المحصلات

تقوم المحصلات بمهامها الكبيرة فى نهاية البحث، حيث تعمل على التكثيف، والإضافة والكشف، بجانب الشرح والتفسير، ولهذا جاءت هذه المحصلات فى ثلاثة عناصر هى:

العنصر الأول - تأصيل الجيولوجيا وحركية النص :

نالت الجيولوجيا اهتمامًا كبيرًا وواضحًا فى حق الدرس البنيوى وما بعده، وظهر هذا الاهتمام باديًا عن كلود لنص (شتراوس)؛ حيث يُعَدُّ الجيولوجيا أهم أساس معرفى يسيطر عليه[1].

وقد أثَّر هذا الاهتمام فى (رولان بارت)، فانطلق متحدثًا عن حقل مهم من حقول الدرس النقدى، فأنتج ما عُرف بـ«جيولوجيا الكتابات»، ويقصد بها تداخل مواد متعددة من نصوص لا نهائية داخل العمل (داخل النص)، فغدت الجيولوجيا بميادينها ومواردها مجالاً ضروريًّا فى تحليل النص الأدبى، مما أدى إلى تغذية أدوات التحليل النصية بآليات جديدة، وبميادين متسعة غير ضيقة، وغير محصورة فى جزئيات لغوية تتناول جانبًا ومغلقة جوانب كثيرة، ولذلك امتدت مساحات المصطلحات الخاصة لهذا الميدان الجيولوجى النصى، فكانت رسوبيات النص، والتداخلات والمحاورات، وكلها تشمل عملية التداخل التكوينى للنصوص، الأمر الذى يرتكز – بصفة أساسية - على المواد المكوِّنة نفسها، ولهذا جاء مصطلح المثاقفة ليربط بين المواد الكتابية وصناعة النص - «المثاقفة لفظ اصطلاحى نشأ فى الولايات المتحدة الأمريكية، قبل أن يتأكد مضمونه من غيره من البلدان، ويُشير إلى مسارات التفاعل التى تنشأ بين جماعات وأفراد صورة متكافئة أو مختلفة - كما فى حالات فرض الثقافة الاستعمارية -، وفى أجواء ودية قهرية، طلبًا للتأثر والمحاكاة، أو التشوف، وإلى غير ذلك من

(1) انظر: جون ستروك؛ البنيوية وما بعدها، من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، المقال المعنون باسم «كلود ليفى شتراوس» بقلم: دان سبربر - عالم المعرفة، ع206، 1996م، ص32، حيث يُعير شتراوس فى كتابه «أحزان مدارية» عن سيداته الثلاثة وأهمهن: «الجولوجيا».

الأحوال والأطوار التى تعيش هذه العلاقات المركبة التى عرفتها الشعوب والثقافات والنصوص فيما بينها»[1].

وهنا نرى الربط الوثيق بين تفاعل وتراكمات مسارات الثقافة بتعداداتها المختلفة وبين العملية الجيولوجية النصية التى يُشير إليها (بارت). فقد ربطت المثاقفة فى اصطلاحها المتسع بين مؤسسات معرفية متعددة، وبين عملية التكوين النصى، كما تُشير كذلك إلى العملية الجيولوجية النصية والمعرفية، والمتمثلة – أصلاً – فى الإشارة إلى عملية التطور والتغيُّر التى تشوب – بالطبع – العلاقات المركَّبة بين الشعوب بعضها البعض.

ولكن المثاقفة فى شكلها العام – هنا – تعمد إلى الربط الخارجى لعملية التناص بمفهومه العام الداخل الدال على العلاقات المتبادلة بالضرورة بين الشعوب بعضها البعض. وأما العملية التناصية أو التكوين الجيولوجى للنص فإنها تقوم – كذلك – على تداخلات خارجية، ولكن موادها النصوص الأخرى بتراكيبها الخاصة، ويصنع كل تركيب ثقافة معينة مقصودة، ولذلك يُشير (إدوارد سعيد Edward Said) إلى الأدوات الخاصة المطلوبة، والتى يجب أن يتسلح بها من يتصدى لتحليل النص الأدبى؛ وهى تتمثَّل فى الثقافات المتعددة، وكذلك العلوم المختلفة، والعلوم المعرفية الجادَّة للتفسير والتأويل، ومعرفة كيفية تحليل النص إلى العناصر الأولية، والوحدات الصغيرة المتناهية له، وبجانب كل ذلك لابد من معرفة الأنساق التصويرية وتاريخ تطورها، ومعرفة التحليل البلاغى والسيميولوجى [2].

فالنص –إذن– يتكون من مجموعة تفاعلات بشكل شعورى، وبشكلٍ غير شعورى مع نصوص أخرى[3]، فالنص يتكون من مواد كثيرة من المقتطفات المأخوذة –بدورها– من نصوص أخرى[4].

---

(1) شربل داغر؛ **التناص سبيلاً**، مجلة فصول، م16، ع1، القاهرة.

(2) **Edward Said: The world, the test, and the critic, U.S.A. 1983, p 47.**

(3) انظر: **V. lcith, desnslruction aritices, New York, 1983, p.59.**
حيث يُشير إلى عملية التفاعل الخاصة بين النص والنصوص الأخرى، حيث بولمى شعورى، أو بلا وعى من المؤلف.

(4) **Leith, ibid, p59.**

وهذه المقتطفات هى ما يقصده (رولان بارت) بالضبط على حديثه عن جيولوجيا التكوينات النصية، أو جيولوجيا النصوص نفسها حتى تصبح جيولوجيا كتابات؛ أى تداخل الكتابات وترسيبها مع بعضها البعض، وهو ما أشار إليه – أيضًا – (دريدًا) بالرسوبيات. وهذه الجيولوجية – النصوصية – هى ما قصده (إدوارد سعيد) بالجزئيات التكوينية للنص وتحليله، حيث دعا – كما أشرنا – إلى التوسع المعرفى والتداخل الثقافى عند التصدى لتحليل النص.

ويقف (جاك لاكان) داعيًا إلى ما يُعرف بالتجمعات النصية، وذلك عند التصدى لمعرفة النص، فالنص الأدبى صاخب ومتعدد الدلالة[1].

وهذا الوصف الثنائى للنص يدل على غنى النص، وذلك بالتراكم الرسوبى لمواد متعددة ومتفاعلة فى ذات الوقت، ولهذا يصف (لاكان) النص بكونه صاخبًا.

ويستخدم **Roman ingarden** تعبيريته الأدبية؛ حيث يُشير إلى الطبقات المكوِّنة لهذا العمل، **وهى أربع طبقات**[2]:

الأولى: طبقة صوتيات الكلمات.

الثانية: طبقة وحدات المعنى.

الثالثة: طبقة الموضوعات الممثلة.

الرابعة: طبقة المظاهر التخطيطية.

ولكن التعامل مع هذه الطبقات – ومن وجهة نظر (إنجاردن) – يأتى باعتبار كل طبقة تمثِّل ظاهرة يجب العناية بها وتحليلها، كما تتصل كل طبقة بالأخرى بطريق التراكم، وهذا أمر

---

(1) انظر: جون ستروك؛ المرجع السابق، ص197 – والإشارة إلى أثر السيريالية على جاك لاكان، ولهذا الأثر فى اتساع الدلالة واتساع فضاء دلالة النص عن طريق التجمع النصوصى والثلاثى بمعارف متعددة فى هذا النص.

(2) انظر: سعيد توفيق؛ **دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1992م، ص410.

يعود إلى العناية التراكمية الرسوبية والجيولوجية، ولكن الطبقة المركزية لهذه الطبقات – كما يرى إنجاردن – هى طبقة المعنى[1].

وتتوافق إشارة الطبقات هذه والتى أصر عليها (إنجاردن) مع طبيعة التراكمات والتكوينات الجزئية لنسيج النص الأدبى من حيث هو – كما تقول جلويا كرستينا – مكوِّن فسيفسائى أو لوحة فسيفسائية، ومن حيث هو – أيضًا – خطاب أدبى، والخطاب الأدبى كما يقول (**Riffattere**) فى مقاله التطبيق التحليلى المعروف باسم **Interpretation and descripitione poertry**. وهو مقال خاص بعمل (ووردت) **Yew Trees** فالخطاب الشعرى لديه هو ترسيخ التكافؤ بين الكلمة والنص، أو بين النص والنص الآخر[2].

فهذا القول يدل على (الدينامية) الثنائية، من حيث حركة الكلمة مع النص نفسه؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فهناك الدينامية الثانية المتولِّدة من علاقة النص بالنصوص الأخرى كما يقول (ريفاتير).

ولكن النص – فى نظر ريفاتير – ينتج من خلال عمليتى «التحول والتوسع»؛ حيث يُشير فى كتابه «**Semiotics Of poetry**» : بأن النص باعتباره مساحة دلالية خاصة، يتولد من خلال عمليتى التحول والتوسع»[3] – وهذه الإشارة تعتمد فى إنتاج النص على عمليتين إبداعيتين هما:

التحول والتوسع؛ فالعملية الأولى (التحول): تمثِّل جانب التغير القائم على الرؤية، من حيث تشكيل مواد النص نفسها وتغييرها بما يتناسب مع الرؤية الدينامية «حركية صناعة النص». وأما **العملية الثنائية:** فتأخذ أبعاد توسيع الرؤية من خلال المساحة الدلالية للنص.

---

(1) هذا القول أشار إليه إنجاردن فى كتابه «**The literary work of art**»، وقد نقلنا هذا التعبير من كتاب «دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية»، ص411 [سعيد توفيق، مرجع سابق].

(2) **M. Riffattere, interpretation and dercripitivw p oetry: Areading of words wsrth,s Ye tress in the look of untying text: by K. young, p 103.**

(3) انظر: **M. Riffatere, semiotics of poetry, London, 1985, p 47.**

وهنا يلتقى (ريفاتير) مع (رولان بارت) من حيث إنتاج النص نفسه واعتباره مساحة خاصة بين المبدع والمتلقى. وإذا كان (ريفاتير) يُشير إلى العلاقة الدالة المتولدة، فإن (رولان بارت) يُشير بدوره إلى الشفرة وتولدها كذلك.

وعملية التناص هى – فى المقام الأول – عملية دلالات وتوليد للشفرات وتوسيع لها، وذلك بفعل تداخل المواد المختلفة وإعادة تشكيلها.

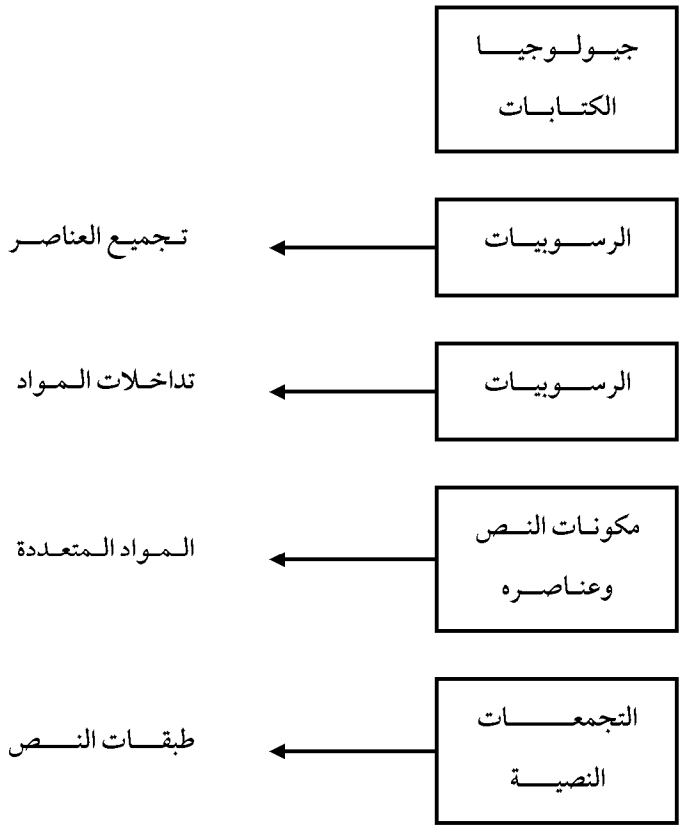
ولهذا يُشير (ميشال فوكو) إلى عملية تداخل النصوص؛ فالنص يتداخل مع مجموعة الخطابات المتعددة المختلفة، فالنص لديه مجموعة من الخطابات المتعددة والمختلفة؛ فالمبدع لا يكتب بحسه الذاتى الفردى وحده، فالنص الأدبى – الشفوى أو المكتوب – يأتى من خلال إحساس المبدع بمجموعة الخطابات المتعددة[1].

فقول (فوكو) هنا يؤكد الإحساس التناصى للعملية الإبداعية نفسها، ويدعو إلى معرفة الموارد المتعددة لمواد النص؛ حيث الإثارة إلى الدينامية المحركة للقول، وللإنتاج الإبداعى المعتمد على مساحات متداخلة من مواد متعددة كذلك.

فينطلق الحس الفردى متعددًا؛ حيث يترك فرديته إلى تعددية الشعور بالنصوص الأخرى، وهذا تعبير له دلالته من حيث التفاعل معها وإعادة إبداعها من جديد، ثم ضمها إلى النص.

---

(1) **Michal Foucault, The order of discowrice in the look of untying text, p 49.**



النص والتراكمات المكوِّنة

العنصر الثانى – النص والتناص والحركية التطبيقية :

إنَّ عملية التناص – كما رأينا – لا تظهر بدون الدرس التطبيقى، فالتداخل التعددى لمواد النص الواحد لا يظهر إلَّا من خلال التحليل التشريحى للنص، انطلاقًا من أبعاد جيولوجيا الكتابات التى تحكم الدرس التحليلى التشريحى. فعملية الغرض التناصية لا تظهر مطلقًا بدون الدرس التطبيقى التحليلى المعتمد – كذلك – على المداخل النظرية، وهذه المداخل لها أبعادها المميزة، حيث تمتزج عدة معارف متشعبة تساعد على رسم هذا الطريق النظرى

التمهيدى، فعملية التناص هي فى أساسها عملية استخراجية؛ أى أنها تعتمد - فى أساسها - على تلمس مواد التناص وفحص هذه المواد لمعرفة مصادرها وطرق تحولها، بجانب ما حدث لها من تغيير خاص جاء نتيجة لرؤية الكاتب نفسه.

وكل النصوص الأدبية تُعَدُّ موادَّ تناصية، فهى قابلة للفحص التطبيقى، كل النصوص فى عصورها المختلفة تقبل هذه العملية الإجرائية الخاصة، وهذا ما أشار إليه **(Howard Felperin)** فى كتابه «**Beyond deconstruction**»؛ حيث اهتم بالجانب العملى للتناص، فأعطى مصطلح التناص جوانب عملية، حيث اعتبره حركة ثنائية خاصة فى النص الأدبى ذهابًا وجيئة[1].

ولهذا فإن كل نص - مهما كان - هو مجال تطبيقى للتناص، فهو عيِّنة تناصية - كم تُشير (جوليا كرستينا) نفسها -.

ويُشير **(H. Felprin)** إلى أهمية «سونتات» (وليم شكسبير) باعتبارها مجالاً خصبًا للتطبيق التناصى[2]، ومسوغاته فى ذلك الاختيار، هى خصوبة هذا العمل الشكسبيرى بالمجازات والتعبيرات البلاغية المميزة، حيث يُعَدُّ هذه الصور مجالاً للجيولوجيا التناصية.

والتناص - هنا - يعتمد على تتبُّع حركة الاتساق التعبيرى ولاسيما البلاغية منها.

إنَّ الصور والتراكيب آفاق فسيحة، بل غير متناهية البُعد من حيث الوصول إلى دلالات تنتمى بطبعها إلى البنية العميقة، ولهذا كان التفسير الأدبى للنص يعتمد - كما يقول **(Scholes)** على ما هو أبعد من مجرد التركيب اللفظى نفسه[3].

فالتركيب اللفظى نفسه يُعَدُّ عينة دلالية - مع التعديل فى مصطلح كرستينا - خاصة على التداخلات النصوصية الأخرى، فاللفظ إشارة مكثفة؛ وذلك بارتباطه مع الصناعة التركيبية

---

(1) انظر: **Howard Felperin, Beyond deconstruction oxford, London, 1985, p 148.**

(2) **idid, p 148.**

(3) انظر: **R. Sholes, Structualisme, in literature, New York, 1974, p 39.**

للمؤلف، كما هو إشارة – أيضًا – على تداخلات النصوص؛ وذلك من جهة تركيبه وتداخلاته مع صيغ يصنعها المؤلف، فكل نص هو – بالضرورة – مجموعة من مكوِّنات نصوصية أخرى صيغت بتراكيب لفظية تعطى أبعادها المميزة، وتتكون هذه المقتطفات – كما هو معروف ومشار إليه – بوعى شعورى أو لا شعوريًّا[1].

وتداخل النص بنسيجه المتعدد من مواد مختلفة أمر يتطلب أن يكون الدرس نفسه درسًا تحليليًّا تطبيقيًّا، وهذا ما رأيناه **(Howard Felperin)** عند درسه لشكسبير فى (سونتانه).

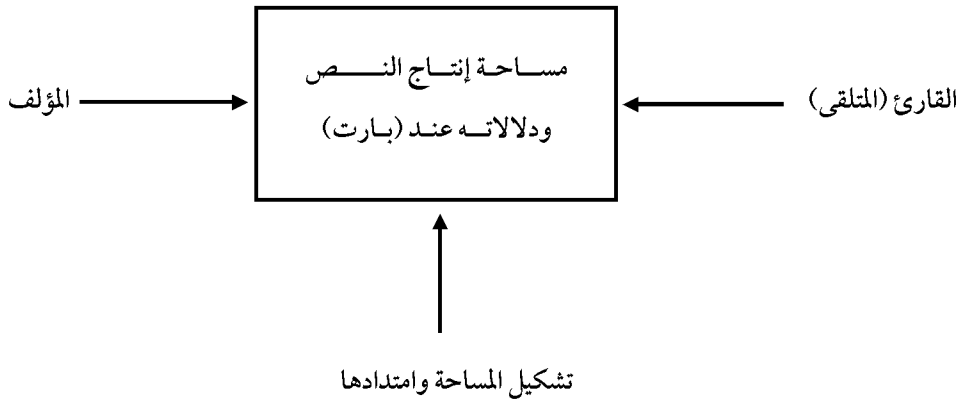
إنَّ تداخل النصوص فى تكوين النص يعنى فى المقام الإبداعى الأول تداخل شفرات ثرية متعددة من حيث الإنتاجية التناصية، فهذا التداخل لعديد من مواد النصوص الأخرى يولِّد تداخلاً – بالضرورة – مع الشفرات الدلالية. وهنا يأتى المتلقى المنتج لطبيعة الدلالية، حيث يتلقى النص بهذه المواد العديدة المتداخلة. وهنا أيضًا يأتى الحديث عن مساحة النص، فحسب هذه المساحة يكون الإنتاج الدلالى، وبالتالى إنتاج الشفرات الخاصة، فالنص ينتج من مساحة خاصة بين الكاتب وبين المتلقى نفسه – «فالنص – من منظور بارت – ينتج من خلال المساحة العلاقة بين القارئ والكاتب» [2].

وبالطبع فإن هذه المساحة المنتجة للنص سوف تكون غير محددة لأنها ترتبط ارتباطًا كبيرًا بحجم عملية الإبداع؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإنها ترتبط – كذلك – بطبيعة حجم الدلالات المتولدة من خلال عملية القراءة نفسها. فهذه المساحة هى مساحة إبداعية تتشابه كثيرًا مع دوائر (ليو سبيتزر) غير المحددة المساحة؛ لأنها تنتج – كذلك – من (دينامية) القراءة الخاصة للنص الأدبى.

---

(1) **Leithe deconslruction, creticism, New York, 1983, p 59.**

(2) **R. Barthe, Thoery of the text in the look of untying text, p 31.**



العنصر الثالث – السياب وبناء القصيدة والتناص (فى الأسلحة والأطفال) :

عَنَى السياب فى قصيدته «الأسلحة والأطفال» بالتناص وبالمواد المتعددة التى تدخل فى بناء القصيدة هذه؛ حيث يُشير فى هامش ديوانه إلى المادة المأخوذة وإلى مكانها الأصلى، وهذا أمر يُعَدُّ رغبة من السياب للفت الانتباه إلى موطن التناص؛ من جهة، وإلى شرح الموقف والهدف الدلالى المقصود منه من جهة ثانية – يقول فى هذه القصيدة[1]:

عصافير؟ أَمْ صبية تمرح؟

أَم الماء: من صخرة ينضح؟

فيخضل عُشب وتندى زهور

زهور ونور

وتفاحة مزهرة

لخفق العصافير فيها

---

(1) انظر: بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، ج2، ص567.

صدى قُبلة الأم تلقى بنيها

دعينى... فما تلك القُبلة

دعينى أقل: إنه البلبل

وأن الذى لاح ليس الصباح

ويُشير فى الهامش إلى علاقة التنصيص، وإلى الجملة المأخوذة من (وليم شكسبير) فى «روميو وجولييت»[1].

ويُشير - كذلك - فى هذه القصيدة إلى أثر (إيريث ستويل) وذلك فى قوله[2] :

ومن يفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحُفرة الباردة؟

يا ذا استنزلوها وشط المزار

فمن يتبع الخيمة الشاردة؟

ويلهو بلقط المحار؟

ويُشير فى الهامش - أيضًا - إلى موضع الأخذ من (ايريث ستويل) قائلاً عن جملة «يضيقون بالحفرة البادرة» لـ(ايريث ستويل) فى قصيدتها «أُم ترثى طفلها»: «أن الأرض عجوز تاخت حتى لا تعلم بأن الصغار حركون كظلال الربيع»[3].

لا يقف التناص عند السياب وشرحه على هذا الأمر، بل أيضًا يُشير إلى الأعلام الشهيرة، وتُعَدُّ هذه الإشارة بمثابة مواد للتناص؛ فيقول أيضًا فى قصيدة «الأسلحة والأطفال»[4] :

سلام لباريس (روبسبير)

---

(1) نفسه؛ ص567.

(2) نفسه؛ ص579.

(3) نفسه؛ ص579.

(4) نفسه؛ ص589.

و (إلوار) والغابة الحالمة

وعشَّاقها فى المساء الأخير

تُذريهم قوة ظالمة

ويوضِّح السياب فى هامش ديوانه كلمتى (روبسبير) و(إلوار) – فـ«روبسبير كما يقول: بطل الثورة الفرنسية.. و(إلوار) الشاعر الفرنسى الحُر العظيم»[1].

ولا تقف إشارات السياب للمواد التناصية المأخوذة عند قصيدة «الأسلحة والأطفال» وحدها، ولكنه يُشير بشكل واضح ومستمر فى قصائده الأخرى – فنرى إشارته فى قصيدة فى «ليالى الخريف»[2] :

حين أصغى وقد مات حتى الحفيف

والهواء

تغرق الأُمسيات البعاد

فى اكتئابٍ يُثير البكاء

شهر زاد

فى خيالى فيطغى علىَّ الحنين؛

أين كنا؟! أَمَا تذكرين

أين كنا؟! أما تذكرين المساء

ويُشير إلى أنَّ شهر زاد هى قطعة موسيقية للموسيقار الروسى (ريمكسى كورساكوف).

ويأخذ السياب قول (جون كيتس)، حيث يضعه بين قوسين إشارة إلى الأخذ المباشر والتناص الظاهر، وذلك فى قصيدته (ذكرى لقاء)؛ فيقول[3] :

---

(1) نفسه؛ هامش ص589.
(2) نفسه؛ ص76.
(3) نفسه؛ ص74.

وتمتد يُمناك نحو الكتاب كمن ينشُد السَّلوة الضائعة

فتبكى مع العبقرى المريض وقد خاطب النجمة الساطعة:

تمنيت يا كوكب

ثباتها كهذا- أنام

على صدرها- أنام

على صدرها فى الظلام

وافنى كما تغرب

فيُشير إلى (جون كيتس) محاولاً التعريف به قائلاً فى هامش الصفحة: «الشاعر الإنجليزى (جون كيتس) مات مسلولاً فى الخامسة والعشرين من عمره، وآخر ما كتبه قصيدته التى يُخاطب بها كوكبًا فى السماء»[1].

وديوان السياب يمتلئ بهذه الإحالات المقصودة عنده، ولكن يظل هناك تناص داخلى لا يُشير إليه؛ حيث يحتاج إلى درس جيولوجى للنص. وإن كان السياب قد أشار فى قصيدته «الأسلحة والأطفال» إلى هذه الهوامش، فإن تأثير شوقى فى القصيدة يظل هو الأساس الظاهر الذى بنى القصيدة كلها؛ بداية بالعنوان والإفادة من دلالات التحول عند شوقى، حيث يُعَدُّ العنوان رسالة سيميوطيقية - كما يُشير (ريفايتر) إلى ذلك - من حيث الوظيفة الدلالية المزدوجة للعنوان، إنه يتوِّج النص - خاصة الشعرى - بالدلالات، كما يُشير أيضًا إلى حركية النص الداخلية الكلية[2]. وقد عمد السياب لتوظيف العنوان - كما رأينا - وتوليد أبعاده الدلالية؛ من حيث الثنائية المتفاعلة «الأسلحة والأطفال»، وهى ثنائية شوقى «مصاير الأيام»، والعنوان مفتاح لهم للدخول فى النص والتفاعل مع أبعاده ومكوناته.

---

(1) نفسه؛ هامش ص74.

(2) انظر: **M. Riffaterre, semiotics of poetry, London, p 99.**

والسياب رغم اهتمامه بتعدد التناص ومواده فى هذه القصيدة؛ إلَّا أنَّ السيطرة الجيولوجية للنص كانت من مواد وترسيبات «مصاير الأيام» لـ(شوقى). إنَّ نص «الأسلحة والأطفال» يُعَدُّ فكًّا وتركيبًا جديدًا لنص شوقى هذا، حيث اعتمد السياب على فكرة التحول الشوقية، وأضاف إليها أبعاده الخاصة.

لقد اعتمد السياب على الجيولوجيا الهندسية بمجالها وموادها ومعارفها ليصنع «الأسلحة والأطفال»، معتمدًا على تحليل «مصاير الأيام»، وتحويل موادها إلى رسوبيات دينامية تحرك ثنائية الضعف والقوة، الخوف والقوة، ولكى تتناثر داخل ملحمته كلها.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر :

القرآن الكريم.

1– إبراهيم الإبيارى؛ **الموسوعة الشوقية – الشوقيات**، المكتبة التجارية، القاهرة، 1971م.

2– أبو بكر عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م.

3– أبو الحسن حازم القرطاجنى؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامى، لبنان، 1986م.

4– أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى؛ **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز، مكتبة الخانجى، القاهرة، ب. ت.

5– أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)؛ **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة التاريخ العربى، لبنان، الطبعة الثالثة، 1969م.

6– أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا؛ **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، 1956م.

7– أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا؛ **فن الشعر من كتاب الشفاء**، تحقيق وشرح: محمد سليم السالم، دار الكتب، القاهرة، 1969م.

8– أبو النصر الفارابى، **الموسيقى الكبير**؛ تحقيق: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

9– سليمان البستانى؛ **إلياذه هوميروس... معربة نظمًا**، بيروت – لبنان، ب. ت.

10- ضياء الدين ابن الأثير؛ **المثل السائر**، تحقيق: أحمد الحوفى وحنفى شرف، نهضة مصر، القاهرة، 1974م.

11- قدامة بن جعفر؛ **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979م.

12- محمد عنانى؛ **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996م.

ثانيًا – المراجع :

أ– المراجع العربية :

1– إبرهيم السامرائى؛ **اللغة بين جيلين**، بغداد – العراق، 1979م.

2– إحسان عباس؛ **بدر شاكر السياب... دراسة فى حياته وشعره**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة السادسة، 1992م.

3– جابر عصفور؛ **قراءة التراث النقدى**، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992م.

4– خالدة سعيد؛ **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت – لبنان، 1979م.

5– رشيد يحياوى؛ **الشعر العربى الحديث**، دراسة فى المنجز النصى، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1998م.

6– سعيد توفيق؛ **دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1992م.

7– سعيد حسن بحيرى؛ **علم لغة النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1997م.

8– صفاء خلوصى؛ **فن التقطيع الشعرى**، بغداد – العراق، 1997م.

9– عبد الجبار البصرى؛ **بدر شاكر السياب... رائد الشعر الحر**، بغداد، 1996م.

10– عبد الله الغذامى؛ **ثقافة الأسئلة**، النادى الأدبى، جدة – المملكة العربية السعودية، 1992م.

11– عبد الله الغذامى؛ **الخطيئة والتكفير**، نادى جدة الأدبى، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985م.

12– عبد الواحد لؤلؤة؛ **النفخ فى الرماد**، بغداد – العراق، 1978م.

13– على أحمد سعيد «أدونيس»؛ **بدر شاكر السياب... قصائد قدم واختارها**، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1987م.

14- على أحمد سعيد؛ **مقدمة الشعر العربى**، دار العودة، بيروت - لبنان، 1979م.

15- على البطل؛ **شيخ قايين بين ايديت ستويل وبدر شاكر السياب**، دار الأندلس، بيروت - لبنان، 1984م.

16- عمر فروخ؛ **هذا الشعر الحديث**، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985م.

17- كمال أبو ديب؛ **جدلية الخفاء والتجلى**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1984م.

18- لطيفة الزيات؛ **فورد مادوكس فورد والحداثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.

19- محمد مفتاح؛ **تحليل الخطاب الشعرى «استراتيجية التناص»**، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1986م.

20- محمد الهادى الطرابلسى؛ **تحليل أسلوبية**، تونس، 1991م.

ب - المراجع الغربية المترجمة :

1- جون ستروك؛ **البنيوية وما بعدها من النص شتراوس إلى دريدا**، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 206، الكويت، 1996م.

2- روبرت. ج. فورستر؛ **الجيولوجيا العامة**، ترجمة: عبد القادر عابد وآخرين، مجمع اللغة العربية الأردنى، 1980م.

3- ل. ريتشارد؛ **مبادئ النقد الأدبى**، ترجمة: مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

4- مارك انجينو؛ **الخطاب النقدى الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد المدينى، دار الشئون الثقافية، بغداد - العراق، 1996م.

5- يورى لوتمان؛ **تحليل النص الشعرى**، تحقيق وتقديم: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995م.

ثالثًا – المقالات :

1- أحمد الزغبى؛ **التناص التاريخى والدينى**، مجلة أبحاث اليرموك، م3، الأردن، 1991م.

2- باقر باسم؛ **التناص والآفاق**، مجلة آداب بيروت، بيروت – لبنان، 1990م.

3- تزفتان تودوروف؛ **التناص**، ترجمة: فخرى صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ع4، 1988م.

4- جميل حمداوى؛ **السيميوطيقا والفنون**، عالم الفكر، م5، ع3، الكويت، 1997م.

5- حمادى صمود؛ **شعرية الشوقيات**، فصول، م3، ع4، القاهرة، 1985م.

6- صبرى حافظ؛ **التناص وإشارات العمل الأدبى**، مجلة ألف، ع2، 1984م.

7- عبد الواحد لؤلؤة؛ **من قضايا الشعر العربى المعاصر... التناص فى الشعر العربى**، مجلة الوحدة، 1994م.

8- مارك انجينو؛ **مفهوم التناص ضمن كتاب «أصول الخطاب النقدى»**، ترجمة: أحمد المدينى، دار شئون الثقافة العامة، العراق، 1987م.

9- ماهر حسن فهمى؛ **رؤية فنية فى دراسة النص الأدبى**، كلية الإنشائيات والعلوم الاجتماعية، قطر، 1981م.

رابعًا – المراجع الأجنبية :

1- Edward Said: The world, The text and the eritic, U.S.A. 1983.

2- Howard Felperin: Beyond deconstruction, U.S.A. 1985.

3- J. Culler: Struccualist, poetic, New York, 1982.

4- On deconstruction, New York, 1982.

5- M. Foucault: The order of discourse in the book of untying text, by R, Young. U.S.A.

6- M. Riffaterre: Semaiotics poetry, London, 1983.

7- M. Riffaterre: Interpretation and descripitire poetry: A reading of words worth's yew tress, in the book of untying text A post structualistn New York, London, 1981.

8- R. Barlhe: Thoery of the text in the look of untying text.

9- R. Sholes: Structualistn in bilerature, U.S.A. 1974 - R. Young, Untying text.

10- Stephen Olman: The meaning of style, Oxfor, 1972.

11- V. leith: Deconstruction criticism, New York, 1983.