الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وازرة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة –
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة متممة لنيل شهادة ماستر

موسومة ب:

التناص في مسرحية "الحسين شهيدا" لعبد الرحمان الشرقاوي

إعداد الطالبتين:
* حليمة معاليم
* سميحة ناصر

اشراف الأستاذ:
* هشام لعور

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
أ/وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	20 أوت 1955 سكيكدة
أ/هشام لعور	أستاذ مساعد أ	مشرفا ومقررا	20 أوت 1955 سكيكدة
أ/هاني بوعسلة	أستاذ مساعد أ	مناقشا	20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية 2022/2021

شكر وتقدير

الشكر لله أولا بما أنعم علينا من فضله وعلمه الذي أنار به بصيرتنا ويسر به دربنا حتى تمكنا من إتمام هذا العمل بحوله وقوته

كما نتوجه بالشكر والعرفان إلى أستاذنا الفاضل «هشام لعور» الذي تفضل مشكورا بالإشراف على هذه المذكرة وما قدمه لنا من نصح وتوجيه وإرشاد، فقد شجعنا على المضي قدما وكان له الأثر العظيم في تدعيم دراستنا بخطى واثقة، وإنجاز هذا البحث وخروجه على هذا الشكل اللائق حفظه الله.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

" وبالوالدين إحسانا "

والحمد لله والصلاة والسلام على عباده الذين اصطفى وعلى خير نبي سيدنا "محمد صلى الله عليه وسلم"

الحمد لله ذو الفضل والمنة، الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه الذي أعانني بتوفيق منه على إنجاز هذا البحث

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من عجز لساني عن شكرهما "والدي" أطال الله في عمرهما

إلى الشموع التي تنير لي دربي "إخوتي" خاصة البرعمة "ملاك"

إلى كل من بعث في نفسي الثقة والأمل

وإلى من تشرفت بصداقتها وصحبتها الطيبة صديقتي "فوزية" هدية الله التي منحني إياها

إلى رفيقتي التي قاسمتني حلاوة ومرارة هذا البحث "ناصر سميحة"

وإلى كل من مد لي يد المساعدة من قريب أو بعيد.

حليمة ♡

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

" وبالوالدين إحسانا "

أحمد لله عز وجل على منه وعونه لإتمام هذا البحث أما بعد:

أهدي ثمرة جهدي:

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى أستاذنا الفاضل الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وساعدنا في

إنجاز هذا العمل

"هشام لعور"

إلى رفيقتي التي شاركتني هذا العمل

"حليمة"

وإلى كل زميلاتي في الجامعة دفعة 2022.

سميحة ♡

مقدمة

مقدمة:

يعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وقد اختلفت تطورات الدارسين حول تحديد هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعالياته النقدية، وإعطاء الجذور التأصيلية له، فهناك من يرى أنه مولود غربي ولا يمكن نسبه لغيره، أما البعض الآخر أعاده إلى الجذور الثقافية العربية، رغبة في إيصال مفهوم التناص إلى نسبه الحقيقي، وأن ظهوره إلى الساحة الغربية لم يكن إلا عن طريق التبني، بحيث أعطت المحاولات النقدية التي احتكت بالموروث العربي القديم بوادر التنقيب عنه، ومدى احتواء الوعي العربي على تجاوب العناصر الثلاثة للاتصال، والمتمثلة في (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، وقد دخلت فيه عدة مفاهيم مثل السرقات، التضمين، الإشارة...، وانصب ذلك على الجانب الشعري كموضوع للدراسة.

وظاهرة التناص من الظواهر المتجددة المعاصرة التي تكشف مدى تأثر نص بنصوص أخرى في أثر كاتب من الكتاب، وتهتم بتبيين تداخل النصوص فيما بينها.

لقد حظي التناص باهتمام العديد من الشعراء لإغناء مدوناتهم الشعرية، ومن هؤلاء نجد الشاعر عبد الرحمان الشرقاوي الذي اتكأ على التراث الإسلامي من أجل إيصال ما يريد البوح به والإفصاح عنه، فشعره لا يخلو من التراث الديني والتاريخي، إذ عمد على استحضار النصوص الغائبة وضمنها إلى النصوص الحاضرة، وهذا إما يتقاطع مع عملية التناص، وعلى هذا الأساس جاء عنوان بحثنا كالآتي:

التناص في مسرحية شعرية "الحسين شهيدا "لعبد الرحمان الشرقاوي ولعل السبب الذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في الولوج إلى عالم المسرح الشعري، والتعرف على ظاهرة التناص فيه، كون أغلب دراسات التناص كانت في الشعر والرواية.

ومن هنا تبلورت لدينا عدة تساؤلات حول مصطلح التناص، وتوظيف عبد الرحمان الشرقاوي لهذا المصطلح في نصه المسرحي، وهي كالآتي:

- ما هي مظاهر التناص في مسرحية الحسين شهيدا لعبد الرحمان الشرقاوي ؟
- ما هي أنواع التناص و آلياته في المسرحية ؟
- مامدى حضور التناصين الديني و التاريخي في المسرحية ؟
- ما هي مظاهر التناص التراثي في المسرحية ؟
- وفيما تكمن جمالياته؟

وعليه جاءت دراستنا مقسمة إلى مقدمة، ثم فصلين الأول نظري، والثاني تطبيقي، وملحق وخاتمة.

وتضمنت خطة دراستنا ما يلي:

مقدمة ثم فصل نظري خاص بالمفاهيم النظرية ، التناص في النقد الغربي، والتناص في النقد العربي المعاصر، تجليات التناص في النقد العربي القديم، التناص: آلياته، مستوياته، أنواعه، أشكاله، أقسامه ومظاهره.

الفصل الثاني خصصناه للدراسة التطبيقية تتبعنا فيه: تجليات التناص في مسرحية "الحسين شهيدا".

ثم ملحق تمثل في نبذة عن حياة الشاعر وأهم أعماله، وملخص للمسرحية، وأنهينا هذه الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها أما المنهج المتبع هو دراسة موضوعاتية، واستعننا ببعض خطوات المنهج السيميائي في الكشف عن مظاهر التناص في المسرحية.

ومن الدراسات التي اعتمدنا عليها في البحث، وأضاءت لنا جانب من جوانبه نجد:

- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص).
- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقا.
- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.

وأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا هي:

- مسرحية "**الحسين شهيدا**" وهي مصدر الدراسة.

والمراجع الغربية المترجمة:

- جوليا كريستيفا: علم النص.
- تزفيتان تدوروف ميخائيل باختين (المبدأ الحواري).

والمراجع العربية:

- عبد الملك مرتاض: نظرية النص.
- محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة).

إن لكل بحث صعوباته التي لا يستهان لها، ومن الصعوبات التي واجهتنا في دراستنا تمثلت في:

- صعوبة الموضوع، وندرة المراجع التي تناولت التناص في المسرح.

وفي الأخير كل الشكر لله عز وجل على فضله وعونه وتوفيقه، كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل «**هشام لعور**» الذي أشرف على هذه المذكرة، وأفادنا بنصائحه وتوجيهاته، وإلى كل من ساعدنا ولو بالقليل، كما نرجو من الله تعالى أن يجد كل قارئ في هذا الموضوع الفائدة العلمية والمتعة الأدبية.

الفصل الأول :مفاهيم نظرية

I.1. مفاهيم نظرية للتناص

1. مفهوم النص

2. مفهوم التناص

3. التناص في النقد الغربي

4. التناص في النقد العربي القديم

5. التناص في النقد العربي المعاصر

6. مستويات التناص

7. أنواع التناص

8. آليات التناص

9. أقسام التناص

10. أشكال التناص

11. مظاهر التناص

I.1. مفاهيم نظرية للتناص:

إن الحديث عن "التناص" يأخذ بالضرورة إلى البحث عن ماهية النص، باعتبار "التناص" هو تلاقح مجموعة من النصوص داخل النص الواحد لذلك وجب علينا الوقوف أولا عند مصطلح النص لأن "التناص" لا يتحدد إلا بتحديد مفهوم النص، لهذا سنعطي تعريفات لهذا المفهوم عند أبرز العلماء العرب في المجال اللغوي حيث أن النص هو المجال المستهدف في التناص وعلاقته بالنصوص الأخرى.

1. مفهوم النص:

أ. لغة:

حينما نطالع المعاجم العربية نجد معاني متعددة للنص، فنجدها عند ابن منظور في مادة: "نصص": النص: رفعك الشيء، ونص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فقد نص.

قال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ويقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصه إليه، ونصب الظبية جيدها: رفعته، والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، ونص المتاع نصا جعل بعضه على بعض»[1]، من خلال تعريف ابن منظور للنص نجده قد حمل معاني الرفع والظهور والافتضاح، فالنص عندما ينفصل عن صاحبه يصبح في غاية الظهور والشهوة متخذا له موقعا (منصة) بين النصوص الأخرى التي من جنسه لير أو يسمع أو يتلمس بأصابع اليد.ونفس المعنى نجد في تعريف ابن فارس في معجم مقاييس اللغة إذ يقول: من نص نصا، الشيء رفعه وأظهره»[2].

وقد أورد صاحب تاج العروس تعريفا فقال «تناص القوم ازدحموا»[3]، أي تجمعوا في مكان واحد وضايقوا بعضهم بعض، في حين يورد معجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص، فالنص هو «صيغة الكلام الأصلية التي

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق، عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، م.ع، 1119، ص 41-44.
[2] أبو الحسن أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، موسوعة الرسالة، ط2، مادة (ن)، 1986، ص 843.
[3] مرتضى الزبيدي: تاج العروس، مجموعة من المحقيقي، دار الهداية، ج12، د.ت، ص 186.

وردت من المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه يقال بلغ الشيء نصه وبلغنا من الأمر نصه نشرته»[1]، بمعنى أنه أثر من أثر الناص (المؤلف) الدال عليه ومستودع أفكاره، والنص اللفظ الدال على المعنى لا يحتمل غيره.

والنص والنصيص: السير والحث ولهذا قيل نصصت الشيء رفعته»[2]، عند التمعن في الدلالات السابقة يحيلنا مفهوم النص على معاني لغوية كثيرة منها، رفع الشيء والسير والكشف والاستظهار وغاية الشيء ومنتهاه، بإضافة إلى جملة من الخصائص التي تحكمه من الخارج والداخل إن النص يحمل دلالات عديدة في لغة العرب القديمة إلا أنه ظل غائبا في لغتهم النقدية بالمفهوم الحديث للنص،

ب. اصطلاحا:

تعددت مفاهيم النص بتعدد التوجهات المعرفية والمناهج المختلفة وعليه فإن الاختلاف حول ماهية النص يكمن أساسا في اختلاف التصور والغاية من دراسته، وهناك تعريفات كثيرة للنص اختلف من باحث لآخر نذكر البعض منها :حددت "جوليا كريستيفا" في كتابها علم النص مفهوم النص حيث قالت: «هو...جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Langue بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديد من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية...»[3].

فالنص حسب "كريستيفا" مبادلة بين النصوص، إذ نجد داخل فضاء النص الواحد عددا من الملفوظات التي أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت، أي أن علاقته باللسان الذي يقع فيه علاقة إعادة توزيع (هدم وبناء).

كما تعرفه أيضا «أن النص مجرد خطاب أو قول، إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي

[1] معجم الوسيط: مجمع اللغة العربية-مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط5، 2011، ص 964.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص 67-44.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991، ص 21.

تعيد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية بمعنى مكونة بفضل اللغة، وهذا يعني أن النص له قابلية الاحتمالات المنهجية التي يمكنها أن تخرج دلالاته»[1]، فمن خلال هذا التعريف يمكننا القول إن النص يختلف من مجال لآخر لكنه يصب في نقطة واحدة كونه وحدة كبرى تتشكل من أجزاء مختلفة وهي التي تبني لنا النص.

أما "رولان بارث" يقول في تعريفه للنص: «هو النسيج الأدبي الأنيق الذي يقدم للقارئ صورا جميلة تجلب له لبه وتأسر عقله»[2]، النص الأدبي يؤثر في القارئ ويترك فيه صورة حسية وتجذبه لهذا النص لما فيه من شعرية وجمال في حين الناقد العربي "محمد مفتاح" فقد قدم عدة تعاريف للنص نذكر منها:

- «حدث، إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي»[3].
- «تواصلي، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي»[4].

فالنص عنده متولد من التاريخ والثقافات المختلفة بفعل الاحتكاك الثقافي واللغوي، كما أن هدفه توصيل المعارف والتجارب فالنص يتفاعل ويقيم علاقات وروابط بين مختلف الأمم والحضارات والأجناس، وهو يوجد في مختلف المجالات النفسية، اللغوية... فالنص إذ هو حدث كلامي له وظائف متعددة.

نستخلص انطلاقا من المحاولات العديدة للمعاجم العربية لتعريف مفهوم النص، وبعد تناول النقاد النص بمفهومه الجديد نجد أن النص لا يتحقق إلا بالتلاقي والانضمام.

والنص هو ما تراكبت مواده وتعالقت نصوصه فإذا هو قابل للامتلاء بالأخر، كما هو قابل للتفريغ عن طريق الأخر وهنا كان لابد من ظهور مفهوم جديد يتصل بالنص وهو التناص.

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 2004، ص 229.
[2] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 47.
[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2،3، 1992، ص 120.
[4] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

2. مفهوم التناص:

أ. لغة:

التناص مصطلح نقدي وافد من الغرب وقيل الحديث عن دلالته في البعد الاصطلاحي يجدر بنا الكشف عن مرجعتيه اللغوية، فالتعريف اللغوي في أغلب الأحيان يكون البوابة الموصلة للتعريف الاصطلاحي، فمصطلح التناص كمادة لغوية يكاد يكون ذكره قليل في المعاجم العربية النقدية.

ورد في معجم الوسيط «تناص القوم ازدحموا»[1]، أي تجمعوا في مكان واحد، كما ورد في لسان العرب لابن منظور «يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي تتصل بها»[2]، وهنا جاء بمعنى الاتصال وهي قريبة من مفهوم التناص لأنه اتصال بين النصوص كما تفيد المفاعلة والمشاركة، فمادة "تناص" تتضمن معنى المفاعلة بين طرف من أطراف أخرى تقابله، كما أنها تعطي شكلا من أشكال التشارك بين شيئين أو أكثر.

فالتناص الذي توجه إليه الاهتمام النقدي المعاصر يعني استخلاص نص ما لنص آخر وهذا ما نجده في التعريف اللغوي من التشارك والتلاقي فالنقد القديم أدرك ظاهرة التناص ومارسها لكن ليس تحت مسمى التناص.

ب. اصطلاحا:

قد شكل النظر إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى مبحثا هاما في النظرية النقدية الحديثة، تشعبت قضاياه تحت مصطلح Intertextualité وترجم إلى العربية "التناص" إن التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا، وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، وحدده باحثون من نقاد الغرب، وأطلق عليه نقاد الأقدمون والمحدثين تسميات وترجمات عديدة مثل السرقات، التضمين، الاقتباس،... التداخل النص، النص الغائب، هجرة النص...وغيرها.

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 186.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص 44-73.

والتناص هو ترجمة للمصطلح الأجنب Intertextualité في اللغات الأوروبية، والكلمة مكونة من جزئين، الأول هو السابقة "Inter" والتي تدل على التبادل، والجزء الثاني "Textualite" الدال على النصية أو النص»[1]، مما يعني أن المصطلح يدل على التبادل النصي أو هو تداخل واستخدام النصوص التراثية المختلفة من قبل الشاعر بشكل فني.

إن التناص كمفهوم بدأ مع الناقد الروسي" ميخائيل باختين" الذي أدخل مفهوم التناص إلى المجال الأدبي وحوله إلى نظرية حقيقية "فباختين" أول من عمل على إرساء الأسس العلمية القواعد المعرفية التي تبنى عليها "التداخلات النصية" غير أنه لم يستعمل طوال نشاطاته الفكرية والعلمية التي أقامها حول ظاهرة تداخل النصوص مصطلح "التناص" بل أطلق مصطلح "الحوارية" أو تعدد الأصوات التي نلمسها في بعض أعماله السردية الروائية.

ويستخدم "باختين" الحوارية للإشارة إلى علاقات الاستجابة والتبادل بين القارئ والنص، عبر مفردات التي تعتبر علامات أيديولوجية تصنع بطريقة معينة حوار مع الأخر تجعله يدخل سياقة الخاص، في سياق أخر تتقاطع فيه الرؤى المختلفة للعالم.

وإن المتكأ الرئيسي الذي أرسى من خلاله "باختين" قواعد أطروحته النقدية الجديدة "الحوارية أو تعدد الأصوات" تعود إلى جملة من النتائج العلمية والتصورات الفكرية التي خلص إليها من خلال بحوثه التي أقامها حول روايات "تولستوي ديستويفسكي" وبناء على هذا المعطى العلمي والمعرفي الذي توصل إليه "باختين" صنف العمل الروائي إلى صنفين: أعمال روائية أحادية الصوت، وأعمال روائية متعددة الصوت، وهي أعمال تنشأ ضمن حوارية للخطابات والكلمة المحملة بالروح الإيديولوجية النابعة من معنى التلون والتنوع الثقافي داخل النص الروائي حيث يقول: «إن كل خطاب ينشأ في ظل علاقة مع خطابات أخرى يقيم معها حوار، لا يفهم موضوعه إلا بفضل ذلك الحوار»[2]، يعني أن الحوارية في النص هي التداخل بينه وبين نصوص أخرى سابقة أو مزامنة وأن قراءة النص السابق

[1] ينظر: عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مطابع إفريقيا، الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 16.
[2] مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص15.

يفهم من خلال حواره مع بقية النصوص التي في النص الحاضر. وتظهر الحوارية أكثر ما تظهر في الخطاب الروائي لأن «الرواية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة وتجعلها تتعايش وتتحاور...، فالرواية تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة»[1]، أي أن الحوارية في الرواية هي أن يجعل النص الروائي يستحضر نصوص أخرى، فتنشأ علاقة تفاعل بينهما، وهذا ما يعمل على خلق تعددية اللغات التي تتعايش مع بعضها البعض داخل نص واحد وبالتالي نجد في الرواية عدة أصوات لنصوص تقوم في أساسها على الحوار.

ولهذا فالخطاب الروائي في نظر "باختين" «مختمر بالأفكار العامة وتداخل أقوال معقودة بحوارات متعددة تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية يعطيه إمكانات أدبية وجوهرية»[2]، فالنص الأدبي بناء متعدد القيم والأصوات، تتوارى خلف كل ذوات أخرى غير ذات المبدع، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة لنصوص سابقة تعرف بالخبرة.

ومبدأ الحوارية عند "باختين" جاء كرد فعل على الذين قالوا بانطلاق النص (البنيوية) ويؤكد على الطابع الحواري بين النصوص في أغلب كتاباته الجديدة حين قال: مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بهذا الموضوع»[3]، يعني أن الكلمات قد استعملت دائما من قبل، كونها تحمل داخلها آثار استعمال سابق، بل إن الأشياء نفسها قد لومست في حالة واحدة على الأقل من حالاتها السابقة من قبل خطابات أخرى.

كما أشار "باختين" إلى نوعين من أنواع التداخل النص هما: نوع يتمثل فيه الأديب بخطاب أخر، أي

[1] عبد الكريم شرفي: مفهوم التناص (من الحوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت)، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، 2008، ص 70.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 124-125.

[3] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، (المبدأ الحواري)، ترجمة: فخري صالح، دار الفاس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1996، ص 41.

أحادي الصوت والنوع الثاني يبدد فيه الأديب كثافة الخطاب الأخر، يمتصه ويمحي حدوده، ويضفي عليه لمسات متميزة تجعله قادرا على إنتاج دلالات جديدة تعيد اكتشاف الماضي وتعبر عن قصايا العصر، لأن الشاعر أو الأديب لا يستطيع أن ينسلخ عما يزخر به عصره من أحداث ووقائع.

ومن خلال هذه النتائج العلمية التي توصل إليها "باختين" في دراسته للعالم الروائي، خلص إلى أن أفق التناصية هي أوسع من أن تنحصر في العالم الروائي لأنها تشمل كل نص وكل خطاب ولا يمكن أن تتصور أي خطاب من الخطابات الكثيرة التي يحتفي بها عالمنا أنسج نفسه بعيدا عن ألوان المؤثرات النصية ولا يستثني من ذلك التزاوج النص، إلا خطاب آدم عليه السلام الذي عاش كونا خاليا من أثر الأخر حيث يقول "باختين"«إن الخطاب لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا وقويا، مع الأخر، ووحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا...كان يستطيع أن يتجنب تماما ذلك التوجه الحواري "المناصة" مع كلام الأخرين»[1]، يذهب "باختين" في هذا القول إلى أن التداخل النصي لم يفلت منه سوى آدم عليه السلام، فآدم كان يقارب عالم يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول، فمكون النصوص الأساسي «شرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا»[2]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة جدلية من نوع خاص لإنتاج دلالة جديدة.

والنظرية الحوارية التي أسسها "باختين" تعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم "التناص" الذي تبلور على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" عندما نشرت أبحاثها سنة (1966م) في تحليل هذا المصطلح بصورته الأولية في كتابات "ميخائيل باختين" عن روايات "ديستويفسكي" لتكمل ما لم ينهه "باختين" فقد تمكنت من تحويل مفهوم الحوارية إلى نظرية متماسكة تحدد أوليات "التناص" وتضع له أسس ومعايير خاصة به، فهي أول من استعمل مصطلح التناص وهي من أطلق صراح النص من سجن البنوية ودمجه في التاريخ والمجتمع[3].

[1] ميخائيل باختين: شعرية ديسويفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 269.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 290.

وتؤكد الناقدة على أن التناص قانون لظاهرة طبيعية بين النصوص فتقول «قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل ويمكن التعبير عن ذلك بأنه ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[1].

يعتبر التناص عند "كريستيفا" أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها ومعاصرة لها ففهم مصطلح "التناص" عند "كريستيفا" يندرج ضمن إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور ك-عمل النص، أي أنه «مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل مُنبَنِ على بناء سابق»[2]، لأن النص عند "كريستيفا" إنتاجية، أي قابل لأن ينتج ويبني علاقات بين النصوص، وهذه العلاقات قائمة على الإنتاجية والتوارد بكسر أبوة هذا النص الذي يأتي كمتلقي لنصوص متنوعة يقوم بإعادة قراءتها وتكثيفها، ليعيد إنتاج نص جديد موحد ومتكامل.

أثار مفهوم "التناص" اهتمام الباحثين بعد "كريستيفا" سواء بالفلسفة التي يشتد إليها في رؤية النص وكيفية اشتغاله وأبعاده الأدبية والنقدية أو استخدامه كأداة تأويلية .الناقد الشهير "رولان بارث" فله رؤية خاصة في التناص إذ يؤكد على أن كل نص تناص إذ يعرف النص على أنه «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله، وكل نص هو تناص مع نص أخر»[3]، فالتناص عنده اقتباس من نصوص ثقافية قديمة أي نصوص المخزون الثقافي والاستفادة منها. فالتناص عند "بارث" حقل عام يضم شواهد يوردها الكاتب بوعي أو عن غير وعي في نصه الجديد.

ويتحدث "بارث" عن النص بوصفه جيولوجيا كتابات، يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها وتتحاكى وتتعارض إن "بارث" في التداخل النصي يشير إلى كيفية الفعل

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 80.

[2] عبد القادر بقشي: التنامي في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 19.

[3] رولان بارث: نظرية النص، ترجمة: محمد الشملي وآخرون، حوليات جامعية التونسية، 1988، ص 81.

التناصي، فهو يجعله متداخلا مبعثرا هادما من ناحية، ومن أخرى ينظر إليه وفق نظرية التلقي من خلال نقطة يجتمع عندها هذا التعدد وهي «ولادة القارئ الذي هو رهين بالمؤلف»[1]، فهو يركز على جانبين من التناص، الذي يستحضره المؤلف ويكون من مخزونه الثقافي أو المقروء المعرفي فيضمنه نصه، أما الذي يستحضره القارئ يكون أثناء قراءته للنص وخلفيته المعرفية لكنه يختلف عن تناص الكاتب عند كتابته. فالنص الجديد عند "بارث" يقوم بعملية الهضم وبتحويل النصوص التي سبقته، والكتابة هي التي تعتبر مرجعية للإنتاج النص، وتحدد علاقته مع النصوص فالتناص حسب "بارث" أمر حتمي لكل النصوص، إضافة على دور المتلقي في عملية خلق التناص وقدرته المرجعية والثقافية التي بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخرى والنص المقروء.

أما "ريفاتير" فقد استعمل مفهوم التناص باعتباره الأساس لمرجعية الأعمال الأدبية وطبيعتها ويكشف عن الإحالات التي ينطوي عليها النص، «والتي تبدو للوهلة الأولى وكأنها إحالات إلى أشياء أو موجودات واقعية، ليست إلا إلماحات إلى نصوص أخرى وإلى أنظم وصفية داخل ثقافة ما، ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات في النصوص»[2].

إن التناص هو تقنية تبرز الإبداع الموجود في مختلف النصوص الأدبية، حيث يكشف لنا إبداع المؤلف في تضمين النصوص السابقة في النص الحاضر، كان يشير الشاعر إلى رحلة أو خيمة أو غيرها في القصيدة ويشحنها بكل ما حملتها القصائد السابقة من معاني ودلالات وهو نتاج تفاعل وتداخل نصوص سابقة مع أخرى حاضرة، وهذا طبيعي بالنسبة للكاتب لاعتباره إنسان اجتماعي يتأثر ويؤثر إذ لابد أن تحتوي نصوصه على نصوص غيره وثقافته وثقافة مجتمعه.

و"التناص" عند "ريفاتير" لا يقتصر على نصوص سابقة، بل تجاوز ذلك إلى نصوص لاحقة، وأن "التناص"

[1] رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 85.
[2] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، ط1، 1996م، ص 56.

هو أساس النصية حيث يقول: «إن التناص هو عامل النصية بالذات»[1]، كما يبين أهمية القارئ في عملية التناصية إذ يقول: «ولما كانت الظاهرة الأدبية هي جدلية بين النص والقارئ، فإن دور هذا الأخير في العملية التناصية يتحدد من خلال إدراكه للعلاقة التي توجد بين عمله أدبي وغيره من النصوص التي سبقته أو تليه، إن هذه الأعمال الأخرى تكون تناص عمل الأدبي»[2]، القارئ عنصر فاعل في التناص وسماه "ريفاتير" بالقارئ الخارق الذي يستطيع أن يكشف ما وراء السطور، فهو يقبل على النص بمعرفة مسبقة، التي تكسبه القيم التأويلية التي تظهر من خلال روافد النص، وذلك بربطه بالنصوص الأخرى وطريقة تفاعلها .

وقد اقترح "لوران جيني" إعادة تعريف التناص وذلك من خلال مناقشة للآراء النقدية السابقة وطرح تصوره الجديد أعاد فيه تعريف التناص في العبارات التالية: «...عمل يقوم به نص مركزي، لتحويل عدة نصوص وتمثلها يحتفظ بزيارة المعنى»[3]، أي أن النص يقوم بالهضم والتحويل، فالنص الذي يتشرب عددا من النصوص على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على النصوص السابقة.

ويأتي "جيرار جنيت" في كتابه المهم "أطراس" ليغير مفاهيم سابقة حول التناص، حيث أفاد من مصطلح التناص عند "كريستيفا" وقام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص وأضحى متصل بإطار أعم وأشمل هو "المتعاليات النصية" وهذا المفهوم يتجاوز "جامع النص" فهو يربط بين موضوع الشاعرية والتناص فيقول: «إن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي»[4]، الذي قد عرفه تعريفا كليا فقال «إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[5]، يعني أن التناص عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويلها، وعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة، حتى يغدو بناء معقولا .وقد حاول جنيت من خلال أنماطه الخمسة التي تضم علاقات التعددية النصية أن

[1] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 32.
[2] المرجع نفسه: ص 32.
[3] المرجع نفسه: ص 30-31.
[4] رولان بارث: آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البتاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، 1998، ص 423.
[5] المرجع نفسه: ص 423.

يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص أخرى، دون أن يتلفت أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحا ومتعديا إلى نصوص أخرى وفي نهاية حديثة عن المتعاليات النصية حيث جعل النص الأدبي تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيدا عنها، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى.

ومن النقاد العرب المعاصرون الذين تناولوا مصطلح "التناص" في الدراسات العربية الحديثة وحاولوا تحديد مفهومه والتعرف على أشكاله وآلياته وقوانينه نجد (محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، سعيد يقطين...) بالرغم من اختلافهم في إيجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة لمصطلح "التناص."

"عبد الله الغذامي" كان من الأوائل الذين تناولوا مفهوم التناص حيث تحدث عن التناص تحت ما أسماه "تداخل النصوص" ويؤكد ذلك في قوله: «وقد كان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص على أساس أن مفهوم "تداخل النصوص" هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله بما يعني إنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود الحاضر والمستقبل »[1]، فالنص عنده بنية مفتوحة على غيره من النصوص السابقة عليه في الماضي والنصوص الحاضرة ليصبح في علاقة مع نصوص لاحقة في المستقبل.

والتناص عند "الغذامي" يقوم على فهم دقيق لوظيفته الإبداعية «لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلالات سواء وعي الكاتب ذلك أم لم يع»[2]، فالكلمة في النص الأدبي لها رصيدها الموروث الذي يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله المبدع.

أما "محمد مفتاح" في تعريفه للتناص يقدم تصوره للنص والتناص يقول معرفا النص: «هو حدث تواصلي

[1] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات النقد والنظرية، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 111.
[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 325.

تفاعلي مغلق من ناحية البداية والنهاية، أما معنويا فهو توالد أي متولد من أحداث كثيرة ومتنوعة»[1].

أما التناص "فمحمد مفتاح" في دراسته لهذا المصطلح حاول التوفيق بين عدة مفاهيم غريبة مستخلصا أن التناص هو تعالق النصوص ويجعل النصوص الادبية مفتوحة على بعضها البعض حتى أصبح النص الجديد بؤرة تجتمع فيها مجموعة من النصوص السابقة ومن خلال هذا التداخل النصي في النصوص اللاحقة يتمظهر التناص.

كذلك يرى أنه لا مناص منه «...لا فكاك للإنسان من شروطه الزمنية والمكانية محتوياتها ومن تاريخه الشخصي أي مين ذاكرته»[2]، بمعنى أن التناص عمليه التداخل النصوص وتفاعلها أمر لا مفر منه لأن ذلك من قوانين الإبداع.

ومن جهة أخرى يرى أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتلقين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتناقص والقارئ ويعتبرها أساس العملية الإنتاجية الإبداعية حيث تعتبر المعرفة من الشروط الهامة التي يجب توفرها في الإثنين ويتضح ذلك من خلال قوله: «فأساس إنتاج أي نص هو معرفه صاحبه للعلم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي»[3]، أي أن القارئ يجب أن يكون ذا ثقافه واسعة ومعرفة وقدرة على التأويل من خلال مؤشرات النص الغائب الذي يحضر في النص الحاضر.

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يرى محمد مفتاح أن الإنتاج دلالة النص إسهام في نجاح عملية التمثل بين النصوص كعملية التناص لا تتوقف عند امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة ولكن يجب أن يعي الشاعر دور النصوص ذاتها في عملية تخليق وإنتاج التناص للدلالة فيقول إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره... فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتتضمن الانسجام في ما بينها أو تعكس تناقضا لديه، إذا غير رأيه ولذلك فإن الدراسة العلمي تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 120.
[2] المرجع نفسه: ص 123.
[3] المرجع نفسه: ص 123.

من لاحقها كما أن يقتضي أن يوازي بينهما»[1]، إن الذي يقوم به "مفتاح" جوهر التحليل التناصي من حيث أن النص المنتج في تناصه وغير منغلق على نصه متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخيه النصوص فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر أما إعادة إنتاج (بناء) أو هدم لإعادة بناء.

كما يرى "مفتاح" أن الباحثين أمثال "كريستيفا وارفي وريفاتير" وغيرهم من الباحثين لم يتمكنوا من وضع تعريف جامع مانع لمفهوم التناص فلجأ إلى استخلاص تعريف خاص من مختلف التعاريف فيقول :فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته وبتبصرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها بتمطيطها أو تكثيفيها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[2].

فالتناص هو استدعاء لمجموعة من النصوص يتلاقى سابقها بلاحقها مشكلة لوحة فسيفسائية من النصوص هو النص الحاضر.

في حين أفاد "سعيد يقطين" من جهود "جيرار جينيت" ومن نظريات غربية أخرى ليؤسس مفهومه الخاص للتفاعل النصي الذي اتخذه كتسمي' بدل التناص إننا نستعمل التفاعل النص مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص، أو المتعاليات النصية، كما استعملها جنيت بالأخص»[3]، ويقول أن التفاعل النصي أهم من التناص وهو يفضل التفاعل النصي على التناص ويرى أن التفاعل النص ثلاث أنواع: التناص، الميتانصية، المناصة وإن التناص يأخذ بعض التضمين «كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو ثيمية من بنيات نصية سابقة تبدو وكأنها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة»[4].

وقد ميز بين نوعين من التناص الداخلي والخارجي أي التناص عنده يأخذ علاقات نصية متعددة وكثيرة من الخارجية وتتصل بالتاريخ والعصر والوسط ومنها الداخلية التي تتعلق بالجوانب الشكلية فيه مثل البنيات السردية.

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121.
[2] المرجع نفسه: ص 121.
[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 93.
[4] المرجع نفسه: ص 94.

أما الدكتور "محمد الزعبي" يعرف التناص «في أبسط صورة يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوص أو أفكار أخرى سابقة عليه في طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الاستشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه لتشكل النص جديد»[1]، وهذا يدل على وجود علاقة بين نص جديد وآخر قديم تتشابك خيوطهما لتكون نصا جديدا ذات دلالات جديدة.

3. التناص في النقد الغربي:

تعد ظاهرة التناص ظاهرة غريبة، وهو مصطلح نقدي أطلق حديثا، وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها، ويعتبر من أهم تجليات الحداثة، لما يتميز به من اتساع وشمولية، حيث لقى هذا المصطلح عناية من قبل الدارسين المحدثين في النقدين الغربي والعربي، كونه يطرح مسألة استقلال النص أو تبعيته انطلاقا من تعالق النصوص فيما بينها.

بدأ مفهوم التناص حديثا مع الشكلانين الروس، وبالضبط مع "شلوفسكي" الذي أشار إلى الفكرة، ثم أخذها عنه "باختين"، ويجمع الكثير من النقاد على أن «"جوليار كريستيفا" البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية هي أول من وضع مصطلح التناص (Intertextualité) عام 1966م، منطلقة من مفهوم الحوارية عند "باختين" الروسي»[2]، في مقالاتها عن السيمائية والتناص في مجلتي (Telquel) و(Critique).

ولقد حدده باحثون كثر من نقاد الغرب أمثال (باختين، كريستيفا، بارث، جنيت...)، وكل واحد منهم له نظرته الخاصة، وتعددت المفاهيم التناصية عند هؤلاء النقاد الغربيين، محاولين إيجاد مصطلحات تناهض ما جاءت به "كريستيفا" في استنادها على حوارية "باختين"، واختلفت مواقفهم اتجاه هذا المفهوم النقدي.

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000، ص 12.

[2] عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 38.

أ. ميخائيل باختين(Mikhaïl Bakhtine):

لقد أفاد "باختين"من جهود الشكلانين الروس، ثم أعلن القطيعة الإبستمولوجية معها، ليثمر تأمله كتاب «الماركسية وفلسفة اللغة معضلات شعرية دوستوفيسكي 1929م»[1]، ويعلن عن إرساء ما يعرف بمبدأ الحوارية، هذا الإرث المعرفي الذي تبناه كريستيفا فيما بعد، وتستثمره في ضوء مصطلح التناص ينطلق "باختين" في تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي، كونه يعد صاحب الفضل في تحليل ظاهرة التناص لكنه لم يستعمل المصطلح نفسه.

ويشرح "تودوروف" هذا المبدأ الحواري من زاوية التناص على الدخول التالي: «هذه العلاقات (بين خطاب الآخر وخطاب الأنا) هي مشابهة (لكن وبالتأكيد ليست متماثلة) للعلاقات التي تكون بين الجمل في الحوار»[2]، فالحوارية هي تبادل الاستجابات بين متكلمين، وتعد جميع العلاقات التي تربط تعبيرا بآخر، وبصورة أساسية، علاقات تناص.

يقول "باختين": «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»[3]، فمفهوم الحوارية التي جاء بها "باختين" تدعو إلى حوارية اللغة، وأن الكلمة طاقة منفتحة وفعالة، ولا يمكن أن تكون مبنية من العدم، بل تنشأ نتيجة التفاعل اللفظي بين الكلمات، فالتناص هو كل علاقة تكون بين ملفوظين، وهذه العلاقة بين الملفوظين هي العلاقة الحوارية الدلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، واللفظ عند "باختين" ليس شيئا، وإنما الوسيط الحيوي المتبدل دائما والذي يحدث فيه التبادل الحواري.

إن التناص بالنسبة "لباختين" ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة، فهو يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات، ولا يخص اللسانيات، لذلك ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، فهذه العلاقات بذاتها

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 14.

[2] تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ترجمة، عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2016، ص 85.

[3] تزفيتان تودوروف: مخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص 122.

لا تستنبأ التناص لكن قد ترتبط به، «إن هذه العلاقات الحوارية هي بصورة عميقة خاصة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو أولي، إنها نمط خاص من العلاقات الدلالية...يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو الملفوظات موضوع الحديث»[1].

ففي علاقة التناص يعد الملفوظ علامة على وجود الفاعل، ولكي تصبح العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا، تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود، أي أن تصبح خطابا (تعبير)، وتستقبل مؤلفا الذي هو خالق التعبير، ويعبر هذا التعبير بدوره عن موقعه، فإن رد الفعل الحواري يضفي سمة شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه.

ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص يقول "باختين": «الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل والمجموعة الاجتماعية»[2]، فالتوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب الآخر، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يلاقي الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غاية، ولا يستطيع سوى الدخول معه في تفاعل حي وحاد.

كما اهتم "باختين" بالتناص في النثر «الذي يتوفر على خصوصية تناصية، في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية»[3]، فهو يرى أن التناص في الشعر أكثر تعقيدا وغموضا وعمقا، على عكس النثر الذي يمكن ملاحظته فيه بسرعة وسهولة فالتعقيد الشعري يوضع نفسه بين الخطاب والعالم.

بينما يوضع التعقيد النثري نفسه بين الخطاب ونفسه والمتلفظ منه .وعليه مارس "باختين" قراءة التناص تحت عنوان الحوارية، قبل ظهور مصطلح التناص، لكن مصطلح الحوارية ظل مرتبكا وغامضا حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها لتوسعه في إطار التناص.

[1] تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية، ص 86.
[2] المرجع نفسه: ص 88.
[3] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص 127.

ب. جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

اعتمدت "كريستيفا" على المبدأ الحواري "لباختين"، وناقشت آراءه ونظرتها بعمق، وتمكنت من توسيع مفهوم الحوارية لتشمل أنواع التفاعل بين النصوص كلها، وترى أن النص الأدبي هو «خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها، وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد...يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها»[1]، فالنص تحول إلى مجال يلعب فهو يمارس ويتمثل التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي، وهو خطاب متعدد لتعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصليتها.

والنص يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الكلام التواصلي، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة وعليه تقرر "كريستيفا" بأن النص إنتاجية وهو يعني: «أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع»[2]، وهذا يعني أن النص قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

كما حددت معنى النص على «أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[3]، فاندماج النصوص مع بعضها البعض لا يعتبر نفي لها، وإنما هو بمثابة ترحال النصوص بحيث تجتمع ملفوظات عديدة في النص المتناص، هذه الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل في فضاء النصوص الخارجية، وأطلقت عليه اسم الإيديولوجية، «والذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[4]، أي أنها اعتبرت النص إيديولوجي باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، فالنص الواحد يحتوي على نصوص متفاعلة فيما بينها.

---

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 13-14.
[2] المرجع نفسه: ص 21.
[3] المرجع نفسه: ص 21.
[4] المرجع نفسه: ص 22.

كما ترى "كريستيفا": «بأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس»[1]، وهذا يؤدي إلى خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، هذا الفضاء تسميه "كريستيفا" فضاء متداخلا نصيا، فالتناص عندها هو «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطي التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه»[2].

يعني أن التناص هو تقاطع يحدث داخل نص لتعبير مأخوذ من نص آخر، والنص ما هو إلا مجموعة من الاقتباسات والاقتطاعات السابقة، «والنص عبارة عن تعديل للنصوص الأخرى أي تناص في فضاء نص معين تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى وتحول دون تأثير بعضها في بعض»[3]، فالتناص هو اقتطاع وتحويل لعبارات النص الأصلي مع عبارات من نصوص أخرى سواء في اللفظة أو العبارة أو المعنى.

ونفت "جوليا كريستيفا" وجود نص خال من مدخلات نصوص أخرى عليه وقالت: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[4]، أي أن النص هو تتابع لعدة نصوص سواء عن طريق التحويل أو الاقتباس، فالتناص يعني توالد النص بنصوص أخرى وتداخل النص مع نصوص أخرى، إذ لا حدود لنص، لأنه يأخذ من نصوص أخرى، ويعطيها في آن واحد.

ج. رولان بارث (Roland Barthes):

انطلق "رولان بارت" من شرح وتوسيع منجزات "كريستيفا"، فالنص يعيد توزيع اللغة والتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه يقول: «أن كل نص هو نسيج من اقتباسات والمرجعيات والأصداء... وكل نص هو تناص مع نص آخر ينتمي إلى التناص... فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنّوة النص

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.
[2] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقا، ص 11.
[3] جراهم ألان: نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 55.
[4] عبد الله غدامي: الخطيئة والتكفير، ص 15.

والاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر، ولكنها مقروءة فهي اقتباسات دون عمليات تنصيص»[1]، فهو يعيد قراءة النص دون اعتبار لنصوص أخرى التي أخذ منها الكاتب نصه، والنموذج الجديد عبارة عن اقتباسات عديدة من نماذج سابقة من خلال محاكاتها في نص جديد، فالتناص الذي يجد نفسه في كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص.

يقول "بارث" أيضا «النص الجديد يلتهم النص القديم»[2]، أي أن النص ما هو إلا مجموعة أفكار مرتكزة على القديم حيث يكون الأديب قد استقى واستنبط منه فكره، وكل نص ما هو إلا نسيج لما سابق له.

أشار "رولان بارث" إلى مفهوم النص المتداخل في كتابة لذة النص يقول: أنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النص هو بروست، أو جريدة، يومية، أو شاشة الرائي، فالكاتب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة»[3]،يعني أن النص تربطه علاقة بنصوص أخرى، ولا يمكنه أن يكون مستقلا، وهو ينتمي إلى نص لا نهائي، وغير محدود، فالكاتب يكتب منطقا من لغته وأسلوبه مستندا في ذلك إلى مخزونه اللغوي، الذي هو نتاج التراكم وتحصيل لعدد من النصوص، فالنص هو نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها، مخزونة في ذهن المتلقي المبدع.

أضاف "بارث" أن النص هو جيولوجيا كتابات «وفي هذا يكمن الغموض الذي أضفاه "بارث" على مفهوم التناص، فالأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النصوص غير محددة، وغير معروفة الاصول»[4]، فالكاتب يستحضر نصوصا من مخزونه الثقافي والذي يختلف عموما لدى الكاتب في كتاباته، ليصبح النص هنا في تناصا في تناص (جيولوجيا كتابات)،والنص ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها»[5]، وعليه يصبح النص نتيجة لتداخل ثقافات متعددة ولا يقتصر على ثقافة ومجال واحد، بل يمكنه الأخذ من عدة مستويات والاستشهاد بها لإنتاج نص إبداعي

[1] أحمد الزعبي: تناص نظريا وتطبيقيا، ص 12-13.

[2] رولان بارث: لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص 09.

[3] المرجع نفسه: ص 70.

[4] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 12-13.

[5] رولان بارث: لذة النص، ص 39.

جديد، وهذا يرتبط بدراسات "بارث" عن القارئ كمنتج للنص، وعن الكاتب الذي فقد أبوة النص، فمقولة موت المؤلف لدى "بارث" لا تعني إلغاء الكاتب وحذفه من دائرة ثقافية، بل تهدف إلى تحرير النص من سلطة المؤلف وربطه بسلطه القارئ، وهذا ما أكده في نهاية المقولة «إن النص عبارة عن كتابات متعددة من عدة ثقافات، ويدخل في علاقة متبادلة من الحوار والمحاكاة الساخرة والطعن... إن القارئ هو الحيز الذي نكتب عليه كل الاقتباسات... فالقارئ ليس له تاريخ أو سيرة أو نفسية، إنه ببساطة ذلك الشخص الذي يربط معا في حقل واحد كل الأثار التي تشكل النص المكتوب»[1]، فالأديب هنا يحاول كتابة نصه استنادا إلى خطابات وكتابات سابقة، يهدف من خلالها إلى الجمع بين النصوص السابقة والحالية، دون الاعتماد والتركيز على نص واحد.

يعد "بارث" من الذين طوروا مصطلح التناص في كتابه "لذة النص"، وهكذا يبدو ان لذة النص ليست قطيعة من التراث، بل هي التراث ممتد إلى ما لا نهاية... كما أن لذة النص هي القيمة المنتقلة إلى الدال الفاخر»[2]، يعني أن التناص هو تمازج النصوص فيما بينها، بين حاضر مؤقت، وغائب حاضر، والنص هو عبارة عن جمل من الاقتباسات، والكتابة هي وسيلة للهدم والبناء، والقارئ هو الذي يضع تلك الاقتباسات التي تتشكل منها الكتابة.

د. جيرار جينيت (Gérard Genette):

يقرر "جينيت" بأن جامع النص يعني مجموعة المقولات العامة أو المفارقة من أنماط الخطابات وصيغ الأداء، والأجناس الأدبية التي ينتسب إليها أي نص مفرد بل «إن موضوع الشعرية ليس النص الذي ينظر له بشكل منفرد... بل النص الجامع أو إذا أردت صفة انتماء النص لنص آخر... أي مجموعة كاملة من الفئات العامة والمبهمة. وهي أنواع الخطاب، وأنماط النطق والأجناس الأدبية التي يخرج منها كل نص»[3]، فالشعرية لا ترى النص في صورته الانفرادية، وإنما في تعدد العلاقات الظاهرة أو الخفية المستنبطة منه، والتي تربط النص مع نصوص أخرى، وهوما

[1] جراهام ألان: نظرية التناص، ص 106-107.
[2] رولان بارث: لذة النص، ص 15.
[3] جراهام ألان: نظرية التناص، ص 138-139.

اصطلح عليه بالتعالي النصي وهو «علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها»[1]، أي معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص.

يدرج "جنيت" انتماء النص تحت ما يسميه ب "تجاوز النص" أو التجاوز النصي للنص وهو «كل ما يضع النص في علاقة، سواء واضحة أو مخفية، مع نصوص أخرى»[2]، يعني أن النص هو ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني أو مباشر .إن تجاوز النص هو أساسا رؤية "جنيت" للتناص، وانتماء النص كواحد من أنواعه، وهذا ما تحاول الشعرية وصفه.

وخصص "جنيت" مصطلح التناص للوجود المشترك لنصيته أو لعدة نصوص»[3]، أي خصصه لحضور نص أو عدة نصوص في نص واحد حضورا فعليا وقسم "جنيت" المتعاليات النصية إلى خمسة أنماط هي[4]:

1) **التناص**: وهو يحمل معنى التناص كما حددته "كريستيفا"، وهو خاص عند "جنيت" بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

2) **المناص**: ونجده حسب تعريف "جنيت" في العناوين، والعناوين الفرعية والمقدمات، والذيول، والصور وكلمات الناشر ...

3) **الميتانص**: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكر.

4) **النص اللاحق**: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5) **معمارية النص**: إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع (شعر،

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، ص 91.

[2] جراهام ألان: نظرية التناص، ص 139.

[3] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 21.

[4] سعيد يقطين: الفتاح النص الروائي، ص 97.

رواية، بحث...).

وهناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط لأن التعالي مظهر من مظاهر النص وادبيته، ولعل التميز بين هذه الأنواع الخمسة من المتعاليات النصية هو الذي «مكن جنيت من تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها، وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتناص هو المتعاليات النصية»[1]، لأنه يتيح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي .

4. التناص في النقد العربي القديم:

إن مصطلح التناص الذي جاءت به "جوليا كريستيفا" هو واحد من أهم النظريات النقدية المعاصرة، والتي يمكن أن تكون لها جذور في الموروث النقدي العربي القديم، فالتأمل في كتب التراث النقدي العربي نلمس لونا من ألوان التناص "السرقة" الذي تتحدث عنه وعالجه نقاد تلك الحقبة التاريخية في مؤلفاتهم مثل "أبو هلال العسكري وابن رشيق القيرواني وعبد القاضي الجرجاني وابن سلام الجمحي"... وغيرهم كثير من الذين كانت لهم مؤلفات قضية "التناص" أو "السرقة".

لهذا « لم تكن فكرة تداخل النصوص وترابطها غريبة عن تقاليدنا النقدية القديمة، بل نجدها متصلة بحديث القدماء عن مجموعة من الأبواب النقدية أهمها السرقات الأدبية»[2]، أي أنها قديمة قدم الممارسة النصية ذاتها.

ولما كان الإبداع العربي ملتبسا بعضه ببعض، وأخذ بعضه يقارب بعض فإنه «ليس لأحد من أضاف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم»[3].

لقد أدرك الشعراء منذ الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاعتراف منه، واقتفاء أثار السلف، والذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقيق شاعريته ونجد ذلك في المقدمات الطلية لهذا أكد النقاد القدامى

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 22-23.

[2] المرجع نفسه: ص 30.

[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، (الكتابة والشعر) ترجمة: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص 196.

على الحفظ والتشبع بأساليب الفحول واللفظ، أو بالمعنى فقط، او بهما معا لذلك راح "الجرجاني" يقسم المعاني بين مشتركة (متداولة) وخاصة والتي يمكن أن تدعي فيها السرقة، كذلك أشار إلى الفوارق في الدرجات المشترك «فالجماعة تشترك في المتداول، وينفرد الشاعر بلفظ خاص»[1]، مستشهدا ببيت لبيد:

«وجلا السيول عن الطول كأنها...زبرٌ تجدّ متونها أقلامها»[2]، الذي تداوله الكثير من الشعراء أمثال إمرئ القيس والهذلي وحاتم أما الأخذ عند فهو مثل قول: إمرئ القيس:

«كأنني كَأَنِّيَ لَمَ أَرْكَبْ جَواداً لِلَذَّةٍ ********** ولم أَتَبَطَّنْ كاعِباً ذاتَ خِلخالِ

ولم أَسبَإِ الزِقَّ الرَويَّ وَلَمَ أَقُلْ **********لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إِجفالِ»[3].

فأخذه عنه "يغوث الحارثي" حيث قال :

«كأَنِّيَ لم أَرْكَبْ جَوَاداًولم أَقُلْ **********لِخَيْلِيَ كُرِّي نَفِّسِي عن رِجَالِيَا

ولم أَسْبَأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أَقُلْ **********لِأَيْسَارِ صِدْقٍ: عْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا»[4].

كما انتقد من سبقوه من النقاد حول ما أسموه بالسرقة وهو يعرض أمثلة عن سرقات "أبي تمام والبحتري"... وهو عنده ليس بالسرقة فيقول: «فإن كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة، وكان يحرم على الشاعر أن يذكر شيئا من بلاد العرب»[5]، لهذا كانت محاولة "الجرجاني" إظهار الموضوعية وتقديم تبرير في دفاعه عن السرقة ونفس الفكرة تقريبا نجدها عند "أبو هلال العسكري" الذي فصل في هذه الظاهرة تفصيلا في كتابه الصناعتين وسماها ونجد أيضا "أبو هلال العسكري" نهج هذا الاتجاه واعتبر أن السرقات الشعرية جائزة لكن بحدود والتزامات وضعها فالسرقات في بدايتها رفضت ولم تلقى استحسان من طرق النقاد والشعراء ولكن مع تطور النقد والأدب فإنه تم قبولها على أساس

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 97.
[2] المرجع نفسه: ص 97.
[3] المرجع نفسه: ص 97.
[4] المرجع نفسه: ص 97.
[5] المرجع نفسه: ص 98.

معايير خاصة وهي الأخذ من شعر الغير لكن مع تغيير لفظه ودلالته من باب الإبداع وهذا يشبه إلى حد كبير مصطلح التناص.

"حسن الأخذ"، "حل المنظوم" و"تداول المعاني" وهو من القائلين إنها تحدث صدقة فيقول: «قد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للأخر، وهذا أمر عرفته من نفسي ولست أمترى فيه ذلك أني علمت شيئا من صفة النساء»[1]، ثم يذكر نصف البيت الذي استشهد به: «سفرن بدورا وانتقمن أهلةً ظننت أنني سبقت إلى جمع بين هذين التشبيهين في نصف البيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرقة من المتقدم حكما حتما»[2]، وهي نفس الفكرة عند "الجرجاني"، ثم يرى "أبو هلال العسكري" أن أحسن الأخذ يكون في أخذ المتأخرين من معاني المتقدمين شرط أن «يكسوها ألفاظا من عندهم... ويردوها في غير حلتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها»[3]، إضافة إلى حديثه عن تداول المعاني وأن لا شيء فيها، وليس على أحد فيه عيب «وأن المعنى إذا أخذ منه ليس عيب، وإنما العيب إذا أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه»[4].

كما أورد "أبو هلال العسكري" مصطلح حسن الإتباع ويقصد به مقدرة الشاعر على الأخذ من المعاني غيره والتفوق عليهم بحيث يصبح المعنى الثاني أشهر من المعنى الأول الأصلي ومن نماذج في تكوين الشعراء المجدين حتى تترسخ في أذهانهم ويسهل عليهم النظم على منوالها كذلك أصبح النموذج الشعري العربي القديم يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة. لقد أدرك العرب القدامى تداخل النصوص وأخذ بعضها من بعض سواء في الشعر أو النثر، ولم ينحصر عمل القدماء في حدود الإقرار بأهمية تفاعل النصوص ببعضها أثناء عملية الإبداع فحسب، بل

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 197.
[2] المرجع نفسه: ص 197.
[3] المرجع نفسه: ص 196.
[4] المرجع نفسه: ص 197.

سارعوا إلى رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها، لكن وإن كان لهم وعي بمفهوم "التناص" إلا أنهم لم يستعملوا المصطلح بعينه، بل اتخذ تسميات متعددة عند اندرجت تحت ما أسموه بباب "السرقات الأدبية" «وهو باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه»[1].

وقد أولوا هذا الباب عناية كبيرة في كثير من مؤلفاتهم، ومن بين الأعلام الذين تناولوا قضية السرقة وناقشوها نجد: ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر" و"أبو هلال العسكري" في "الصناعتين" و"ابن رشيق في العمدة" و"عبد القاضي الجرجاني" في الوساطة بين المتنبي وخصومه وابن "سلام الجمحي" في الموازنة بين شعر "أبي تمام والبحتري"... وأغلب هذه المؤلفات كانت حول كبار الشعراء فالشاعر مهما كانت موهبته ونبوغه الشعري، فإنه يحمل من نفحات من نصوص غيره، ومن هذه النفحات ما هو واضح جلي، ومنها ما يتطلب براعة الناقد ليتم كشفه ومعرفته. وتجدر بنا الإشارة إلى أن النقد العربي القديم قد تعامل مع السرقات تحت مدخلين إثنين وهما:

1. مدخل غير فني: ويتعلق بالسرقات والأخلاق والسياسية إذ اتخذ بعض النقاد من السرقات وسيلة لإرضاء رغبتهم السياسية والأخلاقية.

2. مدخل فني: ويرتبط بالسرقات الفني والجمال يراد منها إنصاف الشعراء وإبراز حدود شعرية تجاربهم»[2]، وهذا ما تعرض له "عبد القاضي الجرجاني" في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" حيث عرض فيه مذاهب الناس والشعراء والنقاد في "أبي الطيب" وإنقاص البعض منه ورميه بالسرقة، إذ يرى أن الناقد يجب أن يكون ذا دراية واسعة بالشعر والشعراء وذا حافظة قوية حاضرة وعقل فطن وحس مرهف حتى يطلق حكمه على الشاعر وفي ذلك يقول: ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفضل بين السرقة والغضب... وتفوق بين المشترك الذي يجوز إذ عاء السرقة فيه»[3].

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 30.
[2] المرجع نفسه: ص 32.
[3] عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 96.

وقد اختلف النقاد القدامى في تشغيلهم لمصطلح السرقة حيث ذكروا أنواعا متعددة وكثيرة للسرقات الأدبية وانقسموا إلى فئتين، فئة أعابت السرقة واعتبرتها تحظ من شأن الأخذ، وفئة استحسنتها واعتبرتها ابتكار، ومن الشعراء هو أول من أعاب السرقة وتحدث عنها هو طرفة ابن العبد وقد نزه شعره منها يقول:

«وَلا أُغيرُ عَلى اَشعارِ أَسرِقُها********** عَنها غَنيتُ وَشَرّ ُالناسِ من سَرقا»[1].

أما "ابن طباطبا" نجده يعيب السرقة حينا ويستحسنها حينا أخر فهو أول من تحدث عن السرقة في كتابه "عيار الشعر" وأسس لهذه النظرية، فإننا نحسبه عالج هذه المسألة من كل أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد غايتها، فقدم مشروعا نظريا متكاملا لنظرية السرقات أو التناص، إذ لا ينحرف إلى الشعراء قبل الكتاب، بل سبقه إلى الكتابة إطلاقا، وحسب رأيه لا ينبغي للأديب «أن يغير إغارة مكشوفة على معاني الشعراء فيودعها أشعاره، لأن ذلك معجزة للقريحة، ومفسدة للإبداع، ولا يأتي ذلك من الأدباء إلا المحرومون»[2]، فهو هنا يرى أن السرقة تنقص من قيمة العمل الإبداعي وهي عجز للشاعر عن الإتيان بالمعاني وهذا لا يصدر إلا من الأدباء القاصرون.

ويذهب "ابن طباطبا" في موقف آخر فيقدم ثلاث أمثلة للتناص (السرقة) مستحسنا لها للأديب الذي يأخذ من غير دون قصد فيكون عمله: «كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن»[3]، أو «كما اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة»[4]، أو «كطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه»[5]، وهو بأقواله الثلاث يصف التناص بسبكة واحد أخرجت من معادن مختلفة، أي استبدال نصوص كثيرة بنص واحد، وهو هنا يتقاطع مع مصطلح الاستبدال عند "كريستيفا"، أو كالسيول الجارية المختلفة التي تسيل من الشعاب مكونة سيلا واحدا، فليس النهر إلا ثمرة من ثمرات السيول التي أمدته بالماء، وهكذا التناص فلولا

[1] مهدي محمد ناصر الدين: ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية منشورات محمد علي بيضون، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص 57.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 226.

[3] المرجع نفسه: ص 227.

[4] المرجع نفسه: ص 227.

[5] المرجع نفسه: ص 227.

النصوص السابقة المختلفة لما كان النص الأدبي الراهن.

فالعطر الجميل الذي نستعذبه، ونستمتع بشمه ليس إلا نتيجة لأخلاط من المشمومات المختلفة، فلم تكن أخلاط الطيب الأخرى لما كان موجود هذا العطر، وهو حال النص الأدبي هو نص مأخوذ من نصوص أخرى، لذلك نجده ينصح ويوجه الشعراء في أخذ المعاني فيقول: يغيروا على معاني من سبقوهم ولكن بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وضعت فيها في أصل النسيج الشعري، ولا حرج عليهم»[1].

أما "ابن رشيق" يذهب إلى أن «... اتكال الشاعر على السرقة، بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات...»[2]، أما "ابن الأثير" فنجده أحيانا يقول «ذلك من أحسن السرقات»[3]، وفي موضع أخر يقول: «ليس في السرقات الشعرية، أقبح من هذه السرقة»[4]، "فابن رشيق" و"ابن الأثير" يعيبون اتخاذ الشاعر السرقة في عمله الإبداعي فهو عجز منه، كما أنهم يشجعوا الشعراء على عدم ترك معنى سبق إليه لأنهم يمكن أن يخرجوه أجود مما كان عليه.

ولعل عدم دقة مصطلح السرقة يعود لافتقار الشعرية العربية القديمة لتصور دقيق يبعدها عن التقديس الذي علق بها، أو لارتباطه بدلالات أخلاقية، فقد ارتبط بأوصاف مذمومة كالانتحال والإغارة والمسخ فهو تعبير قاصر، إضافة يمكن القول إنما جنى على هذه الظاهرة التناص التي تعد قانون طبيعيا بين النصوص هو مصطلح السرقة ذاته.

إلا أن هناك من النقاد كانت لهم مواقف نقدية كانوا فيها أكثر اعتدالا في تقديم تصوراتهم حول العلاقات النصية وإخراج السرقة من دائرة الاتهام باستخدام مصطلحات أخرى ومن بين هؤلاء النقاد نذكر "عبد القاضي الجرجاني" الذي يرى ألا يدخل باب السرقة، فقد كان من الذين توسعوا في تأصيل ظاهرة (التناص) حيث قسمها وفرق بين السرقة والإغارة والاختلاس والمشترك والأخذ والنقل»، وتلمس العذر لأهل عصره في باب السرقة ويبعدهم

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 229.
[2] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص 17.
[3] المرجع نفسه: ص 17.
[4] المرجع نفسه: ص 17.

عن الذمة لأن من سبقهم قد استغرق المعاني وأتى على معظمها لذلك حضر على نفسه وعلى غيره الحكم بالسرقة وهذا نلمسه في قوله: «متى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد عن الذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها... ومتى أجهد أخذ نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل المعنى يظنه غريبا مبدعا...ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده يعينه، أو يجد له منالاً بعض من حسه ولهذا السبب أحظر نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على الشاعر بالسرقة»[1]، وهو بقوله ينفي بكارة النص الأدبي لأن الشعراء الأوائل، قد طرقوا جميع المعاني السابقة، وإن كان النص يظهر جديد مبتكرا، إلا أن معناه قد طرح بطريقة أو بأخرى، وأن يجعل فيه السلف والخلف مفيد ومستفيد، وفي ذلك تقاطع مع المفاهيم الحديثة "للتناص" التي ترى «أن الكلام موجود قبل النص وحوله»[2].

والقاضي "الجرجاني" في تحديده الاصطلاحي للسرقات الشعرية قد تلطفوا عبر عن السرقة بلفظ الأخذ وهذا الأخير يرتبط بالمعنى حسن الإتباع ما حدث بين بشار بن برد وسلم الخاسر لما قال بشار:

مَن راقَبَ الناسَ لَم يَظفَر بِحاجَتِه ********** وَفازَ بِالطَيِّباتِ الفاتِكُ اللَهِجُ

وتبعه سلم الخاسر فقال:

مَن راقَبَ الناسَ ماتَ غَمّاً ********** وَفاز بِاللّذَّةِ الجَسورُ[3]

وهكذا نرى أن التناص كان معروفا في التراث العربي ومدروسا لكن النقاد القدامى لم يقروا بالحرف أمر هذا التناص، كما عانى هذا المصطلح من الخلط والتداخل بينه وبين بعض المفاهيم، ليظهر في العصر الحديث تحت تأثير الدراسات اللسانية والسميائية الغربية، بوصفه مصطلحا مستقلا له نظرياته وتداعياته، وقد حظي باهتمام من قبل الدارسين المعاصرين.

[1] اليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص 18.
[2] المرجع نفسه: ص 18.
[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 214.

5. التناص في النقد العربي المعاصر:

لم يعرف الخطاب النقدي العربي هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينات، رغم أسبقية الاهتمام به من قبل النقاد العرب القدامى على الغرب .وقد تطرق عدد من الباحثين والنقاد العرب لنظرية التناص بتأثير الحقبة البنيوية، وما بعد البنيوية الأوروبية، وناقشوا مفهومه نظرية وتطبيقا، محاولين وضع أسس هذا العلم، على الرغم من تعدد الترجمات لهذا المصطلح الغربي (Intertextualité) إلى التناص، والتناصية، والتداخل النصي وغيرها من الترجمات، التي تدل على الجهود الفردية، واختلاف مستويات الفهم لهذه النظرية، فلم يبق التناص مقتصرا على الغرب فقط، بل دخل الثقافة العربية المعاصرة، ونشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدوا لمفهوم التناص مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية، وحاولوا طرح تصوراتهم ومفاهيم الخاصة، والمختلفة التي يكشف عنها منذ البداية تعدد المصطلح، فمن أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسته محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين وصلاح فضل وغيرهم من النقاد الذين تطرقوا لمفهوم التناص.

أ. محمد بنيس:

يعتبر الناقد المغربي "محمد بنيس" من أهم الباحثين العرب الذي اهتموا بمفهوم التناص، وهو أول من حاول الاستفادة من هذه الفكرة الغربية وتطبيقاتها، وترجم مصطلح التناص إلى التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، فيتفاعل النصان من أجل خلق وإبداع نص جديد.

لجأ "بنيس" إلى نعت مصطلحه الخاص (النص الغائب) معادلا لمفهوم التناص معرفا إياه بقوله: «إن النص كدليل لغوي معقد، أو كلغة معزولة، شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى... وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب»[1]، فالنص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، أي أن هناك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته.

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 85.

اعتمد "بنيس" كذلك في دراسته لمفهوم التناص على طروحات "كريستيفا" و"بارث" و"تودوروف"، والتناص عنده يحدث من خلال ثلاث قوانين «تتم كتابة النص الغائب في النص من خلال قوانين ثلاثة هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار»[1]، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تحديد قوانين لقراءة هو انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل نص من النصوص الغائبة.

ب. محمد مفتاح:

حاول الناقد "محمد مفتاح" الاستفادة من جهود الغربيين، وقد تناول مفهوم التناص في كتابه الرائد "تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناص الذي صدرت طبعته الأولى عام 1985م، ويعد أول كتاب يعالج التناص بتوسع واضح، ويعالج تجليات المصطلح والمفهوم انطلاقا من اللسانيات والسيميائيات، ويعرف "مفتاح" النص «بأنه مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2]، يعني أنه مؤلف من الكلام، ويهدف إلى توصيل المعلومات والمعارف ونقل التجارب، وكذلك له وظيفة تفاعلية تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

فالتناص بالنسبة إليه «هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[3]، هذا يعني أن التناص هو تشكل نص جديد من نصوص أخرى، أي الدخول في علاقة مع النصوص بطرق مختلفة، وتفاعلها فيما بينها، فالنص حتما محكوم بالتناص.

وفي تحديده لمفهوم التناص لجأ إلى تحليل بعض المفاهيم الأساسية[4]:

1. المعارضة: وتعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لسخرية منهما، والمعارضة الساخرة زي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفية، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا... والمرح ذما والذم مدحا.

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ص 85.
[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 120.
[3] المرجع نفسه: ص 121.
[4] المرجع نفسه: ص 121.

2. السرقة: وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق .وهذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية، ونجد ما يطابقها في الثقافة العربية[1]:

1. المعارضة: التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ومحاكاة أي صنع وأي فعل، وأطلق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة.

2. المناقضة: غير أن المعارضة –لغويا واصطلاحا– تعني أحيانا المخالفة، وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي هو النقيضة.

3. السرقة: وقد أفاض النقاد العرب فيها وذكروا الكثير من أجناسها وأنواعها.

ويرى "محمد مفتاح" أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما[2]:

المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليهما.

المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص.

ج. سعيد يقطين:

ساهم الناقد المغربي "سعيد يقطين" في الدراسات النقدية العربية بشكل كبير بعرض آراء من سبقه في دراسة ظاهرة التناص، وسعى إلى إقامة تصور خاص به، وإن كان تصوره هذا لا يستغني عن جهود سابقة، حيث اعتمد الباحث على بعض المقولات التي ذهب إليها "جنيت"، وحاول اقتراح مصطلحا جديدا بديلا عن مصطلح التناص هو التفاعل النصي في قبالة المتعاليات النصية، لأنه أعمم وأشمل من التناص.

وأكد أن أهمية التناص في إنتاجية النص «بما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق معها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا، أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[3]، فالنص هو تداخل

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121-122.
[2] المرجع نفسه: ص 122.
[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 98.

وتفاعل لمجموعة من النصوص داخل النص الواحد وبأشكال مختلفة.

ومن أجل إنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي، قسم" يقطين" النص إلى بنيات نصية، وهناك ثلاث أنواع للتفاعل النصي هي[1]:

1. المناصة: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معين، وقد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة.

2. التناص: كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

3. الميتانصية: وهي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

كما ميز "يقطين" بين ثلاث أشكال من التفاعل النصي هي: «التفاعل النصي الذاتي، التفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي»[2]، فكل هذه الأنواع والأشكال توجد بشكل مترابط، ومتداخل مع بعضها البعض فتتجلى من خلالها كيف أن النص ينتج ضمن بنية نصية منتجه.

د. صلاح فضل:

أما "صلاح فضل" ناقش مفهوم التناص في كتابه "شفرات النص" حيث يقول نقلا عن "قريماس" «كان الباحث السيميولوجي الروسي "باختين" أول من استعمل مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب...لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه...إن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص»[3]، فالفكرة التي يقتبسها "صلاح فضل" تخرج قليلا عن الرأي القائل بأن النص ليس إلا مجموعة من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه كما تطرح "كريستيفا"،

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 99.

[2] المرجع نفسه: ص 100.

[3] صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط2، 1990، ص 110-111.

و"قريماس" يركز على النظم الإرشادية المستقلة في النص، على الرغم من استقلاليتها، تحمل في طياتها إعادة بناء نماذج أو تناصات أخرى خارج النص الأصلي، فالتناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة وإنما يشكل النص الجديد الذي أعيد إنتاجه وإخراجه وصياغته، وكأنه تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى .

هـ. عبد الملك مرتاض:

يعد "عبد الملك مرتاض" من النقاد والباحثين الجزائريين الذين اهتموا بدراسة مفهوم التناص، حيث يرى بأن مفهوم التناص في صورته النظرية المعروفة هو استكشاف غربي، ما يدل على رجوعه إلى النقد الغربي المعاصر، واستناده إلى طروحات "باختين" و"كريستيفا"، وكذلك عودته إلى التراث لتأصيل هذه النظرية، فيرى أن دون العودة إلى التراث النقدي العربي، لمحاولة استكناهما قد يكون فيه من بذور تمثل هذه المسألة، لا يمكن أن يتأنى الإسهام في إنتاج نظرية نقدية أصلية، تقوم على محاورة التراث واستنطاقه من أجل الانطلاق منه.

يذهب "عبد الملك مرتاض" إلى أن البذور الأولى لنظرية التناص تعود "لابن خلدون" الذي تحدث عن أصل التناص لا عن التناص نفسه، ولا يمكن لشخص أن يكون كاتبا أو أديبا، إلا إذا كان له ذخيرة الألفاظ والمعاني والتراكيب يتناص معها في الكتابة، «فالتناص مسألة حتمية تأتي قبل الشروع في الكتابة نفسها»[1]، إذ لا يمكن لأي شخص أن يشرع في الكتابة إلا بحفظ النصوص الأدبية شعرا أو نثرا، والأديب الحق هو ما توفر له مخزون من اللغة الأدبية، وهذا والمخزون هو الذي يتيح للمبدع المحاكاة والنسج عليه.

يرى "عبد الملك مرتاض" «أننا إذ نتناص نضاده كلام غيرنا بنسيج آخر، من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه، نضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويحتذى نصا عائما في النصوص شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق»[2]، فالتناص هو إعادة كلام غيرنا بنسيج آخر، كون النص يتعارض أو يتلائم مع نصوص أخرى، عن طريق التفاعل والتداخل، والمبدع بإمكانه إنشاء

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 251.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 29.

نص جديد قائم على أنقاض نصوص أخرى.

كما يقول عبد الملك مرتاض: «التناص هو نزعة سيميائية تزعم أن كل نص لابد له من أن يكون صدى لنص أو نصوص أخرى»[1]، إذ يستحيل على أي كاتب أن ينشئ نصا من عدم، فالتناص عنده عبارة عن تداخل وتفاعل النصوص فيما بينها، والنص الأدبي الحاضر أو اللاحق بتأثر بالنصوص السابقة له.

6. مستويات التناص:

إن التناص يتمتع باستراتيجية وتخطيط، وله قوانين ومبادئ خاصة في تعامله مع النصوص السابقة والمتزامنة، وتعتبر دراسة "محمد بنيس" من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي، حيث ركز على قدرة الكاتب في تعامله مع النصوص الغائبة للإنتاج الأدبي وميلاد نص جديد، والتناص حسب رأيه يشتغل على ثلاث طرق لإنتاج النصوص وحددها ب: (الاجترار، الإمتصاص، الحوار). إن هذه القوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة كاتب أو القارئ لنص من النصوص.

أ. الاجترار: هو أن يكتفي المؤلف بإعادة النص مثلما هو أو إجراء تعديل طفيف لا يمس جوهره «حيث يظل النص، الغائب نموذجا جامدا، لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية»[2]، إذن هو تناص جامد لا جديد فيه فهو تكرار للنص الغائب دون تغيير وهو في ذلك «تمجيد بعض الظواهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وضرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له»[3]، وعادة يتم هذا النوع على النص الديني لما يحظى به من تقديس واحترام، ليأتي في الدرجة الثانية النص الأسطوري. وبهذا التناص الاجتراري هو إعادة للنص الغائب.

ب. الامتصاص: هذا النوع قابلا للحركة والتحول، إذ يعيد الكاتب كتابة النص الغائب وفقا لتجربته الفنية ووعيه

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 250.

[2] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص 37.

[3] محمد بنيس: ظاهرة التناص في الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، 1979، ص 253.

بحقيقة النص شكلا ومضمون لكنه في الوقت نفسه يحافظ على استمرارية النصوص الغائبة وتفاعلها مع النصوص السابقة، أي سيتعامل معها بصورة حركية لا تنفي وتمحو الأصل وإنما تقوم بامتصاصه وإحيائه بتحويله وفقا لمتطلبات تاريخية لم تكن تعيشها تلك النصوص فيما سبق «فالنص الجديد يعيد قراءة النصوص السابقة ويحتذيها ويتمثلها ويعمق دلالاتها أو يكثفها»[1]، فالتناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينقله، بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية.

ج. **الحوار**: هو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي حينئذ قابلا للتخريب والتفجير»[2]، وفي هذا النوع يعيد الكاتب كتابة النص الغائب وفق كفاءته الفنية العالية وقد يفوق في الغالب النص السابق، وبذلك يلغي قانون النص الغائب وهو إيمان الكاتب بعدم محدودية الإبداع وهو بذلك يحاول كسر الجمود الذي يغلق الأشكال والكتابة وإثارة الدهشة والتساؤلات عند القارئ الذي يعمل على تأويل هذا القلب أو التحويل عند الإجابة على سؤاله فالظواهر الأدبية أشكال معقدة وشبكة من العلاقات، فلذلك لا تقتصر نصوصها على التضافر مع بعضها مطلقا، ولا تتنافى وتتصارع دائما، بل يمكن أن تتحاور أيضا»[3].

أي أن النصوص المتحاورة فيما بينها تتفق في جانب وتختلف في زاوية أخرى، فهي نصوص واثقة من إبداعها متجاوزة لخلق التأثير، تأخذ ما يثري إبداعها ويعمق دلالاتها بعد تمثله وتحويله وتفاعله في مخيلة المبدع.

إضافة إلى "محمد بنيس" الذي وضع قوانين التناص، نجد كذلك "جوليا كريستيفا" التي بدورها عملت على تحديد مستويات التعامل مع النص الغائب أو الوقوف عند الكيفية التي تشتغل بها الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويلي وحددتها هي أيضا بثلاث أشكال وهي:

[1] أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص (المفهوم والمنهج) في شعر المتنبي، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 19.

[2] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص 37.

[3] أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص (المفهوم والمنهج) في شعر المتنبي، ص 20.

أ. **النفي الكلي**: «وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا»[1]، أي أن الكاتب يعود للنصوص الغائبة ويوظفها توظيفا مستترا، لا يظهر من الوهلة الأولى، بل يكتشفها القارئ الذي يتميز بالفطنة والذكاء حتى يتمكن من تفكيك شفرات النص، وقد ذكرت مثالا عن هذا المستوى في كتابها علم النص إذ تقول: الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن يذكرني بضعفي»[2].

ب. **النفي المتوازي**: «حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه»[3]، أي أن الكاتب في أعماله الإبداعية على نصوص غائبة، يوظفها في نصه الجديد مع المحافظة على لمسات النصوص الغائبة.

ج. **النفي الجزئي**: «حيث يكون واحد فقط من النص المرجعي منفيا»[4]، بمعنى أن يأخذ الكاتب بعض المقاطع من نصوص غائبة ويوظفها في نصه الجديد.

7. أنواع التناص:

يعد التناص من المسائل شديدة الحداثة، إلا أنه بالرغم من حداثة، له جذورا وركائز متأصلة في النقد القديم، فالقدماء تناولوا بعض أفكاره وقسما من عناصره، ولكن ليس بهذا التشابك والاضطراب والتداخل، والتعقيد الفكري واللفظي، كما لم يأتي المصطلح عند النقاد القدامى على شاكلته الحديثة، ولكنهم أومأوا إليه بشكل خفي «لقول" عبد الملك مرتاض": «ويخيل إلينا أن النقاد القدامى ظلوا يحومون حول هذا المفهوم (التناصية) ولكنهم لم يتعمقوا به»[5].

إذ يرتبط مفهوم التناص بالمصطلحات النقدية القديمة، «ومفهوم التناص ليس جديدا تماما في الدراسات

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 24.
[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.
[3] المرجع نفسه: ص 78.
[4] المرجع نفسه: ص 78.
[5] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01، 2011، ص 28.

النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، وإنما هو موضوع له جذور في الدراسات النقدية شرقا وغربا بتسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتخمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه...وما شابه ذلك في النقد العربي القديم»[1]، فالتناص يلتقي مع مصطلحات نقدية عربية وردت في النقد العربي القديم، وأن تلك المصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص الذي حظي باهتمام كبير من قبل نقاد الحداثة.

وهناك نوعين رئيسيين تقام عليهم قراءة التناص هما:

1) التناص المباشر: ويسمى بتسميات عديدة منها: التناص الواعي أو التناص الشعوري، أو تناص التجلي، وفي هذا النوع من التناص «يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات، والأحاديث، والأشعار والقصص»[2]، وهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ويحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون تمويه أو تحريف، أو استخدام معاكس له.

2) التناص غير المباشر: ويسمى أيضا بتناص الخفاد أو تناص اللاوعي أو التناص اللاشعوري، «أو تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته ومميزاته»[3]، فهو التناص الذي لا يكشف عن النص الغائب مباشرة بل يومئ له أو يرمز إليه، وهذا النوع يستنتج استنتاجا، أو يستنبط استنباطا، أو يستوحى استحاء، ويدخل ضمن هذا النوع تناص اللغة والأسلوب. وعليه فالتناص ظاهرة غنية الدلالة يستثمرها المبدع استثمارا يكشف لنا مخزونه الثقافي وحمولاته المعرفية، واتساع آفاق الشعرية الرحبة.

8. آليات التناص:

للتناص آليات فنية تسمح للمبدع أن يتفاعل بشكل إيجابي مع النموذج الفني السابق، «فالتناص وإن كان

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 19.
[2] المرجع نفسه: ص 20.
[3] المراجع نفسه: ص 20.

يراهن في إشغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي تتفاعل معها، فإن حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التميز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة»[1]، والتناص بالنسبة للشاعر أو الأديب «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[2]، فلا بد أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام، فاعتمد الأديب على الدراسات اللسانية والنفسية، كونها ركزت على آلياته، وأهمها التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي، كأهم آليات التناص، وقد حددها "محمد مفتاح" وتمثلت في:

أولا: التمطيط: وهو يحصل بأشكال مختلفة:

أ. **الأناكرام**: أو ما يعرف بالجناس بالقلب أو بالتصحيف.

ب. **الباراكرام**: الكلمة المحور.

فالقلب مثل: قول، لوق، عسل، لسع، والتصحيف مثل نخل، بخل.

«أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها متشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه»[3]، ومثال ذلك كلمة الدهر في قصيدة "ابن عبدون": «الدهر يفجع بعد العين بالأثر: فما البكاء على الأشباح والصور»[4]، ويرى "محمد مفتاح" أن هذه الآلية ظنية تخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ، فهي ليست ظاهرة لا يمكن ملاحظتها من الوهلة الأولى في القراءة، بل تحتاج إلى إعمال الفكر من أجل فهمها.

ج. **الشرح**: وهو أساس كل خطاب، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، ويستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 23.
[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125.
[3] المرجع نفسه: ص 126.
[4] عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 59.

الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة، وهكذا، والبيت المذكور سابقا "لابن عبدون" «هو النواة الأساسية، وكل ما تلاه من شرح وتوضيح له»[1].

د. الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطابا، بما تشبه في الجمادات من حياة وتشخيص.

هـ. التكرار: «ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين»[2].

و. الشكل الدرامي: «إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل بمعناه العام وتكرار صيغ الأفعال وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا»[3].

ز. أيقونة الكتابة: «الآليات التمطيطية السابقة تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة»[4]، أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي، وعلى هذا فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله، أو ضيقه هي أشياء لها دلالات في الخطاب الشعري اعتبارا لمحور الأيقوني.

ثانيا: الإيجاز: وهنا نركز على الإحالات التاريخية في القصيدة، وقسم "القرطاجي" الإحالة إلى إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب أو إضافة»[5]، «وقد اشترط "القرطاجي" في الإحالة التاريخية ما يلي: أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ثم استقصاء أجزاء الخبر المحاكي»[6]، والقارئ يرى تناقصا بين الشرطين، إذ الأول ينص على أن الشاعر ينبغي له أن يفصل في ذكر الأحداث التاريخية، وإنما يحيل على ما اشتهر منها وما أثر الاستخلاص العبرة ولتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شروط ولحظه على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها. «وعلى هذا

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 126.
[2] المرجع نفسه: ص 126-127.
[3] المرجع نفسه: ص 127.
[4] المرجع نفسه: ص 126.
[5] المرجع نفسهك ص 127.
[6] عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص 60.

فإن الإحالة بأنواعها لا تخرج -برغم تحدد الأسماء- عن الترغيب والترهيب والتعجب»[1].

وأما الثاني فيوجب على الشاعر استقصاء أجزاء الخبر ويذكر "محمد مفتاح" أن "القرطاجي" فرق بين نوعين من المحاكاة« المحاكاة التامة في الوصف وهي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييلا لشيء الموصوف»[2].

والإحالة المحضة وهي التي لم يورد فيها ذكر أجزاء الحكاية إلا إجمالا وبلا تفصيل والمحاكاة التامة كما يرى "محمد مفتاح" تكون بالتمطيط والأطناب، والإحالة المحضة تكون بالإيجار وهي تحتاج إلى شروح وتوضيح ليدركها الملتقى العادي.

9. أقسام التناص:

يحصر الناقد "محمد مفتاح" التناص في نوعين إثنين هما: التناص الضروري والتناص الاختياري: «وإذا كانت ثقافة ما متغيرة انتأيتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة، فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية. وما قلناه في الثقافة -بصفة عامة- نقوله على مستوى الأدباء والشعراء فمنهم المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر...على أن هذه الثنائية الضيقة يجب ألا تحجب عن أعيننا الظواهر الأدبية المعقدة... ومهما يكن فإن هذا التقسيم الثنائي أو الثلاثي ليس مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى أحدها على حصافة القارئ ومعرفته وحدة انتباهه»[3].

- **التناص الضروري**: حيث التأثر بالتناص يكاد يكون طبيعيا أو تلقائيا، وقد يكون مفروضا ومختارا في آن واحد حيث يتركز في الذاكرة كمورث عام أو شخصي.
- **التناص الاختياري**: هو ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص متزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وهذه النصوص هي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث، وهي متعددة تندرج فيها نصوص أجنبية وعربية في آن واحد

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 128.
[2] المرجع نفسه: ص 128.
[3] المرجع نفسه: ص 125.

وفي موضع آخر يقسم الباحث "محمد مفتاح" التناص إلى:

1) التناص الخارجي: «ونقصد به حوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه ما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيض أو علاقات تنافر»[1]، وتسمى العلاقات التعضيضية المحاكاة الجدية، والعلاقات التنافرية المحاكاة الساخرة ويحدث التناص الخارجي حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيرهمن الكتاب التي ظهرت في حقبة ما، وهو كل ما يتجه فيه المبدع إلى نصوص غيره من ملامح وأساطير، «فالشاعر قد يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أويتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضحة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين»[2]، أي أنه تداخل النص في نصوص أخرى بطريقة حرة محاولا أن يجد نفسه مكانا، كما يعني هذا النوع من التناص علاقة تداخل وتعالق نص من نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب.

2) التناص الداخلي:وهو الذي يحاول أن يبين كيفية اشتغال النص بناء على شبكة من العلاقات تضمن اتساقه وانسجامه»[3]، فهو الذي بواسطته تتجلى كل أبعاد النص الجمالية والاقناعية، والذاتية ضمن شبكة من العلاقات، وعلى ضوء هذه الشبكة يمتاز نص عن نص وشعر عن شعر، والتناص هنا يحمل خاصية أسلوبية وهو امتصاصا لنصوص الذاتية للمؤلف نفسه، «يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه»[4]، فالتناص الداخلي يعني إعادة إنتاج نص سابق لنفس المؤلف في حدود الحرية، في حين يمكن أن يوافق العمل الأول أو يضيف إليه، كما يمكن أن يخالفه في حالة تغيير رأيه.

أما "سعيد يقطين" ميز بين ثلاث أشكال للتناص (التفاعل النصي) هي[5]:

---

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص 82.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

[3] محمد مفتاح: دينامية النص، ص 82.

[4] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

[5] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 100.

1) التفاعل النصي الذاتي: عندما تتداخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2) التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

3) التفاعل النصي الخارجي: حينما يتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

10. أشكال التناص:

مما لا شك فيه أن الشاعر يتشرب نصوص مختلفة تصبح بالتدريج عنصرا أساسا من ذاكرته الفنية، وتمتزج هذه النصوص وتذوب بمعارفه المتنوعة، ومهارته الكتابية، وتصبح فيما بعد تكوينه الثقافي، وتحضر في نصوصه بصورة أو بأخرى، فالتناص أمر حاصل بين الأدباء.

والتناص له أشكال عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية والتي تعتبر مصدرا موثوقا يستند إليه الأديب في كثير من الأحيان ليستحضر تجارب سابقة ومتزامنة مع نص آني، منها الديني والأدبي والتاريخي والأسطوري والشعبي... مما يجعل النص بشكل عام متلاحما ومترابطا ومقنعا.

أ. التناص الديني:

ظاهرة قديمة ارتبطت بالشعر خصوصا والأدب عموما وهو استحضار التراث الإسلامي بمعانيه وألفاظه وتراكيبه، ونعي بالتناص الديني «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف... مع النص الأصلي»[1]، وتوظيفها في سياقات القصيدة لتحقيق رؤية معاصرة يراها الشاعر في الموضوع المطروح أو القضية المعالجة معتقدا في التناص وانسجامه مع النص الجديد يعمل على إثرائه فكريا وفنيا أو هو استلهام نص قرآني أو حديث أو مصدر من مصادر التراث الديني وتحويله وتغيير سياقه إلى سياق شعري جديد، إن

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 36.

النص القرآني أكثر مصادر التناص توظيفا في الإنتاجية الشعرية، والتناص الديني يكشف عن وجهة نظر الشاعر بأن كتاب الله هو مصدر من مصادر البلاغة المميزة، كما أنه يحمل في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر قضايا معاصرة التي تمس حياة الإنسان مما جعل الشعراء يعدون إلى كتاب الله والحديث والسنة ليستقوا منهم ما يبلور وجهات نظرهم ومواقفهم بشكل عام.

حيث أن الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي وغيره من المصادر الدينية، يكشف على مقدرة الشاعر على التفاعل مع النص الديني والإفادة منه، فالاقتباس ليس مجرد عملية يقوم بها الشاعر دون أن يكون له وظيفة، وإنما هو عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص يكشفها شاعر بعد آخر، كل حسب موقعه وإحساسه الشعوري الراهن»[1]، أي أن الشاعر يستثمر الاقتباسات من مختلف المصادر الدينية ويستغل الدلالات والإيحاءات للتعبير عن الواقع، كما أن التعامل مع هذه المصادر يضفي سمات جمالية على النصوص تفوق الكلام العادي لما تتميز به من خصائص التي لا تضاهيها من حيث البلاغة والقوة، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني، إنما هدف الشاعر هو إستعاب النص وتطويعه.

ب. التناص الأدبي:

يأتي التناص مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر والنثر، الأمثال والحكم العربية القديمة معززة ومكثفة لدلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء في قصائدهم، إذن هو «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة ومتسقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يقدمها أو يعلنها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويتحدث عنها»[2]، فالاستعانة ببيت شعر أو حكمة أو مثل يجعل العبارات ذات معاني فياضة تزخر بالدلالات وتنفتح أكثر عن طريق التأويل والتحليل، وتعد مصادر التراث الأدبي منهل يأخذ منها الأدباء على مر العصور ويرددنها لما تمتاز به من بلاغة وجمال ويعبرون بها عن قضايا وقيم، فالمورث الأدبي على اختلاف مستوياته

[1] إسماعيل عز الدين: نوابغ العرب أبو الطيب المتنبي، د.ط، دار العودة، بيروت، 2007، ص 32.
[2] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 33.

له حضور فعال في القصيدة المعاصرة لقربه من الذات المبدعة والتصاقه بوجدانها ومعايشته بظروفها، فقد وجد الشاعر والأديب المعاصر كثير من ملامح تجاربه في التراث الأدبي فاستغل ذلك في تسليط الضوء على الجوانب التي تخدم فكرته وتحويرها بما ينسجم مع المواقف المعاصرة . وهذه النصوص تكون واضحة في بنية النص الجديد متعالقة به، وقد يعيد الشاعر إنتاجها داخل نصوصه ليضفي عليها شكلا يزيدها رونقا وبهاء.

ج. التناص التاريخي:

لعب التناص التاريخي دورا مهما في تقديم إمكانات هائلة وطاقات إبداعية للأديب، وذلك من خلال المعطيات والحقائق التاريخية ذات عمق تراثي ضخم يأخذ منه ما يشاء، ومنه فالتناص التاريخي هو «تداخل نصوص تاريخية مختارة منتقاة مع النص الأصلي للرواية وتبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كلاهما معا»[1].

فالكاتب في نصه الجديد يستحضر نصوص تاريخية ويوظفها في نصه الحاضر، في شكل وقائع وأحداث يستدل بها في عمله، إن النص التاريخي والحوادث والوقائع التاريخية، من أشد النصوص إلى النص الجديد، ذلك أن الكاتب حين يبدع لا يستطيع التنصل مطلقا من التراكم المعرفي التاريخي الذي تختزنه ذاكرته، أو التنصل من الأحداث التاريخية المعاصرة.

وهذا الاستحضار قد يكون عن قصد أو بغير قصد فهذا يوحي بحتمية التناص التاريخي في العمل الأدبي، والنص لا يستعيد التاريخ رجعا للنصوص تراثية تاريخية، وإنما يتجاوب معها ويحاورها ويعيد استنطاقها من خلال الوعي التراثي في نسيج جديد، والقصد من هذا التناص هو شكل مفتوح على قيم نقدية وتاريخية خاصة حين نستعيد هذه القيم في ضوء الحاضر، بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فيلتمس الماضي ويضعه في الحاضر بوعي شديد منح القارئ تمثلا مباشرا للخطاب.

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص29.

د. التناص الأسطوري:

إن العلاقة بين الفن والأسطورة هي علاقة قديمة، ربما كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، والشعراء في أدبنا المعاصر قد استفادوا من ينابيع عالم الأسطورة لتبين المضامين والمشاكل العالقة بالعالم الجديد، كون الأسطورة مجال رحب يفتح الآفاق لتخيل والتأويلات المختلفة، والأسطورة ليست نتاج ذاتي بدائي يرتبط بعصور التاريخ القديمة، بل تسمح للشاعر بالغوص في عوالم مجهولة بحثا عن الأحلام والآمال وتحقيق الذات والتعبير عن التطلعات الفكرية والفنية، فهي دائما عنصر فاعل في حياة الإنسان في كل عصر. وفي ظل تطور الحياة الراهنة مازالت الأسطورة بكل حيويتها كمصدر إلهام للشعراء للتعبير عن آرائهم ومبادئ إنسانية وأخلاقية وسياسية...من خلال توظيف شخصية أسطورية، أو استدعائها بتقنية القناع لتكون هي الناطق عنه لوقاية نفسه من استبداد الحكام.

وصف الشاعر العربي مجموعة من الأساطير التي إما تعود للتراث العربي أو الإغريقي باتخاذها قوالب فنية رمزية وأبعادا دلالية للتعبير عن تجربة معاصرة، بإخراجها من نطاقها القديم وتحميلها أبعادا معاصرة، ومن هنا يمكن أن نعرف التناص الأسطوري على أنه: «استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤيته المعاصرة، يراها الشاعر في قضية يطرحها»[1]، أي أن الشاعر العربي المعاصر أصبح يوظف الأسطورة في غالبية القصائد العربية، التي تبعث في القارئ كثافة التخييل وهذا ما يدل على استخدام التناص الأسطوري .وهدف الشاعر من استدعاء شخصيات أسطورية، ليبث فيها الحياة فيحركها ويستنطقها لتمنح القصيدة طاقات تعبيرية لا حدود لها، وتمد التجربة الشعرية قدر كبير من الإيحاء والتأثير.

11. مظاهر التناص:

إن التناص يلغي ملكية المؤلف الخاصة بالنص، فالتناص عمل نص (امتصاص أو تحويل) أي عملية متكررة بالضرورة، وكل نص يولد من رحم نصوص سابقة، ومن هنا يتضمن مقولة (موت المؤلف) ومادام التناص امتصاص

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 117.

وتشرب نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فالتناص مقاييس يتم بها عن التناص داخل النص الجديد، وله طرائق يتم بها التعليق بين نص لاحق ونص سابق، كما يتم الوقوف عليها من خلال مظاهر التناص نذكر منها:

أ. النص الغائب:

وهو النص الذي تعاد كتابته تناصا في نص جديد، وهو المصدر الذي يستقي منه النص الحاضر المادة الأولية الإنتاجية، وقد يكون النص الغائب خطابا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو علميا أو فقهيا...، وهذا يدل على أن النصوص تتسرب إلى داخل نص أخر ذاتيا أو آليا ولا يعود هناك وجود للنص محايدا وبرئ.

وللنص الغائب صفة الحضور بالقوة والفعل والتماهي، فلهذا النص فاعلية الحضور في نص أخر، وهو قابل للتعبير عن قضايا تتكرر في المكان والزمان سواء كانت ذاتية أو اجتماعية، وصفة الحضور للنص الغائب لا تكون إلا إذا كان فاعلا، لأنه «ليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته ومنتوجيته»[1]، ثم إن النص الغائب يكون مستنبطأ في النص الحاضر، ويتطلب قارئ حاذق يحفر في طبقات النص، والوصول إلى بعض هذه النصوص الغائبة لاستكمال النص الحاضر .

فالنص يحتاج إلى ما هو خارجه لتتم قراءته وتحليله، والنص الحاضر المقروء كما يقول الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" «يقرأ هو أيضا نفسه نصا أخر، وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراء إلى ما لا نهاية»[2]، يعني أن النص المقروء خلال عملية القراءة قد يتمازج مع نصوص أخرى، أي أن للقراءة أهمية كبيرة في العملية التناصية، والنص الغائب عامل تفسير للنص الحاضر أي صلة الحضور بالغياب ويمثل صورة من صور المثاقفة، بحيث لا يستطيع النص الجديد إخفاء الكتابة السابقة بل تظل قابلة للقراءة. فتداخل النصوص بما يمكن تسميته (التناصية الجمعية) التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالسابق، لكن التبعية هنا زمنية لا فنية وغير قصدية، لأن النص هو الذي يتسلل من الذاكرة إلى النص الحاضر في التناص.

[1] محمد بنيس: حداثة سؤال، ص 96.

[2] جمال مباركي: وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، (د.ط)، (د.ت)، ص 150.

والتناص ينحصر في نمطين: يقوم أحدهما على العضوية إذا يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غير وعي، أما النمط الثاني يعتمد على الوعي والقصد.

فالنص الغائب مكون من شفرات خاصة وحتى تستطيع إدراكها يجب فهم النص الذي تتعامل معه ومعرفة أساليبه الحديثة التي تعتمد على الترميز والتكثيف، ولذلك النص الغائب بمثابة مفتاح نستطيع بواسطته الدخول إلى عالم النص الحاضر والإمساك بالرؤية التي يعالجها.

إذا كانت الدراسات الحديثة تقر بأن لا وجود لنص دون علاقته بالنصوص أخرى سابقة أو معاصرة، فعلى الباحث التناص أن يكون على بنية بهذه النصوص ومدركا للعلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج عندما يتفاعل معها بل «يتعالى عليها بالإيجاب أو السلب»[1].

ب. السياق:

إن المعرفة بالسياق شرط مهم للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص، فالنص دون سياقه يصبح من فهمه فهما صحيحا، وهذا السياق قد يكون عالم أساطير أو حضارة أو تاريخ... وهوما يمكن تسميته «بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل السياق الذهبي»[2]، بالنسبة للقارئ، أي المخزون. النفسي لتاريخ سياقات الكلمة، ويوضح "صبري حافظ" هذه المسألة أكثر قائلا: «فوضع النص في سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات السياق وأطره، والسياق الأكثر تحديدا من الإطار المرجعي، فداخل إطار الأدب المرجعي هناك مجموعة كبيرة من البيانات، والتعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية لسياقات بالنسبة للنص الأدبي، لأن النص الأدبي لا يعرف أحادية السياق،

وإنما يسعى دائما إلى طرح مجموعة البيانات التي تتباين وتتعارض أحيانا»[3]، يعني أن النص يستوعب بنيات

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 34.

[2] المرجع نفسه: ص 34.

[3] صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد 02، المغرب، 1986، ص 81.

نصية عديدة ومختلفة زمنيا وخطابيا ونوعيا فينتجها من جديد، من خلال منعها إياها دلالة وأبعاد مختلفة، وهو بذلك يقدمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه وتكوينه.

ج. المتلقي:

يعتبر المتلقي عنصر هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص والمتلقي هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله للدخول عالم التناص وتصبح قراءته للنصوص وإعادة الكتابة عن طريق الفهم التأويلي، أي تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة القابعة خلف التناص.

وذلك بتحويل القارئ على ذاكرته أو ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية المدمجة في النص الحاجز على شكل تضمين أو إحالة على نصوص أخرى سابقة أو متزامنة، وعليه «أضحى "فاعلا" ديناميا يؤثر بالنص، فيضع دلالته وهكذا أضحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب»[1]، يعني أن هذا التفاعل النصي المتداخل بحاجة إلى قارئ نوعي متميز، حاملا لخلقية نصية التي تشكل منها النص بعد تفاعله معها.

ويصبح في هذه المرحلة منتجا إذ يهدم النص ويكشف أصوله حسب ما تمده به ذاكرته، ويكمل ما لم يصرح به إليه، والقارئ حسب الغذامي « لم يعد مستهلك للإنتاج اللغوي فقط... بل هو حصيلة ثقافية ونفسه تتلاقى مع منتج هو مثلها في تكوينه الحضاري، والنص هو المتلقي لهاتين الحصليتين»[2]، النص من اكتساب قيم على يد القارئ»[3]، تابع للقول "الغذامي" إن عملية ربط النص بسياقه تقتضي منا معاينة هذا السياق النصي، كما يتجلى داخل النص.

د. الترسيب:

هي نصوص إلى ذابت معظمها فيما قرأنا، وبالتالي تتحول هذه القراءات إلى ترسيبات وبدورها تتحول

[1] جمال مباركي: وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 152.
[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 79.
[3] المرجع نفسه: ص 79.

الترسيبات إلى مصادرات ويكون من الصعب إرجاعها كلها لأنها تكون قد وجدت في الأنا التي تتعامل مع النص، «لأن النص عادة ما ينطوي على مستويات أركيولوجيا مختلفة على عصور ترسيبات فيه تناصيا الواحد عقب الأخر دون وعي من المؤلف»[1]، يعني أن الترسيبات هي مجموعة كتب قديمة تحتوي أفكار ذابت وترسيب وأصبحت أمر بديهي، وهذا المظهر يشبه النص الغائب حيث أن فكرة الترسيب واضحة في بعض الدراسات النقدية العربية إذ أن النقاد القدامى «يشترطون على المبدع (نسيان) ما امتلاء به من نصوص غيره، فليس لذلك معنى غير (تخزين) و(طمس) معالم النص السابق حتى لا تبرز بشكل كبير في النص اللاحق »[2]، وإذا كانت هذه النصوص المترسبة دون وعي صعبة الرجوع، هذا لا يعني استحالة إدراكها، لأن غيابها لا يكون كليا، وإنما تظل إشارات وعلامات تدل على مكامن هذا الغياب واسترجاع الغائب يحتاج إلى قارئ صبور يفكك بنية النص فيخرج البنية السطحية، ثم يتفحصها للوصول إلى كنز البنية العميقة التي كانت في طور الاختفاء.

هـ. النص المولد:

هو الذي يتعلق بالبنية العميقة للنص، حيث تبدو النصوص الغائبة في حالة ذوبان قابعة في صمت داخل النص الحاضر، وفي حالة يكون "التناص" مؤشرا على الطريقة التي بواسطتها يقرأ المبدع النصوص السابقة والمعاصرة حيث يتداخل النص المقروء .مع شتى أنواع التناص قد يتلاحم مع هذه النصوص ويتعالق بها وقد يتصارع معها فيبطل مفعولها .

[1] صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، ص 81.

[2] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 34.

الفصل الثاني: تجليات التناص في مسرحية "الحسين شهيدا"

II.1. تجليات التناص في مسرحية "الحسين شهيدا"

1. التناص الديني

2. التناص التاريخي

3. التناص الأدبي

4.جماليات التناص

أ. جماليات الحوار

ب. جماليات الحصور الديني

ج. جماليات الحضور التاريخي

د. جماليات الانزياح

.

I.1. تجليات التناص في مسرحية "الحسين شهيدا"

1. التناص الديني:

أ. التناص مع القرآن الكريم:

حظى النص القرآني بمكانة كبيرة لما يحمله من أهمية ومصداقية، فهو المصدر الأول من مصادر التشريع والثقافة الإسلامية، وكتاب مقدس ومعجز بألفاظه ومعانيه، فهو المرجع الأول، والنص السياسي الذي يفيض بالصياغة الجديدة، وتتبع عمق الدلالة للكلمة، وجمال التعبير، ويعني بالتناص مع القرآن «**التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آليات شتى، ويعد هذا النوع جزء مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة**»[1]، وهذا ما جعل الشعراء ينهلون منه بكيفيات عديدة ليضفوا على نصوصهم قدسية وروحانية .وهنا نستعرض أهم التناصات القرآنية التي استحضرها الشرقاوي في مسرحية الحسين شهيدا:

«**سعيد: ما على الأعمى حرج**

الحر: لست أعمى يا سعيد بن سعيد

الحسين: إنما تعمى قلوب في الصدور»[2].

تناص الشاعر في عبارة (**ما على الأعمى حرج**) مع قوله تعالى: «**لَّيْسَ عَلَى الْأَعْمَىٰ حَرَجٌ**...»[3]، وفي هذه الآية دلالة أنه ليس على أصحاب الأعذار من العميان إثم في ترك الأمور الواجبة التي لا يقدرونا على القيام بها كالجهاد ونحوه مما يتوقف على بصر الأعمى.

يوضع الشاعر لنا في المقطع عمى الحر عن الحقيقة فهو لا يرى فساد يزيد وكفره وعبد الله بن زياد وأتباعهم

[1] عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011، ص 77.

[2] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا: منتديات مكتبة العرب، 1984، ص 10.

[3] القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع، سورة النور، الآية 60.

وأنهم طغاة متجبرين خوى قلبهم من الإيمان وغلب عليهم حب الدنيا وملذاتها ولا حرج على الحر لأنه ظلام الجهل لكن عندما أبصر خلع يزيد وكذلك تناص مع قوله تعالى: «**فَإِنَّهَا لا تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ فِي الصُّدُورِ**»[1]، ليس العمى عمى البصر، وإنما العمى عمى البصيرة وإن كانت قوة الباصرة سليمة، فإنها لا تنفذ إلى العبر ولا تدري ما الخير.

وهنا وظف الشاعر تقنية الانزياح مع هذه الآية ويظهر ذلك في المقطع «**إنما تعمى قلوب في الصدور**» وفي ذلك دلالة أن إبصار الحق يكون بالبصيرة التي محلها القلب لا بباصرة التي هي العين وبصر القلب يكون بقوة الإيمان بالله.

ويواصل الشرقاوي في استثمار النص القرآني لخدمة نصه المسرحي:

سعيد: «هكذا يتبعه الناس على نور يقين وهدى»[2]،

وهو تناص غير مباشر جاء بمعنى الآية في قوله تعالى: «**وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ**»[3] والرحمة الهداية إلى طاعة الله سبحانه وتعالى وبمعنى أخر من آمن فهو رحمة له ومن لم يؤمن فله العذاب في الأخرة وفي قوله تعالى «**وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ**»[4]

يدلنا الشاعر على أن الله تعالى أوجب العمل بما جاء به الرسول (ص) واجتناب ما نهى عنه-وهكذا يرى أصحاب الحسين إمامهم أنه يهديهم والناس أجمعين إلى ما فيه خير وصلاح إلى منهاج لا تستقيم الحياة إلا به وأن يكونوا أمة تدعو إلى العدل والحق وبهذا يبين الشاعر لنا بوضوح الدعاوي التي يدعون بها اليوم الذين انساقوا وراء أهوائهم والشبهات من أعداء الملة والدين بالاستغناء عن السنة والاكتفاء بالقرآن وحده دعوة بأدلة لا برهان لها

[1] القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع، سورة الحج، الآية 46.
[2] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 13.
[3] القران الكريم: سورة الأنبياء، الآية 107.
[4] القران الكريم: سورة الشورى، الآية 52.

فطاعة الله من طاعة الرسول وما جاء به.

ويتابع الشاعر في تناصه مع الخطاب القرآني:

«برير: لعنة الله على من روع النسوة والصبية من آل الرسول

زينب: لعنة الله على من حمل الرعب لنا

برير: فلتغضوا يا عباد الله من أبصاركم!!»[1].

وهنا امتص الشاعر الآية فهو لم يأتي بها كاملة قال تعالى: «**قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَلِكَ أَزْكَى لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ**»[2].

أمر الله المؤمنين والمؤمنات بأن يكفوا من نظرهم إلى ما يشتهون النظر إليه، مما قد نهاهم عنه، وحفظ الفرج على أن يظهر لأبصار الناظرين، وكذلك برير أمر رجال الحر بأن يغضوا النظر إلى زينب والنساء فالله نهى عن النظر إلى النساء ومن الآية والنص المسرحي أراد الشاعر أن يوجه إلى جميع المؤمنين والمؤمنات في مجتمعنا أن إطلاق البصر يعود بالمضرة عليهم خاصة الشباب لما فيهم من قوة وشهوة وقابلية للإثارة وأن غضه وحفظه يعود عليهم بالمنافع طاعة لله ورسوله وتزكية النفس وتطهير لها والانتصار على هوى النفس والأهم محبة الله تعالى.

«شمر: الأمير ابن زياد يأمرك

الحر: يا ابن الجوشن لا تصرخ كيلا يصدق القول عليك..

شمر: أي قول يا حر بربك؟!

الحر: آية الله تعالى: وهي بالمعنى تقول: «أنكر الأصوات أصوات الحمير»[3].

في المقطع السابق نجد الشاعر تناص مع الآية **ان أنكر الاصوات لصوت الحمير** وتطابق معها فقد اختار

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 15.

[2] القران الكريم: سورة النور، الآية 30.

[3] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 16.

الشاعر الآية القرآنية بنفس المعنى في النص المسرحي إذ جاءت للحث على خفض الصوت وعدم رفعه أكثر مما يحتاج السامع، وإن رفع الصوت دون مقتضى هي صفة من صفات الحمير الذي يؤدي إلى النفور والأذى، والحر نهى شمر عن رفع الصوت حتى لا يكون قول ابن زياد الكافر قوله ويصدق عليه فالشاعر جمع بين النصين القرآني والمسرحي من أجل استقامة السياق الدلالي واللفظي للخطاب المسرحي.

والشاعر يحثنا أن نتأدب في الحديث بخفض الصوت لأنه من الآداب العامة التي جاء بها الإسلام والأخلاق الفاضلة، فرفع الصوت من صفات البهائم لذلك ضرب لنا مثل بالحمار، لأن الصوت العالي يؤذي السامع والإسلام نهى عن الأذى.

يتابع الشرقاوي رحلة تناصه مع القرآن الكريم:

«**الحسين: إن من شايع سلطانا على الجور فقد أجرم مثله، هكذا علمني جدي منذ كنت صغيرا... فتخير أيها الحر طريقك**

الحر: صلى الله عليه وسلم

صلى الله على آله

اسمع يا ابن رسول الله

أنزل على حكم ابن زياد»[1].

يتضح من خلال المقطع السابق تناص الشاعر مع القرآن في الصلاة على نبي الله، وقد صلى الله تعالى في كتابه على خير خلقه فقال: «**إِنَّ اللَّهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا**»[2]، في هذه الآية شرف عظيم للنبي صلى الله عليه وسلم والصلاة عليه من الله هي ثناءه على عبده في الملاء الأعلى، وذكره بأوصافه الجميلة عند الملائكة والملائكة تدعوا للمصلي عليه، فنحن مأمورون بالصلاة على النبي، والحر

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 17.

[2] القران الكريم: سورة الأحزاب، الآية 56.

في هذا النص طبق هذا الأمر عندما ذكر معسكر يزيد إلا أنه كان يتمتع بالقيم الإنسانية والمبادئ السامية فالشاعر يريدنا أن نصلي على خير الله حتى ننال الأجر والثواب من الله فصلاة بعشرة. يواصل الشاعر رحلة تناصه مع القرآن :

الحسين: فخفف يا رب وزري

يا رب اشرح لي صدري

أحلل عقدتها ربي»[1].

وهو تناص واضح في قوله تعالى: «**رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي *وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي *وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي * يَفْقَهُوا قَوْلِي**»[2]، النبي موسى-عليه السلام- لما أوحى الله تعالى له وأرسله إلى فرعون إذ طغى وتمرد وزاد على الحد في الكفر والفساد

وقهر الضعفاء حتى إنه ادعى الربوبية والألوهية، فامتثل موسى-عليه السلام-لأمر ربه وسأل الله سبحانه أن يشرح صدره لكي يتحمل الأذى القولي والفعلي من فرعون ولا يغصب ولا يضيق صدره لأنه إذا ضاق صدره لا يصلح لهداية الخلق وفرعون ودعوتهم إلى توحيد الله وأن يحلل عقدة لسانه حتى يفهموا عليه الكلام. ربط الشاعر هنا بين موسى والحسين لأن كلاهما دعوا الله أن يشرح الصدر كي يصلحوا للهداية من كفر وأفسد وتمرد يبين الشاعر أن جذب الناس الدين وترغيبهم فيه إنما يكون بالمعاملة الحسنة واللين وحسن الخلق وهذا كله يكون بانشراح الصدر.

يستمر الشرقاوي في استثمار النص القرآني:

سعيد: حيث لأنجيك أبراج ولا دور منيعه»[2]، في هذا المقطع تناص جاء بمعنى الآية قال تعالى: «**أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ**»[3].

معنى الآية أن الموت مدرك الكافرين في أي مكان كانوا فيه حتى ولو تحصنوا بحصون منيعة بعيدة عن ساحة

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 17.
[2] القرآن الكريم: سورة الأحزاب، الآية 25-28.
[2] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 18.
[3] القران الكريم: سورة النساء، الآية 78.

المعارك والقتال أي أنه لا يغني الحذر من القدر وكل هذا حث على الجهاد في سبيل الله من جهة والترغيب في فضل الله والترهيب من عقوبته. وهنا دلالة على الذين يعرضون عما جاء به الرسل إذا جاءتهم حسنة خصب وأموال وأولاد ردوها إلى الله لكن إذا أصابهم سيئة تقر وجذب أو موت الأولاد قالوا بسبب ما جاء به محمد، فالشاعر هنا يبين أن أهل الكوفة يروا أن ما جاء به الحسين وقتاله لطاغية يزيد وأنصاره شرا حدث بسببه لكنهم لا يفقهون ما جاء به وهو صلاح الدنيا والأخرة والدين.

تناص الشاعر في المقطع التالي تناص مباشر واضح المعالم:

التاجر، فإن لم يستطيع فليعتزلهم ثم فليهرب دينه

قد أوى الفتية للكهف قديما عندما ساد الفساد

فعسى أن ينشر الله علينا رحمته»[1].

امتص الشاعر الآية وجاء بنصفها بما يخدم نصه وهي إشارة إلى أصحاب الكهف الذين ذكرهم الله تعالى في كتابه قال تعالى: «**إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا**»[2].

أصحاب الكهف هم فتية (**شباب**) فروا بدينهم إلى الكهف للتحصن والتحرز من فتنة قومهم لهم ودعوا الله أن يرزقهم الرشد حتى يميزوا الحق من الباطل .والشاعر في هذا المقطع وظف أصحاب الكهف توظيف عكسي فهم فروا لما ساء الفساد خوفا على دينهم في حين الحسين لم يستسلم ليزيد ولم يهرب بل واجه أهل الفساد والكفر من أجل قطع أوصالهم ومحاربتهم حتى ولو كان الثمن الموت لإعلاء راية الحق ودحض الباطل والشاعر يوجه رسالة بمواجهة الظلم والظالم والفساد في الأرض واستضعاف الشعوب وسلب حقوقهم وهذا لا يكون بالفرار والضعف والخنوع وإنما بالصبر والتضحية بالمال والنفس لتغيير حال المجتمع والأمة.

وكذلك يناص الشاعر في هذا المقطع من النص القرآني:

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 30.

[2] القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية 10.

عمر: هكذا تقضي عليك الكبرياء

الحر: إنها ليست هي العزة بالإثم... ولكن عزة الحق العذب وانتفاض الكبرياء المنتهك»[1].

امتص الشاعر الآية «**وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزَّةُ بِالإِثْمِ فَحَسْبُهُ جَهَنَّمُ وَلَبِئْسَ الْمِهَادُ**»[2].

إذا نصح المنافق المفسد وقيل له اتقي الله واحذر عقابه لم يقبل النصيحة، بل يحمله الكبر وحمية الجاهلية والعمل بالإثم الذي أمر باتقائه، وفي هذه الصورة يبين الشاعر نصح الحر لعمر أن العزة لا تكون بالظلم والفساد والتجبر وإنما تكون بتقوى الله والتواضع له عز وجل.

الشاعر يقدم النصح والإرشاد لمن ابتغى العزة في الله وبه لافي الإثم فهي مبغوضة إن استولت على القلب أنسته كل ما يوصل إلى الصلاح والاستقامة. يتابع الشاعر استحضار التناص مع القرآن الكريم:

الحسين: فليكن منكم رجال يتناهون عن المنكر فيما بينكم»[3].

يتضمن هذا المقطع مع قوله تعالى: « **وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**»[4]، إن الله وصف المؤمنين بأنهم كانوا خير أمة أخرجت للناس يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف ويؤمنون بالله وبما يتضمنه الإيمان بالله والرسل، صادقين في إيمانهم المنجى من عذاب الله والشاعر وظف عبارة النهي عن المنكر من الآية لأن الحسين رأى منكر من أهل الكوفة ويزيد وأتباعه لذلك جاء معنى الآية مطابق مع معنى النص المسرحي فالشاعر يريد أن ترجع الأمة الإسلامية إلى الله ويجعلها خير أمة بين الأمم.

استثمر الشرقاوي في مسرحية حشد كبير من مفردات ذات البعد الديني وقام بامتصاص دلالات المفردات المتناصة وذلك لإعطاء نص المسرحية قيمة فنية ذات تأثير عميق في نفس المتلقي، وهذه المفردات جاءت في عدة مقاطع من النص المسرحي سنوجز في ذكر بعضها:

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 45.

[2] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 206.

[3] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 51.

[4] القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية 104.

«**سعيد: فليروحوا لجهنم**»[1].

تناص مع قوله تعالى: «**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَظَلَمُواْ لَمْ يَكُنِ اللَّهُ لِيَغْفِرَ لَهُمْ وَلاَ لِيَهْدِيَهُمْ طَرِيقًا * إِلاَّ طَرِيقَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا وَكَانَ ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا**»[2].

وفي مقطع آخر:

عمر: «**أقبل أنت.. هنا جنات ونهر**»[3].

وهو تناص مع قوله تعالى: «**إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ**»[4].

وفي مقطع آخر:

عمر: «**أنت مجنون.. غريب.. ما ازدجر**»[5].

تناص مع قوله تعالى: «**كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ**»[6].

وفي مقطع آخر:

الحسين: «**أو ما بعثتم تلعنون الطاغية**»[7]، فالشاعر تناص مع كلمة (**الطاغية**) التي ورد ذكرها في القرآن في قوله تعالى: «**فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ**»[8]. وكذلك تناص مع كلمة (**الطاغوت**):

سعيد: «**والفتى الحر الأبي طاعة للفاسق الفاجر مولاه يزيد وهو طاغوت الفساد**»[9].

---

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 13.

[2] الفرآن الكريم: سورة النساء، الآية، 168-169.

[3] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 21.

[4] القرآن الكريم: سورة القمر الآية، 54.

[5] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 28.

[6] القرآن الكريم: سورة القمر، الآية 09.

[7] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 14.

[8] القرآن الكريم: سورة الحاقة، الآية 05.

[9] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 18.

تناص الشاعر مع قوله تعالى: «**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْعُمُونَ أَنَّهُمْ آمَنُواْ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ يُرِيدُونَ أَن يَتَحَاكَمُواْ إِلَى الطَّاغُوتِ**»[1].

كذلك كلمة (**شقى**):

عمر: «**فلتحاصر طرق الكوفة.. اذهب (يا شقي)**»[2]، تناص الشاعر هنا مع قوله تعالى: «**يَوْمَ يَأْتِ لاَ تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلاَّ بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ**»[3].

كما نجد مفردة (**الشهوات**):

الحر: «**إنكم قد تشترون الحمد من بعض عبيد الشهوات**»[4]، فالشاعر تناص مع لفظة (**الشهوات**) التي وردت في القرآن الكريم:

قال تعالى: «**وَاللَّهُ يُرِيدُ أَن يَتُوبَ عَلَيْكُمْ وَيُرِيدُ الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الشَّهَوَاتِ أَن تَمِيلُواْ مَيْلاً عَظِيمًا**»[5].

ب. التناص مع شخصيات الأنبياء وقصصهم الواردة في القرآن الكريم:

إن شخصيات الأنبياء والرسل من أهم ما استهم منه الشعراء، واستمدوا من قصصهم عبرا قال تعالى: «**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الأَلْبَابِ**»[6]، وتناص الشاعر مع شخصيات الأنبياء يعكس مدى وعيه بتجربتها، ورموزها ودلالتها الرمزية التي جاءت تحملها في النص القرآني، وكذا يتيح لشاعر إخراج الانفعالات من الذاتية إلى العمومية، لذلك عمد الشاعر إلى هذه الشخصيات كنقطة ارتكاز انطلق منها نحو عالم قدسي ساهم في إثراء نصه الشعري، من خلال إسقاط ملامح الشخصيات ومدلولاتها على ألفاظه وتراكيبه الشعرية، ومن الشخصيات التي

[1] القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 60.
[2] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 25.
[3] القرآن الكرين: سورة هود، الآية 105.
[4] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 36.
[5] القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 27.
[6] القرآن الكريم: سورة يوسف، الآية 111.

استدعاها الشرقاوي شخصية موسى وفرعون:

الحسين: «كان موسى يطرق الباب على فرعون في كل نهار بضع مرات عساه يهتدي.

الحسين: وأنا لست كموسى إنه أفضل مني وهو أزكى الرسل.

عمر: وأنا أهون من فرعون شأنا يا رجل!

عمر: أنت ذا تحكم بالكفر علي إنني لست كفرعون وربك.

الحسين: إن تغيرت طريق الله فالله لطيف بعباده.

عمر: لم يكن موسى إذا ما جاء فرعون غضوبا كان والله حليما أفتدري لم أسموه كليما.

الحسين: أنت والله كفرعون، وقد نلقى مصيرا كمصيره»[1].

في العبارة الأولي من المقطع (**كان موسى يطرق على الباب على فرعون في كل نهار بضع مرات عساه** يهتدي تناص مع الآية القرآنية التالية:

قال تعالى: «**اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى * فَقُلْ هَل لَّكَ إِلَى أَن تَزَكَّى * وَأَهْدِيَكَ إِلَى رَبِّكَ فَتَخْشَى * فَأَرَاهُ الآيَةَ الْكُبْرَى * فَكَذَّبَ وَعَصَى * ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَى * فَحَشَرَ فَنَادَى * فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى**»[2].

إن فرعون طغى وعلا في الأرض، وساد فيها بالفساد فبعث الله له موسى عليه السلام – ينهاه عن الطغيان والشرك والعصيان، وتزكية النفس وتطهيرها من دنس الكفر إلى الإيمان والعمل الصالح، فيبين له آيات الله لعله يهتدي إلى الله، لكنه تكبر وعصى، وزاد في طغيانه وكفره، فالشاعر هنا يرى في موسى مخلصا لبني إسرائيل من ظلم فرعون وطغيانه وتكبره وعدوانه، ولذلك الحسين لما أراد الله تعالى إنقاذ أهل الكوفة من ظلم يزيد طغيانه، بعث لهم الحسين لكنهم غدروا به وخانوا عهده، كما فعل قوم موسى بإتباعهم فرعون وما هو برشيد.

وأجواء القصة ذاتها يستحضرها الشاعر في موضع آخر:(**إنه أفضل مني وهو أزكى الرسل**)، وهو تناص جاء

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 50-51-53.

[2] القرآن الكريم: سورة النازعات، الآية 17-24.

بمعنى الآية في قوله تعالى: «**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مُوسَى إِنَّهُ كَانَ مُخْلَصًا وَكَانَ رَسُولا نَّبِيًّا**»[1]، أي: أذكر في القرآن الكريم موسى بن عمران، أنه كان يخلص لله العبادة ويفرده بالألوهية من غير أن يجعل له فيها شريكا.

فالشاعر هنا بين أن الحسين وإن كان من نسل النبي-صلى الله عليه وسلم- إلا أنه لم يبلغ مرتبة الإخلاص التي كان عليها موسى، فهو أفضل منه وهو أزكى الرسل، فقد جعله الله نبيا مرسلا.

يوضح الشاعر في هذا المقطع التي تناص فيه مع الآيات السابقة أن فرعون كان طاغيا مستغلا للقوة التي يتمتع بها وتسلط على العباد فأصبحوا بلا رأي، ووصل حد كفره إلى أنه أراد الاطلاع على إله موسى، فأرسل الله له نبيه موسى لدعوة فرعون بالرفق واللين، الذي يؤدي بمشيئة الله إلى التذكر والخشية، فالقلوب تميل إلى اللين وتنفر من الغلظة.

كذلك يزيد بن معاوية كان خليفة ظالما ضالا تسلط على أهل الكوفة وأذاقهم أنواع الظلم والفساد، الذي دعا الحسين إلى الخروج إليهم، ودعوتهم للتفكر بالقول اللين، لعلهم يعودون إلى دين الحق الذي يأمر بالعدل، وتوحيد الله، فعمر بن سعد يرى أن ما يقوم به هو الحق، وليس كفرا، كونه ليس كفرعون في الكفر، يستوجب أن يبعث له الله أحدا بذكره ويهديه.

وواضح ما سبق أن الشاعر من خلال استدعائه الكثيف لأحداث قصة موسى وفرعون، يدعوا الشعوب والأمم لمواجهة فراعنة هذا الزمان الذي يحكمون بالظلم والفساد، أن يكونوا كموسى في قهر الطغاة والطاغين، ونصرة المستضعفين والمغلوب على أهوهم من الشعوب، فشخصية موسى هي التي ألهمت الشرقاوي وأسعفته على الإفصاح عن أفكاره وحالته النفسية، فدعا إلى التحرك والقضاء على سلوك فرعوني.

ويواصل الشاعر في استثمار أحداث القصة ذاتها من النص القرآني الوارد في عبارة:

(إنني لست كفرعون وربك) (وإن تخيرت طريق الله فالله لطيف بعباده).

[1] القرآن الكريم: سورة مريم، الآية 51.

(ولم يكن موسى إذا ما جاء فرعون غضوبا).

(وكان والله حليما).

يناص الشاعر هنا مع عدة آيات في قوله تعالى: «**وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَل لِّي صَرْحًا لَّعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ**»[1] ، كان فرعون طاغية متجبرا، وحاكما مستبدا، الذي خيل له أنه إله يملك حق استعباد البشر فيقتل من يشاء، ويستبيح من الخلق كيفما يشاء، يدعي الحكمة والمعرفة، حتى وصل به الأمر، بأمر وزيره هامان أن يبني له صرحا ليطلع على الله سبحانه وتعالى، وهي قمة الكفر والتجبر.

وكذلك مع قوله تعالى: «**اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى * فَقُولا لَهُ قَوْلا لَّيِّنًا لَّعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى**»[2]

إن فرعون يعذب ويقتل، ويرى أنه إله، لكن الله عز وجل يخبر موسى أن الطريقة الأفضل للدعوة هي القول اللين رغم كل ما يفعله فرعون من خطأ وجحود وعصيان وكفر، فالقلوب تميل إلى اللين والقول الحسن، ومن صفات الداعي يجب أن يكون كلامه ليننا لعل المتجبر والظالم يعود إلى طريق الحق والهداية.

يواصل الشاعر في استحضار أحداث قصة موسى ليبين لما سمى كليما وكيف كانت نهاية فرعون الذي كفر حيث تناص مع قوله تعالى «**وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا**»[3]. إن الله كلم موسى بلا واسطة ولا ترجمان وأفهمه معاني كلامه وأسمعه إياه، وكذلك قوله تعالى «**فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ بِجُنُودِهِ فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ**»[4].

لما أسرى موسى ببني إسرائيل وعبر بهم طريقا في البحر فأتبعهم فرعون بجنوده فغمرهم من الماء ما لا يعلم كنهه إلا الله فغرقوا جميعا ونجا موسى وقومه، إن هذه الآية جاءت دالة على غرق الطاغية فرعون وموته، أما موسى فقد نجى هو وقومه المؤمنون ومضى الآية جاء يتوافق مع المعنى في النص المسرحي لأن فرعون الذي عاند وظلم بني

[1] القرآن الكريم: سورة القصص، الآية 38.
[2] القرآن الكريم: سورة طه، الآية 43-44.
[3] القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 164.
[4] القرآن الكريم: سورة طه، الآية 78.

إسرائيل كان مصيره الهلاك بالغرق وهو نفس المصير لعمر بن سعد وأميره يزيد، لأن يزيد عاند وتجبر وطغى وظلم أصل الكوفة فسؤل مصيره إلى مصير فرعون وهو الهلاك في الدنيا والعذاب في الأخرة.

فالشاعر استرسل قصة موسى، عليه السلام، ليبين أن الطغاة مهما بلغوا من قوة وجاه ومال وسلطان وطغوا وتجبروا وعتو في الأرض الفساد ومهما عز شأنهم وكسبوا ما اكتسبوا فمصيرهم الموت والهلاك لأنهم عادوا عن طريق الحق ومنهاج الدين، ويذوقوا العذاب والخلود في النار جزاء بما عملوا.

والشرقاوي يدعوا الشعوب التي تحت الظلام من فراعنة العصر الذين يذبحوا ويقتلوا وينكل بالناس وارتكاب أبشع الجرائم في حق البشرية والإنسانية إلى الثورة على الطاغية ومواجهته فمصيره الهلاك مثل فرعون الذي ادعى أنه إلاه وأنه خالد.

كما واستحضر الشرقاوي في نصه المسرحي شخصية النبي نوح عليه السلام:

«**عمر: ولقد كان أبي من أثر الناس لديه!**

الحر: (مريرا) ولهذا اصطنعوك.

عمر: (ثائرا) لا تقل ذلك لي.

الحر: (منتفضا) فتذكر (آل نوح) يا عمر.

عمر: أنا ما زلت على دين محمد»[1].

وظف الشاعر إشارة قرآنية (آل نوح) وهو اسم النبي وهي إشارة بكل ما تحمله من دلالات النجاة من الهلاك والعذاب وعند ذكر نوح يوحي إلى السفينة والطوفان الذي يمثل نقطة لتحول والقلب فقد تناص الشاعر مع قوله تعالى: «**إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ**»[2]، واستدعى الشاعر شخصية نوح ليؤكد تحقيق وعد الله ووعيده إن نوح عليه السلام بعث لقومه ودعاهم إلى توحيد الله، وإقراءه بالعبادة، واستخدم مع قومه كل الوسائل، فما كان متهم إلا

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 46.

[2] القرآن الكريم: سورة نوح، الآية 01.

عنادا واستكبارا فدعا عليهم، حينها أمره الله تعالى بصنع السفينة وحمل فيها من كل شيء زوجين وجاء وعد الله وغرق من قومه كل من كفر واستكبر ولم يبقى أحد- .فأراد الشاعر أن يبين من خلال شخصية عمر وعد الله محقق وأنه يمهل ولا يهمل وأن الغلبة والنصر دائما لمن وحد الله واتبع طريق الهداية وأن الهزيمة والانحسار للكفار والمتكبرين.

يواصل الشرقاوي نهله من القرآن الكريم لما ورد في هذا المقطع:

«**الحسين: (الشمر): ثكلت أنحرق بيت الرسول؟ فتلك لعمر أبي..... !**

أسد: أتحرق بالنار وجه الرسول؟

شمر: وما ضرني أنني أحرقه؟

أسد: الشمر أتكفر؟ ويحك ماذا تقول؟

الحسين: الشمر أتحرقه؟ لا رزقت الشفاعة يوم تذوق عذاب الحريق»[1].

يتناص الشاعر في هذا المقطع من خلال عبارة (**يوم تذوق عذاب الحريق**) مع الآية القرآنية في قوله تعالى: «**كلما أردوا أن يخرجوا منها من غم أعيدوا فيها وذاقوا عذاب الحريق**»[2]، هذه الآية تبين اختلاف أهل الإيمان، وأهل الكفر فكل يدعي أنه محق فالذين كفروا يحيط بهم العذاب من كل جانب، وكلما حاولوا الخروج من النار لشدة غمهم وكربهم، أعيدوا للعذاب فيها.

يستحضر الشاعر هنا كلامه من كلام الله عز وجل، وضمنه في نصه وأحضر النص الغائب وهي الآية الموجودة في نصه الحاضر، والدلالة التي يحملها المقطع هو الصراع بين قوى الخير التي يمثلها الحسين وأتباعه وقوى الشر التي يمثلها شمر وهو من أهل الكفر ومصيرهم في الآخرة العذاب الشديد.

ويقول في مقطع آخر:

«**الحسين: أنا أدعوا الله أن يمسخكم**

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 75.

[2] المصدر نفسه: ص 75.

أأنتم يا أجرأ الناس على الله قرودا وخنازير حقيرة.

سلط الله عليكم ضالميكم»[1].

يظهر من المقطع السابق الحضور الواضح للخطاب الديني، حيث يتناص مع قوله تعالى: «**قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَلِكَ مَثُوبَةً عِندَ اللَّهِ مَن لَّعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ أُوْلَئِكَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ عَن سَوَاء السَّبِيلِ**»[2]، ومعنى الآية أن الله سبحانه وتعالى يجازي الفاسقين وأسلافهم الذين طردهم الله من رحمته، وغضب عليهم ومسخ خلقهم، فجعل منهم القردة والخنازير، فالتناص هنا جاء مشابها لما ورد في الآية الكريمة من ناحية المضمون.

وكذا قوله تعالى: «**وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَاسِئِينَ**»[3]، وهنا تلميح إلى قصة أصحاب السبت الذين مسخهم الله قردة وخنازير بسبب معصيتهم لأوامره، فكان ذلك جزاء لعصيانهم، وإفسادهم في الأرض، وكذا الأمر مع أتباع يزيد الذي يدعو عليهم الحسين حتى يلقوا نفس المصير، والدلالة الموجودة هنا بيان عقوبة من يتحايل على الله ويعصيه.

كما جاءت عبارة (**سلط الله عليكم ظالميكم**) تلميح إلى قوله تعالى: «**وَكَذَلِكَ نُوَلِّي بَعْضَ الظَّالِمِينَ بَعْضًا بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ**»[4]، ومعنى الآية أن الله عز وجل حرم الظلم على نفسه، وعلى عباده، وتوعد أهله بأن ينتقم منهم ويذيقهم ألوان العذاب في الدنيا والآخرة، كما يتضمن العقاب الدنيوي للظالمين بتسليط من هم كأمثالهم، ومن يظلم يسلط الله عليه من هو أشد ظلما وجورا، والدلالة التي تحملها العبارة هي توضيح أن العباد إذا كثر ظلمهم لأوليائهم وفسادهم، ومنعهم الحقوق الواجبة والتي عليهم ظلمة يأخذونهم بالظلم والجور، أضعاف ما منعوا من حقوق الله والعباد، فالظالم له، العذاب في الدنيا والآخرة.

---

[1] عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 82.

[2] القرآن الكريم: سورة المائدة، الآية 60.

[3] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 65.

[4] القرآن الكريم: سورة الأنعام، الآية 129.

نجد كذلك استحضار للتناص في:

الحسين: ايه يا أرواح آبائي وأسلافي العظام

أصرخي كي ينهض الغافلون في وجه المظالم

أرفعي في كل أرض نالها الجور لواء الشهداء

اجعلي من هذه الأشلاء ريات لظى مشتعلة

فتحرق الظالم والراضي بالظلم معه»[1].

استدعى الشاعر في هذا المقطع قوله تعالى: «**وَمَن فِي الأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ يُنجِيهِ * كَلاَّ إِنَّهَا لَظَى * نَزَّاعَةً لِّلشَّوَى**»[3]، واللظى هي جهنم، وهي النار التي تنقله لهبا وجمرا لمن أعرض عن الحق في الدنيا، وترك طاعة الله ورسوله، فالشاعر امتص لفظة لظى من القرآن الكريم وضمها في مسرحية وحافظ على الاستعمال الأصيل لها كما وردت في الآية الكريمة، ويبين أن الكافر ليس له منج من عذاب الله، بل أمامه جهنم تشعل نيرانها وتلتهب، وذكرت هذه اللفظة لظى في أكثر من موضع في ثنايا المسرحية للدلالة على مصير يزيد وأتباعه في الآخرة، وهو بيان أن نار جهنم لا يسكنها إلا أصحاب الكفر والنفاق والظلم والجور.

يواصل الشرقاوي نهله من القرآن الكريم:

«**زيد: كيف سننجو من عذاب الله يوم الحساب.**

أسد: آه لو أقوى على إنقاذه الساعة آه

شمر: فلتحاول يا أسد.

أسد: كيف بالله سننجو يا عمر.

ويلنا.. ياويلنا أيان إذ ذاك المفر!؟

[1] عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 90.

[3] القرآن الكريم: سورة المعارج، الآية 14-15-16.

عمر: بل لك الويلات وحدك، لا تعد لي يوم الحشر...ويحك

شمر: الحسين بن علي خر والله صريحا.

زيد: هلك الناس جميعا»[1].

امتص الشاعر لفظة (إذ ذاك المفر) من القرآن الكريم قال تعالى: «**يَقُولُ الإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ**»[2]، ومعنى الآية أن الإنسان يواجه مصيره يوم القيامة، بحيث يبحث الإنسان عن مكان يؤويه ويحميه من ويلات ذلك اليوم، وبين الشاعر ندامة أحد أتباع يزيد وخوفه من عذاب يوم القيامة الذي لا مفر له منها، والدلالة الموجودة هنا رمز إلى ديمومة العذاب والألم التي لا يجد فيها الظالم مفرا بسبب الكفر والطغيان.

ونجد كذلك التناص في هذا المقطع الذي ورد على لسان زينب:

«**زينب: أخي..أخي..**

ليت السماء كشطت!

ليت الجبال سيرت

ليت الرواسي دكدكت

ولم تمت، ولم تمت!!

ليت الجحيم سعرت

ليت النجوم انكدرت

ليت البحار سجرت..»[3].

يستدعي الشاعر بعض الآيات من سورة التكوير قال تعالى :

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا ص 92.

[2] القرآن الكريم: سورة القيامة، الآية 10.

[3] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 103.

«وَإِذَا السَّمَاء كُشِطَتْ»[1].

«وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ»[2].

«وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ»[3].

«وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ»[4].

«وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ»[5].

تدل هذه الآيات على أهوال يوم القيامة، وما يصاحبها من انقلاب كوني هائل، وتغيرات غريبة، وقد اقتبس الشرقاوي بعض الآيات من سورة التكوير بشكل مباشر، فهو لم يغير فيها وتحمل نفس المعنى، إلا أنه لم يحافظ على ترتيبها كما وردت في القرآن الكريم، وهذا يدل على اجترار الشاعر للنص الغائب وهو قوله عز وجل، واستحضاره في مسرحيته، ليبين حالة زينب لحظة استشهاد الحسين، والتي تمنت فيها انقلاب الأرض، ورجم السماء ليهلك أصحاب الباطل، وينتصر الحق، وهذا ما يحيل إلى حالة الشاعر، وما يشعر به من غضب، وألم، وحزن عميق اتجاه النظام الفاسد، وقتل الحق والحقيقة.

يتابع الشرقاوي استثماره للنص القرآني على لسان زينب:

زينب: إنهم في النار أشياخك من كفار بدر

وعلى رأسهم الجدة هند

جيدها شد حبل من مسد

حيث يسقى بشراب من حميم

---

[1] القرآن الكريم: سورة التكوير، الآية 11.

[2] القرآن الكريم: سورة التكوير، الآية 03.

[3] القرآن الكريم: سورة التكوير، الآية 12.

[4] القرآن الكريم: سورة التكوير، الآية 02.

[5] القرآن الكريم: سورة التكوير، الآية 06.

فمها ذاك الذي لاك الكبد!»[1].

يتجلى التناص هنا في عبارة (**جيدها شد حبل من مسد**) المقتبسة من القرآن الكريم، وهذا الملفوظ يستدعي إلى الذهن سورة المسد التي ورد فيها قوله تعالى: «**فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**»[2]، ومعنى الآية أن في عنقها حبل محكم القتل من ليف شديد خشن، ترفع به في نار جهنم وهنا استحضر الشرقاوي قصة زوجة أبي لهب التي تمثل قمة الطغيان والاستبداد.

وهنا الشاعر يوازي بين زوجة أبي لهب، ويزيد وأتباعه، ويصب عليهم جل غضبه بسبب طغيانهم، والدلالة الموجودة هنا أن الله يعاقب كل طاغية، أي بيان عقوبة الكفار والظالمين.

يتابع الشرقاوي في نفس المقطع بنهله من القرآن الكريم من خلال عبارة (**يسقى بشراب من حميم**)، التي تحيلنا إلى قوله تعالى: «**لَهُمْ شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ وَعَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُواْ يَكْفُرُونَ**»[3]، والمعنى المقصود هنا أن الكافر يسقى بنار جهنم فيصهر ويذاب ما في بطنه من أمعاء وأحشاء وهنا امتص الشاعر وكلامه من القرآن الكريم ليبين عقوبة كل من تسبب في إراقة دم الحسين الطاهر ومن معه من آل البيت –رضي الله عنهم– وهي صرخة قوية من الشاعر ضد البطش والظلم والاستبداد.

ج. التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي وكما اتجه الشعراء إلى النصوص القرآنية يستمدون منها مادتهم فإن الحديث أيضا كان أحد المناهل التي نهل منها الشعراء والشرقاوي واحد من هؤلاء الشعراء الذين استطاعوا أن يستوعبوا مضامين الحديث الشريف ودلالاته في مسرحية " **الحسين شهيدا**":

شمر: قسما بالله لن يشربن حتى تهتك أعراض

[1] عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيدا ص 111.
[2] القرآن الكريم: سورة المسد، الآية 05.
[3] القرآن الكريم: سورة الأنعام، الآية 70.

الحر: عرض من تهتك يا أدنأ خلق الله طرا أي عرض!!»[1].

ورد التناص في المقطع مع هتك الأعراض التي ذكرها الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث خطبة حجة الوداع قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «**إن دماءكم وأموالكم وأعراضكم حرام عليكم كحرمة يومكم هذا، في شهركم هذا، في بلدكم هذا** «فالشاعر استثمر النص النبوي ليبين أن انتهاك متفق عليه أعراض المسلمين حرام.

إن حرمة الأعراض عظيمة في الإسلام كحرمة الدماء والأموال لذا من أعظم التجني والكذب والافتراء المسلمين فشمر أراد أن يهتك أعراض آل بيت الرسول صلى الله عليه وسلم فهو لا يتوانى عن إيذائهم واتهامهم بالباطل والتشهير بهم فهو شخص ملئ قلبه الشر والنفاق والكفر وستناله عقوبة الله في الأخرة.

وهنا يريد الشاعر أن ينبه إلى خطورة هتك أعراض الناس لأنه يتنافى مع الإيمان وهي جريمة وقد نهى النبي صلى الله عليه وسلم عنها بل حرمها وهي تردي لأخلاق المجتمع وعقوبتها أشد العذاب يوم القيامة.

في مقطع أخر يتداخل الشرقاوي مع الحديث النبوي الشريف:

الحر: إنه نعم العزاء!

الحسين: ولهذا قال جدي أنت مني يا حسين

الحر: قد سمعنا أنه صلى الله... قال

برير: قال لا تؤذوا الحسين ابن علي فهو ابني

أنا منه وهو مني... إنه قوة عيني»[2].

جاء التناص في هذا المقطع مطابق مع الحديث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «**الحسين مني وأنا منه، أَحَبَّ اللَّهُ مَنْ أَحَبَّ حُسَيْنًا حُسَيْنٌ سِبْطٌ مِنْ الْأَسْبَاطِ» رواه الترميذي وابن ماجه وأحمد** فكان صلى الله عليه وسلم علم بنور الوحي ما سيحدث بينه وبين القوم، فخصه بالذكر، وبين أنهما كالشيء الواحد في وجوب المحبة

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 21.

[2] المصدر نفسه: ص 18.

والحرمة والمحاربة لذا أكد على محبة الحسين، ومحبة الرسول من محبة الله يوضح الشاعر من خلال هذا الحديث الاتحاد والاتصال بين النبي صلى الله عليه وسلم والحسين وأن كل منها من الآخر، وأنهما كالشيء الواحد في وجوب المحبة وحرمة الشعر والمحاربة فلولا شهادة الحسين لما بقي من الدين المحمدي أثر.

في مقطع آخر تفاعل الشرقاوي مع الحديث النبوي لدعم رؤيته ومواقفه الفكرية:

الحسين: «يا عبيد المال سحقا بل تداعيتم على الدنيا الغرور ارحموا أنفسكم يرحمكم رب السماء»[1].

فالرسول صلى الله عليه وسلم يقول: «**الرَّاحِمونَ يرحَمُهم الرَّحمنُ تبارَك وتعالى؛ ارحَموا مَن في الأرضِ يرحَمْكم مَن في السَّماءِ» رواه الترميذي.**

أن يرحم الإنسان الخلق ويرحم الدواب والبهائم وأن لا يأذي الناس، فكما أنه يرحم الذين يستحقون الرحمة فجزاؤه أن يرحمه الله تعالى ومن لا يرحم لا يرحم والحسين يطلب من عبيد المال أن يرحموه هو آل بيته لأن في ذلك رحمة لهم من الله بأن يغفر لهم ويعفو عنهم والشاعر هنا أراد الترغيب في الرحمة لأنها صفة الله سبحانه وخلق النبي صلى الله عليه وسلم من أخلاق أهل الإيمان فأكثر ما يحتاجه الناس اليوم الرحمة، فلو دخلت قلوبنا صلحت أمورنا كلها. كما يستمد الشرقاوي التناص الديني من الحديث النبوي الشريف:

«**الحسين: أنثري الأشلاء في وجه الرياح العاتية.**

تحمل النقمة للظالم واللعنة للساكت عنه.

وتبث الندم الفاجع في أعماق من صفق له.

فليكن هذا الدم المسفوك تيارا من اللعنة ينصب بموج كالجبال»[2].

يتناص الشاعر هذا المقطع من خلال عبارة (**تحمل النقمة للظالم واللعنة للساكت عنه**) مع الحديث الذي روى عن جابر بن عبد الله –رضي الله عنه– عن النبي عليه الصلاة والسلام أنه قال: «**اتقُوا الظُّلْمَ؛ فإن الظلم**

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 33.

[2] المصدر نفسه: ص 90.

ظلُمات يوم القيامة...»، أي احذروا الظلم سواء في حق الله أم في حق العباد، ولا تظلموا أحدا، لا أنفسكم ولا غيركم وهنا حث على اجتناب الظلم، لأنه يسبب العقاب الأليم، وهو من الكبائر، كما أن الظلم أسرع شيء إلى تعجيل النقمة وتبديل النعمة.

يبين الشاعر هنا أن الحسين تعرض للظلم من قبل يزيد وأتباعه وأن أهل الكوفة رضوا بالظلم وسكتوا عنه، بل كانوا مؤيدين له، فالشاعر يبين من خلال هذا النص أن الله حرم الظلم ونهى عنه، وتوعد بالعذاب الشديد لمن استباح الدماء والفساد في الأرض، كما أن للظلم عواقب وخيمة، سواء على مستوى الأفراد أو الجماعات أو الدول، وفي الواقع المعاش لا تدرك السلطة أن الرفاه والاستقرار والنهضة، لا يتحقق منها شيء عبر اعتماد الظلم منهاجا للبطش، والعصف بالحقوق والحريات في حكم الشعوب.

2. التناص التاريخي:

يعتبر المورث التاريخي رصيدا معرفيا، وثراء دلاليا للشاعر باعتباره مصدرا خصبا يمنح النص بعدا ثقافيا، حيث تصبح الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضورا في وجدان المتلقي، بما تحمله من قيم معرفية وروحية وجمالية والتناص التاريخي هو تداخل النص الأصلي من نصوص تاريخية مختارة، حيث تبدو ومنسجمة لدى المبدع في سياقه وتؤدي غرضها فكريا وفنيا.

«**والأحداث التاريخية، والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الواقعية الباقية**»[1]، والشرقاوي في مسرحية "الحسين شهيدا" لم ينطلق من فراغ في كتابتها، فهو يكتب ليسترجع التاريخ الإسلامي الضخم، وينهل منه ما يلائم رؤاه ويستحضر المورث التاريخي ليجعله أكثر دلالة وعمقا.

من خلال استدعاء الشرقاوي لأحداث مقتل الحسين في كربلاء إلى استخراج بعض النماذج التي تناص معا:

[1] علي عشري الزايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ملتزم الطبع والنشر، 1997، ص 120.

«الحر: أناءا الحر الرياحي أتيت

الحسين: أعلينا أم لنا..؟

الحر: بل عليك

برير: كيف لا تبصر نور الحق يا حر وهذا الحق أبلج أمترى أغريت يا حر

سعيد: أيها الحر الرياحي أنش في ركاب ابن الدعى

الحسين: فلماذا عمرك الله أتيت؟

الحر: جئت كي أقدم للكوفة بك

الحسين: كيف هذا؟ .. أي مقدم؟

الحر: ولكي أحبسكم على أن تعودوا

قبل أن أنتزع البيعة منك

الحسين: فهي الحرب إذن؟

الحسين: فلتكن حرا كما سميت حرا..

الحر: الديك هنا ماء؟ فأنا قد جهدنا عطشا.

بشر: قسما بالله لن نشرب منه قطرة واحدة حتى تنادي للحسين

الحسين: نحن لا نمنع ماء الله عمن يطلبونه

بشر: أصبح الماء قليلا عندنا»[1].

يتبين لنا من خلال هذا المقطع أن الشاعر تداخل مع أحداث تاريخية شهيرة وواقعية، وهي خروج الحسين وكل بيته إلى العراق، بعد مراسلة أهل الكوفة له، وما رآه من يزيد من ظلم وتجبر وفساد وخروج عن الحكم الأموي،

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 10.

وكان أول من لاقى الحسين قبل الوصول إلى الكوفة هو الحر بين يزيد الرياحي، وهو في كامل عدته الحربية بقيادة ألف فارس، بأمر من عبيد الله بن زياد، وكان الحر ومن معه من الجنود قد جهد بهم العطش فسقاهم الحسين وسقى خيولهم، فالشاعر هنا يوضح نية الحسين في الخروج كداعي لإصلاح أمة جده، لا لسفك الدماء، ولا طمعا في إمارة ولا طلبا للحكم، وإنما بحق دماء المسلمين، وهذه النية ظهرت من خلال حديث الحر مع الحسين. أما الحر في خروجه كان للتصدي للحسين، ولم يكن بإرادته بل كان مأمورا من طرف عبيد الله بن زياد.

واستحضار الشاعر لشخصية الحسين التي تكاد تكون من الشخصيات الأكثر شيوعا في الشعر المعاصر، كونه صاحب القضية النبيلة، وشهادته وشهادة أصحابه كانت انتصارا له ولقضيته، فهو يرى فيه مسألة الإسلام والإنسانية، كما يستعرض من خلال هاته الشخصية مكارم الأخلاق، فهذا البسط النبوي.

يضحي بماء جيشة كله، وماء أهله وأطفاله لجيش عدوه، ويسقي أعدائه الماء، ويرشف خيولهم، اقتداء بأبيه علي، ويتحرك على هدى القرآن، ويتحدث بفكر الرسالة، ويسير على خطى جده العظيم، فالحسين صورة من صور محمد "صلى الله عليه وسلم"، يبين مكارم الأخلاق، والقيم السامية، ويحث عليها، ويتأدب بآداب النبوة، يرشد إلى الحق وينقذه من الباطل .ويواصل الشاعر تناصه مع الأحداث التاريخية:

الحسين: اسأل رجالك أيهما الحر الرياحي

..انطلقوا

يا للرجال.. تكلموا

لم تسكتون وقد بعثتم لي رسائلكم تحملني

ذنوب الصمت عنكم؟

أو ما بعثتم تصرخون من المظالم؟

أو ما بعثتم تخلعون يزيد شبل معاوية؟!

أو ما بعثتم تلعنون الطاغية؟!

أو لم تقولوا إنكم بايعتموني بالخلافة كي أشيع

العدل فيكم؟ إلما تسكتون؟!

أو لم تقولوا إنكم لا تعرفون سوى ابن فاطمة إماما؟

هي في رسائلكم محملة بصيحات الأرامل واليتامى.

لما تسكتون؟ تكلموا.. ياللرجال!

أ إذا أتيت أسد أبواب الظلال

شرعتموه دوني الرماح؟

أنا لم أرد إلا الصلاح..

أنا لم أردها فتنة عاشوراء بل رميت الهداية والسلاما

أنا ما أتيت هنا لألقي بيننا لألقي بيننا سيفا ورمحا.

بل كلاما»[1].

يستنطق الشرقاوي في هذا المقطع شخصية الحسين ليوضح سبب خروج الحسين من المدينة، وقدومه إلى العراق، بعد أن راسله أهل الكوفة بخلع يزيد بن معاوية ومبايعته، فامتنع في البداية لأنه كان بينه وبين معاوية عهدا لا يجوز له نقضه، ولما انقضت مدة العهد خرج الحسين للكوفة لاستنصار من دعاه من شيعته على الأعداء، فبعث مسلم بن عقيل ليستجلي له الحقيقة، والدعوة إلى الله، والبيعة له على الجهاد، فبدا الحال أن اجتمع له أنصارا بايعوه وعاهدوه وضمنوا له النصرة والنصيحة، ووثقوا له المواثيق، إلا أنهم نكثوا بيعتهم وخذلوه، وهو الذي أجاب دعوتهم التي تواترت عليه بها كتبهم. وهذه الأحداث تدل على ما تحمله هذه الشخصية من وفاء وإخلاص في حين أهل

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 14.

الكوفة كانوا قوما نكثوا عهدهم وخالفوه، واستسلموا ليزيد وظلمه وجوره.

فالحسين عند الشرقاوي تعدى اسم الذات ليصبح رمزا للبطولة والجهاد من أجل تحرير الإنسان من الظلم والاضطهاد، وعنوان للفداء والتضحية، والشرقاوي استحضر هذه الشخصية ليواجه حيرة هذا الزمان واستبداد الطغاة فيه، فهي اشراقات الوعي والشهادة في سبيل الحرية والعدل.

ويواصل الشرقاوي استحضار الأحداث التاريخية التي تظهر من خلالها شخصية بموقف معارض من بيعة يزيد:

«الحر: صلى الله عليه وسلم

صلى الله على آله

اسمع يا ابن رسول الله

أنزل على حكم ابن زياد

الحسين: يأبى هذا لي ديني.. وجحورا طابت يا حر

الحر: أنت المقتول إذا قاتلت

الحسين: أترى بالموت تهددني؟!

الحر: إذا قتلوك فلن يراعوا شيئا من بعدك والله

لا تحرجني يا ابن رسول الله وبايع.. ثم اذهب

واصنع بعد كما ترغب!!

أنا مأمور بقتالك

الحسين: أتريدون سوى موتى؟!

الحر: فسأنزلك بأرض قفر

بلا ماء.. وبلا زرع.. وبلا حصن»[1].

يظهر هنا موقف الحسين من بيعة يزيد وهو موقف المعارض لأنه كان حريصا على مبدأ الشورى، وأن يتولى الأمة أصلحها، فالحسين كان يرى في "يزيد" و"عبد الله ابن زياد" رمزا للفساد والظلم والتجبر، وأنه لا يصلح خليفة للمسلمين لانعدام شرط العدالة فيه، وهذا ما جعل الحسين يشك في كفاءة وعدالة يزيد التي توجب عدم البيعة فالشاعر هنا من خلال شخصية الحسين يعكس الاحتجاج الصارخ على الظلم والظالمين في كل زمان ومكان، ويرمز من خلال هاته الشخصية للثورة على الظلم والفساد والطغيان.

ويسترسل الشرقاوي في تناصه مع أحداث حصار الحسين ومسايرة الحر له:

«بشر: أنا عطشان

الحسين: أو ما نحن على شربة ماء؟

بشر: إننا قرب الفرات

الحسين: فاستقوا واسقوا الخيول

سعيد: إنهم قد منعونا الماء يا بسط الرسول

الحسين: كيف؟ هذا مستحيل... ينادي متجها إلى الحر.. أيها الحر الرياحي لماذا تمنعون الماء أهله؟

الحر: ليس من ماء لكم عند الأمير ابن زياد

الحسين: أنا عطشان وأولادي عطاش ونسائي ورجالي»[2].

يصور الشاعر في هذا المقطع حصار الحسين وصحبه وأهله، إذ حاصروه ومنعوه المسير إلى بلاد الله، واضطروه إلى حيث لا يوجد ناصرا ولا مهربا منهم، وحالوا بينه وبين ماء الفرات، وطلبوا منه الاستسلام، فانطلقت منه كلمات في غاية التحدي.

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 17.

[2] المصدر نفسه: ص 20.

فالشاعر هنا يقف أمام عطش الحسين، ونسائه وأطفاله، الذين أصبح عويلهم يعلو بسبب العطش الشديد، وهو الموقف الحق الذي يستباح لأن ضعاف النفوس أعماهم الذهب والمال والجاه والسلطان، وهذا يدل على أن من غلبت عليه نفسه يعيش من أجل الدنيا وملذاتها، ولا يهتم إلا بنفسه وذويه، ويساند أهل البغي والفساد، حريصا على منفعته، فهو مثل "يزيد" و"ابن زياد"، لأن الحسين الحق هو يضحي بالجميع من أجل الدين والحق، وحصار الحسين يرمز إلى حصار الدول العربية كفلسطين وسوريا وغيرها التي تقبع تحت الحصار، وما يشهدون من تقتيل وتنكيل، فقتل الحسين هو قتل شهدائهم دفاعا عن الحق وأطفاله وسباياه من النساء هم النساء والأطفال المشردون من ديارهم في كل مكان.

وفي تناص آخر يبين الشاعر قتال عمر بن سعد للحسين بن علي:

«الحر: أأنت تقاتل هذا الرجل بإذن الله

عمر: أي والله قتالا لا يهدأ يا حر

أيسره أن تسقط!

الحسين: أتقاتلني زلفى الله..؟

أدفاعا عن حق الأمة..؟

أتكشف في حق الأمة..؟

أتكشف في قتلي غمة..؟

أدفاعا للظلم الناصح

في أحشاء المطحونين

ماذا تكسب يا ابن العمة

أم تزعم أن يمنحك الفاسق ملك الري وجرجان؟

أي هوان... أي هوان؟!

فأصنع ما يدفعك إليه الطمع القاتل يا مجنون

فلن تفرح بعدي بالدنيا يا مسكين

وكأني بك قد قطعوا رأسك هذا المثقل بالأطماع وقد نصبوه على قصبة»[1].

يبين هذا المقطع أن الحر لما رأى إصرار القوم على قتل "الحسين"، سأل "عمر بن سعد" إذا كان يريد فعلا قتال الحسين، فأكد عمر موقفه، إذ نزل بجيوش أتت داعمة للحر على قتال الحسين، وسد «ابن سعد" كل المخارج وبدأ الرمي بالسهام على الحسين، فكان عمر أول من رمى سهما على الحسين فأصابه به، ثم توالت النبال على الحسين وأنصاره، وأهله، واشتدت الحرب بين جيش يزيد والحسي، فقاتلوا قتالا شديدا.

ويوضح الشاعر من خلال ما ورد سابقا أن قتال عمر للحسين كان من أجل هدف معين هو الطمع في السلطة، لأن يزيد عاهده أن يوليه الرأي والجرجان، في حين كان قتال الحسين من أجل الثورة على الظلم والفساد والطغيان في مشارق الأرض ومغاربها، حتى ولو كان أصحابها من غير المسلمين. فالظلم كريه وبغيض بحكم العقل والشرع، سواء وقع على المؤمن أو الكافر، وأي إنسان ضحى بنفسه في سبيل الخير والإنسانية فهو حسيني، لأن الإنسانية ليست وقفا على دين من الأديان، ومن قاتل من أجل جاه أو سلطة أو مال مصيره الهلاك.

وفي هذا المقطع يتناص الشرقاوي مع أحداث مقتل الحسين:

«**الحسين: سأمضي وما بالموت عار على الفتى**

إذا ما نوى حقا وجاهد مسلما

وداس الرجال الصالحين بنفسه

وفارق مثبورا وخالف مجرما

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 35-36.

فإن عشت لم أندم وإن مت لم ألم

كفى بك ذلا أن تعيش وترغما

الحسين:... آل البيت قد آن الرحيل

حان والله الوداع

سكينة: فهو والله فراق ولا يرجى بعده العمر لقاء

زينب: هو ذا يسر إلى عدو الله باسم الله معتمدا عليك فلا تضعه

الحسين: أنا ذا أخوض المستحيل إلى جلاء حقيقتك

أنا ذا شهيد الحق ضعت

الحسين: صبرا على تموت أنا ماض إلى منيتي أخوضها مدافعا عن أمتي وحاميا عقيدتي.

الحسين: أنا وحدي ها هنا

لم يعد غير الدم المسكوب فوق الصحراء

وفحيح الجرح والويل الثقيل المدلهم»[1].

يبين هذا المقطع مقاتلة عمر للحسين، وقتله لأولاده وأهل بيته وأصحابه، ورغم كل ذلك استمر الحسين في قتاله لعمر، ولم يسلم ولم يستسلم، وجاهد بسيفه حتى سقط شهيدا، وحمل رأسه على الرمح، وأخذوا رأسه والسبايا من النساء إلى الشام.

إن استشهاد الحسين كان أعلى درجات التضحية، من أجل حفظ القيم الإلهية، وإقامة موازين الحق والعدالة في حفظ الواقع والإنسان، وما يتطلبه الوقوف في وجه الانحراف والفساد، والإفساد الذي عطل مسيرة الإنسان والحياة، وأخل بكل الموازين، وهو ما يمثله يزيد وابن زياد، لأنهم يمثلون الشر بشتى جيهاته، والفساد بجميع خصائصه

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 83-84-87.

على النقيض من الحسين، فالشرقاوي ينظر لكل إنسان نظرة شاملة واعية، تزخر بالثورة على كل من ينتهك حقا من حقوق الناس ويرمز لها بشخصية الحسين، ويعبر بقلبه عن قلب الهداية، وبرأسه عن رأس الدين، وبقتله عن قتل رسول الله ودين الله.

فاستشهاد الحسين من أجل حفظ الإسلام، ووحدة المسلمين، ومحاربة كل انحراف يعتري مسيرتهم، وتنبيه الناس إلى عدم خنوعهم واستكانتهم لكل شيء يقتل وعيهم، ويعطل إرادتهم، ويعمي أبصارهم، ويغيب عقولهم، ويعدم إبداعهم في التغيير والبناء والكمال، فالمسؤولية عظيمة، فهي تنتمي وترتبط بالحسين.

من خلال المقاطع السابقة نجد شخصية أخرى تمثل وجهين لشخصية واحدة استحضرها الشاعر بجانبيها، وهي شخصية "الحر بن يزيد الرياحي" وهو أحد أشرف ورؤساء جيش يزيد، وكان معروفا بالشجاعة، وكانت له علاقة ربطه بالحسين من خلال حادثة كربلاء لما بعثه "ابن زياد" لمعارضة الإمام الحسين قبل الدعوة، وخرج بألف فارس للتصدي للحسين فقال له:

«أنا مأمور بأن أقد الكوفة قسرا كي تبايع»[1].

«وأذن يا ابن رسول الله فاذهب في طريق يجهلونه لا يؤدي بك للكوفة أو ترجع منه للمدينة»[2].

«قد سألت الله ألا أبتلى يوما بأمر الحسين»[3].

إن أكبر فخ وقع فيه الحر في بادئ الأمر أنه تابع هواه ودنياه، فانقلبت عنده الموازين وعمى عن الحق وتبع الظلال حتى أصبح كسر عميق، فصاحب الهوى والدنيا يعد من المغرورين والمخدوعين فيقال له أن عمله صحيحا في حال يكاد يكون من الخاسرين وعمله خاطئا.

كان خطأ الحر بالغا وكبيرا، لأنه لم يكن يمثل ذاته فقط، بل هو قائد لألف فارس ومن رؤساء ووجهاء

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 13.
[2] المصدر نفسه: ص 16.
[3] المصدر نفسه: ص 18.

الكوفة، فيحتسب الخطأ بحجم ما يمثل، فقد قام بجعجعة الحسين. ريحانة رسول الله صلى الله عليه وسلم بأمر من أميره وزياد فالحر كان مكره عند الخروج لتصدي للحسين وجعجعته فهو يكره أن يتورط في قتال مع الحسين فتكون عافيته جهنم، فتصرفات الحر وأقواله مع الحسين تحكي عن كراهتين تختمران في قلبه، إحداها ترتبط ببقائه في منصبه القيادي الرفيع بين رؤساء الكوفة، فهو يكره أن تسلب من قيادته للجيش، والأخرى كره قتال الحسين، أراد أن يجمع بين حب الجاه والمنصب والفوز بالجوائز الدنيوية ومن جهة حب أهل البيت وطلب شفاعتهم والفوز بالأخرة، وهذا المعنى يظهر في تنفيذ الحر لأوامر " ابن زياد" وعدم تجاوزه حتى ولو كانت فيما يكره ويظهر جليا من خلال قوله

«**الحسين عندما سأله:**

الحسين للحر:

فماذا تريد؟

الحر: أريد أن أنطلق بك إلى عبيد الله بن زياد

الحسين: إذن والله لا أتبعك

الحر: إذن والله لا أدعك»[1].

كان الحر حريص على عدم تسجيل مخالفة تعرضه للتوبيخ واللوم من قيل أمريه إن الحر قد خرج من الكوفة بأمر من "عبيد الله بن زياد" والأمر الذي يتطلب أن يكون مهمة الحر واضحة وبتوجيه مباشر من ابن زياد وهذه المهمة، إما أن تكون الجعجعة بالحسين في كربلاء وعدم السماح له بالتوجه إلى مكان آخر، فخروج الحر للتصدي للحسين لم يكن بإرادته بل كان مكره بأمر من ابن زياد ولم يكن يعلم بأمر الكتب التي أرسلها أهل الكوفة للحسين، وأنه ليس من هؤلاء الذين كتبوا للحسين، مما ستشف تقديمه الولاء لنبي أمية منه إلى ال البيت فقد كان يقدر ويحترم الحسين ويعرف مكانته ويظهر ذلك عندما قال الحسين:

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 22.

الحسين: قل لي.. أتصلي برجالك؟

الحر: بل نصلي كلنا خلفك ياسبط النبي»[1].

إن كون الحر قائد في الجيش من شأنه أن يجعله متكبرا مديدا للتقدم والزعامة حتى في الصلاة ولكنه قدم الحسين لإمامة الصلاة احتراما له وتقديرا ويظهر احترام الحر للحسين وآل بيته عندما حال جيش الحر بين الحسين والانصراف فقال الحسين للحر: التحرر من قيود النفس الأمارة بالسوء والطامعة في ملذات الدنيا الزائلة، فعلى ما كان للحر من مقام اجتماعي رفيع.

«**الحسين: تكلتك أمك ما عساك تريد منا؟**

الحر: لو أن غيرك في مقامك قالها لذكرت بالسوءات أمه لكنها بنت الرسول فلا سبيل سوى الخشوع لذكرها»[2].

وهو لم يذكر أم الحسين بالسوء لأنها بنت رسول الله (ص) وأم الحسين فقد كان يحترم آل البيت ويخاف أن يخسر الآخرة إن أذاهم بالقول، فالحر رغم وجوده في معسكر يزيد إلا أنه كان في قلبه شيء من الحب للحسين، وهو ما يبعث الحيرة في هذه الشخصية التي تتغالب فيها قوتان ويستولي عليها ميلان ويحترم الصراع بين الخير والشر داخل شخصية الحر. وفي موقف آخر نجد الحر الرياحي على دراية بما عليه أهل البيت من منزله وأن مصير من يقف في وجههم ويقاتلهم هو في النار لا محالة فيظهر ذلك من خلال قوله مع الحسين:

«**الحر: أنا ذا الحر الذي جعجع بك**

أنا من أنزلك الأرض التي ترتهنك

فأنا ذا تائب لله ما بين يديك»[3].

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 12.

[2] المصدر نفسه: ص 14.

[3] المصدر نفسه: ص 58.

إن الحر بن يزيد الرياحي كان شجاعا في قومه وشريفا وقد تجلت أبعاد شجاعته الكبرى في التحرر من قيود الهوى والقيادة فانتقل من قيادته الجيش الباطل إلى جندي في صفوف قلة قليلة هم على الحق.

والحر كان شريفا في قومه فقد نشأ في أسرة علمته مع الشرف والاعتزاز وعرفت بالجهاد، والحر عند تواصله مع الحسين تبين له أن شرف ليس في كل مكان ومع أي كان فشرف يزيد إنما هو ذل ومهان، فلم يرضى لنفسه إلا أن يكون ذا رفعة وقدر وهذا يكون مع الحسين ونلمس هذا في جوابه المهاجر عندما قال له:

«**الحر: أنا من سرت كي ألقاه قد يشرب بالجنة**

وليست جنتي في قتل أولاد النبين، فما هذا سوى اللعنة»[1].

إن صفة الشرف في القوم قد تمنع البعض من إتباع الحق، فكون الشخص شريفا في قومه يجعله يحابي أهله ويراعي مصالحهم وأهواءهم ويمتنع عن إتباع الحق حتى ولو كان في بادلته متبعا للحق، لكن الحر لم تمنعه شرافته من إتباع الحق ظاهرا وباطنا والتحق بالحسين لينال الشرف الحقيقي في الدنيا والآخرة.

كما أنه كان يتمتع بالفطنة واليقظة، لما رأى إصرار القوم على قتل الحسين جعجع الحر في هذا الموقف إلى ما فعله هو سابقا بالحسين عندما جعجع به فكانت تلك الخطوة الأولى للحر نحو التوبة الصادقة فهو قد خير نفسه بين الجنة والنار لأنه كان بين طريق الله تعالى وطريق الشيطان وهي لحظة مصيرية في حياة الحر صنعت منه ناصرا من أنصار الحسين.

لابد للإنسان أن يقف مع نفسه متأملا فيما صدر منه على عصيانه لربه وأن يعلم عظم ما ارتكبه من خلال تأمله وتفكيره عندها يحصل الندم وهو روح التوبة النصوح والشاعر من خلال نص المسرحية صور لنا ندم الحر على ذنبه وجسده في هذا المقطع:

«**الحر: اللهم إليك أتوب، اللهم إليك أنيب**

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 58.

الحر: أنا.روعت بنات نبيك فلتغفر لي، أنصت لبكائي يا رب..»[1].

«الحر: إني ناج إلى ربي منكم أجمعين

إنني تبت إلى ربي مما تصنعون»[2].

فقد عزم واتخذ القرار على التوبة وأقبل نحو الحسين معلنا توبته بلا تردد، تاركا الدنيا وما فيها مع علمه بأن مصير التوبة هو القتل والشهادة.

فالتائب الحقيقي هو الذي يتخذ القوم على التوبة والالتزام بكل تبعاتها، فالحر يعلمنا معنى التوبة الحق التي كانت بدايتها من باب الحسين إذ مثل بين يديه وطلب التوبة ليتدارك ما فاته ويصلح ما مضى ويتجلى ذلك في سؤال الحسين إذا كان الله يتوب عليه:

«الحر: فأنا ذا تائب لله ما بين يديك أترى لي توبة إن جاهدت معك؟

الحسين: رحم الله امرؤا تاب وأصلح

الحر: الله جاد على العصاة برحمته أتراه يدركني بلطفه رعايته؟

الحسين: الله يرحمنا جميعا ما بذلنا جهدنا في طاعته

الحر: أدع لي ربك يا سبط الرسول

الحسين: فلتدع أنت فلن يرد الله دعوة من يتوب ومن يتوب ومن ينيب ولأنت مثلى عند رب العرش منذ أتيت تدفع عن جلال شريعته»[3].

وبهذا يكون ما فعله الحر إصلاح لما فات بأن يقتل في سبيل الحسين وبالفعل قاتل الحر جيش يزيد وفدى الحسين بنفسه وولده، واستشهد في سبيل قضية الحسين، وهي قضية الأمة، وإعلاء راية الإسلام ودين الحق ورفع

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 58.
[2] المصدر نفسه: ص 47.
[3] المصدر نفسه: ص 58-59.

الظلم والانتصار على الطاغي بالدم.

إن الحر الرياحي من النماذج الرائعة التي جسدت نموذج للضمير الإنساني الحي، والإدارة الحرة الواعية بانتقاله من خندق الظلام إلى ساحة النور، وخروجه من حياة العبودية إلى طريق الأحرار، وأصبح رمزا من رموز الإنسانية الخالدة، ومثلا يحتذى به في سلوك الإنسان وتمسكه بالقيم العليا والمبادئ المثلى.

ويستدعي الشرقاوي كذلك شخصية أخرى هي شخصية «عمر بن سعد»، الذي استعمله "عبيد الله بن زياد " على الرأي وجرجان، ويظهر ذلك في المقطع التالي:

«**عمر: إنما تحرمني الري والجرجان، وطيب العيش إن أحن عليك**

إنما تفسد لي ما أنا موعود به، إن لنت بك .

ثم إني.. أولا تفهم مني؟!!

إنها أمنية العمر.. ألا ترحمني؟»[1].

"وعمر بن سعد" كان أمير الجيش "لعبيد الله بن زياد"، بعثه مع آلاف من جنده لحصار الحسين وأهله على أن يبايع يزيد وإلا يقاتله. وإن لم يفعل عمر ما يأمره به عبيد الله بن زياد وهو قتال الحسين يعزله عن منصبه ويهدم داره، فأطاع وخرج، مقاتل حتى قتل الحسين.

وشخصية عمر بن سعد من الأمثلة البارزة في كربلاء الدم والشهادة على ذلك الإنسان الذي دفعه حبه للدنيا إلى أن يكون شريكا أساسيا إلى جانب الحكم الأموي في سفك دم الحسين، وأهل بيته وأصحابه، لأنه نموذج سيء عن الإنسان الذي استهوته شهوته للسلطة فصار يبحث عنها من أي طريق كان رغبة الوصول إليها وهو ما شمل على الحكم الأموي. بملك دنيوي عقيم، وهو ابن سعد بن أبي وقاص الذي كان أحد المبشرين بالجنة، وأول من رمى بسهم في سبيل الله، وكان فارسا شجاعا ومستجاب الدعوة، ومن الأوائل الذين دخلوا في الإسلام، حاولت أمه

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 52.

أن ترده عن الإسلام، فأضربت عن الأكل والشرب، فلم يطعها عندما أمرته بالرجوع إلى الكفر، بل ثبت على دينه، تظهر قوة إيمان سعد بن أبي وقاص وثباته على الحق على خلاف ابنه.

"عمر بن سعد" الذي سقط في امتحان الدنيا، من خلال ترك نفسه ميدانا للشيطان الذي أغراه بالدنيا، والنعم الزائلة التي يسعى المغرور بها إلى تحصيلها من غير الوسائل المحللة متجاوزا في سبيلها الكثير من الحدود التي وضعها الله سبحانه وتعالى أمام البشر.

فعمر بن سعد كان يعيش في صراع داخلي بين حبه للدنيا والسلطة وخوفه من قتال الحسين، وهذا الصراع هو الذي حدد تصرفات وسلوكات عمر والمواقف التي اتخذها أمام الحسين بأمر من عبيد الله بن زياد، الذي استغل حبه للدنيا ومتاعها.

فأصبح هو الموجه والقائد لسلوكات وتصرفات "عمر بن سعد " حتى قتل الحسين، ولكن بعد هذه الفاجعة ندم "عمر"، وعاد إليه رشده، وأحس بحجم الذنب الذي ارتكبه في حق الحسين وآل بيته، فتاب إلى الله عسى أن يغفر له ما ارتكبه في حق آل البيت.

كما يربط الشرقاوي بين التناص الديني والتاريخي، حيث لجأ إلى توظيف حوادث تاريخية، ذكرت في القرآن **كغزوة بدر .يقول على لسان زينب:**

«زينب: كان جدي هو أيضا مبتلى بالحزن

حتى عندما ينصره الله بإحدى الغزوات!

لم يكن يشرب كأس النصر إلا متسرعا بالدمعات..

يوم بدر تلك الفرحة الكبرى ابتلاه الله في إحدى بناته»[1].

يستحضر الشرقاوي فيما سبق واقعة بدر الكبرى، وما جرى فيها من أحداث، ورد ذكرها في قوله تعالى:

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 81.

«**وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**»[1]، وقعت غزوة بدر بين المسلمين بقيادة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبين قبيلة قريش ومن حالفها من العرب بقيادة عمر وبن هشام المخزومي، تمكن فيها المسلمون بالتغلب على قريش ونصرهم الله على أعدائهم رغم قلة عددهم وعدتهم، فالتجلي بالروح المعنوية العالية، والتوكل على الله سبحانه وتعالى، والصبر على الشدائد من أعظم أسباب النصر، والقضاء على الباطل، وحتى سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم ابتلاه الله أعظم ابتلاء، إلا أنه كان صابرا محتسبا ، راغبا في مرضاة الله.

ولعل استدعائه لواقعة بدر الكبرى، كان من أجل بعث روح الحماس للجهاد في سبيل الله رغم الابتلاء والصبر والثبات على الحق.

يواصل الشرقاوي استحضار الأحداث التاريخية:

«**الحسين: يا حبيب.....يا برير**

شيخ قراء العراقيين ألا تسمعني؟!

يا زهير . مسلم انهض..

أيها الشيخ الذي شاهد بدرا وحنينا»[2].

استحضر هنا الشاعر واقعتي بدر وحنين معا، وجاء ذكر غزوة حنين في الآية الكريمة: «**لَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنكُمْ شَيْئًا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ**»[3]، فالله أنزل نصره على المؤمنين في مواقع كثيرة، عندما أخذوا بالأسباب وتوكلوا عليه فنصرهم الله على عدو لهم، وعذب الذين كفروا.

وجاء في المقطع ذكر اسم الغزوتين بدر وحنين معا، ذلك لأن غزوة بدر كانت أول صدام عسكري مسلم

[1] القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية 123.

[2] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 89.

[3] القرآن الكريم: سورة التوبة، الآية 25.

مع شريكي العرب، وحنين كانت آخر معركة معهم وآخر غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم، فالأولى افتتح بها عهد الجهاد ضد المشركين بيقين هائل من الله، وبالأخيرة أنهى قتال العرب المشركين .والدلالة الموجودة في المقطع هي تعليم درس في العقيدة، وأن النصر بيد الله-تعالى-وحده.

ويقول في موضع آخر:

«أسد: هكذا يصبح هذا الجيش والله كوحشي

ويعدو هو حمزة»[1].

استحضر الشاعر شخصيتين شخصية "وحشي" حتى وإن لم تكن معروفة كثيرا من الناحية التاريخية، وشخصية بارزة في التاريخ الإسلامي هي شخصية حمزة، ووحشي هو من قتل حمزة بن عبد المطلب في غزوة أحد.

والشاعر هنا استحضر وحشي ليرمز به إلى يزيد بن معاوية وأتباعه وهو رمز على قتلة الحسين بن علي، وحمزة يرمز به الشاعر إلى الحسين وأنه سيلقى المصير نفسه، والدلالة الموجودة هنا هي صراع بين قوسين قوى الخير المتمثلة في الحسين وآل بيته، وقوى الشر التي يمثلها يزيد وأتباعه.

يواصل الشرقاوي استدعائه للحوادث التاريخية وجاء على لسان زينب:

«زينب: يا للشقي الفاجر الملعون!

يزيد: ليت أشياخي ببدر شهدوا

ليت جدي قد شهد!

زينب: إنهم في النار أشياخك من كفار بدر

وعلى رأسهم الجدة هند»[2].

يصور الشاعر في هذا المقطع عداء يزيد للحسين، الذي كان يعلم بأن الحسين يزدريه ويحتقره هو وأبا

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 91.

[2] المصدر نفسه: ص 111.

معاوية، وينظر إليه وإلى أبيه، كما ينظر إلى المنافقين والمفترين، لذلك أراد الأخذ بثأر بدر، وهتف بأشياخه حين وضع رأس الحسين بين يديه، وردت عليه زينب بأن أشياخه من كفار بدر كان مصيرهم النار، وخاصة هند.

وهنا يستحضر الشاعر شخصية تاريخية قوية وهي هند بنت عتبة آكلة كبد حمزة، وقد حظيت هاته الشخصية بمكانة كبيرة في تاريخ العرب عامة وفي التاريخ الإسلامي خاصة، وهي مثال لجبروت المرأة في أفعالها، وقوة شخصيتها، وهي حرضت على قتل حمزة بن عبد المطلب في غزوة أحد انتقاما منه لما جرى لأهلها في غزوة بدر الكبرى.

يقول الشرقاوي في موضع آخر على لسان زينب:

زينب: أو ما كفاكم ما فعلتم في أحد؟!»[1].

يستحضر الشاعر أحداث غزوة أحد التي يرد اسمها مباشرة في القرآن الكريم قال تعالى: «**وَلِيُمَحِّصَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ وَيَمْحَقَ الْكَافِرِينَ**»[2]، فهزيمة المسلمين التي وقعت في أحد كانت اختبارا وتصفية للمؤمنين، وتخليصا لهم من المنافقين وهلاكا للكافرين، وفيها حرضت هند بنت عتبة وحشي بن حرب على قتل حمزة، فاستشهد غدرا على يديه، وانهزام المسلمين فيها كان لعدم تنفيذهم لأوامر الرسول صلى الله عليه وسلم، فانتهت مخلفة ضررا للمسلمين، والدلالة التي يرمز إليها الشرقاوي هنا هي تعلم أن الشدائد والمحن ينبغي أن تكون في كل زمان فيصلا لتمييز المؤمنين وفصح المنافقين، وتقديم دروسا للأمة جمعاء في حياتها ومعاملاتها ولعل دروس النكبات والهزائم أعظم أثرا من غيرها في كل وقت وحين.

3. التناص الأدبي:

هو عبارة عن تداخل نصوص أدبية حديثة سواء كانت شعرا أم نثرا يحمل التناص الأدبي دلالات ومعاني يطرحها الشعراء من خلال أشعارهم، فالاستعانة بيت شعري لغير الشاعر يجعل العبارات ذات معان فياضة والشرقاوي

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 115.

[2] القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية 141.

في مسرحية "الحسين شهيدا" لم يوظف التناص الأدبي على عكس الديني والتاريخي الذي ورد بكثرة.

فالشاعر تناص مع صدر البيت من قصيدة كربلاء لشريف الرضى في رثاءه للحسين يقول:

«**كربلاء لا زلتي كربلاء**» الواردة في المقطع: «**الحسين: هي كرب وبلاء**»[1]، وهذا الصدر فيه جناس وتفريغ كلمة "**كربلاء**" وهو قول مأخوذ من قول الحسين، ويعني أن كربلاء كانت منذ عهد الحسين إلى اليوم محل الحزن والغم والكآبة كالكرب هو شدة الهم والغم، والبلاء هو مصيبة ينزلها الله سبحانه على عباده لاختبار قوة إيمانهم وصبرهم وهل يثبتوا أو يكفروا، وكربلاء كانت اختبار للحسين وأهله وأنصاره فثبتوا وصبروا على الابتلاء واحتسبوا الأمر لله.

والشاعر استحضر هذا الصدر من البيت الشعري استفهام مبالغة في التعجب من المصاب العظيم الذي وقع للآل البيت وهم نسل المصطفى صلى الله عليه وسلم وما جرى لأجسادهم الطاهرة على أرض كربلاء.

كربلاء حسرة في القلب وأثرها كبير في النفس أهاجت لوعة وأسالت دمعه وخلقت فيض من الشعور استبد بالشاعر حتى أصبح الحزن والألم والثأر ينهش قلبه ويقرح كبده فأراد أن يصور ذلك من خلال تناصه مع صدر البيت ويصور اللوحة التراجيدية لذلك اليوم المأساوي على إيقاع حزين كان فيه الشاعر أكثر التحاما وتداخلا مع مشهد ألطف.

فالشرقاوي منذ نشأته تربى على حب الحسين لكنه حب حزين يخالطه الإعجاب والاكبار والجشن، ويثير في نفسه حنينا للعدل والحرية والإخاء، فالحسين عند الشرقاوي أروع بطل عرفه التاريخ إذ لا ينظر الشاعر للحادثة من شكلها الخارجي، بل من وجهها الآخر الذي يمثل عظمة الثبات وروعة البطولة وعزة الإيمان وجلال التضحية في سبيل الحق، فالحسين انتصر في كربلاء رغم الموت بما في النفس البشرية من غيره على الحق وكراهة النفاق والباطل فالوطن العربي اليوم يعيش مأساة كربلاء من فتن وقتل في انتظار الحسين للتضحية لإحقاق الحق وإبطال الباطل.

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، 20.

كما نجد الشاعر تناص مع مثل من أقول العرب: «**الحق أبلج والباطل لجلج**» الذي ورد في المقطع:

بربر: كيف لا تبصر نور الحق يا حر هذا (الحق أبلج) أم ترى يا حر أغريت كما أغرى من قبل صديقي شيخ مذحج؟!»[1]، بمعنى أن الحق واضح ناصع جلي، أما الباطل ملتبس ومختلط وهو مقارنة بين الحق والباطل، فالحق واضح لمن يسلكه ويتبعه ويعمل به لأنه صحيح ثابت لا يمكن إنكاره إلا من أصحاب النفوس الضعيفة المريضة، فمن يتعداه ظلم وفساد، فأتباع الباطل من أسافل الناس وأرذلهم بتكبرهم على الحق تبرير متعجب عدم رؤية الحر للحق وهو بهذا الوضوح فهو كالشمس ساطع ويتبع أهل الظلال والفساد يزيد وأتباعه لكن الحر هنا كان معمي على قلبه فالحق يبصر بنور القلب وصلاحه لكن الحر قد غطى على قلبه حب الدنيا والهوى، فبائع نفسه للهوى مهما ملك من قوة وعتاد فأمره إلى زوال لأن الدنيا فانية ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام.

وتناص الشاعر في هذا المقطع:

«**بربر: يا للرجال المنجدين تقودهم أقدارهم نحو الحتوف!**»[2].

يستحضر الشاعر بيت محمد مهدي الجواهري المعروف برثائه للحسين من خلال لفظة (**الحتوف**) يقول:

تعاليت من مفرع الحتوف * وبورك قبرك من مفزع

أي لاقيت المكانة الرفيعة بإغاثة المظلوم، ونصرة الحق، من خلال حتفه

أي هلاكك وموتك في سبيل الدعوة إلى الله.

فالشرقاوي يبين من خلال تداخل مع بيت محمد مهدي الجواهري في لفظة (**الحتوف**)، الدالة على الموت، حيث جاءت تحمل نفس المعنى، في مقطع نص المسرحية، وهو المصير الذي لاقه الحسين عندما جاء منجدا وناصرا لأهل الكوفة من ظلم، وفساد يزيد بن معاوية.

والدلالة التي يرمز إليها الشاعر هنا هي أنه إذا عم الفساد والظلم في مكان ما، فإن الداعي فيه إلى نصرة

[1] عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين شهيدا، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

الحق، وإقامة العدل سيواجه من قبل الفاسدين، وفي أغلب الأحيان يكون الهلاك والموت هو المصير، بسبب دعوتهم إلى الحق وبالتالي ستكون ثورة على الظالم، للإطاحة بالنظام الفاسد وإصلاح حال الأمم.

ونجده في موضع آخر يقول:

«**يزيد: شفيت منك النفس يا حسين.**

رجل الحاشية: هذا غراب يصيح

نذير شؤم قبيح

أغرب غراب البين»[1].

يتداخل الشاعر في هذا المقطع مع بيت للشاعر "جميل بن معمر"، الذي يقول فيه

«**أَلا يا غُرابَ البَينِ فيمَ تَصيحُ؟ فَصَوتُكَ مَشنِيٌّ إِلَيَّ قَبيحُ**

وَكُلُّ غَداةٍ لا أَبا لَكِ تَنتَحي إِلَيَّ فَتَلقاني وَأَنتَ مُشيحُ»[2].

فالشاعر في هذه الأبيات يتشائم من صوت الغراب، ويذكره كما يشتهر باسم "غراب البين"، والبين يعني الفراق في اللغة الفصحى، فالشاعر يعتبر الغراب رمزا صريحا لفراق الأحبة، لذلك يلومه على قبح صوته، وكل مرة يلقاه الشاعر يظنه متضايقا منه، بسبب منظره.

يستحضر الشرقاوي هذه الأبيات ليرمز إلى أن يزيد فرق الحسين عن أحبابه، وأهله، وأنصاره، عندما أمر بقتله، فكان صوته مثل صوت الغراب الذي ينبئ على حدوث فاجعة، ومقتل الحسين كان تلك الفاجعة والمصيبة التي أدمت قلوب الأمة الإسلامية جمعاء، فالغراب نذير شؤم وبلاء يتشائم الناس من نعيبه، ومن رؤيته لأنه ينبئ بالشر كما يتداخل كذلك نفس المقطع مع أبيات قيس بن الملوح التي يقول فيها:

«**ألا يا غراب البين إن كنت هابطاً بِلاَداً لِلَيْلَى فَالْتَمِسْ أنْ تَكَلَّمَا**

[1] عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين شهيدا، ص 111.

[2] جميل بن معمر، ديوان جميل وبثينة، دار صابر، بيروت، 2009، ص 31.

وَبَلِّغْ تَحِيَّاتِي إِلَيْهَا وَصَبْوَتِي وكن بعدها عن سائر الناس أعجما»[1].

فقيس بن الملوح في هذه الأبيات نهى الغراب عن النعيب، لأن صوته نذير شؤم عليه، يفرقه عن محبوبته ليلى، كما أمره أن يبلغ لها تحياته ولكن من بعيد دون الاقتراب إليها وغراب البين في كل من البين كان سببا للفراق، ووظفه الشاعر للدلالة على يزيد الذي كان سببا في فراق الحسين عن أهله، وأصحابه وأنصاره.

4. جماليات التناص:

أ. جماليات الحضور الديني:

إن حضور الخطاب الديني بمختلف أنواعه في المسرحية أعطى لمسات جمالية على النص المسرحي، وخاصة التناص مع القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، فاستحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر يمنح تميزا لدلالات النصوص الشعرية انطلاقا من مصداقية هذا الخطاب، وقدرته الإيحائية الهائلة التي تجعل المادة خصبة لإيصال المعنى إلى المتلقي، كما في كثير من الألفاظ القرآنية، ومعانيها، وشخصياتها من الدلالة البينة على المرموز إليه.

والشرقاوي من الشعراء الذين أدركوا أهمية القرآن الكريم فنيا وفكريا، فراح يستحضره في مسرحيته، ويتماهى مع دلالاته وفقا لتجربته الخاصة للإحالة على مسائل دينية هامة كمسألة الخلافة، واختيار الحاكم الصالح، ومواجهة قوى الظلم والاستبداد والتجبر والوقوف مع الحق ونصرته.

فالأمة الإسلامية خير أمة لهداية البشرية إلى طريق الحق والإيمان والعدل، وذلك بإتباع منهاج الرسل، كما استحضر الشاعر الخطاب الديني للتلميح إلى أفعال الشر الممتدة في أكثر من مكان وزمان، وهي تحارب أصحاب الحق والحقيقة.

واستدعى الشرقاوي الكثير من قصص الأنبياء، كون «شخصيات الأنبياء عليهم السلام، من أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين

[1] قيس بن الملوح: ديوان مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 52.

تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته»[1]، كقصة نوح التي ترمز إلى هلاك أصحاب الكفر والظلم عندما استهزؤوا بالنبي ولما جاء به من حق .وقصة موسى وفرعون، إذ أن فرعون هو رمز للظلم والطغيان والكفر والتكبر، أما موسى فهو داعي إلى الحق والثورة على الظا لم.

وظف الشاعر هذه القصص وشخصيات الأنبياء، لأنها تحمل في طياتها أبعادا ورموزا ودلالات تراوحت ما بين ثنائية الحق والباطل، والخير والشر.

كما استفاد الشرقاوي أيضا من الحديث الشريف واستهم معانيه والتراكيب المحمدية، والصور البلاغية، ناقلا إياها إلى نصه المسرحي لإعادة بناءها وفق تصور خاص ينسجم والنص الحاضر، فكانت له من أنجع الوسائل التعبيرية، لما يحمله الحديث النبوي من خاصية جوهرية تلتقي مع طبيعة الشاعر نفسه.

كان استدعاء الشرقاوي لآيات الذكر الحكيم وقصصه، وشخصياته أحد السبل التي جعلته يرتقي بشعره، ولهذه الاستدعاءات رؤى عنده، نراه يلبسها ثوبا جديدا حسب ما ارتأى، فهي تنسجم وتتجانس وتتلائم، والموقف الشعري، كما كان تناصه مع الشخصيات والقصص القرآنية ليس حيلة لفظية، بل هي آلية لربط النص الشعري بعمق الشخصية وأغوارها من خلال تشابك النص الغائب والنص الحاضر وتأويله وتفسيره.

لقد شكل الحضور الديني مرجعا فنيا وفكريا استقى منه الشرقاوي، ما يقوي نصه، ويدعمه، إذ جعل منه رمزا للمثل والقدوة والعظمة.

ب. جماليات الحضور التاريخي:

تتمثل جمالية التراث التاريخي، في استحضار الشاعر لشخصيات من التاريخ الإسلامي ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي بأسلوب أدبي شيق.

ونجد الشرقاوي في نصه المسرحي "الحسين شهيدا" يتمثل الحسين مآثر للإفصاح عن تضحياته، ونهجه النير

[1] علي عشري الزايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 78.

الذي بات عظة للطامحين، حيث شكلت ظاهرة استدعاء شخصية الحسين حضورا متميزا في النص المسرحي، للإشادة بمواقف التضحية والفداء والمقاومة، فقد وجد الشاعر في تلك الشخصية منبعا غنيا في إثراء نصه بدلالات للتعبير عن موقفه اتجاه قضية الدفاع عن الحق والدين الإسلامي، عندما اشتد ظلام الكفر، وطغى الباطل وبغى وأتت الإنسانية من الضلال والجور، وأنهكتها المظالم والمفاسد.

فشخصية الحسين تمثل رمز للثورة الإصلاحية اتجاه الأمة الإسلامية، والخلاص للحالة التي تعيشها البلدان في واقعنا من ظلم وإذلال وقمع، ورمز للشباب على المبدأ، والكلمة الحية التي لا تموت.

أصبحت شخصية الحسين وسيلة للتعبير وإيماء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو بها عن رآه المعاصرة، واستلهام الشرقاوي لهذه الشخصية وسيرتها ليس مجرد سرد تاريخي، وإنما محاولة لإيجاد الرابط بينها وبين التجربة الخاصة للشاعر.

تبرز شخصية "الحسين بن علي " في مسرحية الشرقاوي بروزا واضحا وتحتل مساحة متميزة باعتبارها الشخصية الرئيسية وتمثل الركيزة الأساسية للمسرحية، وتظهر كشخصية رمزية تحمل كما كثيفا من المعاني والدلالات، لذلك نجدها مبثوثة بكل أبعادها في النص.

ومأساة الحسين هنا هي ترجمة حية لمأساة البشرية، فهي تحمل أنواعا شتى من المآسي (العطش، القسوة، جزر الرؤوس، الخيانة، المروءة والفضيلة...). فالشاعر استخدم رمز الحسين ببعده التاريخي الإسلامي، إشارة رمزية إلى الغضب، والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينية.

وهذا التوظيف التاريخي يحقق تداخل وتفاعل التجربة السابقة بالتجربة المعاصرة، فالشرقاوي استحضر فضاء الشخصية، وفضاء العصر ليلتقي عند إنسانية التجربة، بكل ما تحتويه من مأساة وظلم، وتضحية، كأن لا حدود زمنية لأي منهما .كما استفاد الشرقاوي من هذه الشخصية التاريخية المتفردة، والمواقف التي تميزها عن غيرها، حيث مكنته قدرتها من التعبير فنيا عن رؤيته، وتجسيد موقفه، باعتبارها محور العمل الإبداعي للنص المسرحي.

ومن الشخصيات التي استحضرها الشاعر أيضا شخصية يزيد حين يصوره على أنه رمز الحاكم المستبد الذي يحكم بقوة الحديد والنار، ويفرض منطقه على القيم والمبادئ، بحسب ما تمليه عليه مصالحه فيصبح الحق عنده باطلا، والمعروف منكرا، والثورة مروقا وتمردا، فالشرقاوي عبر عن هذه الشخصية باسمها، وألفاظ تدل عليها مثل الطاغية، الفاسق...، وهذا لا يخدم الجانب الدلالي فحسب بل يساهم في التشكيل الجمالي للنص الشعري عن طريق ربط الماضي بالحاضر، بكل حمولاته ودلالاته.

لقد استغل الشاعر هاتين الشخصيتين لتعريف الواقع المتمرد للأمة الإسلامية، وفضحه عن طريق المماثلة بين الماضي والحاضر.

فالشاعر يستدعي تجربة الحسين ويزيد كقوتين متصارعتين ليحولها إلى تجربة جديدة، وطاقة إيحائية، لإسقاط عناصر الظلم والقهر والحق والشهادة عن طريق الاستعانة بالتاريخ الإسلامي لإبراز الوضع العربي الراهن

لقد ساهم اتكاء الشرقاوي على التراث الإسلامي، في إنشاء علاقة فاعلة، وبناء تجربة إبداعية غنية وثرية، تنم عن وعيه بالتراث الذي مثل طاقة حيوية، وحركية في نصه المسرحي، وكشف عن خبايا الحاضر بأسلوب فني جميل .

ج. جماليات الحوار:

الحوار هو أداة فنية، التي عن طريقها يتم التفاعل والترابط في المسرحية وعناصرها، وهو اللغة التي تتوزع على ألسنة الشخصيات وتتبادلها فيما بينها في المواقف المختلفة، كونه وسيلة تعبير من خلاله تصلنا الأحداث ويتجسد الصراع لتقديم حدث دراسي، يصور صراعا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى، وهزيمتها كما جاء في المقطع:

الحر: لعنة الله عليه وعليك

الحسين: إن شايع سلطانا على.....فقد أجرم مثله

هكذا علمني جدي رسول الله منذ كنت صغيرا..

فتخير أيها الحر طريقك

الحر: صلى الله عليه وسلم

صلى الله على آله

اسمع يا ابن رسول الله

انزل عن حكم ابن زياد

الحسين: يأبى هذا لي ديني.. وجحود طابت يا حر

الحر: أنت المقتول إذا قاتلت

الحسين: أترى بالموت تهددني ؟!

الحر: إذا قتلوك فلن يراعوا شيئا من بعدك والله.

لا تحرجني يا ابن رسول الله وبايع.. ثم اذهب واصنع بعد كما ترغب!! أنا مأمور بقتالك»[1].

جسد لنا هذا الحوار وجهات نظر مختلفة بين الحسين والحر. والصراع بينهما، ويساعد في التوصل إلى رأي حول الحدث، وإعطاء الكلمة فيه للشخصية ذاتها، للكشف عن نفسها وطرق تفكيرها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي تجري فيه، وذلك بلغة تقتصر على توصيل وجهة كل شخصية.

كما نجح الحوار في خلق الجو المناسب للمسرحية، وهو جو مأساوي حزين، ولذلك لون الأحداث في المسرحية بتلك الطبيعة المأساوية، فالمسرحية يسودها تيار قوي من الحزن والتحصر والتفجع على الحسين وآل بيته كما ورد في هذا الحوار:

اللاطمون: لا تطلبوا قبر الحسين بشرق أرض أو بغرب .فالقبر مثواه بقلبي

سكينة: أتبكون؟ فلا جفت لكم دمعة، ولا رقئت لكم عبرة لقد ضاع أبي فيكم.

[1] عبد الرحمان الشرقاوي: الحسين شهيدا، ص 17.

أتبكون؟ فلن يطفئ دمع الأرض ما تلقاه من لوعة فما جدوى البكاء اليوم.

لأخذت لكم حسرة»[1].

لقد نجح الشرقاوي في هذا المقطع عن طريق الحوار أن يلون الأحداث بلون مأساوي حزين يتناسب مع طبيعة الفاجعة التي ألمت بال البيت، فانتقى ألفاظه توحي بمشاعر الحزن والألم والتحسر. كما نجد في المسرحية الحوارات الفردية تلقيها شخصية واحدة لنفسها، وهي شخصية الحسين:

الحسين: أنا وحدي ها هنا

أنا وحدي ها هنا وظلام الليل والهول وفي الأعماق

مازال شعاع من رجاء..

لم يعد غير الدم.....فوق الصحراء

لم يعد غير الأفاعي

وفحيح الجرح والويل الثقيل

لم يعد إلا رياح الموت في..... الأصم

أين أنتم يا أحبائي جميعا أين أنتم..؟»[2].

فالحسين هنا في حواره مع نفسه، يعبر عن قمة معاناته التي دفع ثمنها أهله بإراقة دمائهم، والحوار هنا جاء بصوت عالي يتناسب مع انفعاله لبشاعة المنظر الذي كان عليه أهله .وهذا الحوار عبارة عن مناجاة دون تطور الحدث الدرامي فالشرقاوي استخدم الحسين رغبة منه للتأثير في المتلقي، والتعاطف مع الشخصية.

كما نجد في مقطع آخر مناجاة طويلة جاءت على لسان زينب أخت الحسين بكاء على أخيها والمصير الذي لقاه في سبيل الدعوة إلى الحق تقول:

[1] عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين شهيدا، ص 102.

[2] عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين شهيدا، ص 87.

أنت يا أروع ما خلقه الماضي لنا

أنت يا أنبل ريح هب من حاضرنا

أنت يا ريحانة البيت ويا ركن المنى

أنت يا إشراقة الرحمة والعدل

على شيطان مستقبلنا»[1].

في هذه المناجاة تمدح الحسين وتصفه بأجمل الأوصاف ومن جهة أخرى تأنيب وتعبير عن الغضب والحسرة، فالشرقاوي كتب المسرحية بلغة شعرية فياضة بروح المأساة والأسى العميق والثورة الغاضبة على الظلم من قبل يزيد بن معاوية في حق الحسين وآل البيت .

وهذه المناجاة لم تطور الحدث الدرامي، استغرق الشاعر فيها مدح الحسين وبيان صفاته وأخلاقه وقد غلبت عليها الصور الشعرية. كذلك من الحوارات الخارجية نجد حوار الحسين وعمر بن سعد.

«**عمر: يا حسين بن علي.. فلتبايع ليزيد**

واشربوا الماء كما شئتم جميعا ثم عد ب.

الحسين: أنا لن أذعن إذعان العبيد

أنا لن أعطي إعطاء ذليل يا عمر..

لست والله جبانا لأفر»[1].

الشرقاوي من خلال هذا الحوار صور لنا الصراع القائم بين عالمين الخير يمثله الحسين والشر يمثله يزيد عالم قوى القهر يزدحم بقوى شرسة تعمل على تحقيق السيطرة والهيمنة، بفرض الاستسلام الخضوع له، ونلحظ من خلال الحوار شخصية الحسين وهي شخصية عنيدة ثابتة على موقفها لتحقيق ما تريد الوصول إليه.

[1] عبد الرحمان الشرقاوي، الحسين شهيدا، ص 60.

والمسرحية ممتلئة بالصراعات، خاصة بعد مقتل الحسين وندم بعض أتباع يزيد مثل عمر بن سعد، فالنفوس قد تخرج عن طبيعتها في فترة من الزمن ولكنها تعود إلى طبيعتها الأولى.

فاللغة التي جاء بها الشرقاوي في المسرحية هي لغة فصحى سهلة أدت المعنى، وكانت بلاغتها وصورها وموسيقاها متماسكة في أسلوبها، فقد طوع لغته في تناول واقعة وذاته وذات المتلقي، فهو أسلوب لا يمكن حصره في الزخرفة اللفظية، وإنما أسلوب ذا دلالات عميقة كالشجن والحزن والألم والغضب والإصلاح والتغير أبرز دوافعه .كما يجنح الشرقاوي إلى الجمل الإسمية كثيرا للتنبيه والاستثارة.

كما استطاع من خلال هذه اللغة أن يعبر عن حالته النفسية إضافة إلى إبداعه الشعري في نص المسرحية أوجدته سلطته اللغوية البارعة التي استطاعت استعاب معنى الأحداث التاريخية كبرى وتحويلها إلى فن شعري الذي يحفل بالصور والدلالات والإيقاع المتفرد ولغة سلسلة رقيقة وإن اتسمت أحيانا بالتكرار من أجل تأكيد المعنى إلا أنها تعتبر ميزة من ميزات نص الشرقاوي فالمسرحية مكتوبة بلغة شديدة القوة وكأنها لغة قريشية بحتة وهذا ما أضفى جلال أكثر على المسرحية بجوار عظمة الشخصيات.

د. جماليات الانزياح:

إن الانزياح إنتاج إبداعي ملازم دائما للخطاب الأدبي، بوصفه القيمة الجمالية التي تقف وراء البنى الإبداعية، وتدعم تأثيرها في الملتقى، «والانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة، أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة»[1].

أي استعمال المبدع للغة من مفردات، وتراكيب، وصور استعمالا يخرج بها عن المألوف .فالدراسات النقدية والأدبية الحديثة اهتمت بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية.

وفي مسرحية الشرقاوي "**الحسين شهيدا**" نجد الكثير من المحسنات البديعية والصور البيانية من استعارات

[1] أحمد غالب الخرشة: أسلوبية الإنزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2014، ص 13.

والتشبيهات والكنايات...التي اعتمد عليها الشرقاوي لإظهار جوهر المادة اللغوية.

نذكر بعض النماذج:

أ. التشبيه:

الحسين: أنا لست كموسى ويتجلى هنا تشبيه مجمل بصيغة النفي، حيث ذكر المشبه وهو الحسين، والمشبه به موسى، والأداة الكاف، وحذف وجه الشبه، وفي هذه الصورة نفى الحسين عن نفسه صفة النبي موسى – عليه السلام –المتمثلة في إخلاصه وطاعته، وصدقه، وأسلوبه اللين في الدعوة لأن موسى أفضل منه في تزكية النفس كونه نبي، فرغبة الشاعر في توظيف هذا التشبيه ليجعل التأثير أقوى، ليحقق أثرا عميقا في المتلقي.

ب. **الاستعارة** : كما وظف الشاعر استعارة في المقطع التالي :

الحسين: .....يعلم أني جئت كي أهدم أركان الظلال!، في هذه الصورة الشعرية استعارة مكنية، حيث حذف الشاعر المشبه به وهو شيء عادي يمكن هدمه، وترك ما يرمز له وهو الهدم.

ليجعل الظلال شيء يمكن هدمه، وتوظيف الشاعر للاستعارة هو لتجسيد المعنى وتقريبه إلى فهم المتلقي، مما يجعلنا نتخيل الصورة التي يرمز إليها الشاعر، المتمثلة في هدم الفساد والظلال والتجبر، وإظهار جوهر المادة اللغوية.

كذا نجد :**برير: كيف لا تبصر نور الحق يا حر** ...

وتتجلى في هذا المقطع استعارة مكنية (**تبصر نور الحق**)، حيث حذف المشبه به وهو الضوء، وأبقى على قرينة تدل عليه وهي النور، وشبه الحق بالضوء الذي يمكن رؤيته بالعين المجردة، بينما هو شيء معنوي لا يمكن إدراكه بالبصر، وإنما بالبصيرة، ومن خلال توظيف الشاعر لهذه الاستعارة قوى معنى الصورة الشعرية، ورسمها في أوضح تجلياتها .

وكذلك :**الحسين: أطفئـوا للحر حره.**

وهنا استعارة مكنية حيث شبه الظمأ (ظمأ الحر) بالنار المشتعلة وسط الصحراء، وحذف المشبه به، وترك

قرينة تدل عليه وهي الإطفاء أي أمر بإطفاء نار الحر (ظمأه) وسقييه الماء، وهذه الصورة زادت جمالا في التعبير والتصوير، وتقريب المعنى للمتلقي وتجسيدها.

ومن أجل مظاهر الانزياح التي اعتمدها الشرقاوي في مسرحية "الحسين شهيدا" أيضا الصورة البيانية المتمثلة في:

ج. الكناية:

سعيد: ربما ترشا القلو، وهي كناية عن صفة: وهي صفة النفاق والخيانة، حيث جعل من الرشوة وسيلة للنفاق يمكن اعتمادها للوصول إلى هدف أو مصلحة، حيث جعل من القلوب إنسان يمكن رشوته، والمعنى الخفي هو فساد قلوب البشر .وهي رشوة القلوب، والمعنى الخفي هو فساد قلوب البشر .والكناية هنا منحت النص صورة بلاغية وجمالية مختصرة.

وكذلك نجد هنا كناية عن موصوف:

زينب: لقد أصبحت وأسفاه بين الناب والمخلب، وهي كناية عن موصوف (الحسين)، الذي وقع في شراك الخديعة التي نصبت له من طرف أعدائه، ويكمن سر جمال توظيف الشاعر لهذه الصورة في الأسلوب غير المباشر الذي يتبعه بالدليل عليه في إيجاز وتجسيم.

د. المجاز:

ومن صور الانزياح التي لجأ الشاعر إلى توظيفها نجد المجاز :

الحر: إن في الجيش عيونا لا تعد، وهو مجاز مرسل جزئي، حيث أشار بلفظة عيون إلى جزء من الجيش الذي قام بحراسة الحر، ورصدت تحركاته، مخافة أن يسمح (للحسين)، في التنقل إلى مكان آخر غير الكوفة، وتكمن جمالية المجاز في هذه الصورة هو بيان العلاقة المستقبلية بين العيون والحراسة، كجزء من الوظيفة الأساسية لكل عسكري.

خاتمة

خاتمة:

في نهاية بعثنا، ومن خلال دراستنا المسرحية "الحسين شهيدا" "لعبد الرحمان الشرقاوي " توصلنا إلى جملة من النتائج أبرزها:

- مزج الشرقاوي في مسرحيته بين التناص الديني والتاريخي، والأديب – .تعامل الشاعر بكثرة مع التناص الديني وهذا راجع لحفظه لكتاب الله وسنة نبيه، ومكانة القرآن الكريم في قلبه، وتقديسه للإسلام.
- يشكل التراث الديني الإسلامي مصدرا ثقافيا للشاعر يعبر من خلاله عما في نفسه.
- الشرقاوي ركز على شخصية تاريخية (شخصية الحسين) لحالها من السمات العليا، والفداء، والتضحية ومواجهة الظلم، ورفع لواء الحق والاستشهاد في سبيله.
- حب الشرقاوي العميق "للحسين " جعله يعجب بهذه الشخصية وإسقاط ذاته عليها، توظيفها بهدف تقديم صياغة جديدة للواقع.
- اهتمام الشرقاوي بالشخصيات التاريخية والدينية لأنه يبحث عن رموز تعرض قيمة التضحية في سبيل الحق، والدين الإسلامي المفقود في واقعنا اليوم، ليحي بذلك التاريخ، ويوقض الهمم ويبعث روح الثورة على الباطل في نفوس الأجيال وإتباع سبيل الرسول–صلى الله عليه وسلم–

الملحق

I.1. نبذة عن حياة الشاعر عبد الرحمان الشرقاوي :

❖ نشأته:

عبد الرحمان الشرقاوي شاعر وأديب وصحافي، ومؤلف مسرحي ومفكر إسلامي مصري، «ولد عبد الرحمان الشرقاوي في قرية الدلاتون بالمنوفية عام 1920م، وقد ارتبط بقريته منذ الصغر وأحبها، فكانت القرية المصرية هي مصدر إلهامه في معظم أعماله الأدبية ومعتقداته الفكرية»[1].

تخرج من كلية الحقوق جامعة القاهرة سنة 1943م، بدأ ينشر إنتاجه في الصحف منذ عام 1936م، اشتغل محاميا لمدة عامين، ثم مفتشا للتحقيقات بوزارة المعارف للتربية والتعليم، ثم استقال سنة 1956م، وتفرغ للعمل الأدبي في جريدة الشعب، وفي سنة 1945م، اشتغل رئيسا لتحرير مجلة الطليعة الشهرية، التي كان يصدرها نقاد خريجي الجامعة، وأغلقت سنة 1946م، وقد اعتقل عدة مرات أثناء دراسته الثانوية والجامعية بسبب نشاطه السياسي قبل الثورة، وطرد بسبب إصراره على نشر رواية «الأرض» قبل الثورة وبعدها.

❖ الأدب في حياته:

تناول أدبه فنون متعددة من القصائد الشعرية والمسرح الشعري، والقصة القصيرة، والرواية، وهذا التنوع والكثرة في آثاره وأعماله الأدبية والثقافية يبين مدى آفاته الفكرية السامية في فنون الآداب المختلفة. «لا شك أن عبد الرحمان كان أحد كبار رواد حركة التجديد الشعري العربية في نهاية الأربعينيات، وهو أيضا أحد كبار رواد الاتجاه الواقعي الاجتماعي النقدي في الإبداع العربي الحديث... وهو أول من كتب المسرحية الشعرية العربية مستخدما الشعر الحديث (شعر التفعيلة) الذي كان أحد رواده حين كتب مسرحيته الشعرية الأولى بعنوان «مأساة جميلة» عام 1962م، عن سيرة المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد)»[2].

[1] عمر بطيشة عبد الرحمان الشرقاوي، شاهد على العصر، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، الجيزة، مصر، ط1، 2010، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 12-13.

أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأعمال الأدبية المتنوعة، وقد حاز على العديد من الجوائز الأدبية الكبرى، والتي من أبرزها جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة 1974م، ووسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى.

يعد عبد الرحمان الشرقاوي في طليعة الكتاب الذين اتسمت أعمالهم بالفكر العميق، والمعالجة الوطنية الرائعة، تنوعت مشاربه التكوينية ثقافيا ودينيا، فأجزل العطاء سواء في الكتابة السياسية أو الدينية أو الصحافة وغيرها، اشتهر بمواقفه ومعاركه السياسية والفكرية مثلما اشتهر بأعماله الإسلامية، وإبداعاته المتنوعة في كل منها ندرك الصدق والمعالجة.

❖ **وفاته:**

توفي في 10 نوفمبر عام 1987م عن سبع وستين عاما قضاها مكافحا من أجل مصر، لم يتوقف قلمه لحظة واحدة عن قول ما يعتقده لإعلاء كلمة مصر وراية الإسلام»[1].

❖ **أعماله:**

في مجال الشعر كانت أشعاره يجمعها ديوانان:

1) ديوان يحمل عنوان قصيدته الشهيرة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان».

2) ديوان يضم مسرحيته من فصل واحد ومجموعة قصائد «تمثال الحرية» و «قصائد منسية».

وفي مجال القصة القصيرة والرواية: تضمن مجموعتين:

1) أرض المعركة.

2) وأحلام صغيرة.

وله أربع روايات:

1) الأرض 1954م.

[1] عمر بطيشة عبد الرحمان الشرقاوي، ص 15.

2) شوارع الخليفة 1957م.

3) قلوب خالية 1957م.

4) الفلاح 1980م.

أما في مجال المسرح:

1) مأساة جميلة 1962.

2) الفتى مهران 1966.

3) وطني عكا 1969.

4) الحسين ثائرا والحسين شهيدا 1969.

5) النسر الأحمر 1976.

6) وأحمد عرابي زعيم الفلاحين 1985.

وفي مجال التراجم الإسلامية، فقد ارتاد الشرقاوي منهجا جديدا وأصيلا، بدأه بكتابة الفن الفذ «محمد رسول الحرية» 1962م، ثم الفاروق عمر"، و"علي إمام المتقين"، و"الصديق أول الخلفاء"، و"عثمان ذو النورين".

2.I. ملخص المسرحية :

المسرحية من أعظم ما كتب "الشرقاوي" تناولت المسرحية مقتل "الحسين بن علي" بكربلاء والصراع بين الحق والباطل بعد موت الطاغية "معاوية" الذي كان خليفة للمسلمين بعدما تنازل "الحسين بن علي" عن الخلافة له حقنا لدماء المسلمين حيث أراد أن يورث الحكم من بعده لابنه "يزيد"، فأخذ البيعة له في حياته وهو ما قابله الكثير من الصحابة والمسلمين باستياء فكاتب أهل الكوفة "الحسين" يسألونه القدوم عليهم، فخرج "الحسين" إلى الكوفة بجميع أهله إلى العراق حتى وصل إلى "زبالة" منطقة قرب الكوفة فوصله خبر مقتل "مسلم بن عقيل" وخذلان أهل الكوفة، وتوجه إليه "الحر بن يزيد الرياحي" ومعه ألف فارس ليلازم "الحسين" حتى يصل إلى الكوفة، فلما وصلوا إلى كربلاء لقي

جيش "عمر بن سعد" المكون من أربعة آلاف مقاتل عارضا "الحسين" النزول على حكم "يزيد"، لكن "الحسين" رفض البيعة، وبعد فشل المفاوضات دارت معركة كربلاء وفي المعركة قتل 72 رجلا من أصحاب "الحسين"، و88 رجلا من جيش " عمر بن سعد" وطعنه "شمر بن الجوشن" واحتز رأسه وحمل على الرمح إلى "عبيد الله بن زياد" ومن ثم إلى "يزيد" مع آل بيته من النساء كالسبايا إلى الشام وقتله "الحسين" هم فجرة ظلمة، وكرم الله الحسين وآل بيته بالشهادة واحتوت هذه المسرحية على ستة مناظر و137 صفحة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية ورش لقراءة الإمام نافع، اليمامة للطباعة.

أ) **المصادر:**

1 .عبد الرحمان الشرقاوي : الحسين شهيدا ، منتديات مكتبة العرب ،1984

ب) المعاجم:

2. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق، عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، م.ع، 1119

3.أبو الحسن أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، موسوعة الرسالة، ط2، مادة (ن)، 1986،

4.مرتضى الزبيدي: تاج العروس، مجموعة من المحقيقين، دار الهداية، ج12، د.ت،

5.معجم الوسيط: مجمع اللغة العربية-مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط5، 2011.

ج) **المراجع:**

- **الكتب العربية:**

6.أبو هلال العسكري : الصناعتين (الكتابة والشعر) ،تر: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ،دار احياء الكتب العربية ،ط1،(د،ت) .

7 .أحمد غالب الخرشة: أسلوبية الإنزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2014.

8 .أحمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص (المفهوم والمنهج) في شعر المتنبي، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

9 . أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 ،2000.

10. إسماعيل عز الدين: نوابغ العرب أبو الطيب المتنبي، ، دار العودة، بيروت، د.ط، 2007.

11. إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01،2011.

12.جميل بن معمر، ديوان جميل وبثينة، دار صابر، بيروت، 2009.

13. جمال مباركي: وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، (د.ط)، (د.ت)

14. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

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

16. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 2004.

17. صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط2، 1990.

18. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، ط1، 1996.

19.عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

20.عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مطابع إفريقيا، الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

21.عبد الكريم شرفي: مفهوم التناص (من الحوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت)، دورية دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، 2008.

22. عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة مقالات النقد والنظرية، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

23. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

24.عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.

25 .عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2011.

26.قيس بن الملوح: ديوان مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

27.ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005.

28. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3،1992.

29.محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت،الحمرا ، ط2، 1990

30. محمد بنيس: ظاهرة التناص في الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، ط1، 1979.

31. محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار، البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

- **الكتب المترجمة:**

32.تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، (المبدأ الحواري)، ترجمة: فخري صالح، دار الفاس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1996.

33.تزفيتان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ترجمة، عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2016.

34. جراهم ألان: نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

35.جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991.

36.رولان بارث: آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البتاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، 1998.

37.رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

38.رولان بارث: لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.

39.رولان بارث: نظرية النص، ترجمة: محمد الشملي وآخرون، حوليات جامعية التونسية، 1988.

40.مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

41.ميخائيل باختين: شعرية ديسويفسكي، ترجمة، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

د. المجلات والمقالات:

42. صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد 02، المغرب، 1986.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
كلمة شكر وتقدير	
الإهداء	
مقدمة	ب
الفصل الأول: مفاهيم نظرية	
1.I. مفاهيم نظرية للتناص	06
1. مفهوم النص	06
2. مفهوم التناص	07
3. التناص في النقد الغربي	19
4. التناص في النقد العربي القديم	27
5. التناص في النقد العربي المعاصر	34
6. مستويات التناص	39
7. أنواع التناص	41
8. آليات التناص	42
9. أقسام التناص	45
10. أشكال التناص	47
11. مظاهر التناص	50
الفصل الثاني:	
1.II. تجليات التناص في مسرحية "الحسين شهيدا"	56
1. التناص الديني	56
2. التناص التاريخي	77
3. التناص الأدبي	95
4. جماليات التناص	99
خاتمة	110
الملاحق	112
المراجع	117

فهرس المحتويات	122
الملخص	

ملخص:

تعتبر مسرحية الحسين شهيدا لعبد الرحمان الشرقاوي مسرحية دينية تاريخية ، تدور أحداثها حول استشهاد الامام الحسين -رضي الله عنه- في واقعة كربلاء وماصحب هذه الحادثة من أحداث وآلام ومآس،جعلت الكاتب عبد الرحمان الشرقاوي يستدعي الكثير من الأحداث و الشخصيات المرتبطة بالحادثة ،وهو ماأكسب المسرحية بعدا تناصيا وتنوعا وتفاعلا مع جوانب دينية وتاريخية وأدبية كثيرة ، وهو ماحاولنا الكشف عنه في بحثنا هذا.

Sommaire:

La pièce Al-Hussein Martyr Abdul-Rahman Al-Sharqawi est une pièce religieuse historique, ses événements tournent autour du martyre de l'Imam Al-Hussein - que Dieu soit satisfait de lui - dans l'incident de Karbala et les événements, la douleur et les tragédies qui a accompagné cet incident.La dimension intertextuelle, la diversité et l'interaction avec de nombreux aspects religieux, historiques et littéraires, que nous avons essayé de révéler dans cette recherche.