التناصَّ في قصيدة (دمعة علي طفل) للتجاني يوسف بشير

فيحاء ادم كرم الدين و مبارك حسين نجم الدين
[2.1] جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية اللغات.

المستخلص :

هذه الدراسة تستعرض ما أُنجز في مجال التناصَّ في شعر التجاني يوسف بشير، وتهدف إلى :توضيح مفهوم التناصَّ في التراث العربي، تلمس جوانب الإبداع في جانب من شعره السوداني الأصيل. الوقوف عند الموروث الديني الذي أُضاف بعداً تناصِّياً .

ومن النتائج التي توصل إليها البحث:هنالك بعض المفاهيم التي تتقارب مع التناص يبدو أكثر ملاءمة لتحقيق شعرية النص كقضية السرقات الأديبه. كشف النقاب عن معنى التناصَّ الذي ما يزال بحاجة الي تنقيب.

الكلمات المفتاحية: *السرقة – الإبداع الأدبي– الموروث الديني.*

ABSTRACT:

This studyreviewstheMaviintertextualityinthe field ofhairTijaniYusufBashir, andaimsto:clarify the concept ofintertextualityin the Arabheritage.touchtheaspectsofcreativityin the side ofhishairSudaneseauthentic. stand at thereligiousheritagethatTnasiaaddeddimension.Itisthe findings of theresearch: Theresomeconceptsthatconvergewithintertextualityseemsmoresuitabletoachieveapoeticte xtas a matter oftheftswriter.revealedthe meaning ofintertextuality, which is still in need ofexploration.

Key words:*Stealing- Literary- Religious heritage*

المقدمة :

شهدت الساحة الأدبية النقدية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين قفزة هائلة في مقاربة النصوص وتحليلها، استحوذ فيها سلطان النص على اهتمامات الدراسين وانشغالاتهم، فحدث أن برزت نظريات نصية تختلف مفاهيمها من منهج لاخر.

وكان لابد من الإستفادة من هذا الثراء العلمى في توضيح المعالم التي انصبت إهتمامتها على محاورة الشعرية الادبية في جزئية من ديوان الشاعر التجاني يوسف بشير (1912 – 1937) وقد كانت نظرية التناصَّ هي الإستراتيجية في الولوج الي النص الشعري بوصفه خطاباً أدبياميزا، ومن ثم الكشف عن نظام العلائق التي توحدت واصطبغت بخلاياه.

منهج البحث:

منهج البحث وصفيا تحليلياً .

أهداف البحث:

1/ معالجة موضوع التناصَّ وتوضيح مآلاته.

2/ إستعراض ما أنجزه النقاد العرب، وما جاء به الغربيين.

3/ عرض تجربة الشاعر التجاني يوسف بشير والوقوف عند التناصَّ الذي اورده في قصيدة طفلة.

مفهوم التناصَّ:

التناصَّ لغة :

نصصَّ النصّ : رفع الشئ، نصَّ الحديث، ينصَّه : رفعه وكل ما أظهر؛ فقد نص، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصَّ للحديث عن الزهرى. أى أرفع له وأسند ونصَّ الشئ ينصَّه نصًّا: حركه، ونصّت القدر نصيصاً : بمعني غلت،... وقال ابن الأعرابي، النصَّ الإسناد الي الرئيس الاكبر (جمال الدين بن منظور، 1414هـ، ص 648).

(والنصَّ: التوفيق والتعيين على شيئ ما.... ونصصَّ الرجل غريمه تنصيصًّاً وكذا ناصَّه مناصَّة اي استقصى عليه وناقشه... وتناصّ القوم: ازدحموا... وقيل في القرآن والنسة: مادل ظاهر لفظها عليه من الاحكام) (محمد مرتضى الزبيدي، 1979م، ص 187).

التناصَّ إصطلاحاً :

التناصَّ في النقد القديم. التناصَّ مصطلح نقدي حديث المنشأ اخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين على مجهودات علماء ونقاد، وكان لجوليا كريستيفاJuliaKristeva السبق في تسميه هذه الظاهرة بالتناصّ في كتابها (أبحاث من تحليل علامات)، وتحولت إلي نتيجة مفادها (أن التناصَّ ميزة لا يستطيع أن ينفلت منها اي مكتوب على الإطلاق فكل نص ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، انه امتصاص وتحويل لنص آخر) (عبدالملك مرتاض، 1991م، ص 71).

ولما كان للغرب براعة الإختراع لهذا المصطلح وبفضل الترجمة وتنوع مرجعياتها كان للعرب ان سارعوا في البحث في ذكراتهم الثقافية النقدية عن هذه الظاهرة، رغم إختلافهم في ترجمتها، فمنهم من يسميه (التناصَّ) وآخرون (تناصّية) وفريق ثالث (بالنصوصّية) ورابع بـ (تداخل النصوصَّ) ومع ذلك فإن المصطلح الاول (التناصَّ) هو الذي شاع وانتشر، بعد ان استفاض الحديث مؤخراً عن المناهج النقدية الأسلوبية والالسنية والبنيوية والسيميائية.....) (محمد عزام، 2001م، ص27).

وعلى الرغم من شيوع المصطلح (التناصَّ) في النقد العربي المعاصر، في الآونة الأخيره إلا أن أصدآؤه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضى أكثر من أربعين عاماً على ولادته في النقد الاوربي، فإنه ما يزال ولِداً يحبو في النقد العربي المعاصر (محمد عزام، 2001م، ص 28).

إن التناصَّ كما أورده محمد عبدالمطلب بقوله (التناصَّ أصبح اداة كشفية صالحة للتعامل مع الزمن القديم والجديد على السواء فيما يخص التداخل الذي ينشأ بينهم والدور الذي يلعبه في إنتاج النصّالروائي وبنظرة متأنية الي تاريخ الأدب والنقد والعودة الي الدلالة المرجعية لمصطلح التناصَّ في المعاجم اللغوية القديمة والذي يقربها من المنطقة النقدية الي حد ما هو دلالتها الي عملية التوثيق، وذلك في نص الحديث الي صاحبة عن طريق متابعة صاحب الحديث لإستخراج عناصره حتي بلوغ منتهاه) (بدوي طبانه، 1986، ص 3).

ولقد تعددت وتداخلت التناصّية كمصطلح مع السرقات الأدبية وظل النظر الي السرقات الادبية وغيرها مما اشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجسا لعدد من النقاد المعاصرين فهم يشيرون اليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرة الحديثة، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع إختلاف مشاربهم، وممن أشار الي ذلك عبدالله الغزامي الذي عرض المصطلح التناصَّ بقوله : (نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر بلغة بعضهم) (عبدالله الغزامي، 1993م، ص56).

إن فعل التصحيح الذي رآه الغزامي مرتبط بجانبين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها على السرقات الأدبية، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة، ومن أبرز هؤلاء الذين نظروا الي السرقات الأدبية بإعتبارها شبه نظرية تحتاج الي إعادة البناء من جديد، عبدالملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الإهتمام بها وذلك بعد ان رآها فكرة تحتاج الي صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة، (عبدالملك مرتاض، 1991م، ص 69).

التناصَّ عند النقاد الغربيين:

هذه الظاهرة تعد بالإجتماع منتجاً غربياً تسمية وممارسة نقدية تكشف عن خلايا هذه الظاهرة في تضاريس النصوصّ ولعل أول من قال هذا المصطلح وأقره هي البلغارية جوليا كرستيفا اللسانية والتي تنبهت الي تداخل النصوصَّ في نصٍّ واحد، وهذا الأخير كان الهاجس الأول في رؤى النقاد الغربيين المحدثين، بوصف النص بنية لغوية لها قدر من قوة الصياغة شكلاً. فالنص في رؤية رولاند بارت Rounald Barthes السطح الظاهري بحيث تفرض شكلاً ثابتا ووحيدا ما استطاعت إليه سبيلاً (رولاند بارت، 1998، ص30).

ويفسح بارت مجالاً للمؤلف والقارئ وفق منهج كرستيفا كي يلتقيا على أرض إنتاجية النصّ أكثر، حين يراهما يتفقان، يكمل احدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته (رولاند بارت، 1998، ص38).

وقد عرف مارك انجينو Mark anjnho– التناصَّ على انه (هو التقاطع داخل نصّ لتعبير (القول) مأخوذ من نصوصّ اخرى، أو هو النقل لتعبيرات سابقة او متزامنه (احمد المديني، 2001م، ص 103),

كما عبر باختين ايضاً عن (التناصَّ) بـ (التبادل الحواري) (توردوف 1996م، ص 13).

أنواع التناصَّ :

أ/ المناصَّة: وهي البنية التي تشترك وبنية النصّ الأصلية في سياق ومقام معينين ، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة، وهي تحقق المحاكاة والمماثلة والتشابه، (كما في السرقات وهي باب مستقل عند العرب) كنوع من الهجاء القلبي والشخصي.

ب/ المتناصَّة: وهي تضمن بنية نصية مأخوذة من بنيات نصية سابقة، وتدخل معها في علاقة تبدو كأنها جزء منها، وتكون مباشرة تتجلى في الإستشهاد بالآيات القرآنية، والاشعار، او غير مباشرة (ضمنية) تتجلى في الإيحاءآت والظلال البلاغية، ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتهم الثقافية.

ج/ المتناصِّية : وهي نوع من المناصَّة، تاخذ بعداً نقديا محض في علاقة بنية نصِّية طارئة مع بنيه نصِّية أصل. (محمد عزام، 2001م، ص 35).

وإن التحليل التناصِّي (النصَّ) شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدة من ذاكرة الأديب، ونصوص يصعب تحديدها إذ يختلط فيها القديم بالحديث والأدبي بالعلمي واليومي بالتراثي والخاص بالعام والذاتي بالموضوعي (احمد الزعبي، 2001م، ص 35).

أشكال التناصَّ:

تتمثل في ثلاثة اشكال هي :

أ/ التفاعل النصِّي الذاتي: وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب في تفاعل مع بعضها البعض، ويتجلي ذلك لغويا ونوعياً وإسلوبيا.

ب/ التفاعل النصِّي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه القصائد أدبية أوغير أدبية.

ج/ التفاعل النصِّي الخارجي: وذلك عندما تتفاعل نصوص الكتاب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة (نور الدين السد، 2002م، ص 11).

التناصِّ عند النقاد العرب المعاصرين:

لقى هذا المصطلح صدىً في أوساط النقد العربي رغم صعوبة تروضية وتقليم أظافره، وإذ تعددت ترجماته من ناقد الي آخر، فهناك التناصَّ، والتناصِّية، والتداخل النصِّي، ولم تقتصر على المشكلة في حدود الترجمة فحسب بل تجاوزته الي محاولة إضفاء الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولاً حقيقياً في أوسط النقاد والقراء على حد سواء وكانت أولى خطوات اكتساب المصداقية هي البحث عن جذور المصطلح في التراث النقدي، جذور تؤكد وشائج القربى وتضمن ابسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الإختلاف (احمد الزغبي، 2001م، ص 37).

وهناك صلة بين السرقات الأدبية وبين مصطلح التناصَّ فطرح سؤال: ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى الي مستوى النظرية النقدية؟.... بعد أن تم الإستنتاج بأن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا عنها التخاذل بالعصرانية والكشف عما يسكنها من أصل نظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية، ويرى مرتاض أن السرقات الادبية تربطها صلة قوية مع التناصَّ وأن السرقات الادبية شبه نظرية تحتاج الي إعادة البناء من جديد ، حيث جعلها من أكبر القضايا التي يجب الإهتام بها وإنها فكرة تحتاج الي صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة (عبدالملك مرتاض، 1991م، ص 71).

وقد حاول مرتاض في سياق آخر ان يقرب العلاقة بين مفهوم التناصَّ والسرقة في وعى هذا التقارب، فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف إقتباس خفي ظاهر بلفظ او جملة من الالفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها فبيت واحد من الشعر غالباً ، إذا هي محاولة تدوين وصهر نص قديم في نص آخر آني (عبدالملك مرتاض، 1991م، ص76).

ودخل الباحثون العرب في اشكالية المصطلح نتيجة لإختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فحمد بنيس يطلق عليه مصطلح (النصَّ الغائب) ومحمد مفتاح يسمية بـ (التعالق النصِّي) حيث عرفه فقال : (التناصَّ هو تعالق – الدخول في علاقة نصوصّ مع نص حدث بكيفيات مختلفة) (محمد مفتاح 1992م، ص 121).

ويرى مفتاح أن البعض يعتقد أن علمية التناص تتوقف عند حد إمتصاص الشاعر لنصوصّ اخرى سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز، في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن في رأيه يجب ان يعي دور النصوصّ في عملية تخليق النصّ وإنتاج التناصَّ للدلالة، وهذا هو الطرف المضئ في هذا السياق (محمد مفتاح، 1992م، ص 122).

مستويات التناص:

اما عن مستويات التناصَّ فقد إختلف النقاد بإختلاف مناهجهم انطلاقا من طبيعة النصوص ، نثرية كانت أم شعرية فقد قسم محمد بنيس التناصَّ إنطلاقا من النص الشعري وميز ثلاثة مستويات من التناص.

أ/ **مستوى الإجترار**: وفيه يعيد الشاعر كتابة النصّ (الغائب) بشكل نمطى جامد لاحياة فيه، وساد هذا النوع في عصور الإنحطاط حيث يتعامل الشعراء بوعي سكونى لا قدرتله على إعتبار النص إبداعيا لا نهائيا.

ب/ **مستوى الإمتصاصّ:** هو خطوة متقدمة من المستوى الاول حيث ينطلق اساسا من الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته، فيتعامل معه كحركة وتحول لاينفينا الاصل.

ج/ **مستوى الحوار** : وهو أرقى المستويات في التعامل مع النصوصّ، ولا يقوم به إلا شاعر مقتدر، إذا يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطمم مظاهر الإستلاب مهما كان نوعه وحجمة وشكله، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار ، فالشاعر او الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره...، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية عملية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص(محمد بنيس، 1979، ص 253).

فالشاعر التجاني يوسف بشير إستطاع ان يستثمر الإشارات والدلالات والإحالات ويوظفها في شعر للتعبير عما يجيش في نفسه، وكان يمزج في قصديته الواحدة بين أنواع متعددة من التناصِّ والدليل على ذلك رثائه للطفل والكون في قصيدة "دمعة على طفل" موظفاً التناصَّيات بمهارة فائقة لخدمة أغراضه الشعرية وبابعاد نفسية عميقة.

ودراسة هذه القصيدة تعتبر نموذجا لتجليات التناص في شعر التجاني يوسف بشير، والنص الإدبي الذي بين يدينا هو المسؤول عن إفراز الاليات، كما ان القراءة التأويلية هي المسؤولة عن الإكتشاف لهذه الآليات التناصَّية، وهذا يعني أن نترك الأمر للنص ليقول كلمته ويعبر عن التجربة ومن ثم نحاول تحديد المفاهيم المختلفة لتجليات التداخل النصي. رثى الشاعر التجاني يوسف بشير ابن زميله الذي امتدت إليه يد المنون قائلا في قصيدة دمعة على طفل (التجاني يوسف بشير، 1980، ص187).

يا خَدن ناضرة الأَزاهر في الضُحى ... وَربيب زَنبَقة الأَريض الناضر

كَ في قَرارة كُل عَين عبرة ... حري تَرقرق ثرة بِمحاجِري

عَلى جَوانب كُل عَين لَوعة ... تَستَفيق وَجذوة بِمَشاعِري

وَجوي كَتحنان الرُؤوم تَمده ... ذكري محمدها بِشَجو ثائر

مشي الزهى بِأَديم وَجه مُشرق ... نهُ وَيُسفر عَن مَليك قاصر

وَتحس في عَينيه عز مُتَوَج ... ي الأَرض ناه في البِقاع وَآمر

علـه لَو عاشَ يَمتَلك الثَرى ... وَيَرد غائلة الزَمان الجائر

وهنا نجد الشاعر باثا لواعجه تجاه صديقه الطفل البريئ الزهى الغض النضر الذى شبهه بالزهرة التي تتفتح في وضح النهار، وأنه يتمتع بأخلاق عالية، وتربية فريدة، كأنه زهر الياسمين الذى يفوح عطراً شذّي الرائحة، هذا الشذى يفوح كلما استراضت هذه المياه المتدفقة إليها و وتصير أكثر نضارة، إلا ان في أعماقه حسرة، وتنهمر الدموع غزيرة

من عينيه. كلما تذكر خدنه الصغير، بل ألهب هذا الفراق مشاعره وسرت كالجذوة والشعلة في دواخله لدرجة أن دواخله أصبحت مثل دواخل الأم الرءووم العطوف التي تتحرق أسًى.

فهو بهى الطلعة وسيم جميل، شبه وجهه بالأديم أى وجه الأرض بجامع الاتساع والجمال والإشراق في كلٍ وتحس في عينيه عزُ ومجد مؤثل متوج راسخ له السطوة والقوة فهو الآمر النآهِ وهذا ينبئ عن مكانته السامية. فلعه لو عاش يمتلك الثرى ويصير له شأن كبير كشأن الملوك ولكن هيهات، لأن "لو" عاش حرف امتناع لوجود إلا أنه لم يعش.

في هذه الابيات من القصيدة استخدم الشاعر التجاني يوسف بشير مستوى الحوار، وهو أعلى مستويات التناصَّ اذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة، لأن الشاعر أو الكاتب يستطيع أن يحاور حواراً عليماً مبينا على أسس منطقية (محمد مفتاح، 1992م، ص 128).

ويواصل الشاعر التجاني في ذات القصيدة (التجان يوسف بشير، 1980م، ص 117).

في هذه الابيات يوجد تناصَّ بلاغي بطريقة واعية، يعتمد على مفاهيم بلاغية، وتشبيهات ثرة (محمد مفتاح، 1992م، ص 126).

وهنا التزم الشاعر التجاني يوسف بشير حرف الراء في القافية، والقافية وهي ليست أداة أو وسيلة تابعة لشئ آخر، بل هي عامل مستقل، وليست صورة تضاف إلى غيرها بل تظهر وظيفتها في علاقتها بالمعني، فهي تشكل مثير إيقاعي وقيمة جمالية.

ويواصل الشاعر الرثاء (التجاني يوسف بشير، 1980، ص 117).

أَما الحَدائق إِذ نَعيت فَحسبها ... مِن كُل ذات نَدى وَذات أَزاهر

قَلب كَقَلب ذَويك يَخفق بِالأَسى ... تَحت اللِواء فَما لَهُ مِن زاجر

وَجداً عَلَيكَ طَغى حَنانك ما وَجد ... القُلوب هُناكَ لَيسَ بِضائر

قَرأَ الزَمان عَلَيكَ مَعنى ساميا ... وَرأى سَوائر مِنكَ مِثل سَوائِري

فَرماكَ في الَمهد الَوِيء بِما رَمى ... حَظي بِهِ وَنَهى جَسيم خَواطِري

وَددت أَني في الطُفولة مائت ... لَو كُنت أَسمع بِالشَباب العاثر

يَفقدانك في الُدجى مِن لَوعة ... دَن اِعتَلت وَخار عَزم الصابر

في هذه الأبيات انتقل الشاعر إلي الطبيعة ليصف حالها ابان موت هذا الطفل واصفاً الحدائق بأنها تغط في حزن عميق وما بها من أنواع الورد والرياحين والزهر، بل أصبح قلبه يتقطع ألماً وأسى لفراق هذا الطفل، وصار قلبه كقلب

الشخص الذي يمت إليه بصلة من أقاربه، يخفق قلبه ويزداد سرعة في الدقات، وتزداد حركته بل أصبح واللواء الذي يخفق في الآفاق بفعل الرياح سيان لاناهٍ ولا آمر إلا أن حنانك قد طغى وجدا وشوقاً ولكن وجد القلوب ليس بضائر، فشأنك في الزمان رفيع وسامي وهنا تشخيص للزمان حيث شبه الزمان بالإنسان، واستعمل كلمة قرأ وهذا التشبيه بليغ، بث فيه صفات الإنسانية، وأن له عين ترى السرائر والخفايا، إلا أن هذا الزمان رماك في العهد البريئ في عهد الطفولة بما رمى به حظ الشاعر التجاني يوسف بشير بل أصاب جسده وجسمه واستولى على جميع خواطره فكانت تجربة الشاعر تتجانس مع تجربة الطفل وكذا إبتلاء آتهم حتي أن الشاعر تمنى أن يموت طفلاً مثلما مات ذلك الطفل لو كان يعرف حظة العاثر وشبابه الذي ولى ولم يهنأ به.

فكان الشاعر يتوجع ألما على والديه الذين سهراً رهقاً وتعباً من أجل طفلهم يتفقدانه في الظلام الحالك، بلوعة ولهفة حين مرض إلا أن صبرهم نفذ.

هذه الابيات تزدحم بالتناص الذاتي، ويقصد به الخليفة النصَّية التي يتعامل معها الأديب حيث تتشكل علامات تربط نصوصه من خلال العبارات المتطورة، وهذا لا يعني ان المبدع يتناصّ مع نفسه حيث من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص اثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه تفسر بعضها وتضمن الانسجام فيما بينها (محمد مفتاح، 1992م، ص 125 – 126).

وفي بيت من القصيدة (التجاني يوسف بشير، 1980م، ص 118)

عقد الرجاء عليك من قلبيها * عقد الزوائب بعضها بالاخر

هذا البيت متناص من بيت الشاعر ابو الطيب المتنبي

(ابو الطيب المتنبي، 354هـ ص 118).

عقدت ثَلاثَ ذَوائِبٍ من شَعْرِها في لَيْلَةٍ فَأَرَتْ لَيالِيَ أَربَعا

وهنا يوجد تناصَّ خارجي اي تفاعل نصي خارجي حيث تفاعل نص الكاتب مع نص غيره الذي ظهر في عصور بعيدة (نور الدين السد، 2002م، ص 11).

وفي الأبيات التالية يقول : (التجاني يوسف بشير، 1980م، ص 118).

تَوقعا لَكَ في الوَرى مُستَقبلاً كَهلاً لَكَ مِن زَمانٍ غابر

قَصدتك يَد المَنون وَأَنتَ في حَجر الأَمومة كَالمَلاك الطاهر

نَزعتك فَانتَزَعت أَماني أُسرة لِمَأي إِلَيكَ وَريها بِالناظر

طبعت عَلى فَمك الجَميل وَداعها في قبلة حَرى وَدمع فاتر

والدى الطفل توقعا له في الوجود مستقبلاً بل في الخلق وجميع الناس وتكهنا بهذا المستقبل منذ أمدٍ بعيد، ولكن تقصدتك يد المنون وأنت في حجر الأمومة كالملاك الطاهر، تزعتك فإنتزعت أماني اسرة ظمأى وريها بالناظر ووضعت يد المنون بصمتها، طبعت على فمك الجميل وداعها في قبلة حرى ودمع فاتر وهنا تشخيص للموت، حيث

شبه الموت بإنسان يقصد ، وجعل للموت يدٌ تمتد تجاهه وهو في الحضن الملاذ الآمن يغط في نوم عميق كالملاك الطاهر، إلا أن يدُ المنون نزعته نزعاً أليماً وأخذته ومع أخذه هذا تحطمت كل الآمال والأماني التي شيدتها هذه الاسرة لدرجة أنها صارت ظمأى وعطشىً.

طبعت على فمك الجميل وداءها في قبلة حرى ودمع فاتر يدُ المنون تركت بصمتها على فم الطفل تقبيلا حاراً ودموعاً فاترة فكان بئس التقبيل إلا أن إرادة الله نافذة.

جاءت هذه الأبيات متضمنة آليات التناصَّ متمثلة في توثيق الدلالات، وتأكيد المواقف وترسيخها وهذه أهم جوانب أدوات التناصَّ (رجاء عيد، 1983، ص 232).

ويواصل الشاعر في نظم القصيدة (التجاني يوسف بشير، 1980م، ص 118).

قائلا:

وَاسأل عَن زَهراء إِن تَكُ واجِداً خَبراً لَها بَينَ النَديّ الزاخر

أُختي وَأَول زَهرة زانَت بِها أَم العَلاء جَبين أَصيد زاهر

يا لِبنة القَوم الأُلى ما شَأنهم نَقص الأباء وَلا اِفتِقاد الباتر

فَإِذا هَفت بِكَ أَن نعم مِن انب الفَردوس أَسمعها تَحية شاعر

وهنا رثى الشاعر التجاني يوسف بشير أخته الزهراء رثاء عميقاً وكاد يبكيها دماً بدموعه لولا الرقيب الله لكنه أودع روح الطفل وصيةً بأن يقرى أخته الزهراء التحية والسلام منه وهذا إن دل فإنما يدل على أن أرواحهم ربما تحلق معاً (محمد – الزهراء).

وفي التراث العربى يُعد رمز الحُب الروحي "العذرى" في قمة توهجه العاطفي، وعليه فإن الأرواح الطاهرة تلتقى عبر إمتداد الزمان والمكان.

يواصل التجاني قائلاً :

الَّذي أَما رَثيت تَهافَتَت قل وَغَصَت بِالشَهيق محاضري

وَتَلهبت ثؤر الأَسى وَمَتى أَشا أَوقفت مِن فلك الزَمان الدائر

لَكن بِحَسب مُحَمد مِن ذلكم دَمع القَريض وَدَمع ذات مَحاجِري

عذر لِعمري لَو مُصاب عاذِري وَسوغ هُو لَو تَراضَ ضَمائِري

يا أَرض فَاِقتَصدي وَيا سُحب اِقصدي حَدث الطُفولة بِالعَويض الماطر

الشاعر التجاني يوسف بشيرشحن هذا النص بكل ألوان المجاز،مشخصا ومجسداً و مشبهاً ، وهذا النوع يسمى بتناصَّ الاستحضار الذي يتم بطريقة واعية يلجأ أليها المبدع من أجل شحن نصه بالطاقة الفنية اللآزمة، ومن ثم التأثير على القارئ وجعله شريكاً أساسياً في صناعة النص ويظهر هذا بأشكال مختلفة مثل التوظيف الفني الذي يشمل المورث الحضاري بكل أبعاده ولاسيما القرآن الكريم والشخصيات واستخدام القرآن الكريم واضحاً في البيت الاخير في النص أعلاه:

يا أرض فأقتصدي ويا سحب أقصدي*** حدث الطفولة بالعريض الماطر.

وقال التجاني يوسف بشير مادحاً في ذات القصيدة (التجاني يوسف بشير، 1980م، ص 118).

تِلكُم وَديعة ماجِدين أَكارم ن القَديم هُم وَزين الحاضر

شَمبات مدرج عِزهم مِن بيئة خرت قَديماً لِشَباب الطافر

ى لِتَحسب تِلكَ غَيل أَساور شوس وَمربض كُل لَيث خادر

لَقى عَلَيها خَير أَرض خَصبة تَرى شَباباً كَالأتي المائر

دلت عَلى مَجد الثَرى آثارهم في لانكشير وَبَين سوق الهافر

صَديق يا بن أَبي المَكارم وَالنَدى وَأَخي وَمن وَشجت لَديهِ أَواصِري

حشد الشاعر في هذا النص كل ما يملك من علاقات ائتلاف ووشائج قربي وهذا يدل على تناصَّ يرجعه الباحثون عادة إلي المحاكاة المقتدية أو ما يعرف بالمعارضة وتسود في هذا النوع عناصر معينة مثل التبجيل، الاحترام والوقار (محمد مفتاح، 1992م، ص 125).

التناص الديني:

يقصد بالتناصَّ الديني أن يستحضر الشاعر بعض المعاني والقصص الدينية ويجعلها في سياق نصة الشعري ، وهدفه من ذلك إضافة رؤية فكرية للموضوع الذي يريده الشاعر، مما يزيد النص ثراءً وقوةً وترابطاً ويعزز الفكرة التي يطرحها ضمن سياق قصائده وميوله الفكرية والفنية ومعتقداته ولابد من الإشارة إلي أن المورث الديني يعد مصدراً أساسياً من مصادر التناصَّ وهذا ما يشير إليه على عشر بقوله :

" أو ليس غريبا أن يكون الموروث الديني مصدراً أساسيا من المصادر التي عكف عليها الشعراء المعاصرون، واستخدموا فيها شخيصات تراثية عبروا من خلالها عن بعض من جوانب تجاربهم الخاصة (محمد بينس، 2001م، ص 285)".

وللقرآن الكريم حضوراً بارزاً في شعر التجاني حيث استلهم الشاعر عدداً من 3الإشعاعات والإيحاءات القرآنية بأسلوبها الراقي قد وهبت شعر التجاني الكثير من التألق وجعلت تجربته الشعرية ثرة ومتجددة فلا عجب في أن

تصادف شعراء ينهلون من القرآن الكريم ويعيدون كتابته في نصوصهم فهو النصَّ الذي لا يزال عالقا بالذاكرة لخصوصيته وتميزه (محمد بنيس، 2001م، ص 285).

فالشاعر التجاني يوسف بشير استطاع أن يوظف التناصَّ الديني المقتبس من معاني القرآن الكريم في شعره وتمكن من نقل افكاره عن طريق التشكيل الدلالي والبياني واللغوي ولعل قصيدة طفل للتجاني يوسف بشير تمثل موضع الدراسة لهذا التناص الديني في البيتين الاوليين من القصيدة.

تارك الذي خلقَ من مُضْغَةٍ ومن عَلَقَ

سُبحَانه مصوراً من حَمْأةِ الطِينِ حَدَق

(التجاني يوسف بشير، 1980م، ص 85).

فالتناص الديني المقتبس من القرآن الكريم في هذين البتين متمثلاً في بنية التركيب القرآني في قوله تعالى وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ من سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ{2} ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ{13} ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَاماً فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْماً ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقاً آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ{14} سورة المؤمنون، الاية 11 – 14.

الخاتمة:

الحمدلله الذي بنعمته تتم الصالحات، بعد هذه الدراسة التي تناولت تراث العرب المحدثين في منهج التناص، وآراء الغربيين كذلك، فهذه الدارسة تعد معالجة لمنهج التناص في الثقافة العربية المعاصرة وخاصة عند النقاد وكيف تحول هذا المصطلح الي منهج التناص وكيف جعل الشاعر التجاني التراث منطلقا لدراسة النص فأحيا المفاهيم التراثية ليقابل بها مفاهيم النظرية الغربية.

وقد توصلت هذه الدراسة الي عدة نتائج :

1/ قضية السرقات الآدبية تبدو أكثر ملاءمة لتحقيق شعرية النص.

2/ التراث العربي بحاجة إلى الغوص في لبه وإستخراج ما به من معانٍ تناصية حتى تسهم في مزيد من الإبداع ولا سيما السوداني الاصيل.

3/ الموروث الديني إرث أصيل صالح لكل زمان ومكان ويصلح الإستشهاد به لاضافته أبعاداً ومزايا خاصة في النصوص الأدبية من حيث التدعيم والحجة.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1. التجاني يوسف بشير، 1980م.ديوان إشراقة، دار الثقافة، بيروت ط.
2. جمال الدين محمد منظور ،1414هـ، دار لسان العرب، بيروت ج3، ط1،
3. محمد مرتضى الزبيدي، 1979م، تاج العروس من جواهر القاموس ، مطبعة حكومة دبي، الكويت، ج18، ط 2.
4. عبدالملك مرتاض ،1991م.،فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناصَّ، جدة، ج 1، مجلدة

5. محمد عزام،2001م. النص الغائب، تجليات التناص الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
6. بدوي طبانه، 1986م.السرقات الأدبية، إدارة الثقافة بيروت،
7. عبدالله الغزامي،1993م. الخطيئة والتفكير دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2.
8. رولاند بارت،1998منظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة د/ محمد خير الباعي، المجلس الاعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
9. احمد المديني،2001م. التناص، مارك أنجينو، ضمن كتاب في أصل الخطاب، النقد الجديد، ط1،
10. تودوروف،1966م. المبدا الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1
11. احمد الزغبي، 2000م.التناصّ نظريا وتطبيقياً، مؤسسة عمونة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2
12. رجاء عيد، 1983م، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
13. نور الدين السد،2002م. الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار عمونة للطباعة والنشر، الجزائر، ج 2 .
14. محمد مفتاح، ، 1992م.تحليل الخطاب الشعري إستراتجية التناصّ، المركز الثقافيالعربي الدار البيضاء ط
15. محمد بنيس، 1979م.ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة.
16. ديوان أبو الطيب المتنبى، 354هـ، ديوان أبو الطيب المتنبى الكوفه، 303هـ