التناصّ الشكلي في الشعر العربي المعاصر (نماذج تطبيقية)

جودت إبراهيم*

ملخص

إنّ أيّ نصٍ فنيّ مكونٌ من نصوص أخرى(1). ولعلّ مصطلح التّناصّ مدينٌ في نشوئه لميخائيل باختين ثمّ أخذت كريستيفا مفهوم (الحوارية) عن باختين، ووضعت له مصطلح التّناصّ، ولقي مصطلح التّناصّ بعد كريستيفا عند النّقاد قبولاً ورفضاً. وأشار نقادنا العرب القدماء إلى أنّ المُؤَلّف مجموعة من النّصوصّ عبّروا عنها بأن الشّعر صناعة، ولعلّ شعراء العربية بعد العصر الجاهلي مارسوا في إبداعهم التّناصّ إذ تفاعلت نصوصهم مع نصوص غيرهم(2).

وعرف النقد الأدبي العربي القديم مجموعة من المصطلحات النقديّة التي تقترب جداً من مفهوم التّناص، منها **الاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والنقيضة، والسرقة الأدبيّة، وغيرها...** وهكذا نجد كيف أنّ النّقد العربي القديم قدّم إشارات مهمة في نظرية التّناصّ، وظهر مصطلح التّناصّ عربياً في جهود النّقاد المغاربة أمثال: **محمد بنّيس ومحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض** ليعني أنّ التّناصّ هو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق وآخر حاضر لإنتاج نص لاحق. فقمنا في هذا البحث بدراسة التّناصّ الشكلي في الشعر العربي المعاصر مع الشعر العربي القديم في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين، يزيدون على خمسة عشر شاعراً، راعينا في اختيارهم أن يمثّلوا أكثر البلدان العربيّة خلال القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

لقد انشغل النّقد الأدبيّ عبر مسيرته الطويلة بالإجابة عن تساؤلات مهمة تتصل بماهية النّصّ، وتفاعلاته الذّاتيّة والموضوعيّة. فأيّ نصٍ فنيّ مكونٌ من نصوص أخرى(3). ويرى شكلوفْسْكي وهو أحد أقطاب المدرسة الشّكلية الروسية أنّ: "العملَ الفني يُدرَكُ في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى"(4). ولعلّ مصطلح التّناصّ مدينٌ في نشوئه لميخائيل باختين الذي استخدم مصطلحاً آخر هو (الحوارية)، ثمّ أخذت كريستيفا مفهوم (الحوارية) عن باختين، ووضعت له مصطلح التّناصّ، وذلك من خلال بحوث عدة كتبتها بين عامي (1966-1997م)، وأعيد نشرها ضمن كتابيها **سيميوتيك، ونصّ الرواية**، وفي مقدمة كتاب (باختين) عن (دوستويفسكي). وبهذا أنهت كريستيفا نصف قرنٍ عاشه النّقاد داخل النّصّ(5).

ولقي مصطلح **التّناصّ بعد كريستيفا** عند النّقاد قبولاً ورفضاً. ويُعدّ كلّ من ميشيل أرّيفي، وميشيل ريفاتير، وتزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت، من أوائل من تناول هذا المصطلح نقديّاً. وقدّم

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* جامعة البعث. حمص، سورية.

التّفكيكيون في رؤيتهم للتّناصّ ملاحظة مهمة تتمثّل في تأكيد استحالة الفصل بين النّصّ، وبين التّاريخ الثّقافي الذي يُمثّل حضوراً قوياً ومستمراً داخل النّصّ[6].

مقدّمة موجزة:

وردت في أعمال العلماء العرب والنقاد القدماء، في إطار التطور العلمي لنظرية الشعر، مصطلحات مثل (عمل الشعر) و(نظم الكلام) و(صناعة الشعر) وقد نتج عن استعمال مفهوم (الشعر صناعة) انتشار هذا المفهوم عند **الجاحظ وقدامة بن جعفر، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وابن شهيد الأندلسي، وأبي سنان الخفاجي، وحازم القرطاجني، وابن خلدون** وغيرهم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفهوم الصناعة يقابل كلمة (فن)، فالتباس الصناعة بالفن قديم، يرجع إلى اليونان الذين عدوا الشعر من الحرف والصناعات، وكانوا يفهمون من كلمة (ART) معنى الحرف والصناعة، ولم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عنها.

وأشار هؤلاء النقاد إلى أنّ المُؤَلّف مجموعة من النّصوصّ عبّروا عنها بأن الشّعر صناعة، ومن النّقاد الذين عبّروا عن هذه القضية **ابن طباطبا** الذي يقول: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب.."[7] وعبّر عن ذلك ابن خلدون (ت808هـ) بقوله: "اعلمْ أنّ لعملِ الشّعر، وإحكام صناعته شروطاً أولها: الحفظ من جنسه حتّى تنشأ في النّفس مَلَكَةٌ ينسجُ على منوالها.. وربّما يُقال: إنّ من شروطه نسيانَ ذلك المحفوظِ لتمحى رسومُه الحرفيةُ الظاهرةُ، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيّفت النّفسُ بها، انتقشَ الأسلوبُ فيها"[8] ولعلّ شعراء العربية بعد العصر الجاهلي مارسوا في إبداعهم التّناصّ إذ تفاعلت نصوصهم مع نصوص غيرهم. وعبّر كعب بن زهير عن هذا بقوله:

ما أرانا نقولُ إلاّ رجيعاً ومُعادا مِن قولِنا مَكرورا[9]

إنّه يقرّر بكلّ وضوح أنّ كلام الشّعراء إعادة صياغة إنتاج الآخرين من السابقين، وهذا يدخل في إطار "التّناصّ" إذ إنّ اللاحق يأخذ من كلام السابق ليشكّل نصّاً آخر، وعرف النقد الأدبي العربي القديم مجموعة من المصطلحات النقديّة التي تقترب جداً من مفهوم التّناص منها **الاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والنقيضة، والسرقة الأدبيّة، وغيرها...** وهكذا نجد كيف أنّ النّقد العربي القديم قدّم إشارات مهمة في ظاهرة التّناصّ.

الدراسة التطبيقيّة:

قمنا في هذا البحث بدراسة التّناصّ الشكلي في الشعر العربي المعاصر مع الشعر العربي القديم، في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين، يزيدون على خمسة عشر شاعراً، راعينا في اختيارهم أن يمثّلوا أكثر البلدان العربيّة خلال القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ومن هؤلاء الشعراء نزار قبّاني، وأدونيس (سوريّة) وإلياس أبو شبكة، وإيليا أبو ماضي، والأخطل الصّغير (لبنان) وبدر شاكر السيّاب (العراق) ومحمود درويش (فلسطين) وسعاد الصّباح (الكويت) وعبد العزيز المقالح، وعبد الله البردوني (اليمن) وقاسم حدّاد (البحرين) وأحمد شوقي، وأمل دُنْقُل (مصر) ومحمّد الفيتوري (السودان) وأحمد رفيق مهدوي (ليبيا) وأبو القاسم الشّابي (تونس) فدرسنا مصادر تناص هؤلاء الشعراء مع أعمال عدد كبير من الشعراء العرب، من عصور أدبية مختلفة.

والتناصّ الشّكلي هو التّناصّ الذي يُحاكي فيه الشاعر شكل نصّ سابق. و«يبني الشاعر نصه الجديد بناء على طريقة صياغة نصّ سابق مهما كان هذا النص»[(10)] ومهما كان جنس هذا النص أو شكله. وهذا التناصّ الأسلوبي من التناصّ الذي يميل إلى الوضوح، وسرعان ما يظهر للوهلة الأولى، وهو يتخذ أشكالاً عديدة منها: استلهام تراكيب معينة من نص تراثي أدبي، وأحياناً من نص ديني، فربّما يلجأ الشاعر إلى الشعر أو النثر أو النصوص الدينية في تناصّه الشكلي. ومن التناصّ الشكلي ما يكون في المعنى والوزن وحرف الروي. والأسلوب هو: طريقة الكتابة، أو طريقة في الكتابة لكاتب من الكتّاب، أو لجنس من الأجناس، أو لعصر من العصور) ولعلّ الصيغة التعميمية التي ينطوي عليها هذه التعريف هي سبب شيوعها، ومنهم من يقول بأنّ الأسلوب سمة أصليّة من سمات الفكر الفردي، ومنهم من يقول الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء"، وكل فنّان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب [(11)].

وتنوّعت أشكال التّناصّ لدى الشعراء العرب في القرن العشرين، ومطلع القرن الحادي والعشرين، لتشمل جميع الأشكال المتعارف عليها الرئيسة منها والفرعيّة، وقد حاولنا رصدَ بعضِ النماذج الدّالّة على هذه الأشكال على الرغم ممّا يعترضها أحياناً من التداخل والتّعالق. ومنها:

- استلهام أسلوب شاعر آخر في الوزن والقافية والبحر والنغم والإيقاع الداخلي؛ كقول الشاعر **نزار قباني** في "ورقة إلى القارئ":

بأعراقي الحمرِ امرأةٌ تسير معي في مطاوي الرّدا [(12)]

مستلهماً بيت الخنساء – من البحر المتقارب- القائل:

أعينيّ جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى [13]

- استلهام أسلوب شاعر آخر في الإيقاع الخارجي والداخلي والتكرار.

- **استلهام أسلوب الحكاية:** كقوله في قصيدة "تاريخنا ليس سوى إشاعة" :

في سالفِ الزمان كُنّا

أمراء الشَعرِ..

والبيانِ..والبديعِ..والخِطابهْ.. [14]

مستلهماً أسلوباً تراثيّاً معروفاً من أساليب بدايةِ الحكاية الشَعبيّة وهو (في سالف الزّمان)

- استلهام موسيقى القرآن الكريم بالشكلِ الظاهر (الفواصل والحروف المقطّعة): يقول نزار في قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب" :

أنا منذُ خمسين عاماً

أراقب حالَ العربِ

وهم يرعدونَ..ولا يُمطرونْ..

وهم يدخلونَ الحروب..ولا يخرجونْ..

وهم يعلكون جلودَ البلاغةِ علكاً..ولا يَهضمونْ..

أراهم أمامي.. وهم يجلسونَ على بحر نفطٍ..

فلا يحمدون الّذي فجّر النفط من تحتهم..

ولا يشكرونْ.. [15]

وقد استفاد نزار هنا من الموسيقى القرآنيّة، لما يوحي المدّ به من إطالة الإحساس (الواو)، ويمنح العقل وقتاً للتدبر، وبعد ذلك يأتي الوقف عند (النون) الساكنة لتكمَل عملية الفهم والتأثيرْ.

وقد استلهم الشاعر **إلياس أبو شبكة** عدة أساليب من نصوص من سبقوه، فقد استمد أسلوباً من أساليب الحكاية الشعبية المعروفة وهو (كان يا ما كان) وذلك في نصّه (أسطورة) الذي يقول فيه:

كَانَ مَا كان في رُبَى لُبنَان

شَاحبٌ كَالطيف أهيفٌ أسْمَرْ ضَامِرٌ كالسيف أو أضْمَرْ

....

كَانَ مَا ألوانْ كَانَ مَا كان [16]

ويعمد أبو شبكة في نصّ آخر إلى استلهام أسلوب (التطويبات)، فيقول في نصّ (المريضة):

قالَ: طُوبى لَهُ وطُوبى لِنَفْسِهْ ما ألذَّ الصفاءَ في مَاءِ كأسِهْ

مَا أعَزَّ الأعْشابَ حَوْلَ سواقيـ ـهِ وأغْناهُ في قَنَاعةِ بُؤسِهْ [17]

فالإطار العام في هذا التناصّ هو استخدام (طوبى) التي وردت في الإنجيل: « **طوباكُمُ أيُّها المساكين لأنّ لكم ملكوت الله، طوباكُمُ أيُّها الجياعُ الآن لأنّكُم تَشْبَعُونَ...**»[18]، وفي القرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿ **الَّذِينَ آمَنواْ وعَمِلُواْ الصَّالحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وحُسْنُ مَآبٍ** ﴾[19].

ويستخدم إلياس أبو شبكة في نص(بشر بن عوانة) أسلوباً شعرياً من أساليب شعراء ما قبل الإسلام، وهو استخدام (أبيتَ اللعن) حين يقول:

وَصَاحَ بهِ: أبَيْتَ اللَّعْنَ فَارْفَع لِثَامَكَ لا تَظَلَّ عَليَّ سِرّا [20]

وإنك لتجد هذا في قول النابغة الذبياني:

أتاني– أبيتَ اللعن – أنّكَ لُمْتني وتلك التي أهتمُ منها وأنصبُ [21]

وقول (أبيتَ اللعن) تعني: أبَيْتَ أن تأتي أمراً تُلعن عليه، وهي تحية الملوك في الجاهلية. ولعلّ الشّاعر وجد في هذا الأسلوب ما يبتغيه من قصد، فأدرجه في نصّه، ونشعر في نصّ "أبو شبكة" (معارضة قصيدة شوقي) وكأننا أمام قصيدة أحمد شوقي المسماة (نكبة دمشق)، يقول الأخير.

ســـــــلامٌ من صَبا بَرَدَى أرقُّ ودمعٌ لا يُكَفْكفُ يا دمَشْـــــقُ

تكادُ لـروعةِ الأحداثِ فيـــها تخال من الخُرافةِ وهي صِدْقُ

وللحريّة الحمـــــــــراء بـابٌ بكـل يـدٍ مُضَرَّجَةٍ يُـــــــــدَقُ

جزاكم ذو الجلال بني دِمَشق وعزُّ الشرقِ أوّلُهُ دِمَشْـــــــقُ [22]

في حين يقول أبو شبكة:

أميرَ الشعرِ حسْبُ دمشقَ حزنٌ بأنَّ جنانها يبسٌ وطرقُ
وأجفانُ السموألِ فيه تبكـــي وأدمعُها شكاياتٌ وعشقُ
ألا أينَ الخرائب من قصـــورٍ لها بمذاهبِ الآفاقِ سبقُ
ألا هذِّبْ شبابَ الشرقِ هذِّبْ ليرقى موطنٌ لهمُ ويَرقوا [23]

وتبدو فاعلية التناصّ الشكلي من خلال استلهام "أبو شبكة" إيقاع قصيدة شوقي الخارجي وهو البحر الوافر، إذ بنى أبو شبكة نصّه السابق على تفعيلات هذا البحر. وهذه (11) إحدى عشرة قافية استلهمها أبو شبكة في نصّه من قوافي شوقي، وقد ذكرناها لا على سبيل الحصر، فإنّك لتجد قوافي أخرى غير تلك التي وقفنا عليها. ويتجلى التّناصّ الشكلي أيضاً في استلهام حرف الرّوي (القاف المضمومة) و(المشبعة) أحياناً. ويدل هذا على رغبة "أبو شبكة" في إدخال أنفاس شوقي، المتألّمة لمُصاب دمشق في نكبتها، إلى نصّه، ليشير إلى أنّ ذاته قد تألمت هي أيضاً، وشاركت شوقي مصابه الجلل. ويستخدم إلياس أبو شبكة موسيقى فواصل سورة مريم في نصّه (المصدورة):

وتناسى عهد الشقاء القصيًا راسماً مَشهدَ الحياةِ شقيًا
وشباباً يموت شيئاً فشيًا فابتسامُ الحزينِ كان عصيًا
فَاحيَ فينا وَلا تَكن مَنسيًا [24]

تذكرنا هذه القوافي بقوله تعالى:﴿ **ذِكْرُ رَحْمَةِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا، إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِداءً خَفِيّاً، قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً، وَلَمْ أَكُنْ بِدُعائِكَ رَبِّ شَقِيّاً،... فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً** ﴾[25] ويتجلّى التّناصّ الشكلي في استلهام الشاعر الياء المشدّدة التي تليها ألف الإطلاق، وفي استلهام فاصلتين من فواصل السورة (قصيًا، شقيًا). ولعلّ الإطار العام لسياق الآية هو الذي دفع الشاعر إلى استخدام هذا التناصّ؛ للتعبير عمّا يعتلج في داخله من هواجس وهموم، بدت لنا بهذه الياء المشدّدة الثقيلة، وكان خروجها من نفسه من خلال ألف الإطلاق، فهذه الفواصل والقوافي تقرع أسماع المتلقي بتواليها.

وتعددت استلهامات **"أبو ماضي"** لأساليب نصوص من سبقه، ومن ذلك استلهامه لأسلوب مستوحى من القرآن الكريم، وتناصّه تناصّ ظاهر، وما إن يقرأ المتلقي قصيدته حتى تستدعي ذاكرته النص القرآني الغائب الذي تناصّ معه أبو ماضي، فيقول أبو ماضي في قصيدته ((مسرح العشاق)):

آهٍ عليك وآهٍ كيف شاءتك ربّات الخدورِ

المائساتُ عن الغصو نِ السافراتُ عن البدورِ

الحاسراتُ عن السوا عدِ والترائبِ والنحورِ

القاسياتُ مع القلو بِ الجانياتُ على الخصورِ

الضاحكاتُ من الدلا لِ اللاعباتُ مع الحبور([26])

فيتناصّ تناصّاً ظاهراً ويتجلى في الفواصل والحروف المقطعة، ونجد هذا التقطيع في سورة المرسلات في قوله تعالى: ((**وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا، وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا، فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا، فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا**)) ([27]) فنجد "أبو ماضي" يقتبس هذا الإيقاع الخارجي في تقطيع الكلمات في أبياته، فهو يتحدث عن النساء وأوصافهن، إلا أنّنا نجد بعض الاختلاف الذي غيّره أبو ماضي، فقد زاد كلمة مع في البنية اللغوية.

فهذا تناصّ في الإيقاع والفواصل يزيد في جمالية القصيدة، ويعطيها بعداً نفسياً أعمق، ويؤثر في النفس أكثر، فيتجلّى التناصّ في استلهام فاصلة سورة الرحمن (حرف) المد الألف والتاء (المائسات، الذاهبات، القاسيات) فهذه التقطيعات تقرع أسماع المتلقي بتواليها. واتجه أبو ماضي إلى التّناصّ الشكلي مع الموشح الأندلسي، ونجده يعالج في الموشح موضوعاً من الموضوعات الوطنية الكبيرة، فاستمع إليه في موشح (أمّة تفنى وأنتم تلعبون) يقول:

أعَلَى عيني من الدمع غشاء؟

أم على الشمس حجاب من غمام؟

غاض نور الطرف أم غارت ذكاء؟

لست أدري غير أنّي في الظلام

ما لنفسي لا تبالي الطربا أين ذاك الزهو أين الكلف

عجباً ماذا دهاها عجبا فهي لا تشكو ولا تستعطف

ليتها ما عرفت ذاك النبا فالسعيد العيش من لا يعرف([28])

فأبو ماضي يتناصّ شكلياً مع الموشح الأندلسي الذي كان يبدأ بوحدة في بدايته تسمى (**قفلاً**)، فإذا لم يتألف منها وبدأ توّاً بالوحدة الثانية سُمّي الموشّح (أقرع) وهذه الوحدة الثانية

تُسمّى غصناً، ويتكوّن الموشّح النّموذجي في العادة من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أعضاء، ولكنّ الوشّاح غير ملزم بذلك، إن شاء يزيد أو ينقص، وللوشّاح أن يجعل أجزاء القفل أو أجزاء الغصن حسبما يريد ([29]).

ويتجلّى التناصّ الأسلوبي في قصيدة (المساء الأخير) **للسيّاب** إذ إنّ السيّاب يُحاكي في وزنها - وهو البحر الطويل- وزن معلقة امرئ القيس، كما يقتبس قافيتها أيضاً لا سيّما أنّه اجتر شبه الجملة (**من عَلِ**) إذ يقول السيّاب:

تمنيتُه لا يسمع الصوت، أخرساً تمنيتُ لو يهوي إلى الأرض مِن عل [30]

ويقول امرؤ القيس:

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقبلٍ، مُدْبِرٍ، معاً كجُلْمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ مِن علِ [31]

كما يقتبسُ السيَّاب ألفاظاً أخرى في قافية المعلقة ويستخدمها في قوافيه: مثل (مقتَّلِ)، فيقول السيَّاب:

ألا وُقرتْ آذان من يسمعونَه بأشلاء قلب في ضلوعي مُقتَّل [32]

يقول امرؤ القيس في المعلقة:

وَما ذَرَفَت عَيناكِ إِلاّ لِتَضرِبي بِسَهمَيكِ في أَعشارِ قَلبٍ مُقَتَّلِ [33]

وهكذا نجد كيف حذا السيَّاب حذو امرئ القيس في المُعَلقة، فلم يكتف بالوزن والقافية، إنَّما اجترَّ قوافي المعلّقة بالألفاظ عينها. وهناك مثال آخر على هذا التناصّ في قصيدة (أعاصير) إذ يقول السيَّاب:

همْسةٌ، فانتباهةٌ، فهتافٌ فانتفاضٌ، فثورةٌ وانتصارُ [34]

فلعلّ هذا التقسيم والفصل بفاصلة بين المفردات وعطفها على بعضها بالفاء يُذكرنا ببيت **أحمد شوقي**، حيث يقول:

نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلامٌ فكلامٌ، فموعد، فلقاء [35]

نلاحظ أنَّ السيَّاب يتناصّ مع شوقي في هذا البيت من ناحية أخرى، وهي التدرُّج من أمور صغيرة لحدوث الأمر الكبير المُنتظر، فكما سار شوقي من النظرة إلى الابتسامة ثمَّ السلام فالكلام ثمَّ الموعد إلى أن يتحقق اللقاء، وهو في معرض الحديث عن العشق أمَّا السيَّاب فهو في معرض

حديثه عن الوطن والثورة يتدرج من الهمسة إلى الانتباهة إلى الهتاف ثمَّ الانتفاض فالثورة ثمَّ يتحقق الانتصار.

ونرى التناصّ في الأسلوب عند **محمود درويش** في بعض نصوصه؛ لأنّ الشاعر يمتلك إمكانيّات واسعة ومتنوعة، فهو غني بطرق التعبير عن المعاني، من ذلك قوله:

فسبحان الذي أسرى بأقدامي

ليبعثني

هنا

حرّا ([36])

في هذا التناصّ عمدَ الشاعر إلى أسلوب القرآن الكريم، في استخدامهِ لفظة **سبحان**، وهي من العلامات المميزة وكثيرة الاستعمال في المفهوم الديني، استعان بها الشاعر ليشدّ بها انتباه المتلقي إلى ما يريد التصريح به من أفكار.

ويتجلى التناصّ الشكلي هذا في قصيدة الشاعرة **سعاد الصباح** "فرحة العيد" التي فيها يتجاوب "**صوت الأنثى مع غناء نزار قباني**"[(37)] والقصيدة طويلة اخترنا منها ثلاثة أبيات هي:

وقفتُ في وجه مرآتي أسائلها بأيّ ثوبٍ غداةَ العيد ألقاهُ

أأتركُ الشّعرَ منثوراً على كتفي سنابلاً في مهبِّ الريح تغشاهُ

أمْ هلْ أسوّي شريطاً في جدائله يلوّنُ اللّيلَ في شعري ويرعاهُ [(38)]

وهذه القصيدة بمجملها تمثل تناصّاً أسلوبيّاً مع قصيدة نزار قباني:

ماذا أقولُ له لو جاءَ يسألني إنْ كنتُ أكرهُه أو كنتُ أهواهُ

ماذا أقولُ إذا راحتْ أصابعُه تُلملِمُ اللّيلَ عن شعري وترعاهُ

مالي أحدّقُ في المرآة أسألُها بأيِّ ثوبٍ من الأثوابِ ألقاهُ [(39)]

إن طبيعة الموقف تختلف بعض الشيء بين القصيدتين ولكن "الخبرة الشعرية المقطرة في اللغة والإيقاع، وشكل التمثل البصري، تتسرب إلى الشاعرة لتنظم مجالها المغناطيسي القوي على منوالها في التعبير والتصوير، وفي لون من ألوان التناصّ المبكر"[(40)] وهو التناصّ الأسلوبي. وهناك مثال آخر على التناصّ الأسلوبي تمثله قصيدة "جواد عربي" في مجموعة أمنية مع سورة

مريم فالشاعرة استلهمت فواصل من سورة مريم في قصيدتها مثل عتيًا، عصيًا، شقيًا، هنيًا، عليًا، سويًا، ويتجلى التناصّ الأسلوبي إضافة إلى استلهام بعض فواصلها في استلهامها "للياء المشدّدة التي تليها ألف الإطلاق" ولعلّ الإطار العام لسياق الآية الخاصة بالسيّدة "مريم العذراء" هو الذي دفع الشاعرة إلى استلهام هذا التناصّ تقول:

يداكَ

هما الساحلُ الرّمليُّ

الذي أتمدد عليه عندما تضربني العاصفة

وهما النخلتان اللتان أهزُّهما

عندما يأتيني المخاض

فتتساقطان عليَّ رطباً جنيًا[41]

ويلفت الانتباه في شعر سعاد الصباح وجود مفردات عادية، قامت بالتوليف بينها بطريقة بارعة، وجاءت بتراكيب غير مألوفة في لغة الشعر "وهذا يذكّرنا بالشاعر نزار قباني الذي بدأ باستخدام الكلمات التي - تُرى بأنها غير شعرية – في النصوص الشعرية، وقد وُفّقت الشاعرة كما وفق من قبل نزار قباني في إقامة علاقات وثيقة بين هذه الكلمات..." [42] قولها:

كنتُ أريدُ أنْ أكلمَك بالهاتف

لأقول لك

خذْ أول طائرةٍ ليليةٍ مسافرةٍ إلى باريس

وأنقذني من ورطتي..

فخبز "الباغيت بعدكَ، لا يُؤكل..

وقهوة "الاكسبرسوا"، بعدك لا تُشرب

وجريدة لومند" بعدَك، لا تُقرأ

وبرج إيفل، فقد لياقته الجسدية

وانحنى ظهرهُ [43]

فهذه التراكيب لبساطتها تقترب من اللغة العادية "أكلّمُكَ بالهاتف وخبز الباغيت.." ولكن طريقة رصفها بحجارة الحب جعلتها شعرية، بل ومؤثرة في القارئ؛ لأنها توصل الفكرة إليه دون

كبير عناء، فهـذا التناصّ الأسلوبي مع الشاعر الكبير نزار قباني ملامحه واضحـة في مجموعاتها شكلاً ومضموناً، وربما كان السبب في ذلك قراءتها لأشعاره في سن مبكرة، وهذا ما نستشفه من قولها: "لا زلت أقول وأعيد أنّني أعتبر نفسي تلميذة في جامعة نزار قباني الشعرية" وقولها "عندما كانت قراءة ديوان شعر لنزار قباني عيباً وخطيئةً، كان والدي هو الذي يأتي لي بدواوينه لكي اقرأها"[44] وربّما هذا ما جعل شعر سعاد الصباح نسخة قريبة من شعر نزار قباني، ففي هذا المثال نرى التناصّ الأسلوبي واضحاً بينهما، حتى يكاد التطابق يسيطر عليهما:

نزار قباني	سعاد الصباح
قولي (أحبُكَ).. كي تزيد وسامتي	قل لي:"أحبُكِ"...كي تزيد قناعتي أني
فبغير حبّكِ لا أكون جميلا	امرأةُ
قولي (أحبُكَ) كي تصيرَ أصابعي ذهباً..	قل لي:"أحبكِ"...كي أصير بلحظةٍ شفافة
وتصبح جبهتي قنديلا [45]	كاللؤلؤة [46]

وقد تعددت أساليب الشاعر **عبد العزيز المقالح** المشابهة لأساليب نصوص من سبقوه، ومن ذلك استلهامه للأسلوب الشعري في قصيدة له أخذ أسلوبها من ابن زريق البغدادي في قصته المشهورة، التي تحدّث عنها في قصيدته التي مطلعها:

لا تعذليه فإنَّ العذلَ يولعُه قدْ قلتِ حقّاً ولكنْ ليسَ يسمعُهُ

فالشاعر استلهم من هذه القصيدة أسلوبها وجعله في شعره، فيقول في قصيدة له بعنوان: (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي):

بكى فأورقتِ الأشجان أضلعَه وأثمرتْ شجرَ الأحزانِ أدمعُهُ

يدنو وينأى وفي عيني مواجعُهُ وفي الضميرِ مراياه ومخدعُهُ ([47])

فهو هنا يتحدث عن قصّة هذا الشاعر الذي قضى حياته في الغربة، ومات بعيداً عن أهله، إذ إنّه ذهب بسبب فقره ليبحث عن الرزق، وقد كانت مناسبة القصيدة مجالاً ليتحدث الشاعر عن غربة الشعب اليمني وفقره.

ونجد من ذلك شاهداً في شعر **محمد الشوكاني** عندما قال بيتاً، بناه على طريقة أبي تمّام فقال:

فلربّما نشرَ الإلهُ فضيلةً للمرءِ قد جُهلتْ بقول الحسّد([48])

أما بيت أبي تمام فقد جاء في المعنى والوزن والروي نفسه إذ يقول:

وإذا أراد الله نشرَ فضيلةٍ طُويتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ([49])

فكلا الشاعرين تحدث عن معنىً واحد، وكان الوزن في البيتين من البحر الكامل مع روي الدال المكسورة.

ونمضي لنرصد التناصّ الأسلوبي في قصيدة الرثاء عند **أحمد شوقي**، فمن الواضح بأن شوقي اقتدى بقصيدة سابقة، فلقد اختار قافية مماثلة لقافية المعرّي، ولا يخفى على القارئ إذا أجرى مقارنة بسيطة بين القصيدتين بأنّ الثانية، التي جاءت على لسان شوقي، قد استمدت أسلوب المعرّي من حيث استلهام الأسلوب فقول شوقي:

تستريح المطيُّ يوماً، وهذا تنقّل العالمين من عهد عاد ([50])

يقترب من قول المعري:

صاح هذي قبورنا تملأ الأر ض فأين القبور من عهد عاد([51])

يقتدي الشاعر أحمد شوقي بأسلوب المعرّي في سؤاله عن تلك القبائل التي ماتت منذ عصور مغرقة في القدم، ونريد أن نشير أيضاً إلى أن المعرّي قد استلهم ذلك المعنى من القرآن الكريم كما جاء في سورة الفجر، يقول تعالى: ((**ألم تر كيف فعل ربّك بعاد، إرمَ ذات العماد**))([52]) وهذا ما أردنا الوصول إليه وهو أن المعرّي لم يخترع المعنى، ويحقّ لكل من يريد الرثاء أن يتساءل عن تلك القبائل البائدة، وأين أصبحت قبورها؟ ولا ندري لماذا أقام العقّاد الدنيا عندما قال: "لقد طمح شوقي لمعارضة المعري في قصيدة من غرر شعره..." ويريد هنا العقاد إدخال هذه القصيدة في باب المُعارضات؛ وهي بعيدة بعض الشيء عن ذلك، ويتابع فيقول "وأين شوقي من هذا المقام؟"([53]).

وإذا نظرنا إلى الشعراء فكثير منهم كرّر القول نفسه، فهذا **عبد الوهاب البيّاتي** في قصيدته ((موعد في المعرّة)) يقول:

صاحِ هذي أرضنا من ألفِ ألفٍ تتنهّدْ

وعليها النار، والعشب

عليها يتجددْ

صاحِ إنّا

أبداً من عهد عادٍ نتغنّى

1970

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض، ولكنْ نتلاقى

مثل أطفال نغنّي، نتساقى

خمرة الحب، الذي أبلى جديدهْ

لقد استطاع **البيّاتي** أن يعكس الدلالة التي استوحاها من المعري، وما أخفى ذلك بأن البيّاتي كان قد خبر التجربة الحديثة في الشعر، ولكن "شوقي" لم يستطع عكس البيت أو امتصاصه بشكل ملائم، ليخفي ما أخذ من قصيدة المعري([54]).

ولم يكن من شوقي إلا أنْ صرّح بذلك عندما عارض سينية البحتري، فقال: "ثم جعلت أروّضُ القولَ على هذا الروي، وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة، وأتممت هذه الكلمة الربضة، وأنا أعرضها على القرّاء راجياً أن يلحظوها بعين الرضاء، ويسحبوا على عيوبها ذيل الإغضاء"، وهذه هي:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي اُذكُرا لِيَ الصبا وَأَيّامَ أُنسي

وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبابٍ صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ

والقصيدة التي عارضها شوقي للبحتري هي:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جبسِ ([55])

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ ـرُ التِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

القصيدتان من وزن واحد، وإيقاع داخلي وخارجي واحد، أبيات القصيدة المُعارِضَة (110) وأبيات قصيدة البحتري (65) بيتاً.إذاً هنا نستطيع أن نقول بأن شوقي استطاع أو حاول أن يبرز تفوّقه من خلال الكثرة في عدد الأبيات. وعلى هذه الحال استلهم شوقي الإيقاع والأسلوب والبنية وإنْ غيّر قليلاً في المعاني التي ذهب إليها النص، وأضاف إليها وصف أيام الصِّبا وأنسه في الوطن، واستدعى ذكريات الوطن من ذاكرته واستأنس بها. ومثال التناصّ الشكلي في شعر **أبي القاسم الشّابّي** قصيدته **"صفحة من كتاب الدموع "**، مطلعها:

غَنّاهُ الأَمْسُ وأَطْرَبَهُ وشَجَاهُ اليومُ فَما غَدُه

قَدْ كانَ لهُ قلبٌ كالطِّفْلِ يدُ الأَحلامِ تُهَدْهِدُهُ

مُذْ كانَ له مَلَكٌ في الكونِ جَميلُ الطَّلعَةِ يَعْبُدُهُ([56])

التي يحاكي فيها شكل قصيدة **الحصري القيرواني**، ومطلعها:

يا ليلُ الصبُّ متى غدُه أقيامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ

رقدَ السُمَّارُ فأرّقه أسفٌ للبيْنِ يردِّدهُ

فبكاهُ النجمُ ورقَّ له ممّا يرعاه ويرْصُدهُ[57]

ويتجلّى التناصّ في استلهام الإيقاع الخارجي لقصيدة القيرواني "البحر الطويل"، وفي استلهام الإيقاع الداخلي من خلال تكرار "ما غدُه" من خلال القوافي. فيأخذ الشّابيّ من صدر البيت الأول لفظة "**غدُه**" ويكرّرها في قصيدته، ويجعلها في القافية. ونلاحظ أنّ التعديلات التي أجراها الشّابيّ على قوافي القيرواني بسيطةٌ لا تكاد تذكر. ومن ذلك نجد **المستغانمي** يستلهم أسلوب (طوبى) وقد استخدمه كثير من الشعراء يقول:

فطوبى لمن فنى عمره ولم يزل مماثلاً للهوى إلى شيء يَطفِيه ([58])

وقد ورد هذا الأسلوب في القرآن الكريم بقوله تعالى: **(طوبى لهم وحسن مآب)**([59]).

وفي قصيدة أحمد رفيق مهدوي "**ساقية درنة**" يبدو تأثره واضحاً بموسيقى سورة الحاقّة؛ إذ يستلهم فاصلة السورة وهي الهاء الساكنة مسبوقة بياء مفتوحة، يقول رفيق:

يا حسنَها ساقيةٌ جاريهْ كأنها جاريةٌ ساقيهْ

جاءت تَهاوى بينَ خُضرِ الرُبى سكرانةً لاعبةً لاهيَهْ

طريقُها بين جنّاتٍ غَدَتْ قطوفُها يانعةٌ دانيهْ

مازلتُ مذْ فارقتُها ذاكراً يوماً لنا في جنّةٍ عاليَهْ ([60])

وهو هنا لا يستلهم الفاصلة فقط، وإنّما يضمّن البيتين الأخيرين مما تقدم تركيباً قرآنياً من السّورة ذاتها في قوله تعالى في مَنْ أُوتيَ كتابه بيمينه:

{ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ، فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ، قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ }([61])

إنه يستعير لوصف حسن هذه الساقية أوصافاً وردت في القرآن الكريم لجنّة الخُلد، فكأنّه يومئ إلى أنّ الأرض التي تسير فيها الساقية تماثل في حسنها جنّة الآخرة، وهذه مبالغة جميلة في الوصف تبين فتنة تلك الساقية وجنباتها. ولعلّ الشاعر "هدف من وراء هذا التناص إلى نقل المتلقّي إلى أجواء بعض النصوص الغائبة، أو الاستفادة من التأثير الذي تتمتع به بعض النصوص الغائبة في نفوس المتلقّين للتأثير فيهم تارةً، ولتعميق رؤيته الشعرية تارة أخرى"([62])

وقد تعدّدت استلهامات **أدونيس** ممّن سبقه لأسلوبٍ مستوحى من الذّكر الحكيم مثل ذِكر الصيغة الدُعائيّة سلامٌ التي وردت في قوله تعالى: **((سلامٌ عليكم))** [63]**.** يقول أدونيس:

سلامٌ للأصدافِ، للمداخلِ اللّولبيّة،

سلامٌ لملكِ الجبالِ النّائمِ هناكْ.

سلامٌ لخطاطيفهِ المُغنغِنة [64]**.**

فالتّناصُّ الأسلوبيّ هنا واضح من خلال استلهام أسلوب التحيّة **(سلامٌ)** الوارد ذكره في القرآن الكريم، فالإطار العام واحدٌ وهو إلقاء التحيّة، إلاّ أنّ التحيّة مُوجّهة إلى أصحاب الجنّة في الآية السابقة في حين نرى أنّ الشّاعر يوجّه التحيّة إلى أشياء غير عاقلة مثل الكائنات البحريّة من أصداف وغيرها.

كما تعددت استلهامات الشاعر **أمل دُنْقُل** لأساليب نصوص من سبقه ومن ذلك ما نجده في قصيدة **(لا وقت للبكاء)** إذ يقول:

والتين والزيتون

وطور سنين وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج[65]

فهو يستلهم النص القرآني الذي أقسم فيه الله تعالى بالتين والزيتون وقد استبدل دنقل لفظة (المحزون) بلفظة (الأمين) الواردة في قوله تعالى: **(وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ، لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ)**[66] ليدل على أن الأحزان والنكبات توالت على الأمة ولا سيما رؤية الأعداء تقتحم البلاد. وفي قصيدة **(سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)** نجد تناصّاً أسلوبيّاً مع القرآن الكريم إذ يقول:

ليغفرِ الرصاصُ من ذنبكَ ما تأخّرْ

ليغفر الرصاص... يا كيسنجر[67]

فهذا الأسلوب وارد في القرآن في سورة الفتح **(إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا، لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا** [68]) ويبدو التّناصّ الأسلوبي في استلهام مقولة الغفران **(ليغفر)** وفي استعمال صيغة ما تأخر، والشاعر عكس دلالة

الآية فَسخِر من هذا السياسي الأمريكي، الذي حاز على جائزة نوبل للسلام، وسَخِر من ممارساته العدوانية في الحرب الإسرائيلية.. ومن صور التناصّ الأسلوبي أيضاً قوله:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى أم لأمر فيك تهويد

نجد التناصّ الأسلوبي مع بيت **المتنبي**:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟ بما مضى أم لأمر فيك تجديد:([69])

نلاحظ أنّ دنقل استعار أسلوب المتنبي ذاته من حيث الوزن والقافية والألفاظ.

نتائج البحث

1- تنوعت مصادر تناصّ الشعر العربي المعاصر وآليّاته مع الشعر العربي القديم، وهذا يعود إلى الثقافة العالية التي يمتلكها الشعراء إضافةً إلى وعيهم العالي واستيعابهم للتراث الشعري العربي.

2- ينطلق الشاعر في تعامله مع التناصّ من عقله الباطن، الذي تكدّست فيه نصوص متعددة ظاهرة أو خفيّة، تجسّدت بين يديه في عمليّة إبداع الشعر ومحاولة إخراج المعاني والصّور الفنية في لباس فنّي جديد.

3- أظهر التّناصُّ انصهار شخصية المبدع فيما يقدمه من إبداع، ويعكس ارتباط المبدع بالشعراء الآخرين.

4- سلكت النصوص الشعريّة المدروسة في تناصّها مع المصادر الشعريّة العربيّة قوانين متعددة هي: الاقتباس والتضمين والاجترار والامتصاص.

5- يبدو أنّ أكثر مظاهر التّناصّ فاعليّة في عمليّة الإبداع تتمثل في تشكيل بنيات داخليّة في النص، قد تميل إلى التماثل والتآلف أو التخالف والتناقض، فقد يكون من أهداف التّناصّ توثيق دلالة محددة أو نفيها، أو توكيد موقف وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازِرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتّضمين الصريح أو بالتلميح.

6- التّناصّ لا يكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزتين تعملان في إطار التعالق، أي علاقة النص بالنصوص الأخرى، وإطار التحويل، وكلاهما يتبلور خلال إبداع نص جديد، يتحقق فيه معنى النص الجامع الذي يتداخل مع نصوص عدة، تضمن له تفاعلاً من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات.

Altanas (Intertextuality) Stylistic-Graphic in Modern and Contemporary Arab Poetry (Study Applied)

Jawdat Ibrahim, *Department Of Arabic, Al-Baath University, Homs, Syria.*

Abstract

view Swiss Ferdinand de Saussure world at study a year (1906), any text from other component technician (). Perhaps the term altanas (intertextuality) owes the debt arose to Mikhail Bakhtin and then taken christiva concept (Apostle) of Bakhtin, and put a term, the term altanas intertextuality Christiva when critics after acceptance and rejection. Our critics Arabs referred to that author ex series of texts expressed that the poetry industry, perhaps the pre-Islamic era after Arab poets exercised in their creativity intertextuality as offset with texts of others reacted (). And the old Arab literary criticism has defined a set of monetary terms approaching very concept of quotation and embedding intertextuality and opposition and literary criticism, theft and other ... Thus, how the old Arab Monetary references provided in theory intertextuality, but does that mean it was known as a theory, intertextuality and our attempt to approximate term of Arab culture. The term appeared in Arab critics intertextuality efforts: Mohamed Bennis, Mohammed Muftah and Abdel Malek Murtad mean that intertextuality interactive relationship between a text and another attendee to produce text later. It must be pointed out in the book, Dr. Rawaa AL-Faks hatching conducted in the city of Homs 2008 entitled) altanas (intertextuality) in Arab-Palestinian poetry) and a profound search in their respective fields of theoretical and applied. In this paper we study intertextuality stylistic. contemporary Arab formal poetry with old Arab poetry in the work of a number of contemporary Arab poets over fifteen poets we selected to appear more Arab countries during the twentieth century and the first decade of the 21st century.

قدم البحث للنشر في 2010/1/12 وقبل في 2011/7/27

الهوامش

1- بنّيس، محمّد: الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال - الدار البيضاء، ج:3، ط:2، 1996م. ص183.

2- يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي – النص – السياق، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط:1، 1998م. ص100.

3- بنّيس، محمّد: الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال - الدار البيضاء، ج:3، ط:2، 1996م. ص183.

4- تودوروف، تزفيتان: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال - الدّار البيضاء، المغرب، ط:2، 1990م. ص41.

5- سومفيل، ليون، وآخرون: دراسات في النّص والتّناصّيّه، تر: د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط:1، 1998م. ص59-60.

6- نفسه: ص373.

7- ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشّعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية – مصر، 1956م. ص4.

8 - ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: المقدمة، دار القلم – بيروت - لبنان، ط:5، 1984م، ص574.

9- ابن زهير، كعب: ديوان كعب بن زهير: ص114.

10- الفقس: 332.

11- مقالات في الأسلوبية، د. منذر عيّاشي، 35 -36.

12- قبّاني، نزار:ورقة إلى القارئ:مج1، ص16.

13- الخنساء: ديوان الخنساء، دار التّراث- بيروت، 1968م. ص39.

14- قبّاني، نزار: تاريخنا ليس سوى إشاعة: مج6، ص574.

15- قبّاني، نزار:متى يعلنون وفاة العرب:مج9، ص476.

16- أبو شبكة: 494 – 495.

17- نفسه: 441 – 442.

18- الكتاب المقدس، العهد الجديد: إنجيل لوقا 6 / 21.

19- القرآن الكريم: سورة الرعد 13 / 29.

20- نفسه: 531.

21- الذبياني، زياد بن معاوية: ديوان النابغة الذبياني، تح: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للطباعة - جانفي، 1976، 72.

22 - شوقي، أحمد: الشوقيات، 2 / 74 – 75 – 77.

23 - أبو شبكة: 260 – 261.

24 - نفسه: 120 – 121 – 122 – 125.

25 - القرآن الكريم: سورة مريم 19 / 2 – 4، 22.

26 - أبو ماضي، إيليا: ديوان إيليا أبو ماضي:376.

27 - القرآن الكريم: سورة المرسلات:1-2-3-4-5-/77

28- أبو ماضي، إيليا: ديوان إيليا "أبو ماضي": 29.

29 - عباس، إحسان:تاريخ الأدب الأندلسي:235.

30 - السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة: 423

31 - امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس: 19

32- السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة: 423

33- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس: 11

34- السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة: 423

35 – شوقي،أحمد: الشوقيّات، ج 2: 112

36 - ديوان محمود درويش المجلد الأول قدم له محمد دكروب، قصيدة / خلف الأسلاك / الصفحة 468

37- حجازي، عبد العزيز: منارة على الخليج، ج1، 2003، ص: 383

38- الصباح، سعاد: أمنية: 66 – 67

39- قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، جزء1، ط:12 منشورات نزار قباني بيروت لبنان 1983 ص 504

40 - منارة على الخليج، ص: 383

41 - الصباح،سعاد: قصائد حب: ص: 104

42- مروّة، إسماعيل: سعاد الصباح شاعرة شتائية في الحب والغضب، شركة النور، بيروت،ط1 2000، ص: 142

43- قصائد حب، ص: 76

44- منارة على الخليج، ص: 417،

45- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني – بيروت – لبنان، ط:7، ج2، 1993م ص:76

46- امرأة بلا سواحل، سعاد الصباح: ص: 13

47 ـ المقالح، عبد العزيز: هوامش يمانية، ص 435.

48- الشوكاني، محمد: ديوانه، ص 126

49- أبو تمام: ديوانه، ص 374

50 - الشوقيات: 3 /56.

51 - انظر المعري: الموسوعة الشعريّة الإلكترونية: 372.

52- القرآن الكريم: سورة الفجر 89 / 6- 7.

53- النقد الأدبي الحديث: د: فؤاد المرعي، 214 – 215.

54 - الموقف الأدبي، أحمد طعمة الحلبي، التناص الأدبي في شعر البيّاتي، اتحاد الكتاب العرب، 4 / 392، عام 2003.

55 - نصوص من الأدب العباسي ، د. محمود الربداوي ، 196.

56- الشابي: ديوانه:64

57-الموسوعة الشعرية / الإصدار الثالث

58- المستغانمي، أحمد:سموت على الجميع الإصدار1، 0:138 http://www.tasawuf.info

59- القرآن الكريم:سورة الرعد29/13

60- الكبتي، سالم: وميض البارق الغربي – ص 257

61- سورة الحاقة / 21-22-23 /

62- الفقس – د. روعة عبد الحميد - ص 348

63- القرآن الكريم: سورة الزّمر (39/ 73).

64- الآثار الكاملة: (2/ 153).

65- دنقل، أمل:الأعمال الكاملة ص 259

66- القرآن الكريم سورة التين الآية 1و 2و3و4

67- دنقل، أمل:الأعمال الكاملة ديوان العهد الآتي ص285

68- القرآن الكريم: سورة الفتح، الآيتان 1-2

69- ديوان أبي الطيب المتنبي، ص483 و484

ببليوغرافيا ذات صلة وقائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الكتاب المقدّس.

المصادر:

ابن منظور: **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1، 1996م

الدّواوين الشعرية:

ابن أبي سلمى، زهير: **ديوانه - صنعة الأعلم الشنتمري**، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط3 1980.

ابن برد، بشار: **ديوانه**، جمعه وشرحه: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للنشر، تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.

ابن شداد، عنترة: **ديوان عنترة ابن شداد**: تح: فوزي العطوي، الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت، ط1 1968.

أبو الطيّب المتنبي: **ديوان المتنبي**، شر: عبد الرّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي- بيروت، 1980م.

أبو تمّام، حبيب بن أوس: **ديوان أبي تمّام**، شر: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، 1965.

أبو شبكة، إلياس: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، 1991.

أبو ماضي، إيليا: **الديوان**، تصدير: د: سامي الدهان، دار العودة، بيروت، ط: 1، 1986.

الأخطل الصغير، بشارة الخوري: **الديوان**، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع – بيروت.

أدونيس: **الآثار الكاملة**، دار العودة – بيروت، ط: 1، 1971م.

امرؤ القيس: **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط1، 1969.

البردوني، عبد الله: **الأعمال الكاملة**- المجلد الأول- دار العودة- بيروت- 1986م.

البردوني، عبد الله: **الأعمال الكاملة** -المجلد الثاني- دار العودة- بيروت- 1989م.

حداد، قاسم: (جميع المقبوسات والمعلومات ذات الصّلة بالشّاعر مأخوذة من موقعه الإلكتروني الخاص لعدم توفر أعماله في مكتباتنا)

الحمداني، أبو فراس: **ديوانه**، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت.

دُنْقُل، أمل: **الأعمال الكاملة**، مكتبة مدبولي (القاهرة) دار العودة (بيروت) ط2 1985

السيّاب، بدر شاكر: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار الحرية، بغداد، 2000، ط3.

الشّابي، أبو القاسم: **الديوان**، دار العودة، بيروت، 1972

شوقي، أحمد: **الشوقيات**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط:1، 1946.

الشوكاني، محمد بن علي: **ديوانه**، دار الفكر بدمشق، 1982 م.

الصباح، سعاد: **إليك يا ولدي**، دار سعاد الصباح – الكويت: ط11، 2006 م

الفيتوري، محمد: **الديوان**، دار العودة، بيروت، ط:1

قبّاني، نزار: **الأعمال السياسيّة الكاملة**- المجلّد السادس، منشورات نزار قبّاني- بيروت ط:2، 1999م.

المتنبي، أحمد بن الحسين: **ديوان المتنبي**، شر: العكبري، ضَبَطهُ وصَحَّحَهُ ووَضَعَ فهارسه مصطفى السقّا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ج 4، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط 2، 1956.

المساوي، عبد السلام: **البنيات الدالة في شعر أمل دُنْقُل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ط) 1994.

المعري، أبو العلاء: **ديوان سقط الزند**، شر: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1998

المقالح، عبد العزيز: **ديوان عبد العزيز المقالح**، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

الموسوعة الشعرية (مكتبة الكترونيّة للشعر العربي - مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الثالث).

المراجع العربيّة:

البصري، عبد الجبّار داود: **بدر شاكر السيّاب رائد الشعر الحر**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966.

بنّيس، محمد: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية وتكوينية**، دار التنوير- بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2-1985.

الحاوي، إيليا: **أبو ماضي شاعر التفاؤل والفلسفة** دار الكتب اللبنانية- بيروت:د.ت.

حلبي، أحمد طعمة: **التناص بين النظرية والتطبيق**"شعر البيّاتي نموذجاً"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق2007م.

خوري، سامي (و) إلياس رحيم: **إلياس أبو شبكة في غلواء**، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

دغيم، د.محمد: **مهرجان رفيق الأدبي** – منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1993

سليم، جورج: **إيليا أبو ماضي دراسة عنه وعن أشعاره المجهولة**، دار المعارف، مصر، د: ت.

الغذّامي، عبد الله: **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية** – (قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر)- النادي الأدبي الثقافي – جدة ط1 – 1985

الفقس، د.روعة عبد الحميد: **التّناصّ في الشّعر العربيّ (الشّعر الفلسطينيّ أنموذجاً)**، مراجعة د.جودت إبراهيم، دار المعارف- حمص، 2008م.

المساوي، عبد السلام: **البنيات الدالة في شعر أمل دُنْقُل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ط) 1994.

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري استنراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط1-1985. وط:2 – 1986 م

مفتاح، محمد: **في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظريّة وتطبيقيّة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 1982.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي** (النص، السياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م.

المراجع المعرّبة:

باختين، ميخائيل: (**المبدأ الحواري**). تر: فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 -1996.

باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، تر محمد برادة، ج 1، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة 1987.

تاديه: **النقد في القرن العشرين** تر قاسم مقداد. وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

تودوروف، تزفيتان: **الشعرية**، تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1990.

جينيت، جيرار: **طروس الأدب على الأدب**، مجموعة مقالات لعدد من النقاد جمعها وقام بترجمتها محمد خير البقاعي في كتاب بعنوان:دراسات في النص والتناصية. مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998

جينيت، جيرار: **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1986.

كريستيفا، جوليا: **السيميولوجيا** ـ سوي ـ باريس 1969.

كريستيفا، جوليا: **علم النص**، تر: فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سلسلة المعرفة الأدبيّة، ط2، 1997.

كريستيفا، جوليا: **مدخل إلى السيميولوجيا** ـ سوي ـ باريس 1978.

الدّوريات:

إبراهيم، د.جودت، والفقس، روعة: مصادر التناص في الشعر الفلسطيني في التسعينات (الأساطير المحلية أنموذجا)، **مجلة بحوث جامعة البعث** العدد27، 2006

إبراهيم، د.جودت، والفقس، روعة: تناص الشعر الفلسطيني مع الشعر العربي القديم، **مجلة جامعة البعث**، المجلد/ 29/ العدد \6\ لعام 2007.

إبراهيم، د. جودت، والفقس، روعة: مفهوم التناص وتجلياته في أعمال نقاد النصف الثاني من القرن العشرين، **مجلة بحوث جامعة حلب**، العدد 50، 2005.

الإنترنت:

محرك البحث Google

محرك البحث Google، نوافذ أدبية وكتّاب – الأخطل الصغير.

موقع الشاعر قاسم حداد: http://www.qhaddad.com

موقع ويكيبديا: http://ar.wikipedia.org

المكتبة الشاملة /

www.adab.com