آليات التناص عند محمد مفتاح وتطبيقاتها في شعر الرّواد

طالب الدكتوراه: أحمد خضرة
قسم اللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة الوادي (الجزائر)

ملخـــص:

يعد مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الغربية الحداثية التي دخلت النقد الأدبي الحديث عند العرب وتسريب تلك الآراء الغربية المتعددة حول مفهوم التناص إلى النقد العربي عن طريق المثاقفة، فتعددت اجتهاداتهم في ترجمته وتأويله ، ولكن موضوع بحثنا هذا يتناول الحديث عن التناص عند أحد النقاد العرب المعاصرين الاوهو: محمد مفتاح ،و ذلك يشكل محاورة ومحاولة لتكوين فكرة عن التناص عند الناقد ،وكيف كانت قرائيته وآلياته التطبيقية عنده.

الكامات المفتاحية : التناص – آليات – النقد – الشعر – الحديث .

Abstract:

The term "convergence" is one of the modern Western monetary terms that have entered the modern literary criticism of the Arabs and the diversion of the many Western views on the concept of intermingling with the Arab criticism by means of acculturation, and their jurisprudence has been varied in its translation and interpretation, but this topic deals with the discussion of the rivalry of one of the contemporary Arab critics : Muhammad Muftah, and this is a dialogue and an attempt to form an idea of the rivalry of the critic, and how his reading and mechanisms applied to him.

key words: Reproduction - Mechanisms - Cash - Poetry - Hadith.

تمهيد

لقد عرف مصطلح التناص عدة مقاربات في النقد العربي المعاصر وذلك قبل أن يستقر مميزا عنه في النقد العربي وأنه اتكأ في مرجعيته المعرفية عليه، إلا أنه تميزه وفعاليته إنما يكمنان أساسا في الدراسة التطبيقية للنصوص وفي تجلياته داخل فضاء النص الأدبي الذي خلق نوعا من التبادل والتحاور بين النصوص السابقة عليه.

من هنا فإن المسألة النقدية الملحة هي: ماذا تعني بالتناص ؟ ولكن الأهم الذي يجب أن يدرس بحرفية وفنية في الممارسة النقدية والتحليلية للنص هو: لأي شيء يصلح التناص أو يستعمل في التوظيف الدلالي، وهذا يعني « أن التناص وإن كان يراهن في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي تفاعل معها، فإن حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة »[1]

وبناءا على ذلك فما هي آليات التناص التي تسمح للشاعر أن يتفاعل بشكل إيجابي مع النموذج الفني السابق عليه، لذلك سوف نقوم في هذا الفصل بمقاربة الآليات التناصية التي اشتغل عليها النقاد العرب المعاصرون: كمحمد مفتاح، محمد بنيس. وأحمد مجاهد على النصوص الشعرية العربية الحديثة، وسيكون التركيز على شعراء العصر الحديث من الوارد خصوصا كالبياتي وبدر شاكر السياب وتارك الملائكة وأمل دنقل وغيرهم ممن استندوا في نصوصهم الشعرية على توظيف الآليات انطلاقا من الوظيفة الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص النظرية النقدية العربية المعاصرة وهي الوظيفة التحويلية والدلالية « إذ أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها »[2]

لقد وضع الناقد محمد مفتاح آليات للتناص وتقنيات نصية تشتغل على الجانب العملي للنص ومحاولة كشف دلالته التركيبية واللغوية التي تشكل هيكل أو بناء النص. فقد اتخذ الناقد من التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي آلية من آليات التناقص التي تتحكم في كل عملية تناصية من السابق واللاحق فقتم ذلك إلى مكونين أساسين هما: التمطيط والإنجاز.

أولا: التمـطيط

التمطيط في جوهره عملية توسيع للنص. ونعني به الإطناب والإسهاب في اللفظ والمعنى، ولا يقصد به الإطناب الممل الذي عرف في الدرس البلاغي القديم وهو تمدد في وحدات النص البنائية اللفظية أو التركيبية « حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص، فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزا دلاليا في النص، وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها (ريفاتير) بلفظ Matrice »[3] أي تفجير مركزية النص مما ينتج عنه توسعا للنص عن طريق الدلالة المركزية وهذا التمطيط يحصل في متن النص بأشكال مختلفة أهمها:

1- الأتاكرام: ويعني الجناس بالقلب أو بالتصحيف.

فالقلب يكون مثلا: نال – لان، قول – لوق، عسل – لسع، ملك – لكم.

والتصحيف يكون مثل: قال – نال، الزهر – السهر، نحل – نخل، عثرة – عتره[4].

وهو نوع من التلاعب بالأصوات على مستوى التركيب ويكون ذلك على مستوى الكلمة الواحدة أو مجموعة من الكلمات بإعادة ترتيب وتقليب أصواتها لتعطي معنى جديدا داخل صعيد البناء النصي وهو ما يساعد على توسعه المتن.

إذن فإن آلية الأتاكرام « تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار تبنين عام يسهم في تناسل النص داخليا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما »[5] ويحصل ذلك اما على صعيد جذر الكلمة أو عدة كلمات في النص من خلال آلية التصريف أيضا مثل: قول – يقول – قل – نقول... إلخ.

نقرأ الجناس (الاتاكرام) في قصيدة (تعتيم) للسياب، لاسيما المقطع الثاني منها:

« النور والظلماء
أسطورة منحوتة في الصخور:
كم ذاد بالنار،
من أسد صناري
وكم أخاف النمور،
إنسان تلك العصور
بالنور والنار !
فأطفئي مصباحنا أطفئيه
ولنطفئ التنور
وندفن الخبز فيه،
كي لا تعيد الصخور
أسطورة للنار، ظلت تدور
حتى غدا أول ما فيها
آخر ما فينا – وليل القبور.
أول ما فيها.وليل القبور
وتسبيح القبور! »[6]

إن الأتاكرام في هذا المقطع تحدد في النقاط الآتية:

1- الصخر – الصخور.
2- فأطفئ – أطفئيه – لنطفئ.
3- في – فيه – فيها – فينا.
4- النمور – نمور.

كل هذه التغيرات المنفردة الواحدة ساهمت في تمطيط النص وتناسله وتوسيعه وتكاثره على أساس مواد أولية – كتبت لتنتج دلالات جديدة من مفردات خاصة بالشاعر ونصه.

2- الباكرام (القلب المكاني)

وهو مصطلح مفتاحي (نسبة إلى محمد مفتاح) حاول فيه أن يعطي للتناص آلية أسلوبية فجاء بـ الباكرام الذي يسمى بالقلب المكاني بهذا الاسم تحرزا عن القلب الاعلالي بقلب الياء والواو وجمعهما من حروف العلة، والقلب المكاني في علم الصرف هو قلب الحروف وتقليبها وتغيير في ترتيب حروف الكلمة المفردة عن الصيغة الطبيعية لها أي المعروفة عن طريق تقديم بعض الحروف وتأخير بعضها مما ينتج إلينا تناسلا داخليا للنص.

و الباكرام آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو وهذه الآلية تسهم في تعضيده النص دلاليا « وأما الكلمة المحور فقد كون أصواتها مشتتة طوال النص. مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما عن النص، ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه... »[7] ومثال ذلك في قصيدته (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، حيث يقول في المقطع الثاني:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائس الكروم
ودغدغت صوت العصافير على الشجر
أنشودة المطر...
مطر... »[8]

فقد بنيت القصيدة على كلمة "المطر" فهذا الأمر يسهم في خلق عملة التمطيط انطلاقا من دلالة أو كلمة محورية، وكذلك نجد قصيدة محمد العيد آل خليفة التي يتحدث فيها عن " لا النافية " حيث يقول دون أن يبينها في كلامه:

ما كلمة واحدة *** لكلمتين تجمع
تصل هذه لنا *** بتلك ثم تقطع
تسل رمحين معا *** منها على من يطمع
فهي سلاح كل من *** يأبى السخا ويمنع »[9]

على أن هذه الآلية ظنية تخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لا نجازها.

3- الشرح: { إن الشرح أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم }[10] فقد يدرج الشاعر فكرة القصيدة في البيت الأول يتعرض لها بالشرح والتمطيط في باقي الأبيات وقد يستعير قولا، أو مثلا معروفا ليجعله في الوسط أو في الأخير ثم يمطله وذلك بتقليبه في عدة صيغ، وقد يتم (الشرح بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين، وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية).

و آلية الشرح قد تكون داخل النص عن طريق غير الهوامش فقد يقع داخل المتن بعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص الشعري وتمطيطه.

ونجد صورة آلية الشرح التي تتم بين العنوان ومتن القصيدة ما نقرأ في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب حيث يقول:

من رؤيا فوكاي ⟵ عنوان القصيدة

نلاحظ هنا أن الشاعر جعل عنوان البيت الأول (عنوان القصيدة) محورا أساسيا في باء المقطوعة أو القصيدة ثم مطله في صيغ مختلفة من عناوين فرعية وشرح داخل المتن الشعري، وهو وسيلة قد اعتمد فيها الكاتب على التمطيط وذلك باستعماله البعد التفسيري للفكرة التي حاول شرحها. لذلك كان الشرح أساس كل خطاب وبالأخص إذا كان شعرا إذ تكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة كلها.

(فوكاي كاتب في البعثة اليسوعية
في هيروشيما، جن من هول ما شاهده
غداة ضربت بالقنبلة الذرية)⟵ شرح داخل متن القصيدة
هياي... كونغاي، كونغاي ⟵ عنوان فرعي
ما زال قوس أبيك يقلق المساء ⟵ متن القصيدة
بأفجع الرثاء:
"هياي... كونغاي، كونغاي" ⟵ عنوان فرعي
فيفزع الصغار في الدروب
من رجع: كونغاي، كونغاي ![11]

إذ تم شرح الاسم "فوكاي" وكان نكره فعرفه الشاعر داخل المتن وبعد العنوان مباشرة.

كما نلاحظ آلية الشرح أيضا في قصيدة (رام ذات العماد) للسياب ونقد النمط الآتي:

ارم ذات العماد ←——— عنوان النص الشعري

(عند المسلمين أن " شداد بن عاد " بنى جنة لينافس بها جنة
الله، هي «ارم» وحين أهلك الله قوم عاد، اختلقت «ارم»
وظلت تطوف، وهي مستوردة، في الأرض لا يراها إنسان إلا
مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها) ←——— شرح داخل متن القصيدة.

من خلل الدخان من سيكاره، ←——— بداية القصيدة

« من خلل الدخان
من قدح الشاي وقد نشر، وهو يلتوي، إزارة
ليحجب الزمان والمكان،»[12]

لقد مهد الشاعر للفكرة عن طريق آلية الشرح والتوضيح والتفسير بعد أن ذكر العنوان مباشرة، الأمر الذي مكن القارئ من تشكيل تصور عام عن هذه الأمة الغابرة لكي تنفتح لدى القارئ بعض الرموز والشفرات من جهة، ومن جهة أخرى يرى مدى التلاعب والحوار الذي سوف يتم في القصيدة حول الموضوع ومثال ذلك أيضا في قصيدة محمد العيد آل خليفة – بشرى البراءة –

أعلنوا البشرى فرادى ونيين جاء نصر الله والفتح المبين
اطرحوا عنكم تباريح الجوى وافرحوا فاليوم عيد المصلحين
خرج الإصلاح من محنته وهو عالي الرأس وضاح الجبين[13]

فنجد أن البيت الأول من هذه القصيدة هو النواة المعنوية والأساسية لها وكل ما تلاه شرح وتوضيح له.

4- التكرار:

وتقوم هذه الآلية على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلية في التراكم والتباني[14]. وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون التكرار في المعاني المتمثلة ولكن مختلفة ولكن بصيغ مختلفة في ا (في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي... وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئا آخر...)[15]

ويعتبر التكرار أسلوبا من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، ويعد في الأدب الحديث ظاهرة فنية بارزة لها دلالات فنية نفسية وما يحدثه من موقف وتأويل أو انفعال عند القارئ، فتكرار الكلمة " حجار " يلامس العديد من المقاطع في الشعر الحديث وذلك مما يضيفه الاسم من عملية تمطيط للنص الشعري إضافة إلى الجمالية والنوعية أثناء تأدية وظيفته.

وتكاد ظاهرة التكرار أن تشيع في النص الشعري الحديث، إذ تساعد على انسجامه إيقاعيا

ودلاليا، ونلمح التكرار في صوت السياب في قصيدة (لأني غريب)

« لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وإني هنا في اشتياق
إليه، إليها... أنادي: عراق
و أما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى:
حجار
حجار وما من ثمار
حجار ينديه بعض الدم
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار... »[16]

حصل التكرار هنا في المفردة (حجار) إذ تم تكراراها خمس مرات مما عمل ذلك على زيادة النص خمسة أشطر أخرى بفضل عملية التكرار التي مططت النص مكانيا وكشفت في الوقت ذاته المعنى العام المتمركز في الإحساس بالغربة والعجز والضيق واللاجدوى، أما التكرار الحاصل على مستوى أكبر من المفردة الواحدة فنجده واضح صوت آخر للسياب، في قصيدة (العودة لجيكور)

« على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال
من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب
من ليلها النابح والعابرين،
من نورها الغيهب،
من ربها المغسول بالخمر،
من عارها المخبوء بالزهر
من موتها الساري على النهر »[17]

إذ تكررت المتوالية (من + اسم + الضمير العائد على جيكور + مضاف إليه) ثماني مرات، مساهم في تمطيط النص وانسجامه إيقاعيا ودلاليا مؤكدة دلالة الاشتياق لجيكور والتلهف لأجوائها،

حتى جاءت العودة الروحية إلى البقعة لأن الهرب ليس هروبا مكانيا ولكنه شعور خاص، لأن الشاعر سرعان ما يجد نفسه بين تلك الأجواء التي نشأ فيها.. ويتفاقم الأثر الذي يحدثه التكرار في تمدد النص وتوسعه عندما يقع على مستوى المقاطع الشعرية.

ولنتابع أيضا قصيدة (متى نلتقي) للسياب، إذ يقول فيها:

« ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه
فلاحت لنا من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة ؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع ؟
ألا يرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة ؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع ؟»[18]

إذ نلاحظ هنا التكرار على مستوى الجملتين أو الشطرين (ألا يأكل الرعب منا الضلوع) و(ألا تتحجر منا العيون) فقد أسهما تكرارهما في تمطيط النص وتمديده ثم المقطع الأول الذي تكرر في نهاية النص، وهو ما أسهم إسهاما فاعلا في زيادة فضاء النص الكتابي (وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولد لدى القارئ إحساسا دائما بالعودة إلى بداية النص مع الاحتفاظ برغبته في مواصلة الرحلة حتى النهاية، وهكذا فهو هنا أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التي لا تنتهي، وهذا النوع من التكرار الذي نصفه بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص وتوالده حتى نهايته التي هي البداية أصلا[19]، كما يسمى هذا التكرار بتكرار المقطع (هو تكرار يلزم بتكرار بيت نفسه أي توقيف المعنى ليبدأ معنى آخر، وهو لا ينجح في القصيدة التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، وقد استخصه كثير من الشعراء المعاصرين وهو يقوم بدور الأفضل والخاتمة للقصيدة)[20]،فإذن ثمة تناسب حركي أضفاه هذا التكرار على توليد دلالات جديدة معينة تسهم في تمطيط الشكل البنائي العام للقصيدة وهو ما كانت عليه الجملة المكررة لبؤرة محورية تبدأ دلالاتها الجديدة كلما انتهت الدلالة السابقة، وكذلك ما جعل في التكرار العبارة حدث تغيير أنقذ القصيدة من الرتابة.

كما يبرز تكرار العبارة الشعرية في إثارة الدهشة وحرارة السياق الإبداعي وتأثير الحركات المتتالية والمتنوعة مما يحقق التواصل الجمالي للنص والتنمية الإبداعية للفكر الشعري، ومهما تنوعت العبارة فتكرارها يشحذ الشاعر متركزا في خلق معنى جديد لبنية النص المتناص ويصبح فيه التكرار

وسيلة إلى توالد النص من نص وإثراء الموقف الشاعري ويشحذ الشعور إلى حد الإملاء ونجد أن القصيدة العربية المعاصرة تختلف عن القصيدة التقليدية وأن الشاعر المعاصر يلجأ إلى الشعر انطلاقا من تجربة شعورية، هذه التجربة ألهمت للقصيدة نظاما فنيا خاصا يعتمد أساسا على إشكال وهو التكرار حيث نجد أسلوب التكرار مثله مثل أي أسلوب آخر يحتوي على إمكانيات تعبيرية وتدفقات شعورية أدت إلى تمطيط المتن الشعري المعاصر، وهذا التكرار يتجسد في ديوان "محمود درويش" وهو مديح الظل العالي، يقول الشاعر:

((حاصر حاصرك.. لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوك.. لا مفر
وسقطت قربك.. فالتقطني
واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر
قتلاك، أو جراحك فيك ذخيرة
فاضرب بها: اضرب عدوك.. لا مفر
أشلاؤنا أسماؤنا
حاصر حصارك بالجنون
وبالجنون))[21]

حيث نجد تكرار الأصوات المجهورة التي تعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، فتكرر صوت الراء (18 مرة) والهمزة والياء والعين والنون... إلخ فالشاعر هنا يصور لنا الثورة ذروتها المأساوية أي لا هروب من العدو بل يجب محاصرته من جميع النواحي، وهذا ما جعل التكرار له دلالته في هذه العبارات من خلال (قربك – الحصار – الحرية...) مما زاد في تمطيط النص على مستوى الكثافة اللغوية.

وقد تتكرر الكلمة بعينا سواء كانت اسما أو فعلا، كما مجده في قول محمود درويش:

((ويكون – بر
ويكون – غيم
ويكون – قتل
ويكون – سبت
ويكون – صبرا))[22]

لقد تكرر الفعل "يكون" عدة مرات في النص، مما أشاع نوعا من الحركة بتحوله إلى فاصلة

زمنية، فهو ينتقل من زمن البر والصفاء إلى الاكفهرار والغيم وتكون المفاجأة بإمطار الغيم دائما وتتوالى الأحداث إلى حدوث مجزرة صبرا المؤلمة فيتكرر الفعل المضارع فتتوالى الأحداث وتتسارع، كما نجد تكرار الاسم في هذا المقطع:

((كلب البحر أبيض
كل شيء أبيض
بيضاء دهشتنا
و هذا الكون أبيض
أصدقائي
و الملائكة الصغار
وصورة الأعداء
أبيض، كل شيء، صورة بيضاء، هذا البحر، ملء البحر،
أبيض))[23]

فهو يكرر كلمة أبيض – بيضاء، فالملاحظ هنا تكرار الصمت، والذي يرمز له بالبياض والصمت يعني السكون الطويل، وقد قمنا بعملية إحصائية لنسبة تكرار الفعل والاسم في قصيدة فوجدت طغيان الاسمية على الفعلية بينما تساويها في المقطع الأول كما سيتبين في الجدول التالي:

تكرار البنية الفعلية	تكرارا البنية الاسمية
يكون	كله – البحر –أبيض –كل – شيء – بيضاء – دهشتنا
يكون	ليلتنا – خطوتنا – هذا – الكون – أبيض – أصدقائي
يكون	الملائكة – الصغار – صورة – بيضاء – الأعداء – أبيض
يكون	كل – شيء – صورة – بيضاء – هذا – البحر – ملئ
يكون	البحر – أبيض

نجد في اللافتة الأولى: تكرار الاسم والفعل كان متساوي سبعة مرات لكل منها وهي في اللافتة الثانية تكرار الاسم بنسبة أكبر من الفعل، فالتكرار يلعب دورا أساسيا في بنية النص الشعري عن طريق آلية التمطيط من يزيد في حجم النص بالإضافة إلى الدور الدلالي على مستوى الصيغة والتركيب.

وقد يكون التكرار عن طريق تكرار الصورة والتي يتخذها الشاعر سبيلا للتأثير في المتلقي،

وهو ما نجده في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش فيقول:

نامي قليلا، يا ابنتي، نامي قليلا
الطائرات تعضني، وتعض ما في القلب من عسل
فنامي في طريق النحل، نامي
قبل أن أصحو قتيلا
الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام، فاضطجعي
على درجات هذا السلم الحجري، وانتبهي إذا اقتربت
شظاياها كثيرا منك وارتجعي قليلا
نامي قليلا
كنا نحبك، يا ابنتي
كنا نعد على أصابع كفك اليسرى مسيرتنا
وننقصها رحيلا
نامي قليلا
الطائرات تطير والأشجار تهوي
والمباني، تخبز السكان، فاختبئي بأغنيتي الأخيرة، أو بطلقتي الأخيرة يا ابنتي
وتوسديني كنت فحما أم قتيلا
نامي قليلا)) [24]

تتشكل الصورة في هذا المقطع من مدينة بيروت ليلا وهي في حالة القصف الجوي، فنلاحظ التكرارات لعدد من المشاهد التصويرية، نمو شبكة متلاحمة من الدلالات أدت إلى حيوية القصيدة وتشكيل صورة ذهنية لدى القارئ، وتمكين تجسيد هذا التكرار الذي يتصاعد دلاليا على المستويين الأفقي والعمودي، بتوضيح التوتر والتفاعل في البناء النصي للقصيدة بالمخطط الآتي:

هذا اللون من الإبداع أقرب ما يكون إلى فن الرسم إلا أن الشاعر رسم الكلمات، فهو يرسم لنا لوحة كلامية معبرة عن هلع السكان وتحطم الأشجار وكثرة الغارات، والهدم لحد يصل إلى أن جدران المنازل تتحطم فوق رؤوس الأبرياء كأنها كومة من الفحم فلقد جسد الواقع في ألفاظ شعرية فكان تناصه داخليا مع الواقع وكأننا نعيش هذه المأساة وهي حاصلة أمام أعيننا فهذه الألفاظ متكررة (نامي قليلا) كانت مقوما فنيا جسد أبعاد المكان، وتتوضح لدينا الصورة في هذا المقطع عن طريق مجموعة من الاستعارات والكنايات أهمها (الطائرات تعضني) وهي استعارة مكنية ونجد الكناية في قوله: الأشجار تهوي فكان تجسيد هذا التكرار الذي يتصاعد دلاليا على المستويين الأفقي والعمودي

بتوضيح التوتر والتفاعل في البناء النصي للقصيدة وإذا ساهم هذا التكرار في تمطيط النص وانسجامه إيقاعيا ودلاليا مؤكدة حالة القصف المتواصل والمستمر بصورة فضيعة وعن طريق التكرار كانت هذه المشاهد الدرامية التي تشير إلى صراع الهيكل العام للدولة وصفه الشاعر في القصيدة ككل.

محور التراتيب (ع) يمثل توزيع البيئة التكرارية على مسافة القصيدة.

أما محور الفواصل يبقى الرمز "أ" يتكرر بنفس النسبة والمسافة تناسبيا مع حالة القصيدة.

أ ⟵ يمثل العبارة (نامي قليلا) هذه العبارة التي تكررت ست مرات مما أفضى على القصيدة حيوية كما أفضى عليها كثافة درامية مسترسلة وزاد في كثافة القصيدة الشعرية ككل.

ومن خلال تتبعنا لديوان مديح الظل العالي استوقفتني صورة الوطن الأم فلسطين ممثلة في مدنها: دير ياسين، كفر قاسم، وخاصة صبرا، الذي كررها الشاعر في المقطع حيث يقول:

((صبرا – تغطي صدرها العاري بأغنية الوداع
صبرا – تمزق صدرها المكشوف
صبرا – تخاف الليل، تسنده لركبتها
صبرا تنام وخنجر الفاشي يصحو
صبرا تنادي.. من تنادي
صبرا – تقاطع شاعرين على جسد
صبرا – نزول الروح في حجر
و صبرا – لا أحد
صبرا – هوية عصرنا حتى الأبد))[25]

فالشاعر هنا يصور لنا صورة صبرا في حالة لقتل، فقد تكررت هذه الكلمة في بداية كل مقطع من الأبيات الشعرية، كما يتجلى أمامنا تكرار واضح جلي من خلال اللقطتين التاليتين: الحرب، الموت بواسطة ألفاظ تحمل دلالتها: الدمار، الاغتصاب، الانهيار، يموت، الميتون، الحصار، وتكرار صورة الحرب من خلال الطائرات، اقتل في قوله:

((أنا أول القتلى وآخر من يموت
فالشعوب تعودت أن تدفن الموتى
عشرين قرنا كان سفاحا معهم
كان يخفي بسمته في دمعته))[26]

إذن فتكراره لصوت الحرب والدمار والقتل وأشكالها هي مأساة الشاعر ومعاناته في هذه الحياة وهذه المشاهد البصرية تتكرر كل يوم، بل كل ساعة، صورة عنيفة يمارسها المستعمر ضد هذا الشعب المظلوم.

و في الأخير نرى أن محمود درويش استعمل التكرار من جهتين، الجهة الأولى: تعبر ع التكرار باعتباره ظاهرة لغوية ضاربة بجذورها في تراث الأدب العربي، ومن الجهة كان بمثابة النافذة التي تفتح لنا مجال التساؤلات والبحث أكثر في عمق الأفكار.

5- أيقونة الكتابة (التصحيفية)

(وهي الآلية التي تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات كالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلا عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة)[27] وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار (تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون)[28] كما يدخل الشكل الطباعي للنص أي الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات وشكل القصيدة على الصفحة، وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية، إذ تسهم كل هذه الأمور في تمطيط النص وتوسع فضائه الكتابي كما يفعل السياب مثلا في قصيدة (الأسلحة والأطفال) حيث قسم النص في البداية إلى ثمانية مقاطع، الأمر الذي زاد من فضاء النص الكتابي على مستوى الصفحة، كما نجد أن البياض المتروك بين قسم وآخر في هذه القصيدة يتسع لكتابة خمسة أشطر تقريبا، وهذا إذا استثنينا التكرار الحاصل لبعض المقاطع التي أسهمت هي الأخرى في تمطيط النص.

فعلى صعيد الشكل الطباعي المتغير للمفردات التالية (حيد – عتيق – رصاص)

نلاحظ التحوير الآتي في القصيدة كما يلي:

(1) (حديد عتيـــــــــــــــيق

رصا.....ص

(2) (حديد عتيق

حديد عتيق !

رصا....ص) فحتى كأن الهواء

رصاص، وحتى كأن الطريق

حديد عتيق.

(3) (حد.....يد)

لمن كل هذا الحديد ؟

رصا.....ص

لمن كل هذا الرصاص ؟)

(4) (رصاص، رصاص، رصاص، رصاص

حديد عتيق)..
لكون جديد !)[29]

لقد تمت كتابة هذه المفردات (حديد – رصاص – عتيق) بحرف طباعي أكبر من بقية المفردات، نلمح أيضا استغلال الثلث الأوسط من الصفحة في الكتابة، وكل هذا ساهم في تمطيط النص وجعله أكبر حجما لو كتب بالكتابة العادية بفضل الآلية الكتابية أو التصحيفية التي تجسدت فعلا في هذا النص الشعري المطول.

كما نلمح استغلال فضاء الصفحات أيضا في مجموعة البياتي لاسيما (قصائد حب على بوابات العالم السبع) فهو إلى جانب توزيعه القصيدة بين عدد من المقاطع المرقمة، وتكرار بعض المقاطع والجل، ونراه يعمد إلى زيادة فضاء النص بشغله بالرسوم و التخطيطات الفنية، تتوقف في الصفحة الواحدة مثلا على هذا المقطع وهو المقطع الثالث من قصيدة (عين شمس):

(تقودني أعمى إلى منفاي: عين الشمس)[30]

في حين نرى في مجموعة (الموت والقنديل) أن الصفحة قد لا تشغل إلا كلمات قليلة ففي المقطع السابق نقرأ للبياتي:

((وطني المنفى
منفاي الكلمات))[31]

وهكذا بقية صفحات المجموعة التي شغل القسم الأكبر منها التخطيطات والرسوم الفنية.

كل هذه الآليات عملت على تمطيط النص وزادت من فضائه النصي، وقد يقوم القارئ أيضا بدوره في إنجاز تمطيط آخر ما هو إلا نتيجة فعل قرائي لشكل من أشكال التمدد الكتابي الذي يملأ الصفحة عند تحبير النص الشعري.

و في قصيدة ((سأنصب لكم خيمة في الحدائق الطاغوية)) للبياتي يقرأ المتلقي:

((عقوبتي: الحياة))[32]

إن القارئ قد يفاجأ بمثل هذه الكلمات لأنه اعتاد أن يقرأ مقطعا أو على الأقل سطورا في الصفحات السابقة من القصيدة ولكنه وجد هنا على كل صفحة خطورة من الأول

الثاني: إعادة تأويلها مع كل قراءة جديدة.

إن هذه الصفحة بكلماتها القليلة قد شغلت القارئ بالقدر نفسه أو أكثر مما شغلته الصفحات السابقة وهو نوع من تمطيط النص عن طريق القراءة والتأويل [33]

6- الاستعارة (المجاورة)

فالاستعارة تكون بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة (تصريحيه ومكنية) فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر، لما تنقل من حياة في القصيدة.

وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد إلى محسوس [34]، أما بنية المجاورة فتتحقق بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص والمجاورة تعني في النص ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري، أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة.

و عندما يلجا الشاعر إلى هذا الأسلوب (المجاورة) الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فإنه قد يضطر إلى تمطيط نصه لأنه لجأ إلى طريقه صعبة في التعبير قصد الفرادة والتميز[35].

فعندما يقول السياب في قصيدته (أنشودة المطر)

" عيناك غابتا نخيل ساعة سحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر"[36]

فكأن المقصود من قوله هذا هو " عيناك جميلتان " لكننا نجد الفرق على صعيد الكم من الكلمات واضح جلي بين القولين، فقد أوجد في القصيدة متوسعا لأنه أراد أن يقول هذا المعنى بحيث أنه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلائق المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني الذي يقصده الشاعر ويكونه القارئ أو المتلقي.

فتحققت بنية المجاورة (الاستعارة) عن طريق آلية التصوير لأجزاء النص أو المعنى الثاني الذي يدك على أساس تأويل القارئ أو المتلقي إذ نحدد المعنى الأول أو الأصلي المقصود من وراء التشكيل الظاهري اللغوي للقصيدة من خلال رصد صفات العينين الذي يشبه بأشياء موجودة في أرض الواقع (غابتا النخيل – شرفتان) لنتحول بعذلك بعد جهد تأويلي خاص مطعما ببيتين الروافد الثقافية.

كما احتضان النص الحاضر للنص الغائب والتفاعل معه ومن ثم يأخذ المعنى توجهه الشعري داخل السياق الخاص – إلى المعنى الثاني الذي يدرك من خلال انتقاء المعنى الأول في الواقع، ولو أراد الشاعر أن يقول المعنى بأسلوب واضح غير سنتلو ودون استعمال المجاورة لما احتاج إلى هذا التمطيط ولكنه أراد تمطيط نصه عن طريق الاستعارة لمعنى آخر قصد به الشاعر الفرادة الشعرية.

- ثانيا: الإيجاز

يختلف الإيجاز عن التمطيط، فهو لا يتحدد في النص كما في التمطيط، فالإيجاز في النص قد لا يكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق التأويل والتداعي وأنه شيئا ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلا.

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤديا أساسا إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر، وقد يكون التقليص دافعا إلى أبرز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي يشوب على تلك النصوص، فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة.

1- طريقة داخلية نصية: يتم فيها اختصار النص ذاتيا كما في التلخيص والحذق.

2- طريقة خارجية: يتم فيها زج بعض النصوص أو الأجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة[37].

1- التلميح:

التلميح هو الإشارة إلى حدث أو قصة مشهورة، من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابتستيمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واع لها، ولنقرأ في قصيدة المعبد الغريق للسياب التلميح الآتي لاسيما في المقطع:

لأجل فجور أنثى واتقاد متوج بالثأر
تخضب من دم المهجات حتى تسلم الدفن
وحل بلا أوان وأن يومنا، وتساوت الأعمار
كزرع منه ساوى منجل
تنوح نساؤنا المترملات، يولول الأطفال عند مدارج الأفق[38]

من خلال المقطع نلحظ أن هناك ثمة إشارة إلى حرب طروادة التي حدثت بين أهل آسيا الصغرى ة الإغريق اليوناني، إذ حدثت هذه المعركة بسبب اختطاف (هيلين) الملكة، ويحاول السياب أن يشير إلى الويلات والخراب وكثرة القتلى من جراء هذه الحادثة التي دونها التاريخ ولم يذكر السياب تفاصيل زائدة أخرى وإنما اكتفى بالإشارة (التلميح) وعلى القارئ استحضار الملحمة كاملة على نسق ما وردت في إلياذة هوميروس.

و ملاحظة التحويل الذي أجراه السياب في الجانب الآخر إذ على المتلقي أن يربط هذا الاستحضار مع الدلالة الكبرى للنص الجديد وفرز دلالة أخره بواسطة التأويل[39].

و في قصيدة أخرى للسياب لاسيما المقطع الآتي من " أنشودة المطر " نقرأ فيها:

« أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في سهول الجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر... »[40]

لقد أشار الشاعر إلى المدن التي دمرها الله تعالى كما ورد في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم « وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ (41) مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ (42) وَفِي ثَمُودَ إِذْ قِيلَ لَهُمْ تَمَتَّعُوا حَتَّى حِينٍ (43) فَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّاعِقَةُ وَهُمْ يَنظُرُونَ (44) »[41].

نجد أن الشاعر هنا يستحضر النص الغائب وهو النص الديني الذي يروي القصة ثمود وكيف عاقبهم الله وهو ما سيومئ للقارئ النخبوي هنا بالعاقبة الوخيمة التي ستحل بالعراق إن استمر الوضع كذلك.

2- الحذف:

الحذف آلة تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون من خلاله ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط، وعلى القارئ أو المتلقي ملء هذا البياض حتى يكتمل المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ، ونلمح ذلك في قصيدة " من أغاني المهد " للبياتي هذا الحذف في قوله الآتي:

نم يا حبيبي نم يغمرك الظل
والطيب والطل
.....
و الريح في الغصن تعبث في حسرة
هذا الشذا مني وأنت في زهرة
على فمي زفرة
نامت عيون النجم.....

إذن فهذه الطريقة في بناء الشعر على الجدل من الصوت والصمت المتبين في النص هي تفاعل بين اللساني والتشكيلي، فالصوت الصامت التي تمثله السطور البيضاء والفراغات التي تتخللها هو كلام خفي مستور يتعين على القارئ هتك حجبه حين يظفر لما تكتم عليه الشاعر.

و إن الحذف هنا جاء في مقطع مذكور في بداية القصيدة وعلى القارئ إعادة المقطع كما هو لأنه موجود أصلا واختصارا للنص وتكثيفا له وقعت نقاط دالة على هذا الحذف للإيجاز من جهة أخرى يجبر هذا الحذف القارئ لا على قراءة المقطع المحذوف فحسب، إنما يضطره إلى قراءة القصيدة بأكملها مرة أخرى، وهذا ما أراده الشاعر حذف هنا على مستوى المقطع.

3- التلخيص:

التلخيص على عكس من الباكرام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة،

لكن التلخيص هو أن يعمد الشاعر إلى اختصار فكرة القصيدة في مقطع من مقاطعها، ففي

قصيدة " ثلج ونار " لنازك الملائكة، نتوقف عند التلخيص الآتي:

« تسأل ماذا أقصد، لا دعني، لا تسأل
لا تطرق بوابة هذا الركن المقفل
اتركني يحجب أسراري ستر مسدل
إن وراء الأستار ورودا قد تذبل
يا آدم لا تسأل... حواؤك مطوية
في زاوية من قلبك، حيري منسية
ذلك ما شاءته أقدار مقضية
آدم مثل الثلج وحواء نارية »[42]

فقد لخصت الشاعرة فكرة القصيدة كلها في الشطر الأخير من مقطعها الأخير والذي يتحدث عن الحب من جانبها، والصادر من الجانب الآخر وهو تلخيص تشوبه سخرية يغلفها، إحساس بالألم والتوجع والخيبة من الجنس الآخر.

لقد كان التركيز هنا في هذا المقطع على الجملة الأخيرة لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى، فالوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا هي إنتاج جديد يتجسد حالة التلازم بين الذكر والأنثى والوحدة التي يعيشها آدم باحثا في حضورها عن شعاع ينير له الدرب ويعيده إلى حالته الطبيعية، وهنا نلاحظ أن النص الحاضر لا يفي بالغرض دون الاستعانة بالنص الغائب القرآني (قصة آدم وحواء) والذي يتشابك معه في إنتاج الدلالة.

4- الاقتباس:

عرف الاقتباس في البلاغة على أنه تضمين النص الشعري بشيء من القرآن الكريم أو من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، أو نص قديم، لكن نجد في النقد المعاصر نظرة أخرى حيث (ينظر إلى الاقتباس على شكل من أشكال التناص واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه، إن نظرية التكرارية التي يلغي (دريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص)[43].

ومنه فالاقتباس يعد آلية تكثيفية (إيجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها، ويتم استذكارها لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في قصيدة " الموت " للبياتي حيث نقرأ المقطع الآتي:

((بيده الثلجية الصفراء
يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء
يرمي بها للنار

يزيف النقود والأفكار
يندس في قلب المغني، يقطع الأوتار
يذل من يشاء
يعز من يشاء
الملك الوحيد في مملكة الأحياء..))[44]

إن الاقتباس هنا يجري على صعيد الألفاظ المحدودة، لكن القارئ سيستحضر الآية القرآنية « قل اللهم مالك الملك توتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير إنك على كل شيء قدير »[45]

لقد كان الاقتباس هنا موجزا إذ لم يذكر الشاعر الآية كاملة، لكنه اكتفى بذكر كلمات منها، في حين عمد القارئ إلى استحضار الآية محاولا ربط العلائق المشتركة بين النصين: ومع ذلك فإن (المادة المقتبسة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود، لذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الإشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص من نص آخر)[46]

5- التضمين:

التضمين هو الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات في المتن الشعري أن يستعير الشاعر شطرا أو بيتا أو أكثر من قصيدة لشاعر آخر يدرجها في بيت أو قصيدة له ويسمي التضمين أيضا بالتناص المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الآخر في هوامش الصفحة أو أن يضع علامات تنصيص كما في قول السياب في قصيدة (مرثية جيكور) حيث يقول فيها:

((هكذا قد أسف من نفسه الإنسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والأسمال والفعل واعتصار النهود !
و الذي حارت البرية فيه بالتآويل كائن ذو نقود))[47]

فقد أشار السياب في هامش الصفحة إلى أن البيت الأخير ما هو إلا تضمين من قول المعري:

و الذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد [48]

هنا جاء مباشرا (تناص مباشر) وكان على وفق القانون الأول من قوانين التناص (الاجترار)، فقد أعاد السياب البيت باستثناء تغيير طفيف إذ إذ تحولت المفردة (حيوان) إلى (كائن) وتحولت شبه الجملة (من جماد) إلى عبارة (دو نقود).

6- الترجمة:

لا نعني بالترجمة هنا مفهومها العام، لكننا نقصد بها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي

يضمنها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها مما يجعلها وسيلة وآلية من آليات الإيجاز.

إن الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بسبب أسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص للنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به: كاختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، ألفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به، ومثال عن الترجمة ما نراه في بعض الأبيات كما وردت في قصيدة من رؤيا فوكاي) للسياب:

((ورغم أن العالم استمر واندثر
ما زال طائر الحديد يذرع السماء
وفي قرارة المحيط يعقد القرى
أهداب طفلك اليتيم – حيث لا عناء
إلا صراخ « البابيون »: زادك الثرى
فازحف على الأربع... فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالغناء ! »[49]

لقد أشار السياب إلى أن هذه الأبيات من القصيدة مقتبسة من الشاعرة الإنجليزية (أيدث ستويل) ومن قصيدتها الرائعة (ترنيمة السرير) Lullaby ويذكر السياب أنه ترجمها عنها، إذ في هذه الترجمة إيجاز للنص الأصلي فإن النص الأصلي لا يعرفه القارئ (المتلقي)، ولكن ترجمة السايب الموجزة ستدفعه حتما إلى مراجعة النص الأصلي، وهذا يعني انبثاق أكثر من قراءة ومن ثم تعميق الدلالة التي ابتعدت كثيرا بواسطة هذه الآلية من واقع الدلالة ذات البعد الواحد.

كما فعلت نازك الملائكة في قصيدة (الشيخ ربيع) حيث تقول:

إنه الشيخ ربيع
ذلك الشيخ المرح
دو الثياب الخضر والوجه البديع
و الجبين المنشرح
كلما طافت خطى نسيان بالدنيا أطلا من كوى غرفته عذبا طروبا
هاتفا: «أهلا وسهلا»[50]

إذ ترجمت الشاعرة هذه القصيدة بتصرف عن الشاعر الفرنسي (بروسير بلانشمين) وذكرت ذلك في بداية القصيدة، ذلك أنها ترجمت قصائد عدة لشعراء غربيين بتصرف أيضا، وهو ما يجعل آلية الترجمة تعمل على تلخيص النص الأصل وإيجازه شريطة إشارة الشاعر إلى ذلك.

الهوامش والمراجع والمصادر

1- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (دط)، افريقيا الشرق 2007، المغرب، ص 23.

2- المرجع نفسه، ص 24

3 محمد الفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص.126

4- نفس المرجع، 126.

5- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 79.

6- ديوان السياب المجلد الأول، ص 336-.337

7- محمد الفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص126

8- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 475، مج1، مريم/24

9- تحليل الخطاب الشعري، ص 126

10- محمد العيد أل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3، (دت)

11- ديوان السياب، المجلد الأول ص 355

12- المصدر السابق، ص 602

13- محمد العيد أل خليفة، ديوان، ص 169.

14- تحليل الخطاب الشعري، ص 127

15 جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، راجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقل للنشر، المغرب، ط1، 1991

16- ديوان السياب، المجلد الأول، ص .196،195

17- ديوان السياب، المجلد الأول ص 420.

18- ديوان السياب، المجلد الأول، ص 682-684.

19- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواء، ص .89

20 -د. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط 1، 1998م، ص 227،228.

21- محمود درويش ؛ مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984، ص 36-37.

22- محمود درويش، مديح الظل العالي ص .89

23- نفس المصدر: ص 116.

24- محمود درويش ؛ مديح الظل العالي ص .30،31
25- محمد درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص ص 84، 89.
26- نفس المصدر، ص 90.
27- الناص في شعر الرواد، ص 89.
28- تحليل الخطاب الشعري، ص 127.
29- ديوان السياب، المجلد الأول ص 563، ص 591.
30-ديوان البياتي، المجلد الثالث: ص 15.
31- المصدر نفسه، ص 44.
32- نفسه، ص 275.
33- التناص في شعر الرواد، ص 92.
34- تحليل الخطاب الشعري، ص 126.
35- التناص في شعر الرواد، ص 95.
36- ديوان السياب، المجلد الأول، ص 474.
37- التناص في شعر الرواد، ص 98.
38- ديوان السياب، المجلد الأول، ص ص 170، 171.
39- التناص في شعر الرواد، ص 99.
40 -ديوان السياب، المجلد الأول، ص 477.
41- سورة الذاريات الآية (41-44).
42- ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص ص، 470، 475.
43- الخطيئة والتكفير، ص 55.
44- ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص 247.
45- سورة آل عمرآن، الآية 26.
46- التناص في شعر الرواد نقلا عن مجلة الآداب، عدد (1 – 2)، سنة 1998، ص 53.
47- ديوان السياب، المجلد الأول، ص 409.
48- المصدر السابق، ص 409.
49ديوان السياب، المجلد الأول، ص .410
50- ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني ص 355، ص 340.