وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــــي

جامعة عمار ثليجي الأغواط

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطـــالبة: فاطمة الزهراء قويدري

ميدان: اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

تجلّيات التناص في شعر محمود درويش ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"

أعضاء اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصـــــفة
د/ عبد الحميد قاوي	أستـــاذ محـــاضر	رئيســـــا
د/ محمد فنطـــازي	أستـــاذ محـــاضر	مشرفا ومقررا
د/ نورالدين قـــارة	أستـــاذ محـــاضر	مناقشـــــا

السنة الجامعية: 1438-1439هـ/ 2017 – 2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله الذي خلقني وأكرمني بنعمة العقل والإسلام والحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء هذا الواجب ووفقني سبحانه وتعالى على أنجاز هذا العمل.

يشرفني أن أتقدم بالشكر والتقدير للأستاذ الفاضل: **فنطازي محمـــــد** الذي لم يبخل بتوجيهاته التي كانت عونا في إتمام هذا العمل وعلى تعامله الراقي وحسن تواصله وعلى تزويدي بالإرشادات العلمية والمنهجية التي استفدت منها في إنجاز هذه المذكرة.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن سار على نهجه إلى يوم الدين أما بعد:

إن قدرة الشاعر المعاصر على التميز والإبداع الفني تكمن في استرجاعه للمعارف السابقة وتشربه لجملة من البنى اللغوية، والفنية التي استقرت في ذهنية واستحضاره لمجموعة من الاستدعاءات التراثية، فيصهرها ويذيبها في نصه الجديد وفق رؤيته بما يتلاءم مع الرسالة الشعرية والدلالة التي يطمح بثها للمتلقي، فكان لزاما عليه أن يستوعب التراث الانساني، وأن يلم بأكبر قدر ممكن من الثقافة والفنون.

فكل نص إنما هو استدعاء وتسرب وتحويل لجملة من النصوص السابقة، فقد أطلق النقد الأدبي المعاصر على هذا الحضور والاستدعاء الفعال للمورثات الإنسانية، والمخزونات الثقافية داخل النص، مصطلح التناص intertextuality، حيث وفد إلينا هذا المصطلح عبر جهود النقاد الغربيين أمثال: ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وجيرار جنيت وغيرهم، فتلقفه النقاد العرب، مع اختلاف في ترجمة المصطلح، وتباين في توظيفه بين التيارات الأدبية.

فالتناص واحد من المفاهيم التي نجد لها جذورا في نقدنا العربي القديم، وهو من أهم الأدوات التي يستخدمها الأدباء لإثراء نتاجاتهم ،ويمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة، ومن هنا كان توجهي نحو ظاهرة التناص باعتبارها ذات أصول عريقة من تراثنا النقدي اسهمت العديد من الاتجاهات الأدبية، و المدارس النقدية المعاصرة في بلورتها ، فجاء اختيار هذه الدراسة الموسومة بـــــ **" تجليات التناص في شعر محمود درويش (ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)** " ، تلبية لعدة أسباب ذاتية و أخرى موضوعية ، فقد جاء الاختيار منطلقا من :

- مدى أهمية الموضوع النابعة من الحضور المتميز للتناص في القصيدة الحديثة بصورة عامة، وفي قصائد الديوان الأخير لمحمود درويش بصورة خاصة، والمسهمة في بنائها، وإقامة الجدل حولها، والبحث في التناص يسهم في كشف طبيعة القصيدة، ويعمل على تفسير بعض جوانبها، وإبراز خباياها، فالتناص قضية ثرية بما فيه من تعددية وقابلية للتقصي والبحث، وبما فيه من جهد إبداعي، يتعلق بثقافة الشاعر وقدرته على تسخيرها في العمل الابداعي.
- أن الديوان الأخير لمحمود درويش مازال أرضا بكرا للنظر والدرس وأنه حلقة الوصل التي لا بد منها لتكامل الدرس النقدي في تجربة قامة شعرية لها حضورها الذي يعد جزء أصيلا من المشهد الشعري العربي المعاصر.

كل هذه الأسباب والدوافع جعلتني أمضي قدما في البحث والمثابرة عليه، وهذا بدافع الاعتقاد أن هذا النوع من الدراسات كفيل بإثراء الأبحاث الأدبية واللغوية المعاصرة، وقد أثارت هذه الدوافع مجموعة من الاشكاليات والتساؤلات لعل أهمها:

- أين يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر؟ وكيف تجلى التناص في ديوان محمود درويش الأخير؟ وكيف تعامل درويش مع النصوص الغائبة وفق معايير الاجترار والامتصاص؟

ويسعى البحث للإجابة عن هذه التساؤلات بهدف قراءة هذا الديوان الإبداعي في ضوء مصطلح نقدي حديث.

ومن هنا فرضت علي طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج الوصفي لرصد نظرية التناص والوقوف عند القوانين التي تحكم علاقة النص الغائب بالنص الحاضر، بينما المنهج التحليلي اعتمدته من أجل البحث عن الظاهرة ومحاولة تفسيرها داخل النماذج الشعرية، فهو أداة تفتح سبل الحوار بين القارئ والنص لحل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر، واستكشاف قيمه الجمالية وتوضيح غلبة نص على آخر تبعا لمستوى تعامل النص الحاضر مع النص الغائب.

كما فرضت علي طبيعة الدراسة الاعتماد على خطة بحث تشتمل **مقدمة، ومدخل** تحدثت فيه عن مفهوم التناص وماهيته انتقالا الى استراتيجية التناص في النقد العربي والنقد الغربي وتطرقت فيه إلى وجهة نظر النقاد له، أما بالنسبة للفصول فأتت كلها تطبيقية وهي موضوع دراستي: **الفصل الأول** عنونته بـــــ **" التناص بالطريقة الاجترارية "** قدمت في بدايته لمحة عن ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " وما جاء فيه من قصائد، ثم انتقلت إلى الدراسة التطبيقية، وبينت كيف تناص درويش مع النصوص السابقة بالطريقة الاجترارية.

أما **الفصل الثاني** وسمته بـــ **" التناص بالطريقة الامتصاصية"** وتكلمت فيه عن المعيار الثاني وهو الامتصاص وحاولت تطبيقه على الديوان.

وأنهيت الدراسة **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها رحلة البحث نظريا وتطبيقيا.

وفي سبيل انجاز هذه الدراسة واجهتني صعوبات لعل أهمها:

- كثرة الدراسات النظرية في مجال التناص وتشعّبها واختلاف المفاهيم تبعا لاختلاف ايديولوجيات الدّراسين له في الحقل الغربي والعربي.
- قلّة الدراسات التطبيقية في مجال التناص وبخاصة ما تعلق منها بديوان " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي".
- صعوبة الحصول على بعض المراجع من بينها كتاب " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " لمحمد بنيس.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على جملة من المصادر والمراجع ويمكن تقسيمها إلى:

أ. **مصادر عربية تراثية قديمة:** ابن منظور: لسان العرب، ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب.

ب. **الدواوين والمجموعات الشعرية للشاعر** " محمود درويش" وما يتناص معها في دواوين الشعراء العرب.

أما المراجع العربية منها كتاب " تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، " النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) لمحمد عزّام، الأسلوبية وتحليل الخطاب " نورالدين السد، " التناص" لمحمد فنطازي، " التناص في شعر أبي العلاء المعري " لابراهيم مصطفى الدهون " علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)" لعز الدين المناصرة " التناص نظريا وتطبيقيا أحمد الزعبي....

بالإضافة إلى بعض المراجع الأجنبية المترجمة، " علم النص " لجوليا كريستيفا، " لذة النص " لرولان بارث.

وأما عن تلك الدراسات السابقة التي تناولت شعر محمود درويش لاشك أنّها ليست ضحلة، ولكن هذه الدراسات على الرّغم من تنوّعها لم تكن متداخلة بل إنها تؤدي غايات منفصلة، ولكل منها منهجه الخاص، وأساليبه المتنوعة، أما بخصوص الديوان الأخير وبعد بحث طويل وجدت دراسة ظهرت على استحياء تمثلت في مقال لـــــ أحمد زهير رحاحلة بعنوان:" تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي).

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أحمد الله تعالى وأن أقدم أسمى عبارات التقدير والعرفان للأستاذ الدكتور" محمد فنطازي" الذي أنار لي الدرب بتوجيهاته وارشاداته وملاحظاته الدقيقة، فكان شديد الحرص على اتمام هذه الدراسة على أحسن وجه، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر للسادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة المذكرة، فجزاهم الله كل الخير وسدّد خطاهم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المدخل

1) التناص بين اللغة والاصطلاح

يرى العديد من علماء اللغة أن من السمات الملازمة للنصوص بمختلف أنواعها ما يسمى بالتناص[1]، وهو أكثر المفاهيم تداولا واستخداما في الدرس النقدي.

ولا مناص لنا ونحن نباشر تعريف التناص، من أن نبدأ بتدبر المفهوم اللغوي لهذا المصطلح، وهو ما قد نستمد منه بعض المؤشرات التي يمكن أن تضيء لنا بعض دروب الاهتداء إلى تعريف التناص على المستوى الاصطلاحي، لأنه يصعب وضع تعريف جامع له كونه أكثر المصطلحات اختلافا بين النقاد العرب، والنقاد الأوروبيين أنفسهم.

أ- التناص في المعاجم اللغوية (العربية-الغربية):

يرجع التناص في اللغة إلى أصل المادة "نصص"، والتناص يرتبط من حيث الاشتقاق بالنص، ولهذا الأخير عدة تعريفات.

جاء في لسان العرب لابن منظور: (النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمر ابن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ونصت الظبية جيدها، رفعته. والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى من بين النساء. ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ونص الرجل نصا: إذا سأله عن الشيء، حتى يستقصي ما عنده. والنصة ما أقبل على الجبهة من الشعر، والجمع نصص ونصاص، ونص الشيء أي حركه[2]).

نجد من خلال ما عرضنا أن مشتقات المادة (نصص) قد حملت دلالات مختلفة منها: الاظهار، الإسناد، الخصلة من الشعر...

والنص في معجم "محيط المحيط" يطلق على الكلام المفهوم من الكتاب أو السنة، وهذا يعني أن النص هو ما ظهر واشتهر.

---

[1] ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقيه، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،2008،ص100.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد 4،ط1،2005م،مادة (نص)، ص539-540.

وفي «معجم المصطلحات في اللغة والأدب" لمجدي وهبة وكامل المهندس: النص هو الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي.[1]

أما في "أساس البلاغة" للزمخشري فهو يفيد الرفع: فالنص رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه.

وهو في القاموس المحيط للفيروز أبادي، المنتهى والاكتمال[2]، ونستنتج أن كل ما تدل عليه هذه الكلمة لغويا، هو الظهور والوضوح والاكتمال.

والنص في اللغات الأجنبية Texte مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل Textere الذي يعني يحوك أو ينسج.

ولقد ورد في قاموس Robert الفرنسي، النص: مجموعة من الكلمات التي تشكل مكتوبا أو منطوقا. [3]

أما قاموس الألسنية: والذي أصدرته مؤسسة لاروس Larousse، يعرف النص على النحو التالي: (إن المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل تسمى نصا، فالنص عينة من السلوك الألسني، وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية) [4].

ب- التناص في الاصطلاح:

التناص **L'intertextualité** مصطلح نقدي حديث، يرادفه (التفاعل النصي) [5]، و هو أكثر المصطلحات اختلافا بين النقاد، حيث " لمعت أسماء كثيرة في سماء نظرية التناص في أمريكا، و فرنسا مثل جوليا كريستيـــــفا وجيرار جنيت، و رولان بـــارث، و ميشال أريفي، و لوران جيني، و جان ريكارد، و ميشال ريفاتير...، و كانت كريستيفا هي السباقة في نشر أبحاثها، إذ أرست فيها مصطلح التناص، و عرفته و لكنه لم يكن التعريف الأخير"،[6] "فقد ولد مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا عام 1967 التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفكسي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، و الحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح

[1] محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط 2991،ص14,

[2] ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، ص17

[3] ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص 13.

[4] عدنان بن ذريل، النص و الأسلوبية – بين التنظير و التطبيق – اتحاد كتاب العرب، ط1، 2000،ص15.

[5] ينظر: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص 27-28.

[6] محمد فنطازي، التناص، مطبعة بن سالم، الأغواط، ط1، 2010،ص44.

(التناص) ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، و ما بعدها من اتجاهات سيميائية و تفكيكية، في كتابات كريستيفا، و رولان بارث، وتودوروف، و غيرهم من رواد الحداثة النقدية".[1]

تحدثت كريستيفا عن التناص بصيغ مختلفة، فعرفته قائلة: " إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".[2]

وقالت أيضا أن التناص هو ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى' بعدما قدمت جوليا هذا المصطلح للدراسات النقدية، توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على الرغم من تعددية المسميات، فهو تخارج نصي لدى يوري لوتمان، وتحويل أو تمثيل عند لوران جيني، أما جيرار جنيت فقد أطلق عليه تسمية التعالي النصي أو التداخل النصي[3].

وقد اقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص في العبارات التالية:

"عمل تحويل، وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى"[4]، وقد استفاد عمر أوكان من هذا التعريف في قوله " إن التناص هو أن يجعل نصوصا عديدة تلتقي في نص واحد، دون أن تتذمر أو ترفض، والتناص ليس سرقة وإنما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول ومن هنا كان التناص صورة تضمن للنص وضعا ليس الاستنساخ وإنما الإنتاجية"[5].

"إذن التناص هو تحويل وتمثيل نصوص عديدة، يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى وقيادته، وهو حسب رولان بارث أن كل نص تناص إذ أن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص

حاضرة فيه)[6]، كما يقر أن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي، الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، وما يقدمه المبدع هو نتاج ذاك التفاعل.[7]

---

[1] النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص28.

[2] ينظر: محمد فنطازي، التناص، ص44

[3] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط 1، 2009، ص20

[4] ينظر: التناص، ص 44.

[5] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط2010، ج2، ص107

[6] التناص، ص44.

[7] ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص 108

" فالكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع ويتمحص عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الابداعي الذي هو النص، وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها ما يسمى بتداخل النصوص Interxtuality[1] وبهذا نكون قد أجبنا عن سؤال لطالما تردد طرحه وهو، على حدّ تعبير عبد المالك مرتاض: " هل الكاتبة انبثاق من صميم الذات؟ أم هي إبداع متولد عن أشتات الغير؟ أم هي مزيج من هذا وذلك؟".[2]

2) التناص بين النقدين الغربي العربي:

أ) التناص من وجهة نظر النقاد الغربيين:

- **ميخائيل باختين:**

تجمع الدراسات الحديثة على أن (ميخائيل باختين) العالم الروسي، هو أول من أشار لمفهوم التناص، "فأثار اهتمام الباحثين، في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه"،[3] و ذلك من طريق كتابه "الماركسية و فلسفة اللغة" "و الذي اعتمد مرجعا أساسيا في النظرية الألسنية و الإيديولوجية، فقد أثار موجة من التساؤلات حول اشكالية الملفوظية التي تنظم بنية الخطاب و تقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي"،[4] و قد أعلن أنّ التّناص "الوقوف على حقيقة تفاعل الواقع في النصوص لاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها".[5]

نلاحظ من خلال كتابه السابق أن (باختين) أول من أسس للتناص نظريا من خلال التركيز على الحوارية، وهو أول من أسس لتقسيم الخطاب من الناحية القواعدية والنحوية إلى خطاب مباشر حر وخطاب غير مباشر وخطاب غير مباشر حر.[6] وهكذا نلاحظ أن (باختين) مهّد لمصطلح التناص الذي لم يوظفه، ولكنه اعتمد على مفاهيم الحوارية أو التعددية وغيرها من التصورات للدلالة على تداخل النصوص.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطية والتكفير، من البنوية الى التشريحية، المركز الثقافي العربي، االدار البيضاء، المغرب، ط2006، ص16

[2] ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص 101

[3] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 20.

[4] نبيل على حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار المعرفة العلمية، عمان، ط1، 2010، ص33

[5] ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، علم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، أريد: ط1 ، 2011 ، ص13.

[6] ينظر: نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائص جرير والفرزدق والأخطل، ص33

- **جوليا كريستيفا:**

ولادة مصطلح التناص ظهر أوّل ما ظهر عند (جوليا كريستيفا) البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية – بإيحاء من (باختين)–، حيث كانت أعماله و أفكاره المنطلق التي انطلقت منه لتشكل مصطلح التناص، لتكون بذلك أول من استعمله في الستينات[1]من هذا القرن و السبّاقة إلى ادخاله عالم الدراسات النقدية الحديثة، و ترويجه بين الباحثين في مقالتها عن السّيميائية و التناص المعنونة بـــ (أبحاث من أجل تحليل سيميائي) عام 1966،[2] و في مقالات متفرقة أخرى نشرتها في مجلتي (تيل–كيل) و (كرتيك) في فرنسا،[3] و خاصة دراستها ثورة اللغة الشعرية التي عرّفت فيها التناص على أنه "التفاعل النصي في نص بعينه"، و توسعت في تبيين قابلياته الإجرائية حين تناولت أحوال التناص في شعر لوتريمان تحديدا، متوقفة أمام عمليات "التحوير" التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة.[4]

كما يعد التناص عند كريستيفا إحدى سمات النص الأدبي، لأنها تحيل دائما إلى نصوص أخرى سابقة على المقروء، فتقول: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى.[5]

وتأسيسا على ما سبق تنفي كريستيفا وجود نص مستقل بنفسه أو منعزل عن غيره من النصوص، فلابد من مداخلات نصوص أخرى.[6]

وتركز كريستيفا في بحوثها على أن التّناص يندرج في اشكالية الإنتاجية النّصية التي تتبلور بعد الاستهلاك لتبدي عمل النص،[7] هو نص منتج، بمعنى أنّ النص يتشكل من خلال عملية انتاج من نصوص مختلفة، فهي تنظر إلى التناص على أنه جزء من سياق إشاري متكامل، ينتظم لغة النص الأدبي، وبما أنّ اللغة نظام إشاري وحتى تكون الإشارة دالة، ترى كريستيفا أن النص ذو طبيعة إنتاجية.[8]

---

[1] ينظر: رولان بارث، لذة النص، دار الشجرة للنشر والتوزيع، باريس، 2002، ص29.

[2] نبيل علي حسين، التناص، ص 34.

[3] ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص36.

[4] ينظر: شربل، داغر التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، م16، ع1، 1997م، ص127.

[5] ينظر: ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص13

[6] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص322.

[7] ينظر: جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، ط1،،1991،ص44،ص48.

[8] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 9.

- **رولان بارث:**

لا يقل دور العالم رولان بارث أهمية عن الدور الذي قامت به جوليا فقد أثرى هذا المصطلح في دراسات عديدة، كانت ارهاصات تبلورها في الثقافة الغربية في عام 1973م، ولاسيما في كتابة (لذة النص).[1]

وقد وسع بارث من إطار فهمنا للتناص، إذ يضعه ضمن ما سماه بالنص الجامع، وهو حقل عام يضم صيغا مغلقة قلما تهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب عن غير وعي أو تلقائيا دون وضعها بين مزدوجين [2] والتناص عنده يتمتع من مخزونين اثنين هما: المخزون الأول المؤلف الثقافي الذي يبدع النص، والمخزون الثاني القارئ الذي قد يختلف في مخزونه عن المبدع، فينتج النص بشكل آخر، فيخرج بقراءات متباينة ومتعددة نتيجة اختلاف مخزون كل قارئ يتناول النص.[3]

- **جيرار جينيت**

يعد جيرار جنيت –الناقد البنيوي–واحد من النقاد الذين أضافوا ملاحظات هامة حول التناص، ولعب دورا محوريا في صياغة هذه النظرية وتطوريها بعد كريستيفا وبارث' وقد خصص مصطلح التناص للوجود المشترك بين نصين أو لعدة نصوص، أي خصصه ببساطة لحضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا[4]ويتصور جيرار جينيت في كتابه (أطراس) 1982، أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس[5]، فسعى لتغيير المفاهيم السابقة حول مفهوم التناص، فطرحه تحت اسم الطرس أو النص الجامع.[6]

وقد قسم جيرار جينت التناص إلى عدد من الأقسام الفرعية والرئيسية شكلت أهمية كبيرة في الدراسات النقدية وكثفها تكثيفا لافتا في خمسة أنواع هي:

1– المناصة: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين.

2– التناص: وهو التضمين.

---

[1] ينظر: نبيل علي حسنين، التناص، ص 39.

[2] ينظر: ابراهيم الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 14.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

[4] ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 21.

[5] المرجع نفسه، ص 22.

[6] ينظر: التناص ، ص45.

3- الميتانصية: وتأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة ببنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.[1]

ثم ما لبث المصطلح أن نلقفه نقاد آخرون أمثال: مارك أنجينو، لوران جيني، ميشيل أريفي، بيير مارك دوبيازي....

يقول لوران جيني بأن الأثر الأدبي يدخل اما في: علاقة تحقيق أو انجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا)، وعلاقة تحويل (تحويل معني قائم أو شكل متوافر والذهاب بهما أبعد، أو علاقة خرق)، ويكمن جوهر [2] التناص من وجهة نظر جيني (عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي).[3]

أما مارك أنجينو فقد عرض تاريخ مصطلح التناص في دراسته (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، فيشير إلى مصطلحات: التناص، وتداخل النص والتناصية وغيرها، ويشبهها بـــ: بنية وبنائي وبنيوية ...الخ، فالتناص هو نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص، تناصيا.[4]

أما ميشيل آريفيه فقد ركز على الأثر التحويلي الذي تمارسه نصوص على نصوص أخرى، وبالنسبة لدوبيازي فقد ركز على مفاهيم الاقتباس وكيفية الاستشهاد والانتحال والاحالة والإيحاء وادماجها في فضاء النص [5] وبهذا يصبح التناص واحد من النظريات والمناهج النقدية التي تسمح للدراس بالغور في أعماق النص وفك شفراته.[6]

ب) التناص من وجهة نظر النقاد العرب:

1. النقاد العرب القدماء:

لقد حاول الباحثون إيجاد صلة بين التناص بتسميته الحديثة، وبين ما يتصل بمفهومه من تسميات قديمة، فلم يظهر التناص كمصطلح في تراثنا النقدي، بيد أن غيابه مصطلحا لا يعني غياب مفهومه عن واقع الحياة قديما، بل ثمة مفردات تلتقي معه في ماهيته.

---

[1] التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، ص45.

[2] عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1،2006م، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص144.

[4] المرجع نفسه، ص145.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 154

[6] ينظر: ابراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجار، جمهورية مصر العربية، العدد 05، نوفمبر 2013، ص 164

لقد عرف التناص وفقا لصلته بمصطلحات قديمة، فهو يشتمل السرقة والتضمين، والاقتباس، وقد عرف على أنه يتضمن أحد نصوص الأدب نصوصا أخرى سابقة له بالاقتباس، أو التضمين، أو التلميح....[1]

وهذا ما يلفت إلى ارتباط التناص بجملة من المفاهيم المعروفة في تراثنا بمختلف فروعه من أدب، ونقد، وبلاغة، ونظرا لضيق المقام فستناول في هذا الجزء من البحث أبرز المصطلحات المتصلة بالتناص ضمن ما خلفه القدماء من انتاج يكشف عن العناية بتشابه النصوص وذلك بالالتفات إلى ذلك في بعض مصنفاتنا التراثية، ولعل أبرز المصطلحات المتصلة بالتناص هي: سرقة، التضمين، والاقتباس وما يمكنه أن يتصل بها من تسميات أخرى.

- **السرقات الأدبية:**

لعل لفظة سرقة هي الأكثر دورانا في الأبحاث التي غايتها إيجاد صلة بين التناص وبين عدة مفاهيم تم تداولها في نقدنا القديم، لأن السرقة باب اتسع للعديد من المفاهيم.[2]

شغل موضوع السرقات حيزا كبيرا في كتب النقد العربي ولعل أقدم ما وصل إلينا من المصنفات النقدية كتاب: " طبقات فحول الشعراء " لـــــ " ابن سلام الجمحي" المتوفي سنة 231هـــــ، فقد أشار إلى التداخل النصي في معرض حديثه عن رواية الشعر، إذاكان أحد الرواة في رأيه ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره.[3]

تحدث " ابن سلام " عن السرقة، وقد جاء حديثه عابرا في معرض ترجماته للشعراء في غير موضع من كتابه، وقد كشف أثناء ذلك عن سرقة مصطلحا، وظاهرة، إذ أورد غير رواية احتوت ذلك المصطلح[4] أو غيره من الإشارات التي تتصل بتداخل النصوص، منها: الادّعاء، والسبق، والابتداع، والاتّباع، وقد جاء بعضها أثناء حديثه عن سبق " امرئ القيس " للمعاني وقد نسب الابتداع لإمرئ القيس، ونقضه الإتّباع للاحقين له.[5]

لقد تضمن كتاب " ابن سلام" أشارت عقوبة للتداخل النصي، وقد تضمن مصطلحي الاستزادة و الاجتلاب، إذ روى أن العرب كانت تروي بيتا من الشعر لكل من" النابغه" و " الزبرقان بن بدر " ، فقال أحد الرّواة: إنه للنابغة، ويظن أن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حينما جاء موضعه لا مجتلبا له ، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة.[6]

---

[1] ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص11.

[2] معتصم سالم الشمايلة، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1999، ص8.

[3] ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه، أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، ص48.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 58، ص128.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 55.

[6] ينظر: المصدر نفسه، ص 57ـــ ص 58.

نستشف مما أورده " ابن سلام " أن الشعراء كانوا يدخلون نصوصا شعرية إلى أشعارهم وفقا لغير غاية، وقد لاحظ ذلك النقاد، وقرّقوا بين غاياتهم، وابتدعوا مصطلحات دالة، تتناسب مع تلك الغاية، وهذا ما يكشف عن أن ادخال النصوص لدى القدماء لم يتّخذ دوما المعنى السلبي، وإنما اعتمد على وضعية معينة، انبثقت من موقف معين، ومن بيئة معينة.

التفت الجاحظ "255ه" إلى تداخل المعاني، وفصل في المعنى في طريقة فاقت طريقة "ابن سلام"، وذلك بإشاراته إلى أن أحدا من الشعراء لم يسبق في معنى، أو تشبيه إلا وجاء من بعده، فسرق بعضه، أو ادّعاه بأسره و لم يكتف بالاستعانة بالمعنى الذي يشترك فيه الشعراء مع اختلاف الألفاظ، وقد ينكر سماعه بذلك المعنى، ويدعي أنه خطر على باله من غير سماع.[1]

مما سبق يدرك أن الجاحظ تنبّه إلى طرق مختلفة تتعلق بتداخل المعاني، واستخدام مصطلحات سابقة عليه. وأشار أساليب مجردة من تسمياتها، فهو يكون قد تنبه إلى تداخل الأفكار و الصور مستخدما ألفاظ السرقة، والادعاء، والاستعانة، وهي في علم البديع: أن يستعين الشاعر ببيت من الشعر لغيره، بأن يوطئ له توطئة لائقة بحيث لا يبعد بينه وبين أبياته، وقد شرط النّقاد التنبيه على البيت إن لم يكن مشهورا[2]، كما تنبه الجاحظ إلى المعاني المشتركة التي حظيت باهتمام الباحثين في السرقة ، فقط فرق الجرجاني بينها وبين المعاني الخاصة وقد سمى المشتركة بالظاهرة الجلية، و استخدم ألفاظا تختص بهذه المعاني كالسّبق ، و التّقدم ، و الأولية، و السلف ، والخلف، والمفيد والمستفيد. وكان ذلك ضمن فصل سماه " في الاتفاق في الأخذ والسرقة، والاستمداد والاستعانة "[3].

ولقد درست السرقات الشعرية كتب كثيرة، فصلت منهج القدماء في فهم المصطلح، وإدراك الموضوع بصفة عامة، وإن كانوا قد درسوه تحت تسميات عديدة مختلفة ومن الدارسين: عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز)، وابن رشيق (العمدة) و (القراصنة)، وابن الأثير في (المثل السائر) والقاضي الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه) [4].

---

[1] ينظر: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3،1969، ص311

[2] ينظر: تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية لجنة أحياء التراث الاسلامي، ص 383.

[3] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص338،341

[4] محمد فنطازي، التناص، ص 93.

- **التضمين:**

لعل أول من أشار إلى التضمين " ابن المعتز" في كتابه " البديع" حيث سماه " حسن التضمين"، وأورد شواهد دون أن يفسر المصطلح، بل ترك تلك الشواهد تفسره. و لم يعلق عليها،[1] وبذا يكون التضمين فنا بديعيا، له جذوره المؤكدة في المصنفات السابقة لكاتب " البديع". فلابد أن يكون الحديث عن السرقات قد تضمن جذور المصطلح.

اهتم المصنفون البلاغيون فيما بعد بالتضمين، وقد اتفقوا غالبا في تحديده، فقد عرف غالبا على أنه قيام الناظم بتضمين شعره بيتا من شعر غيره أو أكثر، أو نصف بيت، أو بعض البيت، أو ربع البيت وما دونه، أما تضمين البيت فما فوق فيسمى الاستعانة، ونصف البيت فما دونه يسمى[2] ايداعا أو رفوا[3]، ولابد من التنبيه إذا لم يكن البيت مشهورا، وبذا يختلف التضمين عن السرقة والأخذ.[4]

قد يكون التضمين آية في القرآن الكريم، أو فقرة من الحديث النبوي، ويشترط ألا يتعرض إلى نقص شيء من حكم الآية، أو تنقيص أحد الأنبياء، وإلا فإن ذلك تعدّ للكفر[5]، وقد يكون التضمين بذكر مثل سائر، فيضمن بلفظه، ويوطّأ له توطئة تقلب معناه الأول إلى الثاني، مما يضفي على هذا الأسلوب رونقا وسلاسة.

قسم "ابن الأثير" التضمين، وهو يشتمل في رأيه على الآيات القرآنية والأخبار النبوية-إلى قسمين، أحدهما كلي، وتذكر فيه الآية، والخبر بجملتهما، والآخر جزئي: وهو ادراج بعض الآية أو الخبر في الكلام.

- **الاقتباس:**

الاقتباس: أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة تزيينا لنظامه وتفخيما لشأنه، أو قد يكون الاقتباس من الحديث دون تنبيه، أي على أنه ليس من القرآن أو غيره أو لا على وجه يشعر بأنه من القرآن أو الحديث، وقد يقع الكلام المقتبس في الشعر، أو في النثر ' وقد يكون الاقتباس من الأمثال السائرة أو من الحكم المشهور، أو من أقوال كبار الشعراء والبلغاء المتداولة، دون أن يغزو المقبس القول إلى قائله[6]. من هنا نجد أن

---

[1] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979،ص64.

[2] أبوطاهر محمد بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن عياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1981، ص130.

[3] ينظر: ابن جابر الأندلسي الهوري الحلة السيراني مدح الورى، تحقيق على أبوزيد، عالم الكتب بيروت، ط1، 1985،ص78.

[4] ينظر: سعد الدين التفتازاني، المطول، شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001،725.

[5] ينظر: الصفدي فض الختام عن التوبة والاستخدام، دراسة وتحقيق: المحمدي عبد العزيز الحناوي، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك، الأزهر، ط1، 1979، ص187

[6] المرجع نفسه، ص268.

هناك تداخلا بين مفهوم الاقتباس والتّضمين عند المصنفين، بل إن أحد المصنفين، وهو " ابن قيم الجوزية" جعل التضمين اسما آخر للاقتباس، فهناك من سمى الظاهرة بالتضمين، وضم إليها مفهوم الاقتباس، وبذلك من سمّى الظاهرة بالاقتباس، وضم إليها مفهوم التضمين، وهناك من فصل بينهما.

قسم المصنفون الاقتباس من القرآن الكريم إلى ثلاثة أقسام:

وهي **المقبول**: وهو ما يكون في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي صلى الله عليه وسلم. **والمباح**: وهو ما يكون في الغزل، والرسائل والقصص. **والمردود**: هو على نوعين: الأول ما نسبه الله تعالى إلى نفسه. والثاني تضمين آية كريمة في معنى هزل[1].

في الأخير يمكن القول: إن ظاهرة التناص قد احتلت موقعا متميز في مصنفاتنا التراثية مع تنوع التسميات المتصلة بها، فقد أصبح مصطلح التناص يضـــم كل التسميات ويهضمها ويستوعبها، وقد جاءت دراسة القدماء لهذه الظـــاهرة غالبـــا وصفية، و لم يعمقوا في التحليل والتفسير أثناء التطبيق، وإن جاءوا بمصطلحات دقيقة، تنم عن رؤية شاملة.

2. النقاد العرب المحدثين:

"وبالرغم من التعددية والتداخل الذي أصاب مفهوم التناص عند النقاد العرب إلا أننا نلحظ أنهم يمتحون من مصادر أجنبية واحدة أو مماثلة، واللافت للانتباه لديهم هو اختلافهم في إيجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة لمصطلح التناص".[2]

وقد احتفى النقاد العرب المعاصرون بمفهوم التناص احتفاء كبيرا، كما تمثلوه في كتاباتهم و ناقشوا المفهوم نظريا وتطبيقيا، وحاول قسم منهم الإجابة عن الأسئلة الملحة والمرافقة لمضمار التناص، كالدلالة الصريحة له، ومصادره وأشكاله، وطريقة الكشف عنه داخل النص الأدبي، والأثر أو الفاعلية الفنية التي يحققها للنص مع الفارق في مستوى التطبيق والفهم بين ناقد وآخر،[3]وهنا سنختار عينة أساسية من هذا التناول، لا تهدف إلى رسم تاريخ تدرج مفهوم التناص، بل معرفة وأخذ فكرة عن طريقة التناول:

---

[1] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991ـــص455.

[2] ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة يسبقها: ماهوا لتناص ؟، مكتبة مديولي، مصر، ط1993،2، ص18

[3] ينظر: ابراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص17

- **مـــــحمد بنيس:**

صدر كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنوية تكونية) للناقد المغبي محمد بنيس عام 1979، وفيه فصل بعنوان " النص الغائب"[1] هذا المصـــطلح الذي لجأ إليه الناقد بصفته مرادفا لمفهوم التناص، استند بنيس في تصوره للتناص إلى كريستيفا، وتودوروف، فاعتبر الـــنص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية، فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة أن تحوّل النص إلـــى صدى أو تغـــيير أو اجترار. ويشير بنيس إلى أن العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة، بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، –رعاها الشعراء والنقاد–منذ القديم، غير أن القراءة المحدثة لنصّ، سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة[2].

ويقر بنيس بأنه سوف يستعمل لدى قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية–معايير ثلاثة تتخذ صيغة قوانين وهي: الاجترار والامتصاص والحوار[3].

ويرى كذلك بأن النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة في النص تمر بعمليات معقدة، لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها دائما، كما أن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص، وهو يمر عبر عملية القراءة، التي هي كتابة ثانية.

ثم استعمل بنيس لاحقا مصطلح "هجرة النص" في (كتابه حداثة السؤال 1988) وهو مصطلح ورد في كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها. ثم استخدم بنيس مصطلح "التداخل النصي" عام 1989 في كتابه (الشعر العربي الحديث).[4]

- **محمد مفتاح:**

يعد محمد مفتاح من الباحثين العرب القلائل، الذين تخصصوا في ظاهرة التناص، وذلك من خلال كتابه الرائد (تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–1985)، ووجد أن هذه النظرية تتداخل مع مفاهيم أخرى مثل الأدب

[1] ينظر: عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) ، ص 156

[2] ينظر: المرجع السابق،ص57.

[3] ينظر:نفسه، ص157.

[4] ينظر: نفسه، ص 158.

المقارن، والمـــثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات، ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم عن غيره، ويحصر مجاله لتجنب الخلط. [1]

ويتناول محمد مفتاح التـــناص في فصل خاص، واستخرج التناص مـــن كتابات كريستيفا، آريفييه، لورانت، ريفاتير، حيث يقول بأن التناص[2] هو (تعالق [الدخول في علاقة] نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة)، إذ لجأ محمد مفتاح إلى استخلاص مقومات التناص من مختلف التعاريف، وهي[3]:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها.[4]

وقد ذهب محمد مفتاح من جهته إلى أن كل المهتمين باللغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على أن هناك نوعين أساسيين من التناص: المحاكات الساخرة (النقيضة) التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزلوا التناص فيها، ثم المحاكات المقتدية: (المعارضة)، التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص[5].

ويشير مفتاح إلى الآثار الوسيطة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين أساسيتين هما:

1) التوالد والتناسل، ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

2) التواتر، أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما.[6]

---

[1] ينظر: محمد فنطازي، التناص، ص 47.

[2] علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 159.

[3] ظاهر محمد الزواهدة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص33.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، ص 121.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

[6] المرجع نفسه، ص 134.

- **عبد الله الغذامي:**

يعتبر كتاب (الخطيئة و التكفير)للناقد عبد الله الغذامي من أسبق الدراسات العربية في مجال التناص، فقد حاول أن يربط التناص ببعض المفاهيم والمصطلحات النقدية الموروثة، و بخاصة آراء عبد القاهر الجرجاني في البلاغة العربية القديمة، لاسيما بما يتعلق بموضوع "الأخذ" و شدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، بيد أن التناص عند الغذامي هو سيميولوجي و تشريحي، تقوم نظرته على الفهم الدقيق لوظيفته الإبداعية التي تشكل احتمالية الدلالة من خلال اشارات النصوص المتداخلة و المتفتحة على التاريخ والمستقبل، و اللافت للانتباه أن الغذامي يترجم التناص ترجمات مختلفة و عديدة مثل: تداخل النصوص، النصوص المتداخلة، النصوصية، ثم يورد تعريفات عديدة له تتكئ على مقولات و تفسيرات كل من: بارث، كريستيفا، و ريفاتير[1].

ويذكر الغذامي في كتابه (تشريح النص) مصطلح "النصوصية" وذلك في معرض قراءته لنص شعري في ضوء التناص، مطلقا عبارة رددها في كتابه الخطيئة والتكفير وهي: أن التناص مصطلح سيميولوجي تشريحي[2].

نلاحظ أن الغذامي لم يضع حدا جامعا مانعا للتناص فحسب، بل تركه نسيجا من المصطلحات التي ندرجها ضمن مظلة التشريح والسيميولوجيا.

- **سعيد يقطين:**

استعمل الناقد سعيد يقطين مصطلح "التفاعل النصي" في كتابه (انفتاح النص الروائي) "كمرادف لمصطلح التناص، والتناص في رأيه ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي"[3]. لذلك فالتفاعل النصي أعم من التناص، فالنص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات، والنص عند سعيد يقطين ينقسم إلى بنيات نصية، منها "بنية النص" وهو الذي يتصل بعالم النص لغة وشخصيات وأحداث... وقسم آخر نسميه "بنية المتفاعل النصي"، فالمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص"، وتصبح جزء منها ضمن عملية "التفاعل النصي[4]".

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطية والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، النادي الادبي، جدة، السعودية، ط1985،1، ص320-321.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي تشريح النص، مقاربات شعرية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1987،1،ص72-73.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط2، 2001،ص92

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص98-99

- **عبد المالك مرتاض:**

يعد عبد المالك مرتاض من النقاد والباحثين الجزائريين الذين اهتموا وقاموا بالدراسة والاشتغال على اظهار مفهوم التناص، فيؤكد أن النصوص الأدبية تقوم على مبدأ تداخل النصوص فيما بينها ويقول في هذا المضمار:

"التناصية شرط لقيام كل نص وهي تلازم نص سابق تحاوره ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع إلا باعتماده على ما استقر في وعيه وما حفظته ذاكرته من النصوص السابقة ومن مخزون ثقافي"[1]

والتناص في نظر عبد المالك مرتاض هو تداخل وتفاعل النصوص فيما بينها. بمعنى أن النص الأدبي اللاحق أو الحاضر يتأثر بمجموع من النصوص السابقة له، فالتناص بالنسبة إليه سرقة، بل هو إعادة كتابة نص جديد انطلاقا من النصوص القديمة، ولكن هذا لا يحدث إلا عن طريق ادخال بعض التغيرات عليه ويؤكد ذلك بقوله: "تحاور طائفة من النصوص وتضافرها لإنشاء نص جديد على نقيضه"[2].

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف، اتحاد كتاب العرب، عدد 201، كانون الثاني 1988،ص55.

[2] المرجع نفسه، ص55.

الفصل الأول :

تجليات التناص بالطريقة الاجترارية

ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي:

أ- لمحة عن الديوان:

صدر الديوان الأخير لمحمود درويش عن دار رياض الريس في آذار / مارس عام **2009**، تحت عنوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " وحمل في طياته رثاء محمود درويش لنفسه، ورؤيته الناضجة للموت وقد أشرف على دخول العقد الثامن من العمر ـــ إضافة إلى ما يمكن اعتباره سيرة ذاتية للشاعر صاغها بطريقته البديعة وموسيقاه الفريدة، في هذا الديوان وضع محمود درويش اللمسات الأخيرة على مملكته الشعرية الخاصة وتوّج نفسه سلطانا لاستعاراته وموسيقاه.

ديوانه الأخير لم ير النور إلا بعد غيابه، حيث أخبر الشاعر أصدقائه وناشره رياض الريِّس أنه يمتلك ديوانا شعريا جاهزا للنشر وقد أبقى المخطوط في مكتبته في عمان، وكان ذلك قبل أن ينطلق في رحلته الأخيرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عاد منها نعشا على أكتاف الأصحاب، لكن جميع أصدقاء درويش من المثقفين كانوا على ثقة أنَّ جسده رحل لكن شعره وحضوره جعلا من موته أمرا عصيًا.[1]

في عيد ميلاده الثامن والستون صدرت مجموعته الشعرية الأخيرة بعنوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" وإلى جانب المجموعة كرَّاس كتبه إلياس خوري، الذي أعد مخطوط المجموعة للنشر، يروي فيه حكاية العثور على قصائد الشاعر الأخيرة في مترله في عبدون بعمان.

وجه درويش أربع رسائل من خلال ديوانه الأخير، الأولى كانت إلى الأديب الفلسطيني إميل حبيبي، والثانية إلى الشاعر السوري نزار قباني، أما الثالثة فكانت إلى المناضل الفلسطيني سليمان النجاب، فيما كانت رسالته الأخيرة إلى شاعر شاب.

ب –قصائد ديوان " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي":

اشتمل هذا الديوان على:

1- لاعب النـــرد:

- ههنا. الآن، وهنا والآن.
- عينـــان.
- بالزنبـــق امتلأ الهواء .
- على محطة قطار سقط عن الخريطة .
- لاعب النرد .
- سيناريو جاهز.

[1].عامر عبود، 2017/06/04، الديوان الأخير للشاعر محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2018/03/05، بابونج، www.babonej.com

2- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي.

3- ليس هذا الورق الذابـــل إلا كلمات

- يأتي ويذهب .
- مـــا أسرع الليـــل.
- من كان يحلم .
- الخـــوف.
- إذا كان لا بـــد .
- ليل بلا حـــلم.
- قمـــر قديم .
- ورغبت فيك، ورغبت عنك .
- هذا المســـاء .
- كلية البرودة .
- موعد مع إميل حبيبي.
- في بيت نزار قباني .
- في رام الله.[1]
- فروسية .
- مسافـــر .
- نسيت لأنساك.
- واقعيون.
- لن أبَدل أوتار جيتار تي.
- تلال مقدســـة .
- إلى شاعر شاب .
- كأنَّ الموت تسليني.
- هناك حب بلا سبب .
- لو ولدت.
- كلمات.[2]

[1] محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، ط1،2009، ص 12ـــ122.

[2] نفس المصدر، ص 123-153.

تجليات التناص بالطَّريقة الإجترارية:

سيمتد الحديث في هذا الفصل عن التناص الإجتراري في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، والاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير و هذا القانون يسهم في مسح النص الغائب لأنه لم يطوره و لم يحاوره، و اكتفى بإعادته كما هو ، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء ، بسبب نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص و المرجعيات ، لا سيما الدينية و الأسطورية منها ، و من جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية و الإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلا و مضمونا ، إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة .[1]

إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد تجميد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامد، تضمحل حيوية مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

وتمثل هذه المرحلة أعلى قراءة للنص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة لا ينفيان الأصل.[2]

يقول محمود درويش في قصيدة "**رام الله**" المهداة إلى سليمان النجاب:

ويقـــــول لي ربيـــــت خِشْـــــفا في الحديقـــــة

كنـــــت أســـــقيه حليـــــب الشـــــاة ممزوجـــــا

بملعقـــــة مـــــن العســـــل المخفـــــف، كنـــــت
أعطيـــــه ســـــريري حـــــين يمـــــرض «أيهـــــا

الطفـــــل اليتـــــيم أنـــــا أبـــــوك وأمـــــك

انهـــــض كـــــي تعلمـــــني الســـــكينة "لم
يمـــت مثلـــي ومثلـــك، نـــام مثـــل قصـــيدة

بيضـــــاء، أو لهـــــا كآخرهـــــا ســـــراب.[3]

إنَّ جزء من المقطع السابق، مع بعض التغيرات الطفيفة ــ يرتد إلى قصيدة سابقة للشاعر ذاته وهي قصيدة " **رجل وخِشْف في الحديقة**" المنشورة في ديوان" **لا تعتذر عما فعلت** " والتي يقول فيها:

---

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 253، نقلا عن: ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 52.

[3] الديوان الأخير، ص120، 121.

رَجُـــلُ وخِشْـــف في الحديقـــة يلعبـــان

معـــــــــــــــــــــــــــــــا...

أقول لصاحبي: من أين جـــاء ابـــن الغـــزال؟

يقول: جاء مـــن الســـماء، لعلَّـــه "يَحْـــيَ "

رزقـــت بـــه ليـــؤنس وحشـــتي، لا أمَّ

ترضـــعه فكنـــت الأم، أســـقيه حليـــب

الشـــاة ممزوجـــا بملعقـــة مـــن العســـل

المعطَّـــر، ثم أحملـــه كغيمـــة عاشـــق في

غابـــــــــــة البلَّـــــــــــوط...[1]

لعل هذا الاجترار له دافع نفسي أو شعور داخلي هو ما جعل الشاعر يتناص مع ذاته، كأن يرى امتدادا في الرؤية بين النصوص، أو بقدر حاجة السابق لاستكمال، أو تعزيزا لمعنى ما زال عالقا في مخيلته، وهذا الأخير ليس بحاجة إلى عظيم تأويل، أو تفسير إذا تأملنا في النص الموازي / مهداة إلى "سليمان النجاب" التي تطالعنا في كلتا القصيدتين، كأننا بالشاعر يجد في داخله إحساسا متناميا تجاه رفيقه يتطلب تعبيرا وغرضا يلح عليه، فيعود إلى صوغ تجربته في قصيدة جديدة، مستعينا بشيء من القصيدة السابقة.

ونقف كذلك على اجترار آخر له في قصيدة "**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** " في المقطع الذي يقول فيه:

عصـــافير زرقـــاء، حمـــراء، صـــفراء، ترتشـــف

المـــاء مـــن غيمـــة، تتباطـــأ حـــين تطـــلُّ علـــى

كتفيـــك، وهـــذا النـــهار شـــفيف خفيـــف

بهـــيُ، شـــهي، رضـــي بـــزواره، أنثـــوي.[2]

[1] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر،ط1، 2004، ص65 ، 66.

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 71.

اجتره من قصيدة "**نسيت غيمة السرير** " المنشورة في مجموعة " **كزهر اللوز أو أبعد** " الذي يقول فيها:

نســـــيت غيمـــــة في الســـــرير علـــــى عجـــــل

ودّعـــــتني وقالـــــت: سأنســـــاك لكنـــــها
نســـــيت غيمـــــة في الســـــرير فغطيتـــــها بـــــالحرير

وقلـــــت لهـــــا: لا تطـــــيري ولا تتبعيهـــــا

ســـــــــــــــتأتي إليـــــــــــــــك

وكانـــــت عصـــــافير زرقـــــاء، حمـــــراء.

صـــــفراء ترتشـــــف المـــــاء مـــــن غيمـــــة

تتباطـــــأ حـــــين تطـــــل علـــــى كتفيهـــــا.[1]

فلم يغير درويش في المقطع شيئا مؤثرا، على نحو ينبئنا أنّ المعاني التي تضمّنها المقطع المستدعى لم يصل حدّ الارتواء الذي يرتضيه له، وأنّ بريقه ما زال قادرا على الانتقال به إلى وجود جديد، فوجد مكانا ملائما له في القصيدة الجديدة و لم يتردد في توظيفه.

وفي مقطع آخر من قصيدة "**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** "يقول:

وأمـــــــــــــــا الربيـــــــــــــــع

فمـــــا يكتـــــب الشـــــعراء إذا نجحـــــوا

في التقـــــاط المكـــــان الســـــريع بصـــــنارة

الكلمـــات، وأمـــا الخريـــف، فمـــا نحـــن فيـــه

مـــن الاهتـــداء برائحـــة الشـــجر العـــاطفي[2]

وهذا المقطع اجتره من قصيدة " **وأما الربيع**" المنشورة كذلك في مجموعة " **كزهر اللوز أو بعد** " التي يقول فيها:

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، نسيت الغيمة في السرير، منشورات رياض الريس للنشر والكتب ــ ط1، 2005، ص 83.
[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص73.

وأما الربيـــع، فمـــا يكتـــب الشـــعراء الســـكارى

إذا أفلحـــــوا في التقـــــاط الزمـــــان الســـــريع

بصنارة الكلمات ...وعادوا إلى صحوهم سالمين.[1]

يجتر درويش رمز "كنعان" الذي غدا دلالة تاريخية تتصدى للادعاءات والتحريفات والتزوير وأباطيل بني صهيون التي طالت تاريخ فلسطين، يقول درويش في قصيدة "**على محطة قطار سقط عن الخريطة** ":

أرى أثـــــــرى وأتبعـــــــه، أرى ظلـــــــي

وأرفعه مـــن الـــوادي بملقـــط شـــعر كنعانيـــة

ثكلـــى، أرى مـــا لا يـــرى مـــن جاذبيـــة

ما يسيل من الجمال الكمـــال المتكامـــل الكلـــي

في أبـــــد الـــــتلال، ولا أرى قناصـــــتي[2]

إن الشاعر حريص أثناء تعبيره عن حاضره على العودة إلى الماضي، و لم يأت ذلك إلا رغبة في تفسير ملابسات الحاضر وتقصي أبعاده، فالماضي رمز للإحساس بالوجود والتمسك باللقاء، والاسم التاريخي الأول لفلسطين "كنعان" هو الأدعى للاستثارة من أجل الصمود أمام التحديات التاريخية القائمة على التحريف.

"إنَّ الأديب بما يمتلكه من رؤية ذاتية تكتسب فاعليتها من النظرة الجمالية يسعى إلى توظيف ما يجده صالحا ممَّا يرسخ في نفسه وذاكرته، وما يلتمس فيه من قدرات تزجي عمله الأدبي بروح خاصة تستوعب شيئا من خصائص مجتمعها وآفاقه ".[3]

ودرويش يحرص على استيعاب كل المقومات التي من الممكن أن تخدم تجربته والتاريخ بما يتضمنه من حقائق دالة وبراهين ثابتة مصدر رئيس من مصادره في إثبات الهوية.

إنه التأصيل لأزلية الوجود، والتمسك بالهوية التي ترد كل مزاعم الصهاينة، وكل تزويرهم للتاريخ، والانتساب التاريخي للمكان الذي يمنح شرعية الوجود لأهله دون سواهم لكن هذا الارتداد التاريخي يمتد إلى جذور العذابات

---

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص58.

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 32.

[3] ينظر: علي حداد، بدر شاكر السياب، **قراءة أخرى**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص 108.

والآلام التي يرزح تحتها في يومياته وحاضره، " فالنفس الإنسانية وهي تعاني حالة التمزق إزاء قمع الاحتلال تهرع إلى حماية ذاتها ـــ فتحصن داخل كيانها التاريخي ضد محاولات إلغائها من قبل الآخرين ".[1]

ويستدعي درويش "**سدوم**" التي أصبحت رمزا تاريخيا للمدينة الملعونة، الفاسدة أهلها، وأخذ منها الشعراء دلالة الدمار والزوال بظلمها وطغيانها وقبيح أفعالها، فغدت دالا على كل كيان فاسد ومفسد، نهاية حتمية لكل كيان يمارس طغيانها، يقول درويش في قصيدة "**تلال مقدسة**":

وراؤك يمشـــي أمامـــك، فـــانظر: ســـدوم

تمـــارين أولى علـــى العبـــث البشـــري

وطوفـــان نـــوح حكايـــة طفـــل

تعلـــم درس السَّـــباحة، كـــل الأســـاطير

كانـــت وقـــوع الخيـــال علـــى

غـــامض، وعلـــى جاذبيـــة ســـرٍّ:

إلى أيـــن تمضـــي بنـــا الـــريح؟ فـــاختلف

الأنبياء مع الشـعراء علـى وجهـة الاسـتعارة.[2]

يجتر درويش رمز "**سدوم**" فهي تغدو نموذجا متقدما للعبث والفساد، ويرى أن صورة هذه المدينة الملعونة تنتقل من زمان إلى زمان، يتغير فيها الاسم ويبقى الفعل، لكن هذا الاستدعاء لا يخلو من إيحاء تاريخي لنهاية سدوم، وكل سدوم، وسدوم هذا العصر لا محالة تزول وتصبح حدثا من التاريخ.

وفي ذات المقطع يستدعي درويش قصة "نوح" عليه السلام ويجتر معانيها، فقد كان لقصة نوح أثر في تكوين شكل النص الشعري عنده.

"للواقع حقيقته الموضوعية، ولهذه الحقيقة وقع في نفوسنا، وصدى في ذواتنا الإنسانية، ومفهوم في أذهاننا ـــ تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغير الصورة لديها، وتكتسب شكلا خاصا ".[3]

وهذا الشكل الذي اكتسبته القصيدة عند درويش، صبغ التجربة الموضوعية بصيغة ذاتية، تستند إلى النص الديني في أبرز مقوماته فقد اتخذت قصة الطوفان عند درويش بعدا شعوريا يكمن في البحث عن وسيلة للنجاة، دون

---

[1] احمد جبر شعث، الاسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر،85.

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 139.

[3] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 210.

الرحيل عن أرض الوطن الذي طغى عليه طوفان الأعداء، وفي الوقت ذاته ربط تعلم الطفل درس السياحة بأخذ العبرة من القصة القرآنية (قصة الطوفان).

يقول درويش في قصيدة "**لاعب النرد**":

وانتميـــــــــــــت إلى عائـــــــــــــة

مصـــــــــــــــــــــــــــــادفة

وورث ملامحهـــــــــــا والصـــــــــــفات

وأمراضـــــــــــــــــــــــــــــها:

أولا – خلـــــــــــلا في شـــــــــــرايينها

وضـــــــــــــــغط دم مرتفـــــــــــــــع

ثانيـــــــا –خجـــــــلا في مخاطبـــــــة الأم والأب

والجـــــــــــــــدة – الشـــــــــــــــجرة

ثالثـــــا – أمـــــلا في الشـــــفاء مـــــن الأنفلـــــونزا

بفنجـــــــــــان بـــــــــابونج ســـــــــــاخن

رابعا – كسلا في الحديث عن الظبي والقُبَّرة

خامســـــــا –ملـــــــلا في ليـــــــالي الشـــــــتاء

سادســـــا – فشـــــلا فادحـــــا في الغنـــــاء ...

لـــــــــيس لي أي دور بمـــــــــا كنـــــــــت

كانـــــــــت مصـــــــــادفة أن أكـــــــــون

ذكـــــــــــــــــــــــــــــــرا ...[1]

يكشف لنا المقطع السابق اجترار الشاعر جملة من الموروثات الشعبية التي استطاعت أن تعاضد رؤيته الخاصة في النص ، و توجه خطابه الشعري ، فحشد لنا ذكرا لبعض أمراض الوراثة التي تشيع الإصابة بها بين الناس ، ووقف

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، **ص** 36.

على العادات و التقاليد المتعارف عليها في مخاطبة الأم و الأب و كبار العائلة ،و كذلك ممارسات شعبية متناقلة و مشهورة كعلاج بعض الأمراض بالأعشاب ،و يكتمل المشهد بصورة الشتاء الشعبي ينهض بحمل رؤية الشاعر لذاته و استدلال منه على بساطته و حقيقة انتمائه ،و في سياق نفي أي تميز له عن غيره ،و جوابا للسؤال الذي يفتتح به القصيدة و يكرره غير مرّة فيها :

مـــــن أنـــــا لأقـــــول لكـــــم

مـــــــا أقـــــــول لكـــــــم؟

أنـــا مـــثلكم أو أقـــل قلـــيلا ...[1]

لقد كان التراث مصدرا من المصادر التي وظفها درويش في شعره، رغبة منه في التشبث بهذا التراث، وليعبر من خلاله عن هموم وآمال الإنسان الفلسطيني.

يرى شريف كناعنة أن " الأدب الشعبي واحد من فروع تراث أيّة أمة من الأمم، وذلك لأنه جزء لا يتجزأ من تاريخ الأمة وحضارتها، يعكس هموم الشعب وآماله وآلامه وتطلعاته بحرية ودون قيود، وهو يشمل مجموع الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة، وهو نتاج عفوي جماعي يعبِّر عن شعور أبناء الشعب وعواطفهم وحاجاتهم وضمائرهم بشكل عام، وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة ".[2]

ويبقى هذا الموروث الأقرب إلى روح المجتمع ونبضه، والأقدر على الوصول إلى الوجدان وملامسة الإحساس العام ولا يحتاج إلى كبير جهد ليحقق الدلالة التي يشحنه بها الشاعر.

والخوف على التراث الشعبي من الاندثار أو السرقة، أو التشويه كما يفعل الصهاينة يدفعنا إلى الاهتمام بهذا التراث الذي يمثل حياة الشعب.

وقد عني كثير من شعراء فلسطين على غرار درويش بالتواصل مع التراث الإنساني وتوظيفه في شعرهم، ومن يتتبع حركة الشعر يجد أن الشعراء الفلسطينيين أكثر من غيرهم تواصلا مع التراث، ويذهب شريف كناعنة إلى أن "الشاعر الفلسطيني" نهل من التراث وأفاد منه، ووظفه في شعره إيمانا منه بأن هذا التواصل يقوي ارتباطه بالوطن ويعمق انتماءه إليه، ويحافظ على هويته من الضياع، وفوق ذلك كله فإنه يؤصل تجربته الشعرية، وينطلق من التراث العريق الذي تمتلكه أمته ".[3]

---

[1] محمود درويش، الديوان الأخير ، ص 36.

[2] شريف كنانة، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة، مجلد 6، العدد 9، ص 22.

[3] ينظر شريف عنانة وآخرون، المأثورات الشعبية ـــ، جامعة القدس المفتوحة ـــ عمان، ط1، 1996، ص 348.

يقول درويش في قصيدة "**لاعب النرد**":

مـــــــن أنـــــــا لأقـــــــول لكـــــــم

مـــــــــا أقـــــــــول لكـــــــــم؟

وأنـــــا لم أكـــــن حجـــــرا صـــــقلته الميـــــاه

فأصـــــــــــــــبح وجهـــــــــــــــا

ولا قصـــــــــبا ثقبتـــــــــه الريـــــــــاح

فأصـــــــــــــــبح نايـــــــــــــــا...

أنـــــــــا لاعـــــــــب النَّـــــــــرد،

أربـــــــح حينـــــــا وأخســـــــر حينـــــــا

أنـــــــــــــــا مـــــــــــــــثلكم

أو أقـــــــــــــــل قلـــــــــــــــيلا

ولـــــــــدت إلى جانـــــــــب البئـــــــــر

والشـــجرات الـــثلاث الوحيـــدات كالراهبـــات

ولـــــــدت بـــــــلا زفـــــــة وقابلـــــــة

وسميـــــــــت بـــــــــإسمي مصـــــــــادفة

وانتميـــــــــــــــت إلى عائلـــــــــــــــة

مصـــــــــــــــــــــــــــادفة.[1]

و يجتر درويش عنوان القصيدة "**لاعب النرد**" من قصيدة الشاعر الفرنسي **ستيفان ملارمية** " **رمية نرد لن تبطل الزهر**" التي ترجمها المغربي محمد بنيس إلى العربية ، فقد كتب ما لارمية هذه القصيدة في أواخر حياته ، و لا بد أن النص الحاضر على علم بهذه الخلفية ، فأراد أن يحتفي بالنهاية على طريقة الآخر ، تأكيدا على كون التشابه الإنساني نواة حاضر في كل مظاهر الاختلاف من جهة ،و على انشطار الإنسان و على محدودية فاعليته ، و على

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 35.

سرابيه حريته و تعتبر إرادته ، و على تصدع وعيه من جهة أخرى ،و تزداد وطأة هذا الهاجس كلما استشعر الكائن الشعري اقتراب ما يعتقده نهاية ما من حقيقة إلا تلك التي ترسمها الصدفة ، وما من خلاص سوى ذلك الذي يتحقق عبر مراوغات اللغة .

فقد أدار محمود درويش نصه على صور افتراضية محورها كلمة " **المصادفة**" وهي الكلمة التي مكنتنا من أن نصل قصيدة درويش بقصيدة ملارمية من خلال كلمة "الحظ" hasard الفرنسية المشتقة من كلمة الزهر العربية [1].

يقول درويش في قصيدة " **ههنا الآن، وهنا والآن**":

وطنيًـــــــــون، كمـــــــــا الزَّيتـــــــــون

لكنَّنـــــــا مللنـــــــا صـــــــورة النـــــــرجس

في مـــــــــاء، الأغـــــــــاني الوطنيـــــــــة

عـــــــــاطفيون بـــــــــلا قصـــــــــد

ولكنَّا نســـينا كلمـــات الأغنيـــات العاطفيـــة.[2]

يجتر الشاعر الرمز الأسطوري نرجس (نرسيسيوس) حيث يبدو درويش ضجرا ممن يتاهون أو يتزايدون على الأخرين بوطنيتهم والذين بلغوا بغرورهم بأنفسهم حدًا تجاوزا فيه غرور نرجس بنفسه حين رأى صورته في الماء فربما تكون هذه إيماءة من الشاعر إلى الذين يرون أنفسهم رموزا للوطنية من خلال اكتفائهم بالتغني بها، فيما هم بعيدون كل البعد عن الفعل الوطني، فالكل يغني باسم الوطن لكن الفعل الوطني على أرض الواقع غائب أو محدود.

ويجتر الرمز نفسه في قصيدة " **ليل بلا حلم** " ليعبِّر عن تفرُّده واعتزازه بذاته، حيث يقول:

---

[1] الوهايبي منصف ،2014/06/28، بين درويش ومالارمية – كيف كتب محمود درويش قصيدته ما بعد الأخيرة، 2018/02/20، القدس العربيhttp://www.alquds.com

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 14-15.م

أنا الغريب وكل ما حــولي يــذكّرني بنفســي

كلّما حــدقت في المــاء امــتلأت بنرجســي

وغضضــــت طــــرفي، مــــن أنــــا في ليــــل

غربتــــك الطويــــل؟ مســــافر يرتــــاح في

الجســــــــــــــد الجميــــــــــــــل.[1]

فرؤية درويش لذاته وافتخاره بها كرؤية نرجس لصورته في الماء واعتزازه بها، فالشاعر بغض الطرف عمّن حوله ولا يكترث بالآخرين.

يأتي هذا المقطع في سياق مونولوج الشاعر وذاته حين انثالت ذكريات الصديق الراحل، فاستشعر درويش غربة روحية أصبح الواقع فيها خياليا، و لم يعد الأسطوري خياليا كما كان على نحو يقود إلى التمرد على الحقيقة.

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 101.

الفصل الثاني :

تجليات التناص بالطريقة الامتصاصية

يدور الحديث في هذا الفصل عن التناص الامتصاصي في ديوان محمود درويش الأخير، والامتصاص مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه حركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل إنه يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو ويحيا بدل أن يموت.[1]

وتبقى هذه النصوص متتالية حية معتمدة على نصوص سابقة متشابكة، لا تأتي من ذاتها، ولذلك يؤكد ميشيل فوكو في تقديمه لمفهوم التناص على أنه لا وجود مما يولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد.[2]

وهذه الطريقة أرقى من الطريقة الإجترارية التي رأيناها في الفصل السابق.

يقول محمود درويش في قصيدة "**لاعب النرد**":

أعمـــــد ريشـــــي بغـــــيم الـــــبحيرة

ثم أطيـــــــــــــل ســـــــــــــلامي

علـــــى الناصـــــري الـــــذي لا يمـــــوت

لأن بـــــــــــــه نفـــــــــــــس الله

والله حـــــــــــــظ الـــــــــــــنبيِّ.... [3]

المقتبس السابق من القصيدة هو امتصاص للعقيدة المسيحية ، فهذا المقتبس ورد في سياق التوتر الذي تشهده اللحظة الشعرية ،و إلحاح الشاعر على سؤال الذات المفردة ،و رميها بالعجز و الهوان وصولا إلى التهميش ،و يبدأ بنسبة ذاته و معنى وجودها إلى عوامل تستعصي على التفسير و تبقى مفتوحة على تعدد التأويل كالزمن و المصادفة و الحظ ، فيستحضر درويش في السياق العام السيد المسيح الناصري ،و يستحضر طقوس التعميد بانزياح عن الدلالة

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 153، نقلا عن ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر.

[2] مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي ــ اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع (317-318)، أيلول تشرين أول 1997، ص 47.

[3] محمود درويش، الديوان الأخير. ص 42.

العامة ، ليصل إلى مقاربة استشهادية بينه و بين المسيح ، فهو لا يموت و هو ما يعادل الحظ النبوي ، فالحظ –أيا ما كان تفسيره– ، هو الذي يفصل بين الحياة و الموت .

ثم يقول:

ومـــن حســـن حظـــي أني جـــار الألوهـــة...

ومـــــن ســـــوء حظـــــي أنَّ الصـــــليب

هـــــو السُـــــلمُ الأزليُ إلى غـــــدنا! [1]

يمضي الشاعر في تفسير ثنائية الحياة والموت والموقف منها منحازا إلى مبدأ العجز عن الاختيار، واقتناص الفرصة التي يشكلها الحظ أو المصادفة كما امتد على مساحة القصيدة كاملة، فهو يمتص عقيدة النصارى ويستدعي الصليب الذي يرمز للضياع والمعاناة والتشتت الذي يحياه الشعب الفلسطيني والوجه المقابل للغد، وهو ذات الغد الذي لا يرى فيه الشاعر إلا المعاناة والموت.[2]

ويعود الشاعر في غير مقطع ليكرر السؤال الملح "**من أنا لأقول لكم ما أقول؟** " ويذهب استباقا لجواب اعتباطي في وعي المتلقي الذي يعرف درويش قامة شعرية كبيرة، فيبادر وينفي عن نفسه أي دور.

ويسند إبداع القصيدة وينسبه إلى الوحي، فيقول:

لا دور لي في القصـــــــــــــــيدة

غـــــــير إمتثـــــــالي لإيقاعهـــــــا

....

لا دور لي في القصـــــــــــــــيدة إلا

إذا انقطـــــــــــع الـــــــــــوحي.

والـــوحي حـــظ المهـــارة إذ تجتهـــد[3]

[1] محمود درويش، الديوان الأخير. ص 42.

[2] أحمد زهير رحاحلة، 2015، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " / مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد 42، العدد 02، ص 465.

[3] الديوان الأخير، ص 43-44.

والشاعر هنا لا يفارق الأثر الفلسفي في التفسير والتعليل، ليوضح الفكرة المركزية التي تلح على وجدانه، ويخلق لها مشاركة مع المتلقي، فيصبح الشعر كالوحي، ويفسر الوحي هنا بأنه حظ المهارة، مستثمرا وممتصا المفهوم الديني الظاهري للوحي الإلهي الذي يختص به بعض الخلق دون غيرهم، ليصل إلى تفسير النبوغ والإبداع والإلهام الشعري.

كما نجده يمتص الموروث والمصطلحات الدينية، إذ يقول في القصيدة ذاتها:

ومصـــادفة صـــارت الأرض أرضـــا مقدســـة

لا لأن بحيراتهـــــا ورباهـــــا وأشـــــجارها

نســـــخة مـــــن فـــــراديس علويـــــة

بـــــل لأن نبيـــــا تمشـــــىَ هنـــــاك

وصـــــلى علـــــى صـــــخرة فبكـــــت

وهـــــوى التَـــــل مـــــن خشـــــية الله

مغمـــــــــــــــى عليـــــــــــــــه.[1]

فالأرض المقدسة ترتبط قدسيتها بحادثة الإسراء والمعراج ويتناص مع خبر الصخرة المشرفة في الأقصى، ويتداخل الحدث بحدث آخر يرتبط بقدسية الأرض يحيل إلى نبي الله موسى وحادثة الطور، لكن التناص الامتصاصي يتجلى حين يهوى التل مغشيا عليه في حين كان موسى من أغشي عليه في طور من أطوار قصته، ويكتسب الدَّال دلالة إضافية، ترتقي بشعرية النَّص من جهة، وتعاضد رؤية الشاعر في الإشارة إلى قدسية أرض فلسطين ومكانتها الدينية والتاريخية.

محمود درويش لم يمتص من العقيدة النصرانية فقط، بل حتى من العقيدة الإسلامية و اليهودية، فنجده يتناص مع النصوص و الشخوص و الأحداث، و يستثمر الدلالات العامة ليخلق دلالاته الخاصة، يقول في قصيدة "**تلال مقدَّسة**":

[1] الديوان الأخير، ص 52.

الـــــــــــــتلال وراء الـــــــــــــتلال

صـــــــــــحائف مـــــــــــن كتـــــــــــب

أنزلتـــــــــــها الســـــــــــماء لمـــــــــــن

يقـــــــــــــرأون ولا يقـــــــــــــرأون

ولكنـــــــــــهم يؤمنـــــــــــون أن الـــــــــــتلال

صـــــــــــحائف مـــــــــــن كتـــــــــــب[1]

فنرى أن عمومية النظرة للكون والحياة تتموسق في عمومية الرسالات السماوية، والدِّين للجميع، من كان عالما به أو من كان جاهلا ما دام الإيمان بهذه الرسالات هو ما يشترك فيه الجميع وهو ما يكشف عن التحول في رؤية الشاعر وموقفه من الإنسان.[2] ونظرته للآخر، ويكشف الشاعر عن نظرته للدِّين والرسالات السماوية، ويؤمن بكل قيمها الإنسانية، يقول:

لا يطـــــــرب الأنبيـــــــاء لشـــــــعر الحماســـــــة

لكنـــــــهم يحملـــــــون الـــــــتلال صـــــــحائف شـــــــعرية

يضـــــــغطون علـــــــى صـــــــخرة، فتســـــــيل نـــــــدى

وعلـــــــــى عشـــــــــبه فتصـــــــــير صـــــــــدى

ويقولـــــــون مـــــــا يفعلـــــــون، وإن قلـــــــت الأرض

مـــــن حولنـــــا وبنـــــا، وســـــعوها لنـــــا، بإشـــــراقهم

وأحبـــــــــوا الجميـــــــــع، ولم يقتلـــــــــوا أحـــــــــد

أبـــــــــدا، ولا غريبـــــــــا ولا ملحـــــــــدا[3]

[1] الديوان الأخير، ص 135.

[2] أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير، ص 465.

[3] الديوان الأخير، ص 136.

وتظهر في اللوحة ألوان متناسقة ممتصة من الديانات السماوية كافة، وتقبض على إشارات تحيل إلى موسى عليه السلام، ووصاياه، ومحمد صلى الله عليه وسلم وخلقه، واقتباس من سورة الشعراء، في موقف مقدس لدى الشعوب يتسم بالاعتدال والتقدير ومقاربة لفساد الواقع وتناقضه مع المبادئ والتعاليم.

"فالموروث الديني على تنوع دلالته واختلاف مصادره شكل مصدرا إلهاميا ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها محمود درويش، وحاول النفاذ من خلالها لتصوير معاناته، والتعبير عن قضاياه ومواقفه ".[1]

وتمتد الإشارات والأسماء والأحداث التي تنبثق من مرجعية دينية في كثير من القصائد، لتتآزر وما سبق في الكشف عن براعة درويش في توظيف الموروث الديني، وغنى معجمه، وقدراته على توجيه المستدعى، وتكييفه ليتوافق مع النص الجديد على نحو يحفظ خصوصية الدلالة السابقة ويستثمرها في إنتاج الدلالة الجديدة.

كما يقول في قصيدة "**لاعب النرد**":

مـــــن أنـــــا لأقـــــول لكـــــم

مـــــا أقـــــول لكـــــم؟

و أنـــا لم أكـــن حجـــرا صـــقتلة الميـــاه

فأصـــــــــبح وجهـــــــــا

و لا قصـــــبا ثقبتـــــه الريـــــاح

فأصـــــــــبح نايـــــــــا .... [2]

يعتبر الحجر عند درويش عملية صقل جديدة بواسطة الماء وهي عملية المعمودية بالماء في الديانة المسيحية والتي تحوله إلى حالة جديدة تماما كما يفعل الماء، فيمتص درويش هذا المعنى ويوظفه في شعره.

يعد الماء في العديد من الديانات مادة طاهرة، ويتم الاغتسال بالماء للتطهر وللتحلل من الذنوب ـــ ففي الديانة اليهودية يستعمل الماء للاغتسال والتطهير، وفي الديانة المسيحية يستعمل للتعميد.

[1] حسن البنداري، عبد الجليل حسن صرصور، عبلة سلمان ثابت، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة 2009/11/6 المجلد 11، العدد 2، ص 247.

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 36.

المعمودية في الديانة المسيحية هي طقس الغسل بالماء رمز النقاوة والانخراط في المسيحية، والماء في هذا المقطع يصقل الحجر ويحوله وجها أو قصبا ثقبته الرياح فأصبح نايا أي عبر عملية تحول من وضع إلى وضع أحسن.

أما في قصيدة "**طللية البروة** " يقدم لنا درويش نموذجا جامعا لجماليات إندغام القديم والحديث، فلا يقف في تناصه عند نص واحد أو دلالة فردية، فنجده يمتص مقطعه من الموروث الأدبي يقول:

أمشـــي خفيفـــا كـــالطيور علـــى أديم الأرض

كـــي لا أوقـــظ المـــوتى وأقفـــل بـــاب

عـــاطفتي لأصـــبح آخـــري إذا لا أحـــس

بـــأنني حجـــر يـــئن مـــن الحـــنين إلى الســـحابة

.....

يا صاحبي قفا ...لنختبر المكـــان علـــى طريقنـــا.[1]

يفيض المقطع بحشد من الدلالات والإيحاء، والاستحضار، وهنا نجد درويش يمتص بيت أبي العلاء المشهور الذي يقول فيه:

خفِّـــف الـــوَطْء، مـــا أظُـــنُ أديمِ الـــــ أرض إلا مـــــن هـــــذه الأجســـــاد.[2]

فتتآزر الإحالات المصبوغة بإضافات لفظية جديدة لتنهض بتجربة الشاعر الخاصة في الوقوف على أطلال بلدته ومسقط رأسه –البروة–وتتعاضد نظرة المتأمل والفلسفة المعرية، وطقوس الوقوف الجاهلية، لترتسم الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر في بناء غنائي ملحمي، يعمق في المتلقي إحساس المرارة والألم والتحسر الذي يعيشه الشاعر، دون أن يفقد خصوصية التعبير وتميز التجربة أو الرؤية التي توافقه.[3]

وما يلفت الانتباه في هذا المقطع، مظهر الوقوف على الأطلال المرتبط في وعينا بامرئ القيس أكثر من سواه من جهة، وبمشهد الديار المقفرة وذكرياتها من جهة أخرى، يقول امرؤ القيس في معلقته:

---

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 109.

[2] أبو العلاء المعري، سقد الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ص 07.

[3] أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير، ص 466.

قفا نبك من ذكـــرى حبيـــب ومـــترل بســـقط اللـــوى بـــين الـــدخول فحومـــل.[1]

فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة والتصاقه بوجدانها ومعايشته لظروفها، "لأن فهم الماضي يكون أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي".[2]

فالتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الأدبية التراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا التشابه شكل حافزا قويا دفع الشاعر المعاصر للامتياح من الموروث الأدبي باستدعاء شخصياته، واستحضار مواقفه وأحداثه واستغلال أبعادها الدلالية، وإمكاناتها الإيحائية في تشكيل رموز أدبية جديدة تحمل أنفاس الماضي وتعبر عن قضايا معاصرة.

و تمثل شخصية امرئ القيس في بعدها المأساوي واحدة من الشخصيات التي استلهمها الشعراء الفلسطينيون في خطابهم الشعري ،و كانت بمثابة نواة انطلق منها خيال الشعراء للكشف عن مأساتهم ،و للتعبير عن روح العصر ، والواقع التاريخي الذي يعانونه و أبناء شعبهم [3]، فمحمود درويش استلهم تجربة امرئ القيس الشعرية ، لأنها تمثل مادة غنية ،و معينا لا ينضب ينهل منه الشعراء ، فاستثمر درويش أبعاد شخصيته ، ليعبر من خلالها عن مضمون تجربته من إحساس بالغربة و الوحدة بعد أن فقد الأرض و الوطن ، فعمل على محاكاة النص الشعري بما ينسجم مع معرفة موقفه النفسي .

امرؤ القيس استهل معلقته بالوقوف والبكاء على الديار البالية والآثار الدراسة، تلك التي أثارت الأسى والمرارة في نفسه بعد أن خلت من أهلها، فدرويش حين وقف على أطلال مسقط رأسه البروة استعار التركيب (قفا نبك) لشد انتباه القارئ وإغرائه بالاستماع.

فأصبح الموروث الأدبي أداة معرفية طيِّعة في يد الشاعر المعاصر، ينسرب بجذوره الدلالية في أعماق تجاربه، ويشكل عنوانا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته، حيث إن كثيرا من محطات حياة الشعراء القدامى تتقاطع مع حياة الشاعر الفلسطيني ولا سيما إذا كان الشاعر القديم صاحب تجربة غنية.

---

[1] ابن الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر المذهبات، ضبط عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، ص 25.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط5، 1995، ص28.

[3] إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب رام الله، ط1،2005، ص 129-130.

أما في قصيدة "**إلى شاعر شاب** " فنجد درويش يقول:

الطريـــق طويـــل كليـــل امـــرئ القـــيس

ســـهل ومرتفعـــات، ونهـــر ومنخفضـــات

علـــــى قـــــدر حلمـــــك تمشـــــي

وتتبعـــــــــــــك الزنبقـــــــــــــة

أو المشـــــــــــــــــــــــنقة.[1]

لقد جعل درويش ليل امرئ القيس طرفا من طرفي التشبيه والبحث في وجه الشبه هنا يجعلنا نرتد إلى الماضي، ونقف على دلالات الليل، كما جاءت في شعر امرئ القيس، ونستحضر دلالة الليل من سيرته ومن محطات حياته لننسج من هذه الدلالات دلالة جديدة تعادل الرؤية التي يريد الشاعر إبرازها فنجد محمود درويش يمتص معاني الليل ودلالاته من خطابات امرئ القيس الشعرية فأبدع أبياتا رائعة.

وهو امتصاص لمعلقة امرئ القيس التي يقول فيها:

وليل كموج البحر أرخـى ســدوله ... علـــي بـــأنواع الهمـــوم ليبتلـــي

فقلت لـــه مـــا لمـــا تمطـــي بصـــلبه ... وأردف أعجـــــازا ونـــــاء بكلـــــل

ألا أيهـــا الليـــل الطويـــل ألا تجلـــي ... بصـــبح ومـــا الإصـــباح منـــك بأمثـــل

فيا لـــك مـــن ليـــل كـــأن نجومـــه ... بـــأمراس كتـــان إلى صـــم جنـــدل.[2]

فامرؤ القيس يصف ليله المظلم ويشكو طوله، ويصوره صورا مختلفة، بحيث تحتشد فيه الهموم والابتلاء واليأس منه ومن انجلائه، إنه ليل مهيمن على عالم الشاعر النفسي، فصور الليل في هذه المقطوعة هي صورة حقيقية من معاناة الشاعر البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهر، فيشترك محمود درويش وامرؤ القيس في المعاناة والألم والهم الذي يقض المضجع ويثقل الكاهل.

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 145.

[2] ابن الخطيب التبريزي، شرح المعلقات العشر، المذهبات، ص 26.

يقول درويش في قصيدة "**لاعب النرد**":

هكـــذا أتخايـــل: نرســـيس لـــيس جمـــيلا

كمـــــا ظـــــنَّ: لكـــــن صنَّـــــاعَه

ورَطـــــوه بمرآتـــــه، فأطـــــال تأمُّلـــــه

في الهـــــواء المقطَّـــــر بالمـــــاء ...

لـــو كـــان في وســـعه أن يـــرى غـــيره

لأحـــــب فتـــــاة تحملـــــق فيـــــه

وتنسى الأيائل تركض بـــين الزنـــابق والأقحـــوان

ولـــــو كـــــان أذكـــــى قلـــــيلا

لحطـــــــــم مرآتـــــــــه

ورأى كـــــم هـــــو الآخـــــرون ...

ولـــو كـــان حـــرا لمـــا صـــار أســـطورة ...[1]

درويش امتص هذا المقطع من القصيدة من أسطورة "نرسيس" و هي واحدة من الأساطير التي كان لها أكثر من حضور في الديوان الأخير ،و برز في أكثر من قصيدة ،و انتفع درويش بالدلالات و الرمزية التي تحملها في مضامينه المقاربة ، فيقف درويش على الأسطورة التي أصبح فيها "نرسيس" رمزا للغرور و الإعجاب بالذات و تقديسها، ويظهر المقطع السابق من القصيدة في سياق رؤية الشاعر الكلية لذاته ،و هو يحاول أن ينفي عن نفسه أن يكون له أي دور فيما وصل إليه ، بل إنه كالآخرين ،وربما كما قال في القصيدة أقل قليلا منهم ،و يستحضر الأسطورة ليدل على فجائعية حب الذات و مرارة الانغلاق عليها .

وفي القصيدة ذاتها عندما يحاول الشاعر تفسير رؤيته الخاصة لمعنى الوجود والحياة والموت، وارتباط الذات بما حولها، يختار الحظ تفسيرا لكثير من الوقائع والحقائق ويبحث عن أسماء تصلح لنطلقها على الحظ فيذكر طائفة منها ويقول عنه:

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 49-50.

نســـــميه خـــــادم آلهـــــة الأســـــاطير

نحـــن الـــذين كتبنـــا النصـــوص لهـــم

واختبأنـــــــــا وراء الأولمـــــــــب[1] ...

يستحضر درويش الأساطير والآلهة فيها، ويذكر الأولمب وخدم الآلهة، ويرى أن الحظ هو الذي كان يخدم آلهة الأساطير ويعطي لحضورهم هذه الهالة من التقديس والإبهار، في حين أننا نحن الذين صدقنا وما كتبناه عنهم ولهم، واختبأنا وراء بطولاتهم دون أن نتأمل فيها، ليقول لنا أننا المسؤولون عن تصديق الأساطير، وتفسير كل خارق في هذا الوجود.

يستثمر درويش ويمتص الظلال الملحمية والتراجيدية التي تكتنز في دلالات المشهد الأسطوري عند هوميروس، فيسحب ظلالها ويربطها بالمشهد المعاصر، يقول في قصيدة "**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**":

إن الزمـــــــــان هـــــــــو الفـــــــــخ

قالـــــــــت إلى أيـــــــــن تأخـــــــــذني؟

قـــــال: لـــــو كنـــــت أصـــــغر مـــــن رحلـــــتي

هـــــذه، لا كتفيـــــت بتحـــــوير آخـــــر فصـــــل
مـــــــــن المشـــــــــهد الهـــــــــوميري.[2]

إننا نقف على إحالة أسطورية تصف الفصل الأخير من رحلة الحياة وتعطي ملامح الختام في مشهد الواقع، لكنه مشهد يضج بالعجز والضعف، ولا يخفي درويش تأثره بالأساطير اليونانية والفلسفة الإنسانية فيها، فينتقل بنا إلى إحالة أخرى في المقطع الذي يقول فيه من قصيدة "**الخوف**":

للخـــوف طعـــم اللـــوتس الســـحري في

الأوديســـــــــــة الكـــــــــــبرى[3].

يحاول الشاعر في قصيدة "**الخوف**" أن يقف بنا على تفسيره الخاص لهذا الإحساس، ويربطه بالحواس الأساسية من سمع وبصر وذوق ....، ويحيلنا في المقطع الذي يصف طعم الخوف إلى طعم السحر في الأوديسة الكبرى، لنرتد إلى

---

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص 77.

[3] المصدر السابق، ص95.

دلالة الطعم الذي يحمله الخوف كما ظهر فيها، ويرتحل بالخوف من الأسطورة ليصف واقع الإحساس بالخوف، ويصبح طعم الخوف الذي نحياه طعما أسطوريا.

فالشاعر الفلسطيني كغيره من الشعراء العرب استخدم الأسطورة في أشعاره لبث مشاعره وأحاسيسه اتجاه قضيته، ولتحقيق أهدافه الشعرية " فالرمز الأسطوري بطقوسه، والفن بإنجازاته لهما وظيفة واحدة، هي الإدراك والشعور الدقيق بالمجتمع، وعكس الحياة الانفعالية الجماعية للمجتمع ".[1]

وقد تعددت أصول الأسطورة وتنوعت مصادرها في الشعر الفلسطيني بحيث اتجه هذا الشعر إلى الشمول والطموح لمعاينة البعد الإنساني والوصول بالتجربة الشعرية إلى المدى الجماعي الإنساني بعامة، فلم يقف عند مناهل الأسطورة المحلية كالبابلية والكنعانية أو الفرعونية مثلا، بل تعدى ذلك إلى أساطير الأمم الأخرى متمثلة في الأساطير اليونانية التي كانت فالأسطورة هي التي منحت الإنسان تبريرا لاستعادة أي طقس قديم مبجل، وينظر إليها التحليل النفسي على أنها تعبير رمزي مثلها في ذلك مثل الحلم بالنسبة للفرد.[2]

فاستخدام محمود درويش الأسطورة، إنما هي محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر، بسبب ثرائها الدلالي بما تحمله من شحنات إشعاعية وتراكمات وجدانية أشدها تأثيرا وأكثرها ذيوعا بين الشعراء.[3]

يقول درويش في قصيدة" **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** ":

جيتـــــــــــــــــارتي فرســـــــــــــــــي

في الطريـــــــــق الـــــــــذي لا يـــــــــؤدي

إلى أي أنـــــــــــــــــــــــــــــــــدلس

ســـــوف أرضـــــي بحـــــظ الطيـــــور وحريـــــة

الـــــريح، قلـــــبي الجـــــريح هـــــو الكـــــون.[4]

يمتص درويش و يستدعي الأندلس التي أصبحت رمزا مشتركا بفعل ما تثيره في الذاكرة و الوجدان من دلالات ، فقد أصبحت الأندلس رمزا معمقا للإحساس بفقدان المكان و ضياع الأمة و هوانها ، و الخروج الذليل ،و

[1] شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص 665.

[2] أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني، مكتبة القادسية ــ فلسطين، ط1، 2002، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص 43

[4] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 81.

لكن درويش يرى فيها وجها آخر يتناسب مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها ، و يتمثل هذا في دلالة الوصول الأول للأندلس ،و عبد الرحمن الداخل الذي صار رمزا يرتبط بظهورها ، فكانت الطريق إلى الأندلس إشارة إلى كل طريق توصل إلى الحرية ، لكن الشاعر هنا لا يجد في طريقه إشارة توصل إلى أي أندلس ،و يبقى للإحساس يفقد المكان الحضور الطاغي في الوجدان .

كان للثقافة التاريخية أثر واضح في تجربة درويش الشعرية ،و امتد هذا الأثر ليشمل الأعلام و الأماكن والأحداث .لكن التاريخ الذي انتفع درويش من مكاناته لم يكن درسا تعليميا ،و لا تجسيدا لمقولة (التاريخ يعيد نفسه)، و لا تحجرا في محراب الماضي ، بل كان حركة متحررة من قيود الزمان و إحياء للنقاط و البؤر المتوترة في الدلالة القديمة ،و استشعار بالقيمة المادية و الروحية للماضي ، دون انسلاخ مطلق عن الجذور الجامعة و التاريخ المشترك ، فالتناص مع التاريخ " هو ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة و منتقاة مع النص الأصلي للقصيدة ،و تبدو مناسبة و منسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر و تكسب العمل الأدبي ثراء و تفاعلا "،[1]فالحاضر امتداد للماضي ،و تاريخ للغد ، على نحو يصبح فيه الانفصال عن التاريخ مطلبا لا مكان له .

لكن درويش قبل أن يرتاد الماضي، ويمتح من معطيات التاريخ، يقف أمامه محاولا التبصر في حقيقته، ويختار أن يكون له سؤال عن التاريخ، فيقول في قصيدة " **في رام الله**":

أســـأله: التـــاريخ كـــابوس سنصـــحو منـــه، أم

درب ســـمـــــــاوي إلى المعـــــــنى؟ يقـــــــول:

هـــــو الـــــذهاب، هـــــو الإيـــــاب، حياتنـــــا

معنـــــــا، هنـــــــا والآن، فـــــــاتبع فطـــــــرة

القلـــــب الحكيمـــــة وانتشـــــر بـــــين النباتـــــات

البســـــــــيطة تزدهـــــــــر، فالقلـــــــــب، لا

علـــــم الحســـــاب، هـــــو الصـــــواب.[2]

ويبقى السؤال وجوابه، حقلا منفتحا على دلالات متحولة يستعصي القبض عليها، ويبقى التاريخ صورة من صور الزمن الذي انهزم الإنسان أمامه، فتجربة درويش في التناص مع التاريخ واستحضاره بمعطيات ومكوناته عريقة ممتدة، ووصل بها هذا الامتداد إلى ديوانه الأخير.

[1] أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، ص 25.

[2] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 120.

يقول محمود درويش في قصيدة "**كأن الموت تسليني**"

أمشي وأعلم أن الـــريح ســـيدتي

وأنني ســـيد في حضـــن ســـيدتي

وكل مـــا يـــتمنى المـــرء يدركـــه

إذا أراد وإني رب أمنـــــــــــيتي.[1]

قبل اكتمال القراءة للمقطع السابق يبدأ المتلقي عملية ارتداد إلى الموروث الأدبي الذي يحيل إليه المقطع عبر استحضار لشاعر العربية المتنبي في البيت الذي يقول فيه:

ما كل مـــا يـــتمنى المـــرء يدركـــه تجـــري الرِيـــاح بمـــا لا تشـــتهي الســـفن.[2]

فيعمد الشاعر إلى خرق الدلالة العامة للبيت، ويعيد إنتاجها على نحو خارج عن المألوف، في تقصد لتحقيق أفق مغاير للمتوقع، فالشاعر في موضع إيماني خالص ربط تحقيق الأماني بإرادة الله، مما يشي بعجزه عن تحقيق الأمنيات وبلوغه حالة من الروحانية يتصل فيها بخالقة، وهذا ضمن وحي بأطر الجمال والشعرية المتاحة، وليحقق انسجاما للرؤية الجديدة لا تنقص من دلالته الأولى، وينتفع الجديد بالدلالة الأخيرة وتنتفي الحدود بين الماضي والحاضر.

ويمكن القول: إنَّ درويش قد تجاوز حدود الانتفاع من التراكيب اللغوية ودلالتها المستهلكة أو المقولبة، واستطاع شحنها بطاقات تعبيرية وجماليات شعرية متجدِّدة تحقق التوازن بين عنصرين يفترض المنطق الدلالي والزماني والمكاني افتراقهما، ونلمح هذا الاقتدار في تناصه مع الكناية التي تموضع في قول امرئ القيس:

وتضحى فتيت المسك فوق فراشـــها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضـــل.[3]

فيتلفق الشاعر الدلالة القديمة، ويكيفها لتصبح جزءا أصيلا من تجربته، يخلو من مظاهر الاقحام أو النتوء البارز شذوذا والذي يمكن أن يتسبب في افساد الوحدة و التكامل للمشهد الجديد، يقول في قصيدة "**لاعب النرد** " :

كـــان يمكـــن أن تســـقط الطـــائرة

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 148.

[2] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ط1، ج4، ص 366.

[3] مصطفى عبد الشافي، شرح ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية، ط5، ص 116.

بي صـــــــــــــــــــــــــــــباحا

ومن حسن حظـــي أني نـــؤوم الضـــحى

فتـــــأخرت عـــــن موعـــــد الطـــــائرة

كان يمكـــن ألا أرى الشـــام والقـــاهرة

ولا متحف اللوفر، والمدن الساحرة.[1]

فنرى أن الكناية –نؤوم الضحى–تكتسب معنى جديدا يرتبط بالفكرة التي تطغى على الشاعر، فتزداد رونقا إلى رونقها، وتحقق المقصد الأساس من التناص والاستدعاء، إذ وظف الشاعر هذه المقولة في إطار مفارقة تصويرية تعكس مأساوية حياة الشاعر وعدم تحقيقه لأمانيه، فجاء تأخره عن موعد الطائرة ليلغي دلالة (نؤوم الضحى) التراثية.

يقول درويش في قصيدة "**موعد مع إميل حبيبي**"

لا الـــــــــــــــــــواقعي هنـــــــــــــــــا

واقعـــي، ولا أنـــت فـــوق ســـفوح الأولمـــب

هنـــاك، خياليَّـــة، ســـوف أكســـر أســـطوريتي

بيديَّ، كمـــا يكســـر الطفـــل كـــوب الحليـــب

ليرشـــــــــد أمـــــــــا إلى ثـــــــــديها

لا لأرثـــــي شـــــيئا أتيـــــت، ولكـــــن

لأمشي على الطرقـــات القديمـــة مـــع صـــاحبي

وأقول لـــه: لـــن تغيَّـــر شـــيئا مـــن الأمـــس.[2]

[1] محمود درويش، الديوان الأخير،ص 54.

[2] المصدر السابق، ص 113.

يأتي هذا المقطع في سياق منولوج الشاعر وذاته حين انثالت ذكريات الصديق الراحل، فاستشعر درويش غربة روحية أصبح الواقع فيها خياليا، و لم يعد الأسطوري خياليا كما كان، على نحو يقوده إلى التمرد على الحقيقة، وكسر السائد والمألوف لتفسير الواقع وفهمه من منظاره الخاص.[1]

فيمتص ويستحضر درويش المكان الأسطوري في رحلة البحث عن المكان الذي يقف فيه بين الحياة والموت والمكان الذي يمكن للروح أن تفسر فيه حقيقتها.

ويقول في قصيدة "**إلى شاعر شاب** "

ألـــــف عصـــــفورة في يـــــدِ

لا تعـــادل عصـــفورة واحـــدة

ترتـــــــــدي الشـــــــــجرة

القصـــيدة في الـــزمن الصـــعب

زهـــر جميـــل علـــى مقـــبرة! .[2]

يستثمر درويش على نحو فني واع الطاقات التعبيرية التي تحملها الأمثال و الحكم الشعبية ،و الإمكانات الفنية التي يمكن أن تقدمها بوصفها خلاصة لتجربة إنسانية ،و عنوانا للممارسات اليومية ، فالشاعر في هذا المقطع يعطي خلاصة تجربته و حكمته و وصاياه لجيل الشعراء الشباب ، فكان منطقيا أن يتكأ على الأمثال و الحكم في تعزيز هذا الخطاب التوجيهي ، لكنه يعمد إلى الخروج عن المألوف في بيان دلالة المثل القائل (عصفور باليد خير من عشرة فوق الشجرة) و يرى أن ألف عصفورة في اليد ليست خيرا من عصفورة واحدة تتماهى في الشجرة ، ليصبح المشهد دالا على معنى الجمال و الحرية كما يراه الشاعر بعينه التي يرى من خلالها ما لا يراه سواه .[3] .

[1] أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير، ص 464.

[2] الديوان الأخير، ص 143.

[3] ينظر: أحمد زهير رحاحلة ــ تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير، ص 470.

ويقول في قصيدة "**بالزنبق امتلأ الهواء** "

ولم أســـــأل: لمـــــاذا أحتفـــــي بصـــــداقة اليـــــومي

والشـــيء المتـــاح، وأقتفـــي إيقـــاع موســـيقى ستصـــدح

مـــن زوايـــا الكـــون؟ لا أنســـة ولا أنســـى و لا أتـــذكر

الغـــدً ...ربمـــا أرجـــأت خـــوفي مـــن مـــلاك المـــوت

عـــن قصـــد، لكـــي أحيـــا الهنيـــة بـــين مترلـــتين

حادثـــة الحيـــاة، وحـــادث المـــوت المؤجـــل ســـاعة

أو ســـــــاعتين، وربمـــــــا عـــــــامين ....[1]

يتناص محمود درويش في هذا المقطع مع فلسفة المعتزلة الذين امنو بالمترلة بين المترلتين ولكنه يخالفهم، فعلى رأيهم أن العبد حين يعاقب يمكن أن يقع أيضا بين مترلتين، مترلة الجنة ومترلة النار، أما درويش فيقع بين مترلتين هما حادثة الحياة وحادثة الموت إذ لا فرق بينهما.

[1] محمود درويش، الديوان الأخير، ص 22-23.

خاتمة

ما يمكن قوله في الأخير هو أن رحلة البحث ممتعة لكن لكل بداية نهاية حتى وإن كانت مفتوحة فأحمد الله الذي وفقني على اتمامه.

وحوصلة ما توصلت إليه في هذا البحث هو جملة من الحقائق المتصلة بالتناص نظريا وتطبيقيا، ووفقا لذلك يمكن القول:

- إن مفهوم التناص لا يتحدد إلا بتحديد مفهوم النص باعتبار أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء لنصوص أخرى.
- إن التناص مصطلح نقدي حديث، قائم على التداخل أو التعالق بين النصوص بعضها ببعض ، وبمعنى آخر تداخل النص الحاضر في النص الغائب، وقد تبناه مجموعة من الباحثين الغربيين من أمثال " جوليا كريستيفا" التي كان لها الفضل في وضع مصطلح التناص، و " مخائييل باختين" في مبدأ الحوارية "و " رولان بارث" وغيرهم من الدارسين ، فتناولت الدّراسات النقدية عند عدد غير قليل من النّقاد الغربيين حول التناص، فأخذ الدّارسون يتوسعون في تناول هذا المفهوم ، واتسع بعد ذلك فاصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة ، وجديرة بالدراسة ، والتقصي و الاهتمام في الأدب العربي.
- إنّ التناص مصطلح لا ظاهرة، دخل إلى لغتنا حديثا نتيجة للتّواصل مع الثقافات النقدية الأجنبية، وهو ظاهرة متعلقة في تراثنا النقدي والبلاغي، وقد احتلت موقعا متميزا من مصنفاتنا التراثية مع تنوّع التسميات المتصّلة بها، فقد أصبح مصطلح التناص يضم كل التسميات، ويهضمها، ويستوعبها.
- ظهور العديد من المحاولات من طرف الدّارسين العرب لبناء نظرية التناص والمتمثلين في (محمد مفتاح، محمد بنيس، عبد المالك مرتاض....) حيث أكدّو أن التناص ظاهرة طبيعية فلا يوجد نص برئ، فكل النصوص تتفاعل فيما بينها.
- ظل مصطلح التناص هو الأكثر استعمالا وشيوعا بين النقاد العرب، رغم صراع المصطلحات، وكأن المحاولات الأخرى للتمرد عليه: قد جاءت لمجرد البحث عن التمايز ومجرد شرح لنفس المفهوم وإن اختلفت التسميات.

أما فيما يخص محمود درويش وديوانه الأخير فإني لخصت ما توصلت إليه من نتائج في النقاط التالية:

- إن ديوان " لا أريد لهذي القصيدة أن تنهي " هو آخر ديوان لشاعر القضية الفلسطينية، الذي لم ير النور إلا بعد أن غاب شاعره.
- حمل الديوان الأخير لمحمود دوريش في طياته رثاء الشاعر لنفسه، ورؤيته الناضجة للموت، إضافة إلى ما يمكن اعتباره سيرة ذاتية للشاعر صاغها بطريقته البديعة، مع رسائل مميزة أبرقها إلى شعراء راحلين وإلى الشعراء القادمين.

- محمود دوريش شاعر واسع المعرفة، يصعب على الباحث الإمساك بالنص الغائب في شعره،
- إن المبحر في عباب الديوان الأخير يقف على تموضعات وحقول معرفية متنوعة للتناص فيه، ويقف على وعي واقتدار فنيين كبيرين بالقيمة التي يضيفها التناص لدى محمود درويش.
- تناص دوريش مع النصوص السابقة بالطريقة الاجترارية، وتعامل معها بوعي سكوني، لا ابداع فيها، لأنه يصل أحيانا إلى كون النص الحاضر مقاسا على النص الغائب بالمسطرة والقلم، فاستدعى من نصوصه وأعماله السابقة، من ديوان " لا تعتذر عما فعلت" وديوان "كزهر اللوز أو أبعد "، ومن نصوص سابقة أخرى.
- استحضر الشاعر في ديوانه الأخير معاني من العقيدة الإسلامية وكذا المسيحية ومن الموروث الأدبي، وبعض الرموز الأسطورية والتاريخية، فتعامل معها كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد وهذا ما يعرف بقانون الامتصاص، فهو لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.
- بعد بحث طويل لم أعثر على مقاطع من هذا الديوان تناص فيها درويش مع النصوص الغائبة بالطريقة الحوارية، فطريقة الحوار أرقى مستويات التعامل في النص الغائب، حيث يفجر فيه الشاعر مكبوتاته وذواته ويعيد كتاباته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، فهي المرحلة الأعمق وظيفيا.
- ومع القدر من الإبداع والوعي الفني والفكري لم يعد للنص المغلق معنى يوثق به، وأوهام القطعية المعرفية تتلاشى في حضور الممارسة الحوارية بين النصوص، وصارت الكتابة تعددية والأصوات متباينة وصولا إلى النص الجامع ووعيا بأن الذي لا يتتلاقح مع غيره لا ينتج وبالضرورة يوسم بالعقم، وتنتهي أطواره، فكان الديوان عنوانا وممارسة قصيدة لا تريد أن تنتهي.

وفي آخر خطوات البحث أرجو أن أكون قد وفقت فيما ذهبت إليه من طرح وتحليل لديوان درويش الأخير وما فيه من درر تناصية مكنونة، وآمل أن يجد مزيدا من الدراسات....

أدعو الله تعالى أن يوفقني، ويسدد عثراتي فهو الموفق وهو حسبي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1) (الأندلسي) بن جابر، الحلة السيّرا في مدح خير الورى، تحقيق : علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، ط1،1985.

2) البادي حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1: 2009.

3) بارث رولان، لذة النص، دار الشجرة للنشر والتوزيع، باريس،2002.

4) البرقوقي عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، ط1، ج4.

5) (البغدادي) أبو طاهر محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق : محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1 : 1981م.

6) بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة بيروت-لبنان، ط1: 1979م.

7) (التبريزي) بن الخطيب، شرح المعلقات العشر المذهبات، ضبط عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1.

8) التفتازاني سعد الدين، المطوّل-شرح تلخيص مفتاح العلوم-، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

9) تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت، ط2، 1979م.

10) (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969م.

11) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991م.

12) الجمحي بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهد محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

13) جهاد كاظم، أدونيس منتحلا-دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، مصر، ط2: 1993م.

14) الجوزية بن القيم، كتاب الفوائد (المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان) صححه: محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مصر، ط1: 1327ه.

15) حداد علي، بدر شاكر السياب-قراءة أخرى-دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 1998.

16) حسنين علي نبيل، التناص-دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1: 2010م.

17) (الحلبي) بن الأثير، جوهر الكتر "تلخيص كتر البراعة في أدوات ذي اليراعة"، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية.

18) الحموي بن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2: 1991م.

19) درويش محمود:

- كزهر اللوز أو أبعد، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، ط1: 2005.
- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1: 2009.
- لا تعتذر عما فعلت، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1: 2004.

20) الدهون ابراهيم مصطفى، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد، ط1: 2000.

21) ابن ذريل عدنان، النص والأسلوبية-بين التنظير والتطبيق، اتحاد كتاب العرب. ط1. 2000.

22) الزعبي أحمد، التناص نظريا و تطبيقيا، مكتبة الكتاني، أربد، ط1: 1995.

23) الزواهرة ظاهر محمد، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1: 2013.

24) أبو زيد نصر حامد، اشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت و الدار البيضاء، ط5: 1995م.

25) السد نور الدين، الأسلوبية و تحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1: 2010م.

26) شعث أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1: 2000م.

27) الصبيحي محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص و مجالات تطبيقه، دار العلوم العربية للعلوم ناشرون، ط1: 2008م.

28) الصّفدي، عض الختام عن التورية والاستخدام، دراسة وتحقيق: المحمدي عبد العزيز الحناوي، دار الطباعة المحمدية درب الأتراك، الأزهر، ط1: 1979م.

29) عبد الشافي مصطفى، شرح ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية، ط5.

30) عزام محمد، النص الغائب-تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1: 2001.

31) الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1: 2006م.

32) الغذامي عبد الله، تشريح النص، مقاربات شعرية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1: 1987م.

33) الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية-قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، النادي الأدبي، جدة، السعودية، ط1: 1985م.

34) (الغرناطي) أبو جعفر، طراز و شفاء العلة، شرح الحلة السيّرا في مدح خير الورى، حققته و قدمت له: رجاء سيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، 1990.

35) فنطازي محمد، التناص، مطبعة بن سالم، الأغواط، ط1: 2010م.

36) كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1: 1991م.

37) كناعنة شريف و آخرون، المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1: 1996م.

38) المصري ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة احياء التراث الإسلامي.

39) ابن المعتز عبد الله، كتاب البديع، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979.

40) (المعري) أبو العلاء، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.

41) مفتاح محمد تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط3، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1: 1994.

42) مناصرة عز الدين، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجد لاوي للنشؤ و التوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2006م.

43) ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد4، ط:2005، م1.

44) نمر ابراهيم موسى، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب، رام الله، ط1، 2005.

45) (النابلسي) شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر و فكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1987م.

46) يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2: 2001م.

- **المجـــلات والمقـــالات:**

1) البنداري حسن،2009، صرصور عبد الجليل حسن، عبلة سلمان ثابت، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، المجلد11، العدد02.

2) داغر شربل،1997، التناص سبيلا إلى دراسة التص الشعري، مجلة فصول، المجلد16، العدد01.

3) رحاحلة أحمد زهير،2015، تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، مجلة دراسات العلوم الانسانية و الاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد 42، العدد 02.

4) رمضان ابراهيم عبد الفتاح، 2013، التناص في الثقافة العربية المعاصرة- دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجاز، جمهورية ممصر العربية، العدد 05.

5) كناعنة شريف، و آخرون،1996، المأثورات الشعبية، جامعة القدس المفتوحة، عمان.

6) كناعنة شريف، 2005، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث و المجتمع، جمعية انعاش الأسرة البيرة، المجلد 06، العدد 09.

7) مرتاض عبد المالك، 1988، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف، اتحاد كتاب العرب، عدد 01.

8) مرتاض عبد المالك، 1988، الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

9) نجم مفيد، 1997، التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد كتلب العرب، دمشق، العدد 317-318.

- **مقالات من الأنترنت**

1) عبود عامر، 2017، الديوان الأخير للشاعر محمود درويش لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، بابونج: http://www.babonej.com

2) الوهايبي منصف ،2014، بين درويش ومالارمية – كيف كتب محمود درويش قصيدته ما بعد الأخيرة، القدس العربي.

http://www.alquds.com

عنوان المذكرة: تجليات التناص في شعر محمد درويش ديوان« لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي»

اللقب: قويدري **الاسم:** فاطمة الزهراء **المؤطر:** فنطازي محمد

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات التناص في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي " وفق معياري الاجترار والامتصاص، وقد اشتملت الدراسة على مقدمة ومدخل نظري وفصلين تطبيقـــيين وخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها.

كلمات مفتاحية: التناص، محمود دوريش، ديوان – لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي

Memory title: intertextuality in poetry of Mahmoud darwish « la ourid lihadhi al kasida an tantahi ».

Name: Kouidri **first Name:** Fatima Al Zahra **Directe by:** Fantazi Mohamed

Abstract

This study aims at uncovering the manifestations of intermingling in the last masterpiece of Mahmoud Darwish. «La ourid lihadhi al kasida an tantahi».

Accordance with the criteria of recitation, absorption. The study included an introduction, a theoretical introduction and, two chapters and a conclusion, which have reached.

key words: Mahmoud Darwish s poetry- La ourid lihadhi al kasida an tantahi.

الفهرس

الموضـــــوع	الصفحة
شكر	
المقدمة.....	أ
المدخل	
1- التناص بين اللغة و الاصطلاح.....	**05**
أ- التناص في المعاجم اللغوية (العربية-الغربية).....	**05**
ب- التناص في الاصطلاح.....	**06**
2- التناص بين النقدين الغربي والعربي.....	**08**
أ- التناص من وجهة نظر النقاد الغربيين.....	**08**
ب- التناص من وجهة نظر النقاد العرب.....	**11**
الفصل الأول: تجليات التناص بالطريقة الاجترارية	
ديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)	**21**
أ- لمحة عن الديوان.....	**21**
ب- قصائد ديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)	**21**
الفصل الثاني: تجليات التناص بالطريقة الامتصاصية	**49-34**
الخاتمة.....	**51**
قائمة المصادر والمراجع.....	**54**
الملخص.....	**58**
فهرس الموضوعات.....	**60**