

التناص الأسطوري في شعر أبي القاسم الشابي

د/سهل ليلي

جامعة محمد خيضر /بسكرة

مقدمة :

من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى بواسطة التناص ، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الدّوات بمفهوم التناص، ثم نوضح أن التناص يندرج ضمن إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص وهو نص منتج. فما التناص ؟ وكيف تجلّي في الثقافة الغربية والعربية؟ وما دوره في ترابط نصوص ديوان أغاني الحياة للشابي؟

1/ مفهوم التناص :

لم تتوفّر معاجم اللغة العربية القديمة على كلمة التناص، المستخدمة في النصّ النقدي الحديث ، ولا تشير دلالاتها الاصطلاحية، المتعارف عليها في النّقدن الأوروبي والعربي معا فيما بعد، "والتناص مصدر الفعل على وزن تفاعل"⁽¹⁾ أي المشاركة و"المفاعلة" والتعدية. "و نصّ القرآن ونصّ السنة، أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام"⁽²⁾.

التناص هو استبطان نصّ سابق في سياق نصّ لاحق؛ بحيث تتولّد من هذه العملية دلالات متجدّدة، لا يمكن استكشافها في النصّ الأسبق، وقد يكون لها في النصّ اللاحق حضور دلالي متميّز، بإعادة حياة عدد من النصوص في النصّ الجديد، أو هو "حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النصّ المقروء"⁽³⁾. التناص إذن هو دراسة النصّ الحاضر من خلال علاقته بنصوص سابقة، وبخاصّة العلاقات المعقّدة التي لا يمكن اكتشافها إلا من خلال المخزون الثقافي للدارس أو المتلقي، لأنّه ليس من السّهل اكتشاف تداخل النصوص لدى عمالقة الأدب العربي بيسر وسهولة، فهؤلاء اكتسبوا عبر الزمن الشّعري آليات خاصّة، بكل واحد في توظيف المخزون التراثي، مما يعقّد مسألة البحث في تتبّع المنابع الحقيقية التي استقوا منها، أو أعادوا إليها أو أثّرت فيهم؛ أي أنّ كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء، وتكثيفا ونقلًا وتعميقا.

وتتعدد تعريفات التناص بشكل عام بين النقاد واللغويين؛ غير أنّها كلها تُظهر هذا التفاعل والتعلق والالتقاء، والتداخل اللفظي أو المعنوي بين نصّ ما ونصوص أخرى سبقته، استفاد منها هذا النص المراد دراسته. فالتناص "أن يمثّل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أو هو ترحال للنصوص، وتداخل نصي في فضاء نص معيّن، تتقاطع وتتناهي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽⁴⁾، أو هو "أن يتضمّن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة، سواء بواسطة أو بغير واسطة"⁽⁵⁾.

1-1 التناص في الدرس الغربي:

لا شكّ أنّ مبادئ النظريات النقدية الأوروبية، على اختلاف مشاربها في كتابات منظّريها مثل آراء "دوسوسير" في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء الشكلايين في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء "باحثين" في المبدأ الحوارية. قد ساعدت على انبثاق مصطلح التناص، على يد الكاتبة الفرنسية "جوليا كريستيفا" التي نظرت إليه باعتباره نتاجا لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حوارية، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة مركزية النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره بنية مكتفية بذاتها؛ أي أنّ النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية، لكنّها علاقة محمّلة بدلالات معاصرة ومستحضرة، لصور تعبّر عن الواقع في الارتداد إلى الماضي، واستحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع؛ سوف يحدث تماس يؤدّي إلى تشكيلات تداخلية. لأنّ الكلمة لا تقوم بمفردها ولا تنغلق على ذاتها؛ بل هي حزمة من الكلمات المتعددة، القابلة للدخول أيضا مع مفردات أخرى، في تركيبات عنقودية، لا نهاية لها. ولذلك فإنّ كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى، بآليات وقوانين متعدّدة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسباً، للتعبير عن نصوص الرؤيا الفنية التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي.

كما أولى الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" "GERARD GENETTE" اهتماما بالغا بما أسماه بـ"المتعاليات النصية" في مؤلفه "مدخل لجامع النص"، وهذا التعالي النصي يتضمّن بشكل نسبي أو كامل، النص الغائب في النص الحاضر، كما يتضمّن المحاكاة والمعارضة. فالتعالي النصي عنده "كل ما يجعل نصا واحدا مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"⁽¹⁶⁾، فيرى في التناص محاولة

دراسة العلاقة بين النصوص المكوّنة لنص معيّن؛ إذ إنّ العلاقة تتخذ أبعاداً مختلفة وصوراً شتى، يبدو أنّها ترجع إلى صورة واحدة تخضع لعملية تقويم؛ أي أنّ نصاً واحداً يتضمن نصوصاً متعدّدة كما أشار الباحث "ميشال ريفاتير" إلى مفهوم التناس واستعمله كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والأسلوبية، والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، فإنّ مرجعيات النصوص حسب "ريفاتير" هي نصوص أخرى، والنصية مركّزها التناس⁽¹⁷⁾ والتناس هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدلالة. أما القراءة السّطرية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، فإنّها لا تنتج غير المعنى⁽¹⁸⁾. حلّ التناس محلّ ما يعرف بتواصل المعارف الذاتية، وحقل تطبيقاته ليس ببعيد عن المجال التقليدي ونقد المصادر. كما أثار مصطلح التناس اهتماماً كبيراً في الأوساط النقدية العربية، ذلك أنّ الإجراءات التي تضمّننها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساساً الأبحاث في الأدب المقارن.

1-2 التناس في الدرس العربي:

وردت في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة، تقارب مصطلح التناس في الحقل البلاغي كالتضمين والتلميح والإشارة والاقْتباس... الخ، وفي الميدان النقدي كالمناقضات والسرقات والمعارضات، وكلها تقترب قليلاً أو كثيراً من مفهوم التناس؛ إذ يشير "ابن سنان الخفاجي" في كتابه "سرّ الفصاحة" إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، كما يشير إلى إدراك بعضهم بالتداخل الدلالي الذي يرى أنّ جميع معاني المحدثين، إنّما تستند إلى معاني القدماء⁽¹⁹⁾. فالتلميح يؤكّد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الغائب (السابق)، وهذه الإشارات ترتّد إلى قصة أو مثل أو شعر، والتضمين يتم بين نصين شعريين، وتتجلّى فيه القصيدة تجلياً مباشراً، فيُشار إلى النص الغائب باقتطاع جزء من البيت الشعري أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة، اكتفى بإعلان عملية التداخل⁽²⁰⁾. والاقْتباس هو أن يأخذ الشاعر شعراً من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلاً تناسياً يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يتمثّل في عملية الامتداد التي تتيح

للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه ، بمهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر القديم. ولعلنا بهذا نكون قد أجبنا عن سؤال طالما تردد طرحه وهو على حد تعبير عبد الملك مرتاض: "هل الكتابة انبثاق من صميم الذات؟ أم هي إبداع متولد عن أشئآت الغير؟ أم هي مزيج من هذا وذاك؟" (21)

إنّ النقاد العرب مجمعون على أنّ السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع، الذي ليس للناس فيه إشراك على اللفظ والمعنى، لا تصاف البديع بالندرة والخروج عن العادة بما جادت به قريحة الشاعر والكاتب. يقول "ابن رشيق" (ت 436هـ): "والسرقة أيضا إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم، مما ترتفع الظنة فيه، عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره، وأتكال الشاعر على السرقة بلاذة، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات" (22). و يعزو "الجاحظ" الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين، فكأنّ الشيخ كان يرفض فكرة السرقات، حين يصطنع مصطلح التنازع بين الشعراء حول فكرة واحدة. و "الجاحظ" بعد أن يثبت التناص للأهم القديمة وينفيه عن العرب القدماء، يعود فيثبتته للعرب، ربّما من حيث لم يكن يشعر. ذلك بأنّ السرقات في مفهومها العام هي ما عرف الناس أنّ أدبيا أخذ من أديب آخر في نسج لفظ، أو في طرح فكر بالإتفاق والمحاكاة، أو بالاختلاف والمعارضة (23).

يقول "ابن خلدون" (ت 808هـ): "إعلم أنّ لعمل الشعر وأحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخيّر المحفوظ من الحر النقي، فمن قلّ حفظه أو عُدِم، لم يكن له شعر. وإنّما هو نظم ساقط واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ" (24).

وعلى أنّ كتاب "الخطيئة والتكفير" لـ "عبد الله محمد الغدامي" الذي صدر عام (1985) وهو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربية، لم يستعمل هو أيضا مصطلح التناص فيه صراحة، ولكنّه أورده تحت مصطلح تداخل النصوص، وقد علّق "الغدامي" على هذا المفهوم" بأنّه

متطوّر جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها⁽²⁵⁾.

ويؤيّر "سعيد يقطين" استعمال التفاعل النصي على استعمال التناس، وهذا "لأنه أعم من التناس، فيما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا"⁽²⁶⁾.

كما يعرّف "عبد العاطي كيوان" التناس على أنه "نوع من تأويل النص، ذلك الفضاء الذي يتحرّك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مخزونه من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكّلتها وصولا إلى فك شفراته؛ إذ إنّ ثقافة المبدع قد تكوّنت عبر دروب مختلفة لا يستطيع تبيّنها في كلّ الأحوال"⁽²⁷⁾.

كما يكشف "حميد لحداني" في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة"، عن الدور الفعال الذي بفضلها تخلص النص الأدبي بعامة، والروائي بخاصة من الرؤية النقدية التاريخية، هذا الدور الفعال يتمثّل في فعل القراءة ومدى إسهامها في إنتاجية المعاني؛ إذ إنّ النقد الروائي العربي قد عانى كثيرا من النتائج السلبية للقراءات الخطية، الباحثة بالضرورة عن المعنى الواحد⁽²⁸⁾. كما يعرّفه "جاسم عاصي" بأنّه "تشظّي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وإشارات، يشير إلى بنية حدث، وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيس وكيّته"⁽²⁹⁾.

نلاحظ أنّ مفهوم التناس في الدراسات العربية، قد بقيّ مشتملا على شيء من الغموض، ولعلّ ذلك راجع إلى صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي لمفهومه، بسبب بناءه أصلا على مبدأ تعددية المعاني، ولكن ثمة جهود تعريفية مأخوذة عن تعددية المفهوم العربي الغربي، ومحاولة التوفيق قدر الإمكان، ومن هذه الجهود محاولة "رجاء عيد" لتعريفه من خلال النص بقوله: "هو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه، متجاوزا في ذلك حدّ البنيوية؛ فالنص يتولّد من نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالف"⁽³⁰⁾.

التناس عند العرب يختلف قليلا عن نظرية التناس الغربية الحديثة؛ فالتناس الغربي يتحدث عن الثمرة ويهمل الشجرة، فهو لا يكاد يتحدث عن مسألة الكتابة لدى كاتب معيّن على نحو معيّن

دون سواه؛ وإنما يتحدث عن أنّ الكاتب يتأثر بكل ما يقرأ أو يسمع أو يحفظ؛ في حين أن التناص العربي يقرّ هذا ويزيد عليه البحث في كيفية الطرائق التي تفضي إلى تكوين الشخصية الأدبية لدى كاتب معيّن.

2/ الأسطورة :

هي جزء من التاريخ أو من التراث، وليس قصرا على أمة دون أخرى، وسنجد ضربا من الشيع في استعمال الأسطورة في النص الأدبي، مرتبطا بدرجة شيوعها في الحياة الثقافية العامة للأمم، بغض النظر عن كون هذه الأسطورة أو تلك، تمثل جزءا من تراث تلك الأمة أو لا تمثل. ولكل أمة أساطيرها التي تسوّغ كثيرا من الأسئلة القديمة وإجاباتها، لكننا سنلاحظ أيضا أنّ ثمة تداخلا غير قابل للفصل في كثير من الأحيان، بين ما هو تاريخي وما هو ديني في تلك الأساطير؛ فالعرب إذن أمة لها أساطيرها التي تسمها، وتعلل ما لا يستطيع العقل الإنساني تعليله من ظواهر طبيعية وإشكالات أخرى، لم يكن يدركها لولا نسج تلك الأساطير له⁽³¹⁾.

فمن المكونات الأساسية للصورة الشعرية، اعتمادها في كثير من الأحيان على الرمز أو على دلالة أسطورية. وقبل تتبّع هذه الظاهرة في شعر "أبي القاسم الشابي" نوّد أن نشير إلى أنّ الأسطورة ظلّت إلى زمن طويل الوسيلة التي أجابت عن معظم التساؤلات التي كان الإنسان في بدايته يطرحها، حول ما يحيط به من ظواهر طبيعية، تثير في كثير من الأحيان دهشته وحيرته، ودعت إلى البحث عن الجواب، فلم يكن أمامه إلا اللّجوء إلى الأسطورة التي فسّر بواسطتها الحياة، وظواهر الكون الغامضة معتمدا في ذلك على خياله وتصوّراته الخاصّة، وهذه الوساطة اختلف الباحثون والنقاد حول مفهومها، وظلّ الخلاف قائما على الرغم من المحاولات التي بذلت بشأن تأصيل مصطلح نقدي محدّد للأسطورة خاصّة. فبعضهم يرى أنّها نتاج، بينما يرى آخرون أن أساطير العالم القديم إنّما تمثّل الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة⁽³²⁾، وقد أكّد نقادنا العرب ما ذهب إليه علماء الأنثروبولوجيا من أنّ الأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للطّفوس البدائية⁽³³⁾، في حين يرى البعض أنّ الأساطير تحمل التجربة الإنسانية الأولى مع الحياة، ومواجهتها للكون والأشياء⁽³⁴⁾.

3/ تجليات التناس في الديوان :

الرّمز تعبير عن حقيقة لا يمكن التعبير عنها بدون حقيقة العقل الباطن وأزماته المبهمة في اللاوعي، وبالتالي فإنّ الرّمز وليد الإبداع الخيالي يعكس الأسطورة، فإنّها مرتبطة بناحية عقيدية معيّنة، ومضمونها وليد تجربة بشرية في عصر من العصور، وتلتقي الأسطورة بالرّمز، في أنّ كلا منهما يعتمد على تفجير الكلمة الشعرية في القصيدة، وعلى النظرة الثابتة التي تلقيها على الحياة النفسية، فلقد ظهرت الرمزية في الشعر العربي الحديث بعد أن انتقلت الرومانسية إليه، مستمّدة في ذلك أصولها من الثقافات الغربية المختلفة، وهذه الثقافات التي وجدت صداها عند مدارس التجديد ودعوتهم نحو بناء القصيدة الشعرية، بناء جديدا يتماشى وطبيعة التجربة، وقد ضمت هذه المدارس عددا كبيرا من الشعراء الرومانسيين أمثال ميخائيل نعيمة، وإيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران، وأبي القاسم الشابي وغيرهم. وهؤلاء متأثرون بالرومانسية في نظرتها الشاملة إلى العالم، وإحساسها بالحياة الطبيعية وتقديسها للحبّ والجمال. ثم نزعتهما إلى تمجيد الأمل وإلى الثقة المطلقة بالعاطفة والخيال⁽³⁵⁾.

وهذا الأداء الفني المتقارب، هو الذي يكشف وسائل التجسيد للشعور والفكر ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة، وإذن فلا غرابة أن نجد الشاعر "أبا القاسم الشابي" يعي هذا التعامل الشعري مع الرمز والأسطورة، لأنّه وجد في استخدامهما الكشف عن عمق التجربة وفعالية الموقف. وفي هذا المجال قال: "بل ربما لا أغلو في كثير ولا قليل إن قلت أنها أقوى دلالة من الشعر"⁽³⁶⁾، وهو يقصد الأساطير.

نجد "أبا القاسم الشابي" يستغلّ كل طاقات اللغة الشعرية، بأن يعرّي الصورة من ماديتها، ويخلّصها من قيودها الحسية المحدودة التأثير، ليضفي عليها ألوانا مختلفة من الأجواء الغامضة، والظلال الأسطورية والرمزية في لغة شعرية غنائية، ترقب تموجات النفس، وترصد كل الإشعاعات العاطفية والوجدانية الموجودة في أعماق الشاعر.

ومن هنا يلتقي "الشابي" مع ما نادت به الرمزية من الابتعاد عن التعبير المباشر إلى استخدام الصورة الإيحائية المركّزة. وفي شعره كثيرا ما نشاهد هذه الظاهرة، إلا أنّها تأتي في بعض الأحيان غامضة الدلالة، حتى يصبح من العسير ملاحظة المستوى الشعوري للتجربة، ومن أبرز

مظاهر هذا الإيجاد والتكثيف في شعر "أبي القاسم الشابي" قصيدته (جمال الحياة)، التي قال فيها واصفا جمال الشمس وقت الغروب، وجمال الصباح زمن ظهوره: (مجزوء الرمل)

فاخْتَسَتْ خُمْرَ نَدِيٍّ	الذامِس من كَأْس الأَفَاحِ
وأَعْلَتْ بَلْقِيسُ عَرْشَ	الليْلِ في تِلْكَ النَوَاحِي ⁽³⁷⁾ .
ثُمَّ مَالَتْ لِعُرْوٍ،	بَعْدَ إِضْرَامِ الكِفَاحِ
وَاسْتَوَى اللَّيْلُ، بِرُغْمِ	الشَّمْسِ، في العَرْشِ الفُسَاحِ ⁽³⁸⁾ .

والقصيدة تصوير لغروب الشمس، وقدم الليل بعد انقضاء النهار. ومقابلة بين حياة الطبيعة ونحوها، وبين حركة الزمن وتقلباته، وكأنّ بالشاعر تصوّر صراعاً أو كفاحاً بين مختلف مظاهر الكون، فالتّهار في كفاح وصراع مع الليل، فما يكاد يوميء الفجر بتباشيره وأنواره حتى يأتي الغروب، ليضع حدّاً لذلك الإشراق، ومن هنا جاءت الصورة الرمزية، واعتلت "بلقيس" عرش الليل لتعطي معنى شعرياً، كحركة الزمن الذي يولد الحياة "الموت". "بلقيس" رمز لبلوغ الذروة والكمال، وهذا الكمال الذي سوف يتهاوى وينتهي أمام عنق الزمن وقوّته، وصحّته. والصورة الثانية (ثم مالت لغروب...) حيث ارتفع الشاعر باللفظة الدّالة على العنصر الطبيعي إلى مستوى الزمن، وشحنها بمدلولات شعورية وفكرية كشفت عن عمق التجربة، وتكامل الرؤية. ومن هنا فإنّ عملية التركيب للصورة الرمزية في شعر "أبي القاسم الشابي" ومراحل تدرّجها يمكن أن نلخص بعضها من سماتها على النحو الآتي:

إنّها تؤدي وظيفة الاستكشاف، وذلك عندما يحاول الشاعر التعبير عن واقعه النفسي وإحساسه الدقيق، من خلال استعمال رمز معيّن له دلالاته وأبعاده، يكشف عن باعث للتجربة، ووضوحها. ففي قصيدته (مناجاة عصفور) يعتمد الشاعر إلى شيء من تشخيص الطبيعة في صورة هذا العصفور الشادي، فيضفي عليه أحاسيسه ومشاعره، وكأنّه يستخدم نوعاً من أنواع المعادل الموضوعي ببنى عن وجدان الشاعر وحالته النفسية فيقول:

يَا أَيُّهَا الشَّادِي المَعْرَد، هَهُنَا،	ثَمَلَا بِغَبْطَةِ قَلْبِهِ المِسْزُورِ
مُتَنَقِّلًا بَيْنَ الحَمَائِلِ، تَالِيًا	وَحْي الرِّيحِ السَّاحِرِ المِسْخُورِ
غَرَدْتُ، فِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ،	تَرَنُّوْا إِلَيْكَ بِنَاضِرِ مَنْظُورِ
غَرَدْتُ، فِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةً،	لَكِنْ مَوَدَّةً طَائِرٍ مَأْسُورِ

هَجَرَتْهُ أَسْرَابُ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرَتْ
لِعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدَّيْجُورِ (39).

العصفور الشادي في هذه الأبيات هو النموذج الآخر الذي يطمح إليه، وهو الحياة الحرة الكريمة التي يرغب فيها كذلك، والعلاقة بين الشاعر وأعماقه من جهة، وبين مجتمعه وتقاليده وقيمه من جهة أخرى. فقد اتسمت بشيء من التناقض، واتصفت بالتوتر، وبلغت حدّ الغضب والتمرد، فإذا بالشاعر يعيش بإحساس الطائر المكسور الذي سدّت أبواب أماله، لكن هذا الواقع الذي استبدّ وعصف به، جعله يبحث عن ذلك المثال في صورة العصفور الشادي المغرد، وهذه الصورة الرمزية كشفت لنا عن شخصية داخل شخصية لدى الشاعر الطائر المكسور، وهو الواقع النفسي الذي آل إليه، والمثال الذي يجده في ذلك العصفور الشادي المتنقل بين الخمائل والسهول. ويحدث الاتصال بين الشاعر والرمز، عندما يحوّل الشاعر الاستخدام اللغوي المألوف إلى استخدام شعري جديد، ويرتفع ببعض المسمّيات من معناها العادي، إلى معانٍ شعرية شاملة تحقق قدرا من التواصل الوجداني في التجربة، ومن ذلك رمز (الناي) الذي تكرر كثيرا في قصائد "أبي القاسم الشابي". من ذلك قصيدته (أكثر يا قلبي فماذا تروم؟) التي قال فيها:

يَا قَلْبِي الدَّامِي ! إِلَامَ الْوُجُومِ؟ يَكْفِيكَ ! إِنَّ الْحَزْنَ فَظٌّ، غَشُومٌ
هَذِي كُؤُوسِي مُرَّةً كَالرَّذَى، مَا مِلُّوْهَا إِلَّا عَصِيرُ الْهُمُومِ
وَذَاكَ نَائِي صَامِتٌ، وَاجِمٌ، يُصْغِي إِلَى صَوْتِ الْغَرَامِ الْقَلِيمِ (40).

(الناي) كما نعلم هو الآلة الموسيقية المعروفة، ومساق هذه اللفظة في التعبير الشعري يوحي بمشاعر الحزن والأسى، لأنّ (الناي) بطبيعته لا يخرج في الغالب إلا أنغاما شجيّة، لكن الشاعر هنا لم يستخدم اللفظة لمجرد الأسى والحزن، وإنما جعلها وسيلة للتعبير عن حالاته النفسية والوجدانية، وما تشي به من ملامح الرغبة في الانطلاق والتحرر، وحينئذ يصبح (الناي) رمزا لمعاني الغربة ومسارا للحرية والانبعاث، ويتّضح ذلك أكثره عندما يسأل الشاعر نايه، ويطلب منه الكفّ عن ألحانه الشجية، وعن بكائياته الدامية، ليرقص مع النور الضحوك، ويشدو مع أنغام الطبيعة وهي في أسحارها الحاملة:

أَمَّا تَرَى الْبَلْبُلُ، فِي غَابِهِ يَشْدُو، وَفَوْقَ الْغَابِ تَخْطُو النُّجُومُ؟
أَمَّا تَرَى الْأَسْحَارَ تَبْدُو بِهَا الْغَابَاتُ، كَالْأَخْلَامِ خَلْفَ السَّيْلِمْ؟
أَمَّا تَرَى الْأَمَالَ فِي سِحْرِهَا؟ أَمَّا تَرَى اللَّيْلَ يُنَاغِي النُّجُومَ؟ (41)

إنّه إحساس قوي بالحرية وتحسيم حيّ لرغبة الشاعر بحياة حرّة سعيدة، ولّده الرمز في صورة شعرية نامية. بذلك يلتقي "النأي" مع الشاعر. ويظلّ رمزه يسير معه في الاتجاه نفسه، مضيفاً للصورة أبعاداً جديدة، ومثيراً لمشاعر إنسانية ووجدانية أخرى كالحب والجمال والصفاء والإخلاص في قوله:

قَدَمَ اليَأْسَ وَالْكَآبَةَ دَاسَتْ	قَلْبِي الْمَتَعَبِ، الْغَرِيبِ، الْوَاهِي
فَتَشْظَلِي وَتِلْكَ بَعْضُ	شَظَايَاهُ، فَسَامِخْ فَنُوطَهُ الْمُنْهَاهِي
فَهُوَ، يَا رَبِّ، مَعْبُدُ الْحَقِّ	وَالْإِيمَانِ، وَالتُّورِ، وَالتَّقَاءِ الْإِلَهِيِّ
وَهُوَ نَائِي الْجَمَالِ، وَالْحُبِّ	وَالْأَخْلَامِ، لَكِنْ قَدْ حَطَمْتَهُ الدَّوَاهِي (42).

"النأي" هنا رمز لمعاني الجمال والحُب التي ينشدها الشاعر لقلبه الذي حطّمته الخطوب، وهو شعور بالتمزّق والضّيع، وهنا يرتبط الرمز بالشاعر حينما يشكّل من النأي عالمين، عالم مادي بيّنه محتنه الكونية المتمثلة في سقوطه وضّيعه، حتى أصبح أوراقاً ذابلة، وضباباً متلاشياً بين هول الظلام وكآبة الوجود القاتلة، وبين عالم روحي شفاف يطمح إليه الشاعر.

وإنّ المتنبّع لقصائد "أبي القاسم الشابي" يلاحظ أنّ معظم صورهِ الرمزية يأخذها من الطبيعة، وهذا يؤكّد أنّها القاسم المشترك لكل التجارب الشعرية عنده، حيث سجّلت هروبه وسيلة إلى الإنعزالية في اللجوء إلى حياة الغاب المثالية، بعد أن عجز المجتمع عن احتواء مشاعره، فضعفت الصّلة النفسية بين الشاعر وقومه، لذلك نراه يهرب من عالم الواقع ويهيم بمثالية الغاب، لأنّه وجد في الطبيعة العطاء والكرم، بعيداً عن الغرضية والنفعية:

إِنَّ فِي الْغَابِ، أَزَاهِيرًا،	وَأَعْشَابَ عِذَابٍ
يَنْشُدُ النُّحْلُ حَوَالِيَهَا،	أَهْأَزَجًا طِرَابٍ
لَمْ تُدَسَّسْ عِطْرُهَا الطَّاهِرُ	أَنْفَاسُ الذِّئَابِ
لَا وَلَا طَافَ بِهَا الثُّغْلُ	فِي بَعْضِ الصَّحَابِ (43).

استدعى الشاعر في هذا المقطع أكثر من رمز لتوضيح الصورة وتعميق الفكرة في ذهن الملتقي. فإلى جانب رمز "الغاب"، هناك رمز "الذئب" ويقصد به الشاعر بعض الأنماط البشرية الطفيلية، ورمز "الثعلب" ويعني به مظاهر المكر والخداع التي شاعت في المجتمع. كل هذه الرموز

تضافرت فيما بينها ورسمت اللوحة المثالية لحياة الغاب، وكشفت في الوقت نفسه سلبيات الواقع ومساوئه.

ولم يكن (الغاب) رمزاً للفضيلة والطهر فحسب، بل كان كذلك رمزاً للحب والخير، ولعالم المثل والخلود: (الكامل)

بَيْتٌ بَنَتْهُ لِي الْحَيَاةُ مِنَ الشَّدَى، وَالظِّلُّ، وَالْأَضْوَاءُ، وَالْأَنْعَامُ
بَيْتٌ مِنَ السِّحْرِ الْجَمِيلِ، مُشِيدٌ لِلْحُبِّ، وَالْأَخْلَامِ، وَالْإِلْهَامِ
فِي الْغَابِ سِحْرٌ رَائِعٌ، مُتَجَدِّدٌ، بَاقٍ عَلَى الْأَيَّامِ وَالْأَعْوَامِ
وَشَدَى كَأَجْنِحَةِ الْمَلَائِكِ، غَامِضٌ، بَاقٍ، يُرْفَرُ، فِي سُكُونِ سَامِ (44).

وهكذا غدت الصورة الرمزية في هذا المجال، وسيلة فنية عكست الصدى النفسي للشاعر، ومحاولاته في تشييد عالم مثالي يتجرد فيه الإنسان من كل تقاليد المجتمع وقيوده، ورغبته في تحويل واقع هشٍّ في صورة طبيعية جميلة رمز إليها بالغاب.

كان "أبو القاسم الشابي" على وعي بتوظيف الرموز الأسطورية في شعره، حيث عملت على صنع الكيان الكلي الموحد في تجربته، وعمقت مضمون العطاء الفني، في نفس المتلقي، من ذلك قصيدته (الأبد الصغير) التي قال فيها:

يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ دُنْيَا مُحْجَبَةٍ كَأَنهَا، حِينَ يَبْدُو فَجْزُهَا إِرْمٌ (45)
يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ كَوْنٍ، قَدْ انْقَدَتْ فِيهِ الشَّمُوسُ، وَعَاشَتْ فَوْقَهُ الْأُمَمُ
يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ أَفْقٍ تُنْمَقُهُ كَوَاكِبُ تَنْجَلِي، ثُمَّ تَنْعَدِمُ !
يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ قَبْرِ، قَدْ انْطَفَأَتْ فِيهِ الْحَيَاةُ، وَضَحَّتْ تَحْتَهُ الرَّمَمُ !
يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ غَابٍ وَمِنْ جَبَلٍ تَدْوِي بِهِ الرِّيحُ، أَوْ تَشْمُو بِهِ الْقَيْمَمُ !
يَا قَلْبُ، كَمْ فَيْكَ مِنْ كَهْفٍ قَدْ انْبَجَسَتْ مِنْهُ الْجَدَاوِلُ تَجْرِي مَالَهَا الْجُمُ (46).

وهذا الإحساس القوي بالمقاومة والتطلع نحوه كذلك في قصيدته (نشيد الجبار) أو

(هكذا غنى برومثيروس):

سَأَعِيشُ رَغَمَ الدَّاءِ وَالْأَعْدَاءِ كَالنَّسْرِ فَوْقَ الْقِمَّةِ الشَّمَاءِ
أَرْزُو إِلَى الشَّمْسِ الْمُضِيئَةِ، هَارِئًا بِالسُّحْبِ وَالْأَمْطَارِ، وَالْأَنْوَاءِ
لَا أَرْمُقُ الظِّلَّ الْكَئِيبَ، وَلَا أَرَى مَا فِي قَرَارِ الْهَوَا السَّوْدَاءِ

وَأَسِيرُ فِي دُنْيَا الْمَشَاعِرِ، حَالِمًا
أَصْغِي لِمَوْسِيقَى الْحَيَاةِ، وَوَحْيِهَا
وَأَصْبِحُ لِلصَّوْتِ الْإِلَهِيِّ، الَّذِي
وَأَقُولُ لِلْقَدَرِ الَّذِي لَا يَنْتَبِي
لَا يُطْفِئُ اللَّهَبَ الْمُؤَجَّجُ فِي دَمِي
فَاهْلِدِمْ فَوَادِي مَا اسْتَطَعْتُ، فَإِنَّهُ
مَعْرَدًا، وَتِلْكَ سَعَادَةُ الشُّعْرَاءِ
وَأَذِيبُ رُوحَ الْكَوْنِ فِي إِنْشَائِي
يَحْيِي بَقْلِي مِثْلَ الْأَصْدَاءِ⁽⁴⁷⁾
عَنْ حَرْبٍ أَمَالِي بِكُلِّ بَلَاءٍ !
مَوْجُ الْأَسَى، وَعَوَاصِفُ الْأَزْزَاءِ
سَيَكُونُ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ⁽⁴⁸⁾.

تأخذ المقاومة في هذه القصيدة شكل الصِّراع بين الشاعر ومجتمعه، ويتملكه الإحساس بالتمرد والتصدي لكل أسباب الضعف والخور، متخذًا من الطبيعة عناصر المقاومة مستلهمًا شجاعته من إيمانه الإنساني القوي الذي تشع به أسطورة "برومثيوس" في البذل والعطاء. فقصيدته (نشيد الجبار) ذات عنوان تأويلي آخر في أصلها هو "هكذا غنى بروميثيوس"، وهو في الأساطير اليونانية "تيتان بن جاييت Japet" الحادب على البشر، وقد احتلس نار الآلهة وخبأها في داخل عصا مجوفة، فقيده هؤلاء على قمة "القوقاز"، حيث راح نسر يقضم له كبده، ثم أنقذه "هيراكليس Héracles" بقتله النسر، و"برومثيوس" في الأساطير الشعبية هو الذي علّم البشر وسائل بناء المدينة: فن تشييد المنازل، وشفاء الأمراض وترويض الحيوانات والكتابة، وقراءة المستقبلات⁽⁴⁹⁾.

وهناك مفارقة بين أطراف الصِّراع في الأسطورة، حيث نجد صراعًا بين (برومثيوس) وكبير الآلهة (زيوس)، فإنّ "أبا القاسم الشابي" لم ينقل أحداث الصِّراع في هذه الأسطورة، وإنما اكتفى ببعض ملامحه التي توضّحها شخصية "برومثيوس"، تلك الشخصية التي لم تضعف أمام كل العقبات، وصمدت في وجه كل المحن والصّعوبات، وهذه الملامح هي التي نجدها في قصيدة "أبي القاسم الشابي" المذكورة و المتمثلة في مظاهره، الصمود والتّحدي، وذلك ما أوحى به هذه الصورة الأسطورية، فحقّق الشاعر قدرًا كبيرًا من التواصل الأسطوري في معناه البعيد، وأضفى عليه نوعًا من الدلالة الشعرية الموحية، ولم يصرّح تصريحًا مباشرًا بالإطار الأسطوري، بقدر ما كان شعاعًا رفيعًا يتأثّر على مختلف مستويات التجربة الشعرية، وكما تمثّل هذه الصّور مواقف المقاومة، فإنّنا نجد الشاعر يعمد إلى التّعبير عن معاني وجدانية، كالحبّ والجمال، فيصطنع جوًّا أسطوريًا

لشخصه، ولا سيما حبيبته، ويضفي عليها هالة من القداسة والعظمة تشبه عالم الأساطير، من ذلك قصيدته (إلى عذارى أفروديت الجمال المنشود): (الخفيف)

يَا عَذَارَى الْجَمَالِ⁽⁵⁰⁾، وَالْحُبِّ، وَالْأَحْلَامِ بَلْ يَا بَهَاءَ هَذَا الْوُجُودِ
قَدْ رَأَيْنَا الشُّعُورَ مُنْسَدِلَاتٍ، كَلَلْتُ حُسْنَهَا صَبَاحَ الْوُرُودِ
وَرَأَيْنَا الْجُفُونَ تَبْسِمُ... أَوْ تَحْلُمُ بِالتُّورِ، بِالْهَوَى، بِالنَّشِيدِ
وَرَأَيْنَا الْخُدُودَ، ضَرْحَهَا السَّحَرُ، فَأَهَا مِنْ سِحْرِ تِلْكَ الْخُدُودِ !
وَرَأَيْنَا الشَّفَاهُ تَبْسِمُ عَنْ دُنْيَا مِنَ الْوَرْدِ، غَضَّةً، أَمْلُودِ⁽⁵¹⁾.

أَوْ فِي قَصِيدَتِهِ (صلوات في هيكل الحب) التي قال فيها: (الخفيف)
عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطَّفُولَةِ، كَالْأَحْلَامِ، كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ
كَالسَّمَاءِ الضُّحُوكِ كَاللَّيْلَةِ الْقَمْرَاءِ، كَالْوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ
يَا لَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ، وَجَمَالٍ، وَشَبَابٍ مُنْعَمٍ أَمْلُودِ !
يَا لَهَا مِنْ طَهَارَةٍ، تَبْعُثُ التَّقْدِيسَ فِي مُهَجَةِ الشَّقِيِّ الْعَنِيدِ !
يَا لَهَا مِنْ رَقَةٍ، تَكَادُ يَرُفُ الْوَرْدُ مِنْهَا فِي الصَّخْرَةِ الْجُلُودِ !
أَيُّ شَيْءٍ تُرَاكِ؟ هَلْ أَنْتِ فِي تَهَادَّتِ بَيْنَ الْوَرَى، مِنْ جَدِيدٍ؟⁽⁵²⁾
لِنَعِيدِ الشَّبَابِ وَالْفَرَحِ الْمَعْسُولَ لِلْعَالَمِ التَّعْيِسِ الْعَمِيدِ؟
أَمْ مَلَائِكُ الْفِرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى الْأَرْضِ لِيُخَيِّ رُوحَ السَّلَامِ الْعَهِيدِ؟⁽⁵³⁾

هاتان القصيدتان المذكورتان، متقاربتان من حيث اشتراكهما في تصوير المرأة التي فتن بها الشاعر، وسما بجمالها إلى مصاف القداسة الأسطورية، غير أن القصيدة الأولى (إلى عذارى أفروديت... الجمال المنشود) تحتوي على لوحة كلية للجمال المنشود، والقصيدة الثانية (صلوات في هيكل الحب) تضم صورا جزئية خصّ بها الشاعر محبوبته، حيث غدت هذه الأخيرة مثالا للكمال والجمال.

وفي الأدبيات النقدية الحديثة يمثل التناص سيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، فإذا عدنا مثالا إلى قصيدة من قصائد الشابي "فلسفة الثعبان المقدس" سيكون من الواجب طرح بعض التساؤلات حول القصيدة ذاتها مثل: ما هي النصوص التي احتوتها القصيدة، وأعادت إنتاجها بطريقتها الخاصة؟ بإشارة واضحة إلى تقاطع هذا النص عبر فضاء المناصفة مع

أسطورة الثعبان المقدّس عند الفراعنة، والتي تجعل من (أتوم) إله الموت والحياة، في الآن نفسه يتحكّم في مصير الخلائق والوجود، وهو ربّ الأرباب لا رادّ لقضائه⁽⁵⁴⁾، وهو ما تعبّر عنه "فلسفة الثعبان المقدّس" عند الشابي.

كما تتقاطع هذه القصيدة في منظومتها الفكرية واللغوية مع الخطاب الصوفي، وبخاصة في الفكر الإسلامي، مما يؤدّي إلى تشبّع المبدع بالثقافة التراثية واستحضار قيمها المختلفة، كما يستدعي من عمق التراث فكرة تعدّد الآلهة التي لم تخل منها الأديان غير السماوية، والتعدّد في جوهره يشي بالفرقة والكثرة والصدية. فتتعالق أسطورة الثعبان مع الفلسفة الاستعمارية الحديثة، التي تنتهك حقوق المستضعفين وتميّهم في الآن نفسه بتحقيق الرفاهية والتّقدم، في ظل تبعيتهم لهذه القوة، والحقيقة المموّهة والمملوءة بالحلم لا تعدو أن تكون تزيينا لسياسة الاحتواء والسيطرة الفكرية والإقتصادية والعسكرية، وغيرها من ألوان الهيمنة، ولا يجد هؤلاء الضعفاء من ناصر فيضطرون إلى الرّضوخ قانعين بغلبة الأقوياء، فلا رأي ولا مشورة لمن لا يمتلك القوة والقدرة على المواجهة، والأولى له حفاظا على حياته أن ينعم بحميم العبودية، فناء في حبّ المحبوب على طريقة الصّوفية والمتعبّدين⁽⁵⁵⁾.

قال الشاعر:

لا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ وَلَا صَدَى وَالرَّأْيِ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَالِبِ⁽⁵⁶⁾.

إنّ قراءة سياقية لأبيات القصيدة تسهم في كشف مكنون النص الشعري محدّدة موضوعه الأساسي، والمتمثّل في صورة الشّعوب الضعيفة في أيديولوجيا القوى العالمية، وسياسة الدول الكبرى في ممارسة فعل السيطرة على المجتمعات الضعيفة.

وإنّ نص "فلسفة الثعبان المقدّس" ينتمي إلى جملة أخرى من النصوص تمثّل كلّها تقليدا أدبيا يتقاطع معها ويشابهها، والقارئ مطالب بأن يكون متوقّفا على زاد معرفي يؤهّله لفهم النصّ في ضوء النصوص الأخرى التي تمثّل هي أيضا جزءا من سياقه العام. ومن المهمّ أن نعلم باعتبارنا متلقّين، أنّه نص شعري حديث من حيث الموضوع والصّور والأخيلة، ومنتجه شاعر مجدّد يدعو إلى خلق تقاليد جديدة في القول الشعري، الذي له خلفية تتمثّل في تأثره بالمذاهب الغربية كالرومانسية والرمزية.

ولعلّ ذلك يظهر في توظيف الرّمز بنسبة عالية، فللرمز قوّة تأثيرية في الذين يقرّون بوجود علاقة بين الرّمز والمرموز إليه كدلالة العلم في نسبته إلى وطن معيّن، والهلّال بالنسبة إلى حضارة الإسلام، والميزان بالنسبة إلى العدالة، وتقلّب الرموز في القصيدة، فالتّعبدان المقدّس رمز القوة المثقفة المتغلّبة، والشاعر الشحرور رمز الكائن البشري الضعيف، والضحية رمز الفداء والسعادة الأبدية، والأرباب رمز الهيمنة والسيطرة على الآخرين، مما يجعلنا نقول: "إنّ الشابي" في تجربته النصية هذه يتحرّك في إطار من العالم الحسّي محاولاً بناء وجود خارجي لعالمه الداخلي، رابطاً في ذلك بين الذات (الشاعر الشحرور) والموضوع (صراع بين القوة المثقفة والإنسان الضعيف في كل مكان)، ولعلّ هذا النوع من التصوير الذي تبنّاه "الشابي" هو الوسيلة التي أتاحت له الهروب من عالم المشاعر الداخلي، بتحويل هذه الآلام، إلى إحساس كوني يشترك فيه ملايين المستضعفين على الأرض".

ومن صور التناص الإفرادي في قصيدة "الشابي" إستدعاؤها للغة الخطاب الصوّفي من خلال مفردات محدّدة الدلالة في معجم الصوفية مثل: "الحلول والعزم" على أنّ النصّ يعيد إنتاج دلالات جديدة موائمة لسياق الخطاب وأغراضه، فلقد جعل النصّ مركز ثقله على بعد صوفي تأملي، يقوم على رمزية تعددية تؤسّس للغة مثالية قائمة على نموّ الأفكار. إلا أنّ هذه الرمزية التعددية تحاول التحرّر دوماً من نمطية الدلالة التي تفرضها سلطة المرجع الثقافي، منتجة مدلولات جديدة في عالم نصي خاص "بالشابي" (57).

الخاتمة :

إنّ التوظيف الأسطوري للرموز يدل عن موسوعية الشاعر، وتحكّمه في مفاصل الإبداع الإنساني في تفسير الظواهر الكونية أسطورياً، وإطلاعه على ما جاءت به العبقرية البشرية في أوج تطوّرها. وليس أدلّ على ذلك من استحضاره لأسطورة الثعبان المقدّس البابلية القديمة، وما يمكن قوله في هذا السياق في إطار البحث عن مفاصل الانسجام النصي، أنّ روحاً صوفية عارمة تحكّمت في موضوع الخطاب الشعري الذي يعكس رؤية صاحبه لجدلية الصراع بين الخير المستضعف والشرّ الطاغي.

فالرموز الأسطورية في صورها المختلفة التي لمسناها في قصائد أبي القاسم الشابي، تتوفّر على قدر كبير من التّواصل النفسي والإيحاء الشعري، وأنّ هناك تفاعلاً قوياً بين مضامين هذه

الأساطير والمستويات النفسية للشاعر أخصب الدلالة الفنية ،وأثرى التجربة الشعرية والفكرية .
وهذا لون من ألوان التشكيل الفني الجيد للأسطورة في الشعر.

الهوامش:

- 1- عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناس مع الشعر العربي، مجلة الوحدة ،العدد83،82 يوليو أغسطس، 1991،ص14.
- 2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1994 ، ص 42- 44.
- 3- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،مصر، 1998، ص 17.
- 4- المرجع نفسه ، ص ن.
- 5- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء/ المغرب، 1997، ص 21.
- 6- جيار جينيت، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3 ، المغرب، 1986،ص75.
- 7- ينظر :نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومة، ج2، دط ،الجزائر، دت،ص98.
- 8- محصول سامية ، التناس إشكالية المصطلح والمفاهيم ، مجلة دراسات أدبية، مركز البصرة ، ع1 ،الجزائر، 2008،ص65.
- 9- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناس في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001،، ص 40.
- 10- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، دط، 2007،ص42
- 11- ينظر :عبد الملك مرتاض ،الكتابة أم حوار النصوص ؟ ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد 330 ، دمشق ، تشرين الأول 1998، ص21.
- 12- ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،ج2،ص282.
- 13- ينظر :عبد الملك مرتاض ، مرجع سابق، ص 225.

- 14- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة المسَمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط ، بيروت/ لبنان، 2007، ص 626.
- 15- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحيّة، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، جدة، 1985، ص 13.
- 16- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء/المغرب، 2001، ص 98.
- 17- عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، دط ، القاهرة، 1998، ص 17.
- 18- ينظر: المرجع نفسه، ص 27.
- 19- جاسم عاصي، قراءة التناص الموروث في النص، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، ع 31، الشارقة، مارس 2000، ص 29.
- 20- رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، دط ، الإسكندرية، 1995، ص 227.
- 21- ينظر: عبد الستار جبر الأسدي، قراءة في الإشكالية النقدية، ماهية التناص، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 31، مارس 2000، ص 17 ص 38.
- 22- ينظر: علي عبد الرضا، الأسطورة بين الدلالة والتوظيف، مجلة الأقلام، دار الحرية للطباعة، ع 1 ، بغداد، 1975، ص 26.
- 23- ينظر: شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط 1، القاهرة ، 1959، ص 85.
- 24- ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، دار الجيل للطباعة والنشر، القاهرة، دت ، ص 20.
- 25- ينظر: المرجع نفسه، ص 160.
- 26- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975، ص 28.
- 27- بلقيس: اسم أطلقه العرب على ملكة سبأ التي جاءت إلى سليمان الحكيم تلقي عليه الأنغاز وتسمعه أقوال حكمته. ينظر: الديوان ، ص 346.
- 28- أبو القاسم الشابي ، ديوان أغاني الحياة ، مداخلة وتحقيق الدكتور إميل ، أ. كبا ، دار الجيل ، ط 1، بيروت، المجلد الأول ، الشعر ، 1997، ص 346.

- 29- الديوان، ص 454.
- 30- الديوان ، ص 197.
- 31- المصدر نفسه، ص 198.
- 32-الديوان ، ص 205.
- 33- الديوان ، ص 234.
- 34- الديوان ، ص 218.
- 35- إرم: مدينة أسطورية قيل إنها بنيت على ضفة الجنة ،أرضها من مسك وقصورها من خالص الذهب واللؤلؤ والمرجان، وسمائها من سحر مرصع بالأحلام ،وأثما ما تزال إلى يومنا في صحراء العرب ولكن محجوبة لا يراها أحد. ينظر: الديوان، ص 206.
- 36-الديوان ، ص 207.
- 37-الديوان ، ص 456.
- 38-المصدر نفسه، ص 456.
- 39- ينظر:الديوان، ص 455.
- 40-أفروديت: آلهة الجمال والحب عند الإغريق، تقابلها فينوس عند الرومان، وعشتروت عند الفينيقيين، وعذاراها هن الحسان عند الشاعر. ينظر : الديوان، ص 269.
- 41-الديوان، ص 269.
- 42-فينيس أو فينوس آلهة الحب والجمال عند الرومان، ينظر :الديوان، ص 315.
- 43-الديوان ، ص 314-315.
- 44- ينظر :نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، دراسة في قصيدة حديثة،فلسفة الثعبان المقدس أنموذجا للشابي، جامعة عنابة ، 2005، ص 71.
- 45- ينظر: المرجع نفسه، ص 71.
- 46-الديوان، ص 140.
- 47- ينظر:القاسمي العروسي، اللغة المثلى ونحو الأفكار عند الشابي، ع113، الحياة الثقافية، 2000، ص9.