]

**م**- ومن حرقته على وضع بلاده ، والحال المزري الذي يعيشه غالبية الشعب ، بينما الحكام في سكرتهم لا يبالون ، يقول الشاعر:

**كن سيداً ما شئت ... مندفعاً من لا يميز بين ذاك القط والأسد**[4]

يستحضر الشاعر قول القائل:

**كن ابن من شئت واكتسب أدبا يغنيك تشريفه عن النسب**

**إن الفتى من يقول ها أندا ليس الفتى من يقول كان أبي** [1]

---

[1] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 507.
[2] - أبو العلاء المعري ، شرح ديوان أبي الطيب المتبني، ج1 ، ص 253.
[3] - بين وطن الغربة وهو الاغتراب ، ص 439.
[4] - نفسه ، ص 422.

عمد الشاعر إلى امتصاص معنى البيت ، ثم غير الدلالة ، حيث يطلب من السلطة وولاة الأمور أن يجعلوا من أنفسهم ملوكاً أو أسياداً ، فلا فائدة ترتجي من مثل هؤلاء المتعالين الجهلة الذين لا يميزون بين النافع والضار، ولا بين الأقزام والعظماء.ولقد جاء البيتان المستحضَر والمستحضِر من نفس البحر وهو الكامل.

**ن**- يدرك الشاعر أنّ هناك حَسَده ، يملأ البغض والحقد قلوبهم ، لا يرغبون في رؤية الشاعر وأمثاله ممن يصرخون بأعلى صوتهم يفضحون المنكرات ، ولذلك فهو مصمم على البقاء في أرض أجداده رغم الشقاء ، يجاهد ويصدح بالحق رغم كيد الأعداء والجبناء ، فيقول:

**موتوا بغيظكم.. سأبقى هاهنا لأدق في نعش الطغاة مسامري**

**موتوا..مخاطرُكم ستلقى حتفها بمناعتي وبراعتي ومخاطري** [2]

في هذين البيتين يتناص شاعرنا مع الشاعر عكاشة بن عبد الصمد أحد شعراء الدولة العباسية ، الذي يقول متغزلاً بجارية تسمى نعيم.

**يا حاسدينا موتوا بغيظكم حبلي متين بقولها نعَمُ**

**بالله لا تشمتي العُداةَ بنا كوني كقلبي فلست أتهمُ** [3]

لقد امتص – هنا أيضاً– الشاعر المعنى امتصاصاً ذكياً ، ثم حوّره وغيره من العزل إلى الفخر، فتحولت الدلالة إلى سياق جديد ، لم تكن عليه في الأصل .

**ص**- يتغنى الشاعر ببغداد وشعبها العظيم الذي واجه المصائب والمصاعب عبر الأزمنة المتتالية ، فيقول فيها:

**بغدادُ يا أوحد حلم لنا ينجاب في إشراقه الوعد**

**يا وجهنا الباقي بلا دنسٍ يا سيف نصر ماله غمد**

---

[1] - أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش ، دار الفكر، بيروت ، ج1، ط2، 1988، ص 312.

[2] - المرجع السابق ، ص 438.

[3] - أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج3 ، ص 257.

**سيري بشعبك نحو عزته فهو العظيم الصامد الفرد** [1]

يتناص الشاعر في هذه الأبيات مع الشاعر ابن (زريق البغدادي).[2]وهو يمدح أهل بغداد ويشيد بهم حيث ، يقول :

**سافرت أبغي لبغداد وساكنها مثلا حاولت شيئا دونه الياسُ**

**هيهات بغداد الدّنيا بأجمعها عندي وسُكان بغداد هم الناسُ**[3]

إنّ المعنى في الأبيات جميعاً فيه إشادة بسكان بغداد وشموخهم وإبائهم ، رغم ما عانوا من ظلمٍ ومصاعب على مدى الزمن ، ولا زالوا.

ع- يستغرب الشاعر هذا الطيش الذي لا زال يسيطر على الجزائر وقد بلغت الأربعين، ومن بلغ الأربعين يفترض فيه أن يكون راجح العقل يميز بين الصالح ، يقول الشاعر:

**الأربعون مضتْ في زحمةِ النّوب والنجلُ ما زال بين الطيش واللعبِ** [4]

لقد استحضر الشاعر لرسم هذه الصورة الرائعة البيت الذي صدر به أبو تمام قصيدته التي مدح فيها المعتصم أبا إسحق ، ويذكر حريق عمّورية وفتحها ، ويقول فيه:

**السيف أصدق أبناءً من الكتب في حدّه الحد بين الجدِّ واللعبِ** [5]

فالشاعر هنا يُظْهِر أن لا شيء يحقق النصر إلا السلاح المقرون بالعزيمة والشجاعة والإقدام ، فلا خشية من الموت ؛ لأنه كيفما ذاقه المرء فهو واحد . بينما الشاعر (بلقاسم خمار) قام بتحويل المعنى البيت ليشكل معنى جديداً ، وفيه يُظْهِر أن الجزائر وبعد أن استرجعت حريتها وبلغت سن الكهولة والتعقل ، لا تزال تحن لطيش الطفولة وسذاجتها، وفي هذا إيحاء إلى التهور وعدم الحذق.

---

[1] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 487.

[2] - ابن رزيق صاحب القصيدة المشهورة ، التي يقول فيها :

ما سر قلبي مذ شطّت بكم النوى أنيس لا كأس ولا متصـــــــرف

وما ذقت طعم الماء إلا وجد ته كأن ليس بالماء الذي كنت أعرف

[3] - عبد الله بن محمد بن قيس، قرى الضيف ، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف، الرياض، ج2، ط1، 1997، ص442.

[4] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص 474.

[5] - ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، مج1، ط5 ، 1987، ص 03.

ولقد توافق البيتان المتناصّان في البحر(البسيط) والروي ( الباء) وفي التصريع (الباء في العروض والضرب).

**ف-** في نقده وسخريته من حكامنا يقول الشاعر:

**أسدٌ على أوطـانهم وعلى العداة كما الضفادع**

**لا شيء يُعْنيـهم سوى أمن الأرائك والمطامع**[1]

يصرح الشاعر معلناً عن الضعف والهوان والفساد الذي ضرب بأطنابه في مجتمعاتنا العربية ، فما من حاكم إلا ويستمْرئ الأرائك وجلستها المريحة ، إلا ما ندر، والأرائك هي من عناصر المتعة عند أهل الجنة يقول الله تعالى:**چ ٱ ب ب ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ چ**[2]ولقد تناص الشاعر في قوله هذا مع الشاعر قيس بن عبد الله (الأصم الضبي) في رثائه للقتلى من قومه في الحرب.

**ساروا إلى الله حتى أنزلوا غُرفاً من الأرائك في بيت من الدَّهر**[3]

الشاعر يظهر النعيم الذي ينعم به أولئك الذين فاضت أرواحهم ، فهم عند الله يمرحون ويستمتعون ، ومن عناصر متعتهم أرائك الجنة الخالدة وليست أرائك الدنيا الزائلة.

إذا الشاعر (بلقاسم خمار) يسخر ممن يستلذون أرائك الدنيا ويرضون بالصَّغَارِ من أجل ذلك . بينما (الأصم الصبي) يتغنى بالنعيم الذي حُظِي بهِ القتلى من عشيرته.

[1] - بين وطن الغربة وهوية الاغتراب، ص 460.
[2] - يس ، 55-56 .
[3] - إحسان عباس ، شعر الخوارج ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، ط3 ، 1974 ، ص125.

# الخاتمة

أَرَانِي خِلال هذه الدراسة المتواضعة سعيت إلى محاولة تحديد مفهوم (التناص) وحصر مسَارتهِ الدلالية والقواعد النظرية والقوانين الإجرائية التي يُحْتَكم إليها في الممارسات النقدية قديمها وحديثها ، وقد قمت بحصر النماذج الشعرية المختارة لهذه الدراسة من شعر محمد بلقاسم خمار، والتي تناصّت مع نصوص أخرى مختلفة ، ومن جهات مختلفة ، وقد خَلصْتُ إلى النتائج التالية :

– إن مفهوم التناص لا يتحدد إلّا بتحديد مفهوم النص باعتبار أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء لنصوص أخرى.

– إن ما قام به النقاد القدامى في البحث في إشكالية النص؛ يتصف بغياب التصور الشمولي للنص، إذِ اقتصرت محاولتهم على التنظير فحسب.

– لقد دلت الممارسات النقدية عند العرب أنهم لا مسوا ومارسوا ظاهرة التناص في أشكال نقدية مختلفة كالسرقة ، والتضمين، والاقتباس، والمعارضة... وقد اعتبروا بعض هذه الأشكال عملاً غير محمود في حين نجد (التناص) ينظر إلى تداخل النصوص كيفما كان عملاً محموداً ولا مندوحة عنه لمبدع إلا إذ كان اجتراراً محضاً.

– إنّ مصطلح التناص في صورته النظرية المعروفة– اليوم– هو محصلة للفكر النقدي الأوروبي، ويعود الفصل فيه أولاً إلى الشكلانيين الروس باعتبارهم مهدوا لظهوره بإثارتهم لمرجعيه النص ، ثم يعود ثانياً للناقد (لوسيان غولدمان) الذي استطاع أن يتجاوز مأزق البنيوية الشكلية وانغلاقها على النص ؛ إلى النص المفتوح على مرجعيته الخارجية.

– إن مصطلح التناص لا يمكن فهمه إلا بتحديد مفهوم بعض المصطلحات التي سبقته ، ومهدت الطريق لظهوره ،كالأدب المقار ن ودراسة المصادر.

– التناص لا يزال ظاهرة لغوية ومصطلحاً يستعصي على الضبط والتقنين ، ويعد من المفاهيم المنهجية التي تساعد على دراسة الإبداعات وفهمها ، وتفتح ذوكرنا على نصوص متنوعة من خلال نص إبداعي واحد.

# الخاتمة

– هو عملية إبداعية ؛ لأن الشاعر أو المبدع عامة يضطر إلى أن يكون ذكياً في امتصاصه ليطعِّم إبداعه ، فيكون بذلك قد أنتج نصاً جديداً ، خلافاً لما يكون عليه الإبداع إذا كان تناصاً اجترارياً محضاً لا غايةَ من ورائه.

– يعتبر التناص نوع من أنواع القراءة الإنتاجية، لكن مفهوم القراءة هنا يختلف من المتلقي إلى المبدع ؛ فهو بالنسبة للقارئ وسيلةٌ تمكنه من الولوج إلى عالم النص وفهمه . وبالنسبة للمبدع هو توظيف واستحضار واعيَيْنِ. ويقتضي هذا أن كل إبداع شعري ، أو أدبي يجب أن ينجح في خلق عمل بنائي جديد ، وإذا لم يتحقق ذلك ؛ فإنه يظل مجرد عمل اجتراري لا طعم له ولا رائحة.

– إن عملية التناص لا تعني الجنوح إلى الإبهام وإشاعة الظلام على النص ، لأن العلاقة بين النصوص هي علاقة تفاعلية منتجة ، إذِ النص يجمع بين عمليتي الهدم والبناء ، وبذلك لا يكون عبارة عن عملية استحضار باردة لنصوص سابقة.

– لا يقتصر التناص على الشعر الحديث دون قديمه ، غير أننا نجده بارزاً في الشعر المعاصر؛ لأنه يمثل أعقد المراحل التي مرت بها علاقة الشعر بالثقافة ، ولذلك يعد الشعر المعاصر ميداناً واسعاً لتجليات التناص.

– يجوز أن نعتبر التضمين شكل من أشكال التناص ؛ بل اعتباره بديلاً عنه ؛ على اعتبار أن التضمين هو إحلال النصوص بأي شكل من الأشكال في نص جديد.

– إن التناص قد يكون تفجيراً تاماً للنص المستحضر وإعادة بنائه من جديد بصورة مختلفة. وفي هذه الحالة يصبح القبض على النص الغائب صعب المنال ، فيضطر المتلقي عند ذلك إلى الغوص بين ثنايا بنية النص للقبض على ملامح النصوص المستحضرة.

– من خلال تحليل النصوص الشعرية في اللافتات (لمحمد بلقاسم خمار) يتبين أنه شغوف إلى حد كبير بالتناص. والنص الغائب في شعره يتراءى للمتلقي بمجرد إعمال فكره وذاكرته القادرة على الاسترجاع.

# الخاتمة

– لا يميل الشاعر (محمد بلقاسم خمار) في شعره إلى استخدام النصوص الأسطورية المبهمة، حتى لا يجعل شعره طلاسم مظلمة الدلالة ، وبالتالي نفور المتلقي وعدم تفاعله مع الإنتاج ، إذْ أن غاية الإبداع الشعري أو الأدبي تحقيق التواصل الفاعل بين المبدع والمتلقي ؛ لا أَنْ يحرص المبدع على أن يبرزَ تفوقه على المتلقي.

– وجدت في تعمد الشاعر (بلقاسم خمار) للتناص الاجتراري أحياناً غاية يستهدفها ، وهي تعضيد الرسالة التي يريد بثها ، وتقويتها بنصوص لمبدعين متميزين مشهورين. وكأنه يريد تأكيد مقاله وترسيخه. نحو اجتراره لبيتٍ من معلقة طرفة بن العبد ، حيث أورده الشاعر بتغيير قافيته فقط:

**وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضةً على المرء من وقعِ الحسام وأخطرُ**

– يتجلى من خلال اللافتات الثلاثة مدى المعاناة والحالة النفسية للشاعر جرّاء التهميش والحيف اللذين يحيطان به ؛ رغم وطنيته التي يجاهر بها في كل دواوينه نحو قوله:

**يا وطني ... يا أملي يا رائدي يا عملي**

– إن التناص في شعر (محمد بلقاسم خمار) تراثي ، وتبدو هذه الصورة واضحة في شعره ، خاصة تناصه مع القرآن الكريم ، وهذا ما يُبْدِي مدى أثرَ المدرسة القرآنية في أعماله الشعرية.

– من خلال هذه الدراسة تأكد لي بما لا يدعُ مجالاً للشّك أنه لا مفرَّ لأي مبدع من عملية التناص ، على اعتبار أنَّ أي نص أدبي لا بد له من أن يرتكز على نصوص أخرى ، هذه النصوص التي ترسبت في ذاكرة المبدع ؛ ليولِّدَ من فسيفسائها نصوصاً جديدةً لها خصائصها وميزاتها.

– لم يقتصر التناص عند الشاعر في اللافتات على التناص المعنوي ؛ بل وجدنا التناص المادي المتمثل في العناصر العروضية كالقافية والتدوير وفضاء القصيدة ، إضافة إلى التناص الصوتي لما في الصوت–أيضاً– من تمثيل للمعاني. وقد حاكى في هذا الجانب العديد من الشعراء الجزائريين والعرب.

هذه بعض النتائج التي خرجت بها من هذه الدراسة. ولا يمكن أن تكون النتائج المتعلقة بإبداع الشاعر شاملة ؛ ذلك لأن الدراسة اقتصرت على ثلاث لافتات فقط رأيتها (عيِّنة) مناسبة لإصدار

# الخاتمة

حكم عام على شعره . والحقيقة أن دراسة (العيّنة) تقدِّم ملمحاً عن المجموعة، يقترب من الحقيقة ، ولا يقدمها كاملة .

لذلك آملُ أن تجد أعمال شاعرنا مزيداً من الدراسات تكون أكثر جدية ؛ على أن تكون في جوانب مختلفة لإظهار القيمة الجمالية والأدبية في شعره ؛ بل في شعر كل جدير بدراسة إبداعه.

إنّ التراث الأدبي الجزائري يزخر بالعديد من النماذج الجديرة ببسْطِ شعاعها المخفي وراء ستائر النسيان واللامبالاة ، ولاغَرْوَ أن في بلدنا من المثقفين – الذين أوقفوا أنفسهم لخدمة العلم- الكثير، لذا فالتفاؤل يبقى قائماً لتحقيق ما نصبوا إليه من ازدهار ثقافي واجتماعي واقتصادي.

ولا يتأتي ذلك إلا بالعلم الواسع ، فهل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون!؟

# مع الشاعر محمد بلقاسم خمار[1]

## 1- ولادته وتربيته .

محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري ، من مواليد مدينة بسكرة سنة 1931، تلقى مبادئ تعليمه بمسقط رأسه ،ثم انتقل إلى معهد ابن باديس سنة 1948 حيث تخرج فيه بالشهادة الإعدادية ،ليرسل بعد ذلك في بعثة إلى سوريا رفقة تسعة آخرين من زملائه منهم :العربي طوقان ،منور الصم ،و الهاشمي قدوري ...

تحصل على شهادة الليسانس في علم النفس من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس ،اشتغل بسلك التعليم في سوريا لمدة أربع سنوات ، ثم عمل بالصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني في دمشق ،ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة في دمشق محررا لمدة سنتين ، ثم مستشارا في وزارة الشباب الجزائرية،وفي وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديرا ومسئولا عن مجلة ألوان،كما تقلد منصب أمين عام اتحاد الكتاب مرتين ،الأولى:من76 الى78والثانية :من92الى95 حين كانت الجزائر تعيش أوج أزماتها الأمنية والسياسية .

بلقاسم خمار ابن زاوية أحمد خمار التابعة لزاوية سيدي علي بن عمر بطولقه،فهو من عائلة صاحبة دين وجاه وثراء.

ومما رواه لي أنّ جده الأول كان يشرف على مدرسة قرآنية تؤم المئات من طلاب العلم،أما جده الثاني،فكان إماماً يملك مكتبة تحوي عدداً كبيراً من المخطوطات في بسكرة،كما كان والده يشتغل إماماً وواعظاً.

ولقد كان لكلٍّ هذا أثرٌ في تعلُّمه وعلمه،ونمو الروح الوطنية في نفسه.

من أطرف ما حكاه عن نفسه في طفولته . وهو بالمدرسة الفرنسية . أنه طُرد مرتين،الأولى: حين وجده المدرس الفرنسي يرسم العلم الجزائري،فأنَّبَهُ على ذلك واستدعى أباه قائلاً له:«إنّ ما قام به ابنك خطير للغاية،وعقاباً له لا أحب أن أراه بالمدرسة من

1 ـ قدم هذه الترجمة بلسانه في لقاء لي معه ببيته في حيدرة بالعاصمة يوم 2010/3/17 على الساعة العاشرة والنصف.

اليوم»فنقله أبوه لمدرسة أخرى؛أما الثانية:حين جاء والده يوم جمعة إلى المدرسة ليأخذه معه للصلاة،غير أنّ المعلم الفرنسي رفض طلبه، فقرّرَ توقيفه،قائلا لابنه«هذا الكفرة حابين يحرموك حتى من صلاة الجمعة»ومنذ ذلك اليوم أوقف أبوه نفسه لتعليمه علوم العربية والدين.

## 2 ـ شعره:

أفصحت شخصية بلقاسم عن قريحة شاعرة منذ الصغر،إذِ بدأ قرض الشعرسنة1947 وعمره ستَ عشرةَ سنة،وهي السنة التي انضم فيها للتنظيم السِّري.

نمت ونضجت تجربته الشعرية معتمداً في صقلها على ما حفظ من عيون الشعر العربي،وحفظهِ للقران الكريم.ولم يكن شعره مقصوراً على جانب واحدٍ؛وإنما اكتنزت تجربته الشعرية بأربعة مضامين أساسية هي:عاطفة حب الجمال،الغربة والهم الاجتماعي،الوطنية والنضال الوطني،الرؤية والقومية.

أ- **عاطفة حبّ الجمال**:حب الجمال يعتبر الوجدان المؤسس لشعريته في إنتاجه الشعري الأول،حيث ركز على صور الجمال في الوجود عامة،وفي المرأة خاصة،غير أن نزعة العشق عنده تكبح جماحها تربيته الدينية،ونشأته في أسرة محافظة،فها هو ذا يربط الحب بالعفة والحياء والإيمان،فيقول: **1**

**الحب أكثر ما يكونُ جريمة إن كان في الشهوات للأبدان**

**وأخسُّ منه تفاهة ذاك الذي يدعى بحب العابد المتواني**

**يمسي به المرء الميتم كتلة مشلولة كالوهن كالأوثانِ**

**تنتابه الأحلامُ في عرض الضُّحى ويسير والأيام كالسّكرانِ**

1 ـ ديوان إرهاصات سرابية ،محمد بلقاسم خمار،مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع،الجزائر،ص100 ، 2009

**ما الحبّ إلا أن يكون شهامة وعزيمةً من شعلة الإيمان**

ب- **الـغـربـة و الـهـمّ الاجـتـمـاعـي**: الغربة لدى الشاعر ليست محصورةً في الغربة المكانية فحسب ؛ بل تتعداها إلى غربة القيم والمفاهيم والمبادئ التي كدَّرتها المطامح السياسية ،والطامعُ الشخصية ...وذاك ما جعلَ قلبَ شاعِرنا يعتصر كمداً لحال شعبه وأمته.

ج- **الـوطـنـيـة** : الوطنية تشكل معظم تجربةِ الشاعر لأنه عايَشَ الثورة ،وكان ضمن التنظيم السري ، ولا غَرْوَ أنْ يكون كذلك ، حيث انصهر في أتون النضال شاباً،وغنى

لانتصاراته كهلاً، ولا يزال يحمل رايته شيخاً ...

هذه الراية التي يحاول العواصفُ العاتية المغبرة تحويل مسارها و تشويه نقائِها ، يقول معبراً عن استعداده الدائم للتضحيةِ من أجل الوطن **1**:

**فأنت الجزائر يا مهجتي**

**و يا روضتي أنتِ لي بغيتي**

**سَأعلى بنودك بين الملا**

**وأغرق في البَحر كلَّ ذنب**

د- **الرؤية القومية** : يتماهى الهم الوطني لدى الشاعر مع الهمّ القومي إذْ نجدُ في قصائده الوطنية الأحداث التي ألمت بالوطن العربي ،و جعلته يكتوي و يحترق جرّاء

1 - ديوان إرهاصات سرابية ، محمد بلقاسم خمار ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط ،2009 ، ص40

ذلك ،فلقد تألم لأحداثِ لبنان ،ومأساة الخليج ،والصّراع العربي الصّهيوني ،و السلام المِمَوه المزعوم . ورغم ذلك يعيش متفائلاً بِرُقِي أمّته و وطنه فيقول **1**:

**أيا أمتي أبشري بالطّلب**

**و يارايتي رفرفي في طرَب**

**لقد جاءك يوم العلا حافلاً**

**إليك بأسدِ الوغَى و الأدَب**

وبما أن فلسطين لازالت الهاجس الذي يأخذه في كل حين ،ويشغل باله دوماً فإنّنا نجدُ ذكراً لها في غالب دواوينه، فها هو يدعو إخوانه في فلسطين إلى مواصلة التحدي لنيل الحرية دون تواكُلٍ على أحد ؛ بل توكّل على الواحد الأحد : **2**

**يا فلسطين ...أفيقي واذكري في صلاح الدين شهماً منتصر**

**أذكري الأبطال في عهدٍ مضى وانشري للناس في الذّكْرى العبر**

**رددِيها نغمة في مسمعي و اتركيها في فؤادي تنفجر**

..... .....

**كلمَا داس يهـوديٌّ على أرضنا كاللص ...ضجُّوا كالبقر**

**لست أدري والذي أعلمُهُ أننا في كل يوم نَنْتَحـر**

**يا فلسطين سلام في السفر قد يؤاتينا إن شاء القـدر**

1 - نفسه ، ص40.

2 - المرجع السابق ص94- 96

## السّمات الأسلوبية في شعرِ بلقاسم خمار :

. التساهل مع الوزن و الميل إلى الجمل الشعرية الموهمة بالنّثرية أحياناً ؛ كقوله: 1

**ونحنُ الفُرادى... نعانق كل المحَن**

**بلا زمن...وبدون وطن...!**

**ودون رفيق...؟!**

. الميل إلى تنويع القافية.

. البناء المستقر للجملة الشّعرية لغة وبياناً وأداء تعبيرياً

. الموسيقى الدّاخلية نامية،وتبرز كمصداقية نفسية تسهم في أداء المعاني و جودة السّبك.

. الإكثار من استعمال الرُّموز التاريخية.

. تضمن الأساليب القرآنية والحديثية في شعره كونه ابن مدرسة قرآنية.

. وحدة (المضمون والشكل) في النصوص وحدة منسجمة،وتعبر عن صدق التجربة الشعرية عند بلقاسم خمار.

**من إنتاجه الشعري**: صدر للشاعر الدواوين التالية:

- أوراق، ديوان الشّعر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع1967 .
- ربيعي الجريح، ديوان شعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع1969.
- ظلال وأصداء ، ديوان شعر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع1970.
- الحرف الضّوء، ديوان شعر،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع1979.

1 - ديوان حالات للتأمل وأخرى للصراخ، محمد بلقاسم خمار،مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط ، 2009،ص305.

- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق ،المؤسسة الوطنية للكتاب1981.
- الجزائر ملحمة البطولة والحب،أبيريت، المؤسسة الوطنية للكتاب1984.
- ياءات الحلم الهارب، ديوان شعر،الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب،الأردن،1994.
- مواويل للحب والحزن،اتحاد الكتاب العرب،سورية1994.
- حالات للتأمل وأخرى للصراخ، اتحاد الكتاب العرب، سورية1998.
- بين وطن الغربة وهوية الاغتراب.

## 3 - بعض معاناته في الجزائر المستقلة:

عند عودة الشاعر محمد بلقاسم خمار إلى أرض الوطن تقدم بطلبه للانخراط في سلك التعليم سنة1963 رغبة منه في إفادة أبناء بلده من علمهِ وخبرته في مجال التّدريس . إذ عمل مدرساً لمدة أربع سنوات في سورية كما ذكرنا قبلاً. إلا أن رغبته قوبلت بالرفض،ويصرح الشاعر أن هذا يرجع إلى مؤامرة حيكَتْ ضد اللغة العربية في الجزائر منذ فجر الاستقلال من سنة63 إلى65 حيث سطا الفرنكوفونيون على الإدارة والمراكز الحسّاسة للدولة،ولم يتركوا متنفساً للمعربين إلا ما يقيم لهم الحياة بين الحفر.

ومما يرويه من الأمور التي يعتصر لها قلبه كمداً إلى،أنه في عزّ العشرية الحَمراء . وهو أمين لاتحاد الكتاب الجزائريين- وفي يوم من شهر يناير سنة1995أبلغه أحد أعضاء الإتحاد بأن سيدة اتصلت بالمكتب تخبره بأن جماعة إرهابية ستقوم باغتيال الشاعر يوم25 يناير. اتصل الشاعر حينها بالمسئولين ليوفروا له الحماية ؛ فوعدوه بذلك ، غير أن الأيام تمر ولا شيء من الوعد تحقق. لم يجد الشّاعر بداً من أن يفر بجلده إلى سورية،حيث وجد زملاءَهُ هناك في

استقباله،فاستضافوه لمدة خمس سنوات، توفرَ له خلالها مجالاً واسعاً للممارسة نشاطه الفكري بعيداً عن شبح الموت الذي كان يحفّه،ويكبل تفكيره، ويكبح جماح خياله الشعري.

خلال هذه الفترة من الغربة الإجبارية،ألف الشاعر ديوانه(وطن الغربة وهوية الاغتراب).

ومما يحز في نفسه . أيضا . أن وزارة المجاهدين قامت بجمع أعماله كاملة ،والبالغة سبعة عشرَ ديواناً في مجلدين ،وقد أسهم الشاعر في إعادة التصحيح والتنقيح.وحين طالب بحقوقهِ أخبروه أن المطبوع سيوزَّعُ مجاناً ،لذلك طرح شاعرنا السؤال مستغرباً:من خوَّل لهم التبرع باسمي؟! وكيف يصحُّ هذا العزم والدّولة صرفت الملايير مؤخراً لطباعة الكتب؟!

ولعل من الأدلة على عدم توفر أعماله الشعرية كاملة،هو أنّ الشاعر أقرضني أعماله الشعرية كاملة في مجلدين ليس مما قامت بطبعهِ وزارة المجاهدين ، بل الطبعة التي قامت بها مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع،و أهدته مجلدين يتيمين من أعماله الشعرية والنثرية الكاملة .ولقد ألح على أن أرجعهما له بعد إنهاء البَحث .

ورغم الحَسْرة والألم اللذين يعاني منهما الشاعر، فإنه دائم البسمة، منشرح الصدر، عالي الهمة، راض بما قسم الله له ، واضعاً نفسه فداء للجزائر، يرنو لمستقبل زاهر لها ولأبنائها ، فيقول:

**يا وطني .. يا أملي  يا رائدي يا عملي**

**يا قسمتي يا موئلي  يا أبدي يا أزلي**

**تفديك نفسي ،دمت لي**

**أنت الذي رعيتني  أنجبتني وصنتني**

**يا سندي في صحتي  ويا شراع سفني**

**تفديك نفسي، دمت لي**

**ألهمتني مشاعري أشدو بها كالطائر**

**وأنت أنت خاطري يا مجد يا جزائري**

**تفديك نفسي دمت لي1**

## 4- نظرته المتشائمة/المتفائلة للثقافة في الجزائر:

ينظر الشاعر محمد بلقاسم خمار إلى الثقافة في الجزائر نظرة يمتزج فيها التشاؤم بالتفاؤل، يرجع الأزمة الثقافية في الجزائر إلى حال التشرذم التي يعيشها اتحاد الكتاب في الجزائر ، حيث ضاع بعض النخبة في دواليب السياسة بحثاً عن المادة ،وبعضهم الآخر خرّ راكعاً للأمر الواقع.وبذلك أصبحت المتاجرة بالثقافة الصّفة الرئيسية التي تطبع العمل الثقافي، وبسبب ذلك ضاعت اللغة وهُمِّش التاريخ،ولم يتبقَ إلا الأصْبَاغ.

ويذكر الشاعر بلقاسم خمار أنه اطلع على ديوان للشاعر سليمان العيسى المفتون بالجزائر وثورتها، وقد اشتمل الدّيوان على قصائد من أروع ما كتبه عن الجزائر ، لكن لا طباعته ولا تغليفه ،ولا أوراقه تناغمت مع محتواه،وهذا بعض من الأدلة على إهمال الثقافة الأدبية واللغوية في الجزائر ،ويذهب الشاعر(خمار) إلى التأكيد على أنه«مادام على الثقافة انتهازيون همهم سلب الملايير ،وصرفها في الهواء،فإن الجزائر لن تقوم لها قائمة في المجال الثقافي،بل وينسحب ذلك على المجالات الأخرى» كما يرى الشاعر خمار أن الأدب العربي عامة في الجزائر يعيش أزمة منذ الاستقلال، حيث يقول: «إن الأدب الجزائري بصفة عامة منذ فجر الاستقلال ،وهو يعيش في أزمة ،وهذا ليس تشاؤماً مني ،وإنما هو الواقع يحسُّ به كل مبدع مرهفٍ واعٍ... »2

1 - أوبريت الجزائر ملحمة البطولة والحب ، محمد بلقاسم خمار ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع ، د.ط ، 2009 ، ص522.
2 ـ مقال لفوزية لرادي، مجلة القصيدة ،منشورات الجاحظية،الجزائرالعدد2009،8،ص3

ويذهب الشاعر في صراحته . مضيفاً . إلى أنّ مشكلة الثقافة في الجزائر عامة تعود إلى أن غالبية السّاسة فيها غير مثقفين: «مشكلتنا في الجزائر أن أغلب السّاسة عندنا غير مثقفين ، بل كان بعضهم عدواً للثقافة ،ومن كان عدواً للثقافة،فهو بصورة تلقائية عدوٌّ للمثقفين ، يهمشهم ،يحاربهم،يحقد عليهم... والإمكانيات المادية ،وقرارات التنفيذ هي بيد السياسي وليستْ في متناول المثقف المغيَّب .ومن هنا نتساءل كيف يستطيع المثقف أن يوجه السياسي؟! ومن أين يمكن أن يتسرب إليه أو يتصل به أو يتعاون معه ؟! »**1**

رغم هذه النظرة التشاؤمية عند الشاعر، إلا أنها تتقاطع مع شيء من التفاؤل عنده حين يقارن بين الحركة الأدبية في الجزائر وغيرها من البلدان العربية«لا أستطيع أن أنْكِر وجود حركة أدبية وثقافية في بلادنا ،فلدينا مئات الأدباء وآلاف الأساتذة، ومجموعة من المؤسسات الإبداعية ، وما يقارب ستين جامعة وكلية علمية وملايين المتعلمين... ومع ذلك لا نستطيع أن نسجل مقارنة ندِّيَة في مجال الحركة الثقافية والأدبية بيننا وبين الأقطار العربية التي أصبح لها باع في هذه المجالات . نحن مازلنا نعيش مع الفلكلور والثقافة المناسباتية»**2**.

اعتقد أنّ الشاعر وما يضيق به صدره من جراء التّهميش والعوائق المتعددة خلال مسيرة حياته جعله يقسو في حكمه . أحيانا على الثقافة والمثقفين في الجزائر ،فلا جَرَمَ أنّ الجزائر عرفت عدداً من المثقفين الذين ذاع صيتهم في العالم العربي في مجالات الأدب والمسرح والسينما والثقافة الشّعبية... ففي الأدب واللغة خاصة علا نجْم الدكاترة عبد المالك مرتاض ،عبد الرحمان حاج الصالح ،عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، محمد جربوعة ،مشري بن خليفة، عز الدين ميهوبي...

## 5- قول الشاعر في الشعر:

1 - نفسه ،ص7
2- نفسه ص7

يؤكد الشاعر بأن الشعر الجيد لا ينبع إلا من مشاعر قوية وصادقة ،يؤيد هذا المقال قول محمود العقاد«الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق »**1**

يقول الشاعر إن الشعر في عصرنا هذا عرف أصنافا مختلفة هي: الشعر الكلاسيكي القديم والحديث، شعر التفعيلة ، والنثر الشعري الذي أرى أنه ينطبق عليه قول زكي مبارك«إنه نثر فني جميل»

يعتبر (خمار)النثر الشعري أو الشعر النثري ليس شعراً لأنه يفتقد للموسيقى التي نجدها في التفعيلة والتناغم والإيقاع الوزني الجميل ،فبعض شعراء الجرائد وجدوا مجالاً للكتابة ،بعد أن فسحت لهم الصّحافة أجزاء من صفحاتها، ووجدوا الإشادة من (نقادٍ)لا يعرفون الشعر ولا آليات النقد ،فأصبح كل من رصف كلماتٍ غريبة وأسطورية شاعراً معاصراً ، إذا هي أزمة ثقافة .

ويبدو لي من خلال كلام شاعرنا أنه يقصُرُ ضعف الشعر على أولئك اللذين لم يتمكنوا من آلياته ،لينسجوا شعراً على منوال محمود درويش وغيره من أقطاب الشعر المعاصر لأنّ استدلاله بمقولة زكي مبارك عن النثر الشعري«أنه نثر فني جميل » يعبر عن عدم نفوره من هذا الشّعر وإن كان لا يستسيغه ،بل في بعض دواوينه هو ذاته يوجدُ نثر فني جميل .

ويضيف شاعرنا متحدثا عن الشعر :الشعر يكون شعراً حين يشعر المتلقي أنه يتسرب إلى شرايينه كالماء العذب ،ويحلق به إلى عالم الخيال كما هو الحال مع محمود درويش ،أدونيس، عز الدين ميهوبي... ففي شعر مثل هؤلاء الشعراء تُمْسِكُ بالشحنة الرّمزية، وإن كان في شعرهم غموض ، فهو شفاف يتراءى ويتجلى بإعمَالِ العقل والذائقة الشعرية ، إذْ لا تلفه طلاسم الإبهام ،ولا الهروب إلى التّكثيف الثقافي.

1- جماعة الديوان في النقد، محمد مصايف،المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،د.ط ،1982،ص213.

لا يزال الشاعر يشتم أريجَ بلاده الطّاهرة ،وينعم بخيراتها ، ورغم غربته في وطنه غربة معنوية مفروضة ،فإنهُ يرنُو إلى ذلك اليوم الذي يجد فيه شباب الجزائر قد علا ببلاده إلى سماء المجْد والرفعة ليحققوا بذلك أملَ الشهداء.

مسرد المصطلحات الواردة في البحث

| المصطلح باللغة العربية | المصطلح باللغة الفرنسية |
|---|---|
| النسج | Textus |
| استشهاد | Citation |
| الملفوظات | Enonce |
| التعليقات | Commentaires |
| التناص | Intertexte |
| التناصية | Intertextualité |
| التناصي | Intertextuel |
| الكفاءات | Compétence |
| أداء | Performance |
| تأويلات | Interprétations |
| الحوارية | Dialogisme |
| التصحيف | Paragramme |
| التصحيفية | Paragrammatisme |
| التجريد | Abstraction |
| التضمين | Implication |
| الإجمال | Globalité |
| المتعاليات النصية | Transcendances Textuelles |
| الاستحضار | Eidetiquement |
| الاستشهاد | Citation |
| السرقة | Plagiat |
| الإلماح | Allusion |
| المناص | Paratexte |
| النصية الموازية | Paratextualité |
| الميتانص | Métatexte |
| الماورائية النصية | Metatextualité |
| النص اللاحق | hypertexte |
| معمارية النص | Architexte |
| التعاقب | Diachronie |
| التزامن | Synchronie |

| | |
|---|---|
| Livre manuel | الكتب التعليمية |
| Imitation | محاكاة |
| Interférence | تداخل |
| Intégration | إدماج |
| Présence | حضور ( نص سابق ) |
| Référence | إحالة |
| Connotation | إيحاء |
| Géologie de l écriture | جيولوجيات كتابية |
| Reproduction | إعادة الإنتاج |
| Présence Textuel | حضور نصي |
| Ecriture Dans Un Perspective Antérieur | كتابة داخل منظور سابق |
| Interférence | تداخل النصوص |
| Pastiche | معارضة |
| Présence | حضور ( نصوص أخرى) |
| Transformation | تحويل |
| Construction / Destruction | هدم / بناء |
| Référence | إحالة |
| Absorption | استيعاب |
| Négation | نفي |
| Référentiel | مرجعي |
| Transformation | تحويل |
| Représentation | تمثيل |
| Mini – Recite | خطاب أدبي صغير |
| Peritexte | النص المحيط |
| EPI texte | النص الفوقي |
| seuil | عتبة |

# فهــــرس الآيات الواردة في البحث

| الآيــــــات | رقم الآيــة | الســورة | الصفحة |
|---|---|---|---|
| چ □ □ □ □ □ □ □ ى چ | 46 | يس | 82 |
| چ ى ﭒ ﭓ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ | 16 | الأنفال | 83 |
| چ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ چ | 82 | هود | 83 |
| چ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ □ □ چ | 24 | ص | 83 |
| چ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ چ | 58 | مريم | 83 |
| چ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ چ | 10 | الأنفال | 84 |
| چ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ چ | 49 | النحل | 84 |
| چ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ چ | 04 | الفتح | 84 |
| چ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ چ | 18 | الفتح | 84 |
| چ ى ي ﯤ ﯥ □ □ □ □ چ | 25 | مريم | 85 |
| چ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ چ | 133 | الأعراف | 86 |
| چ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ | 14 | العنكبوت | 86 |
| چ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ چ | 45 | النحل | 86 |
| چ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ چ | 81 | القصص | 86 |
| چ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ چ | 23 | الفرقان | 87 |

# فهـــرس الآيـات الواردة في البحث


| | | | |
|---|---|---|---|
| 87 | الـفـيـل | 5-1 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 88 | الـصـافـات | 65-64 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 88 | الـطـارق | 10 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ |
| 89 | الـتـوبـة | 118 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 89 | قـريـش | 2-1 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 89 | الـمـسـد | 3 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ |
| 90 | الـتـكـويـر | 17 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ |
| 90 | الـنـازعـات | 46 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 91 | الـشـمـس | 11 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ |
| 91 | الأعـراف | 73 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 91 | الأعـراف | 77 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 91 | يـوسف | 86 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 92 | الـمـائـدة | 114 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 93 | الـحـج | 31 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |
| 93 | الـفـتـح | 29 | ﭽ ﭼ ﭻ ﭺ ﭹ ﭸ ﭷ ﭶ ﭵ ﭴ ﭳ ﭲ ﭱ ﭰ ﭯ ﭮ ﭭ ﭬ ﭫ ﭪ ﭩ ﭨ ﭧ ﭦ ﭥ ﭤ ﭣ ﭢ ﭡ ﭠ ﭟ ﭞ ﭝ ﭜ ﭛ ﭚ ﭙ ﭘ ﭗ ﭖ ﭕ ﭔ ﭓ ﭒ ﭑ ﭐ ﭏ פֿ כֿ בֿ וֹ תּ שּ רּ קּ צּ ﭅ פּ ףּ ﭂ סּ נּ ﮿ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﯿ ﯾ ﯽ ﯼ ﯻ ﯺ ﯹ ﯸ ﯷ ﯶ ﯵ ﯴ ﯳ ﯲ ﯱ ﯰ ﯯ ﯮ ﯭ ﯬ ﯫ ﯪ ﯩ ﯨ ﯧ ﯦ ﯥ ﯤ ﯣ ﯢ ﯡ ﯠ ﯟ ﯞ ﯝ ﯜ ﯛ ﯚ ﯙ ﯘ ﯗ ﯖ ﯕ ﯔ ﯓ ﯒ ﯑ ﯐ ﮾ ﮽ ﮼ ﮻ ﮺ ﮹ ﮸ ﮷ ﮶ ﮵ ﮴ ﮳ ﮲ ﮱ ﮰ ﮯ ﮮ ﮭ ﮬ ﮫ ﮪ ﮩ ﮨ ﮧ ﮦ ﮥ ﮤ ﮣ ﮢ ﮡ ﮠ ﮟ ﮞ ﮝ ﮜ ﮛ ﮚ ﮙ ﮘ ﮗ ﮖ ﮕ ﮔ ﮓ ﮒ ﮑ ﮐ ﮏ ﮎ ﮍ ﮌ ﮋ ﮊ ﮉ ﮈ ﮇ ﮆ ﮅ ﮄ ﮃ ﮂ ﮁ ﮀ ﭿ ﭾ ﭽ ﭼ |

# فهـــرس الآيـات الواردة في البحث


| | | | |
|---|---|---|---|
| 94 | البقرة | 18 | چ ٹ ٹ ٹ ٹ ڈ چ |
| 94 | البقرة | 12 | چ گ ں ڻ ڻ ڈ ڈ ۀ چ |
| 95 | ق | 30 | چ □ □ □ □ □ □ چ |
| 95 | القمر | 11 | چ چ ڃ چ ڃ چ چ |
| 95 | آل عمران | 110 | چ ن ن ن ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڈ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڃ ڃ چ چ چ |
| 96 | النجم | 32 | چ گ ں ں ڻ ڻ ڈ ڈ ۀ ہ ہ ھ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ چ |
| 97 | الأعراف | 186 | چ ہ ھ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى چ |
| 97 | القمر | 46 | چ □ □ □ □ □ □ □ □ چ |
| 98 | الفجر | 21 | چ ۇ ۇ ې ې ى ى چ |
| 98 | الأعلى | 2-1 | چ ں ڻ ڻ ڈ ڈ ۀ ہ ہ چ |
| 99 | الأنفال | 16 | چ ى ى ئا □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ |
| 99 | التين | 1 | چ ﭑ ﭒ چ |
| 100 | عبس | 32-24 | چ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ ۋ ۋ ۋ ۇٴ ې ې ى ى ئا □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ |
| 100 | الأنفال | 7 | چ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ چ |
| 101 | الأنبياء | 30 | چ گ گ گ گ گ گ گ گ گ گ گ ں ں ڻ ڻ ڈ ڈ ۀ ہ چ |
| 101 | الملك | 30 | چ ڃ ڃ چ چ ډ ډ ډ ډ ډ ډ چ |

# فهـــرس الآيـات الواردة في البحث

| | | | |
|---|---|---|---|
| چ ٱ ب ب ب ب ب ب پ پ پ پ پ پ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ چ | 31 | الحج | 101 |
| چ ٻ ٻ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ى ى ي ي □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ چ | 15 | الشورى | 102 |
| چ ڑ ڑ ک ک ک ک ک ک گ گ گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ ۀ ۀ ہ ہ ۀ ہ ہ ه ه چ | 66-62 | الصافات | 102 |
| چ ڈ ڈ ڈ ڈ ژ ژ ژ ژ ڑ ک ک ک چ | 98 | المائدة | 103 |
| چ ہ ھ ھ ھ ھ ے ے ۓ ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ ۈ ۉ ۉ ۋ ۋ و و ۋ چ | 17-16 | إبراهيم | 104 |
| چ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ چ چ چ ڍ ڍ ڌ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ژ چ | 253 | البقرة | 104 |
| چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڇ ڇ ڇ چ چ چ چ | 55 | يوسف | 104 |
| چ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ چ | 15 | القصص | 105 |
| چ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ چ | 7-5 | الطارق | 105 |
| چ □ □ □ □ □ □ ى چ | 11 | الملك | 105 |
| چ ٱ ب ب ب ب چ | 1 | الإخلاص | 106 |
| چ ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ۆ ۈ ۈ ۈ ۉ ۉ ۋ ۋ چ | 251 | البقرة | 106 |
| چ ى ى ي ي □ □ □ □ □ □ □ □ چ | 11 | السجدة | 106 |
| چ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ڻ چ | 3 | النساء | 106 |

# فهـــرس الآيـات الواردة في البحث

| | | | |
|---|---|---|---|
| ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭼ | 49 | البقرة | 107 |
| ﭽ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﭼ | 119 | آل عمران | 107 |
| ﭽ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ □ ﭼ | 27–26 | نوح | 108 |
| ﭽ □ □ □ □ □ □ □ ﭼ | 28 | نوح | 108 |
| ﭽ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﭼ | 23 | مريم | 108 |
| ﭽ ﯿ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﭼ | 119 | البقرة | 109 |
| ﮉ ﮊ ﮋ ﮌ ﭼ | 1 | المسد | 109 |
| ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ | 30 | البقرة | 110 |
| ﭽ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﭼ | 31 | الكهف | 110 |
| ﭽ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﭼ | 61 | ص | 110 |
| ﭽ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﭼ | 7 | محمد | 111 |
| ﭽ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﭼ | 3 | الفيل | 111 |
| ﭽ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﭼ | 60 | الأنفال | 111 |
| ﭽ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﭼ | 40 | الأنفال | 111 |
| ﭽ ﭽ ﭽ ﭾ ﭿ ﭽ ﭽ ﭽ | 160 | آل عمران | 111 |
| ﭽ □ □ □ □ □ ﯽ ﯾ ﯿ □ □ □ □ □ □ □ □ □ ﭼ | 18 | لقمان | 112 |
| ﭽ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﭼ | 02 | القيامة | 112 |

# فهـــرس الآيـات الواردة في البحث

| | | | |
|---|---|---|---|
| چ ڇ ڃ ڄ ڀ ٻ ٽ ڱ ں ڻ ۀ ہ ھ ے ۓ ڭ ﭻ | 20 | آل عمران | 113 |
| چ ﭺ ڀ ب ٻ پ ڀ ڀ ڀ پ ڀ ڀ ٺ ٹ ٿ ڦ | 56–55 | يس | 163 |

# ثبْت

# المصادر والمراجع

# ثبت المصادر والمراجع

## المصادر الأساسية.


*القرآن الكـــــريم (رواية حفص)

**1- محمد بلقاسم خمار:**

- **بين وطن الغربة وهوية الاغتراب**،مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 **2009** م.
- **تراتيل حلم موجوع** ، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط**1** ، **2009** م.
- **حالات للتأمل وأخرى للصراخ**، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، ط**1** ،**2009** م.


## المصادر الثانوية.


[1] - **أحمد أمين الشنقيطي** ، شرح المعلقات السبع وأخبار شعرائها ، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط ، 2005.

[3] - **أحمد بن الحسين البيهقي أبو بكر** ، السنن الكبرى ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، ج 6، ط 2، 1424هـ ، 2000م.

[2] - **أحمد بن حنبل** ، مسند الإمام أحمد ، تحقيق، أحمد شاكر وأكمله حمزة الزين ، دار الحديث ، القاهرة ، ج 11، ط1، 1416هـ ، 1995 .

4- **أحمد بن محمد ابن طباطبا** ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ط ، 1980.

[5] - **أحمد بن محمد المقري** ، نفح الطيب في غض الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب ، تحقيق: إحسان عباس ، دار الفكر بيروت ، ج2 ، 1988.

[6] - **أحمد الزوزني** ، شرح المعلقات السبع ، تقديم عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1425هـ ، 2004م .

[7] - **أحمد الميداني أبو الفضل** ، مجمع الأمثال ، تحقيق محمـد محي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة ، بيروت ، ج1، د. ط ، 2002.

[8] - **الأصفهاني أبو الفرج** ، الأغاني ، دار الفكر، بيروت ، تحقيق سمير جابر، ط2 ، 2002.

[9]- **التوحيدي أبو حيان** ، المقابسات ، تحقيق حسن السندوسي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط1 ، د.ت .

10- **جار الله الزمخشري** ، الكشاف ويليه الكافي الشافي ، دار المعرفة بيروت، ج[2] ، د.ط ، د.ت.

11- **جوليا كريستيفا** ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 2 ،1997.
12- **جون كوهن** ، بناء لغة الشعر، تحقيق أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، مصر، د. ط ، د. ت .
13- **جيرار جينيت** ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط3 ،1986.
14- **الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري** ، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش ، دار الفكر، بيروت ، ج1، ط2، 1988.
15- **رولان بارث** ، دروسٌ في السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1986 .
16- **السيد أحمد الهاشمي** ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، مؤسسة الكتاب الثقافية ، بيروت ، ط 2 ، 1990.
17- **ضياء الدين بن الأثير** ، المثل السائر، ، تحقيق :أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، دار الرفاعي ، الرياض، ج3، د.ط ، د.ت.
18- **عبد الرحمان بن خلدون** ، المقدمة ، تحقيق حجر عاصي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، د.ط ، 1986 .
19- **عبد القاهر الجرجاني** :
- **دلائل الإعجاز** ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ط ، د.ت.
- **أسرار البلاغة** ، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية ، بيروت، ط1، 1998.
20- **القاضي الجرجاني أبو الحسن** ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، سورية ، ط2 ، 1951 .
21- **قدامى بن جعفر**، جواهر الألفاظ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1،1932.
22 - **القيرواني بن رشيق** ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ،ج2 ،د.ت.
23- **المبرد أبوالعباس**،الكامل في اللغة والأدب، مطبعة الاستقامة ، ج1 ، د.ت .
24 - **محمد بن عمر الزمخشري**، الفائق في غريب الحديث ، تحقيق: علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، لبنان، ج 2 ، ط 2، د. ت .
25- **المعري أبو العلاء** ، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، تحقيق ودراسة عبد المجيد دياب ، دار المعارف ، القاهرة ، ج3، ط2، 1413 هـ ، 1992م.

مـراجع .

[1] - **إبراهيم أنيس** ، موسيقى الشعر العربي ، مطبعة أنجلو، مصر، د. ط ، 1985.
[2] - **إبراهيم عبد الرحمان محمد** ، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، 1976.
[3] - **إحسان عباس**،شعرالخوارج، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ج1 ، ط3 ، 1974.
[4] - **أحمد ابن المدبر**،الرسالة العذراء، دار الكتب المصرية ،القاهرة ، ط2 ، 1931 .
[5] - **أحمد الزعبي** ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مكتبة الكيلاني ،اربد ، ط1 ، 1995.
[6] - **أحمد الشايب** ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 2، 1954.
[7] - **بدوي طبانة** ، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال ، دار الثقافة بيروت ، د.ط ، 1996.
[8] - **بسام الساعي** ، حركة الشعرالحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، سوريا ، ط1، د. ت .
[9] - **بسام موسى قطوس** ، سيمياء العنوان ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، د.ط ، 2001 .
[10] - **توفيق الزيدي** ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، المطبعة الموحدة ، تونس ، د.ط ، 1985 .
[11] - **جابر عصفور**، تعريف بالمصطلحات الأساسية ضمن عصر البنيوية ، دار آفاق عربية ، د.ط ، 1985 .
[12] - **حسن محمد حماد** ، تداخل النصوص في الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1977.
[13] - **خولة طالب الإبراهيمي** ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط 2 ، 2006.
[14] - **رجاء عيد** ، القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، د.ط ، 1995 .
[15] - **سعيد عقل وبول فاليري** ، مدخل إلى الأدب المقارن ، مركز التوثيق والبحوث، بيروت ، د.ط ، 1980.
[16] - **سعيد علي القحصاني** ، الحكمة في الدعوة إلى الله ، وزارة الشؤون الإسلامية ، السعودية ، د. ط ، 1423هـ.
[17] - **صلاح فضل** ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، د.ط .
[18] - **عبد الحميد هيمة** ، علامات في الإبداع الجزائر، رابطة أهل القلم ، سطيف ، الجزائر، ط 2 ، 2006.
[19] - **عبد الرحمان بن علي أبو الفرج** ، غريب الحديث ، عبد المعطي أمين قلعجي ، دارالكتب العلمية ، بيروت ، ج2 ، ط1 ، 1985.

20 - **عبد الرحمان السماعيل** ، المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي ، جدة ، د.ط ، 1994.
21 - **عبد القادر القط** ، في الشعر الإسلامي والأموي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1979 .
22- **عبد الله بن محمد بن قيس** ، قرى الضيف ، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف ، الرياض ، ج2 ، ط 1، 1997.
23- **عبد الله محمد الغذامي**، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط4 ، 1998.
24 - **عز الدين إسماعيل** :
- **الشعر العربي المعاصر** ، دار الفكر، بيروت ط3 ، 1978.
- **التفسير النفسي للأدب** ، دار العودة ، بيروت ط4 ، 1981.
25- **عز الدين المناصرة** ، المثاقفة والنقد المقارن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1996 .
26 - **علي بن حسام الدين المتقي** ، كنز العمال في سنين الأقوال والأفعال ، ضبطه الشيخ بكري حياتي ، مؤسسة الرسالة ، ج3 ، ط5 ، 1405هـ ، 1985.
27- **علي بن عيسى الرمّانيّ** ، النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر، د.ط ، د،ت.
28 - **علي الجارم ومصطفى أمين** ، البلاغة الواضحة ، جمعه ورتبه وعلق عليه علي بن نايف ، أضواء السلف ، الرياض ، ط3 ، 1999.
29- **عمر الدسوقي** ، محمود سامي البارودي ، دار المعارف ، مصر، ط2، 1975.
30 - **محمد بن إسماعيل** أبو عبد الله البخاري الجعفي، صحيح البخاري مع الفتح ، تحقيق محمد بن عبد الحليم ، دار صفا ، القاهرة ، مج4 ، ج 12، ط 1، 2003.
31 - **محمد بنيس** ، ظاهرة الشعر المعاصر في المعرب ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ط2 ، 1985.
32 - **محمد الحسناوي**،الفا صلة في القرآن،المكتب الإسلامي،بيروت،ط2، 1985.
33- **محمد خير البقاعي** ، دراسات في النص والتناصية ، مركز النماء الحضاري ، حلب ، ط1، 1998.
34 - **محمد عبد السلام كفافي** ، في الأدب المقارن ، دراسة في نظرية الأدب والشعر القصصي ، دار الفكر، بيروت ، د.ط ،1972.
35- **محمد عبد المطلب** ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، لبنان ناشرون ، بيروت ، ط1 ، د .ت .
36- **محمد عزام** :

- النص الغائب ( تجليات التناص في الشعر العربي ) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ،2001.
- تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ،2003.
37- **محمد غنيمي هلال** ، الأدب المقارن ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط5 ، د.ت .
38 - **محمد فكري الجزار**، العنوان وسيميوطيقا الاتصال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، 1998.
39 - **محمد مفتاح** ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992م .
40- **محمد مندور** ، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، مترجم عن لانسون ومايليه ، دار النهضة للطباعة والنشر ، القاهرة، ط4 ، د.ت.
41 - **مشال زكريا** ، الألسنية علم اللغة الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، د.ط ، 1980.
42 - **مصطفى حركات** ، نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، الجزائر، د. ط ، 2005.
43 - **مصطفى السعدني** :
- **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، قراءة بنيوية ،منشأة المعارف،الإسكندرية، د.ط ، 1967 .
- **التناص الشعري** (قراءة أخرى لقضية السرقات) ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر، د.ط ، 1991.
44 - **مصطفى الشليح** ، في بلاغة القصيدة المغربية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط1، 1999.
45- **مصطفى عبد الرحيم** ، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د. ط ، 1997.
46-**نازك الملائكة**، قضايا الشعرالمعاصر، دارالعلم للملايين، بيروت،ط7، 1986.
47-**نسيب نشاوي** ، المدارس الأدبية ، الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د.ط ، 1984.
48 - **نصر حامد أبو زيد** ، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ،1998.
49- **نور الدين السد** ، الأسلوبية وتحليل الحطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، د. ط ،1997.
50 - **نور الدين علي بن أبي بكر**، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، دار الفكر، بيروت ، ج 1، 1412هـ.

51 - **وليد الخشاب** ، دراسات في تعدي النص ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، د.ط ،1994.

## المعاجم

[1] - **إبراهيم مصطفى وآخرون** ، المعجم الوسيط ، تحقيق : مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، دار الفكر، ط2 ، د.ت .
[2] - **جار الله الزمخشري** ، أساس البلاغة ، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ، د.ط ، 2004.
[3] - **جمال الدين أبي الفضل ابن منظور**، لسان العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، المجلد 4 ، د.ط ، 2005.
4- **خليل أحمد خليل** ، معجم المصطلحات العربية ، دار الفكر اللبناني ،بيروت ، ط1 ،1995.
5 - **الرازي** ، مختار الصحاح ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ،ط1 1999.
6- **سليمان بن أحمد الطبراني أبو القاسم** :
- **المعجم الكبير**، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي ، مكتبة ابن تيمية ، القاهرة، ج11، ط2 ، د.ت.
- **المعجم الأوسط** ، تحقيق طارق بن عوض الله ، عبد المحسن بن إبراهيم الحسيني ، دار الحرمين ، القاهرة ، ج6 ، د.ط ، 1415هـ ، 1995.
7- **الفيروزبادي**، القاموس المحيط ، دار أحياء التراث العربي ، بيروت ،1997.

## الدواوين

[1] - **أحمد شوقي** ، الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ج1 ، ط1 ،د.ت.
[2] - **أحمد مطر**،المجموعة الشعرية الكاملة،دارالمعرفة، بيروت،لبنان،ط ، 2005.
[3] - **جرير، الديوان** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
4- **حبيب بن أوس أبو تمام**، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، مج1، ط5 ، 1987.
[5] - **حسان بن ثابت** ، الديوان ، تحقيق ، وليد عرفات ، دار صادر، بيروت ، ج2 ، د.ط ، 2006.
6- **سعد الله أبو القاسم** ، ديوان الزمن الأخضر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د. ط ، 1985.
[7] - **صلاح عبد الصبور** ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، د.ط ،1988.
8- **طرفة بن العبد** ، الديوان ، اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003.

9- **عاشور فني** ، زهرة الدنيا ، دار الفارابي ، الجزائر، د. ط ، 1994.
10- **عبد العالي رزّاقي** ، أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي ، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع ، الجزائر، ط2 ، 1983.
11- **عز الدين ميهوبي** ، ديوان الرباعيات ، دار أصالة ، الجزائر، ط1 ، 1998.
12- **عنترة بن شداد** ، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1978.
13- **الفرزدق** ، الديوان ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1983 .
14- **محمد الصالح باوية** ، أغنيات نضالية ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط ، د . ت.
15- **مصطفى محمد الغماري** ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د. ط ، 1982.
16- **مفدي زكريا** :
- **إلياذة الجزائر**، المعهد التربوي الوطني ، الجزائر، د. ط ، د. ت .
- **اللهب المقدس** ، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط ، 1993، ص 150.
17- **مفيد قميحة** ، ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة ، دار الشواف للطباعة والنشر ، الرياض ، ط1 ، 1989.
18- **نزار قباني** ، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، مج4 ، ط 1، 1982.
19- **يوسف سعدي** ، الأعمال الكاملة ، دار الفرابي ، بيروت،ط 2 ، 1997.
20- **يوسف وغليسي :**
- **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**، دار إبداع ، الجزائر، ط 1، د.ت.
- **تغريبة جعفر الطيار**، دار بهاء الدين الجزائر ، ط2، 2003 .

## المجلات والدوريات

[1]- **إبراهيم رماني** ، النص الغائب في الشعر العربي الحديث ، مجلة الوحدة ، العدد 49 ،تشرين الأول 1988 .
[2]- **أحمد الخديري** ، من النص إلى الجنس الأدبي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، العدد المزدوج :54-55 تموز / آب ،1988 ، بيروت.

[3]- **أحمد الزعبي** ، التناص التاريخي والديني ( مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية (رؤيا لها) ) ، مجلة أبحاث اليرموك ، مجلد13، العدد1 ، 1995.
[4]- **توفيق الزيدي** ، قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 189، يناير1987، دمشق.

[5]- **جميل حمداوي** ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مج25 ، ع3 ، يناير 1997 ، الكويت.
[6]- **خليل موسى** ، التناص والأجناسية في النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 305 سبتمبر 1996، دمشق.
[7]- **رجاء عيد** ، النص والتناص ، علامات 18 مجلد 5ديسمبر 1995، جدة ، المملكة العربية السعودية.
[8]- **صالح الغامدي** ، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص ، علامات ، العدد02 ،1991 جدة ، المملكة العربية السعودية.
[9]- **عبد الله العشي** ، قصيدة بغداد ، جريدة الأوراس الثقافي ، العدد 61 ، الإثنين 1991/02/10 ، الجزائر.
[10]- **عبد الملك مرتاض** :
- رولان بارث ، مجلة أبحاث اليرموك ، مجلد9 ، العدد 2 ،1991 ، دمشق.
- نظرية النص الأدبي ،الموقف الأدبي ،دمشق ،العدد 201، يناير، 1988 ، دمشق.
- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص،علامات العدد الأول، ماي 1991، جدة ، المملكة العربية السعودية.
[11]- **محصول سامية** ، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم ، مجلة دراسات أدبية ، العدد1 ، 2008 ، الجزائر.
[12]- **محمد السرغيني** ، إيقاعية الشعر العربي ، مجلة العلوم الإنسانية ، فصلية ، ، شتاء 1998، الكويت .
[13]- **المختار حسني** ، التناص في الإنجاز النقدي ، مجلة علامات ، ج49، م13، سبتمبر 2003. جدة ، المملكة العربية السعودية.
[14]- **مفيد نجم** ، التناص بين الاقتباس والتضمين الواعي واللاشعور ، مجلة بيان الثقافة ،العدد 55، 28يناير2001.
[15]- **نور الهدى لوشن** ، التناص بين التراث والمعاصرة ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد26 ، 2003 .

## المراجع باللغة الأجنبية

- Dictionnaire Quillet de la langue française, (Q-Z) Librairie Aristide Quillet ,paris,1983.
- F. De Saussure .Cours De Linguistique Générale. ENAG .Editions.1990 .

- Gérard Genette, palimpsestes , La Littérature Au Second degré, Paris, Seuil,1982 .
- J. Kristeva Recherche Pour Une Sémanalyse , Editions Du Seuil ,Paris ,1969.
- Oswald Et Todorov Tzeretan. Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage. Seuil.1972 .
- R. Barthes . Le Plaisir Du Texte .Editions . Paris.1982.
- Larousse. Edition. paris 1989 . petit
- CD.R Encyclopédie universalise.3.22.Théorie Du Signe. Texte Rédige Par Roland Barthes 1973.

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| المقدمة | (ا- د) |
| المدخل | 04-01 |
| الجانب النظري | |
| الفصل الأول: التناص في الدراسات النقدية الحديثة | 39 -06 |
| المبحث الأول : النص في الدرسين العربي والغربي | 18 -07 |
| -أولا : مفهوم النص | 11-07 |
| ▪ النص في المعاجم العربية القديمة | 09 -07 |
| ▪ النص في النقد العربي القديم | 11 -09 |
| -ثانيا:النص بين التراث العربي والتراث الغربي | 14 -11 |
| ▪ بين دلالة اللفظين (النص) و(النسج) | 13 -11. |
| ▪ الدلالة الحديثة للنص في النقد العربي | 14 -13 |
| - ثالثا:النص عند اللسانيين | 16 -15 |
| - رابعا:بين النص والعمل الأدبي | 18 -16. |
| ▪ الفرق بين النص والعمل الأدبي | 18 -16 |
| ▪ علاقة النص والعمل الأدبي بالمبدع | 18 |
| المبحث الثاني : التناص أنماطه ، إجراءاته وملابساته | 39 -18 |
| ▪ ولادة مصطلح التناص وتفعيله | 22 -18 |
| ▪ هجرة مصطلح التناص إلى النقد العربي | 24 -22 |
| ▪ أنماط وإجراءات التناص | |
| - أولا:أنماط التناص | 28 -24 |
| - ثانيا:القوانين الإجرائية للتناص | 31 -28 |
| - ثالثا: ملابسات التناص | |
| ▪ الأدب المقارن والتناص | 33 -32 |

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| ▪ شروط الأدب المقـــارن | 37 -34 |
| ▪ الحدود الفاصلة بين التناص والأدب لمقارن | 39 -37 |
| **الفصل الثاني : جذور التنـــــــــاص في النقد العربي** | 67 -40 |
| **المبحث الأول: ملامـــــــــح عربيـــــة للتناص** | 59 -41 |
| - أولا: السرقات والتناص | 52 -41 |
| ▪ مفهوم السرقات الشعرية | 42 |
| ▪ أنماط السَّرق | 43 -42 |
| ▪ تفطن شعرائنا لحتمية تداخل النصوص | 44 |
| ▪ السرقات الأدبية عبر مصطلح التناص وتصحيح الرؤيا القديمة | 46 -44 |
| ▪ الحدود الفاصلة بين التناص والسرقات | 50 -47 |
| ▪ موازنة تطبيقية للتناص عند القاضي الجرجاني وجوليا كريستيفا | 52 -50 |
| - ثانيا: المعارضات الشعرية والتناص | 55 -52 |
| ▪ المعارضة عند شعراء الاتباعية | 54 -52 |
| ▪ المعارضة والتناص عند النقاد المعاصرين | 55 -54 |
| - ثالثا: رائحة التناص في النقائض | 59 -56 |
| ▪ مقومات النقائض . | 58 -57 |
| ▪ أوجه الاختلاف والتشابه بين المعارضات والنقائض | 59 |
| **المبحث الثاني: التضميـــن معادل جذري للتناص** | 67-61 |
| - أولا:التضمين في بعديه اللغوي والنقدي | 65 -61 |
| ▪ التضمين عند النقاد القدماء | 64 -61 |
| ▪ التضمين عند النقاد المحدثين | 65 -64 |
| - ثانيا:التضمين تداخل للنصوص عامة | 67 -65 |
| ▪ التضمين مواز لمعنى مصطلح التناص | 67 -66 |

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| **لـجـانـب الـتـطـبـيـقـي** | |
| **الفصل الثالث:**التناص التراثي في الدواوين الثلاثة | 121-69 |
| ـ أولا: قراءة علاماتية في اسم الشاعر ودواوينه الثلاثة المختارة | 72 -70 |
| عتبة العنوان في الدواوين الثلاثة | 78 -73 |
| ـ ثانيا:أهمية النص الموازي في إلقاء النظرة البانورامية على النص | 82 -78 |
| المبحث الأول : التناص مع القرآن الكـــريم | 113-82 |
| ▪ تناص الديوان الأول | 91 -82 |
| ▪ تناص الديوان الثاني | 104 -92 |
| ▪ تناص الديوان الثالث | 113-104 |
| المبحث الثاني : التناص مـــــــع الحديث | 121-113 |
| الفصل الرابع :التناص مع الشعر العربي في االدواوين الثلاثة | 164-122 |
| المبحث الأول:التناص الإيقـــاعي | 152-123 |
| ـ أولا:التناص العروضي في الدواوين | 139-124 |
| ▪ تناص القافية | 129-124 |
| ▪ تناص التدوير | 135-129 |
| ▪ تناص السواد والبياض | 139-135 |
| ـ ثانيا: التناص الصوتي | 152-140 |
| ▪ وظائف الأصوات | 146-140 |
| ▪ التكرار في الدواوين الثلاثة | 152-146 |
| ـ أنواع التكرار | 147-146 |
| ـ التكرار في شعر محمد بلقاسم خمار | 150-147 |
| ـ نماذج من الأشعار التي تتناص مع شعره. | 152-150 |
| المبحث الثاني: التناص المعـــــــــنوي | 164-152 |

# فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| الخاتمة . | 169-165 |
| الملاحق: | 185 -170 |
| ـ الملحق الأول: مع الشاعر محمد بلقاسم خمار. | 182-171 |
| ـ الملحق الثاني:مسرد المصطلحات الواردة في البحث | 185-183 |
| فهرس الآيات | 196-187 |
| ثبت المصادر والمراجع | 206-197 |
| فهرس الموضوعات | 211-207 |

# فهـــــرس الآيـــات الواردة في البحث

| الآيات | رقم الآية | السورة | الصفحة |
|---|---|---|---|
| M قِيلَ ٱدۡخُلِ ٱلۡجَنَّةَۖ قَالَ يَٰلَيۡتَ قَوۡمِي يَعۡلَمُونَ L | 46 | يس | 82 |
| M ¶ ¸ يَوۡمَئِذٖ دُبُرَهُۥٓ إِلَّا مُتَحَرِّفٗا لِّقِتَالٍ أَوۡ مُتَحَيِّزًا إِلَىٰ فِئَةٖ فَقَدۡ بَآءَ بِغَضَبٖ مِّنَ ٱللَّهِ وَمَأۡوَىٰهُ جَهَنَّمُۖ وَبِئۡسَ ٱلۡمَصِيرُ L | 16 | الأنفال | 83 |
| M ! " # $ % & ' ( ) * + , L | 82 | هود | 83 |
| M وَظَنَّ دَاوُۥدُ ´ µ ¶ ¸ وَخَرَّ رَاكِعٗا وَأَنَابَ L | 24 | ص | 83 |
| M l m n o p q r s L | 58 | مريم | 83 |
| M - . / 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 : ; < = > ? @ L | 10 | الأنفال | 84 |
| M t u v w x y z { | } ~ وَهُمۡ لَا يَسۡتَكۡبِرُونَ ٤٩ L | 49 | النحل | 84 |
| M < = > ? @ A B C D E F H I J K L M N O P Q L | 04 | الفتح | 84 |
| M h i j k l m n o p q r L | 18 | الفتح | 84 |
| M وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا L | 25 | مريم | 85 |
| M G H I J K L M N O P Q R S L | 133 | الأعراف | 86 |
| M وَلَقَدۡ أَرۡسَلۡنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوۡمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمۡ أَلۡفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمۡسِينَ عَامٗا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمۡ ظَٰلِمُونَ L | 14 | العنكبوت | 86 |
| M @ A B C D E F G H I J L K L M N O L | 45 | النحل | 86 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 86 | القصص | 81 | s r q p o n m l k j i h g M<br>L w v u t |
| 87 | الفرقان | 23 | L J I H G F E D C B M |
| 87 | الفيل | 5-1 | h g f e d c b a ` _ ^ ] M<br>r q p o n m l k j i<br>L x w v u t s |
| 88 | الصافات | 65-64 | q p o n m l k j i h M<br>L r |
| 88 | الطارق | 10 | L Q P O N M L M |
| 89 | التوبة | 118 | . - , + * ) ( ' & % M<br>> = < ; : 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 /<br>L @ ? |
| 89 | قريش | 2-1 | L ( ' & % $ # " ! M |
| 89 | المسد | 3 | L i h g f e M |
| 90 | التكوير | 17 | L d c b a M |
| 90 | النازعات | 46 | L é è ç لَمْ يَلْبَثُوٓاْ إِلَّا عَشِيَّةً â à M |
| 91 | الشمس | 11 | L L K J M |
| 91 | الأعراف | 73 | M وَإِلَىٰ ثَمُودَ أَخَاهُمْ © قَالَ يَٰقَوْمِ ٱعْبُدُواْ ٱللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ ´ ¶ ، بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ هَٰذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمْ ءَايَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِيٓ أَرْضِ ٱللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ L |
| 91 | الأعراف | 77 | g f e d c b a ` _ ^ M |

| | | | |
|---|---|---|---|
| L l k j i h | | | |
| M قَالَ إِنَّمَآ أَشۡكُواْ بَثِّي وَحُزۡنِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ L | 86 | يوسف | 91 |
| M - , + * ) ( ' & % $ # " ! L 7 6 5 4 2 1 0 / . | 114 | المائدة | 92 |
| M - , + * ) ( ' % $ # " ! L 6 5 4 3 2 1 0 / . | 31 | الحج | 93 |
| M . - , + * ) ( ' & % # " ! L 4 3 2 1 0 / | 29 | الفتح | 93 |
| L 8 7 6 5 4 3 M | 18 | البقرة | 94 |
| L t s r q p o n m M | 12 | البقرة | 94 |
| M ï مَّا يَشَآءُونَ فِيهَا وَلَدَيۡنَا L ô | 30 | ق | 95 |
| L I H G F E M | 11 | القمر | 95 |
| M 6 5 4 3 2 1 0 / . @ ? > = < ; 9 8 7 L F E D C A | 110 | آل عمران | 95 |
| M x w v u s r q p o n m z { \| } ~ مِّنَ ٱلۡأَرۡضِ وَإِذۡ أَنتُمۡ أَجِنَّةٞ فِي بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمۡ ۖ © تُزَكُّوٓاْ أَنفُسَكُمۡ ۖ هُوَ أَعۡلَمُ بِمَنِ ٱتَّقَىٰ L | 32 | النجم | 96 |
| M z y { \| } ~ إِلَى ٱلۡأَرۡضِ وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ ۚ فَمَثَلُهُۥ كَمَثَلِ ٱلۡكَلۡبِۖ إِن © عَلَيۡهِ يَلۡهَثۡ أَوۡ تَتۡرُكۡهُ يَلۡهَثۡۚ ذَّٰلِكَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ´ µ ¶ فَٱقۡصُصِ ٱلۡقَصَصَ لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ | 186 | الأعراف | 97 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| L ﴿١٧٦﴾ | | | |
| M بَلِ ٱلسَّاعَةُ مَوۡعِدُهُمۡ وَٱلسَّاعَةُ أَدۡهَىٰ وَأَمَرُّ ﴿٤٦﴾ L | 46 | القمر | 97 |
| M كَلَّآ ´ µ ¶ ¸ دَكًّا L | 21 | الفجر | 98 |
| L w v u t s r q p o M | 2-1 | الأعلى | 98 |
| M ¶ ¸ يَوۡمَئِذٖ دُبُرَهُۥٓ إِلَّا مُتَحَرِّفٗا لِّقِتَالٍ أَوۡ مُتَحَيِّزًا إِلَىٰ فِئَةٖ فَقَدۡ بَآءَ بِغَضَبٖ مِّنَ ٱللَّهِ وَمَأۡوَىٰهُ جَهَنَّمُۖ وَبِئۡسَ ٱلۡمَصِيرُ L | 16 | الأنفال | 99 |
| L " ! M | 1 | التين | 99 |
| M فَلۡيَنظُرِ ٱلۡإِنسَٰنُ إِلَىٰ طَعَامِهِۦٓ ﴿٢٤﴾ أَنَّا © ٱلۡمَآءَ صَبَبۡنَا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقۡنَا ٱلۡأَرۡضَ شَقّٗا ﴿٢٦﴾ فَأَنۢبَتۡنَا ´ µ ¶ ¸ وَقَضۡبٗا ﴿٢٨﴾ وَزَيۡتُونٗا وَنَخۡلٗا ﴿٢٩﴾ وَحَدَآئِقَ غُلۡبٗا ﴿٣٠﴾ وَفَٰكِهَةٗ وَأَبّٗا ﴿٣١﴾ مَّتَٰعٗا لَّكُمۡ وَلِأَنۡعَٰمِكُمۡ ﴿٣٢﴾ L | 32-24 | عبس | 100 |
| M وَيُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُحِقَّ © بِكَلِمَٰتِهِۦ وَيَقۡطَعَ دَابِرَ ٱلۡكَٰفِرِينَ L | 7 | الأنفال | 100 |
| M k j i h g f e d c<br>L v u s r q p o n l | 30 | الأنبياء | 101 |
| L X W V U T S R Q P O NM | 30 | الملك | 101 |
| M ! " # $ % ' ( ) * + , -<br>. / 0 1 2 3 4 5 6 L | 31 | الحج | 101 |
| M ¸ فَٱدۡعُۡ وَٱسۡتَقِمۡ كَمَآ أُمِرۡتَۖ وَلَا تَتَّبِعۡ أَهۡوَآءَهُمۡۖ وَقُلۡ ءَامَنتُ بِمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِن كِتَٰبٖۖ وَأُمِرۡتُ لِأَعۡدِلَ بَيۡنَكُمُۡۖ ٱللَّهُ رَبُّنَا وَرَبُّكُمۡۖ لَنَآ أَعۡمَٰلُنَا وَلَكُمۡ أَعۡمَٰلُكُمۡۖ لَا حُجَّةَ بَيۡنَنَا وَبَيۡنَكُمُۡۖ ٱللَّهُ يَجۡمَعُ بَيۡنَنَاۖ وَإِلَيۡهِ L â | 15 | الشورى | 102 |
| M \ ] ^ _ ` a b c d e f g<br>h i j k l m n o p q r | 66-62 | الصافات | 102 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| L z y x w v u t s | | | |
| M V W X Y Z [ \ ] ^ _ ` L | 98 | المائدة | 103 |
| M y z { \| } ~ ﴿١٦﴾ ﴿١٧﴾ L | 17-16 | إبراهيم | 104 |
| M W V U T S R Q O N M L K J M L Z Y X | 253 | البقرة | 104 |
| M D E F G H I J K L L | 55 | يوسف | 104 |
| M - . / 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 : ; < = ? @ A B C D E F G H I J L M N O P Q R S T U V L | 15 | القصص | 105 |
| M 3 4 5 6 7 8 9 : ; < = > ? @ A B L | 7-5 | الطارق | 105 |
| M ﴿١١﴾ L | 11 | الملك | 105 |
| M ! " # $ % L | 1 | الإخلاص | 106 |
| M ﴿٢٥١﴾ L | 251 | البقرة | 106 |
| M ﴿١١﴾ L | 11 | السجدة | 106 |
| M d e f g h i j k l n o p q r L | 3 | النساء | 106 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| M ! " # $ % & ' ( ) * + , . / 0 1 2 3 4 L | 49 | البقرة | 107 |
| M ۞ قُلْ مُوتُوا۟ بِغَيْظِكُمْ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ ﴿١١٩﴾ L | 119 | آل عمران | 107 |
| M وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى ٱلْأَرْضِ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ دَيَّارًا ﴿٢٦﴾ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا۟ عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوٓا۟ إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا ﴿٢٧﴾ L | 27-26 | نوح | 108 |
| M وَلَا تَزِدِ ٱلظَّٰلِمِينَ à â L | 28 | نوح | 108 |
| M ~ } | { z y x w v u L | 23 | مريم | 108 |
| M إِنَّآ أَرْسَلْنَٰكَ بِٱلْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا ۖ وَلَا تُسْـَٔلُ عَنْ أَصْحَٰبِ ٱلْجَحِيمِ ﴿١١٩﴾ L | 119 | البقرة | 109 |
| M [ Z Y X L | 1 | المسد | 109 |
| M ! " # $ % & ' ( ) + 0 / . - , 4 3 2 1 6 5 7 9 : ; < = > ? L | 30 | البقرة | 110 |
| M مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۖ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ ۖ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا L | 31 | الكهف | 110 |
| M g h i j k l m n o p q L r | 61 | ص | 110 |
| M يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِن ۞ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ ﴿٧﴾ L | 7 | محمد | 111 |
| M k l m n o L | 3 | الفيل | 111 |
| M وَأَعِدُّوا۟ ۞ مَا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ ´ µ ¶ ، مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعْلَمُهُمْ ۚ وَمَا تُنفِقُوا۟ مِن شَىْءٍ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ | 60 | الأنفال | 111 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| L ﴿٦٠﴾ | | | |
| M فَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ مَوۡلَىٰكُمۡۚ نِعۡمَ ٱلۡمَوۡلَىٰ وَنِعۡمَ ٱلنَّصِيرُ ﴿٤٠﴾ L | 40 | الأنفال | 111 |
| L Q P O N M LM | 160 | آل عمران | 111 |
| M وَلَا تُصَعِّرۡ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمۡشِ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَحًاۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخۡتَالٖ فَخُورٖ ﴿١٨﴾ L | 18 | لقمان | 112 |
| L c b a ` _ M | 02 | القيامة | 112 |
| q p o n l k j i h g f e M } \| { z \| x w v u t s r ~ ۗ وَٱللَّهُ بَصِيرُۢ بِٱلۡعِبَادِ ﴿٢٠﴾ L | 20 | آل عمران | 113 |
| , + * ) ( ' & % $ # " ! M L 0 / . - | 56-55 | يس | 163 |
| L ~ } \| { z M | 12 | الرحمن | 164 |