الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف
ميلة

معهـد الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات التناص في دراما الملك والمهاجر لعبد الله عيسى لحيلح

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
رزيقة عياشي

إشراف الأستاذ(ة):
فطيمة بوقاسة

السنة الجامعية: 2017/2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف
ميلة

معهـــد الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات التناص في دراما الملك والمهاجر لعبد الله عيسى لحيلح

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب(ة):
رزيقة عياشي

إشراف الأستاذ(ة):
فطيمة بوقاسة

السنة الجامعية: 2017/2016

الشكر وتقدير

لا بد لي وأنا أخطو خطواتي الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة تأملية أعود بها إلى أعوام قضيتها في الحرم الجامعي مع أساتذة لطالما قدموا ومازالوا يقدمون من العلوم الكثير

وقبل أن أمضي أقدم أسمى آيات الشكر والامتنان إلى الذين حملوا أقدس رسال في الحياة.....إلى الذين مهدوا طريق العلم بكل حب و ووفاء.....وعلى رأسهم استاذتي المشرفة " فطيمة بوقاسة" التي أعطت...صبرت ....وتحملت معي فشكرا

إلى الأستاذة الفاضلة " نجاة بوقزولة" من جامعة الجزائر ..إلى الأستاذ والروائي "فيصل الأحمر" والأستاذ عبد الله عيسى لحيلح" من جامعة جيجل ..

إلى كل من كان له الفضل في إتمام هذا البحث

شكـــــــــــــــــــــــــــــــرا

مقدمة

يعد المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان ومارسها خلال مسيرته ولقد استطاعت المسرحية بفاعليتها أن تبقى في الصدارة رغم ظهور فنون أخرى في الساحة الفنية، وقد عرف الأدب الجزائري المسرح حديثا ومارسه العديد من الشعراء والأدباء، ذلك أن المسرح خليط من فنون مختلفة جعلت منه فنا راقيا مؤثرا في المتلقين. إنه يلامس آمالهم وآلامهم ويشرحها على خشبة المسرح في عرض مباشر.

ومن ثمة فكرت في موضوع يتناسب ودراسة المسرح من خلال خاصية التناص الذي هو تداخل للنصوص وتمازجها، وكان اختياري للشاعر الجزائري " عبد الله عيسى لحيلح" في مسرحيته المخطوطة " الملك والمهاجر" لكشف هذا التداخل النصي وأنواعه وجمالياته، ما طرح جملة من الأسئلة المختلفة حول إشكالية التناص في المسرح من ذلك مثلا

- ما التناص؟
- فيما تتمثل أنواعه
- كيف هو التناص داخل مسرحية الملك والمهاجر؟
- وما مدى تأثر الشاعر عيسى لحيلح بالنصوص العربية الغائبة؟
- وكيف وظف محفوظه من القرآن والشعر العربي القديم؟

وقد اعتمدت لمقاربة هذه الأسئلة منهجا فنيا جماليا يعتمد على التحليل والتقصي قصد استكشاف أهم التناصات في مسرحية الملك والمهاجر ودورها في خلق جمالية التلقي.

ولم تكن دراستي للتناص الأولى من نوعها فقد كانت هناك دراسات سابقة لباحثين كثر منهم "جوليا كرستيفا" في كتابها "أفاق التناصية" و "محمد مفتاح" في كتابه الموسوم "باستراتيجيات التناص" وسواهما، أما في المسرح الشعري الجزائري فلعلي أكون أول من

تطرق إلى هذا الموضوع مع إشارة مسبقة ومقتضبة إليه "عز الدين جلاوجي" في رسالته "النص المسرحي في الأدب الجزائري" وهو ما زاد من رغبتي في الكشف والتنقيب حول هذا الموضوع.

وقد سعى البحث إلى السير وفق خطة تحاول رسم طريق منهجي لمناقشة الموضوع و الوصول به إلى نتائج موضوعية، وكانت هذه الخطة وفق الشكل التالي:

مقدمة و فصل أول تناولت فيه مجموعة من المصطلحات التي تشكل العنوان وهي:

أولا: الجمالية بمفهوميها اللغوي والاصطلاحي، ثم عند بعض الفلاسفة وعند بعض النقاد.

ثانيا: التناص لغة واصطلاحا ومفهومه عند العرب وعند الغرب، ثم أنواعه واشكاله.

ثالثا: الدراما بالمعنى اللغوي والاصطلاحي جذورها وأنواعها.

وفصل ثان كان بحثا تطبيقيا في أنواع التناص داخل المسرحية مركزة على أهم الأنواع التي ينطق بها النص دون تحميله ما لا يحتمل منها: التناص الديني والتناص الأدبي والتناص التراثي.

فخاتمة هي حاصلة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد اعتمد البحث على عدد من المراجع التي سهلت البحث في الموضوع وكانت المعين لإتمامه منها:

الأسس الجمالية في النقد العربي لعز الدين إسماعيل و التناص في الشعر العربي لحصة البادي، الشعرية لتزفتان تودوروف و فجر المسرح لإدوار الخراط، وغيرها من الكتب.

ومثل سواي من الباحثين واجهتني صعوبات كثيرة أعف عن ذكرها لأن حلاوة البحث لا تتم إلا بها.

وأخيرا لا بد أن أؤكد على أن هذه الدراسة هي مجرد نقطة في بحر البحث.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "فطيمة بوقاسة" والتي كانت سندا لي في إنجاز هذه الدراسة.

كما أتقدم بالشكر إلى لجنة المناقشة والتي تكبدت عناء مراجعة وتقويم هذا العمل.

فإذا أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن الله وحده.

الفصل الأول

قراءة في المصطلح

I. مفهوم الجمالية.

II. مفهوم التناص.

III. مفهوم الدراما.

I. الجمالية بين المصطلح والمفهوم:

إن المعرفة الإنسانية لا يمكن أن تكون "**مجرد فكر بلا زمان ولا مكان وبلا مجتمع وبلا حضارة، وإنما هي نظام فكري ينشأ في عصر ويقوم به جيل، ويخدم مجتمع (...) ويعبر عن حضارة**"[1]، ووجود الحضارة يقتضي وجود أعراف ووجود آداب ومعارف تتسم بالذوق الجمالي، وهنا يكمن مدار اهتمام أية دراسة ذات طابع جمالي، لكونها تنطلق من بديهة كون الفن يعرض الحقيقة "**بشكل جديد، ومهمة علم الجمال أن يكشف لنا كيف تم لنا هذا العرض للحقيقة**"[2]، ومن هذا المنطلق حاولت أن أبحث في مفهوم علم الجمال وأشكاله وضوابطه.

1. لغة:

الجمال منه كان اشتقاق الكلمة وهي تحمل عدة معان فقد جاء في تاج العروس "**وتجمل الرجل تزين، والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل وجمله أي زينه، والتجمل تكلف الجميل**"[3]، ومعناه أن الجميل هنا الحسن والبهاء وكل ما يدعو الى الأشياء الجيدة.

كما ورد في لسان العرب "**والجميل المليح البهي الحسن الذي يسر حين النظر اليه، ونقول ناقة جملاء؛ أي ناقة حسناء**"[4]، وهنا يدل على البهاء والحسن الذي يبشر في العين ويسرها والجمال مصدر الجميل والفعل جمل وقد وردت في قوله تعالى: «**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ٦**» [سورة النحل: الآية 6]. وهي هنا بمعنى الحسن والبهاء.

---

(1) – محمد الطيب: في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، ط1،مركز العربية، مصر،1990، ص22

(2) –السيد بحراوي: بنيه الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص22.

(3) – محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، [مادة نصص] ج1، ط1، مادة جمل، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، ص264.

(4) – جمال الدين محمد ابن منظور: لسان العرب، ج 3، ط4، دار صادر، بيروت، 2005، ص202.

ورد في المعجم الوسيط "**الجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا، وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة ومقاييسه ونظرياته**"[1]، وحتى في المعجم الوسيط أخذ معنى الحسن والشيء الجيد الذي يترك بعده.

وتجمع المعاجم على أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزنة والبهاء وهي كلمة تبعث إحساسا بانتظام والتناغم، وهي تعتبر أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم وهي الخير الحق والجمال، وعكسها القبح.

2. اصطلاحا:

إن الجمال وحبه فطرة فطرت نفوس البشر عليه وكذا نفورهم من القبح، فالإنسان منذ مجيئه، تجذبه حب التعلق بالأشياء الجميلة وما ترتاح إليه النفس البشرية بإحساس وجداني وعاطفي، ولكنه يختلف من شخص لآخر، ومن هذا المنظور تعددت المفاهيم واختلفت آراء المفكرين حول مصطلح الجمال، وذلك راجع إلى اختلاف مذاهبهم الفكرية والعلمية "**فالجمال صفة متحققة في الأشياء وسمة من سمات هذا الوجود تحسه النفس وتدركه بداهة**"[2]، معنى هذا أن الإنسان دائما يسعى إلى ما هو جميل بصفة تلقائية وتثير في نفسه شعور بالبهجة.

3. مفهوم الجمال عند فلاسفة اليونان:

أ) سقراط (530-470 ق م):

كانت آراء سقراط عن الجمالية بعيدة تماما عن المادية، فقد كان مثاليا في آراءه الفلسفية فإذا كان الجمال يتعلق بشيء ما فليس له سبب يجعله جميلا إلا ذاته وما هو إلا غاية أخلاقية، كما يرى أنه ما "**يحقق النفع أو الغاية الأخلاقية العليا**"، وعليه فالرائع عنده

(1) – مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، (د.ت)، ص136.

(2) – محمد قطبي: منهج الفن الإسلامي، ط3، دار الشروق، بيروت، 1983، ص 85.

هو المفيد والهادف والجيد والخير، بمعنى أن الجمال ليس شيئا ملازما إنما مرجعه الذات العاقلة والضمير الباطن.

ب) أفلاطون (427 ق.م _ 347 ق.م):

يعرف أفلاطون الجمال بأنه "**ظاهرة موضوعية لها وجودها سواء يشعر بها الإنسان أو لم يشعر فهو مجموعة خصائص إذ توفرت في الجميل عد جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد...**"[1]، ويستمد أفلاطون الجمال من الوحي والإلهام فهو يربط العالمين –عالم الواقع وعالم المثل–كما يشترط فيه مقاييس علمية ويرى أن "**الجميل يجب أن يحكم بقوانين الفن، والفن تقليد الطبيعة وإبراز الأشياء المحسوسة، صور المثل، فالفن صورة لصورة**"[2].

إذ يعتبر الجمال أحد مكونات عالم المثل، فهو يعتبرها قيمة مطلقة في شكلها المثالي إذ يرى أن "**الجمال من مكونات الشيء الجميل**"[3]، وبما أن الجمال يحمل طابع ما فوق الشعور فالتوصل إليه لا يكون بالمشاعر إنما بالعقل.

ج)أرسطو (384 – 322 ق م):

كانت توجهات أرسطو غير توجهات أستاذه –أفلاطون–الذي كان يعتمد على التأمل العقلي ويجعل "**من العقل مقياسا للجمال، ويجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن**"[4]، فهو انطلق من الوقائع الملموسة معالجا المسائل الجمالية، كما أنه لم يعتمد في تفسيره على الأساطير ويستلهم مفهوم الجمال من عالم المثل لذلك يعتبر "**الفن محاكاة للطبيعة إذ يحمل قيم الجمال كما اعتبره اللذة الجمالية حقيقة قائمة بذاتها وتصفية للمشاعر والانفعالات**

(1) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 68.
(2) – علي شلق: في الجمال،ط3، المؤسسة الجامعية، بيروت، ، 1982.ص 51.
(3) – أميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار التنوير، مصر، 2013، ص15.
(4) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص37.

المضطربة"[1]، كما يراه أيضا عبارة عن انسجام وترابط بين وحداته فالجمال عنده لا يكون في جزء معين، إنما في ترابط أجزاء العمل الفني وتكامله.

د) كانط (1724 – 1804):

نظر كانط إلى الجمال نظرة مختلفة تماما فالجمال عنده يكون في المتعة التي مبعثها النفس الإنسانية، كما نجد الشكل عنده يحتل الأولوية "**لأنه أيا كان الموضوع الجمالي شيئا أو حيوانا أن إنسانا فإنه لا يتم الحكم عليه جماليا وفق منفعته، أو غايته، وإنما يؤخذ كفاية في ذاته**"[2]، فجمالية الأشياء لا تكون بالضرورة مرتبطة بشيء آخر إنما تكون المتعة بأشياء نابعة من ذواتنا الداخلية ويؤكد ذلك في قول آخر فيرى أن "**الجمال لا يرجع إلى الأشياء إنما مصدره الذات، لكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا، وليس مجرد شعور سيكولوجي، ولكن فيه صفات الكلية والضرورة...**"[3]، فالاهتمام بأي موضوع يكون من جانبين، جانب منفعته، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة وهنا وجب الجمع بين الذاتية والواقع. والحكم على الجميل مختلف عند كانط عن الحكم على الموضوعات لأنه حكم منعكس على الأشياء الخارجية وإنما يقع على الذات نفسها وما تتركه الأشياء الخارجية من أثر عليها.

4. الجمال عند بعض نقاد:

أ) الجمال عند ليف تولستوي (1828_1910):

ظهر تولستوي في الساحة النقدية بمفهوم جديد ومغاير تماما لما قدمه سابقوه من آراء نقدية حول مفهوم الجمال فهو يرى بأن "**الجميل يمكن أن يكون حصانا، إنسانا، بيتا، منظرا حركة ولكن التصرفات والأمزجة والموسيقى، فبوسعنا أن نقول أنها جيدة إذا أعجبنا بها جدا، أو غير جيدة إن لم تعجبنا**"[4]، فيمكننا الحكم هنا على الجيد بأنه جميل، ولا يمكن

(1) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص13.
(2) – أميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار التنوير، مصر، 2013، ص15.
(3) – نفسه ص 16.
(4) –ليف تولستوي: ما الفن؟(تر: محمد عبدو المجاوي)، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص25.

القول على الجميل بأنه جيد "**إن مفهوم الجميل لا يعبر عن المفهوم الجيد، إذا قلنا عن الشيء يقوم من حيث مظهره الخارجي، بأنه جيد، فتعنى في الوقت ذاته بأن هذا الشيء هو جميل أيضا، ولكن إذا قلنا أنه جميل فلا يعني أنه جيد إطلاقا**"[1]، وهنا يفرق تولستوي بين الجميل والجيد باللغة الروسية، لا يقول الروسي عن الشيء الجيد بأنه جميل، أما عند الذين ولد عندهم الجمال –الألمان– فكلمة الجميل تعني الجيد.

ب)الجمال عند كروتشه (1866-1952):

يعرف كروتشه علم الجمال بأنه "**علم لغويات عام Générale linguistiques ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير Exprétion Media وهو أيضا علم فلسفي، ذلك أنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن**"[2]، وبهذا التعبير يستبدل كروتشه التعبير بالجمال ويعتبره من علوم الفلسفة.

أما عن موضوع علم الجمال فيرى كروتشه أن الحدس Inatuition إذ يؤكد أن الحدس "**ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحا خاليا، وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في عقل الإنسان، وهو منتج للصور producing images**"[3]، مما يعني أنه ليس مجرد تجمع للأفكار وتسجيل فقط، بل يتكون في الوعي الإنساني.

كما يرى أن الجمال تحول إلى حدس ينتج لغة أو الأصوات، أو الصورة الجميلة، بمعنى أن علم الجمال هنا يبحث في التعبير عما يدركه الانسان الذي هو حلقة وصل بين مختلف العلوم الإنسانية.

---

(1)–ليف تولستوي: ما الفن؟، ص25.

(2) – أميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن، ص169.

(3)–نفسه ، ص 07.

ج)الجمالية عند هيجل (1770-1831):

أخذ مفهوم الجمال مسار العلم واتسع مجال الحث حوله في الدراسات الفلسفية قد وصل إلى دراسة معمقة وتفصيلية على يد هيجل، فالجمال عنده تأليف مطلق واتساعه من خلال أقنعة العالم الحسي شريطة أن تكون فكرة الجمال موضوعه الحسي، فالجمال لا يكون إلا إذا كان الموضوع شعورا حسيا يدرس الفن بمختلف أنواعه من رسم موسيقى وغيره من المواضيع التي تحمل جملة من المعاني الحسية وفي مجال الطبيعة التي تعد منبع الشعور والجمال النفسي في رؤى المبدع.

فالفن من حيث أنه موضوع للحقيقة هو الذي "**يعقل ويمثل الوجود بوصفه حقيقيا في تطهيراته الظاهراتية، أو في توافقه مع مضمون متماسك المنطق اتجاه ذاته وله بذاته قيمة ذاتية ليس حقيق الفن إذن الصوابية المحظة البسيطة، وهو ما يقتصر عليه ما يسمى محاكات الطبيعة بل على الفن كيفما يكون حقيقيا، أن يحقق التوافق بين الخارج والداخل**"[1]، وهذا ما دفع بهيجل أن يميل إلى أن جمال الفن أسمى من جمال الطبيعة، وقد انطلق في تفسيره لعم الجمال من الإدراك الجوهري للأشياء "**وأن كل طبيعة جمالية يحددها المضمون والشكل الجمالي الأساسي**"[2]، وما الجمال إلا انعكاس لما نراه نحن جميل.

(1) – فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال (تر: جورج طرابيشي)، دار الطبيعة، بيروت، 1988، ص252.

(2) – كمال محمد محمد عوض: مقدمة في علم الفن والجمال، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص19.

5.جذور الجمالية:

يعتبر علم الجمال أو علم الاستطيقا علما حديث النشأة انبثق بعد تاريخ عتيق طويل من الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال، إذ يرجع ظهوره إلى القرن السادس قبل الميلاد حيث بلغت الفلسفة أوجها، فقد ظهرت الملاحم وازدهرت الأشعار العاطفية، كما أحرزت الأفكار الفلسفية قمة تطورها بالإضافة إلى تطور الفنون الأخرى، كالدراما والخطابة، وبهذا تعد الأرضية الخصبة التي نما عليها الجمال.

والجمال "**كلمة مشتقة من اليونانية وهي في معناها الشعور والحس ومعنى هذا ان لها جذورا في الفلسفتين الصينية والهندية في شكل تأملات جمالية**"[1]، ومع تلك الجهود المبكرة للفكر اليوناني إلا أنها لم تكن نظرة متكاملة بمعناها الجديد، وإنما كانت جهودهم منصبة على إعطاء فكرة عن الجمال وعلاقاته بالفن، كما جعلوه قيمة موازية بجانب الخير والحق، رغم التباين الواضح في الآراء الفلسفية بين الفلاسفة اليونانيين، وقد اختلفت الرؤى بين سقراط وأفلاطون وتلميذه أرسطو، مع ذلك "**اعتبروا أن الفن من مضمون أخلاق جمالي يتمثل في التسامي بأرواحنا ومشاعرنا وهي النظرية التي قال بها أرسطو من خلال مفهوم التطهير**"[2]، لنصل إلى المدرسة الألمانية والتي استبعدت أي اعتبارات خلفية على الجمال ويتضح ذلك من خلال الفيلسوف الألماني كانط الذي يعتبر "**الجمال عنده حرا كاملا حين يتحرر من أي علاقة**"[3]، ورغم تلك الجهود الأولية التي قدمها هؤلاء الفلاسفة حول منظورهم للجمال إلا أنه لم يظهر بلفظة (الاستطيقا) إلا في القرن الثامن عشر على يد الألماني باومجارتن الذي يعد أول من استعمل هذا المصطلح ليدل على "**العلم الخاص بالمعرفة الحسية ولون من الإدراك الذي يختلف عن طريقة التفكير الصرف للعقل**"[4]، ليأخذ بعد كل هذه الاجتهادات في الاتساع حاملا معه بعض الغموض، وربما ما يميز جهود

(1) – عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، ط1، دار النهضة العربية للطباعة النشر، مصر، 1975، ص09.
(2) – صالح الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت، 1987، ص25.
(3) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص47.
(4) –نفسه ، ص14.

باومجارتن حول مفهوم (الاستطيقا) هو تحديد ميدانه، إذ جعله يتميز عن بقية الميادين لتصبح (الاستطيقا) غير ذلك الجميل والعكس صحيح.

فما الجمال "**سوى أحد ميادين الاستطيقا، وكأن الجميل بالنسبة للاستطيقا مثله مثل السلوك الإنساني بالنسبة لعلم الاخلاق**"[1].

بعد هذا الوقت أخذ مجال (الاستطيقا) يتسع وبدأ الاهتمام بها يكثر لذى الكثيرين على اختلاف توجهاتهم.

إن علم الجمال أخيرا هو وليد الفلسفة وهي بمثابة الحاضنة الأولى لهذا العلم الذي ظهر قبل ميلاده بكثير.

(1) – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص13.

II. قراءة في مصطلح التناص:

ظهرت نظريات نقدية مختلفة في النصف الثاني من القرن 20 تهتم بالنص وتدرسه من أعماقه، إذ النص عملية إنتاجية والحلقة الواصلة بين الكاتب والقارئ حيث تكون العملية تكاملية تبادلية بين الطرفين، فالمؤلف يعطى نصا منفتحا شاملا لقراءات وتأويلات مختلفة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يؤوله القارئ كيف يشاء، ويدخل له معان جديدة.

إذا تتداخل النصوص وتتفاعل الأفكار السابقة أو المعاصرة في نظام اللغة، فهذا ما يسمى بالتناص أو التسميات الأخرى، وقبل الخوض في غمار مصطلح التناص هذا المفهوم الجديد وجب علينا أن نمر على مفهوم النص كانطلاقة أولية لهذا المفهوم الجديد.

أولا: قراءة في مفهوم النص

1) عند العرب:

أ) لغة:

عرف مصطلح النص Texte إقبالا كبيرا من قبل المهتمين بتحديده بدقة متناهية، وإذا عدنا إلى المعاجم اللغوية لوجدنا اصطلاحات مختلفة مؤديا معنى واحد.

إن النص هو البلوغ والاكتمال في الغاية.

يقول الفيروز أبادي **"نص الحديث رفعه ونص ناقته واستخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه، وفلان استقصى مسألته عن شيء حركه، العروس أقعدها على المنصة، بالكسر هي ما ترفع عليه فانتصت والشيء أظهره"** [1] ونص الشيء رفعة وأظهره،

1)- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي مجد الدين: القاموس المحيط، [مادة نص] (تق: محمد نعيم العرقسوسي)، مج 2، مؤسسة الرسالة، السعودية، ط 8، 2005، ص 319، 320.

والنص "**مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع أو الظهور والتناص ازدحام القوم**"[1]، " بمعنى منتهى بلوغ العقل.

ولو عدنا إلى لسان العرب لوجدنا جملة من المدلولات للنص إذ "**يعنى رفعك الشيء، نص الحديث، ينصه نصا رفعه وكل ما قد أزهر فقد نص ووضع على المنصة أي على غايته الفضيحة والشهرة، ونص الرجل نصا إذ استقصيت مسألته لاستخرج كل ما عنده، ونص كل شيء منتهاه**"[2]، ومن هنا يمكن القول إن النص Texte يحمل دلالة الرفع والظهور والاستقصاء، وغاية الشيء ومنتهاه والجمع والتراكم.

أما معناه في أساس البلاغة فقد ورد النص بمعنى "**تناص القوم أي اجتمعوا**"[3] ومعناه الجمع والتراكم أيضا.

ورغم هذا التداول الكبير بين المعاجم العربية القديمة إلا أنها لم تعطي المفهوم الأشمل للنص Texte وهذا ما تداركته المعاجم الحديثة، إذ يعرف المعجم الوسيط النص "**بأنه مالا يحمل إلا معنا واحدا، أو مالا يحتمل التأويل**"[4].

أي أن النص Texte يقترن بالتعيين ونفي الاحتمال واستبدال التأويل في حين هو في معجم المصطلحات العربية في اللغة "والأدب" يعبر عن "**الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي**"[5]، بمعنى أنه كتابة ثانية للأثر الأجنبي وشارح له وأثر للكتابة كما أنه مصطلح يحل محل العمل الأدبي.

---

(1) – أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 172.

(2) –ابن منظور: لسان العرب، [مادة نصص]، م 7، دار صادر بيروت، (د.ت)، ص 97. 98

(3) – أبو القاسم محمد بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، [مادة نصص] (تق: عبد الرحمان محمود)، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ص 495.

(4) – إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج 1، دار العودة، تركيا، 1989، ص 926.

(5) – مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص97.

ب) اصطلاحا:

إن الحديث عن مصطلح النص Texte بمفهومه الاصطلاحي عند العرب لم يكن محددا بشكل واضح إلا بعد احتكاكهم بالغرب، وما يستعمل عندنا ما هو إلا مفهوم غربي النشأة لم يجد ما يطابقه في اللغة العربية، مع ذلك توجد بعض التعريفات للنص وذلك حسب التوجه المعرفي والمنهجية المختلفة للباحث، إن النص: "مدونة كلامية: يعني أنه من الكلام وليس صورة فتوغرافية وفضاءها وهندستها في التحليل مثل الحدث التاريخي.

"**تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي**"[1] وهو أيضا: "**تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها**"[2]، كما أنه مغلق وتقصد سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو:

"**توليدي: إن الحديث اللغوي ليس مشتقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية (...) وتتناسل منها أحداث لغوية أخرى لاحقة له، إذن مدونة حدث كلامي ذي وضائف متعددة** "[3] ومن خلال هذا القول نجده قد شمل جميع الجوانب المحتمل للنص الظهور بها، لكن مع ذلك لم تكن هناك ممارسة نصية قبل هذا إلا مع القرآن الكريم، وهي تعتبر أولى هذه الممارسات ولذلك وسم القرآن الكريم بالنص.

---

(1) – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت، 1992، ص 120.

(2) – نفسه، صفحة نفسها.

(3) –نفسه، صفحة نفسها.

2) عند الغرب:

يشكل النص في الدراسات الحديثة مفهوما مركزيا لاسيما اللسانية منها، حيث اختصت الدراسات التي تهتم به باسم علم النص أو لسانيات النص أو لسانيات الخطاب وغيرها من الأسماء وكلها تتفق حول مجاورة الجملة في التحليل البلاغي إلى مجال أرحب وأوسع وهذا التطور الملحوظ في النص سبقته محالات عديدة قبل النهوض بهذا الشكل الجديد، ونجد هذه المحاولات الجادة عند الغربيين أكثر، وقبل الخوض في غمار تجاربهم في محاولة تعريف النص لا بد أن نعرج للمصطلح في بداياته الغربية، "**فالنص أو التناص في الأصل اللاتيني للغة الأوروبية Texte مشتق من Texte بمعنى النسيج (Tissu) المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسيج**"[1]، والنسج هو صناعة يضم فيها خيوط النسيج حتى يكتمل الكل الذي يراد صنعه وابداعه ولأن معنى النص Texte في أصل الاشتقاق والأصل والوضع في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني باتفاقها النسيج.

"**وفي الفرنسية Texte وفي الاسبانية Texto وفي الإنجليزية Texte والروسية Tekta، أخذ أصلا من اللغة اللاتينية Textus، ويعني اللغة المتينة وكذلك النسيج** [2].

والملاحظة أن اللغات الأجنبية متفقة على معنى النسيج والنسج، وهذا بالاستناد إلى بعض المعاجم اللغوية الفرنسية "**فيطلق النص Texte على الكتاب المقدس أو كتاب القداس وهو في اللاتينية Texte ، وتعني النسيج Tissuأو Tran**" [3] وهكذا نرى أن كلمة نص Texte في التعريف الفرنسي أقرب في الدلالة على مفهوم التماسك النصي، فهي تدل على الترابط بين أجزاء الحكاية كما أن كلمة النسيج ـ المقابل المعجمي لمادة نص ـ في أبسط معانيها تدل على الانسجام والتماسك والترابط والتناسق بين خيوط المنسوج، ذلك المنسوج الذي يشكل قيمة فنية ترتفع جمالياتها كلما ازداد تماسك خيوطها.

(1) – مصطفى السعدني: في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2005، ص 87.

(2) – عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان بهائية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 43.

(3) – Le Grande Robert de la langue français, Toure u , paris, 1985, p 272.

ولقد اختلفت مفاهيم النص تبعا لاختلاف مشارب أصحابها الفكرية إلا أن هناك محاولات جادة سعت إلى التوفيق بين عامة هذه المفاهيم وفي حين يعرض جيرار جينيت عن تعريف النص يعرفه ميخائيل باحتين بقوله "**هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليه هذه العلوم وتدور حولها سواء اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي**"[1].

أما تعريف "جوليا كرستيفا" قد ضفر باهتمام كبير وخاص، فهي ترى النص أكثر من خطاب إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، أي أنها مكونة بفضل اللغة، وبهذا يكون النص عندها "**جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين الكلام التواصلي، بهدف الاختيار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن: إنتاجية**"[2]، بالإضافة إلى أنها تعتبره تداخل نصي تتقاطع فيه مجموعة من النصوص وقد انطلقت جوليا كرستيفا في تعريفها للنص من خلال مفهومها للتناص فالنص فضاء ثري يختزن طاقات ومعارف كثيرة ومتنوعة ومتشابكة.

أما رولان بارت فينظر إلى النص نظرة مختلفة ويعتبره نظاما لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكن في نفس الوقت هو على صلة معه، وقد حصر مفهومه في أن "**النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود والقواعد المعقولة والمفهومة (...) النص يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات الأخرى وثقافات**" [3] وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يصل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته.

---

(1) – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1992، ص 202.

(2)– جوليا كرستيفا: آفاق التناصية، المفهوم والمنظورات(تر: محمد خير البقاعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص31.

(3) – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذج)، ط 1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2008، ص 14.

أما مفهوم النص في النقد الأدبي فلا يقتصر على تعريف واحد محدد بل نجده بعدة تعريفات وذلك حسب التوجهات والنظريات، فالنص عند ليتش "**ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى (...) وكل نص هو حتما نص متداخل**"[1] وهذا يعني أن النص هو أفق مفتوح يحتوي على أفكار ومعتقدات مختلفة حسب توجهات كل فرد.

وكما اختلف النقاد في وضع مفهوم بارز للنص اختلفوا أيضا في تقسيمه إلى أنواع فهناك "**النص التام، الخارج، ما فوق النص، النص المكتوب**"[2] وغيرها من أنواع النصوص حسب نظريات أصحابها، وانطلاقا من التعريفات السابقة للنص ظهرت الارهاصات المبشرة بالتناص من خلال جهود متعددة سعت إلى تطويره.

بعد الغوص في عالم النص وتقديم لمحة مصغرة عن بداياته وأهم الآراء النقدية والتعريفات المنهجية التي قدمت فيه صار لزاما الانتقال إلى التدبر في مصطلح التناص الذي فتح آفاقا أخرى أمام الدارسين والباحثين في مجال بحثهم.

فقد ظهرت بعض الارهاصات المبشرة بالتناص بادية في جهود السيميولوجيين لا سيما جهود ميخائيل باختين، إذ يعد أول من استعمل مفهوم التناص فأثار بذلك اهتمام الباحثين الغرب، غير أنه لم يذكر مصطلح التناص مستعملا مصطلح "الحوارية" "Dialogisme" في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى.

(1) – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية، ط1 نادي الجدة الأدبي، السعودية، 1985، ص 13.

(2) – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص 18.

ثانيا: دلالة مصطلح التناص

I. عند العرب:

1) لغة:

يرجع مصطلح التناص إلى مادة نصص "**وتدل في المعاجم العربية على الوضوح والاظهار وقد سبق وأن ذكرنا معانيه في تعريفات النص السابقة إضافة لتعريف ابن دريد "نصصت الحديث أنصه نصا إذ أظهرته، ونصصت الحديث إذ عزوته إلى محدثك به"**[1] والزبيدي يقول "**نص المتاع إذ جعل بعضه فوق بعض وتأتي بمعنى الازدحام فتناص القوم: ازدحموا**"[2]، والملاحظ أن جل المعاجم العربية تتفق في معنى واحد لشرح مصطلح النص أو التناص.

2) اصطلاحا:

أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة اهتماما خاصا بعدد من المفهومات والمصطلحات، ويحتل مصطلح التناص L'intertextualité موقعا متميزا داخل هذا الإطار إذ وجد صدا واسعا لدى النقاد والمنظرين فهو يتحرك طليقا ضمن اختصاصات كثيرة.

ويعتبر التناص L'intertextualité بدرة الفكر المعاصر الذي حملته السميائية في الستينيات، لأنه يعتبر آلية من آليات قراءة النص و يبرز العمل الفني في علاقته بالأعمال الأخرى نتيجة تحويل النص إلى نصوص سابقة، وبذلك تختلف التعريفات حوله لكنها أجمعت على أن التناص "**عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل هذه النصوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له**"[3] فالنص الجديد يجب أن يحمل معنى أوسع وأكثر

(1) – أبو بكر محمد بن دريد الأزدي: جمهرة اللغة، ج1، مؤسسة الحلي وشركاؤه للنشر والتوزيع، القاهرة، 1932، ص 103.

(2) – محمد المرتضي الحسني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ص 404.

(3) – مليكة فريحي: مفهوم التناص –المصطلح والإشكالية–(مقال) مجلة عود الند، الجزائر، ع 85،2013، ص01.

وضوحا من النص السابق ولكن انطلاقا من هذه النصوص التي ساعدت في تكوينه أو هو مجموع النصوص التي تتداخل في نص معطى ولهذا **فالتناص "نوع من تأويل النص أو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية وتلقائية معتمدا على مدخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي تشكله (...) إذ أن ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة"**[1]، إن النص الجديد لا يوجد من العدم إنما تتدخل في إنتاجه عدة نصوص معتمدة على الخلفيات المعرفية لمنتج النص الجديد.

وعلى الرغم من الارتباكات الاصطلاحية إلا أن مفهوم التناص ظل متقاربا في تعريفه من قبل النقاد والباحثين في الثقافة العربية والغربية.

3) نشأة مصطلح التناص وجذوره:

يعتبر التناص من أحدث المصطلحات التي اشتغل عليها النقاد الغربيون والعرب كما أن لها جدور ضاربة في التاريخ:

أ) البدايات الأولى لمصطلح التناص عند العرب القدامى:

لقى مصطلح التناص L'intertextualité إقبالا كبيرا من قبل النقاد العرب رغم صعوبة المصطلح لاختلاف الترجمات حوله فدعوه بالتناص والتناصية، المتعالية النصية، التداخل النصي وغيرها من الأسماء التي وردت تحت ترجمة هذا المصطلح ولم تتوقف المحاولات الأولى حول هذا الجدل بل تجاوزته إلى الكشف والبحث والتنقيب، حول ما إذا كان لهذا المصطلح جدور عربية قديمة.

والدارس للخطاب البلاغي يجد قضية التفاعل النصي مع بعضها البعض وقد انتبه لها البلاغيون القدامى واهتموا بدراستها، وكان هدفهم الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها.

(1) – عبد الرحمان أيوب: جامع النص، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص90.

والتناص L'intertextualité مصطلح جديد لظاهرة قديمة مختلفة التسمية إذ أن ظاهرة تداخل النصوص هي من سمات النصوص العربية، وبالنظر إلى طبيعة النصوص القديمة نجد هذا الشبه أو الامتداد المفهومي لقضية التناص، والذي ارتبط أساسا بقضية السرقات الأدبية الشعرية وقد كانت ظاهرة السرقات الأدبية لدى النقاد العرب القدامى بين الرفض والاستهجان والقبول.

فابن رشيق يرى بأن "**اتكال الشاعر على سرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل، لكن المختار له عندي أوسط الحالات**"[1].

إن نظرة ابن رشيق إلى هذه الظاهرة نظرة معقولة فهو لا ينكر أن الشاعر لا بد أن يستفيد من شعر سابقيه، وهذا ما يؤكد أن التناص هو تداخل نصوص لاحقة مع نصوص سابقة.

في حين يرى تضارب كبير في رأي ابن الأثير، الذي يعدها مرة من أحسن السرقات وأحيانا أخرى "**وليس في السرقة الشعرية أقبح من هذه السرقة**"[2] ويقول عبد العزيز الجرجاني في السرقة الشعرية "**والسرق أيدك الله داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر آخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه وكان أكثر ظاهر كالتوارد**"[3] ويلاحظ أنه أدرك تقنية التناص المعاصرة قبل أوانها أو ميلادها في الثقافة الغربية، ويؤكد على قوله بتنوع التقنيات فمنها ما يتم "**بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب(...)والتعويض في حال والتصريح في حال آخر والاحتجاج والتعليل، فإذا أخذ**

(1) – أبو الحسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، (تق: محمد الدين عبد الحميد)، ج 2، ط 9، دار الجيل للنشر، بيروت، 1981، ص 81.

(2)– ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (تق: محي الدين عبد الحميد)، ج 2، المطبعة المصرية، بيروت، 1990، ص36.

3) – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تق: محمد أبو الحضل إبراهيم وآخرون)، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص185.

أحدهم معنى وأضاف إليه من هذه الأمور مالا يقصد معه من اختراعه وإبداعه"[1].وهذا دليل آخر على وجود تلميحات لهذا المصطلح وبعض التقنيات التي يستعملها في تشكيل النص الجديد.

وقد أكد الجاحظ ذلك في قوله "**إنما الاتفاق في عموم الغرض فيما لا يكون فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد، والاستعانة، لا فردية من حسن يدعى لذلك، ويأتي الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ وإنما يقطع الخلط من بعضه لا يحسن التحمل، ولا يمعن التأمل فيما يؤدي ذلك**"[2]

ونخلص إلى أن السرقة في الشعر العربي القديم قد تكون من دافع الإعجاب وقد تكون ضعفا من شاعر ما لكثرة اطلاعه.

ويضع ابن خلدون شروطا لحفظ أشعار العرب كي لا يكون هناك خلط أو سرقة فيما ينتجه الشاعر وما أنتجه سابقوه، ولا يبقى المبدع في ظل نمطية الاجترار، وهذا الشرط يتمثل في حفظ هذه الأشعار ثم نسيانها بغرض تهذيب ملكة اللسان "**إن من شروط نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بما انتفش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسج عليه بأمثالها من الكلمات الأخرى ضرورية**"[3]، فالشاعر المتمكن هو من يكون مطلعا على مؤلفات سابقيه.

كما تمظهرت أشكال التناص في القديم بتسميات مختلفة إذ لم يكن تناصا بمعنى الكلمة، وإنما يدخل في المعنى الدلالي له، ومن هذه المصطلحات البلاغية:

---

(1) – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تق: محمد أبو الحضل إبراهيم وآخرون)، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص185.

(2) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، (تق: عبد الحميد هنداوي)، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001، ص201.

(3) – عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: المقدمة (تق: درويش الجودي)، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص573.

- ✓ **التضمين Enchaussment:** وهو أن يستعير الشاعر بيتا شعريا أو جزءا منه وذلك بغرض الاستشهاد شريطة أن يكون مألوفا عند المستمعين.
- ✓ **الاقتباس Adaptation:** ومدلوله عند بعض البلاغيين هو "**تضمين الكلام شيئا من القرآن أو الحديث النبوي، ذهب ابن الأثير إلى أن الكلام يكتسب به طلاوة وحلاوة، وهو ضربان: تضمين كلي تذكر فيه الآية أو الحديث بجملتها، وجزئي يذكر فيه البعض منها**"[1].

والاقتباس ليس معناه الأخذ من القرآن والحديث فحسب إنما يتعداه إلى كل فنون القول من شعر وحكم وأمثال وغيرها مما يخدم الموضوع، ولم تتوقف مفردات التناص عند هذا الحد، بل هناك مفردات أخرى تدخل تحت هذا المسمى _التناص_ كالتوليد والتلميح والاحتذاء والاصراف والنحل والانتحال، بالإضافة إلى مفردات نقدية كالنقائض والمعارضات وغيرها من الأشكال التي جاء بها مصطلح التناص.

كانت هذه بعض التلميحات الدالة على وجود التناص الغربي في الثقافة العربية القديمة، لكن مع ذلك لا توجد أي دراسة عربية أنتجت هذا المصطلح، ولم يتم للعرب ذلك إلا بعد احتكاكهم بالحضارة الغربية أواخر السبعينيات؛ أي ما يقارب ربع قرن على ظهوره في موطنه الأصلي.

وقد برزت جهود كثير من نقاد العرب المعاصرين الذين اشتغلوا على التناص نظريا وتطبيقيا.

ب) التناص في المنظور العربي المعاصر:

يعتبر محمد بنيس من أوائل من عملوا على مصطلح التناص إذ استعمله كأداة للقراءة الخارجية للمتن المدروس، وذلك انطلاقا من اجتهادات نقاد الغرب أمثال جوليا كرستيفا و تودوروف وجيرار جينيت وأطلق عليه اسم التداخل النصي يقول "**ولكن اعتماد الشعر**

(1) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني (تق: حسن كامل الصيرفي)، ج2، ط2، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص703.

المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة العربية المعاصرة أو ما هو متداول فيها يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين (...) ويتبين أن الشعر العربي الحديث بات متسما بحضور لافت لثقافة موسوعية هائلة لنصوص غائبة"[1]، ومن خلال قوله يتضح أن النصوص العربية لا تخلو من التداخل النصي واستحضار النصوص الغائبة.

أما الدراسة الأخرى التي ميزت الجهود العربية، فهي جهود محمد مفتاح الذي حاول هو الآخر أن يربط بين المفاهيم الغربية ليخرج بأن التناص عبارة عن "**تعالق _دخول في علاقة_ نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة**"[2]، بالإضافة إلى هذا يشير محمد مفتاح إلى الآثار الوسيطة بين الثقافتين، وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين: التوالد والتواتر، والملاحظ أن التناص في المفهوم العربي بقي يشوبه نوع من الالتباس والغموض، وذلك لصعوبة الوصول إلى مفهوم مطلق ونهائي، مع ذلك هناك جهود أخرى سعت إلى محاولة التوفيق والوصول إلى شيء مقارب أو يقارب هذا المصطلح.

ويرى عبد الملك مرتاض "**أننا إذ نتناص نعيد كلام غيرنا بنسج آخر من غير أن نكونه في كل أطوارنا، ونستوحيه ونضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما في الدهن أو في المخيلة، فيجر على القريحة ويغتدي نصا عائما في النصوص**"[3]، ومن منظور مرتاض أن التناص هو إعادة للكلام بطريقة مختلفة وعفوية تامة من غير قصد الإساءة إلى قائله فما هي إلا طاقات مخزنة في الذهن تستحضر عند الكتابة بطريقة تلقائية.

أما رجاء عيد فيعرفه بأنه "**انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه متجاوزا في ذلك حد البنيوية، فالنص يتولد من نصوص أخرى جدلية تتراوح بين هدم وبناء**

(1) – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط1، دار التنوير، المغرب، 1985، ص245.

(2) – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، ص121.

(3)– عبد الملك مرتاض: الكتابة أم الحوار النصوصي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 17.

وتعارض وتداخل وتوافق"[1]، فالنص لا يكون وليد نفسه إنما تتشارك في إنتاجه عدة نصوص مختلفة.

وهكذا فالتناص الحديث مجرد اجترار للنصوص السابقة المقتبسة أو امتدادا أفقيا لها، وإنما يقوم أصلا على فتح حوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه.

II. التناص عند الغرب:

أما عن ميلاد التناص Intertextualité وبداية ظهوره فلا شك أن مبادئ النظريات النقدية على اختلاف مشاربها وأذواقها في كتابات منظريها مثل آراء سوسير في اللغة والكلام والعلامة اللغوية، وآراء الشكلانيين الروس في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء بخثين في المبدأ الحواري، قد سعت إلى انبثاق مصطلح التناص Intertextualité على يد البلغارية جوليا كرستيفا.

1) التناص عند الشكلانيين الروس:

يعتبر "شكلوفيسكي" "**أول من قدح شرارة التناص أو التلميح له قبل أن ينتقل إلى ميخائيل بختين، والواقع أن مفهوم التناص نشأ في سياق الشك بجدوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنيوية، فدراسة النص كموضوع لغوي أكد وجود بنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق** ((2).

وقد سعت الشكلانية الروسية جاهدة من خلال أعمالها إلى الاستقالة بالأدب كعلم مستقل بذاته تحت المسمى "البيو طيقا" La poetique الذي يعطي أهمية بالغة للأدب بنوعيه –النثري والشعري–، بالإضافة إلى مقاربة المفاهيم التناصية، يقول شكلوفيسكي "**إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى استنادا إلى الترابطات التي تقيمها**

(1) – رجاء عيد: القول الشعري _منظورات معاصرة_ منشأة المعارف، مصر، 1995، ص227.

(2) – رابح بن خاوية: جماليات المكان –القصيدة الإسلامية المعاصرة– ط1، دار العالم الحديث، الأردن، 2013، ص45.

فيما بينها وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو..."[1].

ويعتبر قول شكلوفيسكي الأرضية الممهدة لمفهوم التناص للدراسات الموالية له، بالإضافة إلى هذا كله ما قدمه "جاكبسون" من آراء حول البنية والزمن من خلال تأكيده على أن "**مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة L'opoque الساذج، نظرا لأن المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك نظام آلية من آداب بالبنية لحقبة معينة**"[2]، ويعتبر قوله تلميحا إلى أن هناك تداخلا بين النصوص السابقة والنصوص الجديدة تفاعلت لتكون نصا جديدا.

2) التناص عند ميخائيل بختين (M. Bakhtine):

أرخت بعض الدراسات الغربية إلى أن النهوض الحقيقي بمصطلح التناص كان الباب الذي فتح أمام الغربيين لهذه الدراسة الجديدة إذ يعتبر ميخائيل باختين "**أول من استعمل مفهوم التناص فأثار بذلك اهتمام الباحثين الغرب**"[3] بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة فقد سبق أن تحدث عن علاقة النص بالنصوص الأخرى دون أن يذكر مصطلح التناص مستعملا الحوارية Dialogisme عوض منه، وكل خطاب في رأيه يرجع "**إلى فاعلين ومن ثم إلى حوار محتمل، فمهما كان موضوع الكلام، فإنه قد قبل بصورة أو بأخرى**"[4].

وقد حصر باختين التناص على الرواية كمكان لتمثيل اللغات المتعددة، فهذان المصطلحان يعتبران الباب الذي خرج منه مفهوم التناص في الدراسة الحديثة والحوارية عند

---

(1) – تزفتان تودوروف: نصوص الشكلانيين الروس –نظرية المنهج الشكلي– (تر: إبراهيم الخطيب)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص41.

(2) – نفسه، ص39.

(3)– نفسه، ص39.

(4)– تزفتان تودوروف: الشعرية (تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص40.

"باختين" تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، ومن هنا ينتقل إلى وضعها كمصطلح مطابق لمصطلح "التداخل النصي".

كما يرى "**أن هناك ضربا من الأعمال الأدبية يتميز بتعدد الأصوات الإيديولوجية داخلها في مقابل أعمال تتسم بوحدة الصوت الإيديولوجي، ويسمى الأول الأعمال الحوارية كروايات دوشويفسكي حيث تتعاقب عدة أصوات (...) ويسمى الثانية أعمال منولوجية Monologique كروايات تولستوي حيث يتولى القص والنظر إلى العالم صوت واحد والمثلان لباختين**"[1]، إن الحوارية عند باختين هي عبارة عن تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم.

وتعتبر رواية دوشويفسكي "**ذات طابع حواري، إنها تبنى لا بوصفها وعيا واحدا تاما يتقبل موضوعيا أشكالا أخرى من الوعي، بل بوصفه تأثيرا متبادلا تاما لعدد من أشكال الوعي**"[2].

وهو بدوره لا يمثل سلطة الراوي على شخصياته وأن للشخصية حرية إبداء الرأي بذاتها، وأن لكل شخصية موقفا إيديولوجيا منفصلا.

ورغم هذه الاجتهادات إلا أنها كانت بمثابة النافذة التي أخرجت إلى الساحة مفهوما استطاع من خلاله الجمع بين هذا التضارب المعنوي للألفاظ.

3) التناص عند جوليا كرستيفا:

ظهر مصطلح التناص Intertextualité على يد البلغارية جوليا كرستيفا (Joulia Kristiva) متأثرة بذلك بأعمال ميخائيل باختين فيما يسميه مبدأ الحوارية، وقد برز هذا المصطلح الجديد إلى الساحة النقدية بعدما نشرته الناقدة في أعماله السينمائية والتي نشرتها بين عامي 1966 1967، وأعيد نشرها في كتابها (Sémiotique) ونص الرواية بالإضافة

(1) – تزفتان تودوروف: الشعرية، ص41.

(2) – ميخائيل باختين: الشعرية. دوشويفسكي، (تر: جميل ناصف التكويني)، دار توبقال، المغرب، (د، ت)، ص26.

إلى مقالاتها التي حازت على شهرة في تناولها للتناصية، حيث يندرج التناص لديها في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور لعمل النص.

وقد صاغت البلغارية "جوليا كرستيفا" مصطلح التناص وتوسعت معانيه بكثرة مقاربيه والباحثين فيه والعاملين على تطويره.

والتناص عندها هو "**أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنا أو معاصرة لها**"[1]، مما يعني أن كل نص تال لهذا النص هو امتداد لنصوص سابقة، لأن كل نص يتداخل وينبثق من النصوص الأخرى المخزنة في ذهن المبدع والتي تمتص النصوص واخراجها بعملية منظمة فتمتزج هده النصوص داخل النص لتشكل بذلك وحدات متداخلة في النص الجديد الحاضر.

كما عرفت كرستيفا التناص عل أنه "**جزء من سياق إشاري ينتظم لغة النص الأدبي أو الأداء اللغوي مجسد في النص**"[2]، مما يعني أن السياق هو الذي يحدد صورة الرسالة وكيفية فهمها باعتباره – النص– مرجعية حضارية وثقافية لها، حتى يستطيع القارئ استيعاب النص وفهمه – أو فهم دلالاته – ولذلك تعتقد أن النص "**ذو طبيعة إنتاجية وهذا يعني: أولا أن صلته باللغة التي يكون جزءا منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع – هدم وبناء – (...) وثانيا ثمة تبدل وتغير في النصوص – التناص– ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك**"[3]، مما يعني أن التناص عندها هو "**ذلك التقاطع داخل النصوص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى**"[4].

إن التناص هو إقحام نص جديد بنصوص مختلفة بكيفية ما يستفيد هذا النص من هذه النصوص من جميع نواحيه في معالجة قضية ما.

---

(1) – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص20.

(2) – باقر جاسم محمد: التناص المفهوم والآفاق، (مقال) مجلة الآداب، بيروت، العدد 7، 1990، ص 65

(3) – نفسه، ص 66.

4)– مارك أنجينيو: التناص في الخطاب النقدي الجديد (تر: أحمد مدني)، ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص163.

إن جل تعريفات كريستيفا للتناص تؤكد أنه ميدان واسع يجمع ويشمل كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية لذلك يصعب البحث فيه لأن النص الأدبي ليس شيئا ثابتا إنما يتحول بالإنتاجية.

وقد خاض في غمار هذا المصطلح بعد كرستيفا الكثير من الباحثين كريفاثير وبارت وأسماء كثيرة لا حصر لها كل ينظر له حسب نظرته الخاصة وصولا إلى جيرار جينيت الذي عدل فيه وظل التناص مطاطيا غير مقنن ولم يكتسب قيمته المنهجية ووضوحه إلا على يدي الباحث الفرنسي جيرار جينيت فاعتبره "**نمطا من أنماط العلاقات الغير نصية**"[1].

ويعد ميخائيل ريفاتير من النقاد الذين أضافوا ملاحظات هامة حول التناص وإجراءاته عندما "**تبنى في أعماله صيغة التناص وعدها مرتبة من مراتب التأويل وينبع هذا من اهتمامه بوجود علاقة تطابق وتكامل بين الشكل والمضمون، ذلك أن مرجعيات النص هي نصوص أخرى والنصية مرتكزها التناص (...) كما أنه فرق بين القيمة الإجرائية في التناص من جهة، ودراسة المصادر من جهة ثانية**"[2]، فالأولى تعني فعالية التناص والنظرية التحليلية أما الثانية باعتبارها جزءا من الأدب المقارن.

ويضيف مارك أنجينيو، وهو من النقاد المحدثين المشتغلين على نظريات النص والتناص بعدا جديدا وربما خلافا جديدا إلى مفهوم التناص وبخاصة في بحثه L'intertextualité، يقول "**كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نص في نص تناص وبهذا أيضا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤثر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية**"[3].

---

(1) – عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غيراء للنشر، الأردن، 2011، ص09.

(2)– إبراهيم زمر موسى: نحو تحديد المصطلحات–التناص، الادب مقارن، السرقات الأدبية–م علامات، مج16، فبراير، ع64، 2008، ص64.

(3)– أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون، عمان، 2000، ص13.

III. أنواع التناص:

ينقسم التناص حسب توظيف المبدع ودراسته بمختلف أنواعها من أساطير أو أحداث تاريخية وغيرها من الأحداث التي تدخل ضمن الدراسة الأدبية والمضامين المقتبسة.

1) التناص الديني:

وهو عبارة عن تداخل نصوص دينية تكون مختارة ومقتبسة من القرآن أو الحديث الشريف وغيرها من الكتب السماوية شريطة أن يكون هذا الاقتباس يخدم الموضوع أو في إطار الدراسة ويعتبر القرآن الكريم "**أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة والانسان**"[1].

2) التناص التاريخي:

وهو تداخل النص الجديد مع نصوص تاريخية منسجمة مع السياق و"**الدارس للخطاب الشعري المعاصر يبدو له أن هذا الخطاب مسكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي تأثر بها الشعراء ووظفوها في نصوصهم المقروءة**"[2].

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الشاعر أو الكاتب عندما ينطلق في كتابة مؤلفه ينطلق من العدم ليقوم باسترجاع الموروث المخزن في الذاكرة ليأخذ ما يخدم موضوعه

ليس إلا، وذلك بغرض إحياء الموروث القديم "**لكنه لا يؤسس نموذجا بديلا وإنما يفتح آفاقا جديدة لتناص توليدي يمتزج في القديم والجديد ليقدم التناص الإشباعي النفسي للقارئ**"[3].

(1)- مصطفى السعدني: البنية الاسلوبية في اللغة لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص237.
(2)- جمال مباركي: التناص وجمالياته، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص232.
(3)- سواعدية عائشة: جماليات التناص في شعر امل دنقل-زرقاء اليمامة-، مذكرة ماستر، 2014، المسيلة، ص41.

3) التناص التراثي:

إن هذا التوظيف للشاعر "**كصمت الكظيم لفقدانه العزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصرة، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الاعتراف والشعور بالاستيلاب مما يعطي مداقا فنيا مكثفا لأدائه الفني**"[1].

ولا يستطيع أي شاعر فني مهما بلغت قدرته الإبداعية التخلي عن هذا الموروث إلا ووظفه في ثنايا إبداعاته وكأنه نوع من الإجبار والخضوع في بعض حالاته ويمكن القول إن التناص التراثي يتجلى أساسا في النصوص الشعرية القديمة والتراث الشعبي "**وهذا التفاعل مع التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه**"[2]، فالشاعر لا يستطيع أن يتخلى عن هذا الموروث لأنه يمثل حضارة تاريخية تراثية وأبطاله هم قدوة الحاضر.

4) التناص الأسطوري:

ويعود هذا الاستخدام إلى العصور الجاهلية "**إلا أنها كانت عابرة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة**"[3].

إذ تعتبر الأسطورة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، وقد كثر استخدامها خاصة في قصائدهم "**ولعل ذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية من أداء وظيفتها التواصلية وقصورها في كثير من الأحيان**"[4].

5) التناص الأدبي:

وهو عبارة عن تداخل النص مع نصوص أخرى سواء كانت للكاتب نفسه أو لأدباء آخرين مزامنين له أو سابقين وسواء كانت ثقافة واحدة أو مختلفة ولابد من القول إن

(1) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر أطروحة ماجستير، الجزائر، 1995، ص220.
(2)– جمال مباركي: التناص وجمالياته، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص 135.
(3) – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، مصر، 1997، ص179.
(4) – عبد الحميد هيمة: البنية الاسلوبية في الشعر العربي المعاصر، مطبعة هومة، الجزائر، 1998، ص81.

"**استحضار الشعراء المعاصرين لنصوص الشعر العربي القديم حقيقة مؤكدة تناولتها العديد من الدراسات للتجربة الشعرية المعاصرة**"[1]، واستحضار الموروث الأدبي له قيمة جمالية وفنية إذ تساعد في إثراء النصوص الجديدة.

IV. أشكال التناص:

إن للتناص أشكالا ثلاث:

1) التناص الذاتي:

وهي علاقات "**تعقدها نصوص الكاتب مع بعضها البعض والتي بدورها تكشف على الخلفية التي يتعامل معها الكاتب**"[2]، أي أن التناص الذاتي هو الذي يكشف الخلفية الثقافية للكاتب "**والذاتية من جانب آخر هي طابع الشاعر الأصيل وعلامته البارزة الدالة عليه، إذ هي الطريق إلى نفسه وعمله الشعري، وإن كانت الذاتية وحدها طابعه الشعري**"[3].

إن التناص الذاتي هو الذي يساعد في فهم أعماق المبدع أو تجربته وتميزه مما إذا كانت إبداعية أو تكرارية لما سبقه من تجارب.

2) التناص الداخلي:

ويتمثل هذا التناص في علاقة نص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين، حيث تلعب دورا كبيرا في ابداع الكاتب وإنتاجه فهو محاورة لنصوص غيره "**أو هو محاولة للكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص آخرين معاصرين له خصوصا إن كان هؤلاء قد**

(1) – محمد ناصر: الشعر الجزائري المعاصر–اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت،(د.ت)، ص400.

(2)– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار المطبعة الجامعية، الأردن، (د.ت)، ص380.

(3) – عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1988، ص45.

انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه من خلفية نصية مشتركة"[1]، إذ أنه يتلخص في تفاعل نص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين سواء كانت أدبية أو غير أدبية تتوحد من حيث الخلفية النصية الواحدة.

3) التناص الخارجي:

وهو "**عبارة عن انفتاح النص على نصوص عديدة ويدرس مدى تفتح الشاعر على الموضوعية، فالعالم الموضوعي الخارجي يمرر في ذات الشاعر ويندمج في كيانه**"[2]

أي أن التناص الخارجي لا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص غيره أو غير مرتبط بعصر معين أو جنس معين، بل يتحرك النص بحرية تامة بين النصوص المختلفة.

عرف مصطلح التناص اهتماما كبيرا من قبل الباحثين المعاصرين، مستفيدين من الجهود السابقة لهم، ومن متطلبات التناص إلزام الشاعر بتوظيف النصوص الغائبة لتكون تعبيرا عن واقعه، فهو عندما يقوم باستحضار هذا الموروث المخزن يقوم بإثراء نصه في الوقت ذاته، والتحليل النصي تلتقي فيه نصوص عدة منبثقة من مخزون الشاعر أو الكاتب

مما تساعد في تشكيل نصه الجديد والذي امتزجت فيه عند مشروع كتابته والمتفاعلات النصية تختلف من القديمة الى الحديثة الى المعاصرة وقد تكون ثقافة مختلفة تماما.

(1) – حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص39.

(2) – شلتاغ عبود شراد: العماري شاعر العقيدة الإسلامية، ط1، دار المدني، الجزائر، 2003، ص39.

III. الدراما (Drama):

1) المفهوم:

تعتبر الدراما من أقدم الفنون الأدائية التي بدأها الانسان كما أنها أصعب الفنون الممارسة حتى الآن، رغم وجود فنون أخرى تجاريها صعوبة – الأوبرا والبالي– إلا أنها لم تكن جماهرية بالقدر الذي كانت عليه الدراما، لذى كان لزاما علينا الخوض في تفاصيل هذا الفن الذي حمل هذه المكانة الكبيرة وبقي في الصدارة رغم بروز فنون أخرى تفوقها من حيث التأليف والأداء.

أ) لغة:

"**(أدب/فن) تأليف شعري أو نثري يقدم حوار قصة يعالج فيها جانبا من الحياة الإنسانية وغالبا ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة: دراما أخلاقية اجتماعية**"[1]، فهي إذن ترجمة للحياة اليومية التي يعيشها الإنسان ويقدمها شخوص ومقدمون يقلدون الأشخاص الحقيقيين.

وفي معجم المصطلحات العربية هي "**المسرحية الجادة التي لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشكلات الحياة الواقعية، ومن أهم النصوص النقدية التي وضعت فيها أصول هذا الجنس المسرحي مقدمة فيكتور هوغو Victor Hugo المسرحية المأساة كروموبل cromuell (1927)**"[2]، وهي تأكيد على أن الدراما عبارة عن قصة أو مسرحية واقعية لحياة معاشة تمثل على خشبة المسرح من قبل شخوص (ممثلون).

(1) – أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، م1، ط1،عالم الكتب، 2008، ص732.

(2)– مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص167.

ب)اصطلاحا:

الدراما كلمة يونانية Dram وتعني حرفيا "يفعل" ثم انتقلت إلى معظم اللغات الأوربية Drama "**ومع أن معناها اليوناني هو الفعل إلا أن استعمالها لنوع من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل**"[1]، وتعتبر الدراما نوع من أنواع الفن الأدبي، وقد ارتبطت بالرواية والقصة، وقد كانت الدراما تطلق على "**كل ما يكتب للمسرح، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو المضمون**"[2]، كما اعتبرت أيضا "**موقفا ينطوي على صراع يتضمن تحليلا لهذا الصراع – للأغراض المسرحية – عن طريق افتراض وجود شخصيات**"[3]، أي أنها تحمل تمثيل للواقع بافتراض وجود شخصيات وأخذ موقف معين من الحياة الواقعية وتجسيدها على خشبة المسرح، كما أنها شكل من أشكال الفن القائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة عن طريق الحوار بين الشخصيات.

2)نشأة الدراما وتطوراتها:

تعتبر الدراما من أقدم الفنون التي عرفها الانسان فرغم السباق الذي نشأ حول أسبقية الشعر والدراما، إلا أن الإنسان عرفها قبل أن يعرف الشعر "**وصحيح أن الدراما بمفهومها الحديث المتكامل ليس شيئا توصل إليه الإنسان بين ليلة وضحاها، شأنها في ذلك شأن أي فن مارسه الإنسان في تاريخه كله**"[4]، ورغم هذا الجدل الذي دار حول الأسبقية لمن تكون، فلا يجدر الفصل بين "**الأدب المسرحي، الثابت عكش ذلك تماما، إذ أن المسرحيات التي توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة (...) كانت مسرحيات شعرية**"[5]، بمعنى أن الشعر كان

(1) – س. و. دوسن: الدراما والدرامية (تر: جعفر صادق الخليلي)، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1989، ص07.
(2)– نفسه، الصفحة نفسها.
(3) – أريك بنتلي: الحياة في الدراما (تر: حبرا إبراهيم)، المؤسسة العربية، بيروت، 1968، ص17.
(4) – عبد العزيز حمودة: بناء الدراما، الهيئة العامة للمكتبة الإسكندرية، مصر، 1998، ص12.
(5) – نفسه، ص13.

الأداة الفعلية للتعبير اللغوي في المسرح، ويمكن أن نقول أن الدراما نشأت بهذا الفعل الغريزي والميل الإنساني للمحاكاة.

"**ولم يبق شك يعتد به في أن الدراما قد نشأت في حضن الديانات البدائية بطقوسها وأساطيرها وسحرها**"[1]، وما يمكن أن نستخلصه من هذه الطقوس هي عبارة عن مشاهد درامية كاملة، يمثل فيها الأسطورة ويمثل فيها أشخاص هذه الأسطورة التي يؤمن بها القوم إيمانا خالصا، وهي بالنسبة لهم الحقيقة الأولى غير القابلة للشك "**وإن كان الهدف من الدراما المقدسة إن صح لنا القول هو إعادة إنفاد أسطورة تنفيذية، يتم إجراؤها وفقا لتنفيذ متبع يقره للمجتمع**"[2]، أي أنها تمتاز بطابع التقديس من طرف المجتمع لأنه يؤمن بها ويصدقها.

ولقد اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر تناسبا مع التطور الطبيعي للمجتمع، وما ينتج عن هذه الحركة الاجتماعية من فكر وقيم، وليس هذا أمرا غريبا إذ أخدنا في الاعتبار أن فن المسرح ينبع من المجتمع ويمثله، والدراما هنا هي تعبير عن مكونات البيئة الإنسانية فقد نشأت "**من الاحتفالات الدينية (احتفالات الديونيزية Diongsia) ، وكل من المأساة والملهاة اليونانية ارتقى عن الموضوعات Themes متغايرة في احتفالات الخصب والحياة والموت**"[3]، لأن الطقوس الدينية كانت تحمل كثير من الحركات الدينية، "**وقد كانت عبادة ديونيونيسيوس أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالمسرحية وأشدها تأثيرا على تطورها**"[4]، فقد كانت هذه المسرحيات تحمل من العواطف المضطربة التي يعبد بها الإله، بنكهتين مختلفتين فأحيانا تكون عبارة عن ضحكات وفيها نوع من البهجة والسرور وهي تعتبر منطلق الملهات، وأحيانا أخرى تكون مليئة بالحزن والكآبة والتي هي منشأ المأساة "**إن المأساة والملهاة بدأتا في صورة أناشيد مرتجلة (...) تكريما للإله، فالأولى**

(1)- إدوار الخراط: فجر المسرح -دراسات في نشأة المسرح-، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص31.
(2) - نفسه، الصفحة نفسها.
(3)- محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د، ت)، ص10.
(4) - نفسه، ص12.

نشأت من الأغاني الديثورامينية، وهي أشعار غنائية تنشدها الجوقة، أما الثانية فصدرت من أناشيد اللهو والمجون"[1]، مما يؤكد أن المأساة والملهاة نشأتا منشأ دينيا، ولم تكن المسرحيات القديمة تقدم بشكل دائم كما هو جار اليوم بل هناك فترات طويلة بين العروض.

ولقد ارتقت المسرحية على يد "أيسخلوس" إلى أن جعلوه أب المأساة ليأتي بعده "سوفوكليس" ويتنبه إلى ما أغفله سابقه ويضيف على المأساة لمساته "**فجعل الممثلين ثلاثة وزاد في عدد الجوقة**"[2]، وقد فتح "يوريبدس" المجال لإظهار الشخصيات من مختلف الطبقات والتي أبعدت من قبل "لذلك نجح في تصوير المجتمع تصويرا دقيقا جعل مسرحياته مرآة للعصر الذي عاش فيه"، لأن وصفه جاء وصفا طبيعيا للناس والحياة لا كما تخيلها أن تكون.

أما في العصور الوسطى "**تطورت على الأعم من الشعائر التي تعيد ذكرى ميلاد المسيح ونشؤه (وتمثيلية المعجزات Miracle Plays، التمثيلية الأخلاقية Morality Plays، مسرحيات الأسرار MYSTRY PLAYS**"[3].

أما في عصر النهضة اتسعت العناصر الدرامية ونمت وتطورت وأكدت بطرق كثيرة متباينة حتى أصبحت الدراما الآن لا تحمل شبها لبداياتها من المسرحيات التي لحقتنا.

أما العصر الحديث فقد شهد قفزة نوعية نحو التغير الفعلي للدراما القديمة فابتعد عن الغناء الذي كان يميزها "**فقد انفصل في هذه المرحلة فن التمثيل القائم على الحوار عن التمثيل القائم على الغناء**"[4]، ليخرج بذلك فن المسرحية إلى النثر وتظهر المسرحيات التاريخية "**والتي كانت موضوعاتها منتزعة من الواقع(...) كمسرحيات هنري الرابع وهنري**

(1) – محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية ، ص16.
(2)– نفسه، ص22.
(3)– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، التعاضدية العالية للطباعة والنشر، 1986، ص120.
(4)– علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، طهران، ، 1389هـ، ص104.

الخامس لشكسبير"[1]، ويعد كورني أول الذين خرجوا من النمط القديم في مسرحياته التي اختارها.

3) أنواع الدراما:

اتخذت الدراما أشكالا مختلفة فكانت:

أ) المأساة (تراجيديا)

وهي عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سبب معقول ومحتمل الوقوع "**وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم**"[2]، فالبطل هنا يدخل في صراع مع قوة مختلفة قد تكون إلهية أو اجتماعية أو حتى نفسية في سياق حزين، ولكن قد تشوبها لحظات الفرح، وتختم المسرحية المأساوية بنهاية حزينة كموت البطل أو هزيمته أو غير ذلك من الأحداث السيئة ويعرها أرسطو بقوله "**هي محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولا معمولا وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزنة تختلف باختلاف أجزاء المأساة (...) وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعبة والرأفة وبهذا يؤدي إلى التطهير Cathrsis**"[3]، وفي قوله تعريف واضح لطبيعة التراجيديا ووظيفتها ولغتها الشعرية، فالتراجيديا لفظ يطلق على الدراما التي تصور الانسان والآلهة تتلاعب به، فالمأساة عموما تقوم بعرض أحداث مليئة بالحزن ونهايتها تكون سعيدة.

ب)الملهاة (الكوميديا):

تجمع كلمة كوميديا بين كلمتين "**كومبوس بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد وكلمة أودي بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف**

(1) – علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ، ص 105.

(2) – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص193.

(3) – دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الطبعة النموذجية، مكتبة الآداب، مصر، (د.ت)، ص04.

الإغريقي إبان الحصاد ولا سيما قطاف العنب المرتبطة بالعبادة (ديونيوس إله الخمر)"[1]، وهذا يعني أنها نشأت نشأة شعبية إلى جانب التراجيديا في احتفالاتهم الدينية.

والكوميديا تعبير يغطي أنواع من المسرحيات، وهي تختلف عن التراجيديا في نهايتها والتي تكون نهاية سعيدة "**والكوميديا تعبير يوصف به الكثير من الأعمال الأدبية، والمسرحيات الدرامية المعاصرة التي تسمى بالكوميديا**"[2]، وتكتب الكوميديا بأسلوب مرح وتتضمن شخصيات مضحكة لكنها تختلف عن الكوميديا اليونانية والتي كانت "**أسلوب تطور من طقوس والاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء وارتداء للأقنعة وتتشارك فيها جميع الطبقات والفئات**"[3]، فالكوميديا بصفة عامة هي مجموع الأحداث التي تحمل معنى الفرح واللهو وتكون نهايتها نهاية سعيدة.

ج) الأوبرا (Opera):

أو المسرحية الغنائية "**دراما موسيقية مشتقة من كلمة لاتينية تعني العمل، وهي إنشاء درامي تعني فيه الأدوار بمصاحبة الآلات الموسيقية والأوبرا أكثر جدية وأرفع من الكوميديا الموسيقية وأشباهها**"[4]، فالأوبرا تجمع بين الشعر والموسيقى في مسرحية غنائية تقوم على التمثيل مع التعابير الإيمائية "**ويمكن تقسيم الأوبرا إلى قطع موسيقية لأصوات منفردة أو جماعية، وأحيانا مقطوعات موسيقية لآلات فقط (افتتاحية، الفواصل، الرقصات)**"[5]، وهذا يعني أن الأوبرا ماهي إلا مسرحية يقوم ممثليها بغناء أدوارهم.

---

(1) – فايز ترحيني: الدراما ومذهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1988، ص82.

(2)– نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – إدوار الخراط: فجر المسرح –دراسات في نشأة المسرح–، ص29.

(4)– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص55.

(5)– نفسه، ص56.

د) الأوبريت Operete0: ويقصد بها "**المسرحية الغنائية القصيرة، وهي مسرحية خفيفة تشتمل عادة على الحبكة العاطفية، نهايتها سعيدة**"[1]

وازدهرت قد ازدهرت في نهاية القرن التاسع عشر وجاءت كأحد الأشكال التي تطورت إليها الأوبرا لتخرج إلى طابع مستقل له خاصيته المتميزة في الدول الأوروبية.

وأشهر مثال على هذا النوع "**الأوربيات التي ألف موسيقاها** "**يوهان ستراوس**" **وتلك التي ألفها** "**نيهار**" **من أعماله المعربة من قبل المصري عبد الرحمان الخميسي**" **الأرملة الطروب**" [2].

رغم ذلك تتداخل الأوبريت مع الكوميديا الموسيقية ذات الأصول الإنجليزية، وتدل كلمة الأوبريت اليوم على نوع غنائي شعبي تستند الموسيقى في إلى ألحن سهلة وسريعة الحفظ تحمل في طياتها طابعا كوميديا دراميا فكاهيا.

(1)- مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية، ص 69.

(2)- نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني

أنواع التناص في مسرحية الملك والمهاجر

أولا: التناص الديني

ثانيا: التناص الأدبي

ثالثا: التناص التراثي

ملخص المسرحية:

كتب "عبد الله عيسى لحيلح" مسرحية "الملك والمهاجر" سنة 1991 أين كانت الأوضاع السياسية والاقتصادية للبلاد متدهورة وشعبها يعيش حالة مأساوية، فحملت هذه المسرحية لواء الحزن وخاطبت مأساة الفرد الجزائري الذي عاش ويلات العذاب من وراء السلطات الناهبة لحقوق الشعب، فالنص المسرحي عبارة عن أبيات شعرية تحكي واقع الجزائر في تلك الفترة.

والملك مملوك رمز لكل حاكم عربي مستبد مستلب من الآخر، بحيث لا يملك زمام الأمور بنفسه ولا يسير بلده بسلطته هو، وإنما هو مملوك أو هو أداة في يد الأخر وهو ما توحي به كلمة مملوك، إذ أنه يقوم باستغلال شعبه، كما أنه يستخدم لفرض سلطته وضمان بقاءه على الحكم رجل الدين (بلعم) أو هو يتزيا بذلك، لأنهم استخدموا الدين لأغراضهم الشخصية. في مقابل ذلك نجد الفتى المهاجر وهو بطل هذه المسرحية الواقف ضد الملك وبطشه، وتوحي كلمة المهاجر إلى الإنسان الذي يعيش حالة تهجير وهو في بلده غريب عنها وعن شعبها من هذه السلطة المستبدة.

إن مسرحية "الملك والمهاجر" هي مسرحية شعرية تضم فصلين، الفصل الأول جاء مشهدا واحدا أما الفصل الثاني فيحتوي أربعة مشاهد

صور فيها الشاعر ما عاشته الجزائر فترة التسعينيات زمن العشرية السوداء، والدارس لهذه المسرحية يلاحظ الخلفية المعرفية للشاعر مركزا على أهم الأحداث التي جرت في تلك الفترة وما مس البلاد من تدهور اقتصادي وفقر، فالمسرحية مليئة بالأحداث التاريخية والقيم الأخلاقية موزعة على مشاهد المسرحية .

جاء الفصل الأول معبرا عن حالة الملك مملوك في قصره الذي يعيش حالة الترف والمجون وشرب الخمر ومخالطة النساء، في مقابل ذلك نجد الفتى المهاجر أحد المتمردين

على السلطة رافضا هذا الحكم المبني على التجهيل والفقر لتبدأ الإغراءات لهذا الفتى من قبل أعوان الملك مقابل صمته والتراجع عن آراءه، ويبدأ رجل(بلعم) بأقناعه.

يأتي المغني إسحاق للتخفيف عن الملك بالغناء ومحاولة إرضاءه لكنه يغني بما لا يريد الملك، ويخرجه من قصره، يأخذ مغني ومغنية من جديد غير إسحاق الذي أغضبه فيبدأ بالمديح والإطراء عليه.

يدخل في خضم هذا المدح والإطراء (جعفر) و(همام) بالمناوشات الكلامية الشعرية محاولان التباهي بذلك أمام حضرة الملك.

يأتي (قارون) بماله ونفوذه محاولا هو الآخر إغراء هذا الفتى ومحاولة الثني من عزيمته والرجوع عن مراده ومبتغاه، لكن صمت الفتى يقتل كل توقعاتهم، وتبقى سخريات الملأ والمشككين في أمره تلاحق هذا الفتى.

أما سلطان فيحاول مع هذا الفتى أيضا ومحاولة إغراءه بالمناصب العليا والترفع، لكن الفتى يأبى حاملا في عينيه شعلة من الغضب والثورة على هؤلاء مخفية داخل صمته الطويل.

ليأتي الفصل الثاني حاملا معه أربعة مشاهد، حمل المشهد الأول حالة المهاجر وهو يتجول في المكان ولا أحد يعيره اهتماما فيحاول أن يخطب فيهم محاولا نصحهم وإعادتهم إلى طريق الحق، لكن الجهل قد غطى عقولهم وتمكن من قلوبهم، فلا يملكون سوى السخرية من هذا المهاجر وكلامه، ويقع الأخذ والعطاء بين المهاجر وعدة أشخاص، محاولا شخص ما الدفاع عن أراء هذا الفتى المهاجر، يتدخل رجال الشرطة ويأخذون المهاجر ويعذبونه لمحاولته تضليل للشعب.

لتبدأ رحلة هذا المهار داخل السجن ومحاوراته مع السجناء قبل إعلان قرار إخلاء السبيل لكل السجناء بمناسبة ولادة كلبة الملك "براقش".

أما المشهد الثاني فقد جاء فيه حوار الطلبة النادمين على هذه الصراعات ليأتي المهاجر ويحاول التخفيف عنهم، في المقابل يحاول إقناع المتطرفين من الطلبة بتغيير بعض أفكارهم حول الدين وما زرعوه من أفكار خاطئة حوله، ليأتي البوليس في آخر المشهد ويأخذهم مرة أخرى إلى السجن.

نقرأ في المشهد الثالث حوارات المواطنين وندمهم من هذا الفهم الخاطئ.

أما المشهد الرابع، في قصر الملك يبدأ الصراع بين المتظاهرين وأتباع الملك، ليبدأ رجال الملك بالانسحاب وخوفهم على أنفسهم، (بلعم)، (قارون) يهرب بماله، جعفر يقتل من قبل (هامان)، يقترب المتظاهرون من الملك، لتكون نهاية الملك وهامان على أيدي هؤلاء المتظاهرين.

بعد الخوض في غمار المفاهيم الاصطلاحية لكل من الجمالية والتناص والدراما وتضارب الآراء حولها، جاءت الدراسة التطبيقية لتبرز أنواع التناص داخل مسرحية "الملك والمهاجر"، ولقد تعددت بين تناص ديني وأدبي وتراثي فكان منها:

أولا: التناص الديني:

يشكل الموروث الديني مرجعية لها حضورها في مختلف الابداعات الأدبية، وذلك لما يحمله من خصوصيات وفرادة وما يتركه من أثر حسن على نفسية المبدع، لأن المعطيات الدينية لها أسلوب قوي في التأثير على هذه النفسية واقناعها وتشبع فضوله المعرفي.

1) التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم نبعا للبلاغة والفصاحة ووجهة الأدباء والشعراء لما وجدو فيه من سحر الكلمة ورقة المعاني، وبهاء الآية وقوة تعبيرها وإيجازها العظيم، ولهذا يعتبر أهم مصدر ديني بمعطياته الزاخرة والمختلفة بحيث يستطيع أن " **تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما قدمته من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري للظواهر المتنوعة**"[1]، فهو يحمل من العلوم والمعارف ما يستطيع الانسان الانطلاق في بحوثه الكونية والمعرفية في الكشف والتنقيب عن هذا العالم.

ولقد اشتغل عبد الله عيسى لحيلح على عدد من الآيات القرآنية المختلفة، وتفاعل معها لفظا ومعنا، ومن بين الآيات التي اشتغل عليها وتناص معها في قوله على لسان الملك مملوك:

(1) – عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس –دار الكندى، بيروت، 1978، ص35.

الملك مملوك: "**دع الصفات أو التنابز بالصفات أو النعوت**"(1).

فالملك هنا لم يقصد هذا الهدف النبيل الذي حمله قوله تعالى:"**يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّۖ وَلَا تَلۡمِزُوٓاْ أَنفُسَكُمۡ وَلَا تَنَابَزُواْ بِٱلۡأَلۡقَٰبِۖ بِئۡسَ ٱلِٱسۡمُ ٱلۡفُسُوقُ بَعۡدَ ٱلۡإِيمَٰنِۚ وَمَن لَّمۡ يَتُبۡ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ** » [سورة الحجرات/ الآية:11]، فأبيات الشاعر قد حملت هذه النصية التي جاءت في الآية وهي عدم التنابز بالألقاب والصفات المنبوذة لكنها متلبسة ببعض التلاعب والخبث والغش، ويستغل الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر من تدهور اقتصادي واجتماعي، والشعب هو الوحيد الذي يعاني من أي نائبة تصيب البلاد، ويبدو أن التناص هنا يستعيد لنا الآية الكريمة ويخرجها من دلالتها الدينية والتي تحث على عدم إساءة المسلم لأخيه ولا أن يعيره ويلقبه بلقب ذم يكرهه وهو التنابز، إلى دلالات أخرى كأن يلزم خادمه الصمت بدون أن يقيم أي اعتبار للطبقة الكادحة أو الدين (الحساب والعقاب والبعث) وهي دلالة يوجهها الملك لخادمه إذ يقول الشاعر على لسان الملك مملوك:

الملك مملوك: **واعصر نفودك من جباه الكادحين فلن تفوت**

واملأ جيوبك بالبريق والرنين

هي فرصة العمر الحنين وبعدها دود وطين"(2)

وهو تكسير وتحطيم للدلالة التي جاء بها القرآن في قوله تعالى: « **وَيَوۡمَ نَبۡعَثُ مِن كُلِّ أُمَّةٖ شَهِيدٗا ثُمَّ لَا يُؤۡذَنُ لِلَّذِينَ كَفَرُواْ وَلَا هُمۡ يُسۡتَعۡتَبُونَ ٨٤** » [سورة النحل/ الآية 84] وقوله أيضا « **وَيَوۡمَ نُسَيِّرُ ٱلۡجِبَالَ وَتَرَى ٱلۡأَرۡضَ بَارِزَةٗ وَحَشَرۡنَٰهُمۡ فَلَمۡ نُغَادِرۡ مِنۡهُمۡ أَحَدٗا ٤٧**» [سورة الكهف/ الآية47] وغيرها من الآيات الدالة على يوم البعث والحساب والعقاب، أما أبيات الشاعر فجاءت دلالة على استغلال الملكلأوضاع البلاد السيئة والتكسب من

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، (مخطوطة)، ورقة 01.

(2)- نفسه، ورقة 01.

الشعب المعدم من أجل الترف وحياة البذخ، وكفره بآيات البعث الإلهية، فالجزائر هنا تعيش حالة من الجهل والفقر، لذا كانت خيراتها تستغل من قبل الرؤساء والمسؤولين والحكام.

ليمتص لنا دلالات أخرى في أبيات المسرحية من سورة مريم في قوله على لسان **بلعم**: "**قد كان برأيي عطوفا صادقا لكنني كنت جهولا**"[1].

إذ يتناص الشاعر مع قوله تعالى «**وَبَرًّۢا بِوَٰلِدَيۡهِ وَلَمۡ يَكُن جَبَّارًا عَصِيّٗا ١٤**» [الآية14] وقوله أيضا «**وَبَرَّۢا بِوَٰلِدَتِي وَلَمۡ يَجۡعَلۡنِي جَبَّارٗا شَقِيّٗا ٣٢**» سورة مريم الأية/ 32]، وهنا امتص الشاعر معنى الآية الكريمة الدالة على رحمة وعطف الله وعطائه لنبييه "**يحيى**" و"**عيسى**"، ويمزج الشاعر ذلك كله في الشطر الأول من البيت ليبدي لنا الندامة والحسرة للفتى إذا ما قبل هذا العطف والبر الذي منحه له الملك.

ليعود الشاعر مرة أخرى ويمتص من القرآن معنى آخر في موضع آخر في قوله على لسان إسحاق:

"إسحاق: **ماذا أرى بين الورى نجما أضاء أم كوثرا**"[2]

لقول تعالى: «**إِنَّآ أَعۡطَيۡنَٰكَ ٱلۡكَوۡثَرَ ١**» [سورة الكوثر/ الآية 01].

فهنا قد امتص دلالة الكوثر والذي هو نهر في الجنة يروي العطش وأثره على النفس، ليعطي بمدح الملك معنى ولونا مغايرا فيه نوع من القداسة.

ويتناص الشاعر مرة أخرى مع سورة مريم ويربط لنا صورته بحادثة المخاض في قوله على لسان إسحاق (المغني):

"**المغني إسحاق**": **هزي إليك بجدع النخل... هل رطب**"[3].

---

(1) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، 02.

(2)– نفسه، ورقة 05.

(3) – نفسه، ورقة 06.

يتناص الشاعر مع قوله تعالى: في قوله تعالى: «**وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥**»[سورة مريم/ الآية 25]، وهنا حور الشاعر معنى الآية وأخرجها من دلالتها الأصلية إلى دلالة استفهامية استهزائيه ليصف لنا بذلك الحالة المعيشية المزرية التي يعاني منها نتيجة التدهور الاقتصادي للبلاد، والوضع المزري الذي وصلت إليه الجزائر أنداك.

ويتناص الشاعر مع آية أخرى في قوله على لسان الملك مملوك:

الملك مملوك: "فاخرج... فمالك أن تغنى فيها بعد اليوم"[1]

وهنا حور الشاعر معنى الآية الكريمة في قوله تعالى: «**قَالَ فَٱخۡرُجۡ مِنۡهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٞ ٧٧ وَإِنَّ عَلَيۡكَ لَعۡنَتِيٓ إِلَىٰ يَوۡمِ ٱلدِّينِ ٧٨**» [سورة ص/ الآية 77،78]، وهي اللهجة التي خاطب بها الله عز وجل إبليس لعنه الله عند رفضه السجود لآدم واعتراضه على الأمر الإلهي، كذلك الحال بالنسبة للمغني الذي رفض الغناء للملك، وهو هنا لا يريد وصف حالة عابرة بقدر إثباته حالة الحاكم الجزائري الذي يعاقب كل من يحاول الوقوف بوجهه أو التصدي له.

وفي تناص آخر يقول الشاعر في قوله على لسان الجندي:

"**الجندي: ملأوا العراء فيومهم موت وليلهم نشور**"[2].

يقول تعالى: «**هُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ ذَلُولٗا فَٱمۡشُواْ فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُواْ مِن رِّزۡقِهِۦۖ وَإِلَيۡهِ ٱلنُّشُورُ ١٥**» [سورة الملك/ الآية 15]

إن الناس تسعى في النهار إلى رزقها ويكون الرجوع إلى الله وحده فهو مالكها، أي بعد الانتقال من هذه الدار التي يعدها محطة يمتحن فيها الانسان، يبعث بعد موته ويحشر إلى الله ليحاسبه ويثيبه أو يعاقبه.

(1) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 08.
(2) – نفسه، ورقة 10.

وهو الحال نفسه في قول الشاعر على لسان الجندي، لقد يصور لنا بدقة الحياة المأساوية والخوف الذي كان يعم الجزائر في تلك الفترة من الزمن، إذ كان الانسان يحيى يومه في خوف شديد من الموت الأكيد.

ليعود الشاعر على لسان الجندي مرة أخرى متناصا مع السورة نفسها في قوله:

الجندي: "والأرض تحتهم تمور"[1].

يقول تعالى: «**ءَأَمِنتُم مَّن فِي ٱلسَّمَآءِ أَن يَخۡسِفَ بِكُمُ ٱلۡأَرۡضَ فَإِذَا هِيَ تَمُورُ ١٦**» [سورة الملك/الآية 16] أي بمعنى أنها تهتز وتضرب بهم حتى تتلفكم وتهلكهم.

فالشاعر هنا وصف الثورة الشعبية في الجزائر أيام العشرية الدموية، بالإضافة إلى وصف حالة الشعب الذي كان يعيش التهميش والفقر والجوع والاستغلال ويقول عيسى لحيلح على لسان جعفر.

"جعفر: لكأنما الجمعان فرد واحد وكأنه يوم الكريهة معشر"[2].

وهنا امتصاص لقوله تعالى: «**إِنَّ ٱلَّذِينَ تَوَلَّوۡاْ مِنكُمۡ يَوۡمَ ٱلۡتَقَى ٱلۡجَمۡعَانِ إِنَّمَا ٱسۡتَزَلَّهُمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ بِبَعۡضِ مَا كَسَبُواْۖ وَلَقَدۡ عَفَا ٱللَّهُ عَنۡهُمۡۗ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ حَلِيمٌ ١٥٥**» [سورة آل عمران/ الآية 155].

ويقصد بالجمعان هنا، جمع المسلمين والكفرة في غزوة أحد، وقد تناص الشاعر مع هذه الآية ليصف لنا الصراع الذي كانت تعيشه الجزائر في العشرية السوداء، بين الجبهة الإسلامية والسلطة العسكرية، بخاصة أنه كان من حملة السلاح ضد الدولة في تلك الفترة، ولأنه كان من الذين ضللوا عن الطريق وهنا حاول أن يصف لنا حالة الحاكم والجهات المساندة له رغم فساده وفشل سياسته.

(1) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة

(2)– نفسه، ورقة 12.

كما استحضر الشاعر قصة صاحب الجنتين الذي دخل جنته وهو يكفر بنعم الله عليه في قوله على لسان الملك:

الملك: "بل كيف هذا الموت يأخذني، وأنا المشعشع كالنهار؟ هذي المصانع والمزارع هل تبيد؟ عبث إذا صارت هباء طعمة للانهيار!"[1].

وهنا تناص مع قوله تعالى: «**وَدَخَلَ جَنَّتَهُۥ وَهُوَ ظَالِمٞ لِّنَفۡسِهِۦ قَالَ مَآ أَظُنُّ أَن تَبِيدَ هَٰذِهِۦٓ أَبَدٗا ٣٥ وَمَآ أَظُنُّ ٱلسَّاعَةَ قَآئِمَةٗ وَلَئِن رُّدِدتُّ إِلَىٰ رَبِّي لَأَجِدَنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهَا مُنقَلَبٗا ٣٦**» [سورة الكهف/ الآية35،36]، فحالة الملك في كفره بالموت تشبه حالة صاحب الجنتين الذي يكفر هو الآخر بالساعة وظن بالخلود، وحالة الترف الذي كان يعيشها الملك أنسته الحياة الأخرى بل أصبح كافرا بوجودها، وهو الحال بالنسبة لصاحب الجنتين فقد كذب هو الآخر بزوال هذه النعمة وواجه القدرة الإلهية حين أتاه الله البيان: «**وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِۦ فَأَصۡبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيۡهِ عَلَىٰ مَآ أَنفَقَ فِيهَا وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَٰلَيۡتَنِي لَمۡ أُشۡرِكۡ بِرَبِّيٓ أَحَدٗا ٤٢**» [سورة الكهف/ الآية 42].

كما يتناص الشاعر في قوله على لسان الملك:

الملك: "جنح العدى للسلام فانخفض الجناح ... جنحت..."[2].

مع قوله تعالى: «**وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤**» [سورة الإسراء/ الآية 24].

بمعنى يكون الإنسان كريما مع والديه وخير معين لهما عند الكبر كما كانا معينين له عند الصغر، وقد امتص الشاعر المعنى القرآني ووظفه في قول الملك بمعنى أن يكون هو الآخر كريما مع هذا العدو.

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر ، ورقة 13.
(2)- نفسه، ورقة 14.

وقد صور لنا الشاعر التصادم الذي وقع بين النظام العسكري للدولة والجبهة الإسلامية للإنقاذ إذ كانا يتصارعان على السلطة ما أنتج الخوف المستمر لذى الشعب الذي كان لابد من العفو والسلام بين الطرفين للحد من هذا الصراع الدامي الذي دفع ثمنه الشعب.

كما يعمد الشاعر إلى تناص آخر في قوله على لسان أحد الملأ:

الملأ: بالخمر والعسل المصفى في أكف القاصرات الطرف عين ...بإسلام"[1].

يقول تعالى: «**وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ٤٨ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ٤٩**» [سورة الصافات الآية/48،49] وهذه الآية الكريمة تحمل صفات نساء أهل الجنة الثلاث.

"فالأولى: عيونهن قاصرات على أزواجهن، أما الثانية أنهن عين وهي جمع عيناء، وهي واسعة العين، وهي النجلاء، والثالثة ألونهن بيض، وهو لون بيض النعام الذي شبههن به"[2].

وقد حمل الشاعر أبياته هذا المعنى، هذا النوع من الاغراء طابع من طبائع الملوك اللاهية والساهية الذين يشيعون الفاحشة في بلادهم ولا هم لهم إلا نزواتهم ويقول الشاعر على لسان قارون:

قارون: أنظراني ... ولا تصعر خدك المشقوق من كر الفصول"[3]

يقول أيضا على لسان السلطان:

السلطان: ولا تصعر خدك المكتظ بالحقود الحقود"[4]

(1) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 16.

(2) – محمد أمير بن محمد المختار الشنقطي: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، ج3، دار الفكر، بيروت، 1999، ص313.

(3) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 18.

(4) – نفسه، ورقة 19.

يقول تعالى: «**وَلَا تُصَعِّرۡ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمۡشِ فِي ٱلۡأَرۡضِ مَرَحًاۖ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخۡتَالٖ فَخُورٖ ١٨**» [سورة لقمان/ الآية 18]

اشتغل الشاعر على مفهوم الآية الكريمة مبرزا ميله الشديد إلى استعمال القرآن الكريم في إبراز المعاني وأشر على قوة حفضه وتمكنه منه مبنى ومعنى.

ويمكن القول أن النص القرآني لا يغيب عن لسان شاعرنا مند الأبيات الأولى وله حضور كبير ومؤثر في سير الحدث الدرامي.

يقول أيضا على لسان أحدهم:

"**أنت الأجل عن الإكبار، فكيف للضعاف؟**

أطرده وانتظر الزمان يعيده، وتعيده أرزاء أيام عجاف"[(1)].

اشتغل نص لحيلح في السطر الأخير على النص القرآني في سورة يوسف والتي تحمل رؤيا الملك المصري التي تنبأت بقدوم أيام القحط في قوله تعالى: «**وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ ٤٣**» [سورة يوسف/ الآية 43].

وقد ورد في تفسير ابن كثير أن هذه الرؤيا كانت سببا في خروج يوسف من السجن "**وسبع بقرات سمان هي سبع سنين الخضر الخصب ... يأكلهن سبع عجاف هن البقرات اللاتي يأكلن السمان، لأن سنين الجدب يؤكل فيها ما جمعوه في سنين الخصب**"[(2)]، وهو المعنى الذي حمله الشاعر إلى هذا الفتى وحاله يوم خروجه من حاشية الملك وحمايته، ليلاقي الفقر، وهو هنا يصور لها حالة الفرد الجزائري الذين يخالف النظام، إذ بعد أن يعاني من ويلات الفقر والجوع المدقع يكون مصيره الموت أو الخنوع لا محالة لما تقتضيه حاجات الملك ورغباته.

(1) – عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 20.

(2) – أبي الفداء إسماعيل ابن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم،(تق: سامي بن محمد السلامة) م4، دار طيبة، السعودية،(د.ت)، ص392.

ولقد وجدنا الصيغة الدينية في أغلب أبيات الشاعر السابقة سواء أكان ذلك لفظا أو معنى. لكن هذه المرة حمل لنا الآية كما هي ووظفها في المسرحية ليبرز الحالة الدينية وقوته على النفس رغم المغالطات التي لحقت بالشعب حول الدين وما جاء به، خصوصا فئة الشباب، وربما كان هذا تعبيرا عن الشاعر وحالته التي يعيشها إذ عانى من الفوضى الفكرية والتشويش وتغيير بعض المفاهيم الدينية وتحريفها إلى أن وصلت أقصاها، وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله على لسان جعفر مستهزئا بالدين وبما جاء به ومحرفا لمعانيه:

جعفر: فلتشربوا ولتطربوا... صار الحرام محللا، فبأي آلاء الشيوخ تكذبان"[1].

فهذا تعبير واضح عن مدى تغير الفكر الديني والمستوى الأخلاقي الذي وصل إليه التفكير عند بعض الجزائريين في تلك الفترة.

ويتناص الشاعر مع قوله تعالى: «**فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ١٣**» [سورة الرحمان/ الآية 13].

فقد حاول الشاعر أن يصف لنا من خلال هذا القول تردي المستوى التعليمي في البلاد وخاصة بعض الفئات التي تم تجهيلها وتغليطها وغدى الدين يستخدم للأغراض الشخصية، وأصبح يفسر بما يتماشى والأوضاع الاجتماعية.

يقول عيسى لحيلح على لسان المهاجر:

المهاجر: " يا أيها الناس أجيب داعي الله وتوبوا

واسألوا الله هـــداه فصدى الله قريب"[2]

ويتناص الشاعر هنا مع قوله تعالى في مواطن مختلفة من القرآن: «**يَٰقَوْمَنَآ أَجِيبُواْ دَاعِيَ ٱللَّهِ وَءَامِنُواْ بِهِۦ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُجِرْكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ٣١**» [سورة الأحقاف/ الآية 31].

(1)– عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 21.

(2)– نفسه، الورقة نفسها.

وقوله أيضا «**... فَإِنِّي قَرِيبٌۖ أُجِيبُ دَعۡوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِۖ ... ١٨٦**» [سورة البقرة/ الآية 126]، وقوله أيضا: «**وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسۡتَكۡبِرُونَ عَنۡ عِبَادَتِي سَيَدۡخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ٦٠**» [سورة غافر/ الآية 60].

وكل هذه الآيات تحمل دلائل على فضل الله وكرمه على عباده بمجرد الدعاء والتقرب إلى الله، وقد ورد في تفسير ابن كثير "**أنه نذب عباده إلى دعائه، وتكفل بهم بالإجابة، كما كان سفيان الثوري يقول يامن أحب عباده إليه من سأله فأكثر سؤاله، ويامن أبغض عباده إليه من لم يسأله**"[(1)]، وقد جاء الشاعر بهذا المعنى في أبياته السابقة من أجل أن يوقظ قومه من غفلة الجهل وجبروت الحكم، كما أراد أن يعيدهم لدين الله وذلك لما حل بهم من كفر وفسوق وجهل مسترسلا في قوله على لسان المهاجر:

المهاجر: واعرضوا عن كل لغو صاغ نصيه صليب"[(2)].

ويتناص الشاعر مع قوله تعالى «**بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ**

قَدۡ أَفۡلَحَ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ١ ٱلَّذِينَ هُمۡ فِي صَلَاتِهِمۡ خَٰشِعُونَ ٢ وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَنِ ٱللَّغۡوِ مُعۡرِضُونَ٣» [سورة المؤمنون/الآية 03،02،01]

وفي قوله أيضا: «**وَٱلَّذِينَ لَا يَشۡهَدُونَ ٱلزُّورَ وَإِذَا مَرُّواْ بِٱللَّغۡوِ مَرُّواْ كِرَامٗا ٧٢**» [سورة الفرقان/ الآية 72]

وقوله تعالى: «**وَإِذَا سَمِعُواْ ٱللَّغۡوَ أَعۡرَضُواْ عَنۡهُ وَقَالُواْ لَنَآ أَعۡمَٰلُنَا وَلَكُمۡ أَعۡمَٰلُكُمۡ سَلَٰمٌ عَلَيۡكُمۡ لَا نَبۡتَغِي ٱلۡجَٰهِلِينَ ٥٥**» [سورة القصص/ الآية 55].

إن أسباب الفلاح هو الإعراض عن كل قول وفعل لا فائدة ترجى منه فقد حاول الشاعر أن ينصح شعبه ويعيده إلى طريق الحق، بدعوتهم إلى الإعراض عن هذا الفعل الذي هم فيه، فالشعب الجزائري قد ابتعد كثيرا عن الدين بسبب المغالطات التي شاعت

(1)- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج7، ص193.

(2)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 23.

بينهم، إذ أصبحوا لا يستطيعون التمييز بين ما هو صادق وصحيح وبين ما هو مزيف ومصبوغ بالزيف، كما حاول من خلال أبيات المسرحية أن يدفعهم إلى التمسك بالمبادئ الإسلامية الصحيحة واللجوء إلى الله عز وجل فلا الشرق ولا الغرب قادر على إنقاذهم من حالة البؤس والشقاء الذي هم فيه.

ولا ريب في أن الشاعر متأثر بالدين الإسلامي أشد تأثر وهذا ما كان بارزا في المسرحية، يقول على لسان أحدهم:

الشخص (1): لكم المساجد والمعابد والمآتم ... عد يا فتى واقرأ زبورك للذراري"[1].

لقد وردت لفظة "زبور" في القرآن الكريم فحمل ثلاث دلالات أولا كتاب سماوي، ثانيا كتاب وحي وثالثا رسالة.

ويقول تعالى: «**إِنَّآ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ كَمَآ أَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ نُوحٖ وَٱلنَّبِيِّـۧنَ مِنۢ بَعۡدِهِۦۚ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡمَٰعِيلَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَ وَٱلۡأَسۡبَاطِ وَعِيسَىٰ وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَٰرُونَ وَسُلَيۡمَٰنَۚ وَءَاتَيۡنَا دَاوُۥدَ زَبُورٗا ١٦٣**» [سورة النساء/ الآية 163]

إذ حملت هنا معنى الكتاب السماوي، أما في قوله تعالى: «**وَلَقَدۡ كَتَبۡنَا فِي ٱلزَّبُورِ مِنۢ بَعۡدِ ٱلذِّكۡرِ أَنَّ ٱلۡأَرۡضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ ٱلصَّٰلِحُونَ ١٠٥**» [سورة الأنبياء/ الآية 105] بمعنى كتاب وحي، أما قوله تعالى: «**وَإِنَّهُۥ لَفِي زُبُرِ ٱلۡأَوَّلِينَ ١٩٦**» [سورة الشعراء/ الآية 196] بمعنى رسالة والزبور من الكتب السماوية التي يصعب الوقوف عليها.

وقد حمل الشاعر معنى الآية في قوله، لأن الشعب هنا استصعب فكرة التصديق بهذا الفتى الثائر على السلطة واعتبروها مجرد أقاويل زائفة يحاول من خلالها أن يغير من تفكيرهم، وتغيير الحقيقة التي غابت عن أذهانهم بسبب الجهات التي سيطرت على عقولهم وحتى على تفكيرهم ومعتقداتهم.

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 23.

لينتقل الشاعر إلى تناص آخر في قوله على لسان الشعب:

الشعب: تبت يداك

تبت يداك

تبت يداك

تبت يداك"[1].

وهنا يتناص الشاعر مع سورة المسد في قوله تعالى: « **تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ١** » [سورة المسد/ الآية 01]، إذ ورد في تعبير ابن كثير أن معنى قوله تعالى: « **تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ١** » هو "**دعاء عليه، والثاني هو خبر له وأبي لهب أحد أعمام الرسول صلى الله عليه وسلم**[2]، إذ حمل الشاعر أبياته معنى الآية الكريمة ليصف لنا ما عاناه الفتى المهاجر مع شعبه إذ حاولوا تكذيبه ورفضوا أقواله، ووقفوا عند ما كان يدعو إليه، أبيوا السلطة وما سطرته في قوانينها لأن الشعب الجزائري كان بعيدا عن العلم والتفكير المنطقي بالإضافة إلى أن هناك نوعا من الضبابية حول الحقيقة التي كان الشاعر يحاول إظهارها لهم.

ويتناص الشاعر في قوله على لسان المهاجر:

مهاجر: "وفؤادي كرماد في مهب الريح تذروه شمالا ويمينا"[3]

مع قوله تعالى: « **وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمًا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ مُّقۡتَدِرًا ٤٥** » [سورة الكهف/الآية 45]، فكما تناثرت الأرض بما تحمل تتأثر فؤاد المهاجر حين غرر به إذ حاولوا أن يبعد عن الحق ومقاصده ببعض من الأقاويل الكاذبة، وتعريف للوقائع، وهنا

(1)-عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 25.

(2)- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ص 514.

(3)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 28.

يتحسر على تلك الأيام التي كان فيها ضد الحق وغاياته فهو لم يكن يعرف أن الأمور ستتفاقم إلى حد الجهل بما يعرف فالشاعر هنا كان من الجهات المسلحة التي كانت ضد السلطة العسكرية اعتقادا منه أنها كانت تنهب خيرات البلاد وتستنزف ثرواتها لذا كان يعاني نوعا من الندامة والتحسر على تلك الأيام التي وافق فيها على السير في هذا الطريق غير الصحيح وحاول من خلالها تصحيح فكر الشعب حتى لا يمر بما مر به هو.

كما تناص الشاعر مع قوله على لسان الملأ:

حسبنا الله ونعم الوكيل فيرددون من وراءه جميعا حسبنا الله ونعم الوكيل حسبنا الله ونعم الوكيل"[1].

وهنا تناص مع قوله تعالى: «**ٱلَّذِينَ قَالَ لَهُمُ ٱلنَّاسُ إِنَّ ٱلنَّاسَ قَدۡ جَمَعُواْ لَكُمۡ فَٱخۡشَوۡهُمۡ فَزَادَهُمۡ إِيمَٰنٗا وَقَالُواْ حَسۡبُنَا ٱللَّهُ وَنِعۡمَ ٱلۡوَكِيلُ ١٧٣**» [آل عمران/ الآية 173]، وهذا صوت إبراهيم عليه السلام حين رمي في النار، وهو يعاني من قومه وهو المعنى الذي حملته أبيات الشاعر في وصف معاناة السجناء الذين وقفوا ضد السلطة التي اعتبرتهم من الفرق المتطرفة، فكانت دعواتهم لله وحده وتوكيله أمرهم فيما يعانونه من الجيش من تعذيب وضرب.

ويتناص الشاعر في قوله على لسان أحد المواطنين:

"**وشراب دافق يخرج من بين الأغاني ... وانكسارات الخواطر**"[2]

مع قوله تعالى: « **خُلِقَ مِن مَّآءٖ دَافِقٖ ٦ يَخۡرُجُ مِنۢ بَيۡنِ ٱلصُّلۡبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ٧**» [سورة الطارق/ الآية 6،7]، وهنا امتص الشاعر معنى الآية وما تحمله من قوة الألفاظ وتعابيرها ليحملها لأبياته الشعرية ويصف لنا يقظة بعض المواطنين حول الحقيقة الخفية في ثنايا هذا التزييف إذ حاول الشاعر أن يظهر بعض الملامح الثورية في هؤلاء المواطنين الذين تقبلوا

(1)–عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 31.

(2)– نفسه، الورقة 33.

فكرة هذا الفتى الثائر والحقيقة التي يصبو إلى كشفها، والتي غابت عن ناظرهم، وهي محاولة تصحيح ما جاءت به الأغاني والسخريات الكلامية التي كانت مسيطرة أنداك، فالبلاد تعيش حالة حرب وصراع دموي، وأصحاب العقول الفرغة لاهية وراء المال وجمعه عن طريق إقامة الحفلات الثنائية.

كما برز التناص في قول الشاعر على لسان أحدهم:

"**إنا لأولوا قوة والأمر أمرك مر تجدنا طائعين**"[1].

إذ يتناص مع قوله تعالى: «**قَالُواْ نَحۡنُ أُوْلُواْ قُوَّةٖ وَأُوْلُواْ بَأۡسٖ شَدِيدٖ وَٱلۡأَمۡرُ إِلَيۡكِ فَٱنظُرِي مَاذَا تَأۡمُرِينَ ٣٣**» [سورة النمل/ الآية 33].

وقد امتص الشاعر هنا قصة ملكة سبأ وموقف قومها حين أتاها خبر سليمان عليه السلام على لسان رسوله، فقد ا قالوا نحن أولو قوه أي أصحاب قوه في الأجساد وأولو بأس شديد أي وأصحاب بلاء شديد في القتال والأمر إليك أي موكول إلى رأيك وإلى ما تطمئن إليه نفسك من قرار فانظري ماذا تأمرين فتأملي وتفكري فيما تأمريننا به بالنسبة لهذا الكتاب فنحن سنطيعك في كل ما تطلبينه منا، وقد حمل الشاعر معنى الآية الكريمة إلى مسرحيته في هذا المقطع وحورها بما يخدم العمل المسرحي إذ يرى أن الشجاعة والوفاء للشعب الذي وقف مع السلطة والملك، فبينما كانت حركات المتمردين قوية إلا أن السلطة العسكرية قادرة على إيقافه والحد من نزوحه لأن الخراب سيلحق بها إذا ما أرادوا الحرب مؤكدا ذلك في قوله على لسان الملأ:

"**إن الشعوب إذا أرادوا عرشنا تركوه قاعا صفصفا**"[2]

وهنا تناص مع قوله تعالى: «**فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفۡصَفٗا ١٠٦**» [سورة طه/ الآية 106]

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر ، ورقة 33.

(2)- نفسه، الورقة 35.

وهنا يحمل لنا الشاعر نوعا من التردد والخوف الذي حل بالشعب من هذا القتال، لأن الشعب بدأ يستفيق من حالة الخدر التي كان يعانيها ليؤكد أنه خير في الحروب ولنزاعات، لأن ختامها يكون خرابا ودمارا من كل الجوانب

ويتناص الشاعر أيضا في قوله على لساه بلعم:

بلعم: " أني بريء منكم ... إني أرى ما لا ترون"[1].

مع قوله تعالى: «**وَإِذْ زَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيْطَٰنُ أَعْمَٰلَهُمْ وَقَالَ لَا غَالِبَ لَكُمُ ٱلْيَوْمَ مِنَ ٱلنَّاسِ وَإِنِّي جَارٌ لَّكُمْۖ فَلَمَّا تَرَٰٓءَتِ ٱلْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَىٰ عَقِبَيْهِ وَقَالَ إِنِّي بَرِيٓءٌ مِّنكُمْ إِنِّيٓ أَرَىٰ مَا لَا تَرَوْنَ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَۚ وَٱللَّهُ شَدِيدُ ٱلْعِقَابِ ٤٨**» [سورة الأنفال/ الآية 48]

وامتص الشاعر معنى الآية وحملها في أبياته ليعبر لنا عن حالة هذا الرجل الذي زين لهم أعمالهم في البداية بشيء من التزييف، إذ أنه كان يتزين بزي الدين، وهو يعلم أن لا مفر من غضب الحق وأصحابه وأنه مهما طال حبل الظالم لابد أن يكون النصر مصيره، ورغم أنه كان يعلم أنه على خطأ إلا أنه كان يتبع مصالحه الشخصية.

والشاعر هنا يوضح لنا بعض الآراء، التي كانت سائدة في فترة العشرية إذ كانت هناك شخصيات بارزة في ساحة الصراع مساندة للحكم لكنها عدلت عن قرارها، لأنها عرفت المصير التي ستؤول إليه، من بقائها خلف هذا الجدار الذي قرب على السقوط

إن التناص لم يغب عن أبيات الشاعر لحيلح وذلك لتشبعه بالثقافة الإسلامية وتمكنه من القرآن حفظا ومعنى وهذا ما ميلته أبيات الشاعر فقد نوع بين ما هو معنى ظاهر بالكلمات الدالة عليه، وبين ما توجبه الدلالة، وبين الآية كلفظ ومعنى بذاته.

(1)-عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر ، ورقة 35.

2) التناص مع الحديث الشريف:

يعتبر الحديث الشريف ثاني المصادر بعد القرآن الكريم كما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم «**وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ٣ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ٤**» [سورة النجم/ الآية 03،04]، وأحاديث الرسول شارحة للقرآن الكريم لمن استصعبه.

وقد تداخلت مسرحية عيسى لحيلح مع نص الحديث في مواضع مختلفة، منها ما هو بارز بالكلمات ومنها ما هو متحقق بالمعنى الخفي يقول الشاعر على لسان الملك:

الملك: "أم الخبائث مشربي إني أجاهر فافعلوا"[1]

ويقصد بأم الخبائث هنا الخمر لأنها تذهب العقل وتتلفه لذلك حرمت في القرآن وفي الحديث الشريف لقول رسول الله ﷺ فيما رواه الترميدي في سننه في حديث عمر بن حصبة –رضي الله عنه– أن النبي **قال «في هذه الأمة خسف ومسخ وقذف في أهل القدر» وقد سئل النبي متى ذلك، فقال: "إذا ظهرت ... والمعازف، وشربت الخمور"**[2].

وأراد الشاعر أن يثبت بهذا القول الوضع المأساوي الذي آلت إليه الجزائر من تخلف ديني وتحريف للأقوال والأحكام التي جاء بها الدين، وحالة الشعب المتردية، كما وصف لها حالة التعليم والجهل.

وفي موضع آخر يقول على لسان مملوك:

"الملك مملوك: فالدين أوسع من هوانا أو رؤانا الله أرحم من عباده بالعباد"[3]

ويتناص الشاعر في الشطر الثاني من البيت مع حديث رسول الله صل الله عليه وسلم، الذي رواه عمر بن الطاب عنه حيث قال:" **قدم على رسول الله سبي فإذا امرأة من**

(1)–عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 05.
(2)– الألباني والسيوطي: مختصر صحيح الجامع الصغير، ط1، دار ألفا للنشر، مصر، 2008، ص235.
(3)–عبد الله عيسى لحيلح: الملك والمهاجر، ورقة06.

السبي تبتغي إذا وجدت صبيا في السبي أخذته فألصقته ببطنها وأرضعته فقال لنا رسول الله: أترون هذه المرأة طارحة ولدها في النار قلنا: لا يا رسول الله هي تقدر على أن لا تطرحه، فقال رسول الله: الله أرحم بعباده من هذه بولدها" راه مسلم.

فهذه المرأة السبي أخد منها ولدها فطفقت تبحث عنه حتى إذا وجدته ضمته إلى صدرها وأرضعته رحمة به وحبا له.

وفي تناص أخر مع الحديث الشريف يقول الشاعر على لسان جعفر:

"**جعفر: أنا ما أتيتك مادحا سيدي فمديح ذي القدر المقدر منكر**"[1]

وهذا التناص خارجي إذ حمل لنا معنى من الحديث الشريف الذي قيل في رجل يمدح آخر في وجهه، فعن ابي موسى الأشعري–رضي الله عنه– " **سمع النبي صل الله عليه وسلم رجلا يثني على رجل ويطريه* في المدحة– فقال أهلكتم –أوقطعتم– ظهر الرجل**"[2] متفق عليه.

وقد كره المديح في الوجه لأنه كذب مبالغة وتلاعب في الكلام، ولكن الملوك تستحب هذا الفعل وتعتبره مما يرفع القدر والشأن.

وقد صور لنا الشاعر بهذا التناص لونا من ألوان الزخرف الذي كانت تحفل به الأزمان الماضية وحالة الملوك السالفة.

يقول الشاعر أيضا على لسان المهاجر:

المهاجر: " ربي اغفر للحباري التائهين الراكضين

(1)–عبد الله عيسى لحيلح: الملك والمهاجر ورقة12.

*الاطراء: هو المبالغ في المدح، فيصل عبد العزيز الحر يملي: تطريز رياض الصالحين، تق: عبد العزيز بن عبد الله آل أحمد)، ج1، دار العاصمة، الرياض، 2002، ص 282.

(2)– نفسه ، ص282.

خلف أوهام السكارى ربي اغفر إنهم لا يعلمون

أنت تعلم أنهم رغم التجني طيبون"[1]

يتناص الشاعر مع قول لرسوا الله صل الله عليه وسلم وفيه "**عن عمر بن حفص حدثنا الأعمس قال حدثني شفيق قال عبد الله كأنني أنظر إلى النبي صل الله عليه وسلم يحكي نبيا من أنبياء الله ضربه قومه فأدموه، يمسح الدم عن وجهه ويقول: اللهم اغفر لقومي فإنهم لا يعلمون**"[2]، وقد قيل أن هذا النبي هو نوح عليه السلام، إذ روي "**أن قوم نوح كانوا يبطشون به ويخنقونه حتى يغشى عليه، فإذا فاق قال: اللهم اغفر لقومي إنهم لا يعلمون**"[3].

والشاعر هنا يلتمس العذر لشعبه لأنه يعلم أنهم في مرحة من التغييب الذهني والجهل الذي كان سببا في التأثير عليهم والتحكم بهم، وهم يعتبرون الدين الجديد بدعة وضلالة وسحر، وما المهاجر إلا متمرد يريد التحكم فيهم وتحويلهم عن الحقيقة، فالشغب في تلك الفترة كان مغلوبا على أمره، إذ كانت تمارس عليه سياسة التجهيل، وهذا ما سهل على السلطة السيطرة على الرعية والتحكم في أحوال البلاد.

وينتقل الشاعر إلى تناص أخر مع الحديث في قوله على لسان:

"**الشخص (03): هل ترى أنا سنجني بعض شيء من كتابات الكتاب**

غير قطع اليد والرحم وتخويف الجماهير بأهوال الحساب"[4]

يتناص الشاعر مع حديث آخر للرسول صل الله عليه وسلم عن السرقة وعقابها، قال فيه: "**إنما أهلك الذين قبلكم أنهم كانوا إذا سرق فيهم الشريف تركوه وإذا سرق فيهم الضعيف أقاموا عليه الحد وأيم والله لو أن فاطمة بنت محمد سرقت لقطعت يدها**".

(1)-عبد الله عيسى لحيلح: الملك والمهاجر، ورقة 25.

(2)- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري في شرح البخاري، دار الريان، لبنان، 1986، ص502.

(3)- نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- عبد الله عيسى لحيلح: الملك والمهاجر، ورقة24.

وقد برزت ملامح الجهل في العشرية السوداء وسياسة التجهيل التي طغت على عقول الشعب اناك، إذ صور الشاعر بدقة حالة الشعب ونظرته إلى الدين وأحكامه، وقد حاول أن يصحح بعض الأفكار التي كانت سائدة، حاول ايقاظ هذا الشعب الغافل وتحريك الروح الدينية الحقيقية فيه، وهو لم يعد يفرق بين الحقيقة والسراب، ويؤكد ذلك في قوله على لسان الطالب:

"**الطالب(04): هل أملأ الشدقين بالقول الذي أثقلته العنعنات والبسملات والحوقلات**"[1]

فالعنعنة هو الحديث الذي يرويه عن شيخه بصيغة "**عن**" دون أن يذكر سماعا او تحديثا أو إخبارا، أما البسملة فهي قول " **بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ** " وهي مفتاح القرآن، وأول ما نزل من قول لرسول الله في قوله تعالى: «**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ** ١» [سورة العلق/ الآية 01].

أما الحوقلات فهي عبارة " **لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم**".

كما اشتغل الشاعر على تناص آخر مع الحديث في قوله على لسان المهاجر:

"**المهاجر: إخوة الإسلام صبـــــرا إن بعد العسر يســـــــــــــــــرا**"[2]

إذ امتص لنا الشاعر هذا المعنى من قول رسول الله وهو يحاول التخفيف عن آل ياسر، وهم من الأوائل الين دخلوا الإسلام، ولما علم المشركون بإسلامهم أخدوهم وعذبوهم أشد عذاب فمر عليهم رسول الله وقال لهم" صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة–الطبري والحاكم–

فالمهاجر هنا حمل على عاتقه مهمة إرشاد هذا الشعب الذي يتخبط في العذاب ويحاول التخفيف عنهم بدعوتهم إلى الصبر، فاليسر قريب وإن بعد كل عسرا يسرا.

(1)–عبد الله عيسى لحيلح، مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 29.

(2)– نفسه، ورقة 30.

لقد تعددت أشكال التناص مع الحديث الشريف، واستطاع أ، يقدم لنا عبرا كانت مستخلصة من هذه الأحاديث وما قدمه الرسول من مواعظ، وهو دليل واضح على قدرة الشاعر واطلاعه على الشريعة الإسلامية وتشبعه بالثقافة الإسلامية.

فقد كانت معظم ألفاظه داخل المسرحية تحمل من الموروث الديني ما حملته ثقافته الفكرية ووظفها توظيفا جماليا، بالإضافة إلى معالجته للواقع الجزائري والأوضاع السائدة في تلك الفترة من سنوات الجمر، لأنه عاش الحدث بكل حذافيره، وخاض المغامرات بنفسه.

إذ نلمس في هذه المسرحية الموقف الذي تعرض له وعاشه من وراء سياسة التجهيل الممارسة على الشعب الجزائري المغلوب على أمره.

ورغم استحضار الشاعر لآيات القرآن الكريم وصور وألفاظ الحديث الشريف، إلا أن ذلك كله يبرز عفويا غير متكلف، ذلك أن هذه الاستحضارات هي نتيجة كثرة محفوظ الشاعر من القرآن الكريم والحديث الشريف، وهو الذي تؤكد سيرته الشخصية، حفظه القرآن والحديث الشريف منذ سني عمره الأولى.

ثانيا: التناص الأدبي في مسرحية الملك والمهاجر:

يعتبر التناص الأدبي أحد أنواع التناص الذي يستدعي حضور نصوص شعرية وأمثال وحكم، والموروث الأدبي له حضور في الأعمال الأدبي المعاصرة وذلك لقربه من الذات المبدعة، وهو من المصادر الملهمة التي يعمد إليها الشعراء من أجل تعزيز إبداعاتهم وتأكيد قدراتهم الفنية.

1) التناص مع الشعر العربي القديم:

ومن التناصات الشعرية القديمة التي اشتغل عليها الشاعر قوله على لسان

"الملك مملوك: وإن استطعت فاسق المعمم كي يمر على المساجد في خفوت

واسق الشعوب ولف عليها وانسج الشرك فلن تفوت

واسكب سمومك في كؤوس الواهمين الفارغين وقل لهم تلك الحضارة "[1]

وهو هنا يتناص مع أبيات جرير في قوله:

أعددت للشعراء سما ناقعا فسقيت آخرهم بسم الأول" [2]

يتناص الشاعر مع أبيات جرير ويمتص معنى البيت، وهو يستعيد لنا البنية النصية الشعرية ويحورها ليقحمها في سياق دلالي مغاير، إن الشاعر هنا يبني مسرحيته على السخرية والاستهزاء بالحكم الذي يعاني منه الشعب الجزائري وويلات المعاناة.

كما اشتغل الشاعر على المتنبي في قوله على لسان جعفر:

جعفر: ماض على رغم الزمان يكبر ملك يكابره الزمان فيصغر"[3]

---

(1)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة1.

(2)- محمد بن المتنبي التميمي البصري: كتاب النقائص-نقائض جرير والفرزدق، ط1، بيروت، 1998، ص156.

(3)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة12.

وهذا البيت ورد في مدح الملك وهو على شاكلة بيت المتنبي الذي مدح فيه سيف الدولة حين قال:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتصغر في عين الصغير صغارها وتعظم في عين العظيم العظائم"

إن الغرض من هذا المدح كان استلطاف الملك والتقرب من السلطة لقضاء حاجات ما، والشاعر يؤكد من لم يكن في حماية الملك سوف يكون الموت مصيره المحتوم.

ولقد نوع الشاعر في استلهامه للأشعار العربية بأغراضها المتنوعة وإثراء مسرحيته الشعرية، إذ يتداخل نصه التالي على لسان الملأ:

الملأ: "غلب السحاب بجوده وبسيفه قهر العدى

ما مثله ولدت النســـــا ومثله لن يولد"[1]

مع قول شاعر رسول الله صل الله عليه وسلم حسان بن ثابت حين قال:

"وأحسن منك لم تر قط عيني وأجمل منك لم تلد النساء

خلقت مبرئا من كل عيب كأنك خلقت كما تشاء"[2]

وهنا يمتص الشاعر المعنى المديحي الذي جاءت به الأبيات مادحة الرسول صل الله عليه وسلم، فهذا الوصف لا يليق إلا بخير الخلق محمد صل الله عليه وسلم، ولكن الجهل الذي حل بالشعب جعله يبحث عن منقذ من الجوع والفقر، إذ أصبحت هذه الأشياء أكثر رعبا من البشر.

اشتغل الشاعر على تناص شعري آخر في قوله على لسان الملك

الملك: أو "غننا بانت سعاد"[1]

---

(1)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة10.

(2)- حسان بن ثابت: الديوان،(شرحه: ضابط بالحربية) دار السعادة، مصر، 72.

وهو تناص مع أبيات كعب "ابن زهير" في قصيدته المشهورة "بانت سعاد" أو «البردة" أو «الكعبية " التي مدح فيها خير خلق الله محمد عليه السلام إذ يقول:

"بانت سعاد وقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول"[2]

والشاعر يريد من تناصه أن يوضح لنا حالة الملوك وطابعها المعروف بحب الغناء والترف والفساد ومخالطة النساء والمجاهرة بالمعاصي.

ويقول الشاعر على لسان الملك مملوك:

الملك مملوك:" كيف الطوى يأتي وكيف البؤس يكسح في الديار"[3]

يتناص الشاعر مع قول الحطيئة تناصا بالإلماع في قوله:

" وطاوي على ثلاث عاصب البطن مرمل بيداء لم يعرف بها ساكن رسما"[4]

إذ يصف لنا حالة الشعب الجزائري وهو يذوق ويلات العيش المرير بسبب الأزمة السياسية وانعكاسها على الحياة العامة من جوع وفقر وجهل.

ومن الواضح أن لنفحات الشعر القديم وأساسياته المعروفة حضورا في النص المسرحي للشاعر إذ نجد ملامح كثيرة له في قوله على لسان أحدهم:

أحد الملأ: "ظلل يطارحه الغراب هوى تسكنه الهوام"[5]

---

(1)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة06.

(2)-ابن حة الحموي: شرح قصيدة كعب ابن زهير-بانت سعاد-(تق: علي حسين البواب)، مكتبة المعارف، الرياض، (د.ت).

(3)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة13.

(4)- الحطيئة: الديوان،(تق: جمادو طماس)، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2011.

(5)-عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 16.

وقد حمل لنا منوالا من الشعر القديم إذ نجد كلمات دالة عليه كالطلل، الغراب وسكنته الهوام في قول امرؤ القيس باكيا الأطلال على الحبيبة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل"[1]

وكان لظاهرة الأطلال عدة أسباب كالحنين الذي يشعر به الحبيب عند رؤية دار الحبيبة بعد أن خلت وسكنها الغراب وهذا ما يزيد في شوقهم، والشاعر أراد بهذا التعبير أن يلمح إلى نظرة الملأ إلى هذا المهاجر الذي يقول كلاما مبهما غير الذي تعودوا سماعه، وما هو إلا كلام الحبيب أو الهوى الذي يعانيه، والشاعر هنا يتأسف على هذا الشعب الذي رضي بالذل والهوان.

كما اشتغل الشاعر على أبيات الإمام الشافعي في قوله على لسان الملك:

الملك: الريح بوصلة المنافق حيث مالت...يميل مرددا

أهلا وسهلا ومرحبا"[2]

وهنا يتناص الشاعر مع أبيات الشافعي في قوله:

ولا خير في ود امرئ متلون إذا الريح مالت مال حيث تميل"[3]

وهي أبيات تحمل نصيحة لتأديب النفس وإلزامها الصبر والوفاء والبعد عن خيانة الوعد والعهد، وقد حمل هذا البيت معنى النفاق والخداع والتلون بألوان المكر والتلاعب، فالملك هنا أحس بخيانة شعبه إذ أحسوا بظلمه وطغيانه واستغلاله لهم.

والشاعر يقصد هنا الأفراد الذين تلونوا من أجل السلطة وتخلوا عن مبادئهم السابقة.

---

(1)- امرئ القيس: الديوان، دار المعارف، مصر،1958، ص24.

(2)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة37 .

(3)- الإمام الشافعي: الديوان،(تق: محمد إبراهيم سليم)، مكتبة ابن سينا، القاهرة،(د،ت)، ص117.

وقد كان الشعر العربي القديم حاضرا في أبيات مسرحية" الملك والمهاجر" هذا ما زاد في ثراء المسرحية وتكثيفها، وهي دلالة على تمكن الشاعر الجيد من الشعر القديم واستخدامه له بطريقة جمالية وفنية.

يقول الشاعر على لسان أحدهم:

الشخص(3): "لا تقولوا "كان" للناس "وكنا" قد تكونون كما كانوا وكنا هاهنا فصل الخطاب"[1]

يعود الشاعر إلى النشيد الوطني ليتناص مع قول مفدي زكريا فيه:

"إن في ثوراتنا فصل الخطاب "

يشير الشاعر هنا إلى قطع الكلام مع هذا المهاجر الذي أتى بأقاويل لا تفيد في تغيير حالهم، فالشعب في تلك الفترة كان يفكر في إسكات ألأم البطن بسبب الجوع والفقر، والنجاة من الموت الذي صار يلاحقه كظله، بالإضافة إلى أنه كان مغلوبا على أمره، فالجهل سيطر على العقول وطغت الحقائق المزيفة على التفكير، لذا كان من الصعب بما كان تقبل أراء هذا المهاجر المتمرد على النظام والسلطة.

2)التناص مع الخطبة:

تناص الشاعر مع جنس أدبي آخر كانت سماته بارزة في المسرحية وهو فن "الخطبة" يقول على لسان المهاجر:

المهاجر: أيها الناس اسمعوني

إني أخشى أن تغيبوا...ليس كالله طبيب... ليس كالله حبيب"[2]

(1)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 24.

(2)- نفسه، ورقة 21.

ويتناص الشاعر هنا مع خطبة "**قيس بن ساعده الإيادي**" في سوق عكاظ، وهو الذي اشتهر بالحكمة قبل الإسلام لأنه كان على دين إسماعيل وإبراهيم، وقد كان ينشد في سوق عكاظ قائلا" **يا أيها الناس اجتمعوا واستمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت**"[1].

أراد الشاعر على لسان المهاجر أن يعيد الشعب الجزائري إلى الحياة من جديد وإلى الإيمان الحقيقي قبل أن يتم تزييفه، فقد تم تحريف الدين من أجل السيطرة على هذا الشعب، وأصبح لا يعرف من الدين إلا الاسم وأضحى يكفر المعتقدات خوفا من الموت على يد السلطة.

وقد استحضر الشاعر في مسرحيته خطبة أخرى من التاريخ الإسلامي في قوله على **لسان الملك: أين المفر وكل من كانوا أصحابي أنكروا وتنكروا**"[2]

إذ نجد تناصا اقتباسيا من خطبة "طارق بن زياد" فاتح الأندلس عندما قام في أصحابه خاطبا قائلا: **أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم وليس لكم في الله إلا الصدق والصبر**"[3]

وقد أراد طارق ابن زياد هنا أن يحفز جيش المسلمين على الجهاد في سبيل الله وعدم التراجع، وقد حمل الشاعر بيته بهذه الصيغة الخطابية للملك الذي تخلى عنه أعوانه وأتباعه، فكانت له أبشع النهايات التي لقيها هذا الملك وجبروته.

3) التناص مع الأمثال والحكم:

اشتغل الشاعر على نوع آخر من الأدب وهو الأمثال والحكم وتناص معها غير مرة في قوله على لسان بلعم:

---

(1)- ابن كثير: البداية والنهاية، ج2، ص230.

(2)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 39.

(3)- عبد الرحمن علي حجي: التاريخ الأندلسي، ط2، دار القلم، دمشق، 1981، ص61.

بلعم " ولدى ... لصمتك وقع قعقعة الرعد وراء لفّات الغمام والصمت أحكم ما يقال وربما فاق البلاغة والكلام لكن صمتك يا بني مدجج بالرعب والصخب المريع"[1]

تداخل نص الشاعر مع الحكمة الدالة على الصمت إذ يقال:

" سلامة الإنسان في حفظ اللسان.

من علامات العاقل حسن سمته وطول صمته .

إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب.

أو قولنا الندم على السكوت خير من الندم على القول"[2]

لقد حاول الحاكم استخدام رجل الدين ليؤثر على الفتى لاستغلاله ولاستعطافه باسم الدين، ومحاولة استغلال الوضع المزري للبلاد والتأثير على الشعب، الذي أصبح يخشى الفقر والجوع ونظام الدولة أكثر من خوفه من الله.

كما وظف الشاعر اقوال مأثورة شاعرة في التراث العربي ومتداولة بين الأفراد إذ يقول على لسان الملأ:

فإلى الأمام أميرنا فالخير في وسط الأمور"[3]

في الشطر الثاني تناص خارجي مع المقولة الشهيرة: "**خير الأمور أوسطها**"[4]

ربما أراد الشاعر بتناصه أن يخفف من حدة الاختيار، والشعب مهما كانت اختيارات الحاكم هم معه.

---

(1)- عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 02.

(2)- روحي البعلبكي: موسوعة روائع الحكمة والأقوال الخالدة، ط3، دار العلم للملايين، لبنان، 2001، ص 122.

(3)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 04.

(4)- الحسن اليوسي: زهر الاكم في الأمثال والحكم،(تق: محمد حجمي و محمد الأخضر)، ج2، ط1، دار الثقافة، المغرب، 1981، ص203.

ويتناص الشاعر أيضا في موضع آخر مع الأمثال في قوله على لسان السجّان:

السجّان: (يقرأ بيان الملك):

باسمي وباسم الحزب، باسم الثورة الغراء باسم الله أعلن ما يلي:

ولدت براقش جروها الثاني وسمّيناه "ويوي" أسود ما أجمله"[1]

وهو تناص خارجي مع المثل العربي القديم القائل "**على أهلها جنت براقش**" وقد جرت في الروايات القديمة أن براقش هي جروة عند العرب دلت العدو الغائر على مكان قومها فقضي على أهلها، وقد حمل الشاعر بيته بهذا المثل القديم ليصف به بعض الأسماء التي نت على الوطن الجزائري وساعدت في معاناة شعب.

إن الشاعر وهو يستحضر كل هذه الأمثال والحكم ويحملها في أبيات المسرحية ليعبر بها عما يريد إيصاله، كما أنه حافز للمتلقي وإثره له من أجل التطلع إلى التاريخ ومجرياته الماضية.

ثالثا التناص التراثي:

هناك من الدراسات الحديثة من تدعو إلى قطع الصلة مع الموروث القديم والتخلي عن التراث بحجة أنه يعرقل المسيرة الأدبية من الإبداع، وهناك من يؤكد على أن التراث معين لا ينضب يزيد النص الحديث جمالية فنية أكثر، وقد أبى الشاعر في هذه المسرحية إلا أن يكون للتراث دور في إثراء عمله المسرحي.

و يعد التاريخ ملهم الشعراء ومنبعهم المشبع بمختلف التجارب الماضية "**فالتاريخ يحمل في طياته نماذج من الشخصيات كان لها الأثر البارز في تغيير الواقع في شتى الميادين الحياتية، أو في صنع المواقف**"[2]

---

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 20.

(2)- أحمد قيطون: مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، (مقال)، مجلة الأثر، ورقلة، ع 19، 2014، ص 1.

والتاريخ يربط بين الماضي والحاضر ويصور لنا شخصيات متوافقة مع ما تستدعيه الضرورة الأدبية الشعرية، وقد امتاز الشاعر الأدبي في هذا العمل المسرحي بتصوير هذا النوع من الموروث حيث استقى من التاريخ الإسلامي قصصا تحمل كثرا من المكانة الأدبية والقيمة الفنية.

وقد استطاع الشاعر أن يعطي لنا صورا تخيلية حول شخصيات عدة من التاريخ والوقائع والأماكن" **الأمر الذي ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث يكسب الماضي بكل إثارته وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة**"[1].

والشاعر لم يتوقف عند هذا الحد بل اختارها لتكون مناطق مشعة ومضيئة تنبض بالحيوية، وينتج بذلك ما يستطيع أن يثير لذة القارئ المتلقي.

وقد تناص الشاعر مع قصة مسيلمة " الكذاب" و " سجاح" اللذان ادعيا النبوة في قوله على لسان الملك:

"**واقرع طبولك يا مسيلمة وهزي بطنك يا سجاح**"[2]

وقد روى التاريخ قصة هذين الشخصين "مسيلمة الكذاب" و"سجاح التميمية"، وكان مسيلمة ممن ارتد في زمن الرسول صل الله عليه وسلم بعد ما لقي النبي عليه السلام " **وقال الشعبي قدم على رسول الله خبر مسيلمة و العنسي الكذابين بعدما ضرب على الناس بعث أسامة بن زيد**"[3]، وكان مسيلمة ذا ذكاء وفطنة وبعد لقائه لرسول الله عاد إلى قومه ارتد وادعى النبوة لنفسه "**وتسمى برحمان اليمامة لأنه كان يقول: الذي يأتي اسمه رحمن، وخاف أن لا يتم مراده لأن قومه شاغبوه، فقال: وهو كما يقولون إلا أنني قد**

(1)– رجاء عيد: لغة الشعر–قراءة في الشعر العربي الحديث– ط1، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1998.

(2)–عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 04.

(3)– أبو الفر ابن الجوري: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج4، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، د، ت)،ص18.

أشركت معه فشهد لرسول الله أنه نبي، وادعى أنه قد أشرك معه في النبوة"[1]، وله في قوة التعبير وزخرف اللفظ واتيان الكلمات المسجوعة التي تثير الإعجاب فراح يسجع فيهم ليثبت صدق نبوّته " **سبح اسم ربك الأعلى الذي يستر على الحبلى**"[2].

أما سجاح التميمية فادعت هي الأخرى النبوة في زمن الرسول علية الصلاة والسلام بعد وفاته في أيام الردة، وقد "**استجاب لها الهديل وترك التنصير وأقبل معها لقتال ابا بكر وقصد مالك ابن النويرة فأجابها ومعها من قصد أبا بكر...فأجابت وقالت: وأعدو الركاب واستعدوا للنهاب ثم أغيروا على الرباب، فليس دونهم حجاب**"[3].

وقد كان لقائها بمسيلمة الكذاب أن قصدت اليمامة لتأخذها منه فهابه قومها، واتفقا على ان تكون بينهم مصلحة فتزوجها وبعد ان عادت الى اهلها قالت " **إني وجدت نبوته حقا، وإني قد تزوجته، فقالو: مثلك لا يتزوج بغير مهر، فقال مسيلمة: مهرها أني قد رفعت عنكم صلاة الفجر والعتمة**"[(4)]. إن العالم العربي اليوم حسب الشاعر يعيش حالة من الزيف والتخريف والحريف، والجزائر بخاصة عاشت حالة من الانقلاب السياسي مما جعلها تخرج عن كل السياقات المألوفة، وقد صور الشاعر هذه الحالة أدق تصوير ووصف سلوك ملوكها النجين لحقوق الشعب، والشاعر يستشرف انتصار الخير على الشر في زمن الطغاة والاستبداد واللهو والمجون.

وقد استحضر الشاعر من التاريخ مآثر الأندلس، اذ تناص مع رمز الغناء الأندلسي إسحاق حيث بلغ الغناء قمة مجده وذروة شهرته، وكانت مظاهر الترف أحد أسباب سقوط الحكم الأندلسي، إذ يصف الشاعر حالة الملك عندما اهتز طربا حين بدأ إسحاق الغناء:

إسحاق: مملوك" يابن الملوك أبناء أبناء الملوك

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ص19.
(2)- نفسه، ص21.
(3)- الحافظ ابن كثير: البداية والنهاية،ج6،ط6، مكتبة المعارف، بيروت 1988،ص319.
(4)- أبو الفرج ابن الجوري: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ص 23.

دم للخليفة ملحهـــــا يفديك قوم مملوك"[1]

فكانت الأمة العربية بملوكها الذين يغرقون في مظاهر الترف واللهو، والشعب يعيش عندهم ويلات الفقر الذي يؤدي بهم الى السقوط، لكن كانت هناك قلوب واجهت بقوة هذا الطغيان السائد في البلاد، كقلب **بلال بن رباح** هذا الفتى الذي يحبه المؤمنون وتعشق صوته آذان الموحدين، عاش حياتين، حياة الرق والعبيد وحياة السادة والأشراف في زمن الرسول (ص)، وقصته المشهورة تناص الشاعر معها في قوله على لسان إسحاق:

إسحاق: "الخوف غاب من البلد وبلال لا يخشى أحد"[(2)].

ففي قول الشاعر استحضار لأفعال القوم الكافرين من أهل قريش، فبلال أحد العبيد المستضعفين من المؤمنين "**وكان يعذب حين أسلم ليرجع عن دينه، وما أعطاهم قط كلمة مما يريدون، وكانوا إذا اشتدوا عليه في العذاب قال: "أحد أحد"، فيقولون له قل كما نقول، فيقول لهم إن لساني لا يحسنه، وكانوا يأخذونه فيمطونه ويلقون عليه من البطحاء * (...) ويريدونه على ان يذكر اللات والعزة، ولا يذكرهما، ويقول: أحد أحد**"[(3)]، ورغم جبروت القوم وغرورهم وتكبرهم إلا أن بلال لم يخشاهم بل واجههم بكل شجاعة، وقد صور لنا الشاعر الشجاعة التي واجه بها الظلم والقهر اللذين فرضتهما السلطات الجزائرية و طبقتهما على من يواجه ويقول قول الحق، والغرض من استحضار هذه القصة هو على تأكيد أن الإيمان الذي تحمله القلوب الرافضة لسلطة التجهيل والتكفير لا يعدلها أي أحد و لا يرجعها عن مرادها أي عذاب.

---

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 04.

(2) نفسه، ورقة05.

(3)- عباس محمود العقاد: داعي السماء بلال بن رباح- مؤذن الرسول- نهضة مصر، مصر، 1945،ص83.

*: والبطحاء هي الأرض المنبسطة المتسعة يمر بها السيل فيترك فيها الرمل و الحصى.

فالبطل نموذج المثقف الواعي والمتدين الذي يبتغي من السلطة إلا العدل وغرضه الوحيد أن يشع الأمن والسلام في البلاد. ويصور لنا عذاب المهاجر وشبهه بعذاب بلال وما عاناه عندما كان أهل قريش يعذبونه حين يقول الشاعر على لسان المهاجر:

المهاجر: أحـــد أحـــد

أحـــد أحـــد

السياف: السوط والسلطان ربك لا أحد"[1]

فقد كانت هذه هي كلمات بلال الحبشي يوم عذبه أهل قريش أشد العذاب ليرجع عن دينه ويوحد آلهتهم فأبى، وهذه الإرادة التي يتحلى بها بلال حملها الشاعر إلى الفتى المهاجر. هذا المقطع الشعري يشخص لنا طرفي الصراع الدرامي متمثلا في قوة إيمان المهاجر، الذي هو شاعر من جهة، والقوة المشركة التي يمثلها البوليس أو النظام العسكري من جهة أخرى.

ويقول الشاعر على لسان إسحاق:

إسحاق:" للبيت رب فيا فهد شاه الجزيرة هل من آية العرب يحي آية العجم"[2]

فقد استحضر الشاعر هنا موقف جد الرسول عليه السلام مع أبرهة الحبشي حين أراد هدم الكعبة، وقد ورد في الأثر أن " **أبرهة أحد لعبد المطلب مائتي بعير وخرج إليه فجهره وكان رجلا وسيما جسيما، وقيل هذا سيد قريش وصاحب عير مكة الذي يطعم الناس في السهل و الوحوش في رؤوس الجبال فلما ذكره بحاجته، قال: سقطت من عيني، جئت لهدم الكعبة التي هي دينك وعصمتك و دين آبائك، فقال عبد المطلب: أنا رب الإبل وللبيت رب يحميه**"[3]، فكما للبيت رب يحميه كذلك للبلاد رب يحميها من طغيان

---

(1)–عبد الله عيسى لحيلح: ورقة 25.

(2)– نفسه: ورقة 07.

(3)– ابن كثير البداية والنهاية، ج 2، ص 283.

المغتصبين، فهذه القصة التاريخية لا تظهر بوضوح في ثنايا البيت، إنما عمد الشاعر إلى إخفائها من أجل أن يدخل الشك والغموض في قلب المتلقي.

إن أغلب القصص داخل المسرحية تبدو مجرد إيحاءات فقط، وبذلك يستطيع الشاعر القارئ استغلال الطاقة الإيحائية وتفجير دلالتها داخل المسرحية، وبالتالي يصبح القارئ طرفا فاعلا ومشاركا في عملية إنتاج الدلالة.

فيقول الشاعر على لسان إسحاق:

إسحاق:" يشفي غليلا ويروي هامة ظمئت فوق القصور تنادي جدد معتصم"[1]

والشطر الثاني من البيت يحمل في طياته تناصا مع القصة التاريخية التي حدثت مع المرأة الهاشمية التي كانت سبية الروم، وكانت سببا في فتح عمورية، وهي قصة مشهورة عندما نادت وصرخت "وامعتصماه"**!**، "**وذلك عندما غار إمبراطور الروم على بعض الثغور الرومية الإسلامية ... فكان الرد حاسما بفتح عمورية**"[2].

والمعتصم بالله هو ثامن الخلفاء الراشدين العباسيين وكانت شجاعته معروفة وقد لبى نداء تلك المرأة بجيش عظيم لم يعرف له مثيل في تاريخ الفتح الإسلامي.

قد حمل الشاعر بيته بهذه الشخصية التاريخية بطريقة مقصودة بغية استثمار دلالتها، مضيفا إليها النبرة الحداثية في الشعر، ليواكب بها روح العصر، وذلك ليعبر عن الشجاعة التي يتمنى لو أنها ولدت من جديد بتلك الحماسة والغيرة لأرض الجزائر.

وقد مزج الشاعر مسرحيته بقصة تاريخية تراثية إذ يقول على لسان بلعم:

"**بلعم: "غدك المغمس في الهوان أراه، بل وأراك في هول الذهول**

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: ورقة 07.

(2)- محمد سهيل طقوش: تاريخ الدولة العباسية، دار النفائس، بيروت، (د.ت)، ص35.

صعقا تفاش عن عيونك أو يديك وتسأل السياف وقت الأفول"[1]

يستحضر الشاعر هنا في هذا المقطع المسرحي قصة سياف هارون الرشيد الذي عرف في التاريخ كأشهر جلاد وما زاد شهرته معاصرته لحاكم أسطوري على مر العصور وقد كان "مسرور السيَّاف، عبداً مخلصاً، مطيعاً، لا يعصى لسيّده أمراً، ولا يستوضح منه تفصيلاً. كان "هارون الرشيد" يأمُره اتني برأس "فلان"

وكان "مسرور" "**يذهب ويأتي برأس "فلان" ولم يكن هناك مجال للمراجعة، أو الاستئناف. ولم تكن هناك إجراءات قانونية، أو نظام للمرافعات، لم تكن هناك حاجة لأمر من النيابة، ولم تكن هناك روتينية، أو بيروقراطية مُنَظِمَة للتنفيذ**"[2]، وقد حمّل الشاعر بيته بهذه الشخصية التاريخية ليستطيع التعبير عن واقعه المعاش مستفيدا من المعاني التي تحملها هذه الشخصية التاريخية، كما أنه تمكن من تعرية الواقع بتوظيف هذه الشخصية بطريقة فنية مكثفة، مستفيدا من المعاني والدلالات التي تحملها هذه الشخصية وتفجير دلالاتها داخل العمل المسرحي.

يقول الشاعر على لسان الملك في موضع آخر من المسرحية:

الملك: "واشقى مع الصعاليك الكبار"[(3)]

يعود الشاعر هنا إلى التناص مع أحد الشخصيات التراثية الأدبية والتي مثلت القوة المتمردة على السلطة فكان من أبرزهم عروة بن الورد والشنفرى وتأبط شرا وغيرهم.

وعروة بن الورد أمير الصعاليك كما شاع هو صاحب شخصية متميزة "**وكان مذهبه للصعلكة لإقامة نوع من العدالة الاجتماعية لذى لم يكن غزوه بدافع التعسف وإنما كان إحساسا بالغبن الذي تلقاه فئة من الناس تعيش على هامش المجتمع**"[4]، فخرج على نظام

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهار، ورقة 03.

(2)- أنور عبد المجيد الجبروتي: مسرور السياف ونظامه،(مقال)، مجله الحياة، السعودية، 1999، ع 389، ص 27.

(3)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهار، ورقة

(4)- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي-العصر الاهلي، ط22، دار المعارف، القاهرة، (د، ت)، ص383.

القبيلة لنصرتهم، أما الشنفرى " **فكان من عشيرة الإواس الحجر الأزدية، فهو قحطاني النسب، ويدل معنى اسمه على غليظ الشفاه...وأمه حبشية وقد ورث عنها سوادها ولذلك عد في أغربة العرب، ولا نراه في قبيلة الأزد، وانما في قبيلة فهم**"[1]، وبسبب لونه الاسود نبذ من طرف قبيلته" **والذي روضه على الصعلكة هو تأبط شرا**"[2]، فقد انتشر خبر هذين في أوساط القبائل بشرهما وكثرة فسادهما.

أما تأبط شرا " **فهو من قبيلة فهم واسمه ثابت ابن جابر بن سفيان، ويعد من أغربة العرب، إذ كانت أمه حبشية سوداء... واختلف العلماء في تسميته "تأبط شرا" وقيل لقبته أمه إذ قالت: تأبط سيفا وخر، فلما سئلت عنه قالت: تأبط شرا ومضى لوجهه، وقيل لأنها رأته يتأبط جرابا مليئا بالأفاعي، وربما قبيلته سمته بذلك لكثرة ما يرتكب من جرائم**"[3]، وقد اختلفت الروات حول ذلك ولكن عرف بتاريخه المليء بالشرور.

والحق أن من أشرف الصعاليك كان عروة ابن الورد لأنه استطاع أن يرفع الصعلكة، فهو كان يسعى للوقوف مع الفقراء والمحتاجين حتى يدفع عنهم الشقاء والمعاناة القاهرة.

والشاعر هنا يستحضر من التاريخ القديم هؤلاء الصعاليك المتمردين على النظام القبلي الذين أصبحوا رمزا لثورة الفقراء والجياع ورمزا لمحاسبة المستغلين لهؤلاء الضعفاء، والملك هنا طاغية يبعد كل من يخرج عن قوانينه وطاعته ويكون مآله الإقصاء والتهميش ويوصف في خانة المتمردين والخارجين عن القانون، في مقابل ذلك هناك جهات سعت لإرضاء الملك والسير على نهجه وتحت رايته من أجل المصلحة الخاصة.

وهناك من الشخصيات من حملت هذه الصراعات الكلامية كالفرزدق وجرير الذين عرفا بما يسمى "النقائض" في قصر الملك، وقد مثل الشاعر هذه النقائض في مسرحيته

(1)- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي-العصر الجاهلي ، ص 379.
(2)- علي ذو الفقار شاكر: ديوان تأبط شرا وأخباره، دار الغرب الإسلامي، لبنان، (د.ت)، ص 45.
(3)- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي-العصر الجاهلي، ص380.

وتناص معها بحالة "جعفر وهمام"، فقد حاول كل منهما السير وفق ما تدعيه الضرورة الملكية وأهواء الملوك، يقول الشاعر على لسان همام:

همام:" بطل المعارك والسلام انت الإمام الى السلام

أومـــــا لجفنك أن يرى يعفو كأجفان الأمـــــان"[1]

ويرد عليه جعفر:

جعفر:" ماض على رغم الزمان يكبر ملك يكابره الزمان فيصغر

كأنما الجمعـــــــان فرد واحد وكأنه يوم الكريـــهة معشر"[2]

فمازالت ميزة الشعراء التسكع في قصور الملوك وإرضائهم لخدمة ما تطلبه المصلحة الشخصية.

وفي تناص آخر من التاريخ يقول الشاعر على لسان جعفر

جعفر: "ونؤيد السوط الذي قهر القرامطة الحفاة"[3]

هان تناص مع قصة القرامطة وهي كانت حركة هدامة "**تتحرك وفق مخطط مدروس كان مركزها واسط تقوم على خداع الجماهير واستغلال عواطفهم نحو آل البيت، وتعتمد التنظيم السري المنتظم**"[4]

قد داع صيتها في تلك الفترة لأنها كانت ناهبة لحقوق الأفراد وطاغية إذا ما حلت بأرض أو مكان إلا أدخلت الرعب والفساد فيه وألحقت بأهله الضرر، لأنهم ملحدون لا دين لهم ويسعون الى تعطيل الشرائع بالخداع والتلاعب، وقد أضافوا الى تاريخهم الأسود الكثير

(1)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 11.
(2)- نفسه الورقة 12.
(3)- نفسه، ورقة 15.
(4)- عبد الرحمان ابن الجوزي: القرامطة، (تق: محمد الصباغ)، المكتب الإسلامي(ذ. ت)، ص 13.

من الأحداث التي يذكرها التاريخ، " **كسرقتهم للحجر الأسود حين أغاروا على المسجد الحرام**"[1].

و الواضح أن دوام الحال من المحال، فقد كان لنهاية القرامطة موعد لابد من الوصول إليه، فلم يصبحوا "**أولئك الرجال المرهوبين في البدو و الحضر، ترتعد لاسمهم الشعوب والامراء، قد قام بدور قرامطة الشام ... و لعل هزيمة هؤلاء على أيادي التتار هي الفائدة التي نتجت عن غزو هولاكو أن حطمت قوة الحشاشين و أفقدت القرامطة أهميتها السياسية الى الأبد**"[2]، وهنا يعيد التاريخ نفسه مع السلطة العسكرية التي رفضت الحركة الإسلامية و رفضت فوزها، ويقصد هنا " بالسوط" الحركة الإسلامية للإنقاذ، بينما القرامطة هي الجهة المعادية له و الناهبة لحقوق الفرد.

ويسير الشاعر عبر مواقف لها علاقة بالواقع المعيش، الذي يتناسب والحالة السياسية والاجتماعية للشعب فهناك أطراف أرادت استغلال الوضع السياسي للبلاد ومرورها باضطرابات صعبة مست مختلف الميادين، محاولة بذلك إدخال يد غريبة الى الحكومة الجزائرية والوضع الذي تؤول إليه الجزائر حين استلام الجبهة الإسلامية الحكم، وحاولت استغلال الوضع السائد من فقر وجوع وحرب، قد مثل الشاعر هذا الطرف المغربي بقوله على لسان قارون:

قارون:" المـال عندي في خزائني كالتراب

كالرمل في الصحراء تسفيه الرياح"[3]

فلقد استحضر لنا الشاعر من التاريخ الفرعوني القديم قصة اغنى رجال فرعون وهو قارون" وقد ذكر الله تعالى كثرة كنوزه حتى أن مفاتيحه كان يثقل حملها على القيام من

(1)- ابن الجوزي: القرامطة، ص 16.

(2)- ميكال يان دي خويه: القرامطة-نشأتهم، دولتهم، وعلاقتهم بالفاطميين،(تر: حسين زينه)، ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1978، ص161.

(3)- عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك والمهاجر، ورقة 17.

الرجال الشداد، وقد قيل أنها كانت من الجلود وأنها كانت تحمل على ستين بغلا"[1]، ولكن عدو الله نافق كما نافق الذين من قبله وطغى واستكبر بماله فأتاه الله البيان، فخسف به وبداره الأرض، وقد وظف الشاعر قصة " قارون" داخل أبياته ليثبت لنا سلطة وبريق المال وتأثيره الشديد على الجهة المستضعفة بخاصة فئة الشباب، وأنه الحل الذي يعدل الوضع الذي آلت إليه البلاد جراء الحروب، والتدهور الاقتصادي.

بخاصة ان الملك قد حاول الهروب والتملص من المسؤولية واعتبر نفسه بعيدا عن كل شيء، وغير قادر على سد حاجات.

ويقول الشاعر على لسان الملك:

الملك: "قد قلت حقا يا رشيد...

انا حافظ الحق المقدس للمعارض والمؤيد والقريب والبعيد

انا لا أخاف من الكيان، فكيف يفزعني وليد

زد فوق هذا، لو قتلته صار حزب "الحسين" وصرت حزب "اليزيد"

وصراحة انا لا أريد"[2]

فقد استحضر هنا هذا الصراع التاريخي الإسلامي الذي وقع بين "الحسين" و "يزيد بن معاوية" بسبب الخلافة و الحكم، وقد بدأ هذا الصراع حين تنازل معاوية عن الخلافة ليزيد، يبدأ الحسين وأتباعه بالتحرك ففي البداية " **رفض الحسين المبايعة بشيء من التملص أمام الناس وكان معه عبد الله بن الزبير**"[3] ، ولقد حمل ها التعارض صراعا بين الطرفين وذلك لرفض الحسين ولاية اليزيد وخلافته من طرف، لأنه عندما بايعه معاوية

(1)–ابن كثير: قصص الأنبياء،(تق: عبد القادر يعرب)، دار الكتب الحديث، الكويت،(د.ت)، ص 317.

(2)– عبد الله عيسى لحيلح: مسرحية الملك و الهاجر، الورقة 18.

(3)– محمد عبد الهادي الشيباني: القول السديد في سيرة الحسين الشهيد، ط1، مبراة الآل والأصحاب، الكويت،2010،ص96.

غضب الحسين، وبعد موت معاوية وتولى يزيد الخلافة، خرج الحسين فكان من أتباعه أهل الكوفة وهم من أرادو الخلافة له، وكانت هناك مؤامرات كبيرة حيكت ضد الحسين، وكان يعتقد ان التصارع مع اليزيد فقط، الى أن انتهى به الامر مقتولا. ويذكر في الروايات أنه كان شهيدا في كربلاء" **وقد قال حين وصل إليها صدق رسول الله حين قال: أنها أرض كرب وبلاء**"[1].

وبعدما قتل اتهم عدد كبير في مقتله ولكن صراع الحسين وأتباعه مع اليزيد بقي مستمرا حتى بعد موته، فأتباع الحسين مازالوا الى اليوم يذكرون الحادثة ببدعة التضحية والفداء في عاشوراء، تكريما ووفاءا له.

والشاعر عند استحضاره لقصة الحسين وتصارعه مع يزيد يصف لنا الحالة السياسية التي كان يعانيها المجتمع الجزائري وحروبه الدامية التي أدت الى الانقسام السياسي بين من يدعي السلام والأمن للبلاد، ومن يريد أن تكون البلاد في حالة فوضى وفسوق وفجور، يفسرون الدين بما يخد المصلحة الشخصي فقط.

وقد جمع الشاعر بين التراث التاريخي القديم والحاضر لتكون هناك جمالية فنية ومقاربة أدبية بين الزمنين، وهذا يدل على قدرة الشاعر وسعة اطلاعه على الآداب القديمة والحديثة وقدرته على الربط بينهما بأسلوب راق تمازجت فيه الألوان الأدبية لتشكل لنا فنا أدبيا راقيا مثقلا بمختلف الثقافات.

(3)- محمد عبد الهادي الشيباني: القول السديد في سيرة الحسين الشهيد ، ص 68.

خاتمة

في ختام هذا البحث الموسوم "بجماليات التناص في دراما الملك والمهاجر" للشاعر الجزائري "عبد الله عيسى لحيلح" خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج لعل أبرزها:

– أن التناص لوحة فسيفسائية يحمل بداخله مجوعة من النصوص المتداخلة لتشكل نصا جديدا مكثفا ومثقلا بالمعارف.

– أنه رغم تداخل النصوص الغائبة في المسرحية إلا أنها حافظت على فاعلية التشويق وزادت في فنية الاستمتاع واستقطاب أكبر قدر ممكن من الفنية.

– لم يكن التناص داخل المسرحية من أجل تكديس المعلومات والحقائق التاريخية، إنما كان إثارة زاخرة بمختلف الحوادث التاريخية التي تؤثر في نفس المتلقي لحب التطلع والاكتشاف.

– كان للتناص داخل المسرحية دور هام في إضفاء نوع من المصداقية على العمل الأدبي إذ جعله أكثر قربا من المتلقي، كما يساعده على استيعاب بعض الأفكار والحقائق وصور له وقائع الأزمة الأمنية وظروفها وملابساتها بطريقة فنية بعيدة عن حقائق التاريخ الجافة.

– عبرت المسرحية عن حالة الشاعر وما عاشه في العشرية السوداء بالإضافة إلى وصفها لحالة الشعب الجزائري وما أصابه من تجهيل وفقر ومعاناة وحرمان بفضل ما استحضره الشاعر من تناصات قرآنية بخاصة، وتناصات أدبية بعامة.

–طغى التناص الديني على المسرحية، وهذا ما يبين لنا أن الشاعر ذو ثقافة إسلامية كبيرة، وأن هذه التناصات ما هي إلا صورة صادقة عن قوة الذاكرة وكثرة محفوظه.

–تنوع التناص في المسرحية بين ديني وأدبي وتراثي، مما عزز من جمالياتها وفنيتها وفتح أفاق التأويل أمام القارئ، وساهم في الانفتاح على مدارات زاخرة بالمعاني.

– يحمل العمل المسرحي في طياته هدفا ما قد يكون اجتماعيا أو دينيا أو سياسيا أو حتى أخلاقيا نفسيا وهو ما حملته لنا المسرحية، إذ عالجت الواقع الجزائري بمختلف ظروفه، بدءا بالأزمة الاقتصادية مرورا بالعشرية السوداء، وصولا إلى قرار العفو

والمصالحة الوطنية ولعل الشاعر أراد منها "التأريخ" لفترة حرجة من تاريخ الجزائر وتبرز رغبة حقيقة لديه في تلاقي أسباب الشقاق والفرقة وكأنما ينبه الأجيال الصاعدة إلى أخطاء سابقيهم.

ختاما إن هذه الدراسة حاولت الإحاطة بأهم جوانب التناص في "مسرحية الملك والمهاجر" وما حملته من آفاق مفتوحة، لكنني لا أزعم كمالها، وأتمنى أن أكون قد أفدت ولو بالقليل في هذه الدراسة المعمقة والطويلة والتي تحمل موضوعا غير مطروق كما أتمنى أن تكون هذه الدراسة معينة لطلبة آخرين مستقبلا.

أتقدم أخيرا بالشكر الجزيل إلى الأستاذة " فطيمة بوقاسة" على إرشاداتها القيمة في إتمام هذا البحث، وأدعو الله أن أكون قد وفقت وعلى الله قصد السبيل.

ملحق

سيرة الشاعر الجزائري "عبد الله عيسى لحيلح":

الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح" من الشعراء الجزائريين المعاصرين له شعر قوي يحمل لمسات الشعراء الكبار، وهبه الله موهبة قرض الشعر، وله من الخيال والعلم ما يمكنه من ذلك.

المولد والنشأة:

ولد الشاعر عيسى لحيلح في "**31 ديسمبر 1962 ببلدية جيملة ولاية جيجل**"[1]، تلقى تعليمه الأول بمسد القرية حيث حفظ قسطا من القرآن الكريم، ليستمر الشاعر بعد ذلك مع مشوار العلم والتعلم أين أكمل تعليمه الابتدائي " **ببلدية الولوج ولاية سكيكدة**"[2]، ليكمل ما لم يكمله في المساجد من العلوم والمعارف المختلفة، لتكون المرحلة المتوسطة هي خطوة الشاعر التالية بمتوسطة "**الحسن ابن الهيثم بدائرة الشفقة ولاية جيجل**"[3]، وقد كانت حياته العلمية منذ الصغر مشتعلة وملتهبة في طلب العلم والمعرفة، ولم يتوانى في رف اي من العلوم والسعي لاكتسابها، كما عرف بحبه وشغفه الكبيرين للقراءة والمطالعة وخصوصا الشعر القديم والكتب القيمة.

لينتقل بعدها إلى ثانوية الطاهير المختلطة حيث تحصل على شهادة البكلوريا والتي أهلته إلى الانتقال لكلية الآداب واللغات بجامعة قسنطينة وهناك برهن قدرته العليمة وتمكن من التفوق بمنحة الدراسة بعد نيله شهادة اللسانس" **جامعة عين شمس بالقاهرة**"[4]، ليعود إلى ربوع الوطن حاملا معه شهادة الماجستير سنة1989، وبها عين أستاذا بجامعة الأمير عبد القادر، ولم تتوقف مسيرته العلمية عند هذا الحد بل تجاوزتها إلى أن تحصل على"**شهادة**

---

(1)–عبد الله عيسى لحيلح: جامعة محمد الصديق بن يحي بكلية الآداب واللغات، جيجل، يوم الخميس 28 أفريل 2017.

(2)– نفسه.

(3)– نفسه.

(4)– نفسه.

الدكتوراه الدولة حيث تناول فيهل الجدلية التاريخية في القرآن الكريم سنة2005"[1]، وتعد هذه المذكرة ثالث مذكرة بعد كتاب مالك ابن نبي وابن خلدون، لدى كان لابد من تكريم يليق بهذا الشاعر على منجزاته العلمية في هذه المذكرة، إذ لقي التكريم من فخامة رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة، مبديا إعجابه بإنجازاته الفريدة من نوعها، ومن المعروف عن الشاعر عبد الله عيسى لحيلح الخروج عن المألوف لدى نجد دائما إنجازاته مغايرة لمى تعوده الأدب على الساحة الأدبية.

وقد تحصل الشاعر على رتبة بروفيسور ما أهلته اعتلاء منصب عميد كلية الآداب واللغات بجامعة جيجل "تسوست".

وكما تميز الشاعر على الساحة الأدبية بشقيها الشعري والنثري برز على الساحة الفنية التشكيلية كفنان تشكيلي مميز، ويعد الشاعر من الملهمين بالإبداع واستحضار كل ما هو جديد.

تجربة الشاعر مع الرواية الأدبية الجزائرية:

عرف الشاعر عبد الله عيسى لحيلح كشاعر فذ بلغته الراقية وألفاظه المنتقاة، التي تعبر بكل صدق و شفافية عن مختلف الموضوعات التي يتناولها في شعره، وقد عرف مؤخرا بعمله الروائي، فقد كتب عدة روايات لامست الحياة الجزائرية، إذ ابتعد عن الخيال التام في معظم كتاباته لأنه حسب ما يقول في خوار له مع الشروق" **أن الانخراط في حميميات الواقع بصدق وعمق يغني عن التخييل، ففي ثنايا الواقع تختفي قصص أغرب من الخيال"**[2]، لأن تجربته داخل الرواية كانت تروي قصة حقيقية بأبطالها وتواريخها، زمن العشرية السوداء أو بعد عودته الى الحياة الطبيعية، ورواية كراف الخطايا في جزئها الثاني

---

(1)- عبد الله عيسى لحيلح

(2)- حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفية زهية منصر، منشور بجريدة الشروق اليومي، ع 3135، ليوم الاثنين 6 ديسمبر 2010، ص 17.

هي بمثابة مرآة المجتمع الجزائري في تلك الفترة، فالشاعر بعد تجربة الجبل يعد من الذين رحبوا ساندوا مشروع المصالحة الوطنية، من أجل وقف هذا الصراع الدامي والاستفادة من هذه المصالحة، لأن هدفه لم يكن في البداية لم يكن الحرب والدماء بقدر ما كان يجنح الى السلم والسلام ومحاربة الجهل والجهلاء.

وقد خرج الشاعر من هذه الأزمة التاريخية بالكثير من التجارب، كما أعانته كشاعر وكاتب في مشواره الإبداعي الفني.

تجربة الشاعر مع القصيدة الجديدة:

عرف الشاعر عبد الله عيسى لحيلح منذ صغره بتعاطي الشعر والقصة معا، فنضج شاعرا روائيا متميزا، وكات بدايته الأولى مع الشعر، لأنه ساعده كثيرا على التعبير بطلاقة وبجمالية فنية عن الوقائع الاجتماعية.

ومن التجارب التي يشهد عليها أدب وشعر الشاعر لحيلح تجربته الشعرية الجديدة في ديوان" **وشم على زند قرشي" فلم تتجاوز فيه قصيدة التفعيلة ثلاث قصائد امام ثمان عمودية**"[1]، والملاحظ أن الشاعر لم يكن متأثرا بهذا الشعر الجديد بل غلب غلى شعره من الشعراء القدامى ومتأثرا بإبداعاتهم لذى نلمس في شعره نوعا من هذا القديم لكن بلمسة معاصرة، ليستطيع من خلالها أن يصف الحياة بما تتطلبه القريحة الشعرية.

الشاعر عبد الله عيسى لحيلح والفن التشكيلي:

تميز الشاعر بمكانته الأدبية والشعرية، ومما ليس معروفا عليه أنه قد برع في الرسم والتشكيل كما برع في الكتابة والشعر.

وقد خرجت موهبته الفنية أو مسحة كما سماها هو في حواره مع مجلة الحياة إذ يقول: " **الرسم جاءني هكذا مسحة كنا نجلس، وكانت هناك طاولة وأوراق...فأخذت أرسم**

(1)– سكينة قدور: البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة،(مقال)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ص 23.

تلك التي رأيتها لم تأخذ مني أكثر من ثلاثين دقيقة، رسمتها بعفوية وتلقائية"([1])، فالشاعر قد كان بالإضافة لكونه شاعرا وكاتبا رساما في حياته الجبلية، إذ غلبت على معظم لوحاته الفنية رسم للقرى والمساكن، بالإضافة الى الإكثار من المدارس، وربما هو ميل الشاعر المثقف المتعلم الذي ابتعد عن الحياة الطبيعية فترة من الفترات بسبب بعض الضغوطات من جهات معينة.

مؤلفات الشاعر عبد الله عيسى لحيلح:

خاض الشاعر الجزائري في غمار الإبداع والتأليف سنين عدة ومازال يسير حول هذا الخط الإبداعي، فالشعر هو تعبير عن واقع الحياة بطريقة جمالية فنية خصبة إذا ما شحنت بثقافات مختلفة زادت من إثرائها وجمالياتها، وقد كان للشاعر مؤلفات عدة بدأت بداية شعرية ثم غير مسرى الإبداع الى التأليف الروائي، وكانت له إنجازات شعرية منها وأدبية:

الشعر:

- ✓ العنترية
- ✓ انا والمهدي المنتظر

الرواية:

- ✓ كراف الخطايا بجزئيها الأول والثاني، الجزء الأول كتب في الجبل مع رواية الآخرة سرير
- ✓ حالات.

الدراسات:

(1)- حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفي عبد العالي زراقي، منشور بمجلة الحياة، السعودية، ع 13618، في 24 جوان 2000، ص8.

✓ الجدلية التاريخية في القرآن الكريم.

السلفية فشل المشروع الإسلامي في الجزائر:

أكد الشاعر عبد الله عيسى لحيلح أن السبب الرئيسي في فشل المشروع الإسلامي في الجزائر هو "السلفية" التي حملت فكرة أخرى عن الدين والسلطة إذ يقول " **بالنسبة لفشل المشروع الإسلامي في الجزائر فإني أرد ذلك الى السلفية فكرة ومنهجا وذاكرة، وقد توقعت ذلك وكتبته في جبال بني غافر يوم السادس والعشرون من شهر جانفي سنة الف و تسعمئة وستة وتسعين**"[1]، فالشاعر لم يكن من مؤيدي هذه السلفية المغلطة، ولم يكن من الذين سعو الى تدمير وتهديم الفكر الإسلامي، بل على العكس كان ذو مبدأ وعقيدة وثقافة، وكان ينظر الى السلفية على أنها خاسرة بهذا المنظور إذ يقول في نفس الحوار " **إذا كانت خاتمة الصحوة الإسلامية كما يبدو سلفية فقد خابت خسرت وانتكست... إن السلفية بدعة أوجدتها السلطة السياسية للإفلات من التزامات القرآن وضوابطه... وانا من جهتي لا أرى في السلفية إلا أبائية قريش وقد ارتدت قناعا جديدا**"[2]، ومن خلال قول الشاعر وتصريحاته فهو لم يكن من هؤلاء السلفيين، بل على العكس نراه في الاتجاه المعاكس الذي يعتبرها بدعة اوجدتها السلطة من أجل التملص من الدين وقوانينه.

حياة الشاعر بين الجماعات المسلحة:

ومن ما هو معروف عن الشاعر عيسى لحيلح أن له فترة تاريخية من الزمن عاش فيها موقفا لا يحسد عليه إذ كان مشاركا في الصراع الدامي بين النظام العسكري والجبهة الاسلامية لأنه "**كان المستشار والكاتب الخاص لأميره مدني مزراق**"[3]، وقد منحت له هذه الرتبة لمكانته العليمة على اعتبار أنه كان أستاذا جامعيا بالإضافة لكونه شاعرا وكاتبا في نفس الوقت، أما عن تعاملاته مع هذه الجماعات فلم يكن هناك أي حرج أو حاجز لأن هذه

---

(1)- حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفية زهية منصر، ص 17.

(2)- نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفي عبد العالي زراقي، ص08.

الجماعات المسلحة لم تكن إلا "**قطعا أو شريحة من الشعب ... لقد عوملت ببعض الاستثنائية وهي أقرب إلى الامتياز منها إلى أي شيء آخر... لأنه يوجد ضمن هذه الجماعات متعلمون ومثقفون**"[1]، فالشاعر من خلال تصريحه لم تكن هناك جماعات متعصبة أو نوع من التجهيل إنما كانت بعض الأفراد المعروفين لذى سهل على الشاعر التعامل معه لأنهم لم يكونوا غرباء عنه.

(1)- حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفي عبد العالي زراقي، ص08.

قـــائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع عن طريق الأزرق، دار الفجر الإسلامي، دمشق، ط1، 2007.

المصادر:

(ت)

1) – تقي الدين ابن حجة الحموي: شرح قصيدة كعب بن زهير – بانت سعاد– (تق: علي حسين البواب)، مكتبة المعارف، الرياض، (د.ت).

(ح)

2) – الحسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، (تق: محمد الدين عبد الحميد)، ج 2، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981.

(ض)

3) – ضياء الدين ابن كثير: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، 1988.

4) – ضياء الدين ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، (تق: سامي ابن محمد السلامة)، م 4، دار طيبة، السعودية، 1988.

5) – ضياء الدين ابن كثير: قصص الأنبياء، (تق: عبد القادر يعرب)، دار الكتب الحديث، الكويت، (د.ت).

6) – ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (تق: محي الدين عبد الحميد)، ج2، المطبعة المصرية، بيروت، 1990.

(ع)

7) – عبد الرحمن أبو الفرج ابن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، (د.ت).

8) – عبد الرحمان ابن خلدون: مقدمة، (تق: درويش الجودي)، المكتبة المصرية، بيروت، ط2، 1986.

9) – عبد الرحمان ابن الجوزي: القرامطة، (تق: محمد الصباغ)، المكتب الإسلامي، دمشق، (د.ت).

10) –عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، (تق: حسن كامل الصيرفي)، ج 2، دار المعارف، مصر، ط 2، (د.ت).

11) –عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، (تق: حسن كامل الصيرفي)، ج 2، دار المعارف، مصر، ط 2، (د.ت).

(م)

12) –محمد أمير بن محمد المختار الشنقطي: أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر، بيروت، 1995.

13) –محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة (تق: عبد الرحمان محمود)، دار المعرفة، بيروت، (د.ت.(

14) –محمد بن المتني التميمي البصري: كتاب النقائض –نقائض جرير والفرزدق– دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.

15) –محمد ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.

16) –مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).

المراجع:

(أ)

1) – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1985.

a. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العالية للطباعة والنشر، ط 1، 1986.

2) – إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، تركيا، 1989.

3) أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري في شرح البخاري، دار الريان، لبنان، 1956.

4) – أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

5) – أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان، ط2، 2000.

6) – أحمد قيطون: مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، (مقال)، مجلة الأثر، ورقلة، ع 19، 2014.

7) – أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعصرة، م 1، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2008.

8) – إدوار الخراط: فجر المسرح – دراسات للنشر والتوزيع، القاهرة،2000.

9) – أريك بنتلي: حياة في الدراما، (تر: جبرا إبراهيم)، المؤسسة العربية، بيروت، 1968.

10) –أميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، ط1، 2013.

(ب)

11) –باقر جاسم محمد: التناص المفهوم والآفاق (مقال)، مجلة الآداب، بيروت، ع 7، 1990.

(ت)

12) –تزفتان تودوروف: الشعرية، (تر: شكري المبخوت ورجاء عيد)، دار توبقال، المغرب،1987.

13) –تزفتان تودوروف: نصوص الشكلانيين الروس– نظرية المنهج الشكلي– (تر: ابراهيم الخطيب)، دار توبقال المغرب، 1987.

(ج)

14) جمال مباركي: التناص و جمالياته الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

15) جوليا كريستيفا: آفاق تناصيه- المفهوم والمتطورات- (تر: محمد خير البقاعي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1998.

(ح)

16) حسان بن ثابت: الديوان، دار السعادة، مصر، ط 2، 1994.

17) حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط 1، 2008.

18) حمادو طماس: ديوان الحطيئة، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 2001.

19) حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفية زهية منصر، منشور بجريدة الشروق اليومي، ع 3135، ليوم الاثنين 6 ديسمبر 2010، ص 17.

20) حوار أجراه الشاعر عبد الله عيسى لحيلح مع الصحفي عبد العالي زراقي، منشور بمجلة الحياة، السعودية، ع 13618، في 24 جوان 2000، ص8.

(د)

21) دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الطبعة النموذجية، مكتبة الآداب، مصر، (د، ت).

(ر)

22) رجاء عيد: القول الشعري- منظورات معاصرة- منشآت المعارف، مصر، 1995.

23) رجاء عيد: لغة الشعر – قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 1، 1998.

(س)

24) س. و. داوسن: الدراما والدرامية، (تر: جعفر صادق الخليلي)، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 1989.

25) سواعدية عائشة: جماليات التناص في شعر أمل دنقل، رثاء اليمامة أنموذجا، مذكرة ماستر، المسيلة (الجامعة)، 2014.

26) السيد بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

(ش)

27) شلتاغ عبود شراد: العماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، ط 1، 2003.

28) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي– دار المعارف، القاهرة، ط 22، (د.ت).

(ص)

29) صالح الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، ط1، 1987.

30) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992.

(ع)

31) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس- دار الكندي، بيروت، ط 1، 1978.

32) عباس محمود العقاد: داعي السماء بلال بن رباح – مؤذن الرسول – نهضة مصر، مصر، 1945.

33) عبد الحميد هيمه: الصورة في الشعر الجزائري المعاصر، اطروحة ماجستير، الجزائر، 1995.

34) عبد الرحمان أيوب: جامع النص، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1986.

35) عبد الرحمان علي الحجي: التاريخ الأندلسي، دار القلم، دمشق، ط 2، 1981.

36) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تق: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون)، المكتبة المصرية، بيروت، ط 1، 2006.

37) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة العامة للمكتبة المصرية، الإسكندرية، 1998.

38) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكوين-من البنيوية الى التشريح- النادي الأدبي، السعودية، 1985.

39) عبد الله عيسى لحيلح: مسرحي الملك المهاجر، (مخطوط).

40) عبد الملك مرتاض: الكتابة أم الحوار النصوصي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.

41) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسات تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

42) عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجائر، 1988.

43) عدنان رشيد: دراسة في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة، ط1، 1975.

44) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية والفنية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، 1992.

45) عصام حفظ الله: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غراء، الأردن، ط 1، 2011.

46) علي ذو الفقار شاكر: ديوان تأبط شرا وأخباره، دار الغرب الإسلامي، لبنان، (د.ت).

47) علي شلق: الفن والجمال، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط3، 1982.

48) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1997.

49) علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، طهران، 1389هـ.

(ف)

50) فايز ترحيني: الدراما ومذهب الآداب، المؤسسة الجامعية، مصر، ط 1، 1988.

51) فريديريك هيغل، المدخل إلى علم الجمال، (تر: جورج طرابيشي)، دار الطبيعة، بيروت، 1988.

52) فيروز أبدي: قاموس المحيط، (تق: محمد نعيم العرقسوسي)، مج1، مؤسسة الرسالة، السعودية، ط8، 2005.

53) فيصل عبد العزيز المبارك الحريملي: تطريز رياض الصالحين، (تق: عبد العزيز بن عبد الله آل احمد)، ج 1، دار العاصمة، الرياض، 2002.

(ك)

54) كمال محمد محمد عوض: مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996.

(ل)

55) ليف تولستوي: ما لفن؟،(تر: محمد عبدو المجاوي)، دار الحصاد للنشر، دمشق، ط1، 1991.

(م)

56) مارك انجينو: التناص في الخطاب النقدي الحديث (تر: أحمد مدني)، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، ط 1،1987.

57) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

58) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، (د.ت).

59) محمد الطيب: في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع، مركز العربية، مصر، ط1، 1990.

60) محمد جمال: تداخل النصوص في الرواية العربية الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

61) محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ت).

62) محمد عبد الهادي الشيباني: القول السديد في سيرة الحسين الشهيد، مبراة الآل والأصحاب، الكويت، ط 1، 2010.

63) محمد قطب: المنهج الفني الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط3، 1983.

64) محمد مفتاح: تحرير الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، المركز الثقافي الغربي، بيروت، طبعة 1، 1992.

65) محمد ناصر: الشعر الجزائري المعاصر – اتجاهاته وخصائصه الفنية– دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، (د.ت).

66) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

67) مصطفى السعدني: في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2005.

68) مليكة فريحي: مفهوم التناص–المصطلح والإشكالية، مجلة عود الند، الجزائر، ع 85، 2013.

69) ميخائيل باختين: الشعرية – دوستوفيسكي– (تر: جميل ناصف التكويني)، دار توبقال، المغرب، (د.ت).

70) ميكال يان دي خويه: القرامطة – نشأتهم، دولتهم، وعلاقاتهم بالفاطميين– (تر: حسين زينة)، دار ابن خلدون، بيروت، ط 1، 1978.

71)–Le Grande Robert de la langue français, Toure u , paris, 1985, p 272

فهرس

فهرس الموضوعات:

مقدمة .....أ، ب، ج

الفصل الأول: قراءة في مفهوم المصطلح.....

I. مفهوم الجمالية.....ص6.

1. لغة.....ص6.
2. اصطلاحا.....ص7.
3. مفهوم الجمال عند فلاسفة اليونان.....ص7.

أ) سقراط.....ص7.

ب) أفلاطون.....ص8.

ج) أرسطو.....ص8.

د) كانط.....ص9.

4. الجمال عند نقاد آخرين.....ص9.

أ) الجمال عند ليف تولس توي.....ص9.

ب) الجمال عند كروتشيه.....ص10.

ج) الجمال عند هيغل.....ص11.

5. جذور الجمالية.....ص12.

II. مفهوم التناص.....ص14 .

اولا: قراءة في مفهوم النص.....ص.14.

أ) عند العرب.....ص.14.

أ) لغة.....ص14.

ب) اصطلاحا.....ص15.

2) عند الغرب.....ص17.

ثانيا مصطلح التناص.....ص20.

I. عند العرب.....ص20.

أ) لغة.....ص20.

ب) اصطلاحا.....ص20.

3) نشأة المصطلح.....ص21.

أ) التناص عند العرب القدامى.....ص21.

ب) التناص بالمنظور العربي المعاصر.....ص24.

II. التناص عند الغرب.....ص26.

1) عند الشكلانيين الروس.....ص26.

2) التناص عند ميخائيل باختين.....ص27.

3) التناص عند جوليا كرستيفا.....ص28.

ثالثا: أنواع التناص.....ص31.

1) التناص الديني.....ص31.

2) التناص التاريخي.....ص31.

3) التناص التراثي.....ص32.

4) التناص الأسطوري.....ص32.

5) التناص الأدبي.....ص32.

رابعا: أشكال التناص.....ص33.

1) التناص الذاتي.....ص33.

2) التناص الداخلي.....ص33

3) التناص الخارجي.....ص34

III. الدراما.....ص35.

1. المفهوم.....ص35

أ) لغة.....ص35.

ب) اصطلاحا.....ص36.

2. نشأتها.....ص.36.

3. أنواع الدراما.....ص39.

أ) الملهاة.....ص39.

ب) المأساة.....ص39.

ج) الأبرا.....ص40.

د) الأبريت.....ص41.

الفصل الثاني: أنواع التناص في مسرحية الملك والمهاجر...

ملخص المسرحية.....ص42.

1. التناص الديني.....ص45.

أ) التناص مع القرآن الكريم.....ص46.

ب) التناص مع الحديث الشريف.....ص60.

2. التناص الأدبي.....ص65.

أ) التناص مع الشعر العربي القديم.....ص65.

ب) التناص مع الخطبة.....ص69.

ج)التناص مع الأمثال والحكم.....ص70

3. التناص التراثي.....ص72

خاتمة.....ص85.

ملحق.....ص.88

قائمة المصادر والمراجع.....ص95.

.

ملخص

ملخص البحث:

حاول هذا البحث الموسوم "بجماليات التناص في دراما الملك والمهاجر" للشاعر الجزائري" عبد الله عيسى لحيلح"، أن يبرز أنواع التناص داخل المسرحية، إذ نوعت بين التناص الديني والأدبي والتراثي، وقد سار هذا البحث وفق خطة منهجية ابتدأت بمقدمة ثم فصلين وخاتمة، تناولت في الفصل الأول الجوانب النظرية لبعض المصطلحات المتعلقة بالموضوع من خلال الإحاطة بمفهوم الجمالية عند الفلاسفة والنقاد، ومفهوم التناص بالمنظور العربي والغربي وكذا مصطلح الدراما جذورها وأنواعها، أما الفصل الثاني فقد كان فصلا تطبيقيا ضم أشكال التناص في مسرحية الملك والمهاجر، لتكون الخاتمة حوصلة لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة والتي اتبعت المنهج الفني الجمالي المستشفع بالتحليل والاستقصاء.

الكلمات المفتاحية: التناص– الجمالية– الدراما– المسرحية– الأزمة.

Résumé:

La présente recherche, dont l'intitulé est " l'esthétique de l'intertextualité dans le drame du roi et l'émigré" produit par le pète Algérien ABD ELAH ISSA LHILEH , Attenté de mettre en relief les types de l'intertextualité dans la pièce théâtrale. Au fait, l'intertextualité y a diversifié. Cette recherche a été réalisée celons un plan méthodologique, qui commence par une introduction suivie de deux chapitre et puits finalement débouché sur une conclusion. Le premier chapitre aborde les aspects théoriques d'un nombre de terme inhérents au sujet de cette recherche. Cela est fait à travers l'appréhension du terme esthétique chez les philosophies et les critique. In si la notion de l'intertextualité point de vue arabe et occident. Nous avant par suite analysé le terme " drame" ses racine et ses types. Le deuxième chapitre est un chapitre pratique qui contient étapes de l'intertextualité dans la pièce théâtre " le roi et l'émigré. Cette recherche se solde sur une conclusion qui englobe tous les résultats obtenus par cette étude qui instrumentalisé la méthodologie technique et esthétique appuyé par l'analyse et l'investigation.

Les mots clés : Intertextualité –Esthétique –Drame –Pièce théâtrale – la crise