جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

التناص بين النظرية والتطبيق

الدكتور
فاروق أحمد تركي الهزايمة
أستاذ النقد الأدبي المشارك
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز
قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم
المملكة العربية السعودية

العدد التاسع عشر
للعام ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م
الجزء الثانى
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٥م
الترقيم الدولى ISSN 2356-9050
تم دعم هذا المشروع بواسطة عمادة البحث العلمي بجامعة الأميرسطام ابن عبدالعزيز من خلال المقترح البحثي رقم ٢٣٦٨ -٠٢-١٤٣٦.

المقدمة

تعد نظرية التناص من النظريات النقدية الحديثة التي تتجه للقارىء والنص، وكان لجهود جوليا كريستيفا أثر كبير في تجلية مصطلح التناص وإزالة ما اكتنفه من غموض ولبس، واكتسب المصطلح على يديها شيوعًا، وأصبح فكرة سائدة في الممارسات النقدية، ولم يتوقف الاهتمام بالتناص عند جهود جوليا كريستيفا بل انشغل كثير من النقاد الغربيين أمثال جيرار جينت، ورلان بارت وجاك دريدا وغيرهم بالتناص وقدموا كما قدمت جوليا كريستيفا تحديدات للمصطلح وتحدثوا في ماهيته وأنواعه وعلائقه مع غيره من المصطلحات الأخرى .

وتقوم فكرة التناص عند منظريه على أن النص لم يعد ذلك الكيان المحدد المسيج المنغلق على نفسه، وإنما أصبح النص نصًا منفتحًا، وأنه شبكة خلافية ونسيج من الآثار تشير بطريقة لانهائية إلى شيء ماغير نفسها، وهكذا فإن النص يتخطى أو يجتاح كل الحدود المخصصة له .

والتناص وإن كان من المصطلحات النقدية الحديثة،فإننا قد نجد له بعض البذور الجنينية في نقدنا العربي القديم ، فالاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية كلها تؤشر إلى وجود نص أو أكثر في النص الحالي، ومن هنا نلمس أن ثمة صلات قوية بين التناص والمصطلحات المجاورة له دلاليًا كالاقتباس والتضمين والسرقات، فكلها تؤكد على إيمانها بقضية انفتاح النصوص، وأن أمر وجود نص آخر فيها أمر اعتيادي .

ولأهمية التناص وحداثته وصلاته القوية بغيره من المصطلحات المتقاربة معه في نقدنا العربي القديم، نهضت هذه الدراسة للوقوف على مفهوم التناص وماهيته وإبراز مدى التقارب بينه وبين غيره من المصطلحات الأخرى، واعتمدت الدراسة في منهجها على الإفادة من عنصري الوصف والتحليل في تناول التناص.

وحتى تستكمل الدراسة مهمتها توزعت في مقدمة وخاتمة وثلاثة مباحث، عمدت في المقدمة إلى التمهيد للدراسة والعرض لمفرداتها، وسعت الدراسة في المبحث الأول: (مفهوم التناص) إلى تناول المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتناص

فقد توقفت الدراسة عند أبرز المفهومات لأبـــرز المنظـــرين والنقـــاد الغـــربيين والعرب ، وسعت الدراسة في المبحث الثاني: (العلاقة بين التنـــاص والســـرقات الأدبية) إلى بيان مدى التقارب والتباعد بين التنـــاص والســـرقات، ولـــذا تـــم ملاحقة الآراء النقدية التي تناولت هذه العلاقة ومناقشتها ، ونهض المبحث الثالث : (الدراسة النصية) إلى اختيار مجموعة من النصوص الشعرية العربية الحديثة وقراءتها قراءة واعية لإبراز مدى حضورالتناص فيها، وجاءت الخاتمة عارضة لأبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

تم دعم هذا المشروع بواسطة عمادة البحث العلمي بجامعة الأميرسطام بن عبد العزيز من خلال المقترح البحثي رقم ٢٣٦٨ -٠٢-٢٠١٤.

أولاً : الجانب النظري :

١ـ مفهوم التناص :

١:١ ـ المفهوم اللغوي :

لعل أبرز الصعوبات التي تواجه الدارس في حقل العلوم الإنسانية تعقيدًا هي مهمة مواجهة التصورات المختلفة للمصطلح، و لا يخفى على المختص أن تكوين أرضية مشتركة هي غاية بعيدة المنال سيما و أن ثورة حدثت في مجال هذه العلوم عامة و علوم اللغة و مناهج دراستها خاصة و النظريات النقدية على وجه أخص.

تود الدراسة ابتداءً أن تشير إلى أن تركيزها سينصب على دارسة التناص باعتباره يحتل مركزًا مهمًا في الدراسات النقدية الحديثة ولكن قبل أن تشرع الدراسة في تحديد مهامها فإنها ترى من الضروري أن تحيط هذا المفهوم عناية منطلقة من دلالته المعجمية.

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل مادة التناص هو (نصص) فإذا نظرنا إلى مادة (نصص) في المعجم فإن أبرز معانيها أن النص يشكل الظهور و الانكشاف و هو واحد من أبرز المفهومات الدلالية المعجمية لمفردة النص، فالمتتبع لهذه المفردة تحت جذرها الثلاثي (نصص) يكاد يلمس إجماع المعاجم اللغوية على هذه الدلالة، ففي لسان العرب يطالعنا ارتباط النص بالرفع و الظهور، يقول ابن منظور:(النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه و كل ما أظهر فقد نص)[١]، و ما هو موجود في غير اللسان لا يبتعد كثيرًاعما جاء في اللسان من تأكيد دلالة الظهور و الرفع و ارتباطها بالنص، فالماشطة التي (تنص العروس فتقعدها على المنصة، و هي تنتص عليها أي ترفعها)[٢]، و ثمة صلة بين النص و الحديث و إسناد النص لصاحبه مثبتًا بحرفيته مرفوعًا إليه بوضوح دون لبس إذ قال عمرو بن دينار: (ما رأيت رجلاً

---

(١) – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة نصص.

(٢) – الزمخشري: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ط٣،مادة نصص.

أنص للحديث من الزهري أي أرفع له و أسند و يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه و كذلك نصصته إليه)[٣].

و النص بارتباطه بالإسناد يكتسب دلالة الثبات، بمعنى أن المسند لا يتدخل بالحديث المنقول زائداً عليه أو منقصاً منه، بل يتوخى نقله بأصله مثبتاً إياه كما ورد من مصدره و كما جاء على هيئته و حالته الأولى، و هذا المعنى يعده الزمخشري من المجاز[٤]، و الأصل فيه النصنصة و هي (إثبات البعير ركبتيه في الأرض، و تحركه إذا هم بالنهوض)[٥]، و في هذا الوضع اللغوي تمايز بين الثبات و الحركة، فالثبات استناد البعير على ركبتيه، أما الحركة فهي الثبات و تحريك القوائم من أجل النهوض، و من الدلالات اللغوية للنص أيضاً الاستقصاء و الوصول إلى الغاية و المنتهى سواء كان الوصول بإجهاد و إتعاب للتحصل على القوة الكامنة في الكائن أو الشيء للإفادة منه، أو من غير إتعاب، ففي الصحاح (نصصت الرجل: إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده، و نص كل شيء: منتهاه، و في حديث علي -ﷺ- (إذا بلغ النساء نص الحقاف) يعني منتهى بلوغ العقل)[٦].

و تنهض صلة بين النص و تراكم الشيء بعضه فوق بعض فجاء في اللسان (نص المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض)[٧]، أما اشتغال النص في الحقل الديني، فقد أشار صاحب اللسان إلى ارتباط النص بالقرآن و السنة، يقول ابن مظور: (و منه قول الفقهاء: نص القرآن، و نص السنة، أي ما دل ظاهر عليه من الأحكام)[٨]، و يعرف ابن حزم النص في رسائله بأنه (اللفظ الوارد في القرآن و السنة مبيناً لأحكام الأشياء و مراتبها، و هو الظاهر، و هو ما يقتضيه

---

(٣) – ابن منظور: لسان العرب، مادة نصص.
(٤) – الزمخشري: أساس البلاغة، مادة نصص.
(٥) – ابن منظور: لسان العرب، مادة نصص.
(٦) –الجوهري: الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة نصص.
(٧) –ابن منظور: لسان العرب، مادة نصص.
(٨) –المصدر السابق، مادة نصص.

اللفظ في اللغة المنطوق بها، و قد يسمى ما يتكلم به المتكلم نصاً إذ هو نص على مراده وإخباره عنه)[٩].

فابن حزم يربط دلالة النص بما جاء في القرآن و السنة بالظهور والوضوح و هذا الارتباط يأخذ معنى المقدس عند الغزالي، فالنص عنده (اللفظ المفيد الذي لا يتطرق إليه احتمال)[١٠]، ثم يورد الغزالي ثلاثة مستويات مترابطة للمصطلح (أولهما : دلالته اللغوية، بمعنى الظهور و الثاني: و هو الأشهر ما لا يتطرق إليه احتمال أصلاً لا على قرب و لا على بعد، والثالث: و هو ما لا يتطرق إليه احتمال مقبول يعضده دليل)[١١].

لقد أثبتت هذه الإطلالة التعدد المفهومي للنص والمندرجة تحت الجذر (نصص) و أبانت بوضوح عن اختلاف الرؤى باختلاف الرائي و تعدد دلالات المصطلح بتعدد الحقول المعرفية التي يحل فيها، إلا أن ذلك لم ينفِ المشترك فيما بينها باعتبار النص ما تكاملت فيه المعرفة أين كانت و تشكلت بواسطة اللغة فكانت هي مظهره الأخير و إطاره النهائي، كما أثبتت أيضًا أن التناص كمصطلح حديث لم يكن له ذلك الحضور في المعاجم اللغوية العربية القديمة وما هو موجود فيها هو النص ،ولذلك اكتفينا بعرض ماهو موجود تحت مادة نصص ويخص النص الذي هو محور العملية الأدبية وواسطة العقد فيها ، وفيه تلتقي التحاورات النصية والتداخلات التي هي فحوى نظرية التناص والتي تؤكد على أن النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات .

---

(٩) – ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، ت إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت، ١٩٨٣، ٤/ ٤١٥.

(١٠) – الغزالي: المنخول من تعليقات علم الأصول، ت محمد حسن هيتو، دمشق، ١٩٨٠، ص٥٠٥.

(١١) – الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ط٢، ١٩٨٢، ١/ ٣٨٥، ٣٨٤.

١: ٢ ـ مفهوم التناص في النقد الغربي :

التناص واحد من المصطلحات الحديثة التي يكتنفها بعض الغموض، فهوليس مصطلحًا شفافًا ينطوي على دلالة مسيجة بطريقة واثقة مطمئنة، ونظرية التناص من النظريات النقدية الحديثة التي اتجهت للنص والقارئ، ويعتقد منظروها بأن النص يتداخل مع نصوص أخرى و مشتبك معها، وأن الكلمات في كل نص تقيم حوارًا مع النصوص الأخرى فلا يوجد ثمة نص بريء فكل نص قائم على أنقاض نصوص أخرى، لكن ثمة فارقًا بينه و بينها، فهو و إن كان يتشرب منها و يمتص، لكنه مختلف عنها و ليس هي بالضبط فلكلٍّ استقلاليته و ذاتيته و وسمه الخاص وبذلك يظهر النص على أنه مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نص جديد انطلاقًا من نصوص سابقة .

والبنيوية من النظريات النقدية الحديثة التي أولت النص جل اهتمامها لكن فهم أصحاب البنيوية للنص يتغاير عن فهم أصحاب نظرية التناص فإن كانت البنيوية تنطلق (من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، و سواء كانت هذه البنية خفية أم تحتية أم تتمثل في نظام النص، فإن التناص يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود، و بينما ترى البنيوية أن النص كيان منتهٍ في الزمان و المكان، أي تزامني و مغلق ثابت و ساكن فإن النص وفق التناص تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد)[١٢].

وتشير أكثر الدراسات إلى أن جوليا كريستيفا هي أول من استخدم مصطلح التناص و هي صاحبة التنظير لهذا المصطلح، كما اتفق على أن ظهور المصطلح للمرة الأولى كان على يدها في عدة أبحاث لها كتبت بين عامي (١٩٦٦و ١٩٧٦) و نشرت في مجلتي تيل كيل (Tell-Quel) وكرتيك (Critque) وأعيد نشرها ضمن كتابيها سميموتيك (semieotike) ونص

---

[١٢]– ماضي، شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٦٧، ١٦٨.

الرواية (Letexteduroman) و في مقدمة كتاب ديستوفسكي لباختين[١٣] ،ومنذ أن قدمت جوليا كريستفيا صكًا لمصطلح التناص وتوضيحًا منهجيًا للفكرة في نهاية الستينيات أصبح مصطلح التناص فكرة سائدة في الممارسات النقدية ، ومصطلح التناص الذي أوجدته كريستيفا يعود في الأصل- مفهومًا - إلى كتابات باختين في مفهوم الحوارية وتداخل اللغات والخطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم[١٤] و تحدد كريستيفا رؤيتها للنص بأنه قائم على التعالق و التشابك مع نصوص أخرى، و متصل بها بصلة مكينة، و من هنا فالنص عندها عبارة (عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات و كل نص هو تشرب أو تحويل لنصوص أخرى)[١٥].

فالنص حسب اعتقادها قائم على التداخل و التحاور مع غيره، كما أنه يتشرب من النصوص بقدر ما، و يستعير منها، حتى يتكون من مجموعها متشكلًا نصًا جديدًا له سماته الخاصة و فرادته، والنص عندها محكوم بالتواصل مع غيره فالتناص قدر كل النصوص و لا مهرب منه.

و تقوم تقنية التناص عندها على خلق نص يقوم على مدلولات خطابية متباينة التاريخ لا يمكن قراءة نص فيها معزولاً عن غيره من النصوص حيث يحيل (المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يمكن خلق فضاء نصي متعدد داخل المدلول الشعري حيث يسمى النص متداخلًا نصيًا.. و من هذا المنظور يكون من

---

(١٣) – مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة و تقديم أحمد المديني سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٢.

(١٤)– ثامر،فاضل: اللغة الثانية،في إشكالية المنهج والمصطلح ،المركز الثقافي العربي، ط١– ١٩٩٤،ص ٧٦.

(١٥) – الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التكفيرمن البنيوية إلى التشريحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط٤–١٩٩٨، ص٣٢٦.

الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشعري تابعًا من سنن محددة، إنه مجال لتقاطع عدة شيفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة)[١٦].

و يتضح من حديث كريستيفا عن التناص بأن النصوص قديمها و حديثها ما هي إلا تداخل و اندماج بين نصوص كثيرة سابقة بشكل واضح أو خفي، يجعل النص لوحة من الاقتطاعات و المقتطفات التي تشربها من الاستشهادات و من المراجع و الأصداء بمعنى أن النص عبارة عن (مجموعة من الانزياحات والملفوظات التي تتكرر برتابة و مجموعة من الاستشهادات الواضحة و السرقات الأدبية التي تذوب في النص الجديد)[١٧].

فالنص جملة من الأبنية المركبة ذات الامتدادات المتعددة الناجمة عن عملية إنتاج خاصة تخضع للتحليل بفك شيفراتها، و هذا التصور قريب من تصور (دريدا) للنص، فالنص عنده نسيج لقيمات، أي تداخلات لعبة منفتحة و منغلقة في آن واحد مما يجعل من المستحيل لديه القيام بجينالوجيا بسيطة لنص ما توضح مولده، فالنص لا يملك أبًا واحدًا و لا جذرًا واحدًا بل هو نسق من الجذور و هو ما يؤدي في نهاية الأمرإلى محو مفهوم النسق من الجذر، إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدًا بخط مستقيم، فالنص دائمًا من هذا المنظور التفكيكي له عدة أعمار[١٨].

ويتناول أكثر من ناقد مفهوم التناص عند كرستيفيا، فـ (ليون سومفيل) يعتبر أن كل نص يتشكل (قطع موازييك من الشواهد ، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه وبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم التناصية ،اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل)[١٩]

---

[١٦] كريستيفا، جوليا: علم النص،ترجمة فؤاد الزاهي ،دار توبقال ، ط١- المغرب ١٩٩١، ص٧٨.

[١٧]- كريستيفا، جوليا: علم النص، ص٣٥، ٣٧.

[١٨] انظر فضل، صلاح: بلاغة الخطاب و علم النص،مكتبة لبنان، بيروت ،ط١-١٩٩٦، ص٣٠٧.

[١٩] سومفيل، ليون : التناصية ،ترجمة وائل بركات ، علامات ، ج٢١، م٢٦ ،١٩٩٦، ص٢٣٦.

وقد حددت جوليا تقنية توظيف النصوص الحاضرة والغائبة ، إذ أشارت إلى أنماط متنوعة، وأشارت – أيضًا – إلى العلائق التي تحكم كيفية التوظيف فيما بين النصوص إذ أشارت إلى علاقة (النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا) [٢٠]

ويقصد بالنص المرجعي النص المحال إليه، ويعد عنصرًا تفسيريًا وتفصل جوليا التناص ، إذ تجعله في طبقات وفقًا للعلاقة القائمة بين النص الغائب والنص الحاضر ، أو النص المرجعي والنص الحاضر ، فتشير إلى ثلاثة أنماط من النصوص : الأول ؛ وهو ما دعت علاقته بالنفي الكلي ؛ وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبًا ، أما الثاني فقد وسمته بالنفي المتوازي ، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ، أما المعنى الثالث فقد وسمته باسم النفي الجزئي حيث يكون جزءًا واحدًا من النص المرجعي منفيًا .

ويحيلنا مفهوم التناص إلى رأي رولان بارت في مفهوم النص و التناص الذي دفع به إلى القول بمقولة (موت المؤلف) مادام النص هو مجموعه من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا[٢١]، و يتناول بارت التناص، و يقف عنده وقفة مطولة، و يؤكد أن النص متصل بعلاقات متشابكة مع النصوص الأخرى، و لا مفر للنص من التواصل و بمعنى آخر التناص، طالما أن أداة النص و مبدعه هي اللغة و هذه بلا شك مشتركة كما يرى بارت أن التناص (قدر كل نص، مهما كان جنسه لا يقتصر حتمًا المنع أو التأثير، و التناص مجال للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها و التي تأتي بصورة استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين)[٢٢].

---

[٢٠] كريستيفا ، جوليا :علم النص ، ترجمة فؤاد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط١ ، دار توبقال ،المغرب ، ١٩٩١، ص ٧٨.

[٢١] فاضل،تامر: اللغة الثانية، ص ٧٦.

[٢٢] – البقاعي، محمد خير ترجمة: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور ، الهيئة المصرية ،١٩٩٨ ص٤٣.

فالكلام كله قديمه و جديده يصب في النص و لكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، و لا بمحاكاة إرادية، و إنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية و ليس إعادة الإنتاج، عند بارت ليست ثمة فواصل أو حدود بين النصوص بل النصوص منفتحة على بعضها تتحاور و يقوم بعضها على أنقاض بعض، و يأخذ هذا من ذاك و ذاك حتى يكون النص عنده (نسيج طارف من شواهد تالدة تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة وبأشكال قد نتعرفها: هي نصوص الثقافة السابقة و نصوص الثقافة الراهنة)[٢٣].

فالنص عند بارت ليس بريئًا بل يتصل بالنصوص الأخرى، يتشرب منها و يمتص لكنه يهضم و يحول هذا المأخوذ لتبدو خصوصيته، فأي نص جديد كما يرى بارت يقوم (بهضم و تمثل و تحويل النصوص التي سبقته لذا فهو لا يستطيع الخلاص من الوقوع في شرك جدلية القراءة – الكتابة التي تعتبر مرجعية الإنتاج النصي، و تحدد علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها و لا يمكننا الكشف عن طبيعة هذه العلاقة إلا عن طريق التناص)[٢٤].

ومن المفهومات المتجاورة دلاليًا مع التناص تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة والذي أخذ به السيميولوجيون مثل بارت و كريستيفا و ريفاتير كما يقول روبرت شولز و يعرفه بأنه (اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد و آخر و المبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات (signs) تشير إلى إشارات آخر و ليس إلى الأشياء المعنية مباشرة.. لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يعِ)[٢٥].

---

[٢٣] بارت، رولان: نظرية النص، ترجمة منجي الشملي،حوليات الجامعة التونسية ،جامعة تونس ع٢٧ –١٩٩٨ص٨١.

[٢٤] الأسدي، عبد الستار: التناص، السرقة الأدبية و التأثر (بارت، كريستوفا باختين .. و النقاد العرب الحديثون)، مجلة كتابات معاصرة، ع٤٠، ٢٠٠٠، ص٧١.

[٢٥]– الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التفكير، ص٣٢٥.

إن أي نص يقع في نقطة تقاطع مع نصوص أخرى لأنه بالأصل متشكل من الألفاظ والكلمات و هاته هي ملك جمعي، و ليس ملك فرد واحد و من هنا يكون من المسلم به أن تتلاقى النصوص و تتشابك مع بعضها البعض، و يؤمن كثير من النقاد بحتمية تداخل النصوص و تلاقيها وليتش يحدد النص من خلال وعيه و إيمانه بالتلاقي، فيقول عن النص أنه ليس (ذاتًا مستقلة، أو مادة موحدة و لكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده و معجمه جميعها تسحب إليها كمًا من الآثار والمقتطفات من التاريخ، و لهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار و المعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف، إن شجرة نسب النص حتمًا لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريًا أو لا شعوريًا والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتمًا: نص متداخل)[٢٦].

أما جيرار جينت فقد تناول التناص في كتابيه النظريات من التناص إلى الأطراس وأطلق على هذه العلاقة التعالق النصي، وهي حاجة نص لاحق لسابق واشتباكه معه بعلاقة ما قد تكون ظاهرية علنية أو سرية خفية[٢٧].

ولقد أشار بعض الدارسين إلى أن الشكلانيين الروس قد سبقوا إلى التناص و المصطلح من غيرهم و الذي يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض و النص المعارض، فعلى حسب أقوالهم ليس النص المعارض إعادة إبداع أو كتابة على كتابة مماثلة، فلكل نص خصائصه القارة فيه فكلا النصين بينهما مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محل الآخر فهما ليس مجرد نصين متماثلين أو متبادلين فلكل نص خصوصيته و سماته و فرادته و شياته و من ثم فالمعارضة تناص و على حسب رأي تودوروف فإن النص المعارض ليس

---

[٢٦]- الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التفكير ، ص٣٢٥.

[٢٧]- أوغان ،عمر :مدخل لدراسة النص والسلطة ،أفريقيا الشرق ط١- ١٩٩١، ص١٤.

استنساخاً أو محاكاة للنص المعارض فثمة تخالف و تفارق، و ثمة إضافات و حذوفات[٢٨].

نلمح مما تقدم أن ثمة تقاربًا بين رؤية النقاد الغربيين للتناص، فثمة إجماع على أن النصوص تتداخل مع بعضها، ويحتاج لاحقها لسابقها، وأنها تقوم على أنقاض بعضها، ، فالنصوص ما هي إلا لوحة فسيفسائية من الاقتباسات فممكن أن نقرأ أكثر من نص في النص الواحد.

[٢٨] – عيد،رجاء:القول الشعري،منظورات معاصرة،منشأة المعارف بالإسكندرية١٩٩٥، ص٢٢٤.

١: ٣ ـ التناص في النقد العربي :

لاقى مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية قدرًا كبيرًا من الاهتمام في هاته الدراسات و عند النقاد كما كان له كبير شأن، شأن اهتمامهم بالنظريات النقدية الغربية الوافدة إلى الثقافة العربية فقد قام عدد كبير بمقاربة هذا المصطلح و دراسته وفق رؤيته في بعض الأحيان، و وفق رؤية غيره في أحايين أخرى عند بعضهم الآخر، و يشير شربل داغر إلى أن دراسة التناص في بداياتها قد اتخذت شكل الدراسة المقارنة و انصرفت عن الأشكال اللفظية والنحوية والدلالية(٢٩).

وتلقف النقاد العرب المصطلح منذ نهاية السبيعينيات واوائل الثمانينيات من القرن العشرين على وجه التقريب محاولين تطبيقه على الأدب العربي والتأسيس له نظريًا والبحث عما يوازيه في التراث النقدي والبلاغي من مفاهيم تضع النص في علاقة مع نصوص أخرى .

وقد واجه المصطلح كثيرًا من الإشكاليات عند النقاد العرب شأنهم في ذلك شأن النقد الغربي الذي كان يعاني فيه المصطلح كمًا كبيرًا من الإشكاليات، و منها ما يعود في الدراسات الغربية إلى الإيديولوجيات، والفلسفة والنظريات التي اعتمدها منظرو المصطلح، أما عند النقاد العرب فقد لاقى من الصعوبات التي قد تتزيد على تلك التي عند الغربيين كونه مصطلحًا وافدًا من الثقافة الغربية و عدم الاتفاق على بديل اصطلاحي واحد في المدونة النقدية العربية، أضف إلى ذلك أن مصطلح التناص نفسه يحمل في ثناياه تعددية مربكة ومتشعبه في المعنى والمفهوم حيث تتغير دلالته ومفهومه من باحث إلى آخر توسيعًا و فهمًا.

وتتقارب المفهومات التي حددها النقاد العرب المحدثون للتناص كثيرًا مع تلك التي حددها الغربيون، و سنذكر بعض هذه التحديدات للتناص عند أبرز الدارسين العرب، فمفتاح يحدد التناص بقوله: (التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة و يرى أن هناك تناصًا ضروريًا و

(٢٩)– داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري و غيره، فصول، مج٦، ع١، ١٩٩٧، ص١٣٠.

اختياريًا و تناصًا داخليًا و خارجيًا و يعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنيين)[٣٠].

و يعتبر توفيق الزيدي التناص من المواضيع الهامة إلى الإبداع والنقد معًا، و يشير إلى مفهومه بأنه (تضمين نص لنص آخر، و هو أبسط تعريف له أو هو تفاعل خلاق بين النص المستحضر و النص المستحضَر فالنص ليس إلا توالدًا لنصوص سبقته (ويقول) أليس هذا ما صاغه النقاد القدامى بقولهم كلام العرب أخذ بعضه برقاب بعض)[٣١]

ويندرج مفهوم التناص عند عبد النبي اصطيف في مقالة له – ضمن بعد التلقي والإنتاجية، فهو يشير إلى مفهوم التناص دامجًا رأيه بالتلقي ، وكأنه يشير إلى رأي بارت في مسألة التناص، يقول اصطيف (ومعنى هذا أن الكتاب عندما ينشئون النصوص الخاصة بينهم ينطلقون في إنشائهم لها من النصوص التي سبق لهم أن تمثلوها فيما انصرم من أيام حياتهم ، وهذه النصوص تتحاور وتتزاوج وتتفاعل فيما بينها وينفي البعض الآخر في نفوسهم ... وعملية تفاعل النصوص هذه لاتقتصر في الواقع على منتجي نصوص الجديدة بل تشمل كذلك مستهلكيها الذين يخضعون في أثناء قراءتهم لأي نص لتجربة تفاعل النصوص هذه ، والتي تشكل المهاد الذي تنبني عليه عملية التلقي أو الاستقبال لأنها هي التي تيسر إنتاج الدلالة أو المعنى الذي ينطوي عليه النص المقروء)[٣٢]

ويؤشر اصطيف في نصه السابق إلى أنماط متعددة للتناص أو تفاعل النصوص فيما بينها ، فوضع النصوص في عملية تفاعلية ، لكنه لم يوضح لنا كنه هذا التفاعل ، بل بقي حديثه يدور في فلك العموميات .

---

(٣٠) – مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥،ص١٢٢، ١٢٥، ١٣١.

(٣١)– الزيدي، توفيق: قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ١٨٩ ، كانون ٢ ١٩٨٧ ، ص ١٧.

(٣٢) – اصطيف ، عبد النبي : التناص ، راية مؤتة ، م٢،ع٢، ١٩٩٣،ص ٥٢.

ويتناول مرتاض التناص الذي هو عنده من كثير من الوجوه تحاور النصوص الإبداعية، والتناصية عنده هي تبادل التأثير بدون قصد غالبًا، وهي تشرب وامتصاص،وهي تلاقي أفكار وانضمام أطراف أو توارد خواطر، والتناصية عنده كما يقول اقتباس وهي أيضًا تحاور طائفة من النصوص وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها وهي قدر محتوم لسيرة الكتابة، والتناص تقاطع وتواصل ومقابسة ومسارقة ولكن بدون شعور(٣٣).

ويطلق محمد بنيس على التناص مسمى (النص الغائب) ويرى أن النص الشعري هو بنية لغوية ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي التي يسميها بالنص الغائب، يقول إن النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص و هي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة لأنها حصيلة يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم و العلمي بالأدبي واليومي بالخاص و الذاتي بالموضوعي(٣٤).

النص كما يتصور بنيس هو نظام يؤلف بين عدة أنظمة، ويجمع بين عدة نصوص لا حصر لها، كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، إن النص هو الاستمرار والانقطاع معا ، إنه إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى .

ويحذو إبراهيم رماني حذو بنيس في مقاربته للتناص و يسميه بذات المسمى: النص الغائب الذي يحدده و يعرفه بأنه: مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته و تعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص و تشكل دلالته(٣٥).

---

(٣٣)– مرتاض، عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٣٢٩، أيلول، ١٩٩٨، ص١٤، ١٥، ١٦ ، ١٧.

(٣٤)– بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٢٥١.

(٣٥) – رماني، إبراهيم: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، ع٤٩، تشرين الأول، ١٩٨٨، ص٥٣.

ويظهر مفهوم التناص عند جمال فوغالي في دراسته (شعرية التنـــاص) فالنص عنده لم يعد (عالمًا مغلقًا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم ثقافية ، فتحول إلى بؤرة لمجموعة من النصوص السابقة ، ظاهرة أو مستترة)[٣٦]

يتضمن النص السابق إشارتين : الأولى ؛ تحول النص من نص مغلق إلى نص مفتوح على عوالم متعددة، وهذا أساس محوري في الفكر الذي قـــام عليـــه التناص؛ وهو تحول النص من وجهة بنيوية مغلقة إلى مفتوحـــة غيـــر محـــددة، والثانية؛ تومىء إلى نمطين من التناص : ما سماه بالتناص الظاهر والمستتر .

ويتحدث الغذامي عن مفهوم التناص في كتابه الخطيئة والتكفير، ويكاد في تناوله للمفهوم أن يورد ذات التحديدات التي اتفق عليها كثير من النقاد الغربيين، والتناص عنده مصطلح تفكيكي، فرؤيته للتناص تقوم على فهم دقيـــق لوظيفتـــه الإبداعية التي تشكل احتمالية الدلالة من خلال إشارات النصوص المتداخلة مـــن ناحية و المنفتحة على التاريخ والمستقبل معًا من ناحية أخرى، فهـــو يســـتخدم تداخل النصوص للدلالة على مصطلح التناص نفسه، والنص عند الغذامي يصـــنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة و متداخلة في علاقة متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس[٣٧].

يكاد النقاد العرب لايبتعدون كثيرًا في تناولهم لمفهوم التناص عن النقـــاد الغربيين إذ نلمس تقاربًا ظاهرًا في المفهومات التي حددوها للتناص فهو لم يخرج عن تفاعل النصوص مع بعضها وتداخلها ، وهو تضمين واقتباس كذلك .

٢ـ العلاقة بين التناص والسرقات الأدبية:

يعد التناص من المصطلحات الحديثة التي لاقت اهتمامًا بالغًـــا مـــن النقـــاد والدارسين الغربيين والعرب وقد انشغل هؤلاء بالمصطلح من كـــل جوانبـــه فقـــد حددوا مفهومه وأنواعه،ومن خلال استعراض جملة المفهومات التي اســـتطاعت

---

[٣٦]– فوغالي ،جمال : شعرية التناص في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج، المـــدى، ع١٤ ،١٩٩٦، ص٤٧.

[٣٧]– الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التكفير، ص٣٢٤، و ما بعدها.

الدراسة الوقوف عندها نجد أن ثمة تقاربًا بين التناص ومصطلحات نقدية وبلاغية عربية كان لها الحضور على الساحة النقدية القديمة و شغلت بال النقاد طويلًا.

ويمكننا القول إن التناص له ارتباطات وجذور في الدراسات النقدية القديمة لكنه لم يكن بذات المسمى بل بمسميات ومصطلحات متغايرة الدلالة قد تكون متقاربة لدرجة كبيرة لكنها باعتقادنا ليست متطابقة بل ثمة علاقة قوية بينها، ما فهمناه من مفهوم التناص كما حدده النقاد أن التناص يقوم على دراسة النصوص الأدبية و تداخلها و تحاورها مع بعضها بعضًا والعلاقات التي تحكم هذه النصوص فيما بينها الأمر الذي يجعل النص مفتوحًا أمام النصوص السابقة و المعاصرة في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة، و قد يكون التناص الحداثي قريبًا من مفهوم السرقات الأدبية القديمة التي اشتغل بها النقد و النقاد لمدة تقارب القرنين، بل قد تكون علاقة التقارب بينهما أكثر من علاقة التقارب بين التناص و المصطلحات الأخرى غير السرقات.

والتقارب بين التناص والسرقات الأدبية لا يغلق الباب أمام تقارب التناص مع مفهومات كثيرة في نقدنا القديم كالتضمين والاقتباس والمعارضات وغيرها، فقد مال غير ناقد إلى المقاربة بين السرقات والتناص، بينما راح غير هؤلاء للمقاربة بين التناص والتضمين والاقتباس، ومهما يكن فإن ثمة علاقة تقارب بين التناص وكل هذه وإن كنا نميل إلى جانب المقاربة بين التناص والسرقة أكثر من المفهومات الأخرى، لكن يبقى أن نقول إن ثمة حدودًا فاصلة بعض الشيء بين المفهوم الحداثي للتناص والمفهوم القديم للسرقات الأدبية.

ويرى عبدالعزيز حمودة (أن السرقات الأدبية هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه وهو التناص أو البينصية وما توصل إليه البلاغيون العرب بعد قرنين كاملين من الجدل والجدل المضاد من تعريفه للسرقة الأدبية، وما لا يمكن اعتباره كذلك والقواعد التي تحكم هذا وذاك

يعتبر تقنينًا فاعلًا وتنظيرًا أدبيًا يحكم عمليات التأثر والتأثير ويحمي النص في نهاية الأمر من فوضى اجتياح حدود النص التي جاء بها مفهوم التناص)[٣٨].

ويربط غير ناقد عربي محدث بين التناص و السرقات الأدبية، إذ يرى هؤلاء أن تقاربًا بينهما كبيرًا، و يذهب بعضهم حدًا بعيدًا إذ يعتبر التناص بديلًا كاملًا عن السرقات الأدبية، لما بين المصطلحين من تقارب بآلية الفعل فكلاهما قائم على التفاعل والتداخل بين النصوص و قيام الجديد على أنقاض القديم، و يشير شربل داغر إلى أن العرب سبقوا إلى التنبه إلى تداخل النصوص و تفاعلها، واعترفوا بالأخذ و التأثر، لكن ما يفترق به النقدان هو المصطلح أي المسمى اللفظي، لكن الآلية الدلالية واحدة تقريبًا، فما يقوله و يؤكد ذلك في إشارته للتناص بأنه أليس هذا عينه الذي تحدث عنه الناقد العرب في باب السرقات[٣٩].

ويرى البياتي أن التناص مصطلح بديل بالكامل عن السرقات الأدبية إذ لا ضرورة لاستعمال السرقة كمصطلح إذ يغني عنه، لأن ثمة تطابقًا عنده بين المفهومين فلفظة التناص كما يقول تلغي مصطلح السرقات[٤٠].

ويصل التقارب بين التناص و السرقات الأدبية عند مصطفى السعدني حدًا متقدمًا في كتابه : قراءة أخرى لقضية السرقات، فالتناص عنده وريث شرعي للسرقة و بديل اصطلاحي ينوب عنه و يسدّ مسدّه، و هذا ما يؤكد التفات الدرس النقدي العربي إلى تشابك النصوص وتحاورها، فكل نص يتصل بنص أو بأكثر، يقول السعدني : (وربما نال مصطلح السرق ومرادفاته الوجاهة الشائعة لدى نقادنا و بلاغيينا، و هذا لا يتم إلا من خلال الإدراك المتقدم لفهم الأسس التي تقوم عليها عملية التناص.. و من ثم تصبح الإجابة عن السؤال السالف بالنفي

---

[٣٨] – حمودة، عبدالعزيز :المرايا المقعرة، المجلس الأعلى للثقافة،الكويت٢٠٠١، ص٤٤٥، ٤٤٦

[٣٩]– داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري و غيره، ص١٢٨.

[٤٠] – البياتي، عادل: أبنية التنصيص الظاهرة و الخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠، ٢١، ١٩٩١، ص٥٠.

مسوغًا منهجيًا ليبني مصطلح التناص بمفهومه الحديث أداة نقدية صالحة لإعادة قراءة ظاهرة السرقات الشعرية في تراثنا العربي)[٤١].

ويعتقد مرتاض أنه مهما بالغنا وغالينا فلا نجد معنى مصطلح التناص يكاد يخرج عن معنى مصطلح السرقات الأدبية الذي كان النقاد العرب لاكوه فأكثروا فيه الخوض حتى بالغوا وانتهوا ضمنيًا إلى أن لا أحد من المبدعين قادر من الوجهة النظرية على أن يزعم للناس أن ما أتى به شيء من الكتابة جديد.. فكأن التناص بالتعبير الحداثي والسرقة الأدبية بالاصطلاح العربي القديم كالشر اللازب الذي يقارف المبدع فلا يجعله قادر على الإبداع الحر بل لا مناص له من التعويل على غيره [٤٢].

ويقارب ماجد الجعافرة بين التناص و كثير من المفهومات النقدية والبلاغية العربية القديمة خاصة السرقات الأدبية فهو يشير إلى أن العديد من النقاد العرب القدامى قد آمنوا و استوعبوا ضرورة تداخل النصوص و تعالقها حينما غضوا الطرف عن الأخذ أو ما يندرج تحت السرقة فقد تنبه العرب إلى موضوع التناص حينما أومأوا إلى قضية السرقات و خصوا بالذكر سرقة المعاني وسجلوا أنه باب لم يسلم منه أحد و هذا إقرار منهم بأن النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة و الحذر[٤٣].

و مهما يكن من تقارب و تشابه بين التناص و بعض المصطلحات النقدية والبلاغية خاصة السرقات الأدبية منها، فإن ثمة اختلافًا بينهما فالظروف التي نشأ فيها مصطلح السرقات الأدبية تختلف عن الظروف التي نشأ فيها مصطلح التناص، فبواعث السرقات تختلف بطبيعتها الفكرية عن بواعث التناص، و يمكن القول إن الأساس الفلسفي الذي ينطلق منه كل من المصطلحين مختلف فهما و إن

---

[٤١] – السعدني، مصطفى: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩١، ص٨١، ٨٢.

[٤٢]– مرتاض، عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص، ص ١٣.

[٤٣] – الجعافرة، ماجد: التناص و التلقي، دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٣، ص١٧.

اتفقا في نقاط ألا إنهما ليسا متطابقين فالسرقات قامت على جملة من البواعث منها التناصر والعداوة التي كانت قائمة بين الشعراء والنقاد أمثال أبي تمام والمتنبي وغيرهما، بينما نجد في المقابل أن التناص قائم على محاور نقدية لا علاقة لها بمثل هذه، إذ يتكئ التناص على الرؤى الفكرية للنقد الحديث القائل بموت المؤلف و الاهتمام بالنص وحده و علاقته بالعالم وبالكتاب و بالمتلقي[٤٤].

احتلت قضية السرقات الأدبية في كتب النقد والبلاغة مكانة مرموقة، وقد رشح إلينا من الآراء النقدية والبلاغية المنثورة في المظان النقدية القديمة أن ثمة تساهلًا في قضية السرقات، فثمة إشارات قوية صادرة من غير ناقد تبرز ضرورة الاحتذاء والتأثر، تأثر اللاحق بالسابق، وعد كثير من النقاد أن الأخذ ليس عيبًا.

إن إيمان القدامى بضرورة التأثر و الأخذ و الاحتذاء تومئ إلى أنهم كان يعتقدون بأن النصوص منفتحة على بعضها و متداخلة، وهي قائمة على الحوارية، فالنص الجديد قائم على أثار نص أو نصوص قديمة، أخذ من هذا شيئًا وتشرب من ذلك حتى صار النص المتشكل نسيجًا من التقاطعات و المقتبسات.

وقد نلمس من حديث النقاد عن السرقات إشارات صريحة تومئ إلى اعتقاد النقاد المبني على أنه لا يوجد نص بريء، بل النص شبكة من العلاقات بين النصوص، وثمة أقوال كثيرة تخبر عن إيمان النقاد بالتأثر والأخذ أو بانفتاح النصوص، ومن هذه ما يأتي مندرجًا تحت اشتراطات النقاد على الشاعر و ثقافته حتى يكون شاعرًا و منها اتساع الإطار المعرفي والخبرة بجملة من طرائق نظم الشعر و التدرب على يد الشعراء المتقدمين، وضرورة الحفظ وبناء ذاكرة قوية تختزن كمًا كبيرًا من الأشعار ثم اشتراط التناسي بل النسيان وبعد ذلك يكون الشاعر مؤهلًا للإبداع، وما من شك أن مثل هذه الاشتراطات تشي بأن المبدع يكون منطلقًا من خبرة قوية بنظم الشعر التي تشكلت لديه من اتصاله بأشعار و شعراء معاصرين له ومتقدمين عليه، والمحفوظ الشعري الذي اختزن في ذاكرته

[٤٤] انظر عيد، رجاء: القول الشعري، ص٢٢٥، وانظر فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص ٧٦.

يشكل مادة هامة لتشكل النصوص الإبداعية وما من شك أنه قد يستدعي من هذه المخزونات أشياء كثيرة بوعي أو بغير وعي منه.

إن خبرة المبدع و تدربه على يد واحد من الشعراء كأن يكون راوية لواحد من الشعراء المشهود لهم بالتميز والتقدم، واشتراط النقاد على المبدع ضرورة التتلمذ التي تعني أنه يكتسب خبرات واسعة تعينه في صنعته و يكتسب من خلالها ألفة مع النصوص الشعرية وطرائق النظم، ومما لا شك فيه أن مثل هذه الخبرات واتصال المبدع بالنصوص تدفع به من غير قصد للتأثر بها و بطرائق نظمها مما يعني أن اشتراطات النقاد تعني الموافقة الخفية أو الاعتراف بالأخذ غير الواعي ومن هنا تكون النصوص الجديدة متشكلة من التقاطات المبدع لكثير من النصوص السابقة.

كما إن اهتمام نقادنا القدامى بتكوين الذاكرة الشعرية عند المبدع يؤشر إلى أن ثمة موافقة خفية على انفتاح النصوص على بعضها و تشربها من بعضها، فالعالق بذهن المبدع يشكل المادة الأولية للصياغة النصية الجديدة.

وابن طباطبا أشار في عيار الشعر إلى ضرورة الحفظ كأداة هامة من أدوات المبدع وأبرز دورها وأهميتها في عملية الإبداع، فهو يرى أن على الشاعر أن (يديم النظر في الأشعار ليلصق معانيها بفهمه و ترسخ أصولها في قلبه و تصير مواد لطبعه و يذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، و كما اغترف من واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة و كطيب تركب من أخلاط من الطيب فيستغرب عيانه و يغمض مستنبطه و يذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فإنه قال: حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا سهل عليّ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه و تهذيبًا لطبعه وتلقيحًا لذهنه ومادة لفصاحته وسببًا لبلاغته ولسنه وخطابته)[٤٥].

---

[٤٥]- ابن طباطبا،محمد أحمد : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط١-١٩٨٢ص١٦.

يرى مرتاض أن هذا النص يمكن إدراجه ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب، فمن خلال إدراك ابن طباطبا لحاجة النصوص بعضها لبعض اشترط على الأديب أن يقرأ كثيراً و يحفظ أكثر ثم يتناسى ذلك ليستقر في لا وعيه فيغترف منه لدى الكتابة فيظن أنه جاء بالجديد بينما هو لا يعدو كونه صورة لمقرواءته و محفوظاته، و يصرح مرتاض بلهجة السائل أو ليس هذا التناص؟ أو ليس هذا حوار النصوص السابقة مجسدة في النص الحاضر المكتوب[٤٦].

إن حفظ الشعر و الرسائل من أهم الموروثات للشاعر التي تمكنه من الاقتدار على نظم الشعر على شاكلة المحفوظ كما أن تنبه نقادنا القدامى بأهمية توسيع دائرة المعارف الخاصة بالشاعر تؤكد أن هذه ما يؤهله للإبداع النصي الجديد، و الإيمان بضرورة تثقف الشاعر بالإطلاع على آثار السلف الأدبي – منها بوجه خاص– كان من الطبيعي أن يجعل هذه المعاني في ذاكرة الشاعر فيرددها في شعره عن غير قصد حينًا أو يروقه بعضها فيصوغه صياغة جديدة، فالذاكرة بهذا تكون مصدرًا لعبقرية الشاعر المبدعة لأنها تمكنه كما يقول (ستيفن سبندر) من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى الإلهام باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة وهذا الوصول للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفًا عبر الزمن قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة و وصل بينها في تشبيه يحويها جميعاً متعاصرة[٤٧]، إن ذاكرة الشاعر أي شاعر شبكة مفتوحة لاحتضان كل شيء، فالذاكرة كما يقول العلاق بئر طامخة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية و الواعية، و لا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينها المتلاطم فهي ليست نتاجًا تلقائيًا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك مراياه المتشكلة صياغة

---

(٤٦) – مرتاض عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص، ص.١٧.

(٤٧) – انظر السعدني، مصطفى: التناص قراءة أخرى لقضية السرقات، ص٦٧، ٦٨.

وأبنية وتقنيات، وهكذا لا يعود النص الشعري في هذه الحالة إلا امتصاصًا وتحويلًا لوفرة من النصوص الأخرى[٤٨].

وما يرد في كتاب السعدني من آراء لنقاد أمثال بارت و سولرس يبرز مدى التقارب بين ما أشار إليه نقادنا القدامى من ضرورة اتكاء الشاعر على الذاكرة و اعتمادها كشرط أساسي للإبداع و نسيًا للمحفوظ، فالنقاد المحدثون يؤكدون على أهمية الذاكرة كأداة هامة من أدوات المبدع، و أن هذا المحفوظ يشكل التراكم المعرفي الذي امتزج بمكونات الشاعر الذهنية و صار من ممتلكاته ويعد شاحذًا له.

إن ما توصل إليه النقاد الغربيون في تحديدهم للتناص يرشح منه تنبههم إلى أهمية الذاكرة، فبارت حين يحدد التناص بقوله أنه تضمينات من غير تنصيص يكون بقوله قد ألمح إلى ما أشار إليه نقادنا القدامى فالأنا القارئة لا بد لها أن تنتج نصًا جديدًا يعتمد على هذا المقروء المضمن في ذاكرتها، فنسيان النص يفضي إلى إنتاج نص لاحق جديد[٤٩].

لا شك أن العرب قد عرفوا العلاقات النصية وأنهم نمطوا هذه العلاقات وعرف النقاد تداخل الأنساق وتداخل السياقات كما عرفوا هجرة الألفاظ والمعاني من غرض إلى غرض بل إنهم عرفوا تداخل الأجناس أي تداخل الشعر والنثر والتناصية وأورد النقاد أخبارًا تشي بوقوع الشاعر تحت سلطة النصوص المعاصرة له أو السابقة[٥٠].

ومن هنا يمكن لنا القول إن نقادنا القدامى لم يكونوا أقل إيماناً من النقاد الغربيين بانفتاح النصوص و تداخلها بحوارات و تشابكات، فإن كان النص عند الغربيين نسيجًا من المقبوسات و لوحة من قطع الفسيفساء و لذا أطلقوا التناص

---

(٤٨) انظر، العلاق، علي جعفر: الشعر و التلقي،دراسات نقدية ،دار الشروق،عمان ،١٩٩٧ ، ص١٣١.

(٤٩)– انظر، السعدني، مصطف: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، ص٨.

(٥٠)– الأحمد، نهلة فيصل: التفاعل النصي،النظرية والمنهج ، كتاب الرياض ع١٠٤-٢٠٠٢ ص ٢٣٨ – ٢٤٠.

و صار مصطلحًا مشهورًا له حضوره فإنه في النقد القديم لم يكن ببعيد عن ذلك فالمختلف هو المصطلح، فالتأثر و الاحتذاء وحسنه، و الاقتداء و كلها تندرج تحت باب السرقات العريض تعدل التناص، فقد أمنوا مثل الغربيين بانفتاح النصوص.

ولعل الجاحظ من أسبق النقاد إلى تناول قضية الأخذ أو السرقات الأدبية فقد تناولها تناولا نقديًا عادلًا، إذ هو يؤمن بضرورة الأخذ و حاجة المتأخر للمتقدم، بمعنى أن النص عنده ليس منغلقًا بل منفتحًا على غيره من النصوص، فحسب أقواله لا يعلم (في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام و في معنى غريب عجيب أو في معنى شريف كريم أو في بديع مخترع إلا و كلّ مَنْ جاء بعده من الشعراء أو معه إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريكًا فيه)[٥١].

فالتقليد و الاحتذاء في نظره أمران متلازمان لطبيعة الآداب ما دام هناك شاعر محدث و شاعر قديم، فلا بد للاحق من التأثر بالسابق فيأخذ ألفاظه، و يغير على معانيه، فالشعراء يستعين بعضهم ببعض عند صياغة النصوص الإبداعية و تشكلها.

كما يبدو أن إيمان ابن قتيبة بضرورة الاقتداء و الاحتذاء لم يكن بأقل من إيمان سابقه و مثل هذا الإيمان دفعه للمساواة بين النصوص الإبداعية السابقة و اللاحقة، فكلاهما عنده مُبْدَع مع تغاير بنوعية الإبداع، و يتبدى ذلك من تعليقه على احتذاء أبي نواس بشعر الأعشى، يقول: و كان الناس يستجيدون للأعشى قوله:

و كأسٍ شربتُ على لذّةٍ ∴ و أخرى تداويْتُ منها بها

حتى قال أبو نواس:

دعْ عنك لومي فإنّ اللومَ إغراءُ ∴ و داوني بالتي كانت هي الداءُ

---

[٥١] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو: الحيوان،تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل ،بيروت ١٩٩٦ ٣١٢/٣.

فسلخه و زاد فيه معنى آخر اجتمع له به الحسن في صدره و عجزه فللأعشى فضل السبق إليه و لأبي نواس فضل الزيادة فيه)[٥٢].

يلاحظ أن ابن قتيبة يعد الشاعرين مبدعين مع أن اللاحق أخذ عن السابق و ما يعلل به حكمه أن أبا نواس أجاد و أحسن فيما أخذه فلم يبقه على حاله بل زاد عليه و أبدع، فكان للأعشى فضل السبق و لأبي نواس فضل الزيادة.

و يبرز في كتاب ابن قتيبة لفظ الأخذ أكثر من غيره من المفهومات التي تؤشر إلى انفتاح النصوص على بعضها، أو اتكاء الشعراء على بعضهم، و قد يكون اعتماده مثل هذا اللفظ دالاً على إيمانه بحاجة المبدعين للأخذ و يعلل السعدني تردد مثل هذا المصطلح عنده و إيثاره له دون غيره من مصطلحات السرق لأنه ممن (كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا في الانبثاق من القديم و أن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء و الهواء عطاء لا حدود له و لا يمكن الوقوف على السرق الحقيق فيها، و لا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف بل هكذا يجب أن يكون الإتباع، و لهذا كان مسوغ استخدام عنده أوجه من السرق و الغصب و غير ذلك)[٥٣].

و قد تناول ابن طباطبا السرقات الأدبية في أكثر من موضع في كتابه و ما يلفت الانتباه في أقواله و أحاديثه التماسه العذر للمحدثين في اقتدائهم بالسابقين و من هنا نجده من المؤمنين بالتأثر و تحاور النصوص و انفتاحها، فقال (و ستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم و لطفوا في تناول أصولها منهم، و لبسوها على من بعدهم، و تكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم و زخرفتهم لمعانيها)[٥٤].

ما يراه ابن طباطبا أن الأمر ضاق بالمحدثين فلم يكن لهم بد من التقليد و الإتباع و أحيانًا الأخذ و الاحتذاء أيضًا و عد ذلك استفادة و لم ير فيه عيبًا و مع

---

(٥٢) – ابن قتيبة، أبوعبدالله محمد : الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩٨-٧٣/١.

(٥٣) – السعدني، مصطفى: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص٥٤.

(٥٤) – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٤.

أنه لا يرى في الأخذ عيبًا لكنه يشترط على الآخذ بعض الاشتراطات أبرزها إحسان الكسوة و الصياغة للمأخوذ حتى يبدو جديدًا كل الجدة فإذا كان الأخذ ليس عيبًا فإن الإحسان عنده هو إلباس المعاني ثيابًا جديدة و تغير صياغتها، و هذا ما يؤكده ابن طباطبا في أقواله، فإذا تناول (الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه.. ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها و تلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح..)[٥٥].

يؤشر ابن طباطبا في نصه السابق إلى جملة من الاعتبارات تصب في مجملها أنه يتساهل في قضية الأخذ، فهو لا يعيب المتأخر من أن يشترك مع المتقدم في المعاني شريطة أن تجود طريقة القول، فالعبرة عنده ليست بالمعنى بل بطريقة الصوغ، ما يطلب من الشاعر أن تكون ثمة فواصل بين النص القديم و النص الجديد و من هنا يطلب منه التفنن في الإخفاء بتحليل المادة الأولية و صهرها حتى تأخذ عناصرها مواضع جديدة في النص المتبع و لا يتأتى هذا الفعل إلا للشاعر الذي يمتلك ملكة خيالية و مقدرة إبداعية تصهر و تصنع حتى تبدو النصوص المبدعة بصور إبداعية متغايرة، إذن العدول سمة هذا الشاعر الذي وصف بالحذق، إن مجرد تغيير العرض ليس هو المقصود لذاته كما يفهم من نصوص القدامى وإنما التغيير ليس إلا مظهرًا أو لبًا لنشاط الخيال و قد يتبعه التغيير في اللفظ والنوع والوزن و القافية طبقًا لتغير طبيعة التجربة التي تخضع عناصرها للشعور و اللاشعور.

ابن طباطبا يؤكد في أقواله إنه ينبغي على الشاعر أن يتحايل وأن يخاتل الناقد بنقد المعنى ومحاولة إقناعه بتفرد نصه وانكفائه على نفسه .

---

[٥٥]- ابن طباطبا: عيار الشعر ، ص٧٩، ٨٠.

الإتباع عند النقاد سنة محمودة، و الأخذ مشروع، فلقد عد كثير من النقاد السرقات الأدبية ضربًا من الفنية الأدبية، فهي مجال الحذق و المهارة و لا يستطيعها كل مبدع و شاعر، و إنما الذي يقتدر عليها الشاعر الفطن الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله و صاحبه بحيث يبدو أمام المتلقي شيئًا جديدًا بعيد الصلة عن أصله القديم، و لذلك تلطف النقاد فأطلقوا على تلك السرقة البارعة حسن الأخذ[٥٦]، و هكذا نجد أولئك العلماء يعدون هذا الأخذ أكبر دليل على اقتدار المبدع و تمكن من صناعته لما يكون فيه من اللباقة التي تتجلى في حسن اختياره و قدرته على وضع الجملة أو العبارة في الموضع الملائم الذي يظهر فيه النبو أو التكلف أو الاستكراه و لا يستطيع ذلك كل أديب حتى قال (أنا تول فرانس) (إن الفكر ليس ملكًا لمن يبتدعه و إنما هو ملك للذي يثبته في الأذهان)[٥٧].

فالمعاني و الأفكار ليست ملكًا لأحد، و ليست حكرًا على أحد بل هي مشاع كما قال الجاحظ، و لكن تبقى الصياغة و الكسوة هي المعول عليه، فمن اشترك بمعنى مع آخر و تزيد عليه في الكسوة و الصياغة و استطاع أن يغير و يبدل و يخفي المأخوذ فهو بلا شك أحق به من غيره، و الصولي يؤمن بمثل هذا الأخذ مع اشتراط الإحسان في الصياغة فهي المعيار و الضابط الذي يفرق بين الجديد و القديم، يقول الصولي عن أبي تمام (و ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني و يخترعها و يتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، و متى أخذ معنى زاد عليه و وشحه ببديعه و تمم معناه فكان أحق به)[٥٨].

إن النصوص يحيي بعضها بعضًا، و النصوص تسلم و ترد السلام و هي لا تعيش منفردة معزولة، فالانفراد عن جماعة اللغة عمل شيطاني من بعض

---

[٥٦]– انظر، طبانة، بدوي: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ص١٤١.

[٥٧] طبانة، بدوي: السرقات الأدبية في ابتكار الأعمال الأدبية، ص١٤٨.

[٥٨]– الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر ،المكتب التجاري للطباعة ،بيروت ص٥٣.

الوجوه كما يقول ناصف، لقد كان البحث عن نظام اللغة و ملامح سيرتها عملًا من أعمال التطهر لا شك في ذلك، فالنص لا يجد نفسه ما دام معزولًا، لا بد له أن يجتمع إلى نص آخر و لا بد له أن يستغني عن بعض ملامحه في سبيل التوافق و الانتماء و صحة الحياة، و النص بذلك ليس إبداعًا شخصيًا و ليس مرتبطًا بمبدع واحد بل بجملة من المبدعين[٥٩].

ويشكل الآمدي محورًا هامًا من محاور دراسة السرقات، و له نظرات ثاقبة فيها، تميل في مجملها إلى أن الأخذ ليس عيبًا، فهو يغض الطرف في شأن السرقات و يتسامح فيها على اشتراط أن الآخذ يحسن في طريقة الصوغ و الأداء، فأصل المعاني مشتركة و الألفاظ مباحة للجميع و ملك لهم و الغاية المتوخاة من النصوص أن تكون في غاية الإبداع و ليس اجترارًا للسابق عليها، بل إنتاجًا جديدًا بكل ما تعنيه المفردة، والآمدي يقر كما يقول المومني بأن السرقات ليست من كبير عيوب الشعراء و هذه نظرة جديدة مشبعة بروح التسامح الذي قد ينبئ عن فهم لحقيقة السرقات[٦٠].

إن ما يرد في موازنة الآمدي من آراء صادرة عنه أو في أثناء حديثه و عرضه لآراء غيره أو في نقوده لمن تحدثوا عن السرقات تؤشر في معظمها إلى تسهله و موافقته و اعترافه بالأخذ، يقول الآمدي : (و مع هذا فلم أرَ المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه؛ لأنه باب ما يَعْرَى منه أحد من الشعراء)[٦١].

التأثر أو السرقة هي قدر كل نص و لا يسلم نص أو مبدع من هذا الداء، كما قيل في نقدنا المعاصر أن التناص قدر كل نص، فثمة التقاء بين النقدين على أن النصوص منفتحة على بعضها يدخل إليها من النصوص السابقة و يستجلب

---

[٥٩] – ناصف، مصطفى: النقد العربي،نحو نظرية ثانية ،المجلس الوطني للثقافة ،الكويت ع٢٥٥–٢٠٠٠، ص٢٧٧

[٦٠]– المومني، قاسم: الموازنة بين أبي تمام و البحتري للآمدي، تحليل و دراسة، طباعة و نشر دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق معرفية، بغداد، ١٩٨٥، ص١٥٧.

[٦١] – الآمدي،أبو القاسم الحسن بن بشر :الموازنة،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف ،مصر ١٩٦١ ، ١٣٤/١

الشاعر من مخزونه المتراكم في الذاكرة أشياء كثيرة و قد تكون في معظمها عن غير قصد و وعي منه عند صناعته النص الشعري، و يضيق الآمدي دائرة السرقة ليحصرها بالمعاني المبتدعة التي تكون من ابتكار الشاعر و هذه كما يشير بعض القدامى قليلة العدد عند الشعراء، فالسرقة عند الآمدي (في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر)[٦٢]، و قد اتهم السجستاني أبا تمام بأنه (ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معانٍ)[٦٣]، و يرد الآمدي على أبي علي السجستاني مدافعًا عن أبي تمام بأنه لا يعقل بأن يكون له هذا العدد القليل من المعاني فهو لا يرى (على ما ذكره أبو علي بل أرى أنه له – على كثرة ما أخذه من أشعار الناس و معانيهم – مخترعات كثيرة و بدائع مشهورة)[٦٤]، و على كل حال فإن المعاني التي توصف بالخصوصية قليلة نادرة، أو قيل إنها قليلة نادرة، وجهد النقاد في محاولة إحصاء تلك المعاني التي اختصت بأصحابها و انفردوا بها بحيث يوصف الآخذ لها مغيراً أو سارقاً، و تعنتوا ما وسعهم التعنت في انتقاص الأدباء حتى أصبحت القاعدة العامة في نظرهم هي نظرية التقليد و الأخذ و الاحتذاء ودعاهم الإسراف إلى تجاهل المواهب الخاصة كما يقول طبانة و الظروف الخاصة و التجدد المستمر في الحياة و أثر ذلك في ابتكار المعاني و الأخيلة و أساليب التعبير[٦٥].

وقد تكون فكرة الموارد تبريرًا من قبل الشاعر للأخذ والاستفادة . والناقد غالبا ما يقنع بهذا التبرير لانه سوف ينسب كلا النصين إلى صاحبه دون اللجوء إلى فكرة السطو والسرقة معتمدا في تلك الحالة على توارد الخواطر بين عقول الشعراء .

و من الآراء التي ترد عند الآمدي و التي تبرز تقليله من شأن السرقة و أن الأخذ والتأثر هما سبيل لا بد للمبدع من وروده، حديثه عن أن تقارب

---

[٦٢]– المصدر السابق ، ٣٢٦/١

[٦٣]– المصدر السابق، ١٣٤/١

[٦٤] –المصدر السابق نفسه، ١٣٣/١.

[٦٥] –انظر، طبانة، بدوي: السرقات الأدبية، ص١١٩، ١٢٠.

الشاعرين أمر وارد و مقبول لجملة من الأسباب أبرزها حسب أقوال الآمدي عامل البيئة سواء أكانت مكانية أو ثقافية، فتقارب هاتين يدفع الشاعرين أن تتوارد خواطرهما على أشياء يعتقد البعض أنها مسروقة و في حقيقة الأمر هي غير ذلك، فغير (منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين على أن يتفقا على كثير من المعاني و لا سيما ما تقدم الناس فيه)[٦٦].

و يرد الآمدي على ابن أبي طاهر و أبي الضياء لأنهما أدخلا كثيرًا من الأشياء تحت باب السرقة و ليست هي في حقيقة الأمر سرقة، فثمة معانٍ مخصوصة – وهي معدودة – هي التي تكون فيها السرقة، أما تلك المشتركةً فهي عامة يشترك فيها الناس و مما نسبه (ابن أبي طاهر إلى السرق و ليس بمسروق لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني، و يجري على ألسنتهم..)[٦٧]، و مما يرد به على أبي الضياء و يدفع به السرقة عن كثير من المعاني قوله (أما ادّعاؤكم كثرة الأخذ منه فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه لكثرة ما كان يرد على سمع البحتري من شعر أبي تمام فيغلق معناه قاصدًا للأخذ أو غير قاصد، و لكن ليس كما ادعيتم و ادّعاه أبو الضياء في كتابه، لأنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه و تجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقًا، و إنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك)[٦٨].

المعاني منقسمة عند الآمدي إلى قسمين منها ما يكون خاصًا بصاحبه و من ممتلكاته الخاصة، و منها ما يكون عام الشركة بين الناس و الشعراء، ما يراد بالعام ما يشترك فيه الناس أو أكثرهم، و ما يراد بالخاص ما يكون وقفًا على صاحبه يعرفه الناس له و يقرون له به.

و يعرض الآمدي لكثير من النصوص الشعرية التي يظهر فيها تأثر اللاحق بالسابق و في كثير منها يشير الآمدي إلى إحسان الآخذ المتأخر بقوله و ألطف المعنى و أحسن اللفظ، و في هذا دليل على أن الآمدي لم يرَ السرقة من

---

[٦٦]– الآمدي: الموازنة، ٥٣/١.
[٦٧] –المصدر السابق، ١٢٠/١.
[٦٨] –الآمدي: الموازنة، ٥٢/١.

كبير العيوب إذ لو كانت كذلك لما ذكر مثل هذه الألفاظ، و من المعاني المشتركة و التي لا سرق فيها و عدها بعضهم سرقة ما أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال و ذكر أن البحتري أخذه من أبي تمام قول أبي تمام:

جرى الجودُ مَجْرَى النومِ منه؛ فلمْ يكنْ ∴ بغيرِ سماحٍ أو طِعانٍ بحالمِ

وقال البحتري:

و يبيتُ يَحْلُمُ بالمكارمِ و العُلى ∴ حتى يكونَ المجدُ جلُّ منامِهِ

وهذا المعنى موجود في عادات الناس و معروف في كلامهم و جارٍ كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئاً وجده بها، و هذا الزنجي ما حلمه إلا بالتمر و لا يقال لمن كانت سبيله هذه سرق و إنما يقال له اتفاق)[٦٩].

لا يعد النقاد و منهم الآمدي الاتفاق في الغرض على العموم من السرقة وما يرجع إليها لتقرر هذا الغرض وهذا الأمر والشأن العام في العقول جميعًا وفي العادات جميعًا، فلم يخص ابتداعه بعقل معين ولا بإنسان مخصوص حتى يكون غيره آخذاً له منه ولم يخص أيضًا بعادة ولا زمان حتى يكون أهل ذلك الزمان مأخوذاً منهم وعموم العقول يستلزم عموم العادات فالجمع بينها أو اشتراكهما تأكيد لما استوت فيه العقول و العادات فلا يكون أحد العقلاء أغلب على المعنى لتساويهم فيه ولا أقدم ينقل عنه لعدم اختصاصه به دون من قبله و من بعده.

و يعد القاضي الجرجاني من الذين تناولوا قضية السرقات بشيء من التسامح والتساهل، فهو لا يعد السرقة من كبير المساوئ و العيوب، كما و لا يعد المعاني المشتركة من السرقة بشيء و هو بذلك يسير على خطى معاصره الآمدي ويتفق معه في جزئيات كثيرة، فالسرق عنده (داء قديم و عيب عتيق و ما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر و يستمد من قريحته و يعتمد على معناه و لفظه، و كان أكثره ظاهرًا كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام و إن تجاوز ذلك قليلًا في

---

[٦٩] – الآمدي: الموازنة، ٣٢٧/١، و انظر أمثلة أخرى عنده، ١٢٠/١، /١٢١، /١٢٣، ١٢٤/١، ٣٢٨/١، ٣٢٩/١، ٣٣٠/١.

الغموض، لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب و تغيير المناهج و الترتيب و تكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة و التأكيد و التعريض في حال و التصريح في أخرى و الاحتجاج و التعليل فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه و إبداع مثله)[٧٠].

الشعر نتاج و عمل و تداخل نصوص، و أخذ وتهذيب لما نأخذ، هذا ما يؤمن به الجرجاني، فهو يعترف بالأخذ و أنه ضرورة من ضرورات عملية الإبداع النصي فلا غنى للاحق من الشعراء عن السابق فيأخذ من معانيه ويغير و يبدل فيها، يحسن الصياغة حتى يبدو المأخوذ جديدًا، و ثمة صلة و اتفاق بين ما يقوله الجرجاني و ما يقول به الغربيون حول التناص و أنواعه و يشير السعدني إلى أن نص الجرجاني يطرح مفهومين لطبيعة التناص، أحدهما ظاهر و الآخر غير ظاهر و الظاهر أو السطحي فاضح، لأنه اقتفاء للأثر و استعانة مباشرة للبناء دون توظيف بين للمتتبع و ذكر نص الجرجاني أن أكثر هذا النوع افتضاحًا هو التوارد و التناص الخفي العميق و هو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل النقل و القلب و الزيادة، و التناص إذا كان على درجة خفية من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر حفظ الأشعار و اللغة لدى الشاعر إذن يجب أن تكون لغته بعد أن يغسلها من أثار السابقين[٧١].

إن استعانة المبدعين في معانيهم الشعرية بعضهم ببعض لا يعد عيبًا عند الجرجاني، فكل عمل إبداعي لا بد له من أن يكشف عن ذاته من خلال الأفكار المستقاة، فثقافة المبدع متنوعة، إلا أن هناك بعض القيم الاجتماعية الثابتة التي تجعله يبلور ما يستقيه من ثقافات بشكل يتفق و عصره، قد تنبع الفكرة من تأثر الشاعر بمن يأخذ عن ثقافتهم لكن على هذا الشاعر أن يدرك ما يأخذه و أن

---

[٧٠] – الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي ص٢١٤.

[٧١] – السعدني، مصطفى: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص٩١ – ٩٧.

يصوغه على نحو يتماشى و عصره و ثقافته، و ذلك لأن النقاد يرون أن توارد الخواطر يتصل بالإطار الثقافي العام الذي يعيش فيه الشعراء بحيث إن تشابه بيئاتهم الاجتماعية و أحوال اللغة الأمر الذي يؤدي إلى اتفاق في المعاني.

إن من الصعب إنكار اتفاق الخواطر عند الشعراء أو كما يطلق نقادنا القدامى عليه توارد الخواطر، فثمة أمور كثيرة تفرض الاشتراك و تدفع إلى الاتفاق بالأفكار أو توارد الخواطر، فاللغة بلا شك واحدة و هي أداة رئيسية لتشكل النصوص إضافة إلى أن الإطار الثقافي قد يكون واحدًا أو متقاربًا و البيئة المكانية لها شأنها في مثل هذه القضية و كل هذه مجتمعة تدفع إلى أن توارد الخواطر أمر وارد و ليس بالمستغرب أو المستهجن بل من المفترض أن يؤمن النقاد بحتمية وجوده وهذا ما كان قائمًا في المدونة النقدية القديمة و سائدًا عند أكثر النقاد القدامى، فقد أمن نقادنا و منهم الجرجاني – و من قبله الآمدي– بأنه قد يكون من المقبول و الممكن أن يفكر اثنان بمسألة وقضية واحدة في ذات الوقت، نتيجة لجملة الدوافع التي ذكرنا بعضها مسبقًا، والتوارد يفضي إلى التشابه و التشاكل النصي، و هذا ما يعني أن ثمة إيمانًا بانفتاح النصوص على بعضها بقصد أو من غير قصد، و التوارد بعرف الجرجاني كما هو بعرف غيره لا يعد سرقة، فالمعاني قد (أخذ عفوها و سبق إلى جيدها فأفكاره تنبث في كل وجه و خواطره تستفتح في كل باب وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان و أغار على قول فلان، و لعل ذلك البيت لم يقرع سمعه و لا مر بخلده؛ كأن التوارد عندهم ممتنع و اتفاق الهواجس غير ممكن)[٧٢].

و المعاني تنقسم إلى قسمين عند الجرجاني منها ما يندرج تحت المعاني العامة التي يشترك فيها الناس كلهم، و لا تعود لواحد منهم، و هذه لا يكون فيها سرقة، و هي معانٍ مباحة من حق أي مبدع أن يستخدمها و أن يكسوها أثوابًا جديدة، و تسجل ميزة لمن استطاع أن يلبسها أبهى حلة، أما الثانية فهي المعاني

---

[٧٢] – الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، ص٥٢، و انظر التوارد عند العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص١٩٦، و انظر التوارد عند ابن الأثير: المثل السائر، ٣/٢٢٠.

الخاصة التي تعد من ممتلكات المبدع و هذا يكون كما يشير أكثر النقاد قليل العدد، و من المعاني المشتركة التي لا تندرج تحت باب السرقة ما يقول فيه الجرجاني (فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس و البدر و الجواد بالغيث و البحر البطيء بالحجر والحمار.. أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم و الفصيح و الأعجم و الشاعر المفحم حكمت بأن السرقة عنها منتفية والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع فوجدت فيه مستوفيًا متداولًا متناقلاً لا يعد في عصرنا مسروقًا و لا يحسب مأخوذاً و إن كان فيه لمن انفرد به وأوله للذي سبق إليه)[٧٣].

ويضيق الجرجاني أبواب السرقة حتى أنه يكاد يغلقها، فلا يعد كثيرًا من المعاني مندرجًا تحت باب السرقة و في هذا إشارة قوية إلى اعتقاده بضرورة التأثر وتشرب النصوص بعضها من بعض، فحتى تلك المعاني المخصوصة يعد الجرجاني منها ما كثر تداوله فصار كسابقه كالمعاني المشتركة التي لا سرق فيها ولا عيب في استعمالها فاستعانة الشعراء بمعاني بعضهم ليس منكرًا عند الجرجاني – خاصة ما نفهمه في هذه الاقتباسات – فهو لم يرَ (هذه بأعيانها دون غيرها و لم أوردها إلا دلائل على أمثالها، فإذا اعتبرتها تصنفت لك صنفين، إما مشترك عام الشركة لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه، فإن حسن الشمس و القمر .. مقرر في البداية و هو مركب في النفس تركيب الخلقة، و صنف سبق المتقدم إليه ففاز به ثم تدول بعده فكثروا استعماله فصار كالأول في الجلاء و الاستشهاد و الاستفاضة على ألسن الشعراء فحمى نفسه عن السرق)[٧٤].

السرق داء قديم و عيب عتيق بعرف الجرجاني، وهو يؤكد من خلال محفوظه وسعة إطلاعه أن هناك شيوعًا في تقارض المعاني والصور و الألفاظ بين الشعراء، و هذا التقارض لا يحط من شأن الشعراء، و مع ذلك يؤكد حقيقة هامة أن اجتلاب المعاني و الصور و الألفاظ و اقتراضها من شعراء آخرين

---

(٧٣) – الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، ص١٨٣ .

(٧٤)– المصدر السابق، ص١٨٥.

يصاحبها عملية أخرى و هي اختلاف السياقات التي توظف فيها هذه المجتلبة و ضرورة تفوق الصياغة و بهذا يثبت للآخذ حق التملك بل يشهد له بالحسن و فضل الإجادة، إذن دعوة الجرجاني صريحة بأن الأخذ مقترن بالصياغة و تفوق الشاعر فيها، فقد يتفاضل (متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول و ينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع.. و هو من الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه إلا بتناول زيادة تضم إليه أو معنى يُشْفَعُ به فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق فصرت إذا قسته إلى غيره و جدت المعنى واحدًا، ثم أحسست في نفسك هزة و وجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضلية لم ينازع فيها)[٧٥].

إن توفر عنصر التفوق في الصياغة و إلباس المأخوذ لونًا جديدًا من الكسوة لم تكن موجودة قبل استجلاب المعنى يفرض على الجرجاني و غيره عد مثل هذه المعاني خارجة عن باب السرقة و منفلتة من المعايب و المناقص، فالجرجاني يطلق يد الشعراء لتأخذ من هنا و هناك مع اشتراط توفر الإجادة في عملية الصوغ و الخروج الكامل من الثوب القديم الذي كانت به، لم يحاول الجرجاني معالجة الداء بإقرار الطبيعة التناصية للنصوص وإنما قام بعملية تحريض للشاعر على الاستفادة من فكرة المعنى المشترك الذي تتنازعه الشعراء، فلا يمكن أن يكون المعنى ملكًا لصاحبه الذي أبدعه واخترعه ولا تعد الاستفادة من المعنى المشترك عيبًا فهي سرقة ممدوحة أو محمودة كما يقول و متى كان الأمر كهذا أو كما يقول : (و متى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد مع المعايب و لم تُحصَ في جملة المثالب و كان صاحبها بالتفضيل أحق و بالمدح و التزكية أولى)[٧٦].

---

[٧٥] –الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، ، ص١٨٨، و انظر العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص١٩٦.

[٧٦] –الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، ص١٨٨.

و يحشد الجرجاني أمثلة كثيرة من أبيات الشعر التي يظهر فيها التأثر و التأثير والأخذ و إجادة الصياغة و تفوقها عند الآخذ، حتى أن الجرجاني يثني على هذه الأبيات و يستحسنها و نشير إلى بعضها، و منها قول أبي تمام:

غربّتْـهُ العُـلا علـى كَثْـرَة الأهـ ∴ ـل فأضـحى في الأقْـرَبينَ جنيبـا

فليطُـلْ عُمْـرُهُ فَلَـو مـاتَ في مَـرْ ∴ وَ مُقيمـاً بهـا لمـات غريبـا

وقال أبو الطيب:

وهكـذا كُنْـتُ في أهلـي و في وطـني ∴ إنّ الـنفيسَ غريـبٌ حيثـما كانـا

وبيت أبي الطيب أجود و أسلم، و قد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح فلا حاجة به إليه)[٧٧].

و يبدو أن العسكري لا يختلف عن سابقيه بموقفه من الأخذ بل نراه يتبع خطواتهم و يتفق معهم بأن التأثر و الأخذ قدر كل شاعر و كل نص، و لا ضير للشاعر من أن يستعين بمعاني سابقيه، لكنه يعتمد قاعدة كما يقول المومني و هي (أن التجويد في الصياغة هو القاعدة الأساسية التي عدها العسكري من قواعد السرقة المستحبة)[٧٨].

فاشتراط الإجادة في التعبير و التفوق في الصوغ مطلب نقدي نجده عند أكثر النقاد إذ هم يتساهلون بقضية الأخذ أو السرقة لكنهم في مقابل ذلك لا يقبلون اجترار المعاني و جلبها بصورها كما هي بل لا بد من التبديل و التغيير و إحسان الصياغة، إن حاجة الشعراء لبعضهم كبيرة و الاستعانة لا مفر منها فليس (لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم و الصب على قوالب من سبقهم)[٧٩].

فهو يعلن حاجة المبدع لتناول معاني سابقيه لكنه يشترط على المبدعين (أن يكسوها ألفاظاً من عندهم و يبرزوها في معارض من تأليفهم و يوردوها في

---

[٧٧] – الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، ، ص٢١٩، و انظر أمثلة يستحسن فيها الجرجاني الأخذ، ص٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٧، ٢٢٨.

[٧٨]– المومني، قاسم: الموازنة، ص١٦٦، و انظر العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص١٩٦.

[٧٩] – العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ص١٩٦

غير حلتها الأولى و يزيدوها في حسن تأليفها و جودة تركيبها و كمال حليتها و معرضها و إذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها و لولا أن القائل يؤدي ما سمع لما في طاقته أن يقول و إنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين)[٨٠].

يبدو من دراسة أبي هلال العسكري للأخذ و ضروبه أنه لا يرى السرقة في المعاني والأفكار و أن السرقة مقصورة عنده على أخذ الألفاظ و نقلها فمن أخذ معنى بلفظه كان له سارقًا، وينقل العسكري عن سيدنا علي بن أبي طالب كرم الله وجهه قولاً يستند إليه في تأكيد ضرورة الأخذ وإعادة الكلام وانفتاح النصوص على بعضها ونقل الأفكار، وتداول الألفاظ بصياغات جديدة فالكلام يستمد حياته من تداوله واستخدامه لا من هجره ونسيانه فقد (قال أمير المؤمنين: لولا أن الكلام يعاد لنفد)[٨١].

فالكلام يكتسب قيمته و وجوده من إعادة استخدامه، كما أن النصوص يحيي بعضها بعضًا، فلا توجد قطيعة بين نص و نص بل صلة رحم قوية تتفاعل مع بعضها و منفتحة على بعضها، و مقولة سيدنا علي بما فيها من إشارات مكثفة تنطوي على فهم مفاده أن الكلام يتفاعل مع الكلام وأنه يعاد بشكل آخر، وأن الكلام ربما نسج في كل عصر على وجه، ولدى كل مبدع على نسج، فيزكو ويربو، ولولا ذلك لانقطع حقا ولخرست الألسنة ونفد التعبير ولكان الناس أصيبوا بالعي المبين[٨٢].

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يجعل الاتفاق في المعاني على وجهين: أولهما الاتفاق في الغرض على الجملة و العموم، و ذلك على نحو وصف الشاعر للممدوح بالشجاعة و السخاء أو حسن الوجه و البهاء أو وصف فرسه بالسرعة وهذا عنده لا يدخل في الأخذ و السرقة و الاستمداد و الاستعانة[٨٣]، و ثانيهما

---

(٨٠) – العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص١٩٦

(٨١)– العسكري، أبو هلال: الصناعتين ، ص١٩٦

(٨٢)– مرتاض، عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص، ص ١٧.

(٨٣)– انظر الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط١– ١٩٩٨ ص٢٩٣، ٢٩٤.

الاتفاق على وجه الدلالة على الغرض و هذا الوجه يجب أن ينظر فيه فإن كان مما اشترك الناس في معرفته و كان مستقرًا في العقول و العادات فإن حكم ذلك و إن كان خصوصًا في المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة و بالبحر في السخاء.. و إن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر و تدبر، و يناله بطلب و اجتهاد و لم يكن كالأول في حضوره أياه و كونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه منه و لا حاجة به إلى المحاولة و المزاولة و القياس و المباحثة و الاستنباط و الاستنارة بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، و كان درًا في قعر بحر لا بد له من تكلف الغوص عليه و ممتنعًا في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود، نعم إذا كان هذا شأنه و هنا هنا مكانه و بهذا الشرط يكون إمكانه فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص و السبق و التقدم و الأولية و أن يجعل فيه سلف و خلف و مفيد و مستفيد[٨٤].

إن الذي يدخل في المشترك العام الدلالة لا يصح ادعاء السرق فيه و حكمه في ذلك حكم المشترك نفسه، و أما إذا كانت هذه الدلالة تحتاج إلى دقة في الاستنباط و جهد في الغوص حتى تستخرج الأفكار فهي التي يجوز ادعاء السرق فيها، و مضى عبد القاهر فقال: (و اعلم أن ذلك الأول و هو المشترك العامي و الظاهر الجلي و الذي قلت أن التفاضل لا يدخله و التفاوت لا يصح فيه إنما يكون كذلك ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة و ساذجًا لم يعمل فيه نقش فإما إذ ركب عليه معنى و وصل به لطيفة و دخله إليه من باب الكناية و التعريض و الرمز و التلويح فقد صار بما غير من طريقته و استؤنف من صورته و استجد له من المعرض و كسى من ذلك التعرض داخلاً في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة و التعمل و يتوصل بالتدبر و التأمل)[٨٥].

لقد جعل الجرجاني العام المشترك عندما يعبر عنه الشاعر تعبيرًا أصيلاً و يصوغه صياغة جديدة ينفرد بها في حكم المعنى الخاص الذي يجوز ادعاء

---

[٨٤]- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص٢٩٤، ٢٩٥.

[٨٥] - الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ، ص٢٩٥.

السرق فيه، و قد سبق أن رأينا العسكري من قبله قد اتخذ من الصياغة دليلاً على وجود السرق عندما رأى أن العبرة بالكساء و أن الناس تتفاضل في الألفاظ و رصفها(٨٦).

إن تقارض المعاني بين الشعراء و استعانة بعضهم ببعض كان من الحقائق المتفق عليها عند كثير من النقاد القدامى، فثمة حاجة تدفع بالمتأخر لأن يستعين بمعاني المتقدم و أفكاره و يأخذ منها و يوظفها في نصوصه الشعرية بإجراء تحوير في السياق النصي كما و يُشترط إحسان التعبير و إجادة الصوغ، و هذا ابن الأثير كسابقيه يتهاون بأمر السرق خاصة الاستعانة و الأخذ بل نجده يؤمن بضرورة الأخذ، فأقواله تشي بذلك، يقول: (و اعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي أن تجعل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة فكثيراً ما رأينا من عجل في ذلك فعثر و تعاطى فيه البديهة فعقر)(٨٧)، و ابن الأثير لم يغلق باب الإبداع و لم يقل بأن المعاني محصورة على فئة مخصوصة من الشعراء، فهو يدحض قول القائلين بأن المعاني المبتدعة سبق إليها و لم يبق معنى مبتدع، و الصحيح (أن باب الابتداع مفتوح إلى يوم القيامة و من الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية؟ إلا أن من المعاني ما يتساوى الشعراء فيه و لا يطلق عليه اسم الابتداع لأول قبل آخر لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى إتباع الآخر)(٨٨).

وبعد هذا التطواف بين آراء نقادنا القدامى نجد أنهم كانوا يؤمنون إيماناً عميقاً، بفتح المجال أمام الشعراء ليأخذوا من بعضهم و ليستعين اللاحق بالسابق و أنهم كانوا لا يعتبرون المعاني المشتركة من السرقة كما أن التوارد أمر حاضر و خارج عن دائرة السرق، كما أن السرق ذاته لم يكن ذاك العيب

---

(٨٦)– المومني، قاسم: الموازنة، ص١٧١.

(٨٧) – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر حققه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ،دار نهضة مصر ،القاهرة ،ط٢–١٩٨٢، ٢١٨/٣.

(٨٨) – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ٢١٩/٣.

الكبير، ومن هنا يمكننا القول إن آراء النقاد تؤشر بقوة على إيمانهم بانفتاح النصوص بعضها على بعض، يتشرب بعضها من بعض، وأقوالهم لا تكاد تبتعد عن ما نادى به الغربيون بتكون النصوص من قطع فسيفسائية وما هي إلا نسيج من المقبوسات، الفكرة قد تكون واحدة مع اختلاف بالمصطلح والتسمية .

ثانيًا : الجانب التطبيقي :

انشغل الدرس النقدي العربي المعاصر بفكرة التناص،وقدم أصحابه عديدًا من الدراسات التنظيرية والتطبيقية رغبة قي تجلية الموضوع من كافة زواياه، ولم يقف الاهتمام بالتناص عند النقاد فحسب بل لاقى اهتمامًا واستحسانًا بالغين عند الشعراء المحدثين أيضًا ، فقد تم توظيف التناص في الشعر الحديث بشكل ملفت للنظر انطلاقًا من إيمان الشعراء بدوره في إثراء تجاربهم الشعرية، وقد يلمس الدارس للشعر العربي المعاصر مدى حضور التناص في النصوص الشعرية على اختلاف أشكاله وأنواعه، فقد وظف الشعراء التاريخ والتراث والأدب والنصوص الدينية في الشعر، فالقارىء للنص الشعري الحديث يقرأ فيه أكثر من نص، يبدو بعضها ظاهرًا وبعضها الاخر خفيًا تؤشر إليه السياقات والقرائن .

وقد توقفنا في الجانب الأول من الدراسة عند الجانب التنظيري وفي هذا الجانب سنعمد إلى التطبيق وذلك من خلال اختيار بعض النصوص الشعرية لمجموعة من الشعراء العرب هم: (الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، والشاعر أمل دنقل، والشاعر بدر شاكر السياب، والشاعر محمود درويش) ومقاربتها مقاربة تبرزحضور التناص فيها .

٣ ـ الدراسة النصية :

يوظف الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصة الخليفة العباسي المعتصم وانتصاره للمرأة المسلمة في قصيدة له يقول:[٨٩]

وامعتصماه !

وامعتصماه!

---

[٨٩] –أحمد عبد المعطي حجازي :الأعمال الكاملة ،دار العودة ، بيروت ،١٩٧٣،ط١،ص٤٢٠.

يا فارسنا ! أدركنا ! أدركنا !
الروم أتوا ..دخلوا يافا دخلوا يا معتصمي عمورية
شربوا بشوارعها أنخاب هزيمتنا
كانت تسقي وتغنيهم .. ويلاه !
بنت يافاوية
كانت تسقي وتنادي وامعتصماه !

عمد (أحمد حجازي) إلى الابتداء بأسلوب الندبة قاصدًا الإشارة إلى الواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان العربي، فما تقوله الأبيات يؤكد بصورة مباشرة حالة الحزن التي تسيطر على حياة الأمة، وكذلك حس الفجيعة والفقد الذي تعانيه ، فقد عاث المستعمر فسادًا في الأرض، وهاهي الحرائر تستصرخ لكن لاحياة لمن تنادي .

لقد أفرغ الشاعر أسلوب الندبة من قيمته الإيجابية ، وحمله قيمة سلبية ، فثمة بون شاسع بين نداء الفتاة العربية للمعتصم أيام حياته ، وبين نداء بنات يافا له بعد وفاته، ففي الأولى كانت الإجابة مباشرة ، أما في الحالة الثانية فقد صمت الأذان ولم يسمع النداء أحد، لقد أراد الشاعر أن يؤشر إلى المجد العربي القديم ويفخر به، وبذات الوقت يتحسر على ضياعه واستحالة عودته .

ويستدعي أمل دنقل شخصية سيدنا يوسف – عليه السلام– وشخصية عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– في قصيدة سرحان لايتسلم مفاتيح القدس يقول: [٩٠]

أجمل أخوتهم .. لايعود !
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص . فتبيض أعينها بالبكاء ،
ولاتخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها – مراع من الشوك

---

[٩٠] – أمل ، دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ط٢ ،دار العودة ، بيروت ، ومكتبة مدبولي القاهرة ، ١٩٨٥،ص ٢٨١-٢٨٢.

يورثها الله من شاء من أمم ،
فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذي يحرس الأرض رب الجنود
آه من في غد سوف يرفع هامته
غير من طأطأ حين أز الرصاص ؟
ومن سوف يخطب – في ساحة الشهداء –
سوى الجبناء ؟
ومن سوف يغوي الأرامل إلا الذي
سيؤول إليه خراج المدينة !؟؟؟

ثمة علاقة تضاد بين مضامين النص الغائب والنص الحاضر، إذ يؤشر النص الحاضر إلى السلب جملة ، ويعلن صراحة عن حالة الانهزام والانكسار التي تعيشها الأمة .

إنَ عنوان النص (سرحان لايتسلم مفاتيح القدس) يضعنا مباشرة أمام واقعين متغايرين يمثل أحدهما الصورة المشرقة للأمة ، والأخر يمثل الصورة القاتمة لها ، إذ أن الإشارة إلى مفاتيح القدس يرتد بنا إلى زمن الانتصارات والعهد الذهبي للأمة ، ويذكر كذلك بالخليفة الراشدي عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) الذي تم في عهده فتح القدس، وحضر بشخصه لتسلم مفاتيحها،أما الان فواقع الأمة مختلف ، فلم يعد للنصر وجود إلا على الورق، ولم يقو سرحان الممثل لشخصية الإنسان العربي المعاصر على تسلم مفاتيح القدس ، وهنا نلمس تلاعب الشاعر بالدلالات، فقد انتقل بنا من الإيجاب إلى السلب ، من عمر المنتصر إلى سرحان المنهزم .

لم يتوقف الشاعر عند شخصية عمر بإيجابيتها وزهوها وشخصية سرحان بانكسارها وانهزاميتها بل استمر في استدعاء النصوص الغائبة ليعمق الحالة السوداوية التي تخيم على الواقع العربي، وليبرز الواقع الانهزامي الذي تعيشه الأمة، والذي يفضي بدوره إلى الحزن والموت .إن النصوص المستدعاة وبعد

تحوير دلالاتها تتضمن إشارات واضحة إلى الذل والانهزام والموت، فابتداء من قصة سيدنا يوسف – عليه السلام – الذي ألقي في الجب وخرج في وقتها سالمًا، قام الشاعر في هذا النص بتبديل الدلالات وقلبها وأخبر أنه لن يعود ليؤشر بذلك إلى الفقد وحسه المرير ، وهذه القدس التي ترمز لفلسطين على الجملة ، أصابها الكبر وبلغت من العمر عتيًا ، ولم يعد بمقدورها الدفع بأبنائها في ساحة الوغى ، فقد صابها اليأس ، وقد عبر الشاعر عن كل ذلك من خلال استدعاء الآية الكريمة ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ﴾ سورةمريم: ٤ ،فاشتعال الشيب في الرأس مؤذن بالرحيل، وتتابع استجلابات الشاعر للصور الدالة على الانهزام والذل الذي تعيشه الأمة العربية، فالأرض لا يقوى أهلها على حمايتها ، بل ثمة حاجة قوية لحماية الله (فللبيت رب يحميه)، والجبناء هم الذين يخطبون ويحمسون المقاتلين، وقد عبر الشاعر عن الذل باستعمال الفعل (طأطأ) والذي يؤشر بقوة إلى الذل والجبن.

وفي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قام الشاعر أمل دنقل باستدعاء شخصية الزباء ملكة تدمر التي أرسل إليها عدوها عمرو جاسوسًا يخبرها بأنه سوف يأتيها مسترضيًا يقول: [٩١]

((ما للجمال مشيها وئيدا ؟
أجندلا يحملن أم حديدا ؟!
أسائل الصمت الذي يخنقني
((ما للجمال مشيها وئيدا ؟
أجندلا يحملن أم حديدا ؟!
فمن ترى يصدقني ؟
أسائل الركع والسجودا
أسائل القيودا :
((ما للجمال مشيها وئيدا ؟

[٩١] –أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص٨٦.

أجندلا يحملن أم حديدا ؟!

يستدعي الشاعر شخصية تاريخية ارتبطت قصتها برفضها الذل والعار والمهانة، وتفضيلها الموت على الحياة، كي لاتقع بيد عدوها فيشمت بها، لقد ارتابت الزباء من عدوها (عمرًا) عندما أرسل إليها جاسوسًا يخبرها برغبته بالتصالح معها والعودة إلى عهد الصفاء والسلم، ومن أجل ذلك ستأتيها القوافل محملة بالهدايا التي تليق بمقامها كملكة لتدمر، وترى الملكة القوافل الآتية لتثير تساؤلاتها وتزيد في شكها ، لكن الجاسوس كان يلح في إقناعها أنها محملة بالهدايا الكثيرة ، ويتأكد شكها ، فالقوافل لم تحمل الهدايا، بل حملت الجنود والأسلحة، وبذلك تنطلي عليها الحيلة وتنخدع بكلام الجاسوس الذي أوهمها بأن القادم أفضل، وهنا يتبدى لنا أن ثمة علاقة قوية بين ما يحدث في حاضرنا من انخداعنا بكلام عدونا وأنه يسعى لأفضل السبل من أجل إقامة علاقات قوية بيننا وبينه، وما حدث للزباء ملكة تدمر التي انطلت عليها حيلة عدوها كما تنطلي علينا حيل عدونا، لكن يبقى فارق كبير بين الواقع العربي الحاضر وبين ا لزباء فهي وإن انخدعت، فقد آثرت الموت على يدها لا على يد عدوها بتناول السم ، لكننا نحن رضينا بالخداع وحولناه إلى حقيقة آمنا بها وصدقناها مفاد هذه الحقيقة أنه ممن الممكن أن يتبدل العدو ويصبح صديقا ، إيماننا دفع بنا إلى خسارة بعض الأرض العربية أرض فلسطين.

وفي قصيدته (لاوقت للبكاء) جمع أمل دنقل أكثر من نص غائب في نصه الحاضر يقول:[٩٢]

((وأمي التي تظل في فناء البيت منكبة
مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء
تنكث بالعود على التربة :
رأيتها : الخنساء
ترثي شبابها المتشهدين في الصحراء

---

[٩٢]- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٥٨ -٢٥٩.

رأيتها : أسماء
تبكي أبنها المقتول في الكعبة
....
(والتين والزيتون
وطور سنين ، وهذا البلد المحزون
لقد رأيته يومها : سفائن الأفرنج
تغوص تحت الموج
ونجمة تسقط – فوق حائط المبكى – إلى التراب
وراية (العقاب)
ساطعة في الأوج)

يتكىء الشاعر في نصه على مجموعة من النصوص الغائبة المتقاربة دلاليًا، فكلها تدور حول الموت وفاعليته السلبية التي تثير الحزن في النفس، وتعمل على نشر الإحساس بالفجيعة عند الناس، فمنذ بداية النص يضعنا الشاعر أمام الحزن وجهًا لوجه، فهذه (أمي محزونة) كما يقول مقروحة العينين، فهي في حالة بكاء دائم، فقد فقدت الكثير، فقدت كل شيء جميل، ومما لا شك فيه أن هذه الأم تمثل رمزًا للوطن ، الذي فقد كثيرًا من أبنائه كما فقد أجزاء من ترابه، ثمة تماه بين الوطن والأم، فبظاهر الأمر أن الأم هي التي تبكي، وفي الحقيقة الوطن هو المكلوم وهو المحزون وعليه فإنه هو الذي يبكي، ومن هنا نجد الشاعر يستدعي ثلاثة من النصوص الغائبة المحملة بالحزن والبكاء والمشبعة بحس الفقد والألم .

فهذه الخنساء التي عاشت تبكي أبناءها وأخاها ، وهذه أسماء تبكي ابنها المقتول (ابن الزبير) في الكعبة، وهذه شجرة الدر المحزونة على فقد نجم الدين، لقد عمد الشاعر إلى بناء صور مكثفة للموت من خلال استحضار هذه الصور التراثية – عند أصحابها – الدالة في مضمونها عليه، ولتعميق حالة الحس المأساوي الذي يعيشه الوطن يلجأ الشاعر إلى القران الكريم مستدعيًا الآية

الكريمة محورة (وهذا البلد الأمين) (سورة التين ٣) فقد قلب الدلالة ونقلها من الإيجاب إلى السلب، فقد أقسم الله بالبلد الأمين، لكن الشاعرأجرى هذا التحوير حتى تتسق الأية مع جو النص ومضامينه ليصبح البلد محزوناً وليس آمناً ، فالنص من أوله إلى أخره يؤكد على الحس المأساوي الحزين ، سيناء حزينه وأمه حزينة ، لكن حالة الحزن لن تستمر طويلاً، فثمة بوارق أمل يبعث فيها الشاعر في نهاية النص، فإمكانية التبدل حاضرة، وأن المستقبل سيكون أفضل من الحاضر،ويستدل على ذلك من استدعاء رآية الرسول عليه أفضل الصلاة والتسليم (العقاب) التي تؤشر الى النصر، الشاعر متفائل بالنصر على العدو الذي يرمز إليه بالنجمة السداسية ،انهزام العدو يحتاج عودة للدين والسير تحت الرآية الإسلامية رآية الرسول – عليه الصلاة والسلام – .

ويستحضرأمل دنقل قصة المتنبي وكافور الأخشيدي في قصيدة (من مذكرات المتنبي)يقول[٩٣]

((...تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا
فقد طغى اللصوص في مصر ..بلا رادع
فقلت هذا سيفي القاطع
ضعيه خلف الباب . متراسا !
(ما حاجتي للسيف مشهورا
ما دمت جاورت كافورا ؟)
... عيد بأية حال عدت يا عيد ؟
بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟
(نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلا منها الأناشيد !
ناديت : يا نيل هل تجري المياه دما
لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

[٩٣]– أمل ، دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٩٠.

((عيد بأية حال عدت ياعيد .))

يستدعي أمل دنقل نصًا شعريًا للمتنبي يتناول فيه حال مصر زمن كافور الأخشيدي، ويلجأ دنقل إلى تحوير النص وقلب المضامين ، فبدلاً من الحديث عن الماضي، جعل النص يتحدث عن الحاضر ، طريقة دنقل في الحديث عن الحاضر طغى عليها الأسلوب الساخرمن حال الأمة وما وصلت إليه من ترد ، دنقل يؤشر إلى المتنبي متباهيًا بانتمائه العربي فيجل عروبته مقابل تقليله من شأن كافور الأخشيدي الذي لم يبد انتمائًا عربيًا، الانتماء يدفع بالإنسان إلى الغيرة على وطنه والدفاع عنه في وجه المعتدي كما يدفعه لأن يكون أمينًا على مقدراتها ، إن الشعور بالأمن ما هو إلا وهم، فهو يتحدث ساخرًا بعدم الحاجة للسيف في وجود بطل كـ كافور يحمي البلاد ويصونها من كل معتد ، وهو على العكس يقصد الحاجة للسيف في ظل وجود سلطة في البلاد لاتختلف عن كافور في الجبن وقلة الحيلة بل تتزيد عليه بالنهب والسرقة .

إن استدعاء دنقل لأبيات المتنبي التي يتحدث فيها عن كافور الغاية منها إدانة السلطة وإدانة الواقع بكل مافيه من سلبيات كثيرة، فهذه الأرض العربية هودت، واستولى عليها اليهود، فأين السيوف ؟ ألم يكن لها حاجة ؟ وبدلاً من اعتماد القوة للدفاع عن الأرض هاهي الأناشيد تتصدر المشهد، فبها يكون الدفاع عن الأرض، ويبقى السؤال هل هذه الأناشيد قادرة على ذلك ؟

ويستدعي السياب قصة سيدنا أيوب عليه السلام وصبره في قصيدة (سفر أيوب) يقول [٩٤]

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم ،
لك الحمد إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الظلام

[٩٤] – بدر شاكر السياب : ديوان السياب ،ج١ ،دار العودة ،بيروت ،١٩٧٩،ص٢٤٨،

وأعطيتني هذا السحر ؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إن لم يجدها الغمام ؟

يستدعي السياب في هذه القصيدة قصة مرض سيدنا أيوب -عليه السلام- وصبره، فقد تحمل سيدنا أيوب الألم وصبر عليه حتى جاءه الفرج من عند الله جلت قدرته، وفي هذه القصة يظهر استسلام الإنسان لله وقبوله بقضائه وقدره ، والسياب ينطلق من هذا القبول بقضاء الله وقدره في قصيدته، فالمرض لايساوي شيئًا أمام كثير النعم التي منحها الله للإنسان، يكرر السياب الحمد في أكثر من سطر شعري وهذا يدل على انطلاق السياب من فكر إسلامي أصيل يفرض على المسلم القبول بكل شيء، فالرضا جزء من العبادة، وتوجه الشاعر لله في الخطاب ما هو إلا إعلان للجوء العبد لخالقه، فالله بيده الشفاء، وهو العالم بحال عباده .

شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولايهدأ الداء عند الصباح
ولايمسح الليل أوجاعه بالردى .)[٩٥]

ويتواصل حديث الشاعر عن ألمه ومرضه، وينتقل من الحديث العام عن الرزايا التي لا يحددها، إلى الحديث عن ما يؤرقه ويؤلمه، فهذه جراحه طال أمدها، فقد تجاوزت الشهور التي وصفها بالطوال، حاله لاتتغير، فالسياب لا يجد في الصباح شفاء، كما لا يجد في الليل خلاصًا ، ومع ذلك يبقى متمسكًا بالصبر كما هو أيوب -عليه السلام- كان صابرًا، ولا يكرر إلا الحمد لله الذي يستحق ذلك ، إنه الاستسلام الكلي لله وقدره .

ولكن أيوب إن صاح صاح :
((لك الحمد ، إن هذه الرزايا ندى ؛
وإن الجراح هديا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها ،

---

[٩٥]- بدر شاكر السياب : ديوان السياب،٢٤٩.

هداياك في خافقي لاتغيب ،
هداياك مقبولة هاتها !)[٩٦]

إن صورة أيوب ما هي إلاصورة السياب ذاته، فكما أن أيوب كان حامدًا شاكرًا لله ، هاهو السياب يبدي الرضا والقبول بأمر الله ويصرخ بقوله : لك الحمد إن الرزايا ندى ، فالمرض عنده هدية عظيمة لابد من حمد الله عليها .

ويحضر السندباد وقصته عند السياب في قصيدة رحل النهار [٩٧]

(رحل النهار
ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عود سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود .
هو لن يعود ،
أوما علمت بأنه أسرته ألهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار .
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي ، هو لن يعود

يطغى على النص حس مأساوي حزين، فالرحيل يشكل قلقًا للزوجة المنتظرة عودة زوجها (زوجة السندباد) وكما تؤكد الصور الجزئية المنتشرة في النص حالة الحزن وتعمقه ،وقد عمد الشاعر إلى نثر جملة من المفردات الدالة على الموت ومفرداته، فالنهار انطفأت ذبالته، وعم لون دموي، والبحر يصرخ بالعواصف والرعود، والسندباد مأسور لدى آلهة البحار في جزر لا دلالات للحياة فيها، إذن فإن الانتظار من قبل المرأة غيرمجد، وهو محفوف بالمخاطر فلا اتصال بين الزوج والزوجة والعلاقة الرابطة بينهما هي الانتظار ، ومن الملاحظ

---

[٩٦] – بدر شاكر السياب : ديوان السياب،٢٤٩.
[٩٧]– بدر شاكر السياب :د يوان السياب،٢٢٩.

أن المذكر (السندباد- السياب) لا حضور له فهو في حالة غياب ، فهو سندباد لايعود وكأن السياب هنا يتقمص شخصية السندباد، أو يجعله قناعًا له، لكن ثمة تفارقًا بين السندباد الماثل في النص (السياب) وأسطورة السندباد، فالأسطورة تدل على أن السندباد يشكل رمزًا للرحلة الممتدة التي يعود فيها إلى بغداد أو يشكل رمزًا دالاً على مجابهة مخاطر الحياة ومواجهتها في رحلاته السبع، إن سندباد في هذه القصيدة مهزوم لايعود، سلبي لاحضور له .

ولعل توظيف السياب لهذه الأسطورة وفقًا لما جاءت عليه في النص الحاضرتوائم مرحلة من حياة السياب أعني مرحلة مرضه وخضوعه للواقع واستسلامه، إن عملية توظيف النص الغائب هنا جاءت مواكبة لتلك الحالة التي يعانيها السياب، لذلك فقد هدم بنية النص الغائب الدالة على المجابهة والتصدي والترحال المجدي إلى الضد ليبنيها بناءً مضادًا مع ما كانت عليه، ويوظفها في نصه الحاضر الذي ينتهي بدلالات الانهزام والموت ومرادفاته .

والبحر متسع وخاو .لاغناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحتها العاصفات، وما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار
رحل النهار
فلترحلي ، رحل النهار [٩٨]

ويستدعي السياب أسطورة أدونيس في قصيدته مدينة السندباد يقول [٩٩]

(أهذا أدونيس ، هذا الخواء ؟
وهذا الشحوب ، وهذا الجفاف ؟
أهذا أدونيس ؟ أين الضياء
وأين القطاف ؟
مناجل لاتحصد ،

---

[٩٨]- بدر شاكر السياب : ديوان السياب ،ص٢٣٢.
[٩٩] -بدر شاكر السياب : ديوان السياب، ص٤٦٥- ٤٦٦.

أزاهر لاتعقد ،
مزارع سوداء من غير ماء !
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أهذا أنين النساء ؟
أدونيس !يالاندحار البطولة
لقد حطم الموت منك الرجاء
وأقبلت بالنظرة الزائغة
وبالقبضة الفارغة :)

يرمز أدونيس للحياة والتجدد، لكننا لانلمس هذا الأثر الإيجابي له في هذا النص، إذ عمد الشاعر إلى تفريغه من هذه المحمولات الرمزية، فالشاعر وإن كان قد استجلب الرمز الأدونيسي ليؤشر من خلاله إلى الثورة العراقية (عام ١٩٥٨) والتي كان يأمل نجاحها وبعثها الحياة في العراق من جديد، لكن الذي حصل فشل هذه الثورة، لذلك نجد الشاعر هدم الأسطورة وبناها بناءً ضديًا يتوافق مع منطق النص القائم على الموت .

السياب يستنكر صورة تموز التي تتشكل من خلال الموت فأدونيس خواء، وهو شحوب، وجفاف، وكلها تومىء إلى الموت والفناء ، وتتعمق صورة الموت من خلال السؤال الاستنكاري (أهذا أدونيس – أهذا الضياء) المتأمل في النص يعتقد أن يعم الخير، لكن ما حدث ضد ذلك ، جاء الموت والشر، فلم يات القطاف الدال على الخير ، حتى مناجل الحصاد لم تحصد ، لقد حل محل الخير المأمول دمار وفناء وموت .

ويوظف السياب بيت علي بن الجهم في قصيدته (المبغى) [١٠٠]

((بغداد ؟ مبغى كبير
.....
بغداد كابوس : (ردى فاسد

---

[١٠٠]– بدر شاكر السياب : ديوان السياب ، ص٤٤٩ –٤٥٠.

.....

عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر ؛
ويسكب البدر على بغداد ؟
من ثقبي العينين شلالا من الرماد))

يصف السياب بغداد بأنها مبغى كبير، يعمها الفساد، فلم تعد صورتها رائعة جميلة ، بل تبدلت وصارت مسرحًا للظلم والبطش، المكان هو ذاته ، وبغداد هي بغداد ، لكن المتغير هو السلطة ،أياديها هي التي عاثت فيها الفساد ،ومن هنا يتبدى لنا أن إدانة السياب ليست لبغداد المدينة، بل هي إدانة للسلطة السياسية القائمة فيها .

إن دلالة المفردات التي يستخدمها السياب تؤكد في جملتها حقيقة فساد السلطة وتشويهها لوجه المدينة الأنيق، فهذه المفردات تعكس وجه بغداد القبيح الذي شوهته السلطة: (مبغى كبير ، بغداد كابوس ، ردى فاسد ، الرماد).

ويقيم السياب مقارنة بين حال بغداد قديمًا وحديثًا ، ويبرز مدى التفارق الكبير بين الحالين، فبغداد قديمًا كانت لوحة جمالية رائعة ، يظهر ذلك جليًا من خلال استدعائه بيت علي بن الجهم :

(عيون المها بين الرصافة والجسر ...) فالسياب يأتي به ليدلل على جمالية بغداد قديمًا، وحتى يتسق البيت مع واقع بغداد الحاضر أجرى تحويرًا دلاليًا عليه، فواقع بغداد الحاضر على نقيض واقعها في الماضي ، فحالها مأساوي، كل ذلك جرى لها بفعل السلطة وفسادها وبطشها ، والتي حولت بغداد إلى مبغى ، وحطام رماد، شاع فيها الموت .

ويوظف محمود درويش بيت تميم بن مقبل الإيادي في قصيدته (موسيقى عربية) يقول :[١٠١]

---

[١٠١]- محمود درويش : ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع ، الأردن ،١٩٨٦، ص ٧ .

((ليت الفتى حجر ..)
ياليتني حجر
أكلما شردت عينان
شردني
هذا السحاب سحابا
كلما خمشت عصفورًا أفقا
فتشت عن وثن ؟)

لعل الأسطر الشعرية تؤشر الى الغربة والترحال ، فالمفردات التي تتشكل منها هذه الأسطر تومىء إلى ذلك ، فالسحاب ليس له وطن يسكن إليه بل نجده رحالاً متنقلاً عبر الأفاق، كذلك الطير الممثلة هنا بالعصفور الذي يتجول في هذا الفضاء الرحب، الاثنان ليس لهما مقر ، ولعل حال الشاعر كذلك ، فهو يعيش حالة الاغتراب ، والترحال، يسعى لأن يكون له وطن يسكن إليه، يستقر فيه ، لذا نجده يستدعي ما هو دال على الثبات وهو الحجر ، ويتمنى لو أنه حجر ، ليكون مستقرًا بدلاً من هذ ه الحالة التي يعيشها، وهنا نجد الشاعر يستدعي بيت تميم بن مقبل الأيادي :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر ∴ تنبو الحوادث عنه وهو عنه ملوم

لقد عمد درويش إلى جعل النص الغائب خلفية لمضمون الاغتراب لديه، فنقل شطرًا من بيت الشعر لكنه بناه بناءً جديدًا فحول المضمون الشعري فيه، وهو مضمون يتمحور حول الشعور بالزمنية والموت إلى مضمون آخر يلائم البعد الدلالي الذي يرصده الشاعر وهو بعد الاغتراب المكاني ومما يدلل على أن الإشكالية التي يطرحها الشاعر هي إشكالية الوطن قوله :

(أكلما ذبلت خبيزة
وبكى طير على فنن
أصابني مرض

أوصحت : يا وطني ! [١٠٢]

(١٠٢)– محمود درويش : ديوان حصار لمدائح البحر ، ص٨ .

ويستحضر درويش قصة مريم العذراء في قصيدته (على حجر كنعاني في البحر الميت)[١٠٣]

((نامت أريحا تحت نخلتها القديمة ، لم أجد
أحدا يهز سريرها ، هدأت قوافلهم فنامي ..
...قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي ...
الأنبياء جميعهم أهلي ..ولكن السماء بعيدة
عن أهلها ، وأنا بعيد عن كلامي ..)

ثمة صلة قوية بين الأسطر الشعرية ، وقصة مريم العذراء وما يؤشر إلى ذلك النخلة، فقد أمر الله تعالى مريم أن تهز النخلة (وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا) (سورة مريم ٢٥) ليأتيها الخير والفرج، فقد كانت تنتظر قدوم مولودها سيدنا عيسى – عليه السلام– الذي تكلم في المهد صبيًا ، لكن الشاعر حور الدلالة ونقلها من جانبها الإيجابي إلى جانبها السلبي، فنخلة مريم هزت وجاء الخير، لكن أريحا متغايرة جدًا، فنخلها ما زال ينتظر من يهزه ليأتي الخير ، وهنا نلمح إشارة واضحة لحال أريحا وغيرها من مدن فلسطين التي ترزخ تحت نير الاحتلال وتنتظر من يحررها من الاحتلال ، الشاعر ينتظر ثورة وينتظر تحريرًا ، يريد عودة الحياة إلى هذه المدن المأسورة ، أمنية الشاعر تصتدم بالواقع، واقع القتل والذبح الذي يعيشه أبناء فلسطين فهل من منقذ ؟

ويستدعي درويش قصة المسيح عليه السلام في قصيدة (غرفة في فندق)[١٠٤]

سلام على الحب يوم يجيء ، ويوم يموت ، ويوم يغير
أصحابه في الفنادق ! هل يخسر الحب شيئا ؟سنشرب
قهوتنا في مساء الحديقة . نروي أحاديث غربتنا في
العشاء . ونمضي إلى حجرة كي نتابع بحث الغريبين
عن ليلة من حنان ، الخ ..الخ ...)

---

[١٠٣] – محمود درويش : ديوان أحد عشر كوكبا ،ط١ ، دارالجديد ، بيروت ، ص ٥٦.
[١٠٤]– محمود درويش : ديوان هي أغنية هي أغنية ،ط٤،دار العودة،بيروت١٩٩٣، ص٣٧.

يلجأ الشاعر إلى إجراء تحوير في النص القرآني الذي جاء على لسان سيدنا عيسى ابن مريم عليه السلام فتتبدل الدلالات التي تحملها المفردات من إيجابية إلى دلالات أخرى تحمل في طياتها مضامين جديدة ، تدور في كليتها حول الاغتراب فالحب ليس ثابتاً وليس مستمرًا بل هو يحيا ثم يموت ، وأصحابه في تبدل وتغير وتنقل فليس ثمة مكان يثبتون فيه، فهذا الفندق ليس مكان ثبات بل مكان يعكس حالة التنقل التي يعيشها الإنسان فهي مجرد محطة استراحة،وتتلاحق المفردات التي تؤشر إلى الاغتراب ، فهذا الحب مفقود يبحثون عنه في كل جلسة يشربون فيها قهوتهم التي تذكربهم بغربتهم وترحالهم،الشعور بالغربة ملازم لهم.

وفي قصيدة (قافية من أجل المعلقات) يستدعي درويش أكثر من نص ليظهر جمال لغته العربية ولبين جماليتها يقول [١٠٥]

((هذه لغتي ومعجزتي ، عصا سحري
حدائق بابل ، وهويتي الأولى ،
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصحراء
.....
لابد من نثرإذا
لابد من إلهي لينتصر الرسول .

يستجمع الشاعر أكثر من نص غائب في أسطره هذه من أجل أن يدلل على جمال اللغة العربية وقوتها السحرية، فالشعر وسيلة الشاعر وسلاحه وهو بلا شك – أي الشعر– يمتلك قوة سحرية رائعة، لايقل سحره عن ماهية النصوص المستدعاة ودلالتها، فهذه عصا سيدنا موسى –عليه السلام–تلقفت كل ماكان أمامها بمعنى أنها تفوقت على الآخر، وشعره كذلك له من الجمالية ما يجعله يتفوق على لآخر، وكذلك تحضر حدائق بابل بروعتها فهي جذابة وساحرة ترتبط بالملكين

[١٠٥]– محمود درويش : ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا ،ط٢ ، رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٩٦ ، ص ١١٨.

هاروت وماروت، وفيها دلالات حضارية، كما وتشكل ترفًا حضاريًا، الشعر هوية درويش وملاذه وكيانه وصيرورته والشعر يحتاج لنقلة جديدة يحتـــاج لمعجـــزة لتنقله إلى قوة تأثيرية أكثر، إنه يحتاج إلى إسناد إلهي لينتصر الشاعر أو الرسول كما يقول في نصه.

الخاتمة

اتضح من خلال هذه الدراسة أن التناص مصطلح حديث يكتنفه شيء من الغموض والالتباس وأنه يحتاج لمزيد من الدراسات لإزالة هذا الغموض وتجليته.

وتبين للدراسة أن جوليا كريستيفا كانت السابقة في دراسة التناص وكان لجهودها دور كبيرفي التقعيد للمصطلح ، فقد حددت مفهومه وأنواعه، ومهدت الطريق للنقاد والدارسين ،فقد احتذى حذوها كثير من النقاد واشتغلوا على المصطلح، وساهموا بالتأسيس له ومن هؤلاء النقاد: جاك دريدا ورولان بارت وجيرارجينت وغيرهم.

وتبين للدراسة أن فكرة التناص تقوم عند منظري النظرية على انفتاح النصوص بعضها على بعض فليس ثمة شيء خارج النص فالنص نسيج من الاقتباسات وكل نص هو تشرب أو تحويل لنصوص أخرى .

ورصدت الدراسة الصلة القوية التي تربط التناص بغيره من المصطلحات المجاورة له دلاليًا كالاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية، ومالت الدراسة إلى أن صلة التناص بالسرقات الأدبية صلة قوية ومكينة، وعلاقتهما ببعض هي الأقوى.

وتبين للدراسة مدى الحضور الكبير للتناص في الشعر العربي الحديث فقد لمست الدراسة من خلال تحليل جملة من النصوص الشعرية حضور التناص على اختلاف نوعه وشكله في الشعر العربي الحديث .

المصادر والمراجع

١- الآمدي،أبو القاسم الحسن بن بشر :الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف ،مصر ١٩٦١ .

٢- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر حققه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ،القاهرة ، ط٢-١٩٨٢.

٣- أحمد عبد المعطي حجازي :الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ،١٩٧٣، ط١.

٤- الأحمد، نهلة فيصل: التفاعل النصي،النظرية والمنهج ،كتاب الرياض ع١٠٤-٢٠٠٢ .

٥- الأسدي، عبد الستار: التناص، السرقة الأدبية و التأثر (بارت، كريستوفا باختين .. و النقاد العرب الحديثون)، مجلة كتابات معاصرة، ع٤٠، ٢٠٠٠.

٦- اصطيف ، عبد النبي : التناص ، راية مؤتة ، م٢، ع٢، ١٩٩٣.

٧- أمل ، دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ط٢ ،دار العودة ، بيروت ، ومكتبة مدبولي القاهرة ، ١٩٨٥.

٨- أوغان ،عمر : مدخل لدراسة النص والسلطة ، أفريقيا الشرق ط١-١٩٩١.

٩- بارت، رولان: نظرية النص، ترجمة منجي الشملي، حوليات الجامعة التونسية ،جامعة تونس ع٢٧ -١٩٩٨.

١٠-بدر شاكر السياب : ديوان السياب ، ، دار العودة ،بيروت ،١٩٧٩.

١١-البقاعي، محمد خير ترجمة: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية ،١٩٩٨.

١٢ - بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٣- البياتي، عادل: أبنية التنصيص الظاهرة و الخفية في الشعر قبل الإسلام، مجلة آداب المستنصرية، ع٢٠، ٢١، ١٩٩١.

١٤- ثامر، فاضل: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والمصطلح ،المركز الثقافي العربي،ط١-١٩٩٤.
١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو: الحيوان،تحقيق عبدالسلام هارون،دار الجيل ،بيروت ١٩٩٦ .
١٦- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط١- ١٩٩٨ .
١٧- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي مطبعة عيسى البابي الحلبي .
١٨- الجعافرة، ماجد: التناص و التلقي، دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٣.
١٩- الجوهري: الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.
٢٠- ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت، ١٩٨٣.
٢١- حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ٢٠٠١.
٢٢- داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري و غيره، فصول، مج٦، ع١، ١٩٩٧.
٢٣- رماني، إبراهيم: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، ع٤٩، تشرين الأول، ١٩٨٨.
٢٤- الزمخشري: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ط٣.
٢٥- الزيدي، توفيق: قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب،مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ١٨٩، كانون ٢ ١٩٨٧ .
٢٦- السعدني، مصطفى: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩١.

٢٧- سومفيل، ليون : التناصية ، ترجمة وائل بركات ، علامات ، ج٢١، م٢٦ ،١٩٩٦ .
٢٨- الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر ،المكتب التجاري للطباعة ،بيروت.
٢٩- ابن طباطبا، محمد أحمد : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط١-١٩٨٢.
٣٠- طبانة، بدوي: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها، مكتبة نهضة مصر بالفجالة.
٣١- العلاق، علي جعفر: الشعر و التلقي، دراسات نقدية ، دار الشروق، عمان ،١٩٩٧ .
٣٢- عيد، رجاء: القول الشعري، منظورات معاصرة ،منشأة المعارف بالإسكندرية ،١٩٩٥.
٣٣- الغذامي، عبد الله: الخطيئة و التكفيرمن البنيوية إلى التشريحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤- ١٩٩٨.
٣٤-الغزالي: المنخول من تعليقات علم الأصول، تحقيق محمد حسن هيتو، دمشق، ١٩٨٠.
-- المستصفى من علم الأصول، ط٢، ١٩٨٢، .
٣٥- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب و علم النص، مكتبة لبنان، بيروت ، ط١- ١٩٩٦.
٣٦- فوغالي ،جمال : شعرية التناص في رواية (رمل الماية) لواسيني الأعرج ، المدى ، ع١٤ ،١٩٩٦.
٣٧- ابن قتيبة، أبو عبدالله محمد : الشعر و الشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف ،القاهرة ،١٩٩٨.
٣٨- كريستيفا، جوليا: علم النص،ترجمة فؤاد الزاهي ، دار توبقال ، ط١- المغرب ١٩٩١ .

٣٩- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة و تقديم أحمد المديني سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

٤٠- ماضي، شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٤١- محمود درويش: ديوان حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن ،١٩٨٦.

- ديوان أحد عشر كوكبا ،ط١ ، دارالجديد ، بيروت .
- ديوان هي أغنية هي أغنية ،ط٤ ، دار العودة ، بيروت ،١٩٩٣ ،
- ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا ،ط٢ ، رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٩٦ .

٤٢- مرتاض، عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع٣٢٩، أيلول، ١٩٩٨.

٤٣- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

٤٤- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

٤٥ - المومني، قاسم: الموازنة بين أبي تمام و البحتري للآمدي، تحليل و دراسة، طباعة و نشر دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق معرفية، بغداد، ١٩٨٥.

٤٦- ناصف، مصطفى: النقد العربي، نحو نظرية ثانية ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ع٢٥٥-٢٠٠٠م.