الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي – ام البواقي –
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص الشعري بين ابن هانئ و المتنبي

غرض المدح أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم ونقده

إعداد الطالبة :
نوارة منشار

إشراف الأستاذ :
د. فاتح حمبلي

لجنة المناقشة :

باديس فوغالي	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	رئيسا
فاتح حمبلي	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
فرار أمحمد	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
محمد منصوري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1431-1432 هـ / 2010-2011 م

مقدمة :

اهتمت العلوم المختلفة التي تعنى بالنص ، بوصفه و تحليله و نقده ، كلٌ حسب منظوره

و وجهته و طريقته في هذا الاهتمام و من بينها علم ظهر في العصر الحديث ، أطلق عليه أصحابه علم النص الذي استقر بوجوده في عقد السبعينيات من القرن الماضي ، و الذي جاء في محاولة جديدة منه لعلْمنة النص ، و بناء على هذا العلم الجديد ظهرت أسئلة جديدة تواكبه ، أخذت النقد في مسار جديد مغاير لما كان عليه حيث كانت أسئلة النقد القديم قبل هذا العلم تهتم بمصدر النص ، وكيفية تناوله و أهم المبادئ التي يعتمدها الناقد في إصدار حكمه ...، و غيرها من الأسئلة التقليدية، في حين جاء هذا العلم بسؤال محوري جديد حول ماهية النص الأدبي أي :ما النص الأدبي ؟ ، و في إحدى المحاولات النقدية في الإجابة عن هذه الإشكالية ظهر مصطلح جديد على الساحة النقدية أطلق عليه مصطلح التناص الذي حظي منذ ظهوره بالعديد من الأبحاث و الدراسات في محاولة منها إبراز منهجه و أهميته سواء داخل النص كأداة إجرائية في الكتابة أو خارج النص كأداة تحليلية في النقد .

كذلك استحوذ هذا المصطلح على اهتمام النقاد العرب المعاصرين يتبين ذلك من خلال الأبحاث المتنوعة في هذا المجال نذكر في مقدمتهم **الدكتور محمد مفتاح** في كتابه تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، **و فاتح حمبلي** في بحثه التناص في شعر

ابن هانئ الأندلسي ،**و ليديا وعد الله** في بحثها، التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة ،و **عمر عبد الواحد** في كتابه :التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا) و غيرها من الأبحاث الكثيرة و التي حاولت تعميق الدراسة و مواكبة هذا المصطلح بما يلائم خصوصية الأدب العربي ، و ما ميّز هذه الأبحاث هو محاولتها ــ وخاصة في

المجال التطبيقي ــ إسقاط هذا المصطلح سواء على القصيدة أو الرواية أو القصة وتبيين تناصاتها مع مختلف النصوص مما جعل التناص عندهم مفتوحا على جميع النصوص التي جعلت من النص تشكيلة ممزوجة

و متقاطعة مع العديد من النصوص ، وهذه الانفتاحية هي التي حفزتني على اختيار منحى الخصوصية (أو التخصص) في جانب واحد لانفتاح النص عن طريق اختيار الشاعر " **ابن هانئ** "و تبيان تناصه مع نظيره **المتنبي** دون اللجوء إلى النصوص الأخرى التي تتناص

معه ،ذلك لأن كثير من الباحثين درسوا التشابه الذي يربط بين الشاعرين ، فراحوا يحصون ما ربط بينهما من اشتراك في جميع الجوانب(السياسية و الفكرية و الدينية و الشخصية) و التي جعلت من إسم **ابن هانئ** يتعلق بإسم **المتنبي** ، أي بتعبير الحداثة ما جعل نصوص اللاحق **ابن هانئ** تتمازج مع سابقه **المتنبي** لتشكل تناصا ، و بهذا فقد تم حصر التناص بين شاعرين لتوسيع الرؤية على هذه النصوص المتداخلة بين الشاعرين ، و ليس بذكر الأمثلة التي تبين تناصها مع نصوص أخرى فقط ؛ بل التوسع أكثر في هذه الأمثلة بذكر ما يمكن ذكره من هذه النصوص المتقاطعة مع الشرح و التحليل .

فبعدما تناولت العديد من البحوث الشاعرين بالكثير من البحث و الدراسة في شقيها التطبيقي و النظري ، أردت أن أتناولهما في محاولة أخرى بتطبيق هذه النظرية الجديدة على مدونتيهما القديمتين متخذة في ذلك غرض المدح الذي مثل الغرض الرئيس في ديوانيهما أداة تطبيقية لنظرية التناص و كيفية تجسدها في نصوصهما ، ذلك أن هذا الغرض كان له الأثر الكبير على حياة الشاعرين ، و غيّر في منعرجها ، فكانت الدراسة التحليلية محاولة في الإجابة عن الإشكال الرئيس الذي طرحه البحث و المتمثل في :

إلى أي مدى تجاوز التناص الرؤية النقدية التقليدية ؟ و ما هي الجوانب التناصية

التي جعلت من ابن هانئ يلقب بمتنبي الغرب انطلاقا من هذه النظرية ؟ .

و قد تفرع عن هذا الإشكال مجموعة من الأسئلة تساهم في تكامل البحث و هي:

1 ــ ما مدى مساهمة ثقافة الشاعرين في توليد النصوص؟ و ما مدى توظيفها في تلك النصوص ؟ أو ما هي المرجعيات الثقافية التي أدت إلى نشوء التناص عند الشاعرين ؟

2 ــ هل كان التناص عند الشاعرين على مستوى الشكل أم الضمون ، أم هما معا؟

و قد اعتمدت في التحليل التناصي الشعري بين الشاعرين على تقسيمات المنظرة الأولى للمصطلح لمستويات التناص :**جوليا كريستيفا(J .Kristiva)**عند الغرب و عند العرب **محمد بنيس** ، و كانت هذه الإزدواجية في التحليل نظرا لما وجدته من خصوصية في تقسيمات كريستيفا لمستويات التناص و التي اعتمدت على خاصية النفي فقد وجدت بعض النصوص تحوي التناص و لكنها لا تحتوي على النفي و لذلك فقد دعمتها بتقسيمات محمد بنيس الذي يراعى فيه خاصية الأدب العربي .

و اقتضت طبيعة الموضوع أن أنهج المنهج الاستقصائي التاريخي مستفيدة من تقنية التناص لمعرفة تعالق النصوص بين الشاعرين على مستوى البنية الشكلية و البنية المضمونية في قصيدة المديح لديهما .

و تحقيقا لهذه الرؤية تبنى البحث خطة تضمنت مدخلا و ثلاثة فصول جاءت كالآتي

المدخل : وهو عبارة عن مهاد نظري تمّ في التعرّف على مجموع المفاهيم المتعلّقة بالتناص من تعريف للمصطلح و تحديد مستوياته و آلياته و الأهمية التي يكتسبها التناص داخل النّص ووظيفته التي يؤدّيها من خلال هذه الأهمية .

أمّا الفصل الأول : الموسوم بـــ : التناص في النقدين العربي و الغربي و تضمن

ثلاثة نقاط أساسية تمثلت في : إرهاصات التناص في النقد العربي القديم و الذي تشكل بدوره من ثلاثة نقاط أخرى مثلت نماذج للتشابه بين المصطلحات القديمة و المصطلح الحديث و هي : السرقة و التناص ، المعارضة و التناص ، التضمين و التناص .

و قد أتبع كل نموذج بجدول يبين الفروق بين مصطلح التناص و المصطلحات القديمة ، أمّا التناص عند الغرب فقد كان رحلة للكشف عن تاريخه من ولادته إلى نضجه ثمّ تناول الفصل التناص في النقد العربي الحديث و المعاصر و تعرّض إلى تلقي النقاد العرب لهذه النظرية و توظيفها في أبحاثهم مع الإشارة إلى المصطلحات التي توسلوها من بين هؤلاء الباحثين :

محمد بنيس ، محمد مفتاح ، عبد المالك مرتاض ، عبد الله الغذامي ، أنور المرتجي ، وغيرها من النقاد العرب الذين نقلوا هذا المصطلح إلى الساحة النقدية العربية .

الفصل الثاني : وعنوانه : التناص الأفقي بين قصائد ابن هانىء و المتنبي وهو فصل تطبيقي تناول الجانب الشكلي للقصيدة من خلال الكشف عن تناصات : المطالع ، المقدمات ، المخالص و الخواتيم .

الفصل الثالث: وجاء تحت عنوان : التناص العمودي بين قصائد ابن هانىء و المتنبي وهو تكملة للجانب التطبيقي تناول الناحية المضمونية للتناص عند الشاعرين على المستوى الفني من خلال التطرق لتناص اللّغة و كيفية إبراز هذه اللغة للجانب التناصي ، و كذا تناص الصور البيانية .

و قد ألحق البحث بملحق تحت عنوان الشاعران النشأة و البيئة وهو استكمال البحث من حيث التعريف بهذين الشاعرين و كيفية نشوؤهما ضمن بيئة و محيط متشابه أكد أوجه التشابه و التأثر و التأثير بينهما لغة وثقافة .

و أخيرا ذيل البحث بخاتمة تضمنت النتائج المتحصل عليها .

و قد أنجزت الدراسة بالعودة إلى عدة مصادر و مراجع ، كانت بمثابة الروح في هذا البحث تغذيه و تسقيه من نبعها ، و هي مجموعة في آخر البحث في قائمة خاصة بها ، نذكر منها :جوليا كريستيفا ،(علم النص ، ترجمة فريد الزاهي)، محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص) ، مصطفى السعدني (في التناص الشعري) ، تيفين ساميول (التناص ذاكرة الأدب ، ترجمة : فريد الزاهي)

و قد واجهني أثناء انجاز هذا البحث بعض الصعوبات التي أي دارس ولذلك فعلى الباحث أن يواجهها محاولا قدر المستطاع تخطيها و من بين هذه العقبات إتساع المدونتين المقصودتين بالدراسة .

و مسك الختام لهذه المقدمة ، شكر لله تعالى أولا و تقديرا و إجلالا لكل من أعانني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث ، وعلى رأسهم أستاذي القدير الدكتور **:فاتح حمبلي** ، الذي ما كان في تعامله معي إلا أبا يوجه و يراقب ، منبها إياي إن أخطأت بصورة علمية توجيهية ، فقد نبهني في العديد من الملاحظات التي كانت قيمة صائبة ، و منحني من وقته و مكتبته بكل ما يلزمني ، فأرجو أن أكون قد وفقت و لو بالقليل بما يحمله البحث من مسؤولية على عاتقي إلى طريق الصواب و سبيل الرشاد ، فاتحة به بابا لمواصلة البحث كما أعتذر عن كل ما احتواه هذا البحث من نقص أو خطأ .

و الحمد لله .

نوارة منشار

.2010مارس

المدخل

1 - **تعريف التناص.**
2 - **مستويات التناص.**
3 - **آليات التناص.**
4 - **التناص بين الشكل و المضمون.**
5 - **أنواع التناص.**
6 - **وظائف التناص و أهميته.**

مر المشروع التحديثي في الغرب بثلاث مراحل بدءا بعصر التحديث، مرورا بعصر الحداثة ليصل ما بعد الحداثة[*].

وهذا الأخير – عصر ما بعد الحداثة- أو كما يسميه البعض ما بعد البنيوية فقد ظهر:

« بعد سقوط الفلسفة البنيوية، وهي تحمل رؤية فلسفية عامة، ويجب ملاحظة أن اصطلاح ما بعد الحداثة يكتسب أبعادا مختلفة من بعض الوجوه، عن معناه في مجال النقد الأدبي و العلوم الاجتماعية»[1]

وما يهمنا هنا هو أبعاده في مجال النقد الأدبي، أين تحول هذا النقد في مقاربة النصوص الأدبية من مقاربات الخارجية إلى مقاربات داخلية، هذا التحول الذي بدأه الشكلانيون الروس و واصله النقد الجديد و البنيوي واتجاهات ما بعد الحداثة.

فلقد تم نقل الدرس النقدي من العلاقات الخارجية للعمل الأدبي (أي علاقته بشخصية الأديب وسيرته وعلاقته بالبيئة الاجتماعية و الثقافية) إلى علاقة داخلية للعمل الأدبي (أي إلى البنية الفنية و الجمالية و الفكرية).

ومن هذا التغيير في طرح الإشكاليات و التساؤلات التي يقوم عليها النقد، فبعد أن كان الناقد يتساءل عن مصدر النص وماهيته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وكيفية تناول النص الادبي، وسبل إصدار الحكم النقدي...، أصبح ناقد ما بعد البنيوية يتناول تساؤلات أخرى حول النص: « تدور أسئلة النقد الجديد حول أمور تبدو وكأنها بديهية أو مسلم بها ولكن من الهام أن نعرف أن الناقد الجديد لا يعترف بوجود مسلمات أو بديهيات في ميدان النقد، فالنقد الجديد يهتم بسؤال محوري هو : ما النص الأدبي؟»[2]

من أجل " النص" ودراسته ظهر علم أطلق عليه اسم "علم النص" ، « وتتمثل مهمة علم النص بناء على ذلك في وصف العلاقات الداخلية و الخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة. »[3]

كما اهتم هذا العلم « بتحديد الملامح أو السمات المشتركة بين النصوص ورصفها وتحليلها استنادا إلى معايير مختلفة، وهذا من جهة، وعني بالكشف عن أوجه الاختلاف و الفروق الدقيقة بينها أيضا. »[4] من جهة أخرى.

---

[*] التحديث : هو إدخال أمور على شيء قديم بغرض جعله متماشيا مع العصر، و لهذا فالتحديث هو عصر استثمار الموروثات وتطعيمها بالمستجدات.
الحداثة: هو عصر البنيوية ، أي عصر طغيان المادة على حساب النفس.
ما بعد الحداثة: هو عودة إلى النفس ورجوع إلى مدرسة التحليل النفسي، هو سعي إلى استكشاف الذات التي فقدت بريقها خلال عصر البنيوية.

[1] كمال عبد اللطيف، نصر محمد عارف، إشكالية الخطاب العربي المعاصر، دار الفكر، دمشق.ط1 ،آذار ،2001 . ص: 177.

[2] شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993، ص : 191.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص : 319.

[4] سعيد حسن البحيري، علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات) الشركة المصرية العالمية للنشر و التوزيع لونجمان، مصر،ط1،1997،ص:73

ومن جهة ثالثة كان اهتمام علم النص بـ : «استخراج الخصائص المميزة لكل نص، والعثور على الخواص المحددة للبنية المعقدة للنص، ويوضح كيف توضع هذه الأبنية في وظائف معينة».[1]

هذه أهم اهتمامات "علم النص" و التي كما رأينا تدور في مجملها حول إيجاد تحليل وتفسير للنص انطلاقا من النص نفسه و الذي اعتبره اللسانيون: « سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية... ليس النص بنية مقطعية ملازمة، ولكنه وحدة وظيفية تنتمي إلى نظام تواصلي. »[2] أو هو « الكتابة التي هي شبيهة بالنسيج في صفات عديدة. »[3]

ويؤكد اللسانيون في هذه السلسلة أو النسيج على ضرورة وجود عنصر يضمن تماسكها وتشابكها وهو عنصر الربط الذي شكل صورة الصدارة في تحليل النصوص.

ويبين دور هذا الربط العالمان درسلر Dressler و بوجراند Beaugrand فبعد الدراسات التي قاما بها على مستوى النص استنبطا سبعة معايير اتخذاها كمقاييس لتحقيق النصية textualité و التي تعني في القاموس الفرنسي: « توالي الكلمات داخل النص سواء كان هذا النص في كتاب، أو في قانون، في خطاب، في محادثة، والنصية لها صلة ببناء النص الأدبي. »[4]

وتتمثل هذه المعايير السبعة فيما يلي:

1. **معيار الربط النحوي**: أي ربط مكونات النص السطحي (الكلمات).
2. **معيـــــار التماسك الدلالي**: أي الوظائف التي تتشكل من خلال مكونات عالم النص.
3. **معيار القصدية:** أي التعبير عن هدف النص ، أو المقصود من كتابة هذا النص.
4. **معيار المقبولية:** ويتعلق هذا المعيار بالمتلقي الذي يقر بأن المنطوقات اللغوية تكون نصا متماسكا مقبولا لديه.
5. **معيار الإخبارية:** وهو الذي يحدد جدة النص أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدم توقعها.
6. **معيار الموقفية:** وهو المناسب لمقولة:" لكل مقام مقال" ، أو مدى مناسبة النص للموقف.

---

[1] فولفا نج هاينيه مان ديتر فيهقر، مدخل إلى علم لغة النص،تر: سعيد حسن الحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،ط1، 2004،ص:145.

[2] أوزولد ديكو وجان ماري شايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2،2007،ص:533.

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت،ط1 ، 1999، ص: 44.

[4] dictionnaire quillet de le langue française . librairie aristide. Quillet . paris. 1975. Sans page.

7. معيار التناص: وهو الذي يختص بالتعبير عن تبعية النص لنصوص أخرى أو تداخلها معها.

وقد بين هذان العالمان أن هذه المعايير السبعة لا يجب أن تتحقق جميعها بالضرورة في كل

نص، وإنما هي التي تحقق الاكتمال النصي بوجودها.

وقد وضعنا تعريفا للنص استنادا إلى هذه المعايير فهو عندهما : « حدث اتصالي تتحقق نصيته إذا اجتمعت سبعة معايير، وهي الربط و التماسك و القصدية و المقبولية و الإخبارية و الموقفية و التناص.»[1]

هذا هو منظور اللسانيات إلى النص أما النقد الجديد فقد اتخذ من هذه المعايير وخاصة المعيار الأخير – المقصود بالدراسة- مبحثا نقديا و أداة إجرائية أضيفت إلى حقل الدراسات النقدية الأدبية الحديثة و أضفى عليها منظورا جديدا فيما يتعلق بالنص هو " التناص". هذا المصطلح الحديث شكل الموغل في جذور الأدبية مضمونا (من حيث الاستعمال النقدي حديث، ومن حيث الاستعمال الفني القديم) عرف التعددية في التعريفات و المفاهيم يرجع ذلك إلى الاختلاف في طبيعة الفهم الذي نجده عند أصحاب هذه النظرية عن مفهوم النص، أما عند العرب فهذه المشكلة متفاقمة أكثر مما هي عليه عند الغرب، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب أهمها الترجمة، أي ترجمة المصطلح إلى العربية فقد واجه النقاد العرب إشكالية في تحديد ترجمة موحدة لهذا المصطلح وتحديد معناه ودلالته على الرغم من الجهود المتواصلة كما أن تعلق الناقد العربي بالمصطلحات التي اعتبرها جذورا للتناص قد زاد الأمر حدة، حيث تداخل فهمه معها من بين هذه المصطلحات: السرقات الأدبية، المعارضات، التضمين، المحاكاة،...

لذا وقبل الخوض في مضمار هذا المصطلح النقدي الحديث على البحث أن يتتبع أولا معانيه اللغوية التي ستحيلنا بالطبع إلى المعاجم اللغوية لمعرفة مصدره ومعناه، كما علينا التقصي عن هذا المصطلح من الناحية الاصطلاحية لينجلي عنه ستار الغموض وتتضح معانيه في الأذهان ليسهل فيما بعد استخدامه كأداة تحليلية في هذا البحث.

[1] سعيد حسن البحيري، علم لغة النص (المفاهيم و الإتجاهات) . ص: 146.

1-**تعريف التناص**:

أ - **لغة**:

(ن- ص- ص): النص: رفعك الشيء ، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص و قال عمر بن دينار: « ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له و أسند ، يقال: نصا الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه.»[1]

نص: « المتاع جعل بعضه فوق بعض وفلانا استقصى مسألته عن الشيء و العروس أقعدها على المنصة بالكسر وهي ما ترفع عليه فانتصت والشيء أظهره. »[2]

« ونص كل شيء : منتهاه. ونصصت الرجل استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده ، وهو القياس لأنك لا تبتغي بلوغ النهاية. »[3]

«... و المناص، الملجأ أيضا قال سبحانه: {ولات حين مناص }[*] ويقولون : النص: الحمار الوحشي لا يزال نائصا: رافعا رأسه. »[4]

و التناص : "ازدحام القوم".[5]

ب - **اصطلاحا**:

إن عبارة " نص مؤسس" في النقد المعاصر ذات وجود زئبقي إذ يصعب على الناقد الإطاحة به حيث يعسر عليه في الدراسات النقدية استخراج النصوص المؤسسة، أي استخراج النص الأول الذي نشأ منه النص اللاحق ذلك أن مجال البحث لا يقف عند حد معين فهذه العملية (البحث عن النص المؤسس) تنتهي دوما إلى ما لا نهاية من النصوص، أو ما يسمى بالتناص الذي ينتمي في أصوله الاصطلاحية إلى عدد من التعاريف تأخذ في الأخير طابع المصطلح المقدم لنا المسمى في العربية التناص (وهو المصطلح الغالب على الترجمة العربية) و Intertextualité بالفرنسية، Intertextuality بالإنجليزية.

وقد قدمت لنا القواميس الخاصة بالمصطلحات النقدية عدة تعاريف لهذا المصطلح فهو:

- أي التناص: « Intertextualism / Intertextualité مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى. و أن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشر أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة محددة. »[6]

---

[1] ابن منظور الإفريقي ، لسان العرب ، مج7 ، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص: 93.

[2] الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، ج3، دار الجيل، بيروت، د ط ، د ت، ص: 331.

[3] ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون / مج5 ، دار الجيل و بيروت. ط1، 1991، ص: 356.

[*] سورة ص، آ :3.

[4] نفسه، ص: 369.

[5] أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحيات، بيروت، د ط ، 1960، ص : 472.

[6] سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الإتفاق العربية، القاهرة،ط1، 2001، ص : 74.

- وهو كذلك: « نص (أو مجموعة نصوص) يستشهد به أو يعاد كتابته أو تمديده أو تحويله عموما بواسطة نص آخر يشكل معناه.»
- وهو: « نص بقدر ما يمتص ويربط معا (أو يؤلف بين) مجموعة من النصوص الأخرى.»[1]
- وهو : « مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف.»[2]
- وهو : « علاقة بين نصين أو أكثر. وهي العلاقة التي تؤثر على طريقة قراءة النص المتناص Intertexte أي الذي تقع فيه آثار النصوص الأخرى أو أصداؤها.»[3]
- وهو: « إدخال(النصوص أو الشواهد) في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة. وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول.»[4]
- أما جذر المصطلح باللغة الفرنسية« Intertextualité الذي تكونه هي سهلة الفهم فهذا المصطلح يتكون من السابق اللاتيني Inter الذي يوضح فكرة العلاقة التي تقوم بين النصوص وكلمة Texte أي بالعربية نص.»[5]

ونلاحظ من خلال مجموع هذه التعاريف – وغيرها كثير- أنها تشتمل على عدة مصطلحات تحمل في مجملها معنى التداخل مثل : علاقة، ربط، تراكمات، مزيج... فهي تشي في مضمونها على ذلك التداخل الذي يتم ضمن النص الأدب ليشكل زينة للنص أو البنية الجمالية التي يقوم عليها النص عن طريق « امتصاص نصوص مع الزيادة والنقصان والتعبير و التحوير وهذا ما يجعل النص الجديد يحوي عددا لا حصر له من النصوص ولكن يحمل في الوقت نفسه نوعا من التفرد، لأنه لا يحشو النصوص الغائبة كاملة و إنما يفجرها إلى شظايا ، ولا يحتفظ منها إلا بما يلاءم تصوره، مما يولد دلالات جديدة في سياق النص.»[6] هذا ما يحيلنا إلى أن التناص في معناه الدقيق لا يعني رصفا للنصوص أو الشواهد جنبا إلى جنب، وإنما هو طاقة إبداعية تعمل على دمج النصوص ضمن شبكة من التداخلات تضفي على النص الغائب صفة الحياة، بعد أن كان ميتا بالنسبة لذهن القارئ، حيث إن النص لا يمكن أن يكون إلا باتخاذ علاقات مع نصوص أخرى، وهو ما يبرز تميزه عنها عن طريق إظهار الجدة وذلك لطرح الآثار السابقة و التي أعادنا إليها هذا النص وتتم هذه العودة عن طريق وعي القارئ، الذي: « يرى النص ضمن شبكة علاقاته المعقدة بالعالم الذي صدر عنه والذي يتجه إليه. وهذا ما يمكن مقاربة الخصوصية و الجدة و السمة الثقافية المائزة ضمن العالمية و الكونية ، بحيث نرى ما لا يرى و نقرأ ما هو منقوش طي الأثر بعيدا عن النظرية النقدية الشمولية و التمامية، وفي منأى من النظرية« الميتافيزيقية» المنتصرة للمعاني الميتة و النهائية التي تقول باليقين المطبق « للكلمة» و« لروح» النص.»[7]

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات ، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، دط، 2003، ص : 97.

[2] محمد مفتاح ، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، ص : 40.

[3] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري) ، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص : 194.

[4] حسين خمري، مقاربات في الرواية فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص: 101،102.

[5] آمال عدلاني، الترجمة و التناص في الرواية الجزائرية (رشيد بوجدرة نموذجا)، جامعة منتوري ، قسنطينة/ (ماجستير)، 2006، ص: 18.

[6] الشائعة باي، تناص التراث العربي الإسلامي في القصيدة الشعبية الجزائرية أثناء ثورة نوفمبر (62/45) جامعة منتوري، قسنطينة، (ماجستير) ، 2004-2005، ص : 17.

[7] أحمد فرشوخ، حياة النص (دراسات في السرد) دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 21.

نتبين من هذا أن للقارئ دورا في اكتشاف جماليات التناص، حيث يقوم بدور الناقد المحصل لهذه المجموعة من النصوص و التماس جوهرها العميق في تكوين النص الأدبي عن طريق المستويات التي حددها المنظرون لهذه النظرة وتتمثل هذه المستويات فيما يلي:

2-**مستويات التناص**:

ونستقي هذه المستويات من المنظرة الأولى لهذا المصطلح وهي كريستيفا حيث تبدي لنا ثلاثة مستويات يتم فيها تحديد كيفية ظهور التناص وهي:

2-1- **النفي الكلي: وهو ما حددته من خلال قولها**:

« فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، وعنى النص المرجعي مقلوبا.»[1] أي أن التناص بين النصين موجود ولكن بنفي النص الدخيل عن طريق النص المرجعي وهذا المستوى من التناص يكتشف بذكاء من القارئ الذي يتخذ وضعية المبدع الذي يحلل رموز الرسالة أو النص ويحيلها إلى نصوصها الأصلية، وهذا ما يوازي عند نقادنا العرب وخاصة عند محمد بنيس التناص الحواري الذي اعتبره أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب.

2-2- **النفي المتوازي: نتبينه في النص:**

« حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.»[2]، أي أن المعنى المنطقي هو نفسه في النص الأصلي و النص المرجعي[*]، وهو عند محمد بنيس التناص الامتصاصي، حيث يعيد المبدع كتابة النص مراعيا في ذلك حقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا.

2-3- **النفي الجزئي: ويتم في النص**:

« حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.»[3] أي أن المبدع أثناء توظيفه للنص الأصلي يقوم بنفي بعض المقاطع أو السياقات في نصه المرجعي.

---

[1] جوليا كريستيفا ، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997، ص : 78.

[2] نفسه، ص: 79.

[*] النص الأصلي : هو النص المتناص منه، النص المرجعي: هو النص المتناص.

[3] نفسه ، ص: 79.

3- **آليات التناص**:

وضع النقاد عدة آليات للتناص تحديده وتبرز طرق تواجده في النص الأدبي وكيفية استعمال المبدع له، وقد كان محمد مفتاح من أبرز هؤلاء النقاد الذين كان لهم الفضل في توضيح هذه الآليات واقتراح مفاهيم تناظر المفاهيم الغربية وتمثلت هذه الآليات في:

3-1- **آلية التمطيط**:

وهذه الآلية تتم بطرق و أشكال مختلفة داخل النص الأدبي يحددها محمد مفتاح في:

أ - ***الأناكرام***: (وهو ما يقابل الجناس بالقلب و التصحيف) مثل:

ولد، دلو← قلب.

جيل، خيل ← تصحيف.

ب - ***اليراكرام***: (وهي الكلمة المحور) وهي التي يكون صداها مكررا في كل النص ولا ينتبه إليها القارئ الحصيف الذي له قدرة مميزة في تتبع النص، « وقد تكون هذه الكلمة المحور غائبة تماما من النص ولكنه ينبني عليها وقد تكون حاضرة فيه... على أن هذه الآلية ظنية تخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو العمل منه لإنجازها. »[1]

ت - ***الشرح:*** ويظهر خاصة في الشعر، كأن يلجأ الشاعر إلى جعل البيت الأول محورا تبني عليه باقي القصيدة، أو أن يستعين بقول معروف في أول القصيدة أو وسطها أو آخرها ويقوم بعملية التمطيط بتقليبه في صور وصيغ مختلفة.

ث - ***الاستعارة***: حيث تقوم بنقل المجرد إلى الحسي وبذلك تنقل الجمادات إلى الحياة بدلا من

أن يكون ذلك القول موجزا في بضع كلمات، فإن الاستعارة تشكله في حيز ذي بعد مكاني وزماني طويل.

ج - ***التكرار***: ويتشكل على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ.

وغيرها من أشكال التمطيط التي تأخذ في مد النص الأدبي مكانيا (**الفضاء**) وزمنيا.

3-2- **آلية الإيجاز**:

وهي آلية من آليات التناص أيضا ذلك: « أننا نخطئ إذا نظرنا إلى المسألة من وجه واحد وقصرنا عملية التناص على التمطيط، فقد تكون عملية إيجاز أيضا.»[2]

وقد أرجعها محمد مفتاح إلى الإحالة كما عرفها ابن رشيق وحازم القرطاجني وهي الإحالة المحضة لهذا « تحتاج إلى الشرح و التوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات، إذ لا يذكر الشاعر فيها إلى الأوصاف المتناهية في الشهرة و الحسن أو الأوصاف المتناهية الشهرة و القبح.»[3]

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، د ط ، د ت، ص : 126.

[2] نفسه، ص: 127.

[3] نفسه، ص: 129.

3-3- **آلية التطابق**:

وهي « تساوي النصوص في الخصائص البنيوية و في النتائج الوظيفية.»[1] أي أن المبدعين يستعملون من موروثهم الثقافي الذي اكتسبوه، فيوظفونه في نصوصهم ويدمجونه فيها ، ذلك أن : « الله منحهم القدرة على الاطلاع، والاستيعاب و المتابعة، أو التوظيف فكان يتبنى من الأفكار و المعاني ما يغني تجربته الشخصية...»[2]

3-4- **آلية التفاعل**:

حيث إن أي « نص مهما كان هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، و أهداف الكاتب ومقاصده.»[3] فنجد مثلا نصا أدبيا يتفاعل (**يشتمل**) مع القرآن و الأحاديث و الآثار... أو قد نجد نصا أدبيا يتفاعل باشتماله على الأمثال و الحكم ونصوص أولية وثانوية من نفس النوع، وقد يكون متفاعلا مع أجناس و أنواع أخرى ويتجلى هذا التفاعل فيما عبر عنه شعره من قضايا جوهرية لدى الإنسانية مثل الحرية و العدالة و الإصلاح و المساواة... كما يتجلى في تنويعاته البحور و القوافي، وفي كتابته بعض قصائده على شاكلة الشعر الحر.

4- **التناص بين الشكل و المضمون**:

4-1- **التناص الشكلي**:

« إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه له، وهو الهادي للمتلقي لتحديد النوع الأدبي لإدراك التناص ، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك » [4] وهذا استنادا إلى ما يحدث من تحولات « على محور الشكل، بيات وثمات، وفق المستوى الصرفي و النحوي لغة ووفق مستوى الموسيقى و الصوت إيقاعا.»[5]

إذا فالتناص الشكلي يتم على المستوى السطحي الظاهر، فالمبدع المتمرس تملي عليه تجربته هذا الشكل، ويكون ذلك بوعي أو بدون وعي من المبدع، حيث ينتظم العمل الأدبي في مستوى أفقي يسمح بتماسكها في إطار واحد تحكمه علاقات معينة، وهذا النظام الذي يتم للمعلومات داخل النوع يسمى البنية العليا superstructure . وتكون هذه البنية العليا متعارفا عليها لدى جميع الناس ويصبح عرفا ثابتا وخاصية شائعة غير أن هذه البنية العليا قد يعتريها تنظيم جديد داخل نفس النوع مما يخلق بنية جديدة تختلف عن الأولى أو النمطية المعتادة ، وهذا التغيير خاضع لمتطلبات العصر ورغبة الأدباء في الإبداع و التفاعل مع المحيط ويمكن أن نجسد هذا الكلام في التخطيط التالي:

---

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، ص: 41-42.

[2] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي و المثاقفة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب وبيروت، لبنان ، ط1،2000 ،ص:172.

[3] محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، ص: 42.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص : 130.

[5] وفيق سليطن في التناص الصوفي (تناصية الحيرة في أغاني مهيار الدمشقي) ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006، ص : 162.

البنية العليا النمطية ← النوع ← البنية العليا الجديدة

↓ ↓

مثال: قصيدة قديمة (شكلا) مثال: القصيدة الحرة أو التفعيلة (شكل جديد)

2-4- **التناص المضموني**:

لا يتم التناص في الشكل فقط و إنما في المضمون أيضا ذلك « لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة " عالمة" أو " شعبية" أو ينتقي منها أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية. »[1]

وقد يكون التناص المضموني تناصا خافيا (**أي عميقا**) وهو« ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبر عنها النقاد القدامى بمصطلحات مثل : النقل، القلب الزيادة، تغير المنهاج و الترتيب، والتعريض ، و الاحتجاج... »[2] وتأتي هنا قدرة المتلقي وذكاؤه وسعة ثقافته لاكتشافه.

إن المبدع في هذا النوع من التناص يجتهد في إضفاء صفة التفرد و التمييز على نصه بجعله هو المحور المسيطر وليس النصوص المتناصة معه و إلا غدا الكاتب أو الشاعر مجرد ناقل للتراث فالتناص الشكلي أو المضموني هما طرفا البنية التناصية للنص، فصاحب النص يمتص معاني تلك الإشارات وما توحي إليه من دلالات ليوظفها داخل نصه، كما أنه يستحضرها على المستوى الشكلي، حيث يبدو لنا النص كالكائن الحي على اعتباره بنية تناصية ، إنه يستدعي ، كما أنه يمنح مجموعة لا حصر لها من البنى التي تتفاعل مع بعضها لتقيم نصوصا جديدة، وتزيد من جماله تلك الأصوات المتفجرة داخله، القادمة من نصوص أخرى و التي تضفي تميزا على بنيتيه العميقة و السطحية.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص: 130.

[2] مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، د ت، ص : 112.

5- **أنواع التناص**

وفيها نكشف عن المصادر الأساسية التي اشتق منها الأديب تناصيته و أوردها في نصه لتشكل هذا التقاطع أو التناص ضمن منظومة أفكاره وتتمثل فيما يلي:

5-1- **التناص الداخلي**:

« وهو ما يتجلى في توالد النص وتناسله.»[1]، وهو ما يسمى بالتفاعل النصي الذاتي ويحدث « عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا و أسلوبيا ونوعيا.»[2]

ذلك أن نصوص المبدع تدخل في حوار مع بعضها عن طريق توظيف المبدع لنصوصه السابقة في نصوصه الجديدة، « كما أن التناص الداخلي يتجلى عندما يدخل نص الكاتب مع نصوص كتان عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.»[3]

حيث إن هذا النوع من التناص « يكشف لنا علاقة نصوص الشاعر بالمخزون الثقافي الذي ينتمي إليه، ويشكل هويته انطلاقا من القرآن الكريم و الحديث الشريف والتاريخ الإسلامي و الثقافة الشعبية، وصولا إلى نصوص الشعراء المعاصرين له.»[4]

5-2- **التناص الخارجي**:

« وهو ما يكون بين نص ما و نصوص أخرى متعددة المصادر و المستويات والوظائف.»[5]

أو هو « أن يمتص الشاعر نصوص غيره، أو يتجاوزها بحسب المقام و المقال. ولذلك فإنه يجب موضعه نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمنية في حيز تاريخي معين.»[6]

وهذا النوع من التناص مفتوح لأنه يتم حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من ملاحم و أساطير قديمة...

---

[1] محمد مفتاح، ديناميكية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب و بيروت، لبنان،ط3، 2006، ص : 103.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت،ص: 112.

[3] نفسه، ص: 112.

[4] شراف شناف ، التناص في ديوان البرزخ و السكين لـ: عبد الله حمادي، جامعة منتوري، قسنطينة، (ماجستير)،2003، ص: 31.

[5] محمد مفتاح ، دينامية النص (تنظير و إنجاز) ، ص: 103.

[6] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص: 125.

6- **وظائف التناص**:

إذا اعتبرنا التناص بمفهومه الحديث، أنه تبادل وحوار واتحاد وتفاعل بين مجموعة من النصوص، تجعل النص المتناص يتسم بخصائص فنية تميزه عن باقي النصوص، فإن ذلك يعني أن التناص يؤدي وظائف مختلفة تشكل أهمية كبيرة في تشكيل النص وتتمثل هذه الأهمية في الوظائف التالية: **الوظيفة التحويلية**(النصوص السابقة)حيث يتم تحويل النصوص السابقة إلى نص المبدع ويشير ذلك إلى وظيفة أخرى هي **الوظيفة التحديثية** حينما تصبح النصوص القديمة نصا حديثا وذلك عندما انتقل النص القديم إلى النص الجديد (**نص المبدع**)كأن ينتقل نص من المستوى التاريخي إلى المستوى التخيلي الأدبي مما يضفي عليه صفة التحديث،«وبهذه الطريقة فإن الكاتب يحدث تحولا في مفهوم التاريخ وفي بناء الرواية من خلال تفكيكه لمجموع من عناصر التاريخ وإعادة تركيبها في بنية روائية جديدة. »[1]

أما الوظيفة التحويلية فتجلياتها التحويلية « لا تظهر في الانتقال من حالة إلى حالة أو من فعل إلى فعل، ولكن من نص إلى آخر ، وربطها بعلاقة معينة (تحويلية، تماثلية تجاوزية..) وهذا العمل في حد ذاته هو ملمح من ملامح الحداثة.»[2]

وتكمن أهمية هاتين الوظيفتين في إعلان نهج جديد في القراءة يهدف إلى رفض أنماط القراءة الجاهزة التي تكرر نفسها في كل جنس أدبي إلى الانفتاح في القراءة عبر هذا المعبر التاريخي الذي يحدده التناص داخل النص الواحد، إذ يفتحه على آفاق جديدة وهذه النصوص المنزوية هنا وهناك تتشكل في هذا النمط النصي المتميز.

كما أن للتناص وظيفة أخرى هي **الوظيفة التأويلية**، حيث يصبح « النص قابلا لشتى التأويلات، بل إن تأويله لا حدود له، فمادام النص معرضا على الدوام لأن يقرأ في أي لحظة تاريخية من قبل قراء جدد، فإن كل قارئ سيقدم تأويلا مغايرا يتلاءم مع زمنه الخاص »[(3)]، « إن منهج التأويل يمنح النص حريته العابرة للزمان و المكان ليخترق صمته ويحدد مدلولاته لأن المعنى في النص (**القديم**) لا يمكن أن يتذاوب في تركيب ولا يحده عرف لغوي بلاغي ولا تكبله تاريخانية ثابتة، من ثمة كان التأويل نقطة تقاطع محموم بين وعي القارئ و وعي النص أو مشهد العناق الحار بين لحظتين: الأولى هاربة من الماضي ، مثقلة بتاريخ ما للكلمة من المعنى و الثانية تحاول أن تتنازل قليلا عن حداثتها (**الزمنية**) لتحاور الماضي وتفهمه دون أن تجرده من خصوصياته، أو تتجاسر على هويته لأن المعرفة التأويلية مسافة مدروسة بين المؤول و المؤول ،بين القارئ و النص »[(4)] ، فهذا التأويل هو الذي يمنح للقارئ فرصة تقدير العلاقة بين نص المبدع و النصوص المتناصة معه ، وبهذا التقدير ينفتح النص على عدد من القراء مما يجعله مجموعة من التأويلات التي

---

[1] حسن خمري، مقاربات في الرواية فضاء المتخيل، ص: 147.

[2] نفسه، ص: 146.

[3] (حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ،ط1 ، 2003

[4] (ليندة خراب ، النص التراثي بين قراءتي التفسير والتأويل ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية ، ع 15 ، ذو الحجة 1424/فيفري 2004 ، ص 141

قد تصبح هي نفسها نصوصا جديدة تنبثق من ذلك النص، وما التناص إلا مجموعة من قراءات المبدع لمجموعة من النصوص تعلق في ذاكرته لترجع مشكلة في نص من إبداعه تتداخل معه تلك النصوص المخزونة.

كما يقوم التناص بـ : **الوظيفة النفسية** التي تتم على مستوى المبدع الذي متى ما تمردت أناه الفاعلة للوعي على أساليبها النمطية في الإدراك – هذا الإدراك الذي يكون إدراكا لنفسها بصفتها فاعلا في الوجود أو إدراك هذه العلاقة بينها و بين الواقع الخارجي الذي هو وجود مستقل- انبثقت اللحظة الحداثية ذلك أن « إدراك النفس يعني الإحساس بالزمن الخاص ، كما أن إدراك الاستقلال النسبي عن الوجود، اكتشاف الأنا بواقعها وتراثها، وهو وعي يقوم على منحيين:

التعرف على النفس ومقارنتها بالآخر، والثاني التعرف على الحاضر ومقارنته بالأمس، وبذلك يعيد النظر في الأول كموروث ويعيد تشكيل الحاضر في الوقت نفسه.»[1]

هذا ما يبرز لنا أن للناص أهمية في كونه مساعدا وبالدرجة الأولى على الإبداع ،إذ أن احتكاك نص المبدع بالنصوص الأخرى ينشئ لديه حب البحث عن الطرائق الجديدة التي يخالف بها المألوف حيث إن « الفارق بين المعنى الوجودي و إدراكه بالعقل الفردي وتشكله ملفوظا مخيلا هو سمة النشاط الذي تتميز به الذات المبدعة وهي بصدد إنشاء " النص الأدبي".»[2]

وقد نتج عن امتزاج هذه الوظائف، وظيفة رئيسة يقوم بها التناص وهي **الوظيفة الجمالية** والتي تقوم بواسطة جملة من الخصائص بإنتاج هذا العمل الأدبي المتميز « وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية »[3] ، إذ أن الدور الذي يلعبه التناص في كلية النص هو جعله مطابقا كما يقول فإن ديك فـ : « مضمون النص الحواري الأخذ بكليته، تؤدي دورا محددا في مطابقة الخطاب بوصفه نصا.»[4]

ولذلك تقوم هذه الوظيفة بعدة أدوار داخل النص تبرز أهميتها من بين الأدوار : تنظيم العمل الأدبي من جانبيه الزماني و المكاني، ويبرز هذا الدور للتناص خاصة في عالم الرواية، وذلك « وفقا للموقف الإيديولوجي الذي يسيطر على الخطاب، يمكن لوظائف التناص أن تكون أكثر دقة فيما يتعلق بنظيمها المكاني – الزماني، وبشخصياتها وعالمها الخيالي ولغتها.»[5]

حيث إن المبدع يقوم باستخدام بعض المعطيات المعرفية (أي من رصيده المعرفي) التي تتضافر فيما بينها عن طريق التنظيم لهذه الإيديولوجية ، ويرتبط عنصر الزمان بخاصة

---

[1] مدحت الجيار ، الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، دط دت ، ص 147

[2] مصطفى السعدني ، في النص الشعري ، ص 101

[3] تزيفطان طودوروف ، الشعرية ، تر : شكري مبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990 ص :23

[4] منذر عياشي ، العلامتية وعلم النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط1 2004 ، ص145

[5] تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، تر : نجيب غزاوي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دت 2007 ، ص67

الديمومة حيث إن ديمومة العمل أطول بكثير من ديمومة صاحب العمل وهذه الخاصية يكسبها التناص للنص عن طريق تجاوره مع الأعمال الأخرى التي تترابط فيما بينها لتسمى بالتناص.

كما تتحقق وظيفة التناص الجمالية فيما توحي إليه إشارات العمل الأدبي ، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة، ويظهر هذا في التناص القرآني، « الذي يجيء عبر «الاقتباس» أو الأخذ عن آيات القرآن الكريم بشكل واضح ومباشر »[1] وهذا ما يسمى بالتناص الظاهر أو المباشر، لأنه « يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة.»[2]

« فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إن أسلوب القرآن الأمثل للغة العربية، واتخاذ بعض صوره و أساليبه نموذجا يضاف للصياغة الأدبية مما يكسبها رونقا و جمالا. هذا فضلا عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ و الكاتب تواصلا خلاقا لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم و التأثر بمعانيه العظيمة.»[3]

كما يؤدي التناص « دورا بارزا في إثراء التجربة [لدى المبدع] حيث يكتسب النص « تعددية» من سياقات أخرى مع بقائه ممركزا في سياقه الخاص.» [4]

« يتيح لنا التناص من جهة أخرى ، معرفة النص من اللانص، أي الفهم العميق للنص ... في أبعاده الظاهرة و الخفية كما أنه يفتح النص على الدلالات الخارجية المختلفة التي يمكن أن تضيف إليه معاني جديدة»[5]، أي توليد معنى من معنى آخر وذلك بواسطة الاستعانة بالنصوص السابقة « فالذي يهم إذن في هذه المقاربات التناصية هو الانتقال من زاوية النظر التوليدية (بالمعنى العادي وليس اللساني) والعقائدية ، إلى خلق فعالية تفسيرية (داخلية) (و وصفية متنوعة) .»[6]

وتكتمل جملية هذا التناص في كونه « أقام حوارا بين النص الغائب و النص الحاضر، حيث جعل التداخل النصي غير جلي ، نتيجة الانزياح المقصود للمعنى.»[7]

دلنا هذا على أن التناص يعد « وسيلة جمالية في يد القارئ الناقد، تجعله يتصدى للنصوص فيؤولها تأويلا يدل على مشاركته في الكتابة بطريقة غير مباشرة فكل هذه العناصر تولد دلالات كثيرة تغني النص وتكشف عن النصوص القائمة خلفه، المشكلة لمنطلقاته الإبداعية المعرفية. »[8]

---

[1] آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الجوار ن اللاذقية ، سوريا ، ط1 1997 ، ص 123

[2] عبد المالك مرتاض ، تحليل السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاث المدن) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط 1995

[3] حسام أحمد فرج ، نظرية علم النص ، ص 219 ، (نقلا عن : عوض الغباري ، دراسات في أدب مصر الإسلامية ، ص 181)

[4] فوزي عيسى ، تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) ، منشأة الإسكندرية ، دط ، دت ، ص 21

[5] علال سنقوقة ، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، رابطة كتاب الاختلاف ، ط1 ، جوان 2000 ، ص 237

[6] حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص 28

[7] محمد كعوان ، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ،2003 ، ص51

[8] علال سنقوقة ، المتخيل والسلطة ، ص 237

الفصل الأول

التناص في النقد العربي و الغربي

1. إرهاصات التناص في النقد العربي القديم.
2. التناص في النقد الغربي.
3. التناص في النقد العربي الحديث و المعاصر.

1-إرهاصات التناص في النقد العربي القديم:

« لولا أن الكلام يعاد لنفد » مقولة عربية قديمة يمكن أن تكون إرهاصا لما يسمى اليوم بالتناص، ذهبت إلى أنه لا وجود لكلام إلا إذا تكرر و أعيد نسجه عن طريق التقليد لأنه إن لم يعاد فإنه بالضرورة سينفد ، فهذه الإعادة هي التي تضمن له تواجده عبر الزمن هكذا فهم العرب القدامى تواصل واستمرارية الكلام الذي يعتبر هبة من الله أنعمها على بني البشر لتتم عملية التواصل وهو كذلك محمي من الزوال بفضله تعالى لقوله:{ قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا} [1]، وذهب ابن قتيبة هذا المذهب فقال: « لم يقصر الله الشعر و العلم و البلاغة على زمن دون الآخر، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره.»[2]، وهو نقيض قول بعضهم : « ما ترك الأول للآخر شيئا.» ويؤكد فكرة عدم الزوال قول أبي تمام[3]:

فلو كان يفنى الشعر ما قرت * * * * حياضك منه في العصور الذواهب.

ولكنه صوب العقول: إذا انجلت * * * * سحائب منه أعقبت بسحائب.

و كإرهاص كذلك للتناص اعتبر النقاد العرب الحداثيون، تطرق القدماء لقضية الحفظ من أسباب تداخل النصوص عند الشاعر، هذا الأخير الذي لا يتم له النضج الشعري الحقيقي إلا بامتلاء ذاكرته بنصوص سابقة عليه تمده بالاحترافية و التمرس ويشترط في هذه النقطة مقوم النسيان، أي نسيان ما حفظه الشاعر وما تم تخزينه ليتم استعادته فيما بعد من قبل الشاعر ممثلة في تقاطع لعدد من النصوص في نصه وبذلك كانت « فكرة الامتلاء بالنموذج السابق حفظا ونسيانا تؤكدها المعرفة النقدية و البلاغية القديمة عند العرب وتتجاوز هذه الفكرة مرحلة الاتصال السطحي بالنص السابق إلى مستوى أكثر قربا من مقولات التناص من حيث هو تفاعل بين نص ونصوص أخرى منسية في الذاكرة.»[4]

هكذا تتضافر كفتا الحضور و الغياب للنصوص السابقة على ذاكرة المبدع فتنبثق ملكته الإبداعية لإنتاج نصوص متزاوجة ، من هذا المنطلق نجد « أبا نواس قد استأذن خلفا في النظم، فقال له: لا إذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوعة للعرب بين أرجوزة و قصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه : فقال له قد حفظتها. فقال : أنشدها. فأنشده أكثرها في عدة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها . فقال له هذا أمر يصعب علي ، فإني قد أتقنتها، فقال له:لا آذن لك ان تنساها. فذهب إلى بعض الديرة و خلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها، ثم حضر فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط فقال له: الآن انظم الشعر. » [5]

وفي إشارة إلى قضية الحفظ نجد العلامة ابن خلدون في مقدمته قد أكد أيضا على هذه القضية معتبرا إياها إحدى الشروط التي تساهم في إنتاج النصوص وصناعة الشعر عند

---

[1] سورة الكهف ، آية 109

[2] ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، تح : محي الدين عبد الحميد ، ج1 ، دار الجيل ، لبنان ، ط5 ، 1985 ، ص 91

[3] نفسه ، ص 91

[4] فاتح حمبلي ، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي ، جامعة باتنة ، أطروحة دوكتوراه ، (مخطوط)، ص 20

[5] عبد كيليطو ، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) ، تر:عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر،المغرب ،ط2 2008

الشاعر فيقول: « اعلم أن لعمل الشعر و إحكام صناعته شروطا: أولها : أولها : الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في نفس (الصانع) ملكة (صنعة الشعر فيجري كلامه) على منوال ما هو منسوج من نصوصهم، وعليه أن يتخير محفوظه من الحر النقي الكثير الأساليب (الذي فيه تنوع وتعددية)، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين (الذين يؤتم بهم)... ومن كان خاليا من المحفوظ، فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قل حفظه أو عدم، لم يكن له شعر... ثم بعد الامتلاء من المحفوظ، وشحن القريحة للنسج على منواله يقبل على النظم... ، أو ربما يقال: إن من شرط (نظم الشعر) نسيان ذلك محفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالات لها بعينها. فإذا نسي الناظم تلك الرسوم، وقد تكيفت النفس بها انتقشت (بمعنى ثبت ورسخ، أو ارتسمت صورة) الأسلوب فيها، كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورية.»[1]

هكذا أثبت النقاد العرب الأقدمون حرصهم على عمليتي الحفظ و النسيان اللتين تشكلان معا تراكما ثقافيا في ذهن المبدع يقوم فيها بعد بتحريره عن طريق إنشاء النصوص بالغ نفتاح مع تجاربه الجديدة لتشكل نصا أدبيا متميزا، و« هذا يعني أننا نتعامل مع (الذاكرة) وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر، ومن شأن الذاكرة أن تكون انتقائية ومتذوقة وتفرض حينئذ حسها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول.»[2]

كانت إذا هناك إرهاصات أولية لهذا المصطلح في النقد العربي القديم، حيث راح الكثير من النقاد الحداثيين ينسبون هذا المصطلح إلى مصطلحات عديدة تواجدت في تراثنا النقدي متخذين أوجه الشبه بين المصطلحات دليلا على أسبقية العرب في الإشارة إلى هذا المصطلح النقدي المعاصر (**التناص**) من بين هذه المصطلحات نجد : السرقات، المعارضات، التضمين التلميح و الاقتباس... وغيرها من المصطلحات التي ضمنها النقاد العرب مدلول التداخل للنصوص داخل النص الواحد.

وقبل التمثيل لبعض هذه المصطلحات تجدر الإشارة إلى قضية ذات أهمية كبيرة في فهم القدماء لتداخل النصوص ألا وهي نظرية النظم وهي إحدى النظريات الكبرى التي ساهمت في تطوير النقد وتوجيه مساره توجيها جديدا، ومن بين المنظرين لها نجد ابن طباطبا العلوي والذي في خضم بحثه عن العلاج للمرض الذي أصاب الشعر في زمانه و الخروج به من هذه الأزمة يقول في ذلك: « و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة، وكان كالمطرح المملول. ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وصدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها عن القصد للصدق فيها مديحا وهجاء أو افتخارا أو وصفا، وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم

---

[1] عبد الواسع الحميري ، في الطريق إلى النص إلى النص ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 2008 ص 102

[2] عبد الله الغدامي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 1994 ص 14

الشعر: من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق فيحابون بما يثابون ويثابون بما يحابون.»[1]

وهو في قوله هذا لا يعيب على شعراء عصره فكرة العودة إلى القدماء و إتباع طريقهم ومنهجهم في النظم، وإنما ما يعيبه هو ذلك النقل الحرفي حتى للتجربة الشعرية دون اللجوء إلى محاولة التغيير في هذه التجربة. فبعد أن عرف ابن طباطبا مصطلح الشعر أخذ يعد أدواته في قوله: « و للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه وبأن الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة فمنها: التوسع في علم اللغة و البراعة في فهم الإعراب، و الرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس و أنسابهم مناقبهم مثالبهم. و الوقوف على مذهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك منهجها في صفاتهم ومخاطباتها و حكاياتها و أمثالها، والسنن المستدلة منها. وتعريضها و إطنابها، وتقصيرها و إطالتها، وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها و حسن مبانيها و حلاوة مقطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة و إلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي و أبهى صورة...»[2]

هذا يعني أن : « الأداة الشعرية عند ابن طباطبا تأخذ أبعادا متعددة ومرامي مختلفة و كلها تصب في هدف واحد لتحقيق غاية واحدة وهي الاتصال القوي الذي سيتم بين الشاعر و المتلقي فهو يربط الأداة بالطبع ربطا قويا محكما لأن التوسع في علم اللغة لا يتأتى لكل الناس إنما هو لأولئك الذين يمتلكون مزاجا قويا واستعدادا نفسيا رحبا فاق الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة. بل هو وجهها الآخر. وكلا الوجهين يربطهما شيء واحد يوجه مسارها الإيجابي.»[3]

هذا التوسع في علم اللغة هو الذي يرتبط بثقافة الشاعر وهي ترتبط بدورها – **حسب رأيه** – بمعرفة أيام الناس و أنسابهم ومثالبهم هذا الجانب التاريخي الثقافي عليه أن يتوفر في مخزون الشاعر حتى يتوفر في أشعاره، ذلك أن الشاعر في نظر ابن طباطبا لا ينفصل عن جذوره ومجتمعه وبيئته الأدبية و الثقافية، « فالشعر ينبغي أن يترعرع ويزهر في وسط هذا الجو العام المتسم بالحيوية و النشاط في الأزمنة الثلاثة الماضي و الحاضر و المستقبل. فالعمل الشعري إذا ما توصل إلى هذا المستوى سيكون بلا شك رافدا من الروافد الأساسية التي تدعم الحضارة الإنسانية في منظورها التاريخي المتدفق و حاضرها الحي ومستقبلها المرتقب.»[4]

---

[1] ابن طباطبا العلوي (محمد أحمد) ، عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، بيروت، لبنان ط1 1992، ص15)

[2] نفسه ص 10

[3] الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع هجري ومدى تأثرها بالقرآن، منشورات جامعة باتنة ،الجزائر ، دط 1986

[4] نفسه ، ص 347

كما أكد ابن طباطبا على قضية الحفظ التي – كما تبين – اعتبرت إحدى إرهاصات التناص فهي في مفهومه إحدى الأساليب التي تمكن الشاعر من تشكيل معانيه في عدة صور فكثرة الحفظ هي مواد أولية بين يديه يستعملها متى شاء للوصول إلى إعادة سبك المعاني الجديدة وتوسيع وتعميق أفكاره ولذلك فهو يدعو الشاعر دعوة ملحة إلى الاستفاضة و الاستفادة من التراث الشعري بكثرة حفظه و الخوض فيه فيقول: « بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويدرب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه.»[1]

هكذا رأى الناقد ابن طباطبا هذه القضية و قد كان بذلك ناقدا فذا يوجه القارئ ويعلمه كيفية قراءة النصوص قراءة تزيد في الفهم و التذوق للعمل الأدبي لديه وفي ذلك يقول دفيف ديتش: « إن مهمة الناقد أن يزيد في الفهم والتذوق، وأن يمكن القارئ من أن يرى ويتذوق الأثر الفني كما هو حقا أي أن يعلمه كيف يقرؤه. فإذا شئنا له أن يحقق هذا النوع من الغاية أفلا نسمح له بأن يستخدم باعتدال طرائق تأثيرية حتى ولو كانت إيماءات من انطباعاته الذاتية...»[2]

وتؤكد مقولة أخرى لابن طباطبا بدايات التناص في النقد العربي القديم في النص التالي:

«و إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه و إحسانه فيه... ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة و تدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها. فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيت أو غزل استعمله في المديح و غن وجد في المديح استعمله في الهجاء. وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعملها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها. و إن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام. و في الخطب و الرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى و أحسن. »[3]

أو ليس في هذا النص تأكيد و دعوة صريحة إلى قضية التناص عند القدماء فقد تناول فيه الناقد شروط هذا التناص و التي يمكن أن نستنبطها فيما يلي بقالب ولغة حداثيين:

---

[1] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 16

[2] الطاهر حليس ، اتجاهات النقد العربي وقضاياه ، ص 352

[3] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 32 -91

- أن يكون النص المتناص (النص المرجعي) في أحسن صورة مما هو عليه في النص الأصلي (المتناص منه).
- على قدر ما يكون النص المتناص مخفيا ومنسجما ومتشابكا مع النص الأصلي أدى وظيفته الجمالية في نص المبدع أي كلما أبدع الشاعر في مزج هذه النصوص مع بعضها بحيث تلاحظ ذلك التماسك المدهش لما بين أجزاء النص فيصعب عليك أن تنزع أي جزء منه و إلا احدث ذلك خللا فيه.
- على المبدع أن يستعمل هذه النصوص السابقة في جنس أدبي مختلف عن جنسها لتبرز في قالب جديد.
- استخدم المبدع لنصوص من النثر في نص شعري يشكل مزيجا تناصيا إبداعيا.

بهذه الصورة تتشابك النصوص عند القدماء و على الرغم من كونها رؤية مبكرة إلا أنها شكلت مشروعا حداثيا كبيرا في العصر الحديث، فقد تميز نقادنا ببعد في التفكير لقضايا تكون مادة صالحة في كل زمان ومنظومة تفكيرية خصبة لمواضيع لم تكشف عن وجهها إلى الآن.

وقد تتشابك النصوص أيضا عند القدماء عن طريق استخدام التراث القديم في شعرهم وهذه القضية أيضا على قدمها أشار إليها الباحثون كمرجعية عربية لنظرية التناص ذلك أن « الشاعر العربي القديم، كان ينظر إلى التراث على أنه صور و أشكال للزينة حيث يكتفي الشاعر بسرد الأحداث أو بالإشارة إلى الأعلام الدينية و التاريخية و الأسطورية تلميحا. فتوظيف التراث عندهم لا يتجاوز ربط الماضي بالحاضر لوجود شبه بينهما، والشواهد على هذا الأسلوب في التعامل مع التراث في الشعر العربي القديم كثيرة، ومنها ما جاء في شعر أبي تمام في قصيدة له الأفشين يقول فيها:[1]

ما نال ما دق نال فرعون * * * * ولا هامان في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضحاك في سطوا * * * * ته بالعالمين وأنت أفريدون

أو **كقول المتنبي** يهجو بني كليب[2]

ما مقامي بأرض نخلة إلا * * * * كمقام المسيح بين اليهود.» هذا وكان القرآن الكريم مرجعية تناصية قديما وحديثا وقد استخدمها بالطبع القدماء قبلنا و لاحظوا مدى تأثره عندما يتدخل في بناء النصوص وقد أسموه بالاقتباس الذي يعد عند السميائيين الحداثيين « وجها من أوجه التناصية، ولونا من ألوان الإبداع الذي هو مجال للمنافسة و الإضافة، والتجاوز بين الشعراء و المبدعين.»[3]

---

[1] أحسن مزهود ، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 2005ص 19-20
[2] شرح ديوان المتنبي ، وضعه : عبد الرحمن البرقوقي ، ج2 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ص 44
[3] رابح بوحوش ن اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابة ، دط ، دت ، ص 278

نستخلص من جملة هذه القضايا النقدية أن النقاد القدمى قد اتخذوا من قضية تداخل النصوص عدة أوجه لدراستها و الإشارة إليها وتوصلوا إلى أن المبدع مهما حاول أن يتخلص من ظاهرة التقليد و التأثر بمن سبقوه فإن ذلك سيبدو له مستحيلا، فهناك دائما لغة سابقة و أخرى لاحقة تشير إلى استمراريتها وتطورها ، غير أن هذا البحث سيسلط الضوء على ثلاث قضايا ذات صلة وثيقة بمصطلح التناص لما لها من نقاط التقاء معه وهذه القضايا هي : قضية السرقة، والمعارضات ، والتضمين، وقد اتخذها البعض من الباحثين و النقاد بديلا لمصطلح التناص وفيما يلي سنعرض لها بالتوضيح لتتبين ما بينها وبين التناص من شبه واختلاف حتى لا يكون هناك خلط بين المصطلحات فكيف شكلت هذه المصطلحات تقاطعا مع مصطلح التناص؟

1 -1- **السرقة و التناص**:

والسرقة هي : « داء قديم ، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد... ، و إذا تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل و القلب و تغير المناهج وتكفلوا جبر ما فيه من النقيضة بالزيادة و التعريض في حال التصريح في أخرى. و الاحتجاج و التعليل، فصار أحدهم إذا اخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر عن اختراعه وابتداعه مثله وقد ادعى جرير على الفرزدق السرق »[1] فقال:[2]

سيعلم من يكون أبوه فينا * * * * ومن عرفت قصائده اجتلابا

وادعى الفرزدق على جرير فقال:[3]

إن استراقك يا جرير قصائدي * * * * مثل ادعاك سوى أبيك تنقل

إذا فالسرقة هي : « أن يأخذ الشاعر معنى ليس له فيتبناه ويعرضه في صياغة جديدة، وقد تكون السرقة نسخا. وقد تكون تحسينا. فالنسخ هو الإتيان بالمعنى عينه، و التحسين هو أن يلطف الشاعر المعنى الجديد الذي يأخذه. »[4]

وقد وردت السرقة تحت مسميات مختلفة منها:

الاحتذاء: حيث « ذكر ابن سلام بيتا لأمرئ القيس من معلقته وهو قوله:

وقوفا بها صحبي على مطيهم * * * * يقولون لا تهلك أسى وتحمل

ثم أتبعه ببيت لطرفة من معلقته وهو قوله:

وقوفا بها صحبي على مطيهم * * * * يقولون لا تهلك أسى وتجلد

---

(1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح : محمد أبي الفضل ابراهيم ، علي محمد البخاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 2006 ، ص 185

(2) ديوان جرير ، شرح يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 1992 ، ص 91

(3) ديوان الفرزدق : مجلة 2 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، دت 1984 ، ص 160

(4) نور الدين دحماني ، التناص وأصوله في التراث النقدي العربي –مقاربة مصطلحية ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة ، ع 5 ربيع الثاني 1426/ ماي ، ص 357

ولم يذكر ابن سلام تعليقا حول البيتين المتفقين في كل شيء باستثناء الكلمة الأخيرة في كل منهما يؤكد به أخذ شاعر متأخر. و إن كان تقديمه لبيت امرئ القيس في الذاكرة وسبق شاعرنا لطرفة في الزمن يؤكد أخذ المتأخر من المتقدم. على أن هذا الاستشهاد الذي لم يصحب بتعليق كان فاتحة لمن جاء بعد ابن سلام في طرح قضية الأخذ و السرقة بين الشعراء طرحا جديدا وموسعا. »[1]

الانتحال: « هو أن ينتحل الشاعر شعر غيره فينسبه إلى نفسه، والذين درسوا السرقات الشعرية من معيار النقد الأدبي أطلقوا عليه اسم (**الاجتلاب**) والانتحال.»[2]

وممن ذكر هذه القضية – الانتحال – نجد الأصمعي، وابن سلام و أبا فرج...

وقد توسعت قضية السرقات وانتشرت بين الأوساط النقدية و الشعرية مما جعل ناقدا كالقاضي الجرجاني يقول: « ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه و أقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله فتفصل بين السرق و الغصب ، وبين الإغارة و الاختلاس. وتعرف الإلمام من الملاحظة. وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد اولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي لا يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل. و الكلمة التي يصح أن يقال فيها : هي لفلان دون فلان .»[3]

فالسرقة إذا بمفهومها العام هي: « احتيال بعض الأدباء للإفادة من إبداع من تقدموهم من غير الإشارة إلى مبدعيه، أو قائليه، والمراد بالسرقة الأدبية المعنى الذي اختص به الشاعر نسبت إليه. فالقصد من السرقة يتجه إلى المعنى غالبا، كما قد يتجه إلى اللفظ أيضا.»[4]

وكانت العناية بموضوع السرقات قد عرفت أوجها في القرن الثالث الهجري وذلك لما عرفه هذا القرن بانشغال بقضية المعنى مما جعل النقاد يولون اهتماما كبيرا بجمع ورصد المعاني المشتركة بين الشعراء ، وكيفية تأثر اللاحق بالسابق.

وعن سبب ظهور هذه الظاهرة في النقد القديم يورد ابن سلام نصا في كتابه " طبقات الشعراء" فيقول : « وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء ... وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم به يؤخذون و إليه يصيرون . فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس و الروم، ولهت عن الشعر وروايته فلما كثر الإسلام، و جاءت الفتوح و اطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر فلم

---

[1] السيد محمد ديب ، امرؤ القيس بين القدماء والمحدثين ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ط1 ، 1989 ، ص 90

[2] نفسه ، ص 144

[3] الوساطة ، ص 183

[4] نور الدين دحماني ، التناص وأصوله في التراث النقدي العربي ، مقاربة مصطلحية ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ع 5 قسنطينة ماي 2005 ، ص 357

يؤولوا إلى ديوان مدون وكتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت و القتل، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير... فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها و مآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر واقعهم و أشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع و الأشعار فقالوا على ألسنة شعرائهم ثم كان الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة لا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون. إنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل بعض الإشكال.»[1]

من خلال هذا النص نلاحظ أن ابن سلام يرجع سبب ظهور ظاهرة الانتحال في الشعر العربي القديم إلى عدة أسباب هي:

- **عدم الأخذ عن أهل البادية و العرض على العلماء:** أدى هذا السبب إلى الشك في صحة الشعر لأن أهل البادية هم أهل اللغة و أهل الشعر، كما أن النص يبين لنا الشعر كان يعرض على العلماء به وهم يحكمون فيه فكل ما لم يعرض على أهل العلم فلا يعتد به.
- **انشغال العرب عن الشعر :** وذلك أدى إلى ضياع الكثير منه بسبب موت الحافظين له.
- **عدم التدوين :** أضاع الكثير من الشعر و ألحق به الزيف و الانتحال.

كل هذه الأسباب أدت إلى طمع كل من قل شعره وصيته بين العرب للدخول في مضمار الشهرة و التاريخ فأخذوا يزيدون وينحلون ما شاءوا من الشعر ليصنعوا أمجادهم وقد ساهم الرواة في هذه الحملة التشهيرية، أصحاب الأمر في شهرة الشعراء و انتشار شعرهم وهم الذين يلعبون دور الإعلام اليوم فقد ظهر بينهم من ينحل في الشعر فيضيف ما يشاء مثلما اتصف به الراوي و الشاعر حمادة الراوية. و الذي كان غير موثوق برواياته، لأنه كان ينحل شعر الرجل غيره كما ينحل في أشعار شعراء آخرين.

و السرقة عملية مذمومة عند النقاد القدامى وقد ذم الحريري هذه السرقة في إحدى مقاماته. فقال: « واستراق الشعر عند الشعراء أفضع من البيضاء و الصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على بنات الأبكار.»[2]

وفي ذم السرقة قال أبو المعافى المزنى:[3]

ما سارق الشعر وسم صاحبه * * * * إلا كسارق بيت دون غلق
بل سارق البيت أجفى حين يسرقه * * * * والبيت يستره من ظلمة غسق
من جيد الشعر أن يخفى لسارقه * * * * وجيد الشعر قد سارت به الرفق.

هكذا رأى النقاد القدامى أن باب السرقة « لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه »[4] ، « فالشاعر مدعو لاستنساخ نماذج قارة وفي محاولته لإتباع « الوصفة » لابد أن

---

(1) مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، ص 19
(2) مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسات تحليلية مقارنة) مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 ، 1958 ، ص 67
(3) نفسه ، ص 67
(4) ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص 265

تعترضه السرقات.»[1] ،غير أن بعض النقاد قد اتخذ هذه السرقات من جانبها الإيجابي فكانوا « يتلطفون في تلك الألقاب تحرزا من الخطإ و إحسان الظن فيسمونه اقتباسا، وأخذ، وتضمينا و استشهادا، و عقدا و حلا، وتلميحا وغير ذلك من الأسماء المهذبة.»[(2)]، فالاقتباس هو « الاستشهاد بنص قرآني أو بحديث نبوي، والتضمين هو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر ... الحل هو نثر بيت من الشعر، والعقد هو العملية العكسية، أي نظم مقطع نثري. الصنف الأخير هو التلميح ويعني إشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة. »[3]

فالسرقة عند هؤلاء هي : « من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها ، وبهجة رواتها فهي كالحسناء العاطلة: حليها في نظمها فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق، واستحقت على السابق. والمعنى اللطيف في اللفظ الشريف كالحسناء الحالية فقد استوفى بالنظام غاية الحسن و التمام فقد فاز قائلها بالحظين، واستولى على الفضلين فلا يشركه السارق في فضيلته، ولا البارع في براعته »[(4)]،وقد ذكر التنيسي عشرة أوجه تتم بها المفاضلة بين السارق و المسروق نذكر منها خمسة على سبيل التمثيل:

« **الأول من ذلك :** استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.

والثاني : نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل.

و الثالث: نقل ما قبح مبناه من دون معناه إلى ما حسن مبناه و معناه

و الرابع: عكس ما يصير بالعكس ثناء، بعد أن كان هجاء.

و الخامس: استخراج معنى من معنى احتذى عليه و إن فارق ما قصد به إليه.»[5]

وغيرها من هذه الأوجه معتبرا عكسها هي سرقة مذمومة لا يمكن لأحد اتخاذها لأنها تشين صاحبها وتشين شعره ويعتبرونها انتهابا و إغارة، وغصبا و مسخا على الشعراء، أما القاضي الجرجاني فقد اعتبر السرقة الممدوحة هي ما اشترك فيها جميع الشعراء وهي ليست مقصورة على شاعر دون آخر و هي متداولة عند الجميع فيقول: « متى ما نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس و البدر ، والجود بالغيث و البحر و البليد البطيء بالحجر و الحمار ... أمور متقررة في النفوس ، متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق و الأبكم و الفصيح و الأعجم و الشاعر المفحم، حكمت بأن السرقة عنها منتفية و الأخذ و الإتباع مستحيل ممتنع وفضلت ما يشبه هذا ويباينه، وما يلحق به وما يتميز عنه، ثم اعتبرت ما يصح فيه الاختراع و الابتداع، فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعد في عصرنا مسروقا، ولا يحسب مأخوذا، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به ، وله للذي سبق إليه ، كتشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس ... ومتى ما جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد من المعاني ولم تحص في جملة المثالب ، وكان صاحبها بالتفضيل أحق و بالمدح و التزكية أولى... » [6]

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 22

[2] (نور الدين دحماني ، التناص وأصوله في التراث النقدي العربي ، ص 359

[3] عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ ، ص 22

[4] (بن وكيع التنيسي (ابن محمد الحسن ابن علي) ، المصنف في الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره ، قرأه وقدم له وعلق عليه : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، ج1 ، دمشق ، دط ، 1986 ، ص 7، 8

[5] نفسه ، ص 8

[6] عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة ، ص 184 -188

هكذا انقسمت السرقة بين سرقة إيجابية محمودة ممدوحة و بين سلبية مقدوحة مذمومة ومن خلال هذا الرصد الموجز لظاهرة السرقة – وهي أكبر من أن تسعها هذه الأوراق لأنها شغلت النقاد لسنين عديدة – يمكن أن يلاحظ أن المنطلق بينهما مشترك وهو تداخل النص مع النصوص الأخرى أما من ناحية أخرى فيوجد العديد من الاختلاف بينهما فأين يكمن هذا الاختلاف يا ترى؟

في الجدول الموالي الذي سيبين بعض أوجه الاختلاف بين المصطلحين على سبيل الدقة و التمييز.

السرقة	التناص
هي عملية مستهجنة في الأدب العربي القديم (الجانب السلبي خاصة) وهي من مكتسبات التراث ذلك أنه مصطلح ضارب في التاريخ يدل على وعي النقاد و الشعراء بالمحافظة على التراث من الزيف و التحريف.	هو آلية مستحبة في النقد الجديد و آلية إبداع للمؤلف باعتباره إحدى جماليات الخطاب الشعري و بالتالي هو أحد إفرازات الحداثة.
تنطلق السرقات من الحقل الشعري مما يجعلها تنتمي إلى الشعرية الشفوية	ينطلق من الحقل الروائي لباختين ضمن مفهوم الحوارية مما يجعله ينتمي إلى الشعرية الكتابية
هي قراءة مبسترة للنص،وتتناول الخطاب تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين الشاعر حتى ولو اختزلت العملية القرائية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الأصلي، وقد ساعد على هذه التجزئة كون القصيدة أبيات شعرية مستقلة.	ينظر للعمل الأدبي كبنية كلية تقتضي قراءة أفقية تبدأ من ألف النص إلى يائه ثم قراءة شاقولية، تقف على بنياته الجزئية.
تحمل معنى القصدية المطلقة.	قد يكون مقصودا وقد يكون غير مقصود
تعتبر عملية استهلاكية	يعتبر عملية إعادة إنتاج.
تحاول الاستحواذ على النص لملكية المؤلف ولذلك فقد اهتمت بالناص بتجميده و إحيائه.	يرفض انغلاق النص و لذلك اهتم بالنص وحده ونادي بفكرة موت المؤلف.
تعتمد على أحادية النوع أي أن السرقة تكون في نوع أدبي واحد كأن يسرق الشاعر أبيات شاعر آخر.	يعتمد التناص على مختلف الأنواع الأدبية الأخرى مثل : الرواية،الأمثال،الحكم، القصة،الشعر ويمكن استخدامها في نوع أدبي آخر.
تنبذ السرقات فكرة تداخل النصوص.	بينما يشجع التناص فكرة تداخل هذه النصوص ويدعم هذا التفكير.

تنبذ الفطنة و الثقافة لدى القارئ حتى لا يكتشف بأنه أخذها عن غيره بينما أكد النقاد القدامى ضرورة وجود هذا القارئ النخبوي المثقف ليتمكن من تفحص النص و إظهار سرقاته	يستدعي قارئا فطنا يمتلك من المهارات الثقافية التي تؤهله للتمييز بين النصوص الدخيلة و النصوص الأصلية عند قراءة النص.
تنتفي السرقة من صفة الإبداع.	التناص يحتوي على الإبداع.
هي مفهوم استمر أدبيا و جماليا و أخلاقيا بناء على محدداته.	أما نظرية التناص فهي أدبية و فلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة و المعاصرة.
هي إعادة لنصوص سابقة مما يجعلها تنتفي من صفة الجدة و لا تهدف إلى تحليل النص.	التناص هو حل رفيع لحل رموز النص وقراءته قراءة جديدة.
السرقة مصطلح نقدي محض لا يستعمل إلا في مجال النقد (فيما يخص الأدب).	هو نظرية مكتملة تستمد جذورها من الفلسفة ويتخذ من عدة جوانب، والناقد يتخذه وسيلة لتحليل النص. المبدع يتخذه وسيلة لإبداع النص.
لا يتواجد إلا في بعض النصوص المنحولة	يوجد في كل النص .
تشكك في النصوص مما ينقص من قيمتها.	يمجد النصوص السابقة بالإشارة إليها و إلباسها لباسا جديدا.

1-2- **المعارضة و التناص**:

المعارضة في الشعر « أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة وبجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على ما يتعلق بأول في درجته الفنية أو يفوقه فنها دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة. »[1]

كما يقصد « بالمعارضة الأدبية النسيج على غرار عمل أدبي آخر، وقد عرفت المعارضة الأدبية قديما حينما بدأ الكتاب وأدباء أوروبا بتقليد غيرهم من الكتاب والنقاد وبخاصة الكلاسيكيين (اليونان و الرومان) وكانت جودة العمل وقيمته الأدبية تقاس بمدى مطابقته لأعمال أولئك الكتاب.»[2]

عوامل ظهور المعارضة:

وتنشأ هذه المعارضة لدى الشاعر وفق عاملين اثنين:

العامل الأول:

***الإعجاب*:** حيث يتولد هذا الإحساس عند الشاعر تجاه قصيدة معينة لشاعر معين لتتولد إزاء هذا الإعجاب الرغبة في النظم على منواله فيعبر بذلك عن إعجابه الشديد بهذه القصيدة أو تلك لذلك كانت هذه المعارضة الشعرية « تتعلق بحسن التواصل الحتمي من منطلق الإعجاب بالقديم، والتصريح بهذا الإعجاب، وتسجيل الشغف به في أي من تلك النماذج الصريحة التي تتجاوز فكرة التأثر التراثي، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسما مشتركا بين الشعراء، وتدخل ضمن فكرة الأحوال »[3] ، فإذا كان الشعر هو نتيجة عاطفة فكرة عميقة الجذور، « فإن تلك المعارضات هي نتيجة الإعجاب بالآثار السابقة، وأثر وحيها في النفس... و المعارضة في صميمها هي تلاقي روحين وائتلاف قلبين، أو اصطدام نفسين، واقتتال عبقريين .»[4]

ويتكون الإعجاب عندما يحب الشاعر عمل شاعر ما، فهو من خلال هذا الإعجاب يعترف بمدى قدرة صاحبه وبراعته في النسيج و هذا الإعجاب غير معتد بالزمن أي بفترة زمنية محددة ولا بشاعر معين ومن أمثلة ذلك نجد اعتراف أمير الشعراء « أحمد شوقي بإعجابه وتقديره للإمام البوصري حيث يقول:[5]

المادحون و أرباب الهوى تبع * * * لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم

---

[1] ايمان السيد أحمد الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، جدار للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 43

[2] حسن حسين ، ثلاثية البردة ، بردة الرسول صلى الله عليه وسلم ، مكتبة مديولي ، دط ، دت ، ص 11

[3] عبد الله التيطاوي ، والمعارضات الشعرية (أنماط وتجارب) ، دار قباء ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1998 ، ص 83

[4] زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، المكتبة العصرية ، بيروت ، دط ، دت ، ص 303

[5] أحمد زكي ، الشوقيات ، ج1 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984

و يقول : الله يشهد أني لا أعارضه * * * من ذا يعارض صوب العارض العرم »
وكذلك نجد من « المعارضات التي وقعت بائتلاف الذوق و القلب ما بين أبي نواس و الخراز فإن أبا نواس لما قال[1]

يا ريم هات الدواة و القلما * * * أكتب شوقي إلى الذي ظلما
**من صار لا يعرف الوصال وقد* * *
غضبان قد عزني هواه ولو * * * يسأل مما غضبت ما علما**

لما قال هذه الأبيات عارضه الخراز فقال:

إن باح قلبي فطالما كتما * * * ما باح حتى جفاه من ظلما
وكيف يقوى على الجفاء فتى* * * قد ملت أو كاد أو أراه وما
أشك أن الهوى سيقتلني * * * من غير سيف ولا يريق دما

التحدي: وينشأ هذا التحدي نتيجة رغبة الشاعر في إثبات قدراته الإبداعية الخاصة و التي تميزه عن غيره ليثبت لنفسه ولغيره أنه قادر على النسج و النظم على منوال القدماء الذين يعتبرون المثال و القدوة و العظمة في النظم ويكتنف هذا التحدي صفة الجرأة حين يجرؤ [**الشاعر**] على معارضة كبار الشعراء » ولا تتم هذه الجرأة « إلا بعد أن تستقوي لديه ملكة الشعر لمضاهاتهم وتنتهي به هذه النزعة » ذلك أن الشاعرين « المتعارضين قد يكونان متساويين في تناول المعنى، وقد يحذو أحدهما في ذلك حذو الآخر ويقلده ثم يجاريه، لكن يحدث أحيانا أن يتفوق احدهما على الآخر ويباريه فيختلف عنه فنيا لأنه أنشأ كلاما جديدا، أو زاد زيادة نصية جعلته يحدث معنى في حكم المخترع.»[2]

هكذا وبهذين العاملين ينشأ فن المعارضة، وإن كان قول كلمة فن مع تحرز منها ذلك أن بعض النقاد لا يعتبرونها فنا من أمثال هؤلاء نجد أحمد زكي أبو شادي يصرح في مقال له بجريدة (أدبي) فيقول: « ليس تعد معارضة الشعر من الفن الصحيح في شيء، بل هو محض صناعة .»[3]

وتجري المعارضة وفق شروط ثلاثة هي : الوزن واحد و القافية نفسها و الموضوع نفسه تكون من جنس المعارض، غير أن الدارسين الحداثيين اختلفوا في تحديد هذه المقومات التي تحدد شروط النص المعارض وذلك أن بعضهم يقوم بحذف أحدها كأن تتفق القصائد المتعارضة في الوزن و القافية دون الموضوع أو العكس إلا أن مثل « هذا التسامح من شأنه أن يدخل المعارضة ما ليس منها، بل قد يدرج أغلب الشعر العربي في بابها، ويجرد المفهوم من كل خصوصية فنية علمية ... و متى ما فقدت أحد المكونات المشار إليها سلفا، إن شكلا (بأن يختلف في أحد عناصره ويتفقان في الموضوع العام) أو مضمونا

---

[1] ديوان ابي نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، دط ، 1986 ، ص 571
[2] زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، ص 304
[3] عبد القادر بتشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، دراسة نظرية وتطبيقية ، تقديم : محمد العمري ، افريقيا الشرق ، المغرب ، دط ، 2007 ، ص 66

(بأن يتحدا في الموضوع العام ويتباينا في المكونات الشكلية) دعونا هذا النمط : معارضة ضمنية وغير تامة.»[1] و إذا كان العكس من ذلك دعوناه معارضة صريحة وتامة.

إلا أن حسن عباس اعتبر هذه الشروط الثلاثة و إن اجتمعت لا يمكن أن نعتبر هذه النصوص من المعارضة في شيء ، ذلك أننا إذا اعتبرنا ذلك صحيحا فإننا سندخل جل الشعر العربي ضمن هذا المضمار فيقول في ذلك : « تتفق الأعمال الشعرية في أوزانها وموضوعاتها و لكنها لا تعبر عن معارضة اللاحق للسابق ذلك أن أوزان الشعر العربي وحروف رويه وحركات إعرابه، كل ذلك مما يقع تحت احتمالاته المتعددة تحت الحصر، ولو أطلقنا الحكم به لكان أكثر ما نرى من شعرنا داخلا في باب المعارضة.»[2]

وكانت الحركة التاريخية التطويرية للمعارضات بدأ من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث مرورا بالدولة العباسية و الأندلسية و العصر المملوكي و لكن هذا البحث سيتحدث عنها بصفة عامة و ليس على وجه الخصوص بالتوقف عند كل عصر لأن ذلك يطول شرحه ويخرج البحث عن مساره.

إن مفهوم المعارضة في النقد القديم إذا كان بمفهوم الموازنة و المفاضلة بين الشعراء فنجد الأصمعي (**ت 216هـ**) وأبا عبيدة (**ت 207هـ**) حينما يتحدثان عن منزلة زيد بين الشعراء « عدي بن زيد في منزلة الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها.»[3]

يتبين من خلال هذا أن المعارضة لدى الشاعر عدي بن زيد ترفعه عن النجوم ذلك أنها ليست محض تقليد فيتخذه لنفسه أسلوبا شعريا خاصا به فالمعارضة عند القدماء إذا كانت تجري وفق الموازنة بين هؤلاء الشعراء كما أن الآمدي في موازنته الشعرية بين أبي تمام و البحتري في كتابه (الموازنة) اشترط في النصان الموازنين أن يكونا من نفس الوزن و القافية و المعنى غير أنه يصرح بلفظ المعارضة كما « تداول علماء إعجاز القرآن مصطلح المعارضة ، فأصبح يراد به نوع من التقبل السلبي للنص القرآني من قبل العرب الذين عجزوا عن معرضته ومسايرته وهم أهل الفصاحة و البيانو مع ذلك ظل مفهوم المعارضة يتراوح بين المجاراة و المساواة حينا و المخالفة و الاختلاف حينا آخر.»[4]

ويسوق لنا عبد الله التيطاوي مجموعة من المعارضات الشعرية في الشعر العربي القديم استمدت معارضتها من لامية كعب بن زهير، « وقد وصفها (**التيطاوي**) بأنها معارضة جزئية وقعت على مستوى شكل المقدمة في قول كعب:

بانت سعاد ففي العينين ملمول * * * من حبها وصحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبي عباس الأبوردي (**ت 538 هـ**) ومطلع لاميته:

خاض الدجى و وارق الليل مسدول * * * برق كما اهتز ماضي الحد المصقول

---

[1] عبد القادر بتشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص 67،68

[2] إيمان السيد الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، ص 44

[3] عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص 61

[4] المرجع نفسه ، ص 62

ومعارضة الزمخشري (**ت538هـ**) ومطلعها:

أضاء لي باللوى و القلب مبتول* * * نجدي برق بنار الحب موصول

ومعارضة البوصري (**ت 695هـ**) ومطلعها المشهور:

إلى متى أنت بالذات مشغول* * * وأنت عن كل ما قدمت مسؤول؟

في كل يوم ترجى أن تنوب وغدا* * * وعقد عزمك بالتسويف محلول

ومعارضة ابن نباته المصري (**ت 768هـ**) ومطلعها:

ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول* * * وأنت عن كل ما قدمت مسؤول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسي:[1]

بانت سعاد فحقد الصبر محلول * * * والدمع في صفحات الخد مبذول »

وغيرها من المعارضات التي راح التيطاوي في ذكرها تباعا لمقدمة كعب بن زهير والتي يقول عنها: « ولم يجد الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك، ولذا تزاعموا على التصريح بالمعارضة على حد ابن سيد الناس العمري إذ سمى قصيدته: " عدة المعاد في عروض بانت سعاد".»[2]

من خلال هذا الطرح لقضية المعارضات نجد أنها تتشابه و إلى حد كبير قضية التناص مما يجعلها فعلا إرهاصا مبكرا لها حيث إن بعض الحداثيين ومنهم إيمان السيد التي اعتبرت أن المصطلحين (المعارضة و التناص) هما وجهان لعملة واحدة حيث ترى فيهما التوازي التام لفكرة التناص أو التعلق النصي فتقول : « إن المعارضة التي نعنيها هي شيء مختلف تماما عن الاقتباس أو المحاكاة المطلقة، إذ أن المعارضات ليست نسخا من عمل آخر، ولا نستطيع أن نطلق عليها اتساعا نصيا فهذا شكل من أشكال التأثر في اللاشعور يظهر ويستدعي في بعض الأوقات الإبداع ولا يعني المعارضة بمعناها الكامل، ولكن لنا أن نختار من ذلك التعلق النصي والتناصية حيث إن مفهومهما متواز تماما مع فكرة المعارضة ومدلولها.»[3]

غير أن هذا التوازي المطلق الذي أطلقته الباحثة (إيمان السيد) على المصطلحين غير صحيح ذلك أنه وكما رأينا هناك بعض الفروق التي تنفي هذا التطابق وسنعرض لها فيما يلي إلا أن هذا التفريق لا يعني الفصل المطلق و لكنه يبين المفاهيم ويمكننا من استخراج تلك الخيوط الرفيعة التي تفصل المصطلحات من بعضها فالمعارضة كما تبدو في أول الأمر هي نفسها مصطلح التناص الحداثي، فوجه الاشتراك بينهما (المعارضة و التناص أن كليهما حوار بين نص سابق وآخر لاحق مشتق منه فالعلاقة التي تربطهما هي علاقة خصوص بعموم فالتناص كما يقول شولز: « هو عملية تحدث غالبا وبشكل أقل وضوحا و أكثر تعقيدا في تداخلها . وكما أننا نجد موحيات غير متناهية للإشارة. فإننا نجد أيضا للنص ارتدادات غير متناهية.»[4]

---

[1] المعارضات الشعرية ، ص 91

[2] نفسه ، ص 91

[3] المعارضات في الشعر الأندلسي ، ص 49

[4] عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط4 ، 2006

المعارضة	التناص
يشترط فيها أن تكون من نفس الجنس الأدبي	لا يشترط فيها أن تكون من نفس الجنس الأدبي
تتخذ النص السابق منطلقا في نظمها	يدخل النصوص الأخرى كمساعدة على نسج النص.
هي مقصودة لأنها متعلقة بعاملي الإعجاب و التحدي.	يكون مقصودا أو غير مقصود.
تتعلق تعلقا كبيرا بالشعر	يكون في جميع النصوص الأدبية (شعرا ونثرا)
هي مقابلة ومحاذاة ومباراة ومجاراة بين النصوص تعطينا رؤية مزدوجة للنصوص (النص المعارض، النص المعارض).	هو تشابك وتداخل لهذه النصوص تعطينا رؤية موحدة لنص واحد تتداخل فيه عدة نصوص.
تستمد تعدديتها من صاحب النص (الكاتب أو الشاعر).	يستمد تعدديته من القارئ (موت المؤلف).
تعود هذه التعددية إلى النص معارض واحد أي معرفة النص الأول.	يعود في تعدديته إلى ما لا نهاية من النصوص أي عدم معرفة النص المؤسس.
تشترط الروي و القافية و الموضوع حتى تكون هناك معارضة	حتى و إن لم توجد هذه الشروط الثلاثة فالتناص يمكن أن يكون في النص.

3-1- **التضمين و التناص**:

التضمين « هو أن يضمن الشاعر كلامه مصراعا أو أكثر من كلام غيره »[1] ، أي أنه يعني : « أن يضمن الشعر من شعر الغير. و الشرط أن يكون المضمن مشهورا أو مشارا إليه »[2]

وقد استعمل هذا المصطلح أيضا في علم العروض و لكن بمعنى آخر فهو عندهم (علماء العروض) : أن تتعلق القافية أو اللفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الجفار على تميم* * * * وهم أصحاب يوم عكاظ، إني

شهدت لهم مواطن صالحات* * * * وثقت لهم بحسن الظن مني.[3]

وهو عند اللغويين : « أن يشرب لفظ معنى لفظ آخر فيعطي حكمه وفائدته أن تؤدي كلمة مؤدي كلمتين.»[4]

اتسم هذا اللفظ أو المصطلح منذ القديم بتعدد استعمالاته نظرا لما يحتويه من صفات مشتركة مع عدة مصطلحات فقد استخدم في النقد القديم بمعنى السرقة و الأخذ و النقل و السلخ ومن بين من اتخذوه على هذه الأوجه نجد : **ابن سلام الجمحي** و**ابن قتيبة** في كتابه (الشعر و الشعراء) ، كما ذكره **ابن المعتز** في كتابه (البديع) دون أن يعرفه و كذلك أشار إليه **ابن طباطبا** دون أن يذكر مصطلح التضمين ولكنه تحدث عن اشتراك الشعراء في المعاني قال : « و إذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه و إحسانه فيه.»[5]

كما ارتبط هذا بمفهومي الأخذ و النقل عن أبي بكر الصولي في كتابه (أخبار أبي تمام) وقد سبق وتحدث البحث عن مصطلح السرقة الذي كان كذلك بمعنى التضمين.

أما علي بن خلف الكاتب (**ت 437 هـ**) في كتابه (مواد البيان) ، فيعطي فكرة طيبة عن التضمين قال: « جرت عادة الشعراء أن تتضمن أشعارهم الأبيات الندرة، والحكم في ذلك كالحكم في تضمينها للأمثال السائرة وذلك لأن البيت الشرود إذا وضع في موضعه اكتسب الطلاوة ما ليس لبيت يصوغه الشاعر وذلك في معناه، ومن الدلالة على الغرض ما لا يقاربه غيره في وضوحه »[6] ، كأنه أراد أن البيت المضمن شعره إنما يمنح الشعر معاني أوسع مما لا يستطيعه صاحب الشعر نفسه، وهو يروي أن بعضهم يمكن أن يضمن شعره بيتا كاملا أو نصفه أو ربعه أو كلمة منه، وذلك حسب ما يقتضيه الموضع، وبهذه المعاني للتضمين في تداخله مع النصوص تنبيه من القدامى على فكرة التناص الحديثة ، فالقدماء حاموا حوله وتناولوا بعض أفكاره ولكن ليس بهذا التعقيد الذي توصل إليه المحدثون ، أي أن المصطلح لم يأت عند النقاد القدامى على شاكلته الحديثة ، ولكنهم أومأوا إليه بشكل خفي ، يقول مرتاض : « ويخيل إلينا أن النقاد القدامى ظلوا يحمون حول المفهوم الذي هو التناصية و لكنهم لم يتعمقوا به.»[7]

---

[1] عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص 90

[2] الحسن بن عبد الله الطيبي ، التبيان في البيان ، دارر البلاغة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص 256

[3] ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص 181

[4] فريد عوض حيدر ، فصول في علم الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، دط ، 2005 ، ص 7

[5] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 91

[6] ربي عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية و قضايا النقد المعاصر (التضمين و التناص نموذجا)، دار جرير، عمان ،ط1، 2006، ص: 44،43.

[7] نفسه، ص: 217.

فقد اعتبر مرتاض أنه على النقاد و الباحثين أن يتثقفوا بالثقافة التراثية التي تؤدي بهم إلى إثراء تفكيرهم بالمعرفة الإنسانية و اكتشاف نمط التفكير الذي يميز الشعر و الشعراء قديما و حديثا يقول مرتاض: « حقا إن النقاد العرب القدامى لم يقدروا صراحة باللفظ ، أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته (كريستفا وبارت ، وجريماس) وسواهم ، ولكن هذا بأننا نعتقد أن الأدب العربي من الإنسانية الكبرى حيث لم يكد يترك مسألة من المسائل المتعلقة بوصف الإبداع وسيرته إلا خاض في أمرها نقاده ... إن التناص مع التسامح في التعريف و التبسيط في التعبير أيضا هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا ، و أفكارا كان التهامها في وقت سابق ما ، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته.»[1]

« والشاعر المعاصر معني بالتضمين باعتباره طريقة من طرائق التعبير الثرية لنصه المعاصر وهو على حد قول ابن رشيق يصرف البيت المضمن عن معنى قائله على معناه للتعبير عن بعد من أبعاد تجربته أو بعد من أبعاد رؤاه المعاصرة.»[2]

ولعل التضمين بمعناه الواسع وبضمه ألوانا و أشكالا بلاغية مختلف كالاقتباس، و الاهتمام، و الاصراف وغيرها ... ، « هو المصطلح البلاغي الأنسب فعلا ليكون بديلا عن التناص.»[3]

هكذا فإن مصطلح التضمين هو مصطلح مواز إلى حد كبير لمصطلح التناص ولذلك عده باحثين كثر بديلا عنه في الاستخدام من أمثال **عز الدين إسماعيل** في قوله: « يعد التضمين عاملا من عوامل التطور الفني للقصيدة العربية الجديدة... و أن تضمينات هذا الشاعر امتدت فبزغت أصوات آخرين لا يتكلمون لغته ، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية .»[4]

في حين ذهب البعض إلى اعتبار (**التضمين**) شكلا من التناص من أمثال هؤلاء نجد محمد عبد المطلب في قوله : فالاقتباس (وهو جزء من التضمين... يمثل شكلا تناصيا) ثم يقول: « فالخروج من هذه الدائرة [أي من دائرة الاقتباس] إلى التعامل مع المستوى الشعري وحده يدخلنا إلى دائرة التضمين . و في هذا يتم التداخل بين نصين شعريين ، وهذا الشكل لا يمكن تحقيقه إلا إذا ظهرت القصيدة ظهورا مباشرا ويمكن أن يحتمل الأمر الإشارة إلى النص الغائب، حيث يكون الاتكاء عليه باقتطاع جزء من البيت ، ويضيف قائلا : و إحاطة التضمين بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينه، وبين دائرة أخرى تناصية هي السرقات التي أخذت من الدارسين قطاعا كبيرا في مؤلفاتهم . و أن القدماء لا حظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين على معنى أن يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد دون الخروج عن نفس الدائرة .»[5].

كذلك ذهب هذا المذهب كثيرون **أحمد الزغبي ، توفيق الزيد، رجاء عيد ، إبراهيم السنجلاوي ، وموسى ربابعة...** وغيرهم ممن أكد على الربط بين المصطلحين ربطا وثيقا لما بينهما من تشابه كبير في طريقة التناول داخل النصوص فكلاهما تداخل نص

---

(1) المرجع السابق، ص: 217، 218.

(2) مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص: 166.

(3) ربي عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية و قضايا النقد المعاصر، ص: 223.

(4) نفسه، ص: 223.

(5) نفسه ، ص: 224.

في نص آخر ، وهو تفاعل بين نص حاضر و آخر غائب تفاعلا خلاقا يجعل من النص إبداعا فنيا في حين كان تعريف (بارت) هو المنطلق لهؤلاء في التأكيد على هذا الربط يقول بارت بأن التناص : « تضمينات بدون تنصيص .» [(1)]، فشكلت هذه المقولة عندهم – وهي حسب رأيي صحيحة إلى حد كبير – في اعتبارهما يؤديان نفس الدور داخل النص.

نستنتج من كل هذا أن مجموع هذه القضايا الواسعة التي امتدت فيها البحوث لقرون من الزمن حتى وصلت إلينا و هي لا تزال محل اهتمام الباحثين و النقاد لإثارة قضايا أخرى حديثة و معاصرة ، و التي تتشابك في كثير من الأحيان فيما بينهما لما لها من خيوط رفيعة جدا لا يمكن الكشف عنهما إلا من خلال دراستها و الاطلاع عليها حتى يتيسر لنا ولو بالشيء القليل فك بعض هذه الخيوط التي توقع المصطلح (**التناص**) في غموض مع كثير من المصطلحات قبله بزمن بعيد أو قريب فتتداخل معه في بعض الأوجه. و لكن ذلك لا يعني أن ننبذ الجديد لجدته و نتمسك بالقديم لأصالته أو العكس و لكن الأولى أن مسك العصا من وسطها حتى لا نكون منحازين لا إلى هذا و لا إلى ذاك و هذا ما يدعوا إلى الكشف و البحث الجاد في جميع هذه المصطلحات المتقاربة في المفاهيم و المتداخلة مع مصطلح التناص ووضع كل واحدة على حدة في بحث مستقل يمكن للدارسين و النقاد – وخاصة العرب منهم – من أن يقعوا في حيرة عند تحليلهم لتلك النصوص المتناصة .

وفي الأخير يمكن أن نضع هذا المخطط الذي يبين علاقة التناص بالمصطلحات الثلاثة : السرقات و المعارضات و التضمين و ستبين الأسهم التبادل الذي يتم بينها:

السرقات ← التناص → المعرضات

↕

التضمين

التناص ← السرقات ← علاقة جزئية.

التناص ← المعارضات ← علاقة جزئية.

التناص ← التضمين ← علاقة تبادلية.

(1) (المرجع السابق، ص: 226.

2 - **التناص في النقد الغربي**:

أزاح النقد الجديد في الغرب المملكة أو الإمبراطورية التي كانت تبنيها حياة المؤلف في تحليل النصوص ليحل محلها اهتمام جديد و إمبراطورية جديدة هي إمبراطورية النص الذي استحوذ على جل اهتمام النقاد و الدارسين مزحزحين بذلك كل ما هو خارج عن هذا النص أثناء تحليله، لذا راح كل باحث يدل بدلوه في هذا العلم النصي محاولا اكتشاف طرق و أساليب مساعدة لسبر أغواره و فك رموزه خاصة في ظل الأبحاث السيميائية التي راحت تفكك النص وتفتته بحثا عن الجوانب الأدبية فيه ، ويعد التناص أحد هذه التقنيات المكتشفة في النقد الجديد باعتباره حلا رفيعا[*] لفك رموز النص ، حيث يعتبر هذا الأخير من المصطلحات الأوروبية الحديثة التي برزت منذ أواسط الستينيات من القرن الماضي، وكأي نظرية ، يستند هذا المصطلح أو النظرية إلى رواد و باحثين ساهموا في سوغه واكتشافه في الأدب الغربي ، ويعد الشكلانيون الروس هم السباقون في الإشارة إلى هذا المصطلح و إن لم يكن تحت هذا المسمى يقول شيكلوفيسكي وهو أحد المنتمين إلى هذا المنهج: « إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى و بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينهما . و ليس النص المعارض وحده يبدع في تواز و تقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو .»[(1)]

لقد تمكنت جهود الشكلانين الروس المتمثلة « في طرحها لتصورات نقدية حول النسق و التزامن ، و العلاقة بمقاربة مقولات التناص. و ذلك باهتمامهم بالمبادلات الشكلية و اللغوية بين الأعمال الأدبية و العلاقات بينها.»[(2)]

وقد استفاد من هذه المنطلقات « الباحث و الناقد الروسي ميخائيل باختين Mikhael Baktin وهو أحد أقطاب المدرسة الشكلانية (**ولد سنة 1895**) و الذي يعد أول من أشار إلى مفهوم التناص تحت مصطلح مغاير هو الحوارية dialogisme للدلالة على تقاطع النصوص و الملفوظات في النص الروائي الواحد » [(3)]، « كما أنه استخدم مصطلحات تلتقي مع الحوارية أو توضح بعض الظواهر التي تنضوي تحت الحوارية. منها مفهوم تعددية الأصوات polyphonie ومفهوم تعددية اللغات plurilinguisme »[(4)]

كما أنه حدد مظهر هذه الحوارية في ثلاثة أشكال تتمثل في:

---

[*] رفيعا: هنا للدلالة على الشفافية .

[(1)] TZVETAN TODOROV. Théorie de la litérature. SEUIL. PARIS.P :50.

(و الترجمة من كتاب الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، ص: 41.)

[(2)] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصة، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن،ط1، 2005، ص: 23.

[(3)] بشير تاوريت، سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية) دار الفجر قسنطينة، الجزائر،ط1،2006،ص: 60.

[(4)] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، ص: 23.

التهجين:l'hybridation : أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، و الحال أنهما ينتميان إلى حقبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين، ويستخدم هذا النمط عادة في مجالي السخرية و الهجاء الشعبيين أو ما يسمى بالكرنفال.

العلاقات الحوارية المتداخلة بين اللغات: وتتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الإيديولوجية و الثقافية غير المباشرة. وتستخدم الروايات هذا الصنف التعبيري كثيرا في وقتنا الحاضر.

الحوارات الخالصة: « ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية سواء في الرواية أم في المسرح . وعلوم أن الحوار يأتي غالبا متقطعا في الرواية بسبب حضور السرد .»[1]

كما يجزم باختين بأن « عنصرا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد . و إنه يمثل كذلك سجالا داخليا و أسلبة مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين ... و الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه...»[2]

من ذلك فإن باختين قدم فكرة الحوار كتمهيد لظهور التناص ، وفكرة الحوار عنده تقوم على أن الكلمة في كل نص هي في حوار مع نصوص أخرى كما أن « الخطاب الأدبي الوحيد الذي يتمتع بالصوغ الحواري في نظر باختين هي الرواية » [3] معتبرا بذلك الشعر خاليا من الحوار فهو في نظره (**أي الشعر**) اتحاد بين الشاعر ولغته و لا يمكن فصلهما « فيغرق الشاعر في لغته ولا يمكن فصله عنها . إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه (دون أن يستخدم علامات الاقتباس) منها (أي اللغة) ذلك التعبير الصافي غير الموسط لقصد الشاعر الخاص، ينبغي أن نعتبر كل كلمة بطريقة مباشرة وغير موسطة عن مخطط المؤلف.»[4]

من هذه المعطيات التي قدمها باختين انطلقت جماعة تل كيل (Tel Quel) الفرنسية في صوغ نظرية نقدية جديدة لتحليل النصوص، وكانت أبرز عضو فيها فيما يخص هذه النظرية الناقدة و الباحثة البلغارية الأصل فرنسية الجنسية جوليا كريستيفا التي اتخذت من منطق **الحوارية** مادة خام للخوض في بحثها لصوغ نظريتها التي أطلقت عليها فيما بعد نظرية التناص فقد أطلقت هذا المصطلح من خلال مقالتيها اللتين ظهرتا في مجلة Tel Quel و التي أعيد نشرها في مؤلفها الصادر تحت عنوان سيميوتيك سنة 1969 وقد حملت المقالة الأولى عنوان (الكلمة ، الحوار ، الرواية) سنة 1966 هي التي ظهر فيها المصطلح لأول مرة بمسمى التناص، وكانت الثانية سنة 1967 تحت عنوان (**النص**

---

[1] المرجع السابق، ص: 22.

[2] تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ص: 41.

[3] ليديا وعد الله، التناص المعرفي، ص: 26.

[4] نفسه، ص: 26، (نقلا عن. 102: p. TZVETEN TODORV.Mikhael Bakhtine. Le principe dialogique)

المغلق) " وقد سمعت بمصطلحها إلى الخروج من سجن البنيوية و ادماجها في التاريخ والمجتمع. فالنص خاضع منذ البداية لتوجه مزدوج نحو نسق الدال الذي ينتج ضمنه (اللغة) ونحو السيرورة الاجتماعية التي تساهم فيها كالخطاب. إن النص ليس بنية سطحية فقط بل هو بنية عميقة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ ." [1]

وتصرح كريستيفا في موضع آخر بأن النص "يؤكد على قيمته في كثافته وليس في الوظيفة التي يؤديها ... إنما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة الصارمة تتحكم بنسيجها الداخلي وما يختلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات " [2] وبذلك اعتبرت أن التناص "قانون جوهري ، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا ، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة alter jonction ذات الطابع الخطابي ."[3]

وهو كذلك عندها : "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة. وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه "[4]

و"أن التناص : هو إعادة حياة عدد من النصوص في النص الجديد والالتقاء بها في افق القصيدة والتناص عندها عموما هو امتصاص وتحويل لنص آخر "[5]

ونستطيع القول إن مفهوم جوليا كريستيفا للتناص كان البداية لظهور هذه النظرية حيث وضعت اللبنات الأولى لتشكله أحادية ولكنه عبارة عن فن من الفنون في تصورها حين تقول : "إن النص الأدبي ليس ظاهرة أحادية ولكنه عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات " (6)

بناء على هذا استطاعت جوليا كريستيفا بلورة فكرة الأخذ عن الغير بطريقة نقدية مبتكرة تمكنت من خلالها جعل هذه الآلية التي يتخذها صاحب النص للإشارة إلى نصوص سابقة عليه ، ويتخذها الناقد للكشف عن هذه النصوص داخل النص ، يبدو الأمر هنا وبهذا التمثيل المتقن والتشبيه الدقيق المركز للتناص على أنه صورة فسيفسائية تجسد صورة ما ، والذي يتخذ الفنان في تكوينه أجزاء صغيرة تشكلها حجارة خاصة يبدع بها الفنان صورة تبهر العقول والأبصار معا ، صورة لطالما وقفنا أمامها موقف الانبهار والدهشة نتيجة تلك الدقة المتناهية التي يوليها الفنان للوحته تلك، تجعلنا في موقف حيرة أمام هذا الزخم من الحجارة الصغيرة الموصوفة جنبا إلى جنب مشكلة فنا عظيما عظم هذا الإبداع ، هذا ما فعلته كريستيفا ببلورتها هذه الفكرة على التناص ، حيث جسدت لنا هذا التناص وكأنه لوحة فنية من الفن التشكيلي أخذ المبدع في اختيار القطع الملائمة لهذه اللوحة عن طريق الكلمات

---

[1] حسام أحمد فرج ، نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري) ، ص:195

[2] مصطفى السعدني ، التناص الشعري ، ص:102

[3] جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص :79

[4] آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص : 122

[5] محمد زغينة ، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي- تقنية التناص نموذجا-، مجلة الناص ، جامعة جيجل ، ع: 4- 5 ، أفريل –جويلية ، 2005 ص :79

[6] J.A.Cuddon.dictionary of literary terms and leterary theary. Penguim reference.p424

و النصوص الممزوجة والمتزاوجة داخل النص الواحد حتى أننا لو أردنا حذف جزء- ولو كان صغيرا –للاحظنا اختلال التوازن الجمالي إن لم نقل انعدانه فالتناص يعمل على التحام أجزاء النص وتوحده ، وقد استشهدت كريستيفا في بعض أطروحاتها من لسانيات دي سوسير تقول : "من هذا المنظور يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سنن محددة ، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها ي علاقة متبادلة ." [1]

وخلافا لباختين ترى كريستيفا أن هذا المصطلح يصلح في الرواية كما يفعل في الشعر "لقد انهارت الفوارق بين الأجناس الأدبية في عرف الكتابة جاءت بها (تال كال) ولم يعد المبدأ الحواري ، يقتصر على الرواية فحسب ، و إنما استفاد منه الشعر دون أن يفقد خصوصيته ."[2]

هكذا كانت ولادة المصطلح من باختين إلى كريستيفا مع فرق في التسمية إلا أن المنطلق الذي رسماه توالي الباحثون في بلورة هذا المصطلح ليصاغ فيما بعد كنظرية نقدية لها خصائصها ومبادئها ومن بين هؤلاء الباحثين نجد رولان بارث في مقدمتهم الذي وضع في مقالة نشرت له في الموسوعة العالمية ، هذا المصطلح بالدرجة الأولى موضحا إياه بأنه اقتباس من نصوص الغير حيث يقول : " إن كل نص جديد نسيج لاقتباسات ماضية " [3] إذ التناص عنده طريقة للهدم وإعادة البناء تتم داخل النص ، " والتناص الذي يدخل فيه كل نص ، والذي يمكن أن يكون مدخلا لنص آخر لا يمكن أن يعتبر أصلا للنص لأنه مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة والاستشهادات اللاشعورية والاستنساخية ، وهي التي تضمن انتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص "[4] وفي ذكره لمصطلح النسيج فقد شبه بارت النص بـ hyphos ويعني بيت العنكبوت .الذي تتشابك به الخيوط مثلما تتشابك داخل نص الواحد ، هذا البيت الذي هو أوهن البيوت لقوله تعالى : [إن أوهن البيوت لبيت العنكبوت] [5]تتماهى وتندمج فيه الذات المبدعة ، فهو من المؤمنين بفكرة موت المؤلف ، والتي تعد إحدى مقولاته الشهيرة التي كتبها سنة 1968 ، وهي : "لا تعني إلغاء المؤلف ، وحذفه من دائرة الثقافة ، وإنما تهدف غلى تحرير النص من سلطة الطرف المتمثل بالأب المهيمن : المؤلف ، إنما تفتح النص على القارئ ... وتزيح المؤلف مؤقتا ، إلى أن يمتلئ النص بقارئ بالنص."[6]

---

[1] رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص255

[2] ليديا وعد الله ، التناص المعرفي ، ص 28

[3] تيفين سلميول ، التناص ذاكرة الأدب ، تر : نجيب عزاوي ، ص 13

أعاد بارت دراسة مصطلح التناص بشكل دقيق في كتابه لذة النص LE plaisir du texte سنة 1973 رابطا إياه باستعمالات القراءة وخاصة من خلال قراءتنا لأعمال بروست حيث ترتبط الذاكرة بعالم النصوص فتشكل لنا تصور من تناص سطحي يتم من خلال الشكل الذي جاء به التناص ، وتناص عميق أي الروابط والعلاقات التي نتجت عن تشكلها داخل النص يقول بارت : " أتذوق عالم التراكيب ، و جوهر الأصول والفوضى التي تأتي بالنص السابق اللاحق ، افهم أعمال بروست ، بالنسبة إلي على الاقل أعمال مرجعية إنها التمثيل الهندسي أو الرمزي للعالم بل الكون برمته [...] ليس بروست سلطة بل ذاكرة دوارة ، هذا هو نص التناص : إنه استحالة العيش خارج اللامتناهي سواء كان هذا النص من بروست أو صحيفة يومية أو على شاشة التلفزيون ، الكتاب يصنع المعنى المعنى يصنع الحياة ." [1]

في هذا الخطاب الذي يتصف بالعمومية ينظر فيه (بارت) إلى جميع أنواع الخطاب حتى و إن لم تكن أدبية فهي لا محالة تحتوي على التناص فهو في اعتباره ضرورة من ضرورات التفكير "فحين نقرأ صحيفة أو نشاهد تلفزيونا فتفكيرنا دائما مرتبط باللانهاية من النصوص والمرجعيات المتعلقة بما نشاهده أو نقرأه ، أما جانب الخصوصية الأدبية فيه فتتمثل في نصوص بروست التي اعتبرها انفتاحا للذاكرة وليست نصوصا مغلقة ذات سلطة ، فالكاتب يكتب منطلقا من لغته التي شبه شعورية ، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتبناه الكاتب لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجودا داخلها . "[2]

فالنص الأدبي عند بارت هو : "قوة متحولة ، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها ، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم " لذلك فهو "يتكون من نقول متضمنة ، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي ، وهو لا يجيب عن حقيقة ، وإنما يتبدد إزاءها ." [3]

مع الإشارة إلى أن بارت فقد أحجم عن استعمال مصطلح التناص في مؤلفاته حتى كتب كتابه (لذة النص)سنة 1973 (أي حوالي 5 سنوات 1968-1973) ويؤكد هذا الأمر مارك أنجلو حين يقول : "إن غياب الكلمة ظاهر S/Z على كثرة الألفاظ الجديدة التي تملأ هذا الكتاب الذي هو جانب منه تأمل في الطبيعة التناصية للمقروئية الأدبية ، لن يظهر التناص على قلم بارت إلا في لذة النص (1973) ، ولكن في سياق مديح قراءة بلا إجبار ولا عقوبة : إن التناص في الحقيقة هو استحالة العيش خارج اللامتناهي ..." [4] إلى آخر النص المذكور آنفا.

على الرغم من ذلك يعد بارت من بين الذين وسعوا مصطلح التناص ذلك لأنه من الذين يؤكدون فكرة التقاء الحضارات وانفتاح الثقافات فيقول : " التناص يمثل تبادلا ، حوارا ،

---

[1] تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الادب ، ص14

[2] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص:97

[3] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 97

[4] عمر عبد الواحد ن التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا)، للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2003 ، ص51

و رباطا ن واتحادا ن تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص ، في النص تلتقي عدة نصوص ، تتصارع مع بعضها ، فيبطل أحدها مفعول الآخر ..." [1]

كما ساهم (تودوروف) في تطوير هذا المصطلح عن طريق الابحاث والكتابات التي قام بها فقد خصص فصلا في كتابه بعنوان : "ميخائيا باختين مبدأ الحواري " مستفيدا من آراء باختين في هدا المضمار إذ يعلق على مصطلح الحوارية الذي استخدمه باختين معتبرا غياه مصطلحا : « مثقلا بتعددية مركبة في المعنى،...و هكذا سوف أستعمل [**يقول**] لتأدية معنى أكثر شمولا مصطلح التناص entertextualité الذي استخدمته جوليا كريستيفا في تقديمها لباختين »[2] ، و بذلك يذهب في تصنيفه للحوارية إلى أنها « كل علاقة بين ملفوظتين تعتبر تناصا ...، فكل ناتجين شفويين ،أو كل ملفوظتين محاورا أحدهما للأخر ،يدخلان في نوع خاص من العلاقات الددلالية نسميها علاقات حوارية .»[3]

وقد عدّ تودوروف النصوص التي تحتوي على التناص «نصوصا سطحية لا قيمة لها وسماها خطابا أحادي القيمة (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدّا) أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم»[4]

في حين ذهب سولرز(F. SOLLERS) إلى تقسيم النص إلى ثلاثة مسويات: طبقة سطحية ، وسطى ، و عميقة. مبينا أن الطبقة السطحية يعني بها الكتابة (من ألفاظ و جمل و مقاطع ...) أي الكتابة الخطية ، والتي تقرأ بوضوح .

والطبقة الوسطى التي يعني بها التناص ، أو ذلك الجسد المادي للنص و هو الذي يتشكل من تقاطع عدة نصوص « حيث تتقاطع الكتب فيما بينها ، و تحمل إلى نطاق أبعد من حدودها ، و ذلك داخل النص المجمل ، و يمثل (سولرز) التناص بالكوميديا الإلهية لدانتي و هو ما أطلق عليه (**احترافية الكتابة**)

(1) عمر أو كان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت،ص :29.
(2) شراف شناف ، التناص في ديوان البرزخ والسكين ، ص:14.
(3) نور الدين دحماني ، التناص و أصوله في التراث النقدي العربي ، مفاربة مصطلحية ، مجلة الأاب و العلوم الإسلامية ، جامعة الأمير عبد القادر ، ع: 5، قسنطينة ، ربيع الثاني ،2005/1426،ص: 376.
(4) تزيفيطان تودوروف ، الشعرية ، ص:40.

أما الطبقة الأخيرة و هي الطبقة العميقة وهي انفتاح اللغة.« وينتهي سولرز إلى أن النص المكتوب هو لا نهائي ، لأنه مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقتها وقارئ النص مرغم على أن يصير طرفا في النص .»[1]

ويعرف سولرس/ سولرز التناص بأنه « كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة ، فيكون في آن واحد مادة قراءة لها ، واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا »[2]

ومن بين أقلام الباحثين والنقاد في هذه النظرية كذلك نجد مساهمة الباحث ريفاتير من خلال أعماله التي قام بها مثل : إنتاج النص (1979) la production du texte وسيمياء الشعر (1983) la sémiotique de la poesie رابطا مفهوم التناص بفعل القراءة اي أنه به اهتم به من جهة القارئ ودوره في التلقي فهو عنده « ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة الخطية ، كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل signifiace »[3]

وبذلك اعتبر ريفاتير التناص طريقة لإدراك النص وذلك خاضع لنوعية القراءة واختلاف القراءة على اعتبار النص مجموع من العلاقات المرجعية بالعالم الخارجي تربطها به مجموع النصوص المشاركة في إبداعه ، فيقول في ذلك : « إن النص لا يدل ، وبالتالي لا يفهم عبر الارجاع غلى واقع حقيقي وإنما يدل ويفهم عبر الغرجاع غلى ذاته من جهة ، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية .»[4]

وبذلك فهو علاقة أفقية تتمثل في علاقة الكلمات مع بعضها البعض داخل النص من جهة وعلاقة النص بالنصوص الأخرى من جهة أخرى .

وقد ذهب ريفاتير في تحديداته للمصطلح إلى التفريق بين مصطلحي : تقاطع النصوص intertexte والتناص intertextualité ، فعرف الأول بأنه عملية يقوم بها الباحثون من أجل دراستهم لتاريخ المؤثرات الأدبية اي هي عملية تأملية يقوم بها الباحثون تقرب عددا من النصوص لتعرف اصولها وهي ما يسمى البحث عن المنابع أو المصادر .

والتي لم يعد يهتم بها في وقتنا لحالي ، في حين ذهب إلى أن التناص هو أمر يختلف عن تقاطع النصوص لأنه في عملية إنتاجية ، أي هو « عبارة عن نصوص معروفة الفعالية أو أجزاء من نصوص تحيا في إنفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي تعرفه داخل سياق جديد تكون هي سابقة عليه »[5]

---

[1] محمد عزام ، النص الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2001 ، ص :23

[2] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 96،97

[3] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة ، ص 27

[4] ليديا وعد الله ، التناص المعرفي ، ص 32

[5] حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص 27

وفي مقالة له تحت عنوان «الإيماء النصي » والتي نشرت له في مجلة « شعر » ذهب ريفاتير إلى تحليل القصائد تحليلا أسلوبيا مشيرا إلى أن الإيماء يشكل مقاومة أسلوبية ذلك أن الكلمة الإيمائية والتي تحمل معنيين متواترين تثير الانتباه في النص وهذا التوتر هو الذي يشير غلى نص التناص ، ويقول في ذلك ريفاتير : «حين جمع لافورغ في بيت واحد كلمتي largeur ، tonder بشكل ظاهر وكلمة moine بشكل مستتر أصبح من المستحيل على القارئ أن يرفض العلاقة مع لافونتين . وينتج عن ذلك إشباع المقطع للمقطع لأن الكلمة الألطف كانت وظيفتها الفردية لإنتاج الدلالة نفسها ، اي الفكاهة ، إن التركيب التناصي الثلاثي يشكل إذا وحدة دلالية نصية تعد من خصائص النص الأدبي ، إذ يشكل النص ونص التناص قطبين لا ينفصلان ذلك لأنهما ينبعان من إيماء واحد » [1] هكذا يدرك القارئ نص التناص عن طريق الإيماء ذلك أن«الطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ الخاصة تفضي إلى الحصول على تجربة جمالية تكمن بنياتها ذاتها من الاستبصار بما هو مكتسب في التجربة »[2]

وقد انتقد مارك أنجينو رؤية ريفاتير التناصية بقوله : « أعتقد أنه في المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير نجد أنه توصل إلى إعطاء التناص قيمة إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى المصادر. على أن هذا لا يمنع القول بأن التناص استخدم هنا لخدمة أسلوبية أدبية لا تستطيع حذاقتها وموسوعيتها إخفاء المحافظ والضيق لحقل التطبيق . »[3]

في هذا التعليق الذي نلاحظ فيه إبراز الناقد للجوانب الإيجابية والسلبية في منظور ريفاتير التناصي فقد اعتبره في جانبه أنه جاء بالجديد حين ميز مصطلح البحث عن المصادر وهو مصطلح تقليدي ، ومصطلح التناص الذي هو مصطلح حداثي له سماته الخاصة في حين يعيب عليه استخدامه هذا المصطلح في تحليلاته الأسلوبية فقد اعتبر كل اثر يدركه القارئ ومهما كان هذا الاثر : اقتباسا ضمنيا أو تلميحا شفافا أو ذكرى غامضة أو أي نصوص مخزونة في الذاكرة تتضح من خلال قرائتنا للنص هي من المساعدات على توضيح التنظيم الاسلوبي للنص ، إذا فنظرة ريفاتير التطبيقية تتميز بالضيق والجزئية وهو ما جعل (جينيت) ينتقده وبشدة في قوله : « ولكن سعة هذه النظرية (لدى ريفاتير) مصحوبة بالتعقيد والجزئية في التطبيق ، لأن العلامات المدروسة من قبل ريفاتير هي دائما منتمية لنظام البنيات الدقيقة المجهرية microstructure والدلالية الاسلوبية semontico stylistique في سلم الجملة ، المقطع ، أو نص قصير شعري في الغالب » [4]

وفي عام 1985 انصرفت جوليا كريستيفا عن مصطلح التناص وتخلت عنه مفضلة عليه مصطلحا آخر هو "التنقلية " حيث تقول : « إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم بالمعنى المبتذل (لنقد الينابيع) في النص نفضل عليه مصطلح "التنقلية " »[5]

---

[1] تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، ص16

[2] روبرت هولب ، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) تر : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص 168

[3] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 98

[4] عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص:63

[5] الشائعة باي ، تناص التراث العربي الإسلامي

هذا يعني أن الباحثة قد عدلت عن تسمية المصطلح بهذا المسمى "التناص " بسبب الخلط الذي كان بينه وبين بعض المصطلحات المستخدمة في التاريخ الادبي وتخص من ذلك كله مصطلح نقد الينابيع أو المصادر .

وعلى الرغم من عدول كريستيفا عن هذا المصطلح إلا أن البحث بقي جاريا فيه حيث وصل إلى أوج تطوره ونضجه خاصة عند الباحث جيرار جينيت إذ ساهم هذا الباحث وبصفة كبيرة في تطويق معنى المصطلح وإعطائه أبعادا جديدة ساهمت في إكتماله كنظرية نقدية جديدة و ذلك عبر الأبحاث التي قام بها متجاوزا بذلك أفكار ريفاتير «ففي الوقت الذي عالج فيه ريفارتير التناص باعتباره ممارسة ثقافية حدسية ملتصقة بكل قراءة (جيدة) سعى جينيت إلى بناء تصنيف شكلي للعلاقات من خلال مخطط مولد للقراءة .»[1]

و تمثلت أفكار جينيت التطورية في كتابه الذي أسماه أطراس palimpsestes و كما يترجم في بعض الكتب بالنص الممحور وقد كتبه سنة 1982 فقد نقل جينيت من خلال هذا الكتاب مصطلح التناص من اللسانيات إلى علم الأدب وكما اشرنا سالفا إلى أن جينيت حدد في هذا الكتاب تصنيفا شكليا للعلاقات من خلال مخطط مولد للقراءة وهذا المخطط مكون من خمسة أصناف وهي كالتالي :

الصنف الأول : هو التناص : الذي جاءت به كريستيفا ويحدده بأنه : « علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي ، داخل نص آخر . »[2]

الصنف الثاني : وهو ما حول النص (PARATEXTE) والذي يعني به العنوان والعنوان الفرعي والمقدمة ويعرفه جينيت بأنه : « العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر "العنوان ، العنوان الرعي ، العنوان الداخلي ، التصدير ، التنبيه ، الملاحظة ... الحواشي أسفل الصفحات ، الهوامش في آخر العمل ، العبارة التوجيهية ، الزخرفة ، الديباجات ، البيان الرسم ، الغلاف ، الملاحق ... الخ " ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون المجموع النصي يتكون العمل الأدبي »[3]

الصنف الثالث:«وهو الميتانص أو الماورائية النصية أو شرح النص **METATEXTUALITE**وهي علاقة الشرح التي تصف نصا مع النص الذي يتكلم عنه »[4] ويحدده جينيت بقوله : « هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخرر ، يتحدث عنه دون الاستشهاد به واستدعائه ، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره ، أي بطريقة تلميحية صامتة إنها في أسمى صورها العلاقة النقدية »[5]

الصنف الرابع : وهو الاتساع النصي ، أو التعلق النصي ، أو التحويل النصي Hypertextualitè وهو « الموضوع الأساسي الذي تحدث عنه جينيت في كتابه "أطراس " palimpsestes ويوضحه جينيت بأنه علاقة توجد النص بالذي أسميه (النص المتسع) بنص

---

[1] تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، ص : 17.
[2] ليديا وعد الله ، التناص المعرفي ، ص 34
[3] عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 68
[4] تيفين ساميول ، التناص ذاركة الأدب ، ص 18
[5] عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 68

سابق اسمه ، مؤكدا (النص المنحسر) الذي يتعزز فيه بطريقة ليست مثل التعليق »[1] ثم يوضح فكرته عن التعلق النصي على نحو أوضح فيقول : « و أقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا ما (ب) الذي سأسميه نصا متفرعا hypertexte – بنص سابق عليه (أ) – الذي سأسميه نصا أصلا hypo texte - يلقح الأول من النص الأصل كما في الاستعارة » [2]
ليعود جينيت فيما بعد ويسميه النص م الدرجة الثانية degree texte au seconde ليشي بذلك إلى وجوب السبق لنص آخر سابق عليه وحلوله في المرتبة الانية بعده فهو بذلك نص مشتق من نص آخر وفق عملية تحويلية ويكون فيها الاشتقاق بسيطا لأنه يتم بطريق شكلية محضة ، كما يتم الاشتقاق عبر المحاكاة وتكون غير مباشرة لذلك فهي اشد عمقا وتعقيدا وترتكز على البناء الداخلي اي الأفكار .
الصنف الخامس : الجامع النصي ، أو النصية الجامعة ، أو أصل النص l'architextualité وهو ما يعرفه جينيت فيك كتابه "مدخل غلى جامع النص **introduction a l'architextualité** بأنه « مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي تنتمي إليها كل نص على حدا »[3] ، أي أنها تحديد تصنيفي للعمل أو النص فهي إشارة مصاحبة للنص الموازي يظهر مع العنوان في أسفل الغلاف فتحدد نوعه مثل : قصة ، رواية ، قصائد ...
من خلال هذا التصنيف اتخذ جينيت مبدأ العلائقية منطلقا له في تحديد التناص مؤكدا على أن العلاقة بين هذه الأصناف الخمسة هي علاقة تواصل وتبادل فيقول : « ليست الأنماط الخمسة من المتعاليات النصية السابق عرضها تقسيمات قطعية لا تواصل بينها ، ولا تقاطع متبادل ، إن العلاقة فيها هي على عكس متعددة وحاسمة غالبا ، فالجامعة النصية النوعية مثلا تتكون على الدوام تقريبا وتاريخيا بطريقة المحاكاة (فيرجيل يحاكي هوميروس) وإن الانتماء المدخلي النصي لعمل ما يظهر غالبا عن طريق اشارات ملحقية نصية ، وإن الاشارات نفسها هي بداية الماورائي النصي – الميتانص- (هذا الكتاب رواية) فلا توجد نصوص دون التعالي النصي »[4]
نستنتج في الأخير أن التناص في النقد الغربي قد مر بعدة مراحل قبل اكتماله ونضوجه كنظرية مكتملة ساهم في هذا التصنج الجهود المبذولة من الباحثين الذين حاولا كل حسب قدرته ورؤيته للمصطلح لايجاد النقاط الثغرات لمن سبقه حتى تحول من مجرد مصطلح نقدي إلى نظرية نقدية حديثة مساعدة في التحاليل النقدية ، وعلى الرغم من تغبر تسمية المصطلح من باحث إلى آخر إلا أن هذا التغير كان للمساعدة على فهم هذا المصطلح مع باقي المصطلحات النتشابهة معه في بعض الجوانب .

---

[1] ليديا وعد الله ، التناص المعرفي ، ص 35
[2] عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص 70
[3] نفسه ، ص 68
[4] نفسه ، ص 73

3- التناص في النقد العربي الحديث والمعاصر :

أولى النقاد العرب الحداثيون هذه النظرية اهتماما كبيرا لا يقل عن اهتمام الغرب بها ، وإن كانوا قد تاثروا بهم أيما تاثر فقد استفادوا (النقاد العرب) في طرحهم لهذه النظرية من آراء الباحثين الغربيين ، وكان تأثرهم هذا بدءا من أواخر السبعينيات أي في مرحلة النضج الذي عرفته هذه النظرية في الغرب فعندما اكتملت كنظرية استمدت حقها الشرعي في الانتشار وتوسعت غلى خارج موطنها ليلتقطها النقاد عبر العالم ، وقد نالت حظا مهما من اهتمام النقاد العرب الحداثيين على الرغم من وجود الاختلافات في الطرح والتطبيق وهذا راجع غلى منهجية كل باحث وتجربته النقدية ، فنجد محمد مفتاح يستمد تفكيره من اللسانيات والسيميائيات في حين كان الغدامي ينهل منهجه من البنيوية والتفكيكية وغيرهما من الباحثين العرب الذين حاولوا نقل هذه النظرية إلى أدبنا العربي .

والبداية تكون مع محمد بنيس الذي « يؤكد أنه وعلى الرغم من حداثة هذا المصطلح عند الغرب إلا أنه موغل في الوجود في أدبنا العربي ، وضرب مثلا بالمقدمة الطللية التي تعكس شكلا لسلطة النص وقراءة أولوية لعلاقة النصوص ببعضها للتداخل النصي بينها »[1] ، ويعد كتابه "الشعر المعاصر في المغرب " من بين أولى الدراسات التي تناولت هذا المصطلح بالبحث والدراسة ، مستندا في طرحه إلى كريستيفا وتودوروف . وقد استبدل مصطلح التناص بىخر وهو "التداخل النصي " فهو في مفهومه« يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة ، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته ، أي مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر ، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته » [2]

وانتاج النصوص الغائبة تتحدد عند محمد بنيس من خلال ثلاث آليات :

أ/ التناص الاجتراري:

وفيه يقوم الشاعر بإعادة كتابة النص كتابة نمطية « وهو بذلك أقرب إلى السرقة ، وقد سادة هذا النوع التناصر في عصور الانحطاط ، حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح اللابداع ، وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وصيرورة ، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا ، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له »[3]

---

[1] محمد زغينة ، اشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي ، ص 83

[2] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص 251

[3] نفسه ، ص 253

ب/ التناص الامتصاصي :

ويتم التناص وفق متطلبات التجربة لدى الشاعر ووعيه الفني بحقيقة هذا النص الغائب شكلا ومضمونا ، وهذا التناص هو الذي يضمن للنص الغائب استمراريته لأنه يجعله قابلا للتجدد .

ج/ التناص الحواري :

ويضعه محمد بنيس في أعلى مراتب قراءة النص الغائب ، فاالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص فقط بل يغيره وبذلك يقيم معه الحوار ، وبالتالي هو أرقى المستويات في التعامل مع النص الغائب وقد أشار بنيس إلى أن هذا التداخل للنصوص يتم على مستى شعري كان أو نثري محاولا بذلك تطبيق هذه النظرية من خلال نماذج شعرية مختلفة .

وقد حول الباحث توظيفه الاصطلاحي في كتابه "حداثة السؤال " من "التداخل النصي" إلى "هجرة النص " ومنه اعتبر أن هناك "نصا مهاجرا ونصا مهاجرا إليه "

وكذلك نجد محمد مفتاح الذي اتخذ في كتابه تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية النص) مجموعة من المفاهيم مستخلصا إياها من التعاريف الغربية من بينها نجد :

- « فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده .
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها. »[1]

ورفض الباحث محمد مفتاح استخدام مصطلح "التناص " كبديل لمصطلح السرقات موضحا ذلك بسببين هما :

أ- هذا المصطلح "السرقات" غير مجمع عليه في الآداب الغربي نفسها .

ب- الوعي التاريخي لظهور المصطلحين مختلف ولذلك لا يجب أن تقع الموازنة بين مصطلح قديم يعود في تطوره إلى العصر العباسي مع آخر يعود إلى القرن العشرين .

ومع تقدمه في أبحاثه بدأ محمد مفتاح التفكير في تغيير مصطلحه "التناص " بمصطلح آخر اعتبره أكثر فعالية ، فاتخذ مصطلح "الحوار " بديلا له ويقول في ذلك : « إن مفهو التناص في الوقت الحالي أصبح فيه خلط ولميعد إجرائيا . لذلك تلاحظون في كتاباتي الأخيرة أني استعملت مفهوم (الحوار) اي (حوار النص) »[2]

ثم استخدم بعد ذلك وفي موضع آخر ، مصطلح آخر هو "التحويل " وهو مفهوم سيميائي وأساسي ، ومعنى ذلك أن كل نص هو تحويل لنص أو لنصوص سابقة عليه ثم عاد إلى ترجمة مصطلح التناص intertextualité بلفظ آخر هو "التخاطب " الذي يعني في أبسط تعريفاته « وجود علائقي خارجي بين أنواع الخطاب ، وداخلي بين مستويات اللغة »[3]

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص) ، ص 121

[2] مولاي بوحاتم ، الدرس السيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ، 2005 ، ص 152

[3] نفسه ، ص 153

هكذا حاول محمد مفتاح من خلال هذا التدرج في التسمية إزالة الخلط القائم حول هذا المصطلح .
وفي محاولته هاته للتعريف بالمصطلح حاول في نفس الوقت الاستفادة من نزعتين متضادتين لكنهما متكاملتان ليحدد مفهوما أو إطارا خاصا للتناص عنده فالنزعة الأولى هي أدبية متمثلة في السيميائية الأوروبية الحديثة تمثلها آثار باختين ومن سار على دربه مثل كريستيفا وجينيت اللذين عرفا التناص بأنه : « إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا ، وغنما كل نص هو معضد مفتاح أو قال آخر سابق عليه ، ومعاصر له »[1]
بين محمد مفتاح قضية "الابداع " وعلاقتها بالتناص مؤكدا أن هذا الأخير يقلل من مفهوم الإبداع الذي يترك المجال مفتوحا أمام الأفكار الفلسفية الميتافيزيقية واللاعقلانية ، واعتبارا من ذلك اعتبر النص الأدبي « عبارة عن هدم أو إعادة بناء ، وليس صاحبه مسحورا أو مخمورا أو فاقدا للوعي يهذي كيفما يشاء له ويتفق فإنتاج النص الأدبي إذن ، وإعادة انتاجه معاناة وجهد وعرق أولا وهو موهبة فطرية ثانيا » [2]

اعتبر بذلك مفتاح التناص إبداعا نسبيا ذلك أنه لا وجود في رايه في الأدب ما يسمى بالابداع المطلق والقول به محض فلسفة وفكرة لا عقلانية .

وفي أعماله التطبيقية على مفهوم التناص اتجه الباحث غلى تحليل قصيدة ابن عبدون الرائية مبينا من خلالها استيراتيجيات التناص داخل النص وحددها في ثلاث استيراتيجيات كبرى هي :

1- بنية التواتر : أ/ الدهر الغرار

2- بنية الاستسلام : ب/ الدهر العادل

ج- الدهر العادل الجائر .

3- بنية الرجاء والرهبة : د/ الدهر الجائر العادل [3]

هذه البنى التي طابقها مفتاح لتقسيمات الأوروبيين لشعرهم من غنائي وملحمي ومأساوي ، فوجد أن الشكل الظاهري للقصيدة معتمدة على هذا التقسيم فهي غنائية في المطلع وملحمة في الوسط ومأساوية في الأخير ، فقد استخرج محمد مفتاح من هذه القصيدة توظيف الشاعر لمختلف النصوص من أمثال وحكم وشعر في تقلبات الدهر وعدم استقراره على حال واحدة وقضية الموت والحياة والشقاء والفرح وقد اعتمد في ذلك على طريقة جديدة في صياغة النص الموروث بهدف خرق افق التلقي لدى القارئ من خلال استخراج عمليات التناص التي تمت في القصيدة والتي كانت في تواصل مع نصوص سابقة ويعلق سامي سويدان على محمد مفتاح في بحث له تحت عنوان : "استيراتيجية التناص " فيقول : « ليس هناك لمحة تناصية واحدة بالمعنى الذي يقدمه الباحث للتناص بأنه تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، إن في التحليل عودة إلى أحاديث الرسول-

---

[1] نفسه ، ص 152

[2] المرجع نفسه ، ص 152

[3] ينظر التحليل محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 171-305

صلى الله عليه وسلم – "لا تطلب اثر بعد عين " حديث و " إياكم وخضراء الدمن "... إنما ليس هناك عودة إلى نصوص شعرية ، خاصة منها – ما يتعلق على الأقل – تلك الطللية و الحكمية والرثائية وهي وافرة العدد ن كما يمكن لها أن تشكل مادة خصبة لمقاربة النص من زاوية التداخل النصي (أو التناص) الذي يعتبره الباحث للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان ... » [1]

لقد عاب سامي سويدان على الباحث عم تعمقه في تحليله لهذه القصيدة مشيرا إلى جوانب النقص في استخراج النصوص المتناصة مع القصيدة كما أنه على الباحث ألا يكتفي برصد تراكم موضوع من الموضوعات وإنما يلجأ إلى تحديد الأبعاد والدلالات وطرق توظيف النص السابق في النص اللاحق ، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على صعوبة تعامل العرب مع هذا المصطلح وخاصة في المجال التطبيقي .

وفي كتابه (المفاهيم معالم) اعتبر الباحث التناص « تلك الاستيراتيجيات القرائية والتأويلية لهذا فإن كل نص تأويلي أو كل نص ابداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف »[2]

وذهب عبد المالك مرتاض في اتجاهه لتبني مصطلح التناص معتمدا في ذلك على ما وصل إلينا من الغرب ويؤكد اتجاهه هذا في قوله : « وأصل فكرة هذا المفهوم المستحدث من الاحتكام بالمفاهيم الغربية الحداثية ، وهي في مبدئها تعني تداخل نص مع نص آخر على سبيل التأثر والتأثير »[(3)] فقد قدم مرتاض تعريفا للتناص مستندا إلى مفاهيم كريستيفا في هذه النظرية بقول :

«إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية و الإيديولوجية »[(4)] ، وهكذا تتحد هذه المعطيات لتنتج التناص ، من ذلك فإن النص عند مرتاض قائم على وجهتين : وجهة تجديدية تتحدد بحكم مقروئية النص ، إذ أن كل قراءة تعد في حد ذاتها نصا جديدا . وجهة تعددية تتحدد بحكم خصوصية عطائيته فهو متعدد بفضل صلته مع غيره من النصوص كما أن هذه العلاقة (أي علاقته مع غيره من النصوص) يمثلها مرتاض من خلال النص الأدبي للغة فهذه اللغة في حد ذاتها هي التي تحقق الشراكة مع نصوص أخرى في إستعمال مادة واحدة هي اللغة وهذا ما يمكن النص بالتماس علاقة مع نصوص سابقة .

يوضح مرتاض في موقع آخر بأن الخطاب يختلف عن النصنصة فيقول : « والخطبة تختلف عن النصنصة (وهذا المصطلح مثله مثل الخطبة من اقتراحنا) textualisation / textualition الذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي يكون طليعة لظهور الخطاب ، فكأن النصنصة تعني مرحلة إنجاز النص ومعاناة مخاضة على حين أن الخطاب هو النص المتكامل المنجز أي أن النص المهيأ للطبع أو القراءة »[(5)] ، وعد التناص الذي وصفه بالمباشر أو الظاهر « خاضعا لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة »[(6)]

[(1)] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل

[(2)] محمد مفتاح ، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، ص 40

[(3)] (مولاي بوحاتم ، الدرس السيميائي المغاربي ، ص 25

[(4)] (نور الدين السيد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 103

[(5)] عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدن) ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، 1995 ، ص 262

[(6)] نفسه ، ص 279

ونجد سعيد يقطين متأثرا بجيرار جينيت حول مصطلح المتعاليات النصية ولكنه اتخذ مصطلحا آخر خاصا به هو التفاعل النصي ، فهو عنده ظاهرة نصية جوهرية يقول : «عندما تم توظيف هذا المفهوم [يقصد به التناص] بناء على شروط تحققت مع تطور اللسانيات والنظريات الأدبية "نصية " جوهرية في أي نص كيفما كان جنسه ، حتى قبل ظهور هذا المفهوم الجديد وأن بعض تجلياته فهمت في القديم بشكل مختلف »[1]

والنص عنده هو : « بنية دلالية تنتجها ذات ضمن نصية منتجة وهذه البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا ، بأنها سابقة على النص ، سواء كان السبق بعيدا أو معاصرا ، كما أننا نراها بنيويا ، مستوعبة في إطار النص ، وعن طريق هذا الإستيعاب يحدث "التفاعل النصي " بين النص المحلل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص ، بحيث تصبح جزءا منه ، مكونا من مكوناته»[2]

من خلال التحديد للنص استخلص يقطين أن التفاعل النصي ينتج عن طريق بنيته النصية التي تنشئ علاقة مع النصوص أخرى هذه البنية محددة زمنيا لأنها سابقة على النص وهذا السبق هو الذي يعطيها صفة زمنية .

وفي هذا التفاعل النصي فرق يقطين بين نوعين له وهما :

التفاعل النصي الخاص :

ويبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد ، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا . وهذه اللعلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد ، والقصيدة برمتها .

التفاعل النصي العام :

وهو « حين يحاور النص نصوا عدة أخرى ومختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط ، ومن ثم جاء تسميته بالعام ، لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص غير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمط »[3]

وكان هذا التحديد النوعي للتناص مشابها لما فعله جينيت في متعالياته النصية ويصرح يقطين بتأثره بجينيت في قوله : « إننا نستعمل "التفاعل النصي " مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية ، كما استعملها جينيت على الأخص » [4] ، وفي موضع آخر يؤكد توجهه إلى التعالق النصي لدى جينيت فيقول مرة أخرى : « إن الاقتباس والتضمين والاستشهاد مفاهيم يشتمل عليه التعالق النصي »[5]

في حين اعتبر عبد الله الغدامي التناص امتدادا لمفهوم السرقات في القديم فيقول : « التناص نظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع الحافر على

---

[1] سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 155

[2] نور الدين السد ، الاسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 107

[3] سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء وبيروت ، ص 17،18

[4] نور الدين السد ، الاسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 107

[5] محمد زغينة ، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي ، ص 86

الحافر بلغة بعضهم »[1] وهو في مفهومه ناتج عن انبثاق نصوص في النص الأدبي تكون متماثلة في من حيث الجنس الأدبي ، وهو بذلك اقرب إلى المصطلح المعارضة الذي يشترط فيه مثل هذا الشرط (أن يكون من نفس الجنس) وقد أورد معارضة لشوقي والبحتري في سينيته معتبرا أن كل معارضة هي نص متداخل من نص سابق له ، واعتبر النص : «عالم مهول من العلامات المتشابكة يلقى فيه الزمن بكل ابعاده ، حيث يتأسس في الماضي وينبثق في الحاضر ، ويؤهل نفسه بإمكانية مستقلة للتداخل مع نصوص آنية »[2]
هذا التداخل يتم في نظر الغدامي بعملية معقدة فيقول : « وتداخل النصوص هو عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في تداخلها »[3]
وقد حاول الغدامي التوفيق بين ما جاء به السيميائيون في الغرب عن الإشارة الحرة وتوظيفها في التداخل النصي من خلال عملية التأويل : « والسر يكمن في الكلمة وقدرتها على الانعتاق ، فالكلمة موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما فيه من سياق »[4]
كما ساهم أنور المرتجي في هذا النقل للمصطلح من الغرب إلى العرب و كغيره من الباحثين العرب تأثر مرتجي بالمنظرين الغربيين لهذه النظرية مثل : جنيت ، أرفي ، ريفاتير ، كريستيفا ... ومستعينا بمفاهيمهم حول المصطلح قدم المرتجي مفاهيمه عن التناص الذي: « لا يمكن أن يفهم إلا في تعارضه مع المصطلح نص كما اشرنا إلى أن جاكبسون هو من قدم الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح عندما تعرض إلى طرح مسالة السنكرونية يقول جاكبسون : إن تاريخ نظام ما ، هو نظام ، وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم : فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان :

أ- نزعة تقليد القديم كوقعة أسلوب ، أي الخلفية اللسانية والأدبية التي نحس بها كأسلوب مجاوز وبال .

ب- الميولات التجديدية في اللغة والأدب والتي نشعر بها كتجديد للنظام »[5]

كما ساهم كتاب "شعرية النص الروائي : قراءة تناصية في كتاب تجليات لـ : بشير قمري "سنة 1991 بتطبيق هذا المصطلح على رواية جمال الغيطاني "تجليات " ورأى أن « التناص بعيد عن السرقات ، لأنه يقوم على الإبداع والإبتداع ، وتحويل (بمعنى التشرب والاستعاب والتمثل) لعدة نصوص يصطلح بها نص مركزي يحتفظ بمركز

---

[1] مديحة عتيق ، التناص والسرقات الأدبية ، مجلة الناص ، ع : 2-3 ، أكتوبر ، مارس ، 2004 ، 2005 ، ص 159
[2] نور الدين دحماني ، التناص وأصوله في التراث النقدي مصطلحية ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، ص 270
[3] ربي عبد القادر الرباعي ، البلاغة العربية وقضايا النقد العربي ، ص 214
[4] عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، ص 324
[5] نور الدين السد ، الاسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 99

الصدارة في المعنى » [1] ، ولهذا كان النص عند القمري هو تحويل عدة نصوص غلى نص وسمه بالنص المركزي ، ومن خلال دراسته هذه للغيطاني استمد القمري مظاهر التناص ومستوياته متمثلة في :

- « مظهر العتاقة وحوار الأجناس ن ويبرز في تحليله لاشكال من الاستعمال اللغوي داخل اللغة الادبية .
- مظهر عجائبي / الوصف والتفسير .

عتاقة اللغ ، عتاقة البناء ، عتاقة السرد ، كما في تفصيله لنوعية اللغات ، اللغة الدينية والفلسفية ، لغة المتصوفة ، لغة الكتابة التاريخية ، اللغة الفتوى ، لغة الوصية ، لغة الخبر التاريخي »[2]

وحدد السيد البحرواوي مفهوم التناص انطلاقا من تحليله لقصيدة امل دنقل والتي جاءت تحت عنوان "مقابلة خاصة مع ابن نوح عليه السلام "فهو « اعتماد نص على نص آخر "ذلك أن " النص الجيد يعتمد على نصوص سابقة من أجل إعادة تشكيلها من منظور نصه الجديد »[3]

مشيرا غلى أن التناص خصيصة من خصائص الشعر العربي الحديث .

واستخدم أحسن مزدور « مصطلح التفاعل النصي بدلا من مصطلح التناص متاثرا بذلك بباحثين في الغرب وسعيد يقطين من العرب لأنه في رايه أكثر دلالة في التحليل السوسيونصي و أكثر شمولية من غيره من المصطلحات » [4] ، فكان في تعريفه لهذا المصطلح يقول بأنه « مصطلح يشير إلى بنية النص في امتصاصه لبنيات نصية أخرى سابقة عليه بحيث تصبح جزءا من بنيته بشكل من الأشكال »[5]

واعتبر يوسف الأطرش التناص رموزا تراثية تؤدي وظيفة دلالية مختلفة وهذه الرموز تشكلها نصوص مستقلة ذات معنى مستقل لكنها تؤدي معنى جديدا في إطاره الجديد الذي وظفت من أجله ، ليأتي دور القارئ في استخراج هذا المعنى الجديد الذي تحمله هذه النصوص المتداخلة والتي شكلت في مجموعها نظاما جديدا من إبداع الكاتب وهذا النظام كما يقول الباحث يخضع : «إلى قوانين الجنس الأدبي الموروث التي بتناقلها السياق الأدبي عبر الأجيال ، كما يعد مرحلة متطورة من مراحل نمو هذا الجنس الأدبي الذي هو الرواية وبالتالي فإن قوة النص الجديد أو ضعفه يعود أساسا إلى مدى استيعاب الأديب لهذا [الرصيد الحضاري] أو الموروث الحضاري عموما »[6]

---

[1] عبد الله أبو الهيف ، النقد الأدبي العربي الجديد ، في القصة والرواية والسرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط ، 2000 ، ص 234

[2] نفسه ، ص 235

[3] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 105

[4] مقاربة سيميائية في قراءة الشعر و الرواية ، ص 105

[5] نفسه ، ص 106

[6] يوسف الأطرش ، المنظور الروائي عند محمد ديب ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، دط ، 2004 ، ص 276

فالتناص عنده هو "أداة فنية " جديدة في يد القارئ تساعده على أن يكون في تكوين المعنى وإنتاجه وهي أيضا أداة إبداعية تربط الكاتب بالتراث الإنساني ، ليبدع رؤاه الجديدة الخاصة به .

كانت هذه اهتمامات النقاد العرب المعاصرين لترجمة المصطلح وفق ما يلائم ثقافتنا ولغتنا التي لها خصوصيتها وعلى كثرة الأبحاث العربية في هذا المجال واختلاف كل باحث في طرح ترجمته للمصطلح بين مؤيد له من حيث الجديد وبين معارض له مؤكدا تواجده منذ القدم في تراثنا النقدي العربي الأصيل وعليه فقد انقسموا إلى مجموعات ثلاث :

1 - مجموعة التفكير الغربي :

اتخذت هذه المجموعة كل الترجمات وأخذت تتناولها ، غير أنهم وجدوا أن هذه الترجمات غير صالحة للتفكير العربي ولذلك وجدوا أنه لا جدوى من هذه الترجمة فهي ي نظرهم ترجمة غامضة في التفكير النقدي العربي لأن هذا الأخير له لغة قديمة لا تواكب الحداثة وما تحويه من مفاهيم ومصطلحات حداثية ، ولكن التفكير على هذا النحو يوقع أصبحابه في التطرف والانحياز إلى الأدب الغربي على حساب أدبنا العربي و لذلك سادت المصطلحات الغربية في أبحاثهم واعمالهم النقدية ، وبالتالي فقدوا صلتهم مع متلقيهم لعدم توفر شرط التواصل وهو اللغة الموحدة فهو يتكلم بلغة لا يفهمونها وكان نقلهم نقلا حرفيا وليس نقلا متكيفا ، وهذه الرؤية ذات النزعة الواحدة والتي حتى وإن استعانت بالأبعاد الأصلية للنظرية تظل مشدودة إلى طرف واحد يمنعها من الخروج إلى الآداب العلمية ويكون أتباعها خدما للأدب الأوروبي وينفي بذلك صفة الإبداع على الأدب العربي ، فالواقع يؤكد أن «التناص يعتبر في تجلياته شكلا من أشكال التحول وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان والمتناثرة عبر ثقافات مختلفة » [1] ، فقد اعتبر أصحاب هذا الموقف أنه « علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة »[2] دون الاكتفاء بما هو لدينا في تراثنا النقدي وبذلك أصبحت مفاهيم يعتريها التشويش وعدم الدقة

[1] حسين خمري ، فضاء المتخيل ، ص 103

[2] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 295

2- مجموعة الاحتواء:

حاولت هذه المجموعة أن تنقل من الغرب لمسايرة العصر و التوفيق و بين المصطلحات العربية التراثية،غير أن مسارها حيث بالغت في تحوير المصطلح العربي فانكسر المصطلح العربي العام أما المصطلح الغربي و اختلطت بذلك الترجمات للمصطلح الواحد حتى ن للباحث الواحد ترجمات و مفاهيم عدة لذلك المصطلح.

3- المجموعة التراثية :

اتجهت هذه المجموعة إلى مصطلح عربي قبل أن يكون أوروبيا فهو عندهم ظاهرة قديمة الأدب نفسه،و أن ما وصلنا من الغرب لا يمت إلى ثقافتنا بأي صلة وجب علينا التخلي عنه، و بالتالي العودة إلى تراثنا العربي القديم مقدمتين جملة من المصطلحات تصلح أن تكون بديلا لهذا المصطلح الوافد من الغرب مثل : الاحتذاء،السرقة،التحوير،الأخذ،المعارضات.... و غيرها من المصطلحات التي رأى فيها أصحاب هذه المجموعة أصلح و أوضح من هذا المصطلح الذي هو أجنبي عن ثقافتنا ،فالأولى لنا أن نتواصل مع ثقافتنا العربية قبل الالتفات إلى الثقافات الأخرى.

هكذا تشتت شمل المجموع النقادي العربي بين هذه الرؤى الثلاث و أن كان في تكاملها يمكن التعايش مع هذا المصطلح ،فقد "ظلت مشكلة أساسية عندهم هي أية علاقة يمكن أن تكون بين الشعور بالانتماء و الشعور بالتطور،و بعبارة أخرى ما قانون التطور ،ما علاقة الجدل بين الماضي و الحاضر و هل يستقيم هذا الجدل مع ثبات مفهوم التقاء حقا؟".[1]

و لذلك فعلى النقد العربي أن يوقف هذا الجدل و إن يتفاعل كما تفاعل النص مع غيره من النصوص بمعانقة الماضي و الحاضر من جهة و الثقافات الأخرى من جهة ثانية "فالتراث هو التاريخ و الذاكرة الشخصية التي تلون أجيال الأمة الواحدة بألوانها فهو ليس مجرد تراكم خبرات و معارف فحسب،و إنما هو اعتراف بوجود و اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي و النفسي ،بكيانها و موقعها في العالم."[2]

و توجب العمل بقول طه حسين:"أن نفتح أبواب الأمم العربية و نوافذها على مصراعيها لكل لون من ألوان العلم ،و لكل فن من فنون الثقافة و لكل ضرب من ضروب المعرفة و ن تكون قلوبنا جميعا هي التي تستقبل هذا كله ،فتميز الخبيث من الطيب ،و تستقي منه ما يلائم طباعنا و أمزجتنا و ننفع به في ترقية الحضارة العربية ،بحيث لا نكون عيالا على الأوروبيين و الأمريكيين حتى في أيسر حالتنا المادية."[3]

---

[1] مصطفى ناصف،قراءة ثانية لشعرنا القديم ،دار الأندلس ،بيروت،ط2 ،1981،ص:13

[2] أحسن مزدور،مقارنة سيميائية في قراءة الشعر و الرواية ،ص:17

[3] احمد فلاق عروات،نظرة طه حسين النقدية إلى التراث ،مجلة الثقافية،ع:110-111،الجزائر ،سبتمبر ،ديسمبر ،1995،ص:195

و انطلاق من تراثنا العربي القديم نتلمس أثار هذا المصطلح عند الكثير من الشعراء و يخص هذا البحث منهم الشاعرين الفذين وحدتهما الكلمة و الكنية و التاريخ و الدين و المذهب وسيحاول أن يجد المخارج و المداخل التي من خلالها تداخلت نصوصهما فيما بينها مشكلة ما يسمى اليوم بالتناص من خلال غرض برعا فيه هو غرض فيه غرض المدح ليتكمل بذلك الشق من البحث و هو الشق التطبيقي.

الفصـــــل الثـــــــاني

التناص الأفقي بين قصائد ابن هانئ و المتنبي:

1 / تناص المطالع

2 / تناص المقدمات

3/ تناص المخالص

4/ تناص الخواتم

1 - تناص المطالع:

قبل الولوج في تباين التناصي عند الشاعرين علينا أولا أن نتحدث عن المطالع و أهمتها و شروطها لبناء القصيدة العربية ،فقد كان اهتمام النقاد العرب القدامى بهذه المطالع أيما اهتمام نظرا لما رأوه من أهمية كبيرة في هذه المطالع فطالبوا (النقاد) من الشعراء أن يجيدوا فيها ،ذلك لأنه يدفع السامع إلى التنبيه و الإصغاء إن كان جيدا و إلى العدول و الانصراف أن كان ضعيفا فاترا يقول الشاعر:

لي في ابتداء مدحكم يا عرب بذي سلم* براعة تستهل الدمع في العلم**

نظرا لأهمية المطالع في إبراز القصيدة فقد اشترطوا فيه عدة إن اخل الشاعر بها لم يحسن نظرا في مطلعه و قد سمي ابن المعتز براعة الاستهلال-حسن الابتداء-و في هذه التسمية تنبيه على تحسين المطالع ،و من بين المطلع ما يلي :

1. أن يكون المطلع فخما ،له روعة و عليه أبهة من مثل قول أبي تمام:[1]

السيف أصدق أنباء من الكتب* في حده الحد بين الجد و اللعب**.

2. إن يكون بعيدا عن التعقيد ،فقد عاب الخزاعي على ديك الجن قوله:

كأنها ما كأنه خلل* الخلة وقف الهلوك إذا بغما**.

فقال له دعبل:"أمسك،فوا الله ما ظننتك تتم إلا و قد غشي عليك لكأنك في جهنم تخاطب الزبانية أو قد تخبطك الشيطان من مس."[2]

3. أن يكون نادرا انفرد به الشاعر بالابتداء من مثل قول المتنبي:[3]

أتراها لكثرة العشاق* تحسب الدمع خلقة في المآقي**

4. أن يكون خاليا من المأخذ النحوية و أن تراعي فيه جودة اللفظ و المعنى معا لذلك عيب على المتنبي قوله:[4]

هذي برزت لنا نهجت رسيسا* ثم انصرفت و ما شفت نسيسا[*]**

5. أن لا يكون باردا كقول أبي العتاهية:[5]

ألا لسيدتي ما لها * أدلت فأحمل دلالها.**

6. التناسب بين قسمي المطلع "قال زكي الدين بن أبي الأصبع :لعمي لقد أحسن المعتز الاختيار فاني أظنه نظر بين هذا الابتداء،قول النابغة:[6]

كليني لهم يا أميمة ناصب* و ليل أقاسيه بطئ الكواكب**

و بين ابتداء أمرئ القيس حيث قال:[7]

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل* بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

فرأى ابتداء امرؤ القيس على تقدمه و كثرة معانيه،متفاوت القسمين لان البث جمع بين عذوبة اللفظ و سهولة السبك كثرة المعاني و ليس في الشطر الثاني شئ من ذلك ،و على و هذا التقدير مطلع النابغة أفضل من جهة ملاءمة ألفاظه و تناسب قسيمه..."[8]

---

[1] داود عطانة ،حسين راضي،قضايا النقد العربي قديمها و حديثها ،دار الثقافة ،عمان ،ط2،1991،ص:50

[2] نفسه،ص:50

[3] الديوان ،ج3،ص:101

[4] الديوان :ج2،ص:301

[*] الرسيس،ابتداء الحب،النسيس:بقية الروح

[5] داود عطانة،حسين راجي،قصائد النقد العربي،ص:50

[6] ديوان النابغة الذبياني،المكتبة الثقافية،بيروت،لبنان،د ط د ت ،ص:9

[7] ديوان امرئ القيس،تحقيق:حني الفاخوري،دار الجيل،بيروت،ط1،1989،ص:25

[8] ابن حجة الحموي،خزانة الأدب و غاية الأرب،شرح:عصام شعيتو،دار الهلال،بيروت ،ط1،1987،ص:19

و بتبيان شروط المطلع و أهميته عند القدامى نتنين كذلك من خلال هذا بحث المستوى التناصي بين الشاعرين ابن هانئ و المتنبي و كيف أخذت النصوص(المطلع) تتزاوج بين نص سابق(المتنبي) و نص لاحق(ابن هانئ) ،ذلك أن لفظتي "المطلع،أو الاستهلال" مرتبط بالمصطلحات المستخدمة في النصوص الشعرية العربية التقليدية التي استخدمتها الشعراء لاستهلال قصائدهم بذكر الديار و وصف الرحلة و التغزل بالحبيبة....

و غيرها من أنواع المطالع مكملا ما بدأه في المطلع لينهي بمخلص ينهي به هذه المقدمة و ينقل إلي موضوعه الرئيسي مدحا كان أم غزلا أم هجاء.... و غيرها من الأغراض الشعرية،و كما توجه الشاعر في قصيدته ،أو تلخص نظرته للكتابة كفعل ،و قد تجيب عن أسئلة ضمنية يتوقع الشاعر أن يطرحها متلقي نصوصه."[1]

و من هذه التناصات في المطالع نجد قول المتنبي:[2]

من الجآذر(*) في زى الاعاريب* حمر المطايا و الجلابيب**

و يقول ابن هانئ يمدح الخليفة المعز لدين الله:[3]

أقول دمى في زى الاعاريب* و حين دون أستار القباب محاريب**

في هذين المطلعين نلاحظ أن التناص فيهما يظهر من خلال اللون الأحمر الذي يغطي البيتين فقد استخدم هذا اللون عند كلا الشاعرين للتعبير عن الجمال النساء و حسنهن و هن يرتدين الأحمر،فالنساء في مطلع ابن هانئ يكمن حسنهن في الرعابيب و هي الصورة المنقوشة فيها حمرة كالدم و هي للدلالة على ثيابهن الحمر التي زادتهن جمالا ، وفي مطلع المتنبي يرتدين الحلي الحمراء و هذا اللون لم يقتصر عند العرب تدل على كرم النياق،و هكذا ارتسمت الصورة ككل عندها باللون الأحمر فقد ارتكز ابن هانئ في تناصه مع مطلع المتنبي على استخدم هذا اللون لتبين حسن هؤلاء النسوة و جمالهن.

يقول المتنبي في مدح كافور:[4]

أود من الأيام ما لا توده* و أشكو إليها بيننا و هي جنده**

و يقول المتنبي ابن هانئ في مطلع قصيدته التي يمدح بها جعفر بن علي و يذكر و فوده على الخليفة المعز: [5]

هل آجل مما أؤمل عاجل * أرجو زمانا ، والزمان حلاحل**

---

[1] ندى خاوة وآخرون،سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للدكتور عبد الله حماي ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر ،ط1،2002،ص:250

[2] الديوان ،ج1،ص:288

[*] الجآذر:جمع جؤذر،و هو ولد البقرة الوحشية

[3] ابن هانئ الأندلسي ،الديوان ،شرح :أنطوان نعيم،دار الجيل بيروت،ط1،1996،ص:41

[4] الديوان ،ج2،ص:119

[5] الديوان،ص:299

يدخل مطلع ابن هانئ في تناص مع مطلع المتنبي في المعنى حيث إن المتنبي يود من الايام إن تنصف له بان تجمعه مع أحبته في حين أنها لا تود فقد شكا إليها فراقه و لمن تبين له أنها هي جندا لهذا الفراق لأنها سبب البعد و التفريق،و كذلك فان ابن هانئ اتخذ من هذا الغدر للزمان رجاء له لتقريب الآمال المتأخرة فوجد انه لا يؤتمن على هذا الرجاء،و في هذا التناص تتم وظيفة تفعيل المعنى و هي من وظائف نص التناص في تنظيم الفعل المؤلفون مسارها من خلال عملية تبديل أماكنها. [1]

و يقول المتنبي في مدح سيف الدولة و يذكر بناء مرعش سنة إحدى و أربعين و ثلاثمائة:[2]

فديناك من ربع و إن زدتنا كربا* فانك كنت الشرق للشمس و الغربا**

و يقول المتنبي ابن هانئ :[3]

أحين ولت أنجم الأفق * و اهزم الغرب عن الشرق**

استخدم الشاعرين في هذا التناص خاصية الاقتباس من القران الكريم و استخدمها في الدلالة الشعرية لمصطلحي الشرق و الغرب من قوله تعالى:'رب المشرقين و رب المغربين' و قوله' رب المشارق و المغارب' ،'الله المشرق و المغرب'.[*]

يقول المتنبي في مدح أبي الفرج احمد بن الحسين القاضي:[4]

لجنية أم غادة رفع السجف* لوشيه ما لوحشية شنف**

و يقول ابن هانئ يمدح جعفر بن علي: [5]

آليتنا إذا أرسلت واردا وجفا* و بتنا نرى الجوزاء،في أذنها شنفا**

في هذين المطلعين يتبين التناص حين استخدم ابن هانئ مطلع المتنبي و ادخله في مطلعه و هو تناص بالنفي الجزئي كما تسميه كريستفا و يظهر هذا التناص جزئ الذي هو كما سبق أن رأينا نفي جزء واحد فقط من النص المرجعي ،و نتنين هذا النفي من خلال نفي المتنبي أن تكون للوحشية شنف (و لا لشنف هو ما يعلق على الأذن) في حين يؤكد أن للجوزاء تعلق شنفها في أذنها ،ذلك أن النص الشعري كما تقول كريستيفا " ينتج داخل الحركة المعقدة و نفي لإثبات و نفي متزامنين لنص آخر."[6]

يقول المتنبي :[7]

أرق على أرق و مثلي يأرق* و جوى يزيد و عبرة تترقرق**

---

[1] تيفن ساميول،التناص ذاكرة الأدب،ص:66

[2] الديوان ،ج1،ص:182

[3] الديوان ،ص:284

[*] سورة الرحمان :17 ،سورة المعارج:40،سورة البقرة:115

[4] الديوان ،ج3،ص:25

[5] الديوان ،ص:270

[6] جوليا كريستيفا،علم النص،ص:79

[7] الديوان ،ج3،ص:73

و يقول ابن هانئ [1] :

امن افقها ذاك السنا و تألقه * يؤرقنا لو أن وجدا يؤرقه**

فتناصهما في الأرق الذي سببته لوعة الوجد و الحرقة للمحبوب في هذين المطلعين الغزليين يتداخل الرق مشكلا نصين تتناص فيهما الألفاظ و تتبادل أدوارها فنجدها تقابل كما يلي:

افقها ← يزيد ←علاقة زمنية (زمن الأرق)

ذاك السنا← عبرة ←(أداة الأرق)

وجدا ← جوى (سبب الأرق)

يؤرقنا ← ارق على ارق ← (النتيجة)

يؤرقه ← يأرق ← (التوازن)

عن طريق هذا التبادل بين الألفاظ الذي يكون بواسطة التحويل يقول في ذلك جينيت:"أدعو كل نص مشتق من آخر له من خلال عملية تحويل بسيطة (نقتصر من الآن فصاعدا على استخدام كلمة تحويل) أو من خلال عملية غير مباشرة نسميها تقليدا"[2] مكنها أن تشكل لنا نصوصا متناصة.و يقول المتنبي [3] :

أتراها لكثرة العشاق * تحسب الدمع خلقه في المآقي.**

و يقول ابن هانئ [4] :

قمن في مأتم على العشاق * و لبسن الحداد في الأحداق.**

هذا البيت الذي اعتبره النقاد –كما اشرنا سابقا – نادرا ،انفرد المتنبي بالابتداء به،حاول ابن هانئ أن يتخذه كنص مرجعي و ادمجه في مطلعه حين اعتبر النسوة اللاتي يضعن الكحل في أعينهن كأنهن في حداد على عشاقهن في حين كان العكس عند المتنبي فالعشاق هم الذين يبكون معشوقاتهم و بذلك كان التناص بالنفي الجزئي.

و كذلك نجد من التناص في المطالع قول المتنبي [5] :

أراع كذا كل الملوك همام* و سح له رسل الملوك عمام**

و دانت له الدنيا فأصبح جالسا* و أيامها فيما يريد قيام.**

و يقول ابن هانئ [6] :

ما شئت لا ما شاءت الأقدار* فاحكم فأنت الواحد القهار.**

في هذين المطلعين يتبن التناص من خلال ألفاظ العظمة و التبجيل للممدوح الذي هو سيف الدولة عند المتنبي و المعز لدين الله الفاطمي عند ابن هانئ ففي حين جعل هذا الأخير المعز متصفا بصفات البارئ الخالق من صفة القادر و الحاكم و الواحد القهار ،فقد حرص

---

[1] الديوان،ص278

[2] تيفن ساميول،التناص ذاكرة الأدب،ص:19

[3] الديوان ،ج 3،ص:101

[4] الديوان،ص:118

[5] الديوان ،ص :109

[6] الديوان ،ص :101

الاسماعليون و هو مذهب الشاعر"للحفاظ على صورة الإمام الشعبي بأبعاد كل فشل خطا عنها ،و هذا للإبقاء على بريق هذه الصورة أمام الإتباع و الأعداء على حد سواء."[1] ،و أكثر من ذلك "فالإمام عندهم هو 'وجه الله 'و 'يد الله' ،و الذي يحاسب الناس يوم القيامة فيقسمهم بين الجنة و النار و انه هو الصراط المستقيم و "الذكر الحكيم "و "القران الكريم".[2]

و المتنبي الذي وصف ممدوحه سيف الدولة بالهمام و الملك العظيم الهمة و هو الذي تفزع له الملوك و تخضع و تستجير به رسلهم كأنها مطر يصيبه غمام إلا أن مطلع المتنبي لم يكن بصفة مطلع ابن هانئ الذي و بسببه اتهم بالزندقة فقد كان المتنبي في تشيعه معتدلا ،غير أن التناص يظهر من خلال التشيع الواضح في المطلعين.

وفي تناص أخر في المطالع نجد المتنبي في مدح سيف الدولة و قد اهدي له ثياب ديباج و رمحا و فرسا معها مهرها،و كان المهر أحسن :[3]

ثياب كريم ما يصون حسانها* إذا نشرت كان الهبات صوانها.**

و هو يعني أن سيف الدولة قد ثيابا و هذه الهبة تدل على كرمه و لذا وصفه بالكريم ،و هذه يعني الثياب مصونة أي محفوظة في كرم واهبها لأنه لا يحفظها في الصوان (الخزانة) و إنما يهبها.

و يقول ابن هانئ[4] يمدح الخليفة المعز لدين الله و يصف هدية القائد جوهر:

إلا هكذا ،فاليهد من قاد عسكرا* و أورد عن رأي الإمام و اصدر**

هدية من أعطى النصيحة حقها* و كان بما لم يبصر الناس أبصرا.**

فهو يمدح تلك الهدية التي أرسلها القائد المعز،و الذي بأمر من المعز فتح مصر،و كان أرسله هذه الهية على حسب ما جاء في كتاب (اتعاظ الحنفاء) للمقريزي يقول:"انفذ جوهر هديته إلى المعز و معها المعتقلون في القيود .فكانت الهدية تسعا و سبعين بخنية و إحدى و عشرين قبة عليها الديباج المنسوج بالذهب و لها مناطق من ذهب مكللة بالجوهر ،و مائة و عشرين ناقة بآجلة الديباج و أعنة محلاة بالفضة و خمس مائة جمل عرابا و ستة و خمسين جملا،و ثمانية و أربعين دابة منها بغلة واحدة و سبعة و أربعين فرسا بآجلة حرير منقوش و سروج كلها ما بين ذهب و فضة و لجامها كذلك،و عودين أطول ما يكون من العود الذي يفتخر به،و كان الأسرى فلان بن فلان." [5]

يقول ابن هانئ[6] :

ارفت لبرق يستطير له لمع* فعصفر دمعي ،جائل من دمي ردع.**

---

[1] بوبة مجاني،المذهب الاسماعيلي و فلسفته في بلاد المغرب،منشورات الزمن،الدار بيضاء،د ط ،2005،ص :11

[2] امال حليتم،ظاهرة الغلو في الشعر العربي القديم دوافعها و نتائجها(ابو نواس-المتنبي-ابن هانئ الاندلسي) دراسة بلاغية نفسية ،جامعة منتوري ،قسنطينة ،2003-2004،ص:152

[3] الديوان ،ج 4،ص:303

[4] الديوان ،ص:94

[5] ينظر هامش الديوان ،ابن هانئ ،ص:94

[6] الديوان ،ص:266

فهذا المطلع لابن هانئ هو في تناص مع مطلع المتنبي التالي:[1]

قد علم البين أجفانا* تدمى و ألف في ذا القلب أحزانا.**

حيث إن ابن هانئ قد أصابه الأرق فبات ساهرا ينظر إلى البرق يبكي حتى خالط دمعه دم احمر من شدة البكاء و كذلك هي الحال عند المتنبي فقد أصابه الأرق من فراق أحبته مما جعل أحفانا تعلم بالدم من كثرة البكاء عليهم. هكذا تمت إعادة إنتاج نص ابن هانئ لان التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق،و نص حاضر لإنتاج نص لاحق فكان "النص عبارة عن قراءة لنصوص متعددة قائمة على النقل و التعمق." [2] يقول المتنبي:[3]

ليالي بعد الظاغين شكول*طوال و ليل العاشقين طويل.**

و يقول ابن هانئ:[4]

يوم عريض في الفخار ،طويل* ما تنقضي غرر له و حجول.**

أعاد ابن هانئ إنتاج مطلع المتنبي على القافية نفسها مع التداخل التناصي بين المطلعين حيث أن يوم ابن هانئ فخره طويل عريض مضئ، مشرق بالسرور لا تعد محاسنه و لا تحصى مفاخره،فقد قال هذا المطلع مادحا المعز لدين الله يذكر في قصيدته ،الفتح الذي على يده في بلاد الروم.على عكس مطلع المتنبي الذي ليله طويل مظلم بسبب بعد الحبيب الذي سبب امتناع النوم و طول هذه الليالي يتقاسمها معه كل العشاق ،و هو التناص بالنفي الكلي حيث إن ابن هانئ نفي كليا مطلع المتنبي ،و تتبين هنا براعة ابن هانئ المبدع في إعادة إنتاج مطلع المتنبي حين حوله من مطلع غزلي إلى مطلع غزلي إلى مطلع في المدح مستخدما نفس المعاني التي استخدمها المتنبي.

---

[1] الديوان،ج 4.ص:351

[2] ربي عبد القادر الرباعي ،البلاغة العربية و قضايا النقد المعاصر،ص :205

[3] الديوان ،ج3،ص:217

[4] الديوان.،ص:131

يقول المتنبي [1] :

أطاعن خيلا من فوارسها الدهر*وحيدا، و ما قولي كذا و معي الصبر**

و يقول ابن هانئ [2]:

تقول بنو العباس :هل فتحت مصر؟*فقل لبني العباس:قد قضي الأمر**

كذلك يتناص ابن هانئ مع نظيرة المتنبي حين يتساءل ابن هانئ في الشطر الأول على لسلن بني العباس عن فتح مصر فتكون الإجابة لهم في الشطر الثاني بالإيجاب أي الانتصار و كذا المتنبي فقد تساءل في البيت الأول عن قتال الدهر مجيبا في الشطر الثاني بالإيجاب كذلك بان معه الصبر و لذلك فهو قد انتصر ،و نلاحظ كذلك أن بيت ابن هانئ في تناص مع القران الكريم في قوله تعالى :**"قضي الأمر الذي فيه تستفتيان"**[3]

و من التناصات على مستوى المطالع قول المتنبي [4]:

أعلى الممالك ما يبنى على الأسل * و الطعن عند محبيهن كالقبل**

و يقول ابن هانئ:[5]

كد ابك ابن نبي اله لم يزل*قتل الملوك و نقل الملك و الدول**

يتناص هذان المطلعان في القافية كما أن الممدوح عند الشاعرين يحب قتل الملوك فهي عادتها و ذلك لحبهما في التوسع و الفتوح لتوسيع ملك الدولة فيمدح ابن هانئ المعز و يقول له ن من عادته القديمة أن يقتل الملوك و ينقل الدول من قوم و سيف الدولة أحب إليه الطعن حب القتل فهو يتلذذ بهذا القتل .

هكذا اتخذ ابن هانئ مطالع المتنبي مرجعا له لإعادة إنتاجها من جديد عن طريق التناص معها ،في هذه الجزئية الأولى من القصيدة فهل نجد هذا الأمر ساريا مع باقي المقدمة؟

و للإجابة عن هذا السؤال نقوم بتحليل بعض المقدمات التي تتناص فيما بينهما عند الشاعرين مشكلة نصا مزدوجا عند ابن هانئ.

---

[1] الديوان ،ج2،:252

[2] الديوان ،ج2،ص:252

[3] الديوان ،ص:85

[4] يوسف،أ:11

[5] الديوان ،ج3،ص:163

2- تناص المقدمات:

و هي (أي المقدمات) في المصطلحات الحديثة موازية لمصطلح "عتبات" الذي جاء به جيرار جينيت في كتابه "عتبات"،(Seuils) الذي صدر عن دار سوي عام 1981 و عد هذه العتبات نوعا من التعالي النصي و يقصد بها " العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر"العنوان،العنوان الفرعي ،العنوان الداخلي،التصدير ،التنبيه ،الملاحظة ،الديباجات، البيان،الرسم.....الخ" ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي" [1]،كما أن هذه العتبات أوPara texte هي من المقومات الخمسة المكونة لما اسماه عبر نصيةTranssexualité فهذه المقومات و منها العتبات لها دورها الأساسي في"إرشاد القارئ لاكتشاف هوية النص الذي يقرأه ،و تقوم بتوجيهه خلال عملية القراءة و ينفرد الخطاب المقدماتي (الذي هو عتبة من عتبات النص) بوضع اعتباري مميز ،ضمن نظام الأجناس الخطابية للمصاحب النصي،بل ن هناك بعض النفوذ و التأملات التي تنزا جبه جهة جنس أدبي (ثقافي مستقل و مخصوص) [2] ،و بذلك "تنسحب صفة الخطاب المقدماتي على كل نص استهلاكي ،ذاتي Auctorial أو غيري Allographe يصاحب النص و يؤطره ضمن أولية ثقافية مرجوة". [3]

و قد كان اهتمام العرب منذ القديم بهذه المقدمات اهتماما شديدا يعادل اهتمام بالشعر ،ذلك لأنها تعد عنصرا أساسيا من عناصر بناء القصيدة ،"فلقد كان المصنفون العرب واعين،اشد ما يكون الوعي بأهمية المقدمة و وظائفها وأدوارها المتميزة بسلطتها الخطابية الاقناعية" [4]

فهي عندهم "ذلك التقليد الفني الذي استقر في العصور اللاحقة و في كل بلد غرس فيه أبناء العرب شجرة الشعر ،سواء في مشارق الأرض أو مغاربها في الشام و العراق و فارس و مصر و الأندلس "[5]

و كانت المقدمة الطللية من ابرز هذه المقدمات ظهورا يقول ابن رشيق:"و كلهم حام على معنى لم يقع عليه،فليس المقدمة الطللية في نشأتها عملا مفتعلا تمهد لما بعدها ،و لا تكلفا يمسك به الشاعر ليقدح قريحته فتواتيه،إنها فيما يبدو أقدم عناصر القصيدة الجاهلية بقايا نظام ضارب في القدم ،ضاعت مراحل تدرجه ،و يعسر علينا الآن أن ندرك تطوره و الزمن الذي مر به قبل أن يبلغ صورته الأخيرة التي وصلنا إليها."[6]

كانت هذه المقدمات بمثابة اللازمة في جميع القصائد القديمة أو بمثابة فرض من فروض النظم ،على الشاعر أن يقوم به و إلا لن يعتبر نصه قصيدة شعرية ،ذلك أم العرب منذ جاهليتهم "أهل خيام و مضارب و ألاف انتجاع و ضعن،هكذا فرضت عليهم حياتهم ،فلا يمر شاعر بمكان حتى عهدا قضاه فيه و أحبة ارتحلوا عنه و قد ماز ذلك الأساليب الجاهلية بسمة ظاهرة هي ابتدائهم القصائد بذكر الأطلال و بكاء الرسوم ،و مناجاة الديار" [7]

---

[1] عمر عبد الواحد،التعلق النصي،ص:68

[2] نبيل منصر،الموازي للقصيدة العربية ،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب ،د ط .د ت ،ص:61

[3] نفسه،ص:62

[4] عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء و بيروت،د ط ،200،ص:39

[5] حسين عطوان،مقدمة القصيدة العربية العباسي الأول،دار الجيل ، 63 ،1987،ص:99

[6] سيد محمد ديب،امرؤ القيس بين القدماء و المحدثين ،دار الطباعة ،1989،ص:300

[7] محمد عبد النعم خفاجي ،الشعر الجاهلي ،دار الكتاب،بيروت،ط2،1973،ص:311

كما قد تكون هذه المقدمات غزلية و التي هي في رأي النقاد الأنسب لغرض المدح فقد بين لنا الجو في هذه المقدمة هي الأكثر ملاءمة لهذا الغرض فيقول :"و ربما كان الغزل أكثر ملاءمة في مطالع الفخر و مطالع المدح ،لان النفس في الفجر مهتاجة و لان الغزل ضرب من القدرة و الفتوة و السمر يساير الفضائل التي يفتخر بها الشاعر ."[1]

وصونا للتقاليد المتبعة في نظم القصائد اتبع الشاعران ، المتنبي و ابن هانئ هذا التقليد القديم و امتازت بعض المقدمات عندهما بالتزاوج والتفاعل فيما بينهما لتتناص بعضها مع بعض ، نلتمس هذا التناص من خلال التحليل لبعض من هذه المقدمات فيما يلي :

يقول ابن هانئ في مدح الخليفة المعز لدين الله ويذكر ركوبه في بعض الأعياد ويصف ما شاهده ((2).

فمن في مأتم على العشاق * ولبسن الحداد في الأحداق.**
وبكين الدماء بالغنم الرط * ب المقنى ، وبالخدود الرقاق.**
ومنحن الفراق رقة شكوا * هن ، ختى عشقت يوم الفراق**
ومع الجيرة الذين عدوا ، دم * ع طليق ، ومهجة في وثاق.**
حاربتهم نوائب الدهر ، حتى ***آذنوت بالفراق قبل التلاقي .
ودنوا للوداع حتى ترى اللج * ياد فوق الأجياد ، كالأطواق.**
يوم راهنت ، في البكاء عيونا * فتقدمت في عنان السباق .**

وقال المتنبي يمدح أبا العشائر الحسين بن علي بن حمدان العدوي ((3).

أتراها لكثرة العشاق * تحسب الدمع خلقة في المآقي**
كيف ترثي التي ترى كل جفن * راءاها غير جفنها غير راقي .**
حلت دون المزار فاليوم لو زرت * لحال النحول دون عناق**
إن لحظة أدمنته وأدمنا * كان عمدا لنا وحذف إتفاق**
لو عد عنك غير هجرك بعدك ** * لأرار الرسيم مخ المناقي
ولسرنا ولو وصلنا عليها * مثل أنفاسنا على الارماق**
ما بنا من هوى العيون اللواتي * لون أشفارهن لون الحداق**

نلاحظ أن هاتين المقدمتين قد تم بينهما تداخل وتفاعل مما أحدث عملية التناص بين الشاعرين عن طريق هذه الحركة المعقدة التي أنتجت داخل النصين الشعريين (المقدمتين) ، فنرى النصين في حوار واندماج مع بعضهما يتجلى بواسطة هدم ابن هانئ (اللاحق) لنص المتنبي (السابق) وإعادة انتاجه بصورة جديدة مع الحفاظ المعني المنطقي للمقطعين ، ذلك أن التفاعل "يسوغ تناول مختلف متتاليات أو رموز بنية نصية ما ، باعتبارها جملة تحولات للمتتاليات ورموز أخرى من نصوص أخرى ."[4] ، والمتنبي في هذه المقدمة الغزلية – كنموذج – من مقدماته الغزلية ، (يستدرج قارئه في عوالم من رموز والمعاني ليصل به

---

[1] يوسف حسين بكار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني هجري ، د. . . بيروت ، ط2 ، 1987، ص 66

[2] (الديوان ، ص 118

[3] (الديوان ، ج3 ، ص : 101- 102-103

[4] عمر عبد الواحد ، التعلق النصي ، ص :41

دائما – بشكل أو بآخر – إلى سيف الدين كمحبوب أوجد الشاعر من أجله كل هذا الغزل) [1] ، وكذلك لعل ابن هانئ مع مقدمته الغزلية التي استدرجنا بها للوصول إلى غرضه الأساسي وهو مدح الخليفة المعز .

كما استعمل الشاعران مقدمة بكاء الشباب لهذا الغرض والمدحي ، وهذا نوع من المقدمات قد عرف في العصر الجاهلي ، فقد استخدمه الشعراء في ذلك العصر كذلك لأنه يعبر عن فترة زمنية يعيشها الإنسان والتي كانت تمثل له مرحلة القوة ، لهذا راحوا يبكونها ويتذكرونها متمنينا في أشعارهم أن يسترجعوا تلك المرحلة ، يقول المتنبي في إحدى هذه المقدمات[2] :

من كنا لي أن البياض خضاب * فيخفي بتبييض القرون شباب**
ليالي عند البيض فوداي فتنة * وفخر وذاك الفخر عندي عاب**
فكيف أدوم اليوم ما كنت اشتهي * و أدعو بما أشكوه حين أعابوا**
حل اللون عن اللون كل مسلك * كما أرجاب عن ضوء النهار ضباب**
وفي الجسم نفس لا تشيب بشيبه * ولو أن ما في الوجه منه حراب**
لها ضفر إن كل ضفر أعده * وناب إذا لم يبقى في الفم ناب**
يغير مني الظهر ما شاء غيرها * وأبلغ أقصى العمر وهي كعاب**
وإني لنجم تهتدي بي صحبتي * إذا حال من دوني سحاب**
غني عن الأوطان لا يستفزني * إلى بلد سافرت عنه إياب**
....

وللخوذ مني ساعة ثم بيننا * فلاة إلى غير اللقاء تجاب**
وما العشق إلا غرة وطماعة * يعرض قلب نفسه فيصاب**

ويقول ابن هانئ : [3]

قد سار بي هذا الزمان فأوجف * ومحا مشيبي ، من شبابي أحرفا**
إلا أكن بلغت بي السن المدى * فلقد بلغت من الطريق المنصفا**
فأما ، وقد لاح الصباح بلمتي * وإنجاب ليل عمايتي وتكشف**
فلئن لهوت لألهوني تصنعا * و لئن صبوت لأصبون تكلفا**
ولئن ذكرت الغنيات ، فخطرت * تعتاد صبا ، بالحسان ، مكلفا**
فلقد هززت غصونها بثمارها * هصرتهن مهفهفا ، فمهفهفا [*]**
والبان في الكثبان طوع يدي ، إذا * أو مأت إيماء إليه تعطفا**
ولقد هززت الكأس في يد مثلها * وصحوت عما رق منها ، أو صفا**

---

[1] هند بعوض ، بناء قصيدة المديح عند المتنبي ، وابن دراج القصط ات والعامريات)، جامعة منتوري 2000-2001 ص :36

[2] الديوان ، ج1 ، ص :313-315-316

[3] الديوان ، ص 112-113

[*] المهفهف:الدقيق الخصر.

فرددتها من راحتيه مزة * وشربتها من مقلتيه قرقفا**
ما كان أفتكني ،لو اخترطت يدي،* من ناظريك على رقيبك،مرهفا**
و خدور مثلك قد طرقت ،لقومها،* متعرضا ،و لأرضها،متعسفا**
بأقب لا يدع الصهيل إلى القنا،* حتى يلوك خطامها المتقصفا**
يسري ،فأحسب في عناني قائفا* متفرسا،أو زاجر متعيفا**
يرمي الأنيس بمسمعي وحشية،* قد أوجسا من نبأة ،فتشوفا**

يستعين ابن هانئ في هذه المقدمة للبكاء على الشباب بالمعاني التي رددها المتنبي في نفس نوع المقدمة ليبث بذلك بعض الرموز من مقدمة المتنبي إلا أن تمثل كل واحد منهما بالتميز الشخصي و التفرد أضفي على شبابهم ،تردد في صداها نفس المعاني فهي تتناص فيما بينها لتنتج نصوصا جديدة فتحيلنا هاتان المقدمتان على سبيل المثال إلى مقدمة (سلامة ابن حنبل) في بائيته و التي و صفها ابن قتيبة بأنها أجود شعره فقد بكي شبابه الذي مضى و انقضي فيقول [1] :

أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب* أودى و ذلك شأو غير مطلوب**
و لى حثيثا و هذا الشيب يطلبه * لوكان يدركه ركض اليعاقيب**
أودى الشباب الذي مجد عواقبه* فيه نلد و لا لذات للشيب**
و للشباب إذا دامت بشاشته* ود القلوب من البيض الرعابيب**
أنا إذا غربت شمس أو ارتفعت* -و في مباركها بزل المصاعيب**

و في هذا المذهب يقول زهير بن أبي سلمى[2]:

صحا القلب عن سلمى و اقصر باطله* و عري أفراس الصبا و رواحله**
و أفصرت عما تعلمين و سددت * علي سوى قصد السبيل معادله**
و قال العذارى إنما أنت عمنا* و كان الشباب كالخليط يزايله**
فأصبحت ما يعرفن إلا خليقتي* و إلا سواد الرأس و الشيب شامله**

هكذا تناسب هذه النصوص عن بعصها البعض ليعاد في كل مرة أنتاج النص الجديد بصورة جديدة تبصم صاحبه ببصمة خاصة،و تسير به إلى درب الإبداع و تؤكد في كل مرة على أن النص ما هو إلا عبارة عن مجموع نصوص تتداخل فيما بينها لإنتاج أو إعادة إنتاج نص جديد ،لأنه –و كما ذكرنا سابقا في الفصل النظري- أن هذه العملية (التناص) خاضعة لقوانين الجنس الأدبي الموروث و التي يتناقلها السياق عبر سلسلة من الأجيال .

و في مقدمة أخرى يقول المتنبي [3]:

أرق على مثلي يأرق* و جوى يزيد و عبرة تترقرق**

---

[1] حسين عطوان ،مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ،دار ا 66 صر .د ط ،د ت،ص،149،150.
[2] نفسه،ص:104
[3] الديوان،ج3،ص:73،74،75

جهد الصبابة أن تكون كما أرى* عين مسهدة و قلب يخفق**
ما لاح برق أو ترنم طائر* إلا انثنيت ولي فؤاد شيق**
جربت من نار الهوى ما تنطفي* نار الغضى و تكل عما تحرق**
و عذلت أهل العشق حتى ذقته* فعجبت كيف يموت من لا يعشق**
و عذرتهم و عرفت ذنبي* عيرتهم فلقيت فيه ما لقوا**
فيقول ابن هانئ((1)):
امن افقها ذاك السنا و تألقه* يؤرقنا لو أن وجدا يؤرقه**
و ما انفك مجتاز من البرق ،لامع،* يشوفنا ،تلقاء من لا يشوقه**
و ما ان خبا ،حتى حسبت،من الدجى* على الأفق زنجيا تكشف يلمقه**
تخلل سجف الليل،لليل كالئا * يراعيه بالصبح الجلى ،و يرمقه**
و لم يكتحل غمضا فبات كأنما ***يروع إلى ألف ،من المزن ،يعشقه
فمن حرق بات ،و هنا يشبها*بذكراك ،تذكى في الفؤاد فتحرقه**
إلى أن يقول:
و ما الوجد ما يعتاد صبا بذكرها ***و لكنه خبل التصابي و أولقه

في مقدمة المتنبي التي يصف فيها أرقه الذي تسبب فيه حرقة عشقه و دموع عينيه ثم يبين أن غاية الشوق أن تكون بهذه الحالة التي هو فيها من أرق و خفقان قلبه(أي شدة عشقه) و ما يزيد في لوعة عشقه لمعان البرق الذي يهيج العشاق مما أشغل نارا في قلبه هي أشد حرارة و أحراقا من نار الغضا التي تكون ناره أبقى،و عجب ممن يموت دون أن يجرب هذا العشق فمن لم يجربه فهو في نظرة لا يموت لأنه قد جربه لذا فهو يعذر كل يعشق لأنه عرفه و اعترف بذنبهحين كان يعذلهم في العشق فأصابه ما أصابهم ،و هي نفس المعاني التي استخدمها ابن هانئ في مقدمته فقد زاد في عشقه لمعان البرق الذي يصيبه بالأرق و يزيد لوعة شوقه و لا يفعل ذلك مع محبوبته .و أن ذلك البرق لم يتوقف عن اللمعان حتى حسبه زنجيا يظهر في الأفق ،و بقي يلمع طوال الليل ،فكأن هذا البرق عاشق مثله يتوجه نحو معشوقه الذي هو المطر،من خلال نص المتنبي ذلك أن العناصر المستدعات تبدو – من خلال التحليل- واضحة تقود القارئ إلى أصله الذي هو النص السابق(نص المتنبي) فالتناص هو "ظاهرة لا نهائية المعنى في إستراتجية التفكيك ،و من ثم يغدوا امتداد لا حد له من الدلالات و التأويلات الصائبة و المحتملة و القصدية و غير القصدية ،مما يجعل القارئ التفكيكي أو القراءة التفكيكية تواجه تأثير السلف و أصداء أزمنة متباينة ،و بفضل هذه القراءة تحدد وجهة النص التأويلية و تشكيليه الكوني." (2)

(1) الديوان ،ص:278،179

(2) عبد القادر عميش،شعرية الخطاب السردي و سردية الخبر،منشورات دار الأديب،د ط،د ت،ص:86

و كذلك نجد من التناص في المقدمات الغزلية عندهما قول المتنبي:[1]

من الجاذر في زي الاعارب* حمر الحلي و المطايا و الجلابيب**

إن كنت تسأل شكا في معارفها* فمن بلاك بتسهيد و تعذيب**

لا تجزني بضني بي بعدها بقر * تجري دمتوعي مسكوبا بمسكوب**

سوائر ربما سارت هوادجها * منيعة بين مطعون و مضرب**

و ربما و خدت أيدي ألمطي بها* على النجيع من الفرسان مصبوب**

إلى أن يقول:

ما ارجه المستحسنات به* كأوجه البديات الرعابيب**

و يقل ابن هانئ:[2]

أقول دمى ،و هي الحسان الرعابيب * و من دون أستار القباب محاريب**

نوى أبعدت طائية و مزارها،* ألا كل طائي إلى القلب محبوب**

سلوا طئ الأجيال :أين خيامها؟* و ما أجا[*] إلا حصان و بعبوب**

هم جنبوا ذا القلب طوع قيادهم* و قد يشهد الطرف الوغى،و هو مجنوب**

و هم جاوزوا طلح الشواجن و الغضا ،* تخب بهم جرد اللقاء ،السراحيب**

قباب ،و أحباب ،و جلهمة العدى،* و خيل عراب ،فوقهن أعاريب**

في هاتين المقدمتين الغزليتين يأخذنا الشاعر في رحلة الضغائن و فيها ينتقل أهل القبيلة من مكان إلى آخر على عادة العرب في الترجال عن الماء و الكلأ ،و ما نلاحظه على هذين النصين هو الامتزاج من خلال استعمال الشاعرين لنفس المعاني و الرموز لذكر هذه الرحلة ،و هذا ما جعل النصين في تناعم يمنع القارئ- لو لا اختلاف حركة الروي في المقدمتين – انطباعا أنهما من نفس القصيدة و ذلك لما تكرر في مقدمة ابن هانئ من بعض ألفاظ المتنبي التي استعارها منه،فقد استأنف إنتاج نصه بطريقة مغايرة و في نفس قوة ألفاظ المتنبي ،فكل أشكال الحب التي تحتويها المقدمتين هي في الحقيقة منصبة على ممدوحيها ،فالأول يمدح كافورا و الثاني يمدح الخليفة المعز لدين لله الفاطمي ،فقد عرفنا بهذه الخاصية التي صبغت مدائحهما خاصة تلك التي تبتدئ بمقدمة غزلية"بانتشار معاني الإعجاب و الحب و الوفاء ،و كذا مخاطبته الحبيب."[3]

و في مقدمة أخرى يتناص نص ابن هانئ مع المتنبي من خلال الأبيات التالية :

يقول المتنبي: [4]

في الخد أن عزم الخليط رحيلا*مطر تزيد به الخدود محولا**

يا نظرة نفت الرقاد و غادرت * في حد قلبي ما حييت فلولا**

[1] الديوان ،ج1،ص:288،289،291

[2] الديوان ،ص:41

[*] أجأ:أحد جبال طي الثلاثة

[3] الديوان ،ج3،ص:349-351

[4] هند بوعود،بناء قصيدة المديح عند المتنبي و ابن دراج القسلطي(السيفيات و العامرايت) ،ص:92

إلى أن يقول:

حدق الحسان من الغواني هجن لي* يوم الفراق صبابة و غليلا**

فيقول ابن هانئ[(1)]:

أتظن راحا الشمال ،شمولا،* أتظنها سكرى ،تجر ذيولا**

إلى ان يقول:

أعصي رماح الخط،دونك ،شرعا* و أطيع فيك صبابة و غليلا**

لا أعدر النصل المقيت أنك،أو* يهمي نفوسا ،أو يقد فلولا**

في هذه الأبيات تتناص مقدمتا الشاعرين عن طريق القافية أولا،و استخدم نفس المعاني و الألفاظ ثانيا،غير أن ابن هانئ قام بإعادة نصه إعادة جديدة مبرزا من خلالها عملية التناص مع المتنبي الذي يظهر باستدعائه لعناصر تقود إلى منابعها و أصولها عند أول قراءة أنية فاحصة.

يقول المتنبي في مدح أبي الفرج أحمد بن الحسين القاضي[(2)] :

لجنية أم غاده رفع السجف* لوحشية لا ما لوحشية شنف**

نفور عرتها نفرة فتجاذبت*سوالفها و الحلي و الخصر و الردف**

و خيل منها مرطها فكأنما ***تثنى لنا خوط و لاحظنا خشف

إلى أن يقول:

و قابلتني رمانتا غصن بأنة* يميل به بدر و يمسكه حقف**

أردد ويلي لو قضي الويل حاجة* و أكثرها لهفي لو شفى غله لهف**

يقول ابن هانئ في مدح جعفر بن علي:[(3)]

إليتنا إذا أرسلنا واردا وجفا* و بتنا نرى الجوزاء في أذنها ،شنفا**

و بات لنا ساق ،يقوم على الدجى* بشمعة نجم ،لا تقط و لا تطفى**

.....***.....**

.....***.....**

نزيف قضاه السكر إلا ارتجاجه* إذا كل عنه الخصر حمله الردفا**

يقولون وقف فوقه خيزرانة* أما يعرفون الخيزرانة و الحقفا؟**

إلى أن يقول:

و قد بادرتها أختها من ورائها * لتخرق،من ثنئي مجرتها سجفا**

.....***.....**

.....***.....**

(1) الديوان ،ص:143،144

(2) الديوان،ج3،ص:25،26،27

(3) الديوان ،ص:270،271،272

فذا رامح يهوي إليه سنانه* و ذا أعزل قد عض أنمله لهفا**
كأن رقيب النجم أجدل مرقب* يقلب تحت الليل في ريشه،طرفا**
كأن بني نعش و نعشا مطافل* بوجرة،قد أضللن ،في مهمه ،خشفا**

تتناص هاتان المقدمتان حتى لكأنهما صدى يضرب بعضه بعضا في تداخل لهذين النصين فنجد المتنبي و قد تحدث في مقدمته الغزلية عن حبيبته التي يتساءل عنها في البيت الأول أهي من الإنس أم من الجن ،و ذلك من باب المبالغة عند العرب كما يقول أحد الشعراء[1] :

جنية أولها جن يعلمها ***رمي القلوب بقوس ما لها وتر

ثم يصف جسمها و ذلك من باب وصف الحبيبة لشدة حبه لها و تعلقه بها ذاكرا بذلك العنق المزين بالحلي الذي يؤدي إلى تجاذبهما (العقد و العنق) لشدة ثقل العقد،أما ردفها فهو يجذب خصرها لعظم الردف و دقة الخصر حتى أن ثوبها و هي تلبسه فأنها في تلك الصورة كأنها ظبي لحسن قدها و ردفها كالحقف و هو ما اعوج من الرمال ،تتمايل قامتها مثله،كذلك الوجه الذي هو كالبدر ،ليمسك كل هذا الجسم الجميل و الخفيف ذلك الردف الثقيل فلا تقدر على سرعة الحركة ،و بنفس المعاني يرددها ابن هانئ في مقدمته التي اخترت منها ما يقابها عند المتنبي لتحليل مواطن التداخل بين النصين ،حين جعل ابن هانئ الليل امرأة و سواده شعرها المسترسل الطويل و الجوزاء هي القرط الذي يعلق في أذن هذه المرأة و في هذه الليلة المظلمة كان الساقي يسقيه خمرا حيث لا وجود للضوء إلا ضوء النجم الذي لا ينطفئ و هذا السكر هو ما أدى به إلى ذهاب عقله مما جعل جسمه يتمايل فضعف خصره حال دون قدرته على حمل ردفه أي عجزه،و بذلك فهو سجف(و هو ما أعوج من الرمال)لتمايله ،هكذا تتردد معاني المتنبي في نص ابن هانئ الذي أدخلها في نصه بصورة جميلة تنم عن الذكاء و الإبداع ،فقد أعاد بناءها و إنتاجها بصورة جديدة مستخدما في ذلك التناص كأداة لإقامة الحوار بين النصين ،حين اتخذ من امرأة المتنبي رجلا أفقده السكر عقله و وجه التشابه بينهما هو أن العشق يذهب العقل التفكير كما يذهبه الخمر .

و في مقدمة أخرى يقول المتنبي:[2]

إنما التهنئات للأكفاء * و لمن يدني من البعداء**
و انأ منك لا يهنئ عضو * بالمسرات سائر الأعضاء**
مستقل لك و لو كان* نجوما آخر هذا البناء**
و لو إن الذي يخر من الامواه فيها من فضة بيضاء
أنت أعلى محلة أن،تهني ** بمكان في الأرض أو في السماء**
و لك الناس و البلاد و ما يسرع بين الخبراء و الخضراء
و بساتينك الجياد و ما تحمل من سمهرية سمراء

[1] ينظر هامش ديوان المتنبي،ج3،ص:25
[2] الديوان ،ج 1 ،ص:156،157،159

إلى أن يقول :

فؤادي من الملوك و أن كان ***لساني يرى من الشعراء

فيقول ابن هانئ[1]:

يا رب كل كتيبة شهباء*و مآب كل قصيدة غراء**

يا ليث كل عرينة ،يا بدر كل*دجنة،يا شمس كل صحاء**

يا تارك الجبار ،يعثر نحره*في قصده اليزنية السمراء**

ذو الضربة النجلاء ،اثر الطعنة الس لكاء ،و المخلوجة الخرقاء

فالنظرة الخز راء ،تحت الأمة البيضاء* تحت الراية الحمراء**

أهد السلام إلى الكؤوس ،فطالما * حثيثها صرفا إلى الندماء**

فشربتها ممزوجة بصنائع،* و شربتها ممزوجة بدماء**

حاشيت قدرك من زيارة مجلس ،* و لو أن فيه كواكب الجوزاء**

.....*.....**

.....*.....**

أن الذي جمع العلى لك كلها * القي إليك مقالد الشعراء**

تتداخل المقدمتان من خلال الصعود بالممدوح من بيت إلى آخر حتى الوصول به درجة السماء و الكواكب فقد وصل الممدوح عند المتنبي إلى السماء في قوله:

أنت أعلى محلة أن تهني* بمكان في الأرض أو في السماء**

و المتنبي في هذه المقدمة يبين توحده بالممدوح خاصة في قوله:

أنا منك لا يهنئ عضو ***بالمسرات سائر الأعضاء

فالمتنبي "لم يكن كغيره من الشعراء داعية لغيره،بعيدا عن الفعل برغم تغنيه به ،بل كان داعية لنفسه مروجا لفكرته التي يؤمن بها و مصارعا من أجل خدمتها."[2] لهذا لم يرض المتنبي هذه الازدواجية لنفسه ،فهو "شاعر لا تستطيع أن تفصل لديه بين الكلمة و الرجل ،و ربما كان هو السبب في أن المتنبي لم يقصد بمدحه سائر الناس و إنما قصد من يتوسم فيهم النموذج الحي للقيم و المثل التي يطمح إليها."[3]

و قد صعد ابن هانئ بممدوحه من خلال أبياته كذلك إلى أن أوصله إلى الكواكب في قوله:

حاشيت قدرك من زيارة مجلس* و لو أن فيه كواكب الجوزاء**

فهو يخاطب ممدوحه بان هان حضر بأنه إن حضر مجلسا فهو من إحسانه و لطفه فهو أعظم قدرا من أن يحضره و لو كان من المجالس الجليلة القدر بحيث يكون أصحابها من الشرف و المنزلة

[1] الديوان ،ص:220،221

[2] ايمن زكي العشماوي ، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني ، دار المعرفة الجامعية ص 128

[3] نفسه،ص:129

مثل كواكب الجوزاء .و هذا الإعلاء عند الشاعرين لممدوحيهما يعود إلى سببين مختلفتين باختلاف غرض الشاعرين في المدح،فهو عند المتنبي راجع إلى طموحه الزائد في العلو و المكانة الرفيعة في الحكم فهو دائما لا يدع فرصة إلا و يذكر ممدوحه(و هو كافور) بطلب الولاية و يتبين هذا البيت الأخير من المقدمة:

و فؤادي من الملوك و إن كان* لساني يرى من الشعراء**

و كما يقال للمتنبي حاجة في نفسه قضاها،أما ابن هانئ فتعظيمه لممدوحه نابع من الثقافة الإسماعيلية في تمجيد الإمام و منحه مكانة لا يصلها غيره.

هكذا تتناص المقدمات عند الشاعرين ،حيث نستخلص أن ابن هانئ يستعمل في بعض الأحيان نوع مقدمة المتنبي نفسها و في أحيان أخرى يغيرها لتتبين براعته في التناص ،كما تمكن ابن هانئ من تحويل مقدمات المتنبي و خاصة باستعماله لبعض ألفاظه إلى نصوص جديدة ،يعسر على القارئ إلا و هو المخالص الذي عرف منذ القديم باختلافه من شاعر إلى آخر؟

3- تناص المخالص:

تعتبر هذه الجزئية من أقسام القصيدة فهي بمثابة ممر يربط بين المقدمة و موضوع القصيدة الرئيس و قد اشترطوا فيها(المخلص) أن يكون لطيفا و الخروج إلى الممدوح بديعا.

فقد اعتبره بعض النقاد من شروط توافر الوحدة و التكامل بين المقدمة و الموضوع و قسموه إلى نوعين اثنين،الأول الخروج المنقطع أو المنفصل ،و الثاني هو الخروج المتصل و عرف ابن حجة الموي حسن التخلص بقوله:"هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاسا شيقا دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من معنى إلا و قد وقع في الثاني لشدة الممازجة و التحام و الانسجام بينهما حتى كأنهما افرغا في قالب واحد،و لا يشترط أن يتعين المتخلص منه ،بل يجري ذلك في أي معنى كان فان الشاعر قد يتخلص من نسيبا أو غزل أو فخر أو وصف طلل بال،أو ربع خال أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجاء أو وصف في حرب أو غير ذلك .و لكن الأحسن أن يتخلص الشاعر من العزل إلى المدح و حسن التخلص اعتنى به المتأخرون دون العرب ومن جرى مجراهم من المخضرمين و لكنه لم يفتهم"[1]

[1] خزانة الأدب و غاية الأرب،المطبعة الخيرية،مصر،د،ط،د،تً،ص149

و يقول في ذلك أبو هلال العسكري:"كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار و البكاء عليها،ثم أرادت الخروج إلى معنى أخر فالتخدع ذا وسل الهم عنك لكذا....."[1]
و بهذا فان التخلص في مفهومه العام و بناءا علة ما جاء في تعريفات النقاد فهو أن يحسن الشاعر الربط بين قسمي القصيدة المقدمة و الموضوع حتى تتماسك و تترابط القصيدة في المعنى و المبنى .
و كذلك فعل المتنبي و ابن هانئ في الاهتمام بهذه المخالص نظرا لأهميتها في القصيدة فلا نلمح في قصائدها انقطاعا او انفصالا بين المقدمة و الموضوع الرئيس الذي هو المدح – الغرض المقصود بالدراسة – فهل اتخذ ابن هانئ مخالص المتنبي مرجعا سابقا له لتتناص نصوصه مع نصوص المتنبي؟ام انفرد كل واحد منهما بخاصية التخلص المتميز؟
من خلال ما يلي نستبين حقيقة الإجابة عن هاتين السؤالين و نلمع التناص في حسن تخلص ابن هانئ من المقدمة للدخول في الموضوع من خلال التناص مع المتنبي في الأبيات التالية:[2]

لا تسألني عن الليالي الخوالي * و أجرني من الليالي البواقي**
ضربت بيننا بأبعدها * بين راجي المعز ،و الإملاق(*)**

و بين المتنبي في قوله:[3]

قصرت مدة الليالي المواضي*فأطالت بها الليالي البواقي**
كاثرت نائل الأمير من المال* بما نولت من الإيراق(*)**
ليس إلا أبا العشائر خلق * ساد هذا الأيام باستحقاق**

من خلال هذين النصين نلاحظ التناص بارزا من خلال المعنى و كذلك المبنى حيث تخلص ابن هانئ من المقدمة الغزلية لينتقل إلى الموضوع و هو مدح الخليفة المعز لدين الله الفاطمي يذكر لي ركوبه في بعض الأعياد و يصف ما شاهده فيقول لا تسألني عن الليالي التي مضت و لا تذكر لي الليالي التي ذهبت فهي بعيدة عنا بعد الفقر عمن يرجو قرابة المعز،و في حسن تخلص المتنبي من المقدمة الغزلية إلى المدح الغرض الرئيسي يبين أن الليالي الماضية قصرت لوجود المحبوبة فيها و كانت الليالي الباقية طويلة لهجرانها له و بهذا الهجر فهي تشبه الأمير في بذله نائله قد بلغ الغاية فكأنها تكاثر عطاء بمنعها لينظر أيهما أكثر في هذين النص ما فيها من حسن التخلص و براعة في

---

[1] الصناعتين.تج :محمد البحاوي و أبو الفضل إبراهيم،دار أحياء الكتب العربية ،مصر ،د،ط،د،ت،ص:513
[2] الديوان ،ص:120
[*] الإملاق:الافتقار
[3] الديوان،ج3،ص:103
[*] الإيراق:لم ينل شيئا

التنقل إلى الموضوع يقول ابن طباطبا:"من الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادها من مديح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك و لطفوا في صلة ما بعد فصارت غير منقطعة عنها ،ما بدعه المحدثون عن الشعراء ،دون تقدمهم لان مذهب الأوائل في ذلك واحد و هو قولهم عند وصف الفيافي و قطعها بسير النوق و حكاية ما كانوا في أسفارهم أنا تجشمنا إلى فلان يعنون الممدوح".[1]
و في قصيدة أخرى يتخلص ابن هانئ من المقدمة بقوله:[2]

هل لي الفردوس من اذن ،و قد * شارفت بابا ،دونها ،مفتوحا**
في حيث لا الشعراء مفخمة ، ولا**بشأو المدائح يدرك الممدوحا**
تتناص مع تخلص المتنبي من المقدمة في قصيدته يقول فيها:[3]
إلا ليت شعري هل أقول قصيدة * فلا اشتكي فيها و لا أتعتب**
و لي ما يذوذ الشعر عن اقله* و لكن قلبي يا ابنة القوم قلب**
و أخلاق كافور إذا شئت مدحه* و إن لم أشأ تملي علي و اكتب**

في هذا المخلص يذهب إلى طلب الإذن لدخوله القصر الذي هو بمثابة الفردوس لمكانته و جماله العظيم ، فعندما قارب بابه رآه مفتوحا و وقف لقول قصيدة يمدحه فيها ،فراح يسترسل في النظم فحابت به جميع الكلمات لان صاحب هذا المكان ذو مكانة و رفعة و يستحق كل كلمة تقال فيه ،في حين أن كل ما قد يقال فيه لن يوفيه حقه من المدح لأنه أجل و أعز من أن يوصف بهذه الكلمات،و كل هذا التقدير للممدوح الذي هو الخليفة المعز لدين الله الفاطمي أمام الاسماعليين ،لا يستغرب في كثرة المبالغة في التبخيل و التعظيم له فهو-كما أسلفنا –معصوم عن الخطأ و مقدر و بمثابة أنبياء الله في أرضه ،أما المتنبي فقد أصابه ما أصاب صاحبه ابن هانئ في مدح كافور فتخلص من المقدمة بهذه الأبيات متمنيا أن تخلو له قصيدة من شكاية الدهر و عتابه عليه بأن يبلغه المراد و ينال منه ما يطالبه حتى يترك الشكوى ،فقد ذكر البيت الذي قبله يذم الدنيا و يدعو عليها بقوله: [4]

لحا الله ذي الدنيا مناخا لراكب * فكل بعيد الهم فيها معذب**

فهذا ما جع شعره يقل لكن يستدرك أقواله بأن يبين انه و بالرغم من تقلبات الدهر عليه و من قسوة الدنيا عليه إلا أن أتقلب قلبه أشد و أقوى فهو يحسن تقليب الأمور .و لهذا فان شعره لا يتوقف

[1] ابن طباطبا .عيار الشعر .ص:111
[2] الديوان .ص:52
[3] الديوان.ج1 ص:304
[4] المرجع نفسه،ص:304

و ما يزيد شعره هو أخلاق كافور الذي و إن توقف غزير الشعر عن التدفق إلا إنها (أي أخلاقه)تملي عليها الكلمات و ما عليه إلا الكتابة.
كما أن هذه الأبيات للمتنبي تدخل في تناص مع أبيات أخرى لابنه هانئ مع الحرص دائما بالتنبيه إلى المتنبي هو السابق و ابن هانئ هو اللاحق يقول ابن هانئ:[1]

إلا لا تنهنهني الخطوب بحادث* فلي همة تبري الخطوب،و تنتخ[*]**
فلا تشمخ الدنيا علي بقدرها * فاني ،بأيام المعز ،لا شمخ**
يتخلص ابن هانئ من المقدمة بقوله أن له همة – مثلما للمتنبي قلب- تمكنه من مواجهة الشدائد .و تساعده على التحمل بلايا الدهر حتى انه لا يعجز عنها فيتصدى لها بغير مبالاة بعظمها ،ذلك أن له شأن آخر،أعلى و أجل يعلو به و يشمخ و هو الممدوح (المعز) و تناص ابن هانئ هنا أقوى من حيث البروز في التناص الثاني فقد استخدم ابن هانئ الدهر حجة للخروج من العزل إلى غرض المدح و هو ما فعله المتنبي في تخلصه من المقدمة
و من التناص بين الشاعرين و حسن التخلص في الآن نفسه نجد قول المتنبي:[2]

أيام فيك شموس ما انبعثت لنا* إلا أتبعتي دما باللحظ مسفوكا**
و العيش أخضر و الإطلال مشرقة * كأن نور عبيد الله يعلوكا**
و يقول ابن هانئ: [3]

فصنعي اللثام ،فقبل حدك ضرجت* رايات يحي بالدم المسفوك**
أعاد ابن هانئ إنتاج مخلص المتنبي عن طريق انتقاله من الغزل إلى المدح يحي بن علي الأندلسي [*]
بأن يخاطب محبوبته بأن تنزع عنها اللثام و لا تفتخر بخدها الأحمر ذلك أي رايات الممدوح هي كذلك حمراء لأنها قد خضبت بالدم لكثرة الدم المراق في المعركة ضد أعدائه اتخذ هذا المعاني من المتنبي الذي تخلص هو الآخر من الغزل إلى المدح مخاطبا الشموس و من الحسان التي اجرين بألحاظهن دماء عشاقهن أي عندما ينظر إليهن عشاقهن فهن يبكينهن بدل الدموع دماء غير أن العيش قد الدم على حبيبته "هكذا لا تنظر كريستفا إلى النص الأدبي و اللغة الشعرية على أنهما يخلون من أشياء أخرى،أي لإنقاذ مطلق في النص"[4]

---

[1] الديوان .ص:57
[*] نتهنهني :تزجرني،تنتخ،نتخ:نتخ الشوكة ،استخرجها
[2] الديوان.ج3 ،ص:116
[3] الديوان.ص:296
[*] يحي بن علي الأندلسي هو اخو جعفر بن علي و كانا و البين على مدينة الزاب (مسيلة)
[4] عز الدين المناصرة ،علم التناص المقارن .نحو منهج عنكبوتي تفاعلي،عمان بالأردن ،ط1. 2006.ص:109

" و في موضع أخر نجد ابن هانئ يتناص مع المتنبي في نفس المخلص السابق فيقول ابن هانئ:[1]

فاتئد تسكب الدموع،كسكبي* ثم لا تسفك الدماء،كسفكي**

لا أرى كابن جعفر بن علي* ملكا لابسا حلالة الملك**

و في بيت آخر يردد معانيه للتخلص من الغزل إلى المدح فيقول[2]

فلو أني استطيع أتقلت خدرها* بما فوق رايات المعز من الدم**

و هو تناص ذاتي أي تناص الشاعر مع نفسه بإعادته إنتاج أبيات سابقة غير أننا نلاحظ أن السمة الغالبة على التخلص عند الشاعرين قد تميزت في غالبيتها بالتمرد و التميز فقد أحسن الشاعران في أغلب قصائدها المد حية التخلص من المقدمة إلى الموضوع الرئيسي ،و إن كان قد استنداهما (المتنبي و ابن هانئ) في تخلصها إلى شعراء آخرين مستعملين في ذلك خاصية التناص للتداخل مع مخالص أخرى.

[1] الديوان ،ص:292.

[2] الديوان ،ص:184

4- تناص الخواتيم:

بعد المقدمة و حسن التخلص إلى الموضوع الرئيسي يصل الشاعر إلى خاتمة القصيدة التي كانت عناية النقاد بها كعنايتهم بمطلعها و ذلك من حيث الاهتمام بالسامع و المخاطب ،يقول ابن رشيق:"و أما الانتهاء فهو قاعدة و أخرها يبقى في الإسماع ،وسيلة أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه و لا يأتي بعده أحسن منه إذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الأخر قفلا عليه"[1]

كما تسمى هذه الخاتمة "حسن الانتهاء " ويقال له"حسن الختام" و هو أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ،حسن السبك،صحيح المعنى،مشعرا بالتمام حتى تتحقق براعة المقطع بحسن الختام ،إذ هو آخر ما يبقى عنه في الإسماع و ربما حفظ من بين سائر الكلام لقرب العهد به،يعني أن يكون أخر الكلام مستعذبا حسنا لتبقى لذته في الإسماع مؤذنا بالانتهاء ،بحيث لا يبقى تشوقا إلى ما رواه ،كقول أبي نواس:

و أني جديرا إذا بلغتك بالمنى*و أنت بما أملت فيك جدير**

فان تولني منك الجميل فأهله* و إلا فاني عاذر و شكور**[2]

و من خلال اطلاعي على أشعار المتنبي أجده انه أولى اهتماما كبيرا بالخاتمة لأنه أعدها عنصر أساسيا و فعالا في القصيدة"فقد في التخلص كل مذهب و اهتم به كل اهتمم .و اتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد،و أحسن الزاد"[3]

و كذلك فعل ابن هانئ فهل عمد هذا الأخير إلى خواتم المتنبي ليتناص معها ؟أم كانت متفردة و لم تتناسل مع نظيرتها للمتنبي؟

يقول المتنبي:[4]

و ذاك لان الفضل عندك باهر* و ليس لان العيش عندك بارد**

فان قليل الحب بالعقل صالح * و إن كثير الحب بالجهل فاسد**

يقول ابن هانئ:[5]

ألا إنما الدنيا رضاك لعاقل* و ألا فان العيش هم و تعذيب**

---

[1] ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج1 ،ص:239

[2] السيد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة و البيان و البديع:دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان ،ط6،د.ت،ص:342،343

[3] عبد العزيز الجرجاني،الوساطة،ص:51

[4] الديوان ،ج1،ص:403،404

[5] الديون ،ص:49

و أن طال عمر في نعيم و غبطة* فما هو إلا من يمينك موهوب**

في هاتين الخاتمتين تناص يتبين من خلاله يناسل نص ابن هانئ مع سابقه للمتنبي فكان الممدوح عند ابن هانئ يتميز بالقناعة و رجاحة العقل ،و كل ذو نعمة محسود و لكنه يرد هذا الحسد على ما هو فيه من نعيم العيش بعطائه و هباته الكثيرة فكان خروج ابن هانئ تاما لما قبله خاتما قصيدته بهذه الأبيات التي أتمت المعنى فلا تحتاج إلى ما بعدها ، و المتنبي كان عنده نفس الشئ فالممدوح عند على طيب عيشه فهو ذو فضل عظيم مما يزيد حب الناس له و حتى يتم هذا الحب يجب أن يتميز صاحبه بالعقل فيكون هذا الحب و هو ما يتصف به الشاعر،و غيره إذ أحبه (الممدوح) بحصالة فلا ينتفع به ،يتبين هنا هذا التناسل الذي بقدرة ابن هانئ الكبيرة على إعادة الإنتاج و التناص مع سابقه للمتنبي

و يقول المتنبي[1]

و من منا بقاؤه أبدا * حتى يعزى بكل مولود**

و يقول ابن هانئ[2]

لنعم وكور الدين تدرج بينهما* فإذا رأينا دراج الطير يفرخ**

و اخلق به ،فالعنز تنتج مخلة* و ينزل ناب ،بعد ذاك ،و يشرح**

يبدو التناص في الخاتمة واضعا حين جعل ابن هانئ خاتمة المتنبي مرجعا له في ختم القصيدة بالدعاء للممدوح بنفس الدعاء مع الاختلاف في البناء و هو ما يبين هده الروح التجديدية و الكسوة التي اكتسبها خاتمة ابن هانئ فقد قام المتنبي بالدعاء للممدوح متمنيا أن يبقى على الدوام حتى يتقدمه كل من ولد فيعزي بهم و يرثوه في خلافة و لا أعاد الله له مصيبة أبدا و هذا الدعاء الذي قدمه الشاعر في خضم هذه القصيدة المدمية لسيف الدولة ورتاء في نفس الوقت لابن عمه أبا وائل بن داود بن حمدان الذي تفي سنة (338 ه) ،كما قام هانئ بالدعاء كذلك للممدوح أن يولد له مولود ليرثه فالصغير يصبح يوما ما كبيرا يأخذ مكان أبيه.

[1] الديون .ج1.ص:390

[2] الديوان .ص:65

يقول المتنبي [1]

كذب ابن فاعلة يقول بجهله * مات الكرام وأنت حي ترزق**

ويقول ابن هانئ [2]

تبلى الكرام ، و اثاروا الكرام ، وما ، * وما تزداد في كل عصر كل تجديد**

تتناصى هنا هاتين الخاتمتين بتردد صدى معاني المتنبي في بيت ابن هانئ ، فالمتنبي الذي يمدح ممدوحه بالكرام وأنه لم يموت الكرام مادام الممدوح حيا ومن يقول عكس ذلك فهو جاهل ، كذلك يمدح ابن هانئ ممدوحه باستمرارية كرمه وأن سيزداد في كل عصر متحبدا لذلك لأن وجوده يختلف عن وجود سائر الناس .

يقول المتنبي [3]

أنلت عبادك أما أملوا * أنالك ربك ما تأمل**

يقول ابن هانئ [4]

إن أمير المؤمنين كعهدهم * وعند أمير المؤمنين مزيد**

يتبين التناص حين يتحدث ابن هانئ عن ممدوحه الذي يبقى كما عمده المسلمون به فهو ينصرهم ويقف معهم وعنده فوق ما تروجون منه مستندا في ذلك إلى مرجعية المتنبي حين أعطى لراعيته ما يرجونه من عطاء ، ثم دعا له أن يكافئه الله لصنيعه هذا مثل ما فعله معهم

يقول المتنبي [5]

يفنى الكلام ولا يحيط بموصفكم * أحيط ما يفنى بما لا يفنى**

ويقول ابن هانئ [6]

وفي كل يوم فيه للشعر مذهب * على أنه لم يبقى قولا لقائل**

كذلك هنا التناص في الخاتمة كان ابن هانئ يتحدث ليختم قصيدته على أن الشعراء قد بذلوا في هذا الممدوح كل طاقتهم ، واستفرغوا فيه مجهودهم فمن وصف حسن إلا وقد

---

[1] الديوان ، ج3 ، ص 81
[2] الديوان ، ص 74
[3] الديوان ، ج3 ، ص198
[4] الديوان ، ص 84
[5] الديوان ، ج2 ، ص62
[6] الديوان ، ص 368

وصفوه به كأنه لم يبق قولا يقولون فيه ، ورغم ذلك فهم لا ينقطعون عن مدحه في كل يوم ، وقد قال قبله المتنبي هذا المعنى في هذه الخاتمة فالممدوح أوصافه لا تنتهي في حين ينتهي الكلام الذي هو معرض للكلام فلا تتساوى أوصاف هذا الممدوح مع كل الكلام الدنيا الذي لا يبلغه .

يقول المتنبي [1]

سهرت بهمة تسمو فتسمو *** فما تلفى بمرتبة قنوعا

هبك سميحة حتى لا جواد *** فكيف علوت حتى لا رفيعا

يقول ابن هانئ[2]

إلى غاية ما بعدها لك غاية *** وهل، خلق أفلاك السموات مطلع ؟

إلى أين تنبغي ،ليس خلفك مذهب **** ولا لجواد ، في لحاقك ، مطمع

تتناص هاتين الخاتمتين كذلك من خلال صفتي الممدوحين عند الشاعرين بالسمو والرفعة والعلو يقول أن « الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء »[3]

وهذا التحسين لا يتم له إلا بحضور خاصية التناص التي تزيد في جماله وتمنحه القوة والاستمرارية

[1] الديوان ، ج3 ، ص 366

[2] الديوان ، ص 397

[3] عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة ، ص 51

الفصـــل الثالـــــث

التناص العمودي بين قصائد ابن هانئ والمتنبي :

1 – تنـــــاص اللغة

2 – تناص الصورة البيانية

1 – التناص في اللغة :

تعتبر اللغة وسيلة لنقل الأفكار، فكلما كانت اللغة شديدة التركيب محكمة الصياغة أدت وظيفتها الأساسية وهي التواصل ، ويستعمل الشعراء هذه اللغة بطريقة خاصة تسمى الشعر معبرين فيها عن تجاربهم ومخزونهم الثقافي والفكري ، وشاعرانا المتنبي وابن هانئ من بين هؤلاء الشعراء الذين وظفوا هذه اللغة في جانب مهم من الشعر كان محور البحث فيه وهو غرض المدح ، حيث تجسدت من خلال هذه اللغة سمات الموضوع الرئيس لهذا البحث وهو التناص وسيحاول البحث استدراج هذه اللغة من خلال تحليل الأبيات التي تداخلت بين الشاعرين لتكوين ما يسمى اليوم بالتناص وتتناسل نصوص الشاعرين من خلال جملة من الأبيات المتناصة فيما بينها كما يلي :

يقول المتنبي : [1]

وإنْ فقد الاعطاء حنت يمينه * اليه حنين الإلف فارقه الإلف**

ويقول ابن هانئ : [2]

كأن سهيلا ، في مطالع افقه * مفارقه ألف ، لم يجد بعده الفا**

يتداخل هذين البيتين مشكلين تناصا بالنفي المتوازي كما أسمته كريستيفا ، الامتصاصي كما سماه محمد بنيس حيث أن الشاعر ابن هانئ قام بامتصاص بيت المتنبي وأعاد كتابته بتركيبة الخاص الذي ضمن بذلك استمرارية وتدفق شعر المتنبي في شعر ابن هانئ وهذا النوع من التناص نتاج عن وعي الشاعر بحقيقة النص الغائب شكلاو مضمونا .

ويقول المتنبي : [3]

به وبمثلـــــه شق الصـــفوف * وزلت عن مباشـــره الحتوف**

([1]) الديوان ، ج3 – ص : 27 .
([2]) الديوان ، ص : 272 .
([3]) الديوان ، ج3 ، ص : 35 .

ويقول ابن هانئ : [1]

آمنت بك الأيام ، وهي مخوفة * ولو بيدك الخلد أمنيتي الحتفا**

يتناص هذان البيتان تناصا حواريا كما يسميه محمد نيس : « وهو أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي أو الغائب ، حيث يعيد الشاعر كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية ، ولا يقوم بهذا العمل إلا الشاعر المقتدر » [2] ، فقد تداخل البيتان حيث أوضح المتنبي أن ممدوحه وهو أبو العشائر (وقد أراه درعا وسأله كيف يراه قال المتنبي هذا البيت مرتجلا) ، إذا لبس هذا الدرع فإن صفوف الأعداء سوف تشق يوم القتال وسيكون أمنا على نفسه لأنه متحصن بهذا الدرع القوي وأن الحتوف (وهي الموت) لن تقترب منه ، فاستخدم ابن هانئ هذه المعاني في بيته حين يبين انه قد امن جانب الدنيا حين لزم الممدوح (هو جعفر بن علي) وانه (أي الممدوح) لو كان بيده الخلد لأمن الشاعر من الموت ، وقد أجاد ابن هانئ في التناص بقدرة عالية على مجاراة بيت المتنبي لإعادة إنتاجه من جديد بصورة جديدة لا تدل على التقليد وإنما على قدرة الإبداع لديه .

يقول المتنبي : [3]

ولا الفضة البيضاء والتبر واحد * نفـــوعان للمكـدى وبينهما صرف**

ويقول ابن هانئ : [4]

هو الدهــر إلا أننـــي لا أرى له * على غير من ناواه، خطبا ولا صرفا**

وهذين البيتين يظهر التناص من خلال تناول ابن هانئ معنى المتنبي وإعادة إنتاجه فنرى ابن هانئ يذهب إلى أن الدهر يحم بخطوبه وصروفه الناس جميعهم دون أن يميز صديقه من عدوه ، ولكن الممدوح مع كونه قادرا كالدهر في إصابة الناس بالمصائب إلا انه لا يصيب بها إلا من يخالفه ويعاديه فهو بذلك يفرق بين الموالي والعدو فليس سواء عنده ، والمتنبي

([1]) الديوان ، ص : 278 .
([2]) الشائعة باي : تناص التراث الإسلامي في القصيدة الشعبية العربية الجزائرية ، ص : 57 .
([3]) الديوان ، ج 3 ، ص : 33 .
([4]) الديوان ، ص : 274 .

الذي بين من قبل في بيته أن الفضة والذهب ليسا سواء وكذلك فإن ممدوحه وبقية الناس ليسوا سواء فهناك فرق كبير بينه وبينهم . وهو تناص بالنفي المتوازي .

يقول المتنبي : [1]

ولا ساعيا في فلة المجد مدركا * بأفعاله ما ليس يدركه الوصف**

فيقول ابن هانئ : [2]

وبغيا بما يأتيه خطيب وشاعر * وان جاوز الاطنـــاب والوصفا**

تبدو أصداء بيت المتنبي بارزة في بيت ابن هانئ الذي يعجز أمام ممدوحه بأن يوفيه حقه من الوصف كما فعل المتنبي عندما مدح أبا الفرج احمد بن الحسن القاضي مخاطبا إياه بأنه لا يدركه وصف بسبب علو مكانته وأفعاله الكبيرة . وهو تناص امتصاصي ففي « هذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينقذه وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ، ويحيا بدل أن يموت» [3]

يقول المتنبي : [4]

الفارح الكرب العظام بمثلها * والتارك الملك العزيز دليلا**

يقول ابن هانئ : [5]

هذا الذي ملأ القلوب جلالة * هذا الذي ترك العزيز دليلا**

وهو تناص امتصاصي : امتص ابن هانئ بيت المتنبي بنحت الشطر الأول والمحافظة على الشطر الثاني

([1]) الديوان ن ج3 ، ص : 31 .
([2]) الديوان ، ص : 274 .
([3]) الشائعة تاي ، تناص التراث العربي الإسلامي في القصيدة الشعبية العربية الجزائرية ، ص
([4]) الديوان ، ج3 ، ص : 351 .
([5]) الديوان ، ص : 149 .

يقول المتنبي : [1]

إلف هذا الهواء أوقع في الأنفس أن الحمام مر ا لمذاق

ويقول ابن هانئ : [2]

قد لبس العجاج معتكز اللو * ن ولكن الحديد ، مر المذاق**

84

تناص حواري أقامه ابن هانئ مع بيـــ ـتنبي الذي أعجب به أبو العلاء المعري أيما إعجاب فقال فيه : « إن هذا البيت والذي بعده يفضلان كتابا من كتب الفلاسفة ، لأنهما متناهيان في الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعرهما سواهما لكان له شرف منهما وجمال .... »[3] ويقول فيه عبد العزيز الجرجاني : « إنما نجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه إذا دقق ، فخرج عن رسم الشعر إلى الطريق الفلسفة » [4]

يقول المتنبي : [5]

لو كان لفظك فيهم ما انزل القرآن والتوراة والإنجيل

ويقول ابن هانئ : [6]

ورثته البرهان والتبيان وال * فرقان والتوراة والإنجيل**

في تناصهما هذا يتبين مذهبهما واضحا جليا في تقديس الإمام ووجوب الحق له في الإمامة وهو حق من حقوق آل البيت كما ترى الشيعة وهي مذهب الشاعرين لذلك فإن كل واحد منهما يرى في ممدوحه هذا الحق في الحكم والمشروعية في الخلافة والإمامة هو تناص بالنفي المتوازي كما تطلق عليه كريستفا وتعرفه بقولها : « يظل المعنى المنطقي

([1]) الديوان ، ج3 ، ص : 109 .
([2]) الديوان ، ص : 121 .
([3]) هامش ديوان المتنبي ، ج3 ، ص : 108 ، 109 .
([4]) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص : 160 .
([5]) الديوان ، ج3 ، ص : 361 .
([6]) الديوان ، ص ، 154 .

للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس لوتريامون للنص المرجع معنى جديد معاديا للإنسانية والعاطفة لرومانسية التي تطبع الأول » [1] ، وهو تناص امتصاصي عند بنيس .

وكذلك نجد من الأبيات التي تثبت تشيعهما وتعظيمهما للإمام الممدوح وتتجلى من خلالها خاصية التناص البيتان الآتيان من القصيدتين السابقتين نفسيهما :

يقول المتنبي : [2]

لو كان علمك بالإله مقسما * في الناس ما بعث الإله رسولا**

يقول ابن هانئ : [3]

لو كنت ، آونة نبيا مرسلا * نشرت بعثتك ، القرون الأولى**

وهو تناص بالنفي الجزئي ، ففي حين نفى المتنبي بأن ينزل الله رسولا لو عرف الناس ربهم كمعرفة الممدوح ، وقد أفرط في هذا البيت والذي بعده وتجاوز الحد [4] ، قال ابن هانئ انه لو كان الممدوح هو النبي المرسل من قبل انقطاع الوحي لكانت الساعة قد قامت ونشرت لأنه سيكون آخر المبعوثين وفيه هو الآخر ما فيه من تجاوز للحدود .

ومن التناص بالنفي الجزئي **قول المتنبي :** [5]

وأمـــر مما فر منـــه فراره * وكقتله ان لا يمـــت قتيلا**

ويقول ابن هانئ : [6]

لم يخل حبار الملوك بذكره * الا نسقط في الدماء قتيلا**

([1]) جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص ، 79 .
([2]) الديوان ، ج3 ، ص : 361 .
([3]) الديوان ، ص : 154 .
([4]) هامش الديوان ، ج3 ، ص : 361 .
([5]) الديوان ، ج3 ، ص 360 .
([6]) الديوان ، ص : 150 .

ويقول المتنبي : [1]

في سرج ظامئة الفصوص طمرة * يأبى تفردها لها التمثيل**

هذا البيت الذي يمدح فيه المتنبي بدر بن عمار وهو يمتطي فرسه في رحلة الصيد فيبين أن هذه الفرس ظامئة الفصوص أي أن لها مفاصل دقيقة وهي من محاسن الجياد وقد قرب الممدوح من أسد فلما رأى الفرس وهي بهذه الصفات أبى أن يكون نظر لها فقد كانت لا تمثل بغيرها من الخيول ، وبهذه المعاني أعاد ابن هانئ إنتاج نصه الجديد من النص **فيقول :** [2]

لو كان أعطى الحلق ما اوتيته * لم يخلق التشبيه والتمثيل**

أي أن ممدوحه فريد من نوعه بعلمه وحكمه وحلمه فلو خلق الله له نظيرا لم يكن هناك تشبيه وتمثيل في الوجود فتفرد ممدوح ابن هانئ هو مثل تفرد فرس المتنبي قد أجاب ابن هانئ إعادة صياغة البيت من حيث المضمون والبناء فكان بذلك هو الآخر متفرد في ذلك وكان تناصا حواريا فكان حواره قراءة شعرية جديدة .

يقول المتنبي : [3]

قصرت مخافته الخطى فكأنما * ركب الكمـــــي جواده مشكولا**

يقول ابن هانئ : [4]

يستغرق الشأو المغرب معنقا * ويجيء سابق حلبه ، مشكولا**

وفي تناص آخر **يقول المتنبي :** [5]

ورد إذا ورد البحيـرة شاربا * ورد الفــرات زئيــره والنيـلا**

([1]) الديوان ، ج3 ، ص : 357 .
([2]) الديوان ، ص : 145 .
([3]) الديوان ، ج3 ، ص : 356 .
([4]) الديوان ، ص : 148 .
([5]) الديوان ، ج3 ، ص : 354 .

ويقول ابن هانئ : [1]

لا ارضها حلب ، ولا ساحاتها * مصر ، ولا عرض الخليج النيل**

يتناص البيتان عن طريق استخدام الأماكن نفسها في المدح حيث أن ابن هانئ جعل من ثقافته من جهة ومن بيت المتنبي من جهة ثانية مرجحا له في النظم لأنه (وحسب الكتب التي ذكرت سيرته) لم يزر المشرق في حياته وحتى مصر اقرب الدول إلى المغرب ، ذلك انه عندما هب لزيارتها عند فتح المعز لها قتل وهو في طريقه إليها .

يقول المتنبي : [2]

تسايرها النيران في كل مسلك * به القوم الصرعى والديار طلول**

فيقول ابن هانئ : [3]

كم دوخت اوطانهم ، فتركتها * والمـــال نهب ، والديـــار طلول**

يمتص ابن هانئ بيته من بيت المتنبي فهو تناص امتصاصي ، فقد ذهبا إلى نفس المعنى وهو أن الخيل حين مرت بديار العدو دمرتها وأحرقتها ونهبتها ولم تتركها إلا كالأطلال وهي ما بقي من أثار الديار فتكون بين البيتين علاقة تقوم على التبادل بين العناصر والمعنى فكان هناك نص سابق **(المتنبي)** ، ونص لاحق **(ابن هانئ)** .

يقول المتنبي : [4]

وبتن بحصن الران رزحى من الوجى * وكل عزيـــز للأمير ذليـــل**

ويقول ابن هانئ : [5]

([1]) الديوان ، ص : 137 .
([2]) الديوان ، ج3 . ص : 223 .
([3]) الديوان ، ص : 140 .
([4]) الديوان ، ج3 ، ص : 225 .
([5]) الديوان ، ص : 132 .

فلتعلم الأعلاج علـــــما ثـــــــــاقبا * إن الصليب ، وقد عززت ذليل**

يتعارض البيتان مشكلتين تناصا ؛ فنجدهما ينتهيان بنفس حرف الروي ونفس القافية فقد تشكل – **كما اشرنا** – المعارضة كذلك تناصا فيستخدم ابن هانئ معاني المتنبي فقد ذل لكلا الممدوحين كل عزيز ؛ فممدوح المتنبي ذلت له حصون الروم وخيولها وكذلك لممدوح ابن هانئ الذي ذل له الأعاجم **(الأعلاج)** والصليب .

يقول المتنبي : [1]

والأرض مسبعة ، تكلفه القرى * فيجود بالمصحات ، وهو بخيل**

ويقول ابن هانئ : [2]

جواد على العلات بالمال كـــله * ولكنـــه بالدارعيـــــــن بخيل**

يتناص البيتان في القافية والروي كما يتناصان في المعنى فالمتنبي يمدح سيف الدولة بأنه جواد بالمال بخيل بأنفس الرجال الأبطال وكذلك فعل ابن هانئ الذي ذم الدمشق تلك الجزيرة لما أصابه من ذل الهزيمة على يد أبطال المعز الذين كانوا كالأسود ، وكان قد نزل بها راجيا أن تضيفه ، ولكن صار الأمر أن كلفته أرضها أن يطعم سباعها بنفوس رجاله فجاد بها كرها مع كونه بخيلا عنها [3] .

يقول المتنبي : [4]

أغركم طول الجيوش وعرضـــها * علي شروب للجيوش أكول**

ويقول ابن هانئ : [5]

حتى إذا ارتعص القنا ، وتلمظت * حرب شروب للنفوس أكول**

([1]) الديوان ، ج3 ، ص : 227 .
([2]) الديوان ، ص : 135 .
([3]) ينظر الشرح من هامش ديوان ابن هانئ ، ص 135.
([4]) الديوان ، ج3 ، ص : 288 .
([5]) الديوان ، ص : 139 .

استعمل ابن هانئ في هذا التناص آلية من آلياته وهي آلية التطابق حين كانت الخصائص النبوية والنتائج الوظيفية متساوية ، فالخصائص النبوية متمثلة في التناص على مستوى الألفاظ (البنى) ، والنتائج الوظيفية تمثلت في المعاني التي يتناص فيها بينما كما يلي : يقول المتنبي في بيته أنه لا يغرنكم كثرة الرجال في الجيوش فإن ممدوحه وهو علي (اسم من الدولة) سيغلبكم وان كنتم كثر وكان القصد من شروب وأكول في البيت للدلالة على الإفناء والإدارة كذلك كان المعنى عند ابن هانئ فقد كانت حرب ممدوحه أيضا حرب إبادة وفناء حين استخدم هو الأخر لفظتي أكول وشروب

يقول المتنبي : [1]

فخاضت نجيع الجمع خوضا كأنه * بكل نجيع لم تخصه كفيل**

ويقول ابن هانئ : [2]

لو أبصرتك الروم ، يومئذ ، درت * ان الاله ، بما تشاء كفيل**

وهو تناص بالنفي المتوازي ، حيث إن المعنى المنطقي هو نفسه وتتمثل في أن الروم لو علموا أنك (الممدوح) كفيل ما خاضت الحرب معها ، مستخدما في ذلك آلية التمطيط عن طريق اليا‌راكرام وهي كلمة المحور المتمثل في (كفيل) التي يتردد صداها في كلا المقطعين مع الزيادة في إنتاج البيت وهو الذي يجعل نص ابن هانئ نصا جديدا إما بالتوازي مع النص السابق وقد مثل كذلك هذا التوازي بين النصين في ظهورهما كنصين متعارضين « وقد تمكن المعارض من تأكيد الاختلاف وتحويل مكونات النصوص المتناص معها » [3]

ويقول المتنبي في بيت حكمي يمدح من خلاله سيف الدولة الحمداني ويذكر بناءه ثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة [4] ، فيقول : [5]

وتعظم في حين الصغير صغارها * وتصغر في عين العظيم العظائم**

([1]) الديوان ، ج3 ، ص : 223 .
([2]) الديوان ، ص : 133 .
([3]) عبد لقادر بقشي التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، دراسة نظرية وتطبيقية ، ص : 77 .
([4]) ينظر هامش الديوان ، ص 94 .
([5]) الديوان ، ج3 ، ص : 94 .

ويقول ابن هانئ : [1]

فلا عبقري كان ، او هـــو كائن * فرى فريه في المعضلات العظائم**

تم التناص مع بيت المتنبي بتحويل بيته الحكمي الذي يحتوي في فحواه على المدح والإعلاء والإشادة بقدر سيف الدولة ، حيث اتخذه ابن هانئ إلى بيت مدحي صرف فأصفى على ممدوحه صفات الإعلاء من قدر ممدوحه (المعز لدين الله الفاطمي) ذلك أن المعارض «إما أن يحاكي نموذجه الفني أو يختلف عنه أو يحاكيه ، ويختلف عنه في القصيدة الواحدة وقل في المعنى الواحد ، وذلك بناء على آليات بلاغية وتناصية مقارنة تعكس حدود ومستويات التشابه والاختلاف بين القصيدتين المتعارضتين » [2] ويعمد الشاعران دائما في مدحهما ، وخاصة ابن هانئ في تناصه مع المتنبي إلى الاعتماد على ألفاظ العظمة والتكبير للممدوح وهذا راجع إلى المذهب المتبع كما ذكرنا آنفا فلا ينفك ابن هانئ في مناسبة من مناسبات المدح إلا وأشاد فيها بعظمة ممدوحه بصفته إمام الاسماعليين وخليفة المسلمين ووصيهم والقائم على أمرهم في هذه الأرض .

ومن التناص كذلك **يقول المتنبي :** [3]

وقد كان يدني مجلسي من سمائه * أحاديث فيها بدرها و والكواكبا**

ويقول ابن هانئ : [4]

فهم كـواكب عصـــــرهم ، لكنهم * منه بحيث ترى العيون الكواكبا**

التناص هنا تناص امتصاصي امتص فيه ابن هانئ معاني المتنبي وشربها في بيته معنا ولفظا ، غير ان اعادة البناء هي التي تبرر حدة ابن هانئ وبراعته في التلاعب بالألفاظ ويظهر هذا الامتصاص في أن المتنبي جعل من ممدوحه **(سيف الدولة)** سماء ، رفعة له ، فهو كالبدر أمام من يصاحبه في مجلسه فهم أدنى منه منزلة على الرغم من رفعتهم فهم

([1]) الديوان ، ص : 179 .
([2]) عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص : 78 .
([3]) الديوان ، ج3 ، ص : 199 .
([4]) الديوان ، ص : 230 .

كواكب محيطة به لا تصله مرتبة ورفعة ، وكذلك فعل ابن هانئ في بيته حين جعل ممدوحه (وهو جعفر بن علي الأندلسي) في علوه وشرف مقامه أبعد من الكواكب التي تحيط به ولكن لا تصل أليه في مقامه الذي لا تصل إليه العيون ، « وفي علم الفلك الشيعي فإن " الشمس " تعني محمدا و " القمر " عليا و " الزهراء " فاطمة ، و " الفرقدين " الحسن والحسين » [1]

يقول المتنبي : [2]

فإذا سئـــــلت فلا لأنك محـــوج * واذا كتمت وشت بك الالاء**

ويقول ابن هانئ : [3]

قد جالت الأوهام فيك ، فدقت الأ * فكار عنك ، فجـــلت الالاء**

وكذلك التناص هنا امتصاصي يتبين من خلال تحليل معاني البيتين ، فالمتنبي في بيته يعني انه إذا سئل الممدوح (أبا علي هارون بن عبد العزيز إلا الأوراجي الكاتب) ليس ذلك يعني انه في حاجة إلى سؤال الناس ولكن السؤال كان لمعرفة تفاصيل حاجاتهم ، ولكي يتشرفوا بسؤاله وإذا كتم ولم يظهر على الناس دل ذلك على نعمة صنائعه ، وابن هانئ امتص هذه المعاني في بيته الذي يخص فيه أن الممدوح (المعز لدين الله) فقد طافت به أوهام الناس ، وأحجمت عقولهم أو فهمهم ، إذا فإن هذا التناص الامتصاصي قد ابرز لنا بيت المتنبي في حلة جديدة تحمل نفس المعاني وبعض الألفاظ ذلك انه : « ليس القول باختلاف النص المعارض ذلك التحويل التام لمكونات النص المعارض حق لا علاقة ولا شبه بينهما بل هو التحويل الذي يظل فيه النص النمودج طاقة تفجير لنصوص لاحقة ومصدر توليدها » [4]

([1]) لويس ماسيوس ، المتنبي بإزاء القرن الاسماعيلي في تاريخ الإسلام ، تر ، وتعليق ودراسة إبراهيم عوض ، د.ط ، 1988 ، ص : 22،21 .
([2]) الديوان ، ج1 ، ص : 153 .
([3]) الديوان ، ص : 39 .
([4]) عبد القادر بقشي ، التناص الخطاب والبلاغي ، ص : 79 .

ويقول المتنبي في نفس القصيدة : [1]

من يهتدي في الفعل ملال تهتدي * في القول حتى بفعل الشعراء**

ويقول ابن هانئ : [2]

انت الذي فصل الخطاب ، وانما * بك حكمت في مدحك الشعراء**

اتسم هاذان البيتان بالتناص الحواري الذي يتجسد من خلال محاورة ابن هانئ لبيت المتنبي عن طريق تجاذب المعاني بعضها البعض وكذلك التشابه في القافية وحركة الروي كما مما يدخلها في باب المعارضة ، والتناص في المعنى يتجلى حين يبين (المتنبي) أن الشعراء يقتدون بالممدوح في مكارمه وأخلاقه التي يتعلمون منها ويحاكونها وابن هانئ يبين أن ممدوحه يملك الحكمة وفصل الخطاب ، ولذلك صارت الحكمة التي يقولها الشعراء هي الشيء تعلموها منه ، فمدحه كله حكمة ، هكذا تجاذبت معاني المدح بين البيتين ممثلة تناصا حواريا .

يقول المتنبي : [3]

جمد القطار ولو رأته كمـا ترى * بهنـت فلـم تتبجس الايـواء**

ويقول ابن هانئ : [4]

فعنت لك الابصار ، وانقادت لك * الاقجرا ، واستحيت لك الانواء**

في هذين البيتين تناص امتصاصي فهما يحملان نفس المعنى لأنهما يبينان (الشاعران) أن الأمطار تخجل من الممدوح لأنه أجود منها ، وهذا ما زاد من عملية التناص وضوحا : « فعملية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق » [1]

([1]) الديوان ، ج1 ، ص : 148 .
([2]) الديوان ، ص : 39 .
([3]) الديوان ، ج1 ، ص : 147 .
([4]) الديوان ، ص : 39 .

يقول المتنبي : [2]

يعطي فتعطى من لهتي يده اللهى * وترى برؤيه رأيه الاراء**

ويقول ابن هانئ : [3]

في الله يسري جـــــوده وجنوده * وعديده والعــزم والاراء**

يستعمل التناص (**ابن هانئ**) هنا آلية من آليات التناص وهي الياراكرام (الكلمة المحور التي يتردد صداها في كلا المقطعين ، وتتمثل هذه الكلمة في الجود وسداد الرأي اللذين هما صفتان يتصف بهما ممدوحا الشاعرين .

يقول المتنبي : [4]

واذا مطــرت فلا لانك مجــدب * يسقى الخصيب وتمطر الدأماء**

ويقول ابن هانئ : [5]

والفلك ، والفلك المدار وسعده * والغزو في الدأمــاء ، والدأماء**

تتجسد هنا آلية أخرى من آليات التناص وهي التمطيط عن طريق التكرار حين تتجلى هذه الآلية من خلال تشكيل على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ وفي المقطيعن نجد تكرارا لكلمة الدأماء والتي تعني البحر .

يقول المتنبي : [6]

نقم على نقم الـــــزمان يصبها * نعم على النعم التي لا تجحد**

يقول ابن هانئ : [7]

([1]) عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص : 80 .
([2]) الديوان ، ج1 ، ص : 150 .
([3]) الديوان ، ص : 36 .
([4]) الديوان ، ج1 ، ص : 154 .
([5]) الديوان ، ص : 36 .
([6]) الديوان ، ج2 ، ص : 56 .
([7]) الديوان ، ص : 80 .

وباسمك تدعوه الأعادي فغنهم * يعرون حتما ، والمران جحود**

التناص في هذين المقطعين هو تناص بالنفي الكلي حيث يثبت ابن هانئ جحود أعداء الممدوح (المعز لدين الله) بإعزازه لدين الله ونصرته في حين ينفي المتنبي صفة الجحود بنعمة الممدوح (شجاع بن محمد الطائي المتنبي) التي يعتز بها (أي النعمة) أولياءه فتصيب أعداءَه لتصبح نقمة عليهم بالإضافة إلى نقمة الزمان عليهم .

يقول المتنبي : [1]

قطعهم حسدا اراهم ما بهم * فتقطـعوا حسدا لمن لا يحســد**

يقول ابن هانئ : [2]

ترى اعاديه في ايام دولته * مالا يرى حاسد في وجه محسود**

تناص المقطعين عن طريق التناص بالنفي الجزئي حيث يتشكل النفي في البيتين إذ ينفي المتنبي عن ممدوحه صفة الحسد لأنه ليس فوقه أحد ليحسده ، وكذلك فإن الحسد ليس من أخلاقه لصفاء قلبه وطهارته ، أما ابن هانئ فيثبت الحسد على الأعداء الذين يرون أكثر مما يراه الحاسد في محسوده وهي مبالغة لتثبيت صفة الحسد على الأعداء .

يقول المتنبي : [3]

دعاني إليك العلم والحلم والحجى * وهذا الكلام النظم والنائل النثر**

ويقول ابن هانئ : [4]

وقد حبرت فيها لك الخطب ، التي * بدائعها نظــم ، وألفاظــها نثر**

يتحاور المقطعان من خلال التناص الحواري حين يتفقان في الألفية (خاصة الشطر الثاني) ويختلفان في المعنى عن طريق إعادة الإنتاج وإعادة بعث هذه المفردات في قالب

([1]) الديوان ، ج2 . ص : 58 .
([2]) الديوان ، ص : 68 .
([3]) الديوان ، ج2 ، ص : 262 .
([4]) الديوان ، ص : 91 .

«جديد والتي تحتاج إلى القارئ المتمرس الذي يمتلك كفاءة معرفية أو ثقافية عالية ،أن يكتشف النص الأصلي المدمج في النص الجديد وأن يعزز العناصر الغائب بالنص ... التي جاءت مدمجة ضمن البنية النصية الجديدة ، وتبدو وكأنها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة تناصية مضمرة » [1]

يقول المتنبي : [2]

ومازلت حتى قادني الشوق نحوه * يسايرني في كل ركب له ذكر**

واستكبر الأخبـــار قبـــل لقائه * فلمـــا التقينـــا صغـر الخبر الخبر**

ويقول ابن هانئ : [3]

ومن عجب ان اللسان جرى لهم * بذكر على حين انقضوا وانقضى الذكر**

فبادوا وعفى الله اثار ملكهـــم * فلا خيـــر بلقـــاك عنـــهم ولا خير**

تتناص هذه الأبيات تناصا بالنفي الجزئي ففي حين ذكر القبائل على لسان ابن هانئ جعله يتعجب من ذلك الأمر لأن ملكهم قد زال وعفت آثارهم ، فذهب ذكرهم ، ولا تأتيك أخبارهم ، فلا تعلم أحوالهم بدليل أو تجربة ، وهذا نفي من ابن هانئ .

أما المتنبي فقد كان الممدوح عنده مذكورا دائما مما زاده شوقا إليه ، أما ذكره الشائع فهو أقل بكثير من تلك التجربة التي هو فيها عند لقائه ، فذلك الخبر لم يوفه حقه فاستصغر الشاعر الخبر لما لقي ممدوحه وعاش تجربة معرفته شخصيا ، وتتجسد كذلك في هذا التناص طريقة من طرق التمطيط وهي الأناكرم التي قابلها محمد مفتاح بالتصحيف بين كلمتي خسر ـــــــ خبر ، فالأولى تعني الذكر الشائع والثانية تعني التجربة .

يقول المتنبي : [4]

([1]) محمد رجب النجار ، توفيق الحكيم والأدب الشعبي أنماط من التناص الفلكلوري ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1 ، 2001 ، ص : 120،121 .

([2]) الديوان ، ج2 ، ص : 260 .

([3]) الديوان ، ص : 87 .

([4]) الديوان ، ج2 ، ص : 278 .

وترى الفصيلة لا تـرد فضيـــلة * الشمس تشرق والسحاب كنهورا**

ويقول ابن هانئ : [1]

اذا ما نسيج التبر اضحى يطلها * افاء لها منـــه غمـــــاما كنهورا**

في هذين المقطعين التناص بالنفي الجزئي حيث نفى ابن هانئ (النص اللاحق) شمس المتنبي (النص السابق) وأظلها بمظلة منسوجة بالذهب والجواهر فقد أعلى عليها سحابا كثيفا **(كنهور)** من الذهب في حين أن المتنبي قد جمع في ممدوحه صفتين متضادتين هما الظل والسحاب فمن جهة هو كالشمس مشرقة (للدلالة على تدفق نواله وعطائه) وهو من جهة أخرى كالسحاب الكثيف (للدلالة على العطاء كذلك فالسحاب يأتي بالمطر وخاصة إذا كان كثيفا فالمطر يكون أغزر) .

يقول المتنبي : [2]

من لا تريه الحرب خلف مقبلا * فيها ولا خلق يـــراه مدبرا**

ويقول ابن هانئ : [3]

لعمري الئن زان الخلافة ناطقا * لقد زان ايام الحروب مدبرا**

التناص هنا تناص امتصاصي امتص ابن هانئ معاني المتنبي مستعملا ذلك طريقة الاناكرم وهو ما يقابله التصحيف بين كلمتي مدبرا ـــــ مدبرا وهذه الأخيرة هي في مقابلة مع كلمة مقبلا عند المتنبي .

يقول المتنبي : [4]

وما ثناك كلام الناس عن كرم * ومن يسد طيق العارض الهطل**

([1]) الديوان ، ص : 98 .
([2]) الديوان ، ج2 ، ص : 271 .
([3]) الديوان ، ص : 99 .
([4]) الديوان ، ج3 ، ص : 211 .

يقول ابن هانئ : [1]

توالت الباقيات الصالحات له * توالـــــي الديم الوكافه ، الهطل**

يبرز التناص هنا بخاصة في المعنى حين جعل ابن هانئ يعيد إنتاج بيت المتنبي معتبرا إن الباقيات الصالحات وهي أعمال الخير 97 تثمر الإنسان بكل خير كالوكافة (السحب) وهي سائلة مع غزارة متتابعة للمطر ، والمتنبي اعتبر كذلك ، وخاصة في الشطر الثاني . الكرم كالعارض وهو السحاب الذي إذا جاء بالمطر فلا يستطيع احد أن يسد طريقه ليوقفه .

يقول المتنبي : [2]

وكيف ترجى الروم والروس هدمها * ودا الطـــعن أساس لـــها ورعائم**

ويقول ابن هانئ : [3]

لعمري ! هم أنصار حق ، وكلـــهم * من المجد ، في بيت رفيع الدعائم**

في البيتين تناص امتصاصي تسرب فيه ابن هانئ بمعنى المتنبي وأعاد إنتاجه فالدعائم عند المتنبي هي دعائم حقيقية لقلعة الممدوح (سيف الدولة) فلا يستطيع الأعداء هدمها فقواتها شديدة لطعنه الذي اعمله فيهم ، أما دعائم ابن هانئ فهي معنوية يعنى بها شرف نسب الممدوح (المعز) ومجده .

يقول المتنبي في مدح سيف الدولة : [4]

ولا كتب إلا المشـــرقية عنـــده * ولا رسل الا الخميس العـــرمرم**

ويقول ابن هانئ يمدح الخليفة المعز لدين الله الفاطمي : [5]

([1]) الديوان ، ص : 163 .
([2]) الديوان ، ج4 ، ص : 99 .
([3]) الديوان ، ص : 181 .
([4]) الديوان ، ج4 ، ص : 70 .
([5]) الديوان ، ص : 182 .

يعر على الحسناء أي اطأ القنا * واعثر في ذيل الخميس العرمرم**

أعاد ابن هانئ إنتاج بيت المتنبي المدحي في مقدمته الغزلية عن طريق تناص بالنفي الجزئي بالنفي متمثل في أن ابن هانئ ترفض عشيقته أن يقاتل حراسها لأنهم كثر وهي تخاف عليه أن يصيبوه بسوء أما المتنبي فممدوحه لا يخاف أن يرسل إلى أعدائه جيوشا كثيرة (الخميس العرمرم) فيرفض التعاون معهم بواسطة الرسائل والرسل فالكلمة كلمة السيف والحرب وهذا تمثيل **لقول ابي تمام :**

السيف اصدق أنباء من الكتب * في حده الحد بين الجــد اللعب**

يقول المتنبي : [1]

كأجناسها راياتها وشعـــارها * وما لبسته والسلاح المسمـــم**

ويقول ابن هانئ : [2]

يسير رويدا في الوغى وقديده * يسيل دعافا ، وهو غير مسمم**

وهو تناص بالنفي الجزئي فابن هانئ يبين أن جيش ممدوحه يمشي مشيا يسيرا ، دلالة على وقار فرسانه ، وهم في مشيتهم هاته يحملون أسلحة مسمومة للدلالة على قوة فتكها بالعدو ، مع أنها غير مسمومة لأن الحديد لا يسم لأنه من المشروبات أو المأكولات التي عادة ما يوضع فيها السم والمتنبي يصف فرسان جيوش ممدوحه بأنها عربية وكذلك لباسهم فهو عربي حتى السلاح المسموم فهو أيضا عربي ، لذلك يتبين النفي من خلال نفي السم عن سلاح جيش ممدوح بن هانئ وإثباته في سلاح جيش ممدوح المتنبي .

ويقول المتنبي : [3]

الم اسأل الوبل الذي رام ثنينـــا * فيخبره عنك الحديد المثلم**

([1]) الديوان ، ج4 ، ص : 76 .
([2]) الديوان ، ص : 192 .
([3]) الديوان ، ج4 ، ص : 72 .

يقول ابن هانئ : [1]

ولا بنواصي الخيل غير خصيبة * ولا بحديد الهند غير مُثَلَّمِ**

هذا التناص في ظاهره تناص بالنفي الجزئي حين نلاحظ لنفي بين المثلم وغير المثلم غير انه تناص بالتوازي إذ يتوازى المقطعان في المعنى الذي هو نفسه فابن هانئ يتباهى بما خصبت به الخيل من دماء على نواصيهم (وذلك مما كانت العرب تتفاخر به لدلالتها على شدة القتال) وكذلك يمدح المتنبي ممدوحه بقوته التي لا يستطيع المطر أن يصرفه عن مقصده فكيف تفعل ذلك السيوف التي ثلمتها الوقائع فلم تقدر على صرفه عن وجهته (وذلك دلالة على شدة القتال) كما أن السيوف عند ابن هانئ غير مكسورة أما عند المتنبي فهي مكسورة ، وهو ما يدل على انه نفي جزئي ونفي بالتوازي في الوقت نفسه . .

يقول المتنبي : [2]

وفارقت شر الارض اهلا وتربة * بها علوي جده غيــر هاشم**

ويقول ابن هانئ : [3]

وآنست من اصار دولــة هاشم * جحاجحة تسعى لدولة هاشم**

في هذين البيتين يتواجد التناص الامتصاصي ، حين امتص ابن هانئ معنى المتنبي وضمه في بيته فبين أن كل من ينتمي إلى بني هاشم من سادات مسرعين إلى المكارم (الجحاجحة) يجتهد في نصرة هذه الدولة لأنه يفتخر بهذا النسب ، والمتنبي يوضح أنه لما اتصل بالممدوح فقد فارق أهلها شر الأهل ، لان في تربتها رجل يدعى نسبه إلى علي وهو ليس من ولده ، فذلك ليس بشريف وهو بذلك يقصر الشرق على بني هاشم الذي من ولده عليا كرم الله وجهه وهذا ما يفسر مذهب الشاعرين الشيعي وخاصة ابن هانئ الذي وعند « رحلة المعز لدين الله الفاطمي ، وتدرجه في مراتب الدعوة الباطنية غير رؤيته ومواقفه رأسا على عقب ، وكان لهذا التحول الجدري في نفسية ابن هانئ انعكاس واضح في شعره فإذا بقصيدة

([1]) الديوان ، ص : 192 .
([2]) الديوان ، ج4 ، ص : 243 .
([3]) الديوان ، ج4 ، ص : 243 .

الممدوح تصبح في مضامينها الشعرية صدى قويا لتعاليم الإسماعيلية ، وتصبح رقيقة في لغتها مسلسلة في أسلوبها مشرقة في ديباجتها » [1] وكذلك المتنبي الذي تشيع للعلويين متأثرا بآراء الشيعة وأراء الغلاة منهم خاصة

ويقول المتنبي بمدح محمد بن سيار بن مكرم التميمي : [2]

ثقال اذا لاقوا خفاف اذا دعو * كثيـــرا اذا شـــدوا قليـــل اذا عدوا**

يقول ابن هانئ يمدح جعفر بن علي الأندلسي ويهنئه بأخذ قلعة كقامة : [3]

كثير وزاياهم . قليل عديدهم * وكانوا حصى الدهناء ، جميعا اذا عدوا**

يتمثل التناص في هذين المقطعين حين حافظا على نفس المعنى المنطقي مشكلين بذلك تناصا بالنفي المتوازي فقد أعاد ابن هانئ كتابة بيت المتنبي مراعيا في ذلك حقيقة النص العاتب شكلا ومضمونا (رزاياهم ، مصائب) وتتكرر في المقطعين صورة بديعية يسميها أهل البلاغة بالمطابقة ، فقد وسعت هي الأخرى هذا التناص بين الشاعرين مما زاده رقة وتشابكا .

يقول المتنبي : [4]

فما في سحـــاياكم منازعة العلى * ولا في طباع تربة المسك والند**

ويقول ابن هانئ يمدح جعفر بن علي الاندلسي ويهنئه بأخذ قلعة كتامة : [5]

السعين في ثوب الخليفة ، طيبها * وما نم كافـــور عليـــه ولا نـد**

يتبين هنا التناص الامتصاصي ،حيث امتص ابن هانئ معنى المتنبي الذي يقول انه ليس في طبائعهم إن تنازعوه في علوه ومكانته العظيمة لأنه ليس في طبع التراب يفوح

([1]) طه حسين ، مع المتنبي ، دار المعارف ، مصر ، ط10 ، ص 35 .
([2]) الديوان ، ج2 ، ص : 92 .
([3]) الديوان ، ص : 246 .
([4]) الديوان ، ج2 ، ص : 102 .
([5]) الديوان ، ص : 243 .

بالمسك الند (الذي هو عود يتبخر به) فإبن هانئ أعاد إنتاج هذا المعنى مبينا أن الخليفة سينبعث منه طيب الفتوحات التي قام بها وهذا الطيب لن يناله كافور ولن تسطع رائحته ولا رائحة الند .

ويقول المتنبي : [1]

وسيفي لأنت السيف لاما تسله * بضرب ومما السيف منه لك الغمد**

ويقول ابن هانئ : [2]

فما ظنكم لو كان جوف سيفه * اذا كان هذا بعض ما فعل الغمد**

التناص هنا كذلك تناص امتصاصي باستخدام طريقة من طرق التمطيط اليراكرام الكلمة المحور والمتمثلة في كلمة سيف والمتكررة في كلا المقطعين فقد ذهب المتنبي إلى أن ممدوحه هو سيفه ويقول له انه في الحقيقة هو السيف لا ذلك الحديد فإذا لبست الدرع كنت فيه كالسيف وكان لك الغمد وتهزم به اعداءك وأعداء ابن هانئ امتصاص هذا المعنى في بيته فيوضح أن ممدوحه يفعل فعال كبار حتى ولو كان سيفه في غمده فما سيكون الحال إذا سله ؟ فإنه بذلك يقضي على أعدائه بضربة واحدة

يقول المتنبي : [3]

له منن تقي الثنائي كأنما * به اقسمت ان لا يــؤدي لها شكر**

ويقول ابن هانئ : [4]

وذلك اني كنت اجحد سيبه * ومعروفه عندي لعجزي عن الشكر**

يجسد في هدين البيتين التناص بالنفي المتوازي؛ إذ ينفي الشاعران مقدرتهما على الشكر لممدوح ذلك أن هذا الخير عند الشاعرين (باختلاف الممدوحين) يفوق إحسانه شكر

([1]) الديوان ، ج2 ، ص : 108 .
([2]) الديوان ، ص : 247 .
([3]) الديوان ، ج2 ، ص : 229 .
([4]) الديوان ، ص : 250 .

الشاكرين ، فمنن ممدوح المتنبي تقسم بحق الممدوح أن لا يبلغ احد تمام شكرها وإحسان ممدوح ابن هانئ ظلمه لأنه يحمله بهذا الكرم ما لا يستطيع لسانه رده حتى ولو بالشكر والثناء ، في مثل هذا يتناص المقطعان تناصا حسيا بالتوازي

يقول المتنبي : [1]

كثير شهادة العين من غير علة * يؤرقها فيـــما يشـــرف الفكـــر**

ويقول ابن هانئ :

وبالسعي للعليا يشـــاد بناؤها * وفي اللهو ايضا راحة النفس والفكر**

أما في هذين البيتين فيتجسد التناص بالنفي الكلي ففي حين اتخذ ممدوح المتنبي سبيل الشرف والمجد بالسهر الذي سبب له الارق من أجل التفكير في كل ما يريده شرفا وعزة كان ممدوح ابن هانئ قد اتخذ سبيلا آخر للسعي للمكارم فهناك بحسب رأيه طريقتان الأولى التأسيس لها والثانية اتخاذ سبيل اللهو والراحة والترويح عن النفس والفكر فما عليه إلا أن يوزع حياته بين هذه وتلك لينال رغبته بهذه المكارم ، وبذلك اتخذ التناص مستوى النفي الكلي .

يقول المتنبي : [2]

من مبلغ الأعراب أني بعـــــدها * شاهدت رسطاليس والاسكندر**

ويقول ابن هانئ : [3]

نحر القبول من الدبور وسار في * جمه الهرقل وعزمة الاسكندر**

يتبين هنا التناص الامتصاصي لأن ابن هانئ امتص هذا التوظيف التراثي للمتنبي ، غير أن هذا التوظيف قديم « قدم هذا الفن ولكن الجدة في هذه الظاهرة هو هذا التوظيف متميزا بالتفاعل العضوي بين العناصر التراثية واغلب التجارب الشعرية ، تفاعلا يعقد هذه

([1]) الديوان ، ج2 ، ص : 229 .
([2]) الديوان ، ج2 ، ص : 276 .
([3]) الديوان ، ص : 258 .

العناصر قدمها ويجعلها حية بنات التجربة الراهنة ، ويفتق فيها أبعادا فكرية جمالية تنعكس بالإيحاء على التجربة بما تضفي عليها من ظلال وعمق » [1] وتمثل هذا التوظيف باستخدام هذه الأسماء التراثية من رسطاليس (ارسطوطاليس) والاسكندر المستعمل عند الشاعرين هرقل

يقول المتنبي : [2]

يقوم مقام الجيش تقطيب وجهه * ويستغرق الالفاظ من لفظه حرف**

ويقول ابن هانئ : [3]

وكائنا تــراه في المقامة ، فاعلا * مشاهده فصلا ، وحطبته حــرف**

التناص امتصاصي بإعادة إنتاج نفس المعاني للنص السابق ، فقد جعل المتنبي ممدوحه وهو واقف مقطب وجهه جعله مهيب ليروع الناس فلجأوا إلى طاعته هذا الممدوح إذا قال قام القليل من كلامه مكان الخطب الطوال ذلك لأن بلاغته تمكنه من قول الكثير في عبارات قليلة ومعبرة وكذلك أعاد ابن هانئ هذه المعاني فيبين أن ممدوحه إذا رأيته في مجلس فإن فصله أو خطبته تكون بليغة بحيث تكون موجزة فكأن حرفا واحدا منه يوم مقام خطبة غيره .

يقول المتنبي : [4]

ومن كثرة الأخبار عن مكرماته * يمــــر له صنف ويأتـــي له صنـــف**

ويقول ابن هانئ : [1]

([1]) احسن مزدور ، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية ، ص 17 .
([2]) الديوان ، ج3 ، ص : 28 .
([3]) الديوان ، ص : 274 .
([4]) الديوان ، ج3 ، ص : 32 .

وتأتي عطاياه عـــداد جنـــوده * فما افترقت صنفا ، ولا اجتمعت صنفا**

التناص هنا تناص بالنفي الجزئي فالمتنبي يتحدث عن أخبار مكرمات ممدوحه الكثيرة والتي لا حد لها ، ذلك لأنها تمر لها أصناف فتأتي أخرى مما يجعلها تستمر ، أما ابن هانئ فعطايا ممدوحه التي يمنحها لجنوده كثيرة أيضا لكنها لا تفرق بين صنف وآخر أي لا فرق بين جندي وآخر .

يقول المتنبي : [2]

إذا أتتك مذمتي مـن ناقص * فهي الشهادة لي بأني كامل**

ويقول ابن هانئ : [3]

وإذا بعدت فكل شيء ناقص * وإذا اقتربت فكل شيء كامل**

أما التناص هنا هو تناص حواري أقامه ابن هانئ في بيته مع بيت المتنبي معيدا بذلك كتابته بشكل جديد محولا إياه من بيت فخري ، يفتخر به المتنبي بنفسه ويمدحها بشعر مدحي « يمتاز بقوة الأسلوب وكثرة الحكم ، ورنين النغم كما امتلأ بالغرور والمعاني ومدح النفس» [4] ، إلى بيت مدحي يمدح به جعفر بن علي فتناسب البيت مع المقام فأبدع ابن هانئ في هذا التناص بتكرار صدى بيت المتنبي في مقطعه ، ارتقى به إلى أعلى مستويات التناص وهو التناص الحواري الذي يحتاج إلى جهد القارئ لاستخراجه لشدة تشابكه مع النص السابق .

يبدع ابن هانئ في تناص آخر حواري حين يحول بيتا فخريا للمتنبي إلى بيت مدحي **للمتنبي :** [5]

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي * وأسمعت كلماتي من به صمم**

([1]) الديوان ، ص : 274 .
([2]) الديوان ، ج3 ، ص : 376 .
([3]) الديوان ، ص : 310 .
([4]) أبو القاسم محمد كرو ، ابن هانئ الأندلسي ، الدار العربية للكتاب ، 1984 ، ص : 48 .
([5]) الديوان ، ج4 ، ص : 83 .

ويقول ابن هانئ : [1]

ففي ناظري عن سواكم ، عمي * وفي أذني ، عن سواكـــــم ، صمم**

وفي تناص حواري آخر **يقول المتنبي :**

فالخيل والليل والبيداء تعرفنـي * والسيف والرمح والقرطاس والقلم** [2]

ويقول ابن هانئ : [3]

ولم أر أنفذ من كتبـــــه * اذا جعـــل السيف حيـــث القلـــم**

يقول المتنبي يمدح سيف الدولة وقد عوفي مما كان به : [4]

تفرد العـــرب في الدنيا يتخذه * وشارك العرب في إحساسه والعجم**

ويقول ابن هانئ يمدح جعفر بن علي ويتوجع من علة عرضت له : [5]

يا خير ملتحف بالمجد والكرم * وافضل الناس من عرب ومن عجم**

يستعين ابن هانئ في هذا البيت بالتناص الامتصاصي ليمتص به معنى المتنبي وألفاظه ويضفيها على بيته وقد تشارك البيتان ففي المعنى حيث وصف المتنبي ممدوحه بأنه عربي الأصل لذلك امدحه العرب ولكن إحسانه ينال منه العرب والعجم على حد سواء وذلك لكرمه الشديد ، امتص ابن هانئ هذا المعنى وأنتجه إنتاجا جديدا حين يبين أن ممدوحه محاط بالمجد والكرم مما جعله أفضل العرب والعجم على حد سواء

ومن التناص الامتصاصي كذلك نجد **قول المتنبي :** [6]

ضممت جناحيهم على القلب ضمة * تموت الحـــوفي تحتها والقوادم**

([1]) الديوان ، ص : 316 .
([2]) الديوان ، ج4 ، ص : 85 .
([3]) الديوان ، ص : 313 .
([4]) الديوان ، ج4 ، ص : 92 .
([5]) الديوان ، ص : 318 .
([6]) الديوان ، ج4 ، ص : 103 .

ويقول ابن هانئ : [1]

سبقت المنايا ، واقـــعا بنفوسهم * كما وقعت قبل الحوافي ، القوادم**

تمثل هذا الامتصاص في المعنى والمبنى فالمعنى امتصه ابن هانئ حين جعل الموت التي أوقعها الممدوح بنفوس أعدائه قبل تهلكهم مناياهم المقدرة وكان ذلك كتقدم صغار الريش (القوادم) من الطيور على الحوافي (صغارها) والموت عند المتنبي كانت بضمة واحدة من الممدوح ليهلك تحتها كل أعدائه كما تهلك الحوافي والقوادم على السواء وبذلك فقد استخدم ابن هانئ نفس ألفاظ المتنبي وكررها وهي متمثلة في الموت ، القوادم والخوافي .

وتناص امتصاصي ثالث في **قول المتنبي :** [2]

أدام مـــن أعـــدائه تحكينـــــه * من صان منهم نفســـه ودينه**

ويقول ابن هانئ : [3]

اوسعت عبدك من اباد ، شكرها * حظان من دنيا الشكور ودينه**

يقول المتنبي : [4]

وشغل النفس عن طلب المعالي * ببيع الشعـر في سوق الكساد**

ويقول ابن هانئ : [5]

والقوافي كالمطـــايا ، لم تكـن * تنبـري ، ان تنتـحي ، الايحاد**

جوهـــــر آليـــــت لا اوقفه * موقف الثلة ، في سوق الكساد**

يتشكل التناص في هذه الأبيات من خلال التناص بالنفي المتوازي حين ينفي كلا الشاعرين بيع شعره في سوق الكساد أي أنهما يرفضان نظم الشعر فيمن لا يستحقونه

([1]) الديوان ، ص : 322 .
([2]) الديوان ، ج4 ، ص : 307 .
([3]) الديوان ، ص : 329 .
([4]) الديوان ، ج2 ، ص : 77 .
([5]) الديوان ن ص : 355 .

بشعرهما أرقى وأعظم من أن يذل في سوق الكساد وهو السوق الذي فيه السلع التي لا يرغب المستهلك في شرائها لاستغنائه عنها .

ويقول المتنبي في مدح علي بن إبراهيم التنوخي : [1]

فلما جئته أعلى محلي * وأجلسنـــي على السبع الشداد**

ويقول ابن هانئ يمدح الأميرين ظاهرا وأبا عبد الله الحسين ابني الإمام المنصور بالله وهو اخو المعز لدين الله : [2]

كم مقام لكما من دونه * يتبنى المجد على السبع الشداد**

أعاد ابن هانئ إنتاج نص المتنبي من خلال التناص الامتصاصي مستخدما في ذلك آلية من آليات التناص ومن آلية التطابق والتي تساوي النصوص فيها في الخصائص البنوية النتائج الوظيفية ففي هذين النصين (البيتين) تتساوى الخصائص السردية خاصة في الشطر الثاني من كلا البيتين حين اتخذ الشاعرين من المجد منزلة من منازل السموات السبع المتقنة والمحكمة الصنعة (السبع الشدائد) فالمتنبي في بيته جعل هذه المنزلة خاصة في ممدوحه قد وضعه فيها أما ابن هانئ فقد خصها لممدوحه وهكذا تشكلت النتائج الوظيفية المتساوية

يقول المتنبي : [3]

كان سخاءك الإسلام تخشى * إذا ما حلـــت عاقبة ارتداد**

ويقول ابن هانئ : [4]

لا ارى بيت مديـــح ستـــار * في سواكم غير كفر وارتداد**

وهو تناص امتصاصي فقد استنجد ابن هانئ ببيت المتنبي لبناء بيته حين كان يمدح ممدوحه ويقول انه لا يعتبر أي بيت شارد عن مدح هذين الممدوحين فهو بمثابة شارد عند

([1]) الديوان ، ج2 ، ص : 79 .
([2]) الديوان ، ص : 354 .
([3]) الديوان ، ج2 ، ص : 80 .
([4]) الديوان ، ص : 356 .

الدين المرتد عنه ، أما المتنبي فقد ذهب إلى أن ممدوحه شديد السخاء فهذه الصفة هو من فطرته كما فطر على الإسلام فكما يخاف على الارتداد عن الإسلام فهو يخاف من البخل لكونه في نظره نوع من الارتداد .

يقول المتنبي : [1]

ما دار في الحنك اللسان وقلبت * قلما بأحسـن من نثاك انامـــل**

ويقول ابن هانئ : [2]

تجودك من يمناه خمســة ابحر * تفيض دهاقا، وهي خمس انامل**

تناص امتصاصي والذي امتصه ابن هانئ من معنى المتنبي الذي أوضح بأن الأنامل التي تحل الأقلام لا تجود لا بذكرك ومدحك ووصفك ، استنجد ابن هانئ بهذه المعاني فبين أن أنامل الممدوح عندما تجود بالمال فهي تشبه البحر لغزارة العطاء .

ويقول المتنبي : [3]

خميس يشرق الأرض والعرب زحفه * وفي اذن الحوراء منه زمازم**

ويقول ابن هانئ : [4]

جاؤوا وحشوا الأرض منهم جحفل * لجب ، وحشوا الخافقين صهيل**

تناص امتصاصي امتص فيه ابن هانئ معنى المتنبي وأعاد إنتاجه محافظا بذلك على المعنى الذي هو : أن الممدوحين جاءا بجيش عظيم بعدده وعدد خيوله التي يملأ صهيلها مشرق الأرض ومغربها ويصاعد إلى عنان السماء ليصل إلى الجوزاء .

([1]) الديوان ، ج3 ، ص 378 .
([2]) الديوان ، ص : 368 .
([3]) الديوان ، ص : 136 .
([4]) الديوان ، ص : 136 .

وهكذا فإن اللغة كانت وعاء للتناص ، احتوته وأظهرته بطريقتها الخاصة غير أن هذه المجموعة من المستويات التي تبناه كل من جوليا كريستيفا ومحمد بنيس ، وهو ما يؤكد أن مجموع هذا التناص بين الشاعرين يوطد الفكرة التي اتخذها المغاربة في تسمية ابن هانئ بمتنبي المغرب عبر هذا التشابك القائم بين لغتي الشاعرين بعيدا عن السرقة قريبا في بعض الأحيان من المعارضة ، فهل كان هذا التشابك موجودا وحاضرا في الصور التشبيهية أم انه اقتصر على هذا الظهور في اللغة ؟

2 – تناص الصور البيانية :

وهذه الصورة البيانية (التشبيهية) «هي التي تشمل القول على التشبيه والتمثيل مستعارة وهي أصول تتفرع عنها جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها ، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها ، وأقطار تحيط بها من جهاتها » [1]

ولعل أهمية هذه الأصول إنما تكمن في «التوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفترق وتفصيل أجناسها وأنواعها وتتبع خاصها ومشاعها» [2]

فقد كانت الصور ذات أهمية كبرى في الخطاب الشعري لأنها وسيلة أسلوبية تميز لنص عن غيره من النصوص فقد اهتم الأقدمون بهذه الصور أيما اهتمام ،« لهذا الدور المميز الذي يقوم به في النص وابعدوا عنها كل ما هو منطق بالسرقة تحت شروط أبرزها ، اتفاق القائلين أي كان فيما تشترك فيه الناس عامة من الأغراض والمقاصد ، نحو : الوصف بالشجاعة والسخاء لا يعد سرقة لتقرره في العقول والعادات » [3]

كما اشترطوا فيها « اتفاق القائلين أن كان في طريق الدلالة على العرض كالتشبيه و والمجاز الكتابة ، وكذلك هيئات تدل على الصفة لامتصاصها بمن هي له ، نحو : وصف الجواد بالتهلل عند ورود العفاة ، والبخيل بالعنوس مع سعة اليد ، فإن اشتراك الناس في معرفة وجه الدلالة لاستقراره في العقول والعادات ، كتشبيه الشجاع بالأسد ، والجواد بالبحر » [4]

وهو كذلك لا يعتبر سرقة ، وفي هذا الاشتراك والاتفاق في العقول يؤدي إلى تناسل النصوص واشتراكها فيشكل ما يسمى بالتناص في النقد« ذلك أننا نجد في بلاغة التشبيه المختلف خير وصف لما يقوم به المعارض من فعل نقدي ، وما يقتضيه مفهوم المعارضة من شبه يعم مختلف مستويات النصوص المتعارضة قلبا وقالبا ، لكن هذا التشبيه يفضي إلى

([1]) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : 26 .
([2]) نفسه ، ص :26 .
([3]) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ، شرح التلخيص في علوم البلاغة ، شرحه وإخراج شواهده : محمد هاشم دويدري ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص : 195 .
([4]) ننفسه ، ص : 195 .

الاختلافات النصية تكتسب في إطارها الثوابت الأسلوبية للنصوص النموذجية وضعا فنيا جديدا بإضافة عناصر جديدة مرتبطة بالبناء الدلالي العام للنص الجديد وبمقاصد صاحبه وأسئلة عصره ، قدرته على تحقيق ذلك » [1].

فقد بين محمد مفتاح أن أي « نص مهما كان ليس إلا اركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل ، ومعنى هذا أننا نعتبر النص الأول يتكون من مقومات **[+ أ] [+ ب]** ، **[+ جـ]** .... والنص اللاحق له ، الناسخ على منواله يحتوي على **[+ أ] [+ ب] [+ ص]** ... أو على **[+ أ]** ، **[+ ص]** ، **[+ ك]** ... فعملية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته . وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة » [2] ، هذا يعني أن الأصل في هذه الصور قد تكون واحدا غير أن إخراجه وتوظيفه يختلف من شاعر إلى آخر حسب مقدرة صاحبه على تشكيل الاختلاف والتميز ، وهذا ما يحاول البحث اكتشافه من خلال تحليل بعض الأبيات التي تحوي هذه الصور ، فإلى أي مدى استطاع الشاعر ابن هانئ تجسيد هذه الصور في أبياته ؟ وكيف أعاد تشكيلها ؟ وهل كان هذا التجسيد مجرد إعادة وتكرار لما جاء به المتنبي ؟

من أمثلت هذه الصور نجد **قول المتنبي :** [3]

يتلو الخريت من خـوف التـــوى * فيها كما يتلــون الحـرباء**

ويقول ابن هانئ : [4]

تستأى النجاز علي ، وهي بفتكها * ضرغامة ، وبلونها حرباء**

تناص هذه الصورة مشكلة التشبيه حين تداخلت فيما بينها ، فقد استخدم ابن هانئ صورة المتنبي لإعادة بناء نموذجه في المعنى فقد شبه المتنبي الخريت وهو الدليل في الصحراء فقد كانت العرب تستعمله للاهتداء إلى الطريق نظرا لتشابه هذه الطرق فهي مغطاة بالرمال والذي وصفه المتنبي بالخوف من الهلاك **(التوى)** فهو يتلون كما تتلون

([1]) عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص 80 .
([2]) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص : 25 .
([3]) الديوان ، ج1 ، ص : 146 .
([4]) الديوان ، ص : 32 .

الحرباء ، يتغير لونه خوفا من الأعداء ويتخذ لون الأرض الذي هو فيها ، فهو إذا تشبيه مرسل مفصل لتوافر أطرافه من مشبه وهو الخريت ومشبه به الحرباء وجه الشبه وهو خوف التوى وأداة التشبيه الكاف ، فقد قامت الصورة التشبيهية عن طريق« إعادة الشاعر اللاحق صياغة سالفة ، ويعيد إبداعه ، ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومميزة ومختلفة وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف» [1]

ويقول المتنبي في صورة أخرى : [2]

كالبحر يقذف للقريب جواهرا * جودا ويبعث للبعيد سحائبا**

ويقول ابن هانئ : [3]

جود ، كأن اليـم فيه نفـــاثة * وكأنـــما الدنيا عليه غثاء**

في هذه الصورة التشبيهية أيضا تناص بين ابن هانئ والمتنبي حين استخدم ابن هانئ صورة الجود فشبهه بالبحر معيدا بذلك إنتاج بيت المتنبي ، وهذه الصورة التشبيهية تشبيه الجواد بالبحر ، هي مما يشترك فيه الناس في معرفة وجه الدلالة ولا تعتبر سرقة فقد اتخذ ابن هانئ صورة المتنبي مرجعا سابقا لبناء صورته ، حيث شبه ابن هانئ جود المعز لدين الله الفاطمي بالبحر لعظمة وكثرة عطائه إلى الناس فذكر المشبه وهو الماء (فيه) والمشبه به (اليم) وأداة التشبيه (كأن) ووجه الشبه (جود) فهو تشبيه مرسل مفصل ، متداخلا بذلك بالمتنبي الذي شبه جود ممدوحه (علي بن منصور الحاجب) كذلك بالبحر المعطاء الذي لا ينتهي عطاءه وهو أيضا تشبيه مرسل مفصل كتشبيه ابن هانئ ،« وهذا النوع من الصور يسمى في البلاغة بالعامية المشتركة » [4] لأن الكثير من الشعراء يستعملون تشبيه الجود بالبحر ، فهو عام مشترك بين الشعراء غير أن الكيفية والاستعمال هو الذي يحدث النزعة التجديدية بخرق أفق توقع القارئ مما يؤدي إلى بناء عملية تناصية بلاغية تساهم في تكوينه الجمالي .

([1]) عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص : 79 .
([2]) الديوان ، ج ، ص : 257 .
([3]) الديوان ، ص : 33 .
([4]) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، ص : 129 .

ويقول المتنبي : [1]

إلى ليث حرب يعلم الليث سيفه * وبحر ندى في موجه يدرق البحر**

ويقول ابن هانئ : [2]

كبدر الدجى ، كالشمس ، كالبحر ، كالضحى ، كصرف الردى ، كالليث ، كالبحر

يلتحم التناص في هذه الصورة التشبيهية حين كانت صورة المتنبي صورة لابن هانئ لإعادة إنتاج بيته فقد استخدم هذه المجموعة من التشابيه لمتشبه واحد والتي تصنفه ضمن التشبيه التمثيلي لتحدد عناصر وجه الشبه وتركيبه في حين كان تشبيه المتنبي اقل تعددية لأنه استخدم في الشطر الأول التشبيه البليغ حين شبه الممدوح بالليث في شجاعته وبأن هذا الممدوح يجعل الليث طعمة لسيفه وكذلك تشبيه بليغ آخر في الشطر الثاني حين شبه الممدوح بالبحر في الجود الذي يغرق البحر المتنبي أمام هذا الجود فحذف وجه الشبه وأداة التشبيه مشكلا تشبيها بليغا .

ومن التناص في الصورة التشبيهية نجد كذلك **قول المتنبي :** [3]

فكأنها والدمع يقطر من فوقها * ذهب بسمطي لؤلؤ قد رصعا**

ويقول ابن هانئ : [4]

الؤلؤ دمــع هذا الغيث ام نقط ؟ * ما كان احسنه لو كان يلتقط**

يتناص ابن هانئ مع المتنبي في هذه الصورة التشبيهية عن طريق براعة ابن هانئ في تحويل تشبيه المتنبي إلى استعارة تصريحية فقد شبه ابن هانئ صفاء قطرات المطر وبريقها بدموع الإنسان الصافية ، وكأن السماء تبكي بهذه الدموع التي تشبه للؤلؤ ، فحذف المشبه به وذكر احد لوازمه (الدموع) على سبيل الاستعارة التصريحية في حين كان المتنبي قد استخدم التشبيه الواضح والصريح حين شبه وجه حبيبته وهو اصفر اللون فكأنه ذهب

(1) الديوان ، ج2 ، ص : 228 .
(2) الديوان ، ص : 254 .
(3) الديوان ، ج3 ، ص : 4 .
(4) الديوان ، ص : 108 .

وعندما يسيل عليه الدمع فكأنه رصع باللؤلؤ وه تشبيه تمثيلي تعددت فيه عناصر التشبيه ، هذا التحويل من صورة التشبيه أن الاستعارة زاد من قوتها وأظهرها في صورة مختلفة تثبت قوة ابن هانئ في مجاراة المتنبي على الرغم من الاختلاف والتفرقة الموجودة بين الاستعارة والتشبيه ، وهذا الفرق يبينه الجرجاني مبينا أن التشبيه « هو تشبيه شيء بشيء ، وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها الاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه المستعار له للمستعار منه ، وامتزج اللفظ بالمعنى ، وحتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في احدهما أعراض الأخرى» [1]

وفي مثال آخر **يقول المتنبي :** [2]

وتركتهم خلل البيـــوت كأنها * غصبت رؤوسهموا على الأجسام**

ويقول ابن هانئ : [3]

ما يستقر لهم رأس على جسد * كأن أجســامهم يلعبــن بالقــلل**

وفي هذا التناص تشبيه مرسل مفصل في كلا البيتين حين شبه ابن هانئ رؤوس الأعداء وهي تتساقط عن أجسامهم في الحرب كأنها تلعب بها وترميها وهي نفس الصورة عند المتنبي الذي شبه كذلك الأعداء الذين غزاهم الممدوح في عقر دارهم حتى ترك أجسامهم بلا رؤوس كأنها قد غصت عليها ففارقتها .

يقول المتنبي : [4]

متى ما يسيره نحو السماء بوجهه * تفر له الشعــرى و ينخسف البـــــدر**

يقول ابن هانئ : [5]

(1) الوساطة ، ص : 45 .
(2) الديوان ، ج4 ، ص : 127 .
(3) الديوان ، ص : 156 .
(4) الديوان ، ج2 ، ص : 229 .
(5) الديوان ، ص : 251 .

فداؤك حتى البدر في غسق الدجى * منيرا ، وحتى الشمس ، فصلا عن البدر**

صورة المتنبي كانت استعارة مكنية شبه فيها نور وجه الممدوح بالبدر والشعرى (آلهة عبدتها العرب في الجاهلية) ، غير أن نوره أعظم من نورها حتى انه إذا نظر إلى السماء تستحي منه الشعرى وينفسق البدر حياء ، لغلبة ضوء وجهه على البدر فقد حذق وجه الشبه وهو النور وأبقى على احد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية ، أما ابن هانئ فقد استخدم الكتابة في هذا البيت وهي كتابة صفة الولاء والوفاء للمدوح حين جعل عناصر الطبيعة فداء له حتى البدر المنير والشمس الوضاءة .

يقول المتنبي : [1]

أنت الوحيد اذا ارتكنت طريقة * ومن الرديف وقد ركنت غضنفرا**

ويقول ابن هانئ : [2]

ويقوده الليث الغضنفر معلما * من كل شثن اللبدتين غضنفـــرا**

حول ابن هانئ صورة المتنبي الشعرية إلى صورة أخرى مستخدما نفس الألفاظ غير أن المعنى يختلف ، فقد شبه (ابن هانئ) ممدوحه بالغضنفر لشجاعته وهو مما اشترك فيه الناس في معرفة وجه الدلالة : كما شبه عناصر جيشه بمجموعة من الغضنفر الذي يكسو كتفيه شعر وهو تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة ووجه الشبه بالغضنفر ولكن ليس في الشجاعة وإنما في التميز والتفرد في ابتكار الطرائف التي يأتي بها فلا يستطيع احد أن يحذوه لصعوبتها وامتناع حصولها عند غيره فهو في ذلك كالذي يركب الأسد لا يستطيع احد أن يفعل ما يفعله وهو تشبيه مؤكد تظهر فيه كذلك براعة ابن هانئ في هذا التحويل للصور تمكنه من التجديد وإعادة الإنتاج دون الو 116 ، فخ السرقة الشعرية .

([1]) الديوان ، ج2 ، ص : 273 .
([2]) الديوان ، ص : 258 .

يقول المتنبي : [1]

لا تجسر الفحصاء تنشد هاهنا * بيتا ولكني الهـــزبر الباســـل**

ويقول ابن هانئ : [2]

فإذا سمعت على البعاد ، زئيره * فاذهب فقد طرق الهزبر الباسل**

أعاد ابن هانئ إنتاج بيت المتنبي عن طريق تغيير معنى الصورة ففي حين استخدم المتنبي الهزبر الباسل ليشبه نفسه به على سبيل التشبيه المؤكد ، فقد استخدم ابن هانئ (الهزبر الباسل) في مدح الممدوح فشبه به في قوته وسيطرته على العدو فهو يبين أنه إذا سمع زئيره فعليه الهرب حتى لا يفتك به ، وقد ذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة المكنية .

وفي الأخير فإننا نلاحظ على هذه الأمثلة من الصور المتنوعة أن ابن هانئ يحاول في تناصاته مع المتنبي أن يعيد الإنتاج مع الحفاظ على عنصر الإبداع والتفرد وقد أتقن ذلك ببراعة فهو لا يعيد نفس النوع من الصورة متى لا يكون مقلدا ، فيحاول في كل مرة أن يتلاعب بهذا الزخم من الصور البيانية ليشكلها فيما بينها مشكلا تناصا شعريا .

([1]) الديوان ، ج3 ، ص : 376 .
([2]) الديوان ، ص : 304 .

الملحـــــق

الشـــــاعران(النشـــــــــأة و البيئـــــــــة):

1 ـ المتنبـــــي : بيئتـــه و محيطه الثقافي .

2 ـ ابن هـــانئ : بيئتـــه و محيطه الثقافي .

3 ـ الجوانب المشتركة بين حياة الشاعرين :

ـ الحياة الإجتماعية والفكرية المشتركة

ـ الحياة السياسية المشتركة

ـ الحياة الدينية المشتركة

ـ غرض المديح (المفهوم و التطور).

الشاعران (النشأة والبيئة) :

1 / المتنبي : بيئته ومحيطه الثقافي :

نشأ المتنبي في أحضان البيئة العباسية في وسط الكوفة وهو« احمد بن الحسن الكندي في محلة كندة ، لقب بالمتنبي وكني بأبي الطيب » [1] ، وعن سنة مولده« قال ابن حمزة البصري " سألت آبا الطيب عن مولده فقال : ولدت بالكوفة في كندة سنة ثلاث وثلاثمائة وهذا على وجه التقريب لا التحقيق ، ونشأت بالبادية والشام » [2]

وينتمي نسبه «إلى **جده جعى بن سعد العشيرة من منجع من كهلان من قحطان** وكان جده ينتمي إلى كندة – **ليست القبيلة وإنما محلة بالكوفة** – وكان أبوه يعرف بعبدان السقاء ، يسقي لأهل المحلة» [3] ، « وقد لقب والده بهذا الاسم لأنه كان يسقي الماء على بعير يحمل قربتين ترشحان بالماء مما دعا أهل بلده إلى تلقيبه بعيدان السقاء » [4]

أما فيما يخص والدته فلم يذكر الرواة شيئا عنها ، ويرجعون موتها إلى ما قبل شده الرحال إلى الشام ، ونجد أن جدته غطت مقام أمه ، فطالما أشاد بنسبه لها وأحاطها باحترام وفخر عظيمين ، كيف لا وهي من يناديها أمي :

ولأم لهـــــا إذا ذكـــــرتني * دم قلبـــــي في دمـــــع عين يذوب** .

كان يود أن تراه جدته وقد تنسم ذروة المجد وحقق كل أمانيه بل لعله ود أن يحقق رغبتها ، وهي علوية ، في أن يصير المهدي المنتظر وتكون الدعوة إليه :

طلبت إليها حظا ففاتت وفاتني * وقد رضيت بي لو رضيت لها قسما** [5]

« وتعلم **" المتنبي "** بدءا من كتاب الكوفة القراءة والكتابة » [6]«فأظهر نباهة مميزة

([1]) انعام الجندي ، الرائد في الأدب العربي ، ج2 ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1976 ، ص : 150 .
([2]) محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث ، دار المعارف ، مصر ، 1964 . ص : 11 .
* في بعض المراجع نجدها بالياء (عيدان) وفي أخرى بالباء (عبدان) .
([3]) الديوان ، ص : 20 .
([4]) ريجيس بلاتنير ، أبو الطيب المتنبي ، دراسة في التاريخ الأدبي ، تر : إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2 ، 1985 م ، ص : 40.
([5]) احمد الطويل ، ابو الطيب المتنبي (دراسة ومتخبات) مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1993 ، ص : 20 .
([6]) محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه ، ص : 12 .

وشغفا للعلم وسعيا لذلك ، فكان يكثر مجالسة العلماء » [1] . ويصاحب الأعراب في البادية كمصدر الفصاحة ولسليقتهم السليمة ولغتهم الصافية ،« كما أنه لازم الوراقين واستفاد من كتاباتهم ، وبائعي الكتب أيضا لما حملوه من ثقافة متنوعة واطلاع واسع ، وساعده في هذا قوة الحفظ لديه والتي أشاد له بها علماء كبار، وتفطن لها والده أيضا ، إذ ذكر الرواة انه حفظ كتابا ثلاثين ورقة من نظرته الأولى إليه» [2]

«وقد مدح أبا الفضل الكوفي ولزمه ، وكان من المتفلسفة ، فدرس عليه» [3]«وتلقى دروس العلوية شعرا ولغة وإعرابا ولا عجب أن يكون ذلك في بلد غالبيته من الشيعة وفي هذه المدرسة رسخت عقيدة أبي الطيب الشيعية التي أخذها عن أبيه » [4]

وقد شاعت في عصر المتنبي علوم كثيرة منها الفلسفة وازدهرت وأتقنها المسلمون وعلقوا عليها ، كما شاع اقتناء الكتب وتعدد المكتبات وكثرت المؤلفات في عصره ، كما انه في هذا العصر برز أعلام كبار نذكر منهم : «**" أبا الريحان ، البيروني ، أب علي بن سينا ... "** وهؤلاء مثلوا العقل والحكمة» [5]

وقد زاد هذا النشاط العلمي دفعا ودعما ذلك التنوع الحاصل بين مذاهب شتى كالمعتزلة والمتصوفة والاشعرية ... كما لا ننسى الامتزاج بين الثقافة العربية والثقافات اليونانية والفارسية والهندية ،« وهذا ناجم في قوته التطورية عن التجارب والأحداث السالفة السارية وفعل الزمن إلى جانب الصراع القائم في الأمور السياسية وما تحدثه من نتاج أدبي فكري يدعم حلقة الأدب . » [6]

لذلك فقد عاش المتنبي في عصر زينت ربوعه لآلئ العلم ، وتألق الأدب بشتى أصنافه وكان رابط وصل بين علية القوم وبسطاء الرعية ، كيف لا وهو الأدب في تاريخ الأمة العربية ، وقد تخلل بلاط سيف الدولة العديد من الشعراء الذين على يدهم برزت ثقافة العصر

([1]) جورج عبدو معتوق ، المتنبي شاعر الشخصية القوية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 م ، ص : 5 .
([2]) شرح ديوان المتنبي . د : عبد الرحمان البرقوقي ، ص : 24 .
([3]) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه (في الشعر العربي) ، دار المعارف ، ط ، د ، ت ، ص : 304 .
([4]) ر . بلاشير ، أبو الطيب المتنبي ، ص : 45 .
([5]) زكي المحاسني ، المتنبي ، دار المعارف ، دار المعارف ، ص ، ص : 12 ، 14 .
([6]) هادي نهر ، مع المتنبي في شعره الحربي ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ط1 ، 1964 ، ص : 53 .

وحضارته الراقية أمثال « كشاجم ، الذي له مفارقات لطيفة في الشعر ، وأيضا **" الخالدين " ، " النامي أبي العباس ، وأبي فراس الحمداني "**» [1]

« ونظرا لاستعداداته هذه اتجاه العلم حمله والده إلى الشام بحضارتها

وباديتها » [2]«فأخذ يجول في ربوعها ومناطقها ، وأخذ عن شيوخها وعلمائها علما غزيرا سواء في اللغة والأدب ، ومازال بها حتى ادعى النبوة في بادية السماوة ، وقد تبعه كثير من أهل **" بن كلاب "** وغيرهم » ([3]) ، وهذا بعد أن خرج إلى البادية طلبا الأدب وعلم العربية وأيام الناس[4] ، وقد اختلف الرواة في سبب ادعائه النبوة فتكونت عدة روايات عن ذلك يذكر يذكر احمد الطويل خمسا منها ، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى وذلك في كتابه **" أبو الطيب المتنبي "**

وقبل أن يستفحل أمر **" المتنبي "** في ادعائه النبوة «خرج إليه **" لؤلؤ "** أمير حمص نائب الإخشيدية نال منه وأسره واضعا إياه في السجن أما أصحابه فقد تفرقوا» [5]

« وبعد مدة طويلة رجع المتنبي عن دعواه وتاب فأطلقه » [6]«ومن هنا سمي بـ **" المتنبي "** ، ثم التحق بالأمير **" سيف الدولة بن حمدان " ، ـ أمير حلب** – سنة 337 هـ فمدحه » [7] ، وضحك الدهر له في ثنايا بلاط هذا الأمير ، فكان شاعره الخاص ونال من هداياه وثنائه ما سد فقره وأذهب عهده ليدخل عالم الغنى فتلذذ به :

وانعلت افراسي بنعماك عسجدا

([1])ينظر زكي المحاسني ، المتنبي ، ص : 10-20 ، 21 .
([2]) جورج عبدو معتوق ، المتنبي ، ص : 5 .
([3]) الديوان ، ص : 3 .
([4]) كامل سليمان الجبوري ، معجم الشعراء الجاهلي حتى سنة ، 2002 ، مج ، 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص ص : 97.
([5]) الديوان ، ص : 3 .
([6]) كامل سليمان الجبوري ، معجم الشعراء ، ص : 97 .
([7]) الديوان ، ص : 3 .

وقد كان " **لسيف الدولة** " فضل عظيم على أبي الطيب يتجلى ذلك في« تعليمه فن الفروسية واستخدم السلاح ، وكان يصحبه في غزواته إلى بلاد الروم ، ويصف معاركه ، ويبعث بشعره الحمية في صدور الرجال» [1]

« الشيء الذي أثار نفوس الحساد ونقمة الشعراء والأدباء في بلاط الأمير عليه ، أمثال : **أبي فراس الحمداني ، ابن خالويه** ... » [2]« فمكث المتنبي في رحاب " **سيف الدولة** " تسع سنوات **(337 هـ - 346 هـ)** » [3]

« وفي **سنة 346 هـ** خرج المتنبي إلى مصر ، قاصدا كافور الاخشيدي ، وكان من أعداء سيف الدولة ، ومدح المتنبي كافورا ولكنه لم ينل منه ما رجاه ، فهجاه بعد ذلك وهرب منه إلى بغداد » [4]

وقد عد العلماء والنقاد شعره في هذه المرحلة من أرقى ما قاله إذ أن دربته مرنت على القول« لا كما قال " **طه حسين** " انه كان يقدر علماء ومثقفي مصر ، فما مكانتهم بمكانة علماء حلب » [5]

« وزار المتنبي بلاد فارس ومدح فيها " **ابن العميد** " ، ورحل أيضا إلى " **شيراز** " فمدح عضد الدولة " **الديلمي بن بويه** "» [6] .

«وحضي المتنبي في بلاد فارس بصدارة مجالس النقد والأدب وأعجبوا به كثيرا لحفظه وغزارة علمه كأبي الفضل ، وأبي علي الفارسي» [7]

« ولما عاد من فارس قاصدا بغداد ثم إلى الكوفة اعترضه " **فاتك بن الجهل الاسدي** " وأصحابه ، وقاموا بقتله مع جماعة معه وتمكنوا من قتل المتنبي وابنه " **محسد** " وخادمه " **مفلح** " قرب النعمانية في رمضان **عام 354 هـ**» [1]

([1]) بطرس البستاني ، أدباء العرب في العصر العباسية (حياتهم ، أثارهم ، نقد آثارهم) ، ج2 ، دار مارون عبود ، 1979 م ، ص : 303 .
([2]) جورج عبد ومعتوق ، المتنبي شاعر الشخصية الثوية ، ص : 7 .
([3]) الديوان ، ص : 4 .
([4]) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله : عبد الحليم النجار ، ج2 ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ،
([5]) محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه ، ص : 25 .
([6]) كمل سليمان الجبوري ، معجم الشعراء ، ص : 97 .
([7]) محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه ، ص ، ص : 28-29 .

مات المتنبي جسدا ولكن روحا لا ، فقد لبست روحه جسد شعره وظلت ترفرف على مدى العصور ، وذاع ذكره في أقطار الأرض وربوعها تختلف في دراسة شعره بمختلف اللغات والأجناس البشرية وقد اكتسب هذه الشهرة العالمية لسعة اطلاعه وعلمه الغزير الذي هو نتاج حاصل من زهرة معلمين وشيوخ لا تغفل حقهم من الذكر ولا دورهم وفضلهم على شاعرنا المتميز ، ونذكر بعضهم على سبيل الإعادة : **" أبا الفضل "** ، ابن دريد ، أبا علي الفارسي ، باعتبارهم أشهر أقطاب اللغة والنحو والأدب .

إلى جانب هؤلاء نجد أيضا : « **" أبا إسحاق الزجاج "** ، **" أبا بكر السراح "** ، **" أبا الحسن الاخفش "** وهؤلاء هم أصحاب **" المبرد أبي العباس محمد بن يزيد "** كما قرأ على **" أبي عمر الزاهد "** ، و **" أبي نصير "** وهم أصحاب **" أبي العباس احمد بن يحى بن ثعلب "** وأيضا قرأ على **" مفطويه "** و **" ابن دستوريه"** كما قرأ على **" أبي بكر محمد بن دويد "** و **" أبي القاسم عمر بن سيف البغدادي "** و **" أبي عمران موسى "**» [2]

كما تأثر المتنبي بشعراء عصره حيث «اتجهت ميوله غريزيا إلى أكثر مداحين عرفهما العصر السابق : أبي تمام وتلميذه البحتري ويعيد طوال حياته قراءة شعرهما متمثلا به » [3]

وعموما نلحظ أن حياة المتنبي« ما عرفت الهدوء والاستقرار إلا في فترة مكوثه عند **" سيف الدولة "**» [4] ففيها تفجرت بواعث الأصالة والإبداع – **الشعري** – عنده في مجال فسيح يقربه جميع النقاد من مواليه ومعارضيه حيث اظهر شعره في أبهى الصور وأروع المعاني وأعظم الصياغة والمباني وأنفذ القصد وأبلغ المرامي .

وقد خلف **" المتنبي "** ديوانا زاخرا بشتى الأغراض هجاء ومدحا ،« وفخرا وحكمة تجول هنا وهناك في رحاب هذه اللوامع من الأغراض وغيره وقد تأثرت حكمه الشعرية التي نالت كبير الإعجاب لدى النقاد و الدارسين وحتى العامة من الناس ، بالمحصول الفكري

([1]) الديوان ، ص : 4 .
([2]) محمد عبد الرحمن شعيب ، المتنبي بين ناقديه ، ص : 13 .
([3]) ر ، بلاشير ، أبو الطيب المتنبي (دراسة التاريخ الأدبي) ، ص : 55 .
([4]) هادي نهر ، مع المتنبي في شعره الحربي ، ص : 57 .

للفلسفة الإغريقية ، التي كانت واسعة الانتشار في عصره ، وقد بين ذلك محمد الحاتمي **(م 388 هـ / 988 م)** في رسالته الحاتمية » [1]

كما تجدر بنا الإشارة في الأخير إلى انتماء **" المتنبي "** إلى المذهب القرمطي الذي أشارت إليه العديد من الكتب كمذهب ادعى الإصلاح الديني في أوله ليخفي ستائره ، مراميه الحقيقية ومبادئه التي كانت تدعو إلى « تحويل واقع جميع الشعائر ، وحتى جميع العبادات التي يزعم أنها إلاهية والتي تأويها الدولة الإسلامية إلى عدد من القوانين الإنسانية ، والى قواعد اجتماعية عقلانية موقفة على منح البشر كافة السعادة على الأرض وذلك بصهر جميع الأديان باعتبارها طبقات إنسانية بسيطة » [2]

وقد بدأ هذا المنصب في الانتشار عبر العديد من المناطق – **بفضل الدعاة** – وأهمها العراق حيث كانت أرضيتها ممهدة لمثل هذا المذهب لما عرفته المنطقة من أمراض ومجاعات وأوبئة وسوء الحالة الاجتماعية سيادة الطبقة الحاكمة وكبار الموظفين ، كل ذلك أدى بالطبقة البسيطة التي تقبل مبادئ هذا المذهب كرد فعل أو كثورة على الأوضاع وقد انتشر كذلك في بادية السماوة لنفس الأسباب وبطبيعة الحال بعد الدعوة السرية بدأ القرامطة في الجهر بهذا المذهب **سنة 288 هـ - 790 م** كانت هذه إشارة إلى بداية هذا المذهب وكيفية انتشاره خاصة في بادية السماوة التي كان المتنبي قد عاش فيها فترة من حياته ويستند بعض الباحثين في سيرته إلى انه قد يكون تأثر بهذا المذهب لأنه درس هناك في وقت قد استفحلت فيه القرمطية أوزارها على المنطقة وأول مؤيد لهذا الاتجاه هو الباحث المستشرق ماسنيوس في بحثه **" المتنبي أمام العصر الإسماعيلي للإسلام "**

كما نحا هذا المنحى طه حسين في كتابه **" مع المتنبي "** حيث «اعتقد أن المتنبي قرمطي الرأي متحفز لأن يكون قرمطي السيرة » [3] ويقول في ذلك « ومهما يكن من شيء وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواتنا فإني في نفسي شعورا قويا جدا بأن المتنبي

([1]) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ص ، ص : 83-84 .
([2]) نفسه ، ص : 10 .
([3]) طه حسين ، مع المتنبي ، دار المعارف ، مصر ، ط10 ، ص : 43 .

قد نشأ نشأة شيعية غالبة لم تلبث أن استحالت إلى قرمطية خالصة » [1] ، حتى أن طه حسين قد بالغ في تقديره هذا حيث ذهب إلى أن المتنبي ذهب إلى الشام كداعية من دعاة القرامطة .

غير أن الرأي المعارض لهذين الرأيين يرى بأن خلو ديوان المتنبي من أشعار تبين أنه قرمطي المذهب هو دليل كاف على براءته من هذا الادعاء رغم أن بعض قد استلهم قرمطيته من بعض أبيات له التي ربما قد حللها الشارحون وقد غمض عليهم السياق في **قول المتنبي :**

شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة * يستحل دم الحجاج في الحرم** [2]

في حين يمكن فهم سياق هذا البيت أن المتنبي تأثر بالقرامطة لأنهم يحللون ما حرم الله في استباحة قتل المسلم .

2 / ابن هانئ : بيئته ومحيطه الثقافي :

هو« أبو القاسم محمد بن هانئ الازدي» [3] ، وقيل هو« محمد بن سعدون الأندلسي » [4]«ولد باشبيلية ، وكان أبوه قد هاجر إليها من قرية تسمى المهدية في شمال افريقية» [5]« وقيل أن أباه كان شاعرا» [6] ، كان أبو الحسن **(وهي كنية لابن هانئ)** حافظا لأشعار العرب وأخبارهم ،« فحفلت قصائده بكثير من الإشارات لوقائع الحرب وشعرائهم وسادتهم وأجوادهم والأماكن التي ذكرها شعراء العرب الأقدمون ، ذلك لأنه نشأ – **كما ذكرنا** – باشبيلية التي كانت من أهم الأماكن التي ازدهر فيها العلم والأدب والفكر في الأندلس حيث درس بها على النمط المؤولون يومئذ من السماع والحفظ والإسناد

([1]) نفسه ، ص : 47 .
([2]) احمد الطويل ، أبو الطيب المتنبي ، ص : 28 .
([3]) حنا الفاخوري ، الموجز في الأدب العربي وتاريخه ، المجلد 3 (الأدب في الأندلس وأدب الانحطاط) ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، 1991 ، ص : 203 .
([4]) الديوان ، ص : 11 .
([5]) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ص : 101 .
([6]) جرجي زيدان ، المؤلفات الكاملة ، تاريخ آداب اللغة العربية ، ج4 ، قسم 1 ، دار نوبليس ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص : 60 .

والمحاكاة » [1] ، «حتى يثقف نفسه ويهذب عقله ويكون ملكاته تكوينا يصل بينه وبين الحياة بأسباب الطموح والأمل » [2] ، غير أن المصادر والمراجع التي أتت على ذكر ترجمته لم يذكر فيها الحديث في هذا الشأن .

رحل شاعرنا إلى قرطبة العاصمة الأولى لملك بن أمية ، فقد كانت تزخر بالجامعات والعلماء فانعكف على التزود بالثقافة والمعرفة في عهد **" الناصر "** وولي عهده **" الحكم "** اللذين بذلا جهدا كبيرا لنشر العلم وتشجيع العلماء حيث أقيمت الكثير من الجامعات ودور الكتب وتقديم الرحلات إلى بغداد .

كما لا ننسى تلقينه للثقافة الدينية حيث درس علوم القرآن وأعاد حفظه ويظهر أثر هذا الطابع الديني في استعارة حين **يقول :**

الا ايها الوادي المقـدس طوى * واهـــل الندى اننـــي اليـك مشتاق**

وقوله لأمير الزاب :

لعمري لقد اديت يوم الوغى به * كما ايــدت كفاك بالانمـــل العشـــر**

كذلك ناجى الله موســـى نبيه * فنادى ان اشرح ما يضيق به صدري»** [3]

« اتصل بصاحب اشبيليا ومدحه ولقي لديه حضوة» [4] وذلك زمن المستنصر الأموي «غير أن استهتاره بالملذات وغلوه في تشيعه واعتقاده إمامة الفاطميين وسلوك مسلك المعري ، وتجرده في الدين جعل الاشبيليين ينقمون عليه حتى هموا بقتله ولذلك خاف عليه الملك من غضب الجمهور المحافظ وأشار إليه بالابتعاد ويقال إن عمره آنذاك **24 سنة** عندما اتجه إلى **" عدوة المغرب "** ، وهناك لقي قائد الجيوش الفاطميين الكبير **" جوهر الصقلي "** فامتدحه ثم امتدح **" جعفر بن فلاح "** و**" جعفر بن علي بن حمدون "** » [5]«واستدعاه

([1]) احمد حسن الزيات ، تاريخ الأدب العربي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط5 ، 1999 ، ص : 237 .
([2]) عبد المنعم خفاجي ، الأدب الأندلسي ، التطور والتجديد ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص : 421 .
([3]) نفسه ، ص : 423 .
([4]) فواز الشعار ، الموسوعة الثقافية العامة الشعراء العرب ، ج1 ، دار الجيل ، بيروت ، د.ط.د.ت ، ص : 188 .
([5]) عارف تامر ، ابن هانئ الأندلسي ، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت ، ط2 ، د.ت ، ص : 7 .

المعز لدين الله الفاطمي بعد أن سمع به واستمع إلى شعره وألحقه ببلاطه ، وأعطاه المال بغير حساب » [1] ، والمعز عند ابن هانئ بمنزلة سيف الدولة عند المتنبي .

« خرج ابن هانئ مع المعز حين فتح مصر ينشده مدائحه لكنه عاد ليحضر أولاده وأهله ، ووصل بهم إلى برقة ، وتفاجأ بقتله فيها **سنة 362 هـ**» [2] ، وقد اختلف في سبب وفاته فهناك من يزعم أنه وجد في سانية أي ساقية من سواقي برقة مخنوقا بتكة سراويله ، كما أن ابن هانئ الخطيب ، قال بأنه : " سكر ونام عريانا وكان البرد شديدا ففلح " .

« وقد كني **" بمتنبي المغرب "** من باب الموازنة بين شعراء المغاربة والمشارقة أو حكامهم أو علمائهم يقولون عن ابن هانئ **" متنبي الغرب "** وعن ابن زيدون **" بحتري الغرب "** وعن ابن خفاجة " أو ابن عمار **" صنوبري الغرب "** وعن **" ابن طفيل " " ابن سينا الأندلس ... "**» [3]

عاش ابن هانئ الأندلسي أوج أيام حياته في كنف المعز لدين الله الفاطمي وهذا الأخير هو رابع الخلفاء الفاطميين الذين يعود جدهم الأكبر إلى عبد الله المهدي .

بويع المعز بولاية العهد في حياة أبيه المنصور بالله **سنة 341 هـ** ، وحددت له البيعة بعد وفاة أبيه سنة من البيعة الأولى **(342 هـ)** وقد قام المعز لدين الله بعدة إنجازات سياسية أخضع خلالها العديد من دول شمال إفريقية كما قام بتحرير عدد كبير من بلاد المغرب وطرد عمال بني أمية وقد ساعده في أعماله هذه القائد جوهر الذي كان قائد جيوش الفاطميين كما قاما معا بأعظم الفتوح الفاطمية وهي فتح مصر حيث خرج جوهر بجيش عظيم من القيروان **عام 358 هـ** حتى وصل إلى مصر ودخل المعز إلى القاهرة في منتصف رمضان **عام 362 هـ** واتخذها عاصمة لملكه الواسع الذي يسير من المحيط الأطلسي إلى الفرات ، ولذلك أصبح المعز لدين الله اكبر حاكم لأعظم دولة إسلامية عرفها **القرن 4 هـ** وتوفي في مصر **عام 365 هـ** وخلفه ابنه العزيز .

([1]) محمد رضوان الداية المختار من الشعر الأندلسي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ودار الفكر ، سورية ، ط3 ، 1932 .
([2]) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه ، ص : 419 .
([3]) محمد رضا الشبيني ، أدب المغاربة والأندلسيين (في أصوله المصرية ونصوصه العربية) دار اقرأ ، ط2 ، 1984 ، ص :

هكذا كانت مسيرة المعز في ظل الدولة الفاطمية التي اتسعت خلال عهده بالكفاح والانتصارات والفتوحات صوب الشرق والغرب وفي خضم هذا أو ذلك نجد شاعرنا ابن هانئ سجلا لهذه الأحداث لاتصاله الوثيق بالمعز حيث إننا إذا بحثنا في ديوانه نجد اغلبه في المدح الذي اتخذه الشاعر ليمدح المعز الذي لم يبخل عليه من عطاياه من جهة والذي يعتبره الإمام الذي يمثل توجهه للمذهب الإسماعيلي من جهة أخرى ذلك أن المصادر التي أتت على ذكر سيرة ابن هانئ تتفق كلها على أنه إسماعيلي المذهب وهذا الأخير الذي انتشر في أوساط الدولة الفاطمية حيث « ركزت هذه الدعوة في بداياتها على المناطق الريفية الأقل تحضرا أو البعيدة عن المراكز الإدارية الحيوية ، وقد وقع الاختيار على منطقة كتامة الجبلية الريفية لتكون مركز للبدء في نشر مبادئ الشيعة التي تدعو إلى إقامة إمامة إسماعيلية ، وقد سموا بالاسماعليين والعلويين ، وإنما يسمون بالإسماعيليين تمييزا بينهم وبين الفرقة **" الاثنا عشرية "** من الشيعة الذين يقولون بإمامة موسى بن جعفر » [1]«والاختلاف بينهم إلا في سلسلة الأئمة بعد جعفر الصادق » [2] الذي تفرع عنه إسماعيل وموسى الكاظم ، والأول هو الذي اتبعه الشيعة الاسماعيلية والثاني هو إمام فرقة **" الاثني عشر "** ، «وينتهي نسبهم جميعا إلى الإمام علي كرم الله وجهه ومن بين العقائد الإسماعيلية في الإمامة ما يلي :

- ضرورة وجود الإمام إما ظاهرا وإما مستورا وذلك لحفظ الشريعة وتدبير مصالح الأمة .
- لا يثبت قيام الإمام إلا بالنص ممن يكون قبله وبإذنه
- الإمام سبب وجود المخلوقات في الدنيا وهو علتها ، فكأن العالم بأسره كشخص واحد نفسه وروحه وهو الإمام وفي هذا **يقول ابن هانئ :**

هو علة الدنيا ومن خلقت له * ولعلت ما ، كانت الأشياء** » [3]

- إن الإمام يتصف بجميع أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم حتى في العصمة .
- الإمام مظهر نور الله .

([1]) بوبة مجاني ، المذهب الاسماعيلي وفلسفته في بلاد المغرب ، ص : 54 .
([2]) الديوان ، ص : 22 .
([3]) نفسه ، ص : 25 .

- يتمثل توحيد الإسماعيليين في أنهم ينزهون الله عز وجل من جميع النعوت والصفات كالصانع والقادر والفاعل إلى غير ذلك لأنهم يعتبرون كثرة الأسماء هي كثرة في ذاته عز وجل .

وقد استخدمت الشيعة الإسماعلية بعض المصطلحات الخاصة بهم في عقيدتهم منها

- الدعوة والداعي : اخذوا هذين اللفظين من قوله تعالى **{ له دعوة الحق}** [1] **وقوله عز وجل : { يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهدا ومبشرا ونذيرا (45) وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا }** [2] .
- **العهد :** وهو الميثاق الذي يؤخذ على المستجيب لهذه الدعوة
- **التأويل :** أي أن الآيات التي اتة قابلة للتأويل فهي ظاهر يحتوي على باطن .
- **الوصي :** وهو الموصى من قبل النبي صلى الله عليه وسلم بأمر أمته ليقوم به بعد وفاته ومن يخلف الوصايا يقال له إمام . وإذا استتر الإمام قيل له المستور وجمعها المستورون وقد سمى الشاعر المعز وصي الأوصياء .

هذه أهم مبادئ ومصطلحات المذهب الاسماعيلي الذي كان ابن هانئ احد المعتقدين به ويظهر ذلك جليا في أشعاره وقصائده وخاصة المدحية منها .

الجوانب المشتركة في حياة الشاعرين :

تشترك حياة الشاعرين في عدة جوانب منها :

الحياة الإجتماعية والفكرية المشتركة :

اتسعت الحياة الاجتماعية لكل من الشاعرين ابن هانئ والمتنبي بالبساطة في بدايتها ليتكللها الطموح حتى الذي أصبح واقعا معيشا ، حيث انتقلا إلى حياة الترف في القصور التي أتاحت لهما فرصة الشهرة والخلود لكن ذلك لم يكن من باب الصدفة فقد كانت المملكة الفطرية لدى الشاعرين والتي صقلت عبر الجد والكد في طلب العلم والأدب من بقاع الأرض عبر السفر الطويل والحفظ الجيد للموروث العربي من أهم العوامل التي ساعدتهما على

([1]) سورة الرعد ، آ ، : 14 .
([2]) سورة الأحزاب ، آ : 45-46 .

النجاح في حياتهما على الرغم من أنهما لم يعمرا طويلا فقد مات الشاعرين في مرحلة الشباب .

- ساعدتهما الظروف الفكرية التي كانت سائدة سواء في الدولة العباسية أو في الأندلس على نمو ملكة الشعر عندهما ، ويمكننا القول أن «القرن الرابع هجري (العاشر ميلادي) الذي احتضن الشاعرين قد كان مجالا لنشاط ثقافي كبير ، فقد كان للحركات العلمية فيه نشاط ، ولعلوم الأوائل ازدهار وللعرب فيها مشاركة وللفلسفة وجود ، فازدهرت علوم اللغة والنحو والبلاغة ، لجواز علوم القراءات والتفسير والحديث ، والنقد والكلام ، والتاريخ» [1]

أما على المستوى الاجتماعي فقد اتسم عصرهما بانتشار الزندقة واللهو والمجون كما في المقابل انتشار المذاهب الدينية .

الحياة السياسية المشتركة :

تميز عصر الشاعرين من الناحية السياسية بالاضطراب فبينما كانت الدولة العباسية تتصارع لاسترجاع السيطرة على نفسها كانت الدولة الفاطمية تتصارع مع الدول الأخرى لبسط نفوذها وقوتها على شمال إفريقيا والأندلس ، وسط هذا الاضطراب نشأ الشاعران اللذان عاد عليهما هذا الاضطراب بالإيجابيات على الصعيد المادي فكلما كانت هناك معارك اتجه الشاعران مع قواد المعارك أو مع الخلفاء ليسجلوا انتصاراتهم ويمدحوا شجاعتهم وقوتهم فكان نتاج شعرهما في منتهى القوة والبراعة .

كما يشترك الشاعران في حياتهما على الصعيد السياسي بأن كليهما اتصل بعدد من رجال السياسة فقد اتصل المتنبي بسيف الدولة وكافور الإخشيدي وابن العميد والديلمي بن بويه .... أما ابن هانئ فقد اتصل بجوهر الصقلي وجعفر بن فلاح وجعفر بن حمدون والمعز لدين الله الفاطمي ، وهذا الاتصال الذي كان له جميل الأثر على المستوى الكمي والنوعي للقصائد من مدح وهجاء وعتاب ...

([1]) سعيد إسماعيل شلبي ، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي ، دار غريب ، القاهرة ، د.ط.د.ت ، ص : 27 .

غير أن هذا الاتصال كان قد ميزه الميول أي ميل كل شاعر إلى رجل سياسي واحد فقد مال المتنبي إلى سيف الدولة واتجه ابن هانئ للمعز ، ولم تعرف حياتهما الاستقرار والقوة على صعيد النظم إلا في كنفهما على الرغم من أن أسباب الميل قد تختلف عندهما فقد كان سبب ميول المتنبي نابعا من طموحه الزائد في السلطة وكان ميول ابن هانئ نابعا من عقيدته الإسماعيلية الممجدة للإمام وقد اعتبر المعز إمام الإسماعيليين .

الحياة الدينية المشتركة :

نحن على علم سلفا بأن الشاعرين ينتميان إلى الدرس الإسلامي ولا يختلف في هذا الأمر اثنان فقد حفظ كل منهما القرآن من مرحلة الصغر ، غير أن الإسلام قد عرف في هذا القرن نشوء مذاهب واتجاهات تدعي لنفسها على أنها المذهب القويم لطريق الهداية والإيمان ولغيرها الضلال والكفر فقد عرفت الحياة الدينية في عصر المتنبي ظهور مذهب القرامطة الذي كما رأينا أن بعض النقاد ذهبوا إلى التشكيك في أن المتنبي منتم إليه أما عصر ابن هانئ فقد كان المذهب الإسماعيلي الذي رأيناه سابقا هو السائد ولا يختلف المؤرخون حول انتماء الشاعر إليه لجلاء هذا الأمر في شعره .

كما يشتركان في التشكيك بدينهما فقد رميا بالزندقة والخروج عن الدين فحين اتهم المتنبي بادعائه النبوة وبنزول الوحي عليه وانه قال بعض الآيات التي ذكرت ونسبت له فقد اتهم ابن هانئ بالزندقة وذلك لكثرة إنهاكه في الملاذ واللهو وشرب الخمر .

توفي الشاعران في ظل ظروف متشابهة فكلاهما قتل عند هربه بسبب الحساد والناقمين عليها لما حققاه من مجد ومكانة مرموقة على الرغم من صغر سنهما فكما يقال **" كل ذي نعمة محسود "**

غرض المدح(المفهوم و التطور) :

يعتبر هذا الفن قديما ، قدم الشعر العربي ، ومن العسير أن نعثر على تاريخ دقيق لاستخدام هذا المصطلح كدلالة على فن شعري معين ، « وهذا بالرغم من أن بعض الباحثين المحدثين يؤكدون أن القصيدة الجاهلية لن تعرف فن المديح إلا على استحياء في المراحل

الأولى للشعر الجاهلي » [1] ذلك أن المجتمع الجاهلي تميز بالفروسية بالدرجة الأولى ، لذلك ميزته قيم اجتماعية أكثر منها فردية ، غير أن هذا الفن في مفهومه العام كان متواجدا وبكثرة إذا اخذ على انه الغناء بالفضائل والقيم الجاهلية فـ « في شعر المديح الجاهلي مجموعة من الفضائل الإنسانية التي تجري عليها أحكام التغيير والتعديل » [2] .

لم يتخذ غرض المدح صيغة التكسب أو منفعة مادية كما صار عليه فيما بعد ، وهذا ما أكده ابن رشيق : « وكانت العرب لا تتكسب بالشعر وإنما يصنع احدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع على أداء حقها إلا بالشكر وإعظاما لها » [3] ثم بين ابن رشيق أن هناك بعض الاستثناءات فيما بعد يقول : « حتى نشأ النابغة الذبياني فمدح الملوك وقبل الصلة على الشعر وخضع النعمان بن منذر وكان قادرا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان فسقطت منزلته وتكسب مالا جسيما حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة وأوانيه من غطاء الملوك ، وتكسب زهير بن أبي سلمى بالشعر يسيرا مع هرم بن سنان ، فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجسرا يتجه به نحو البلدان وقصد حتى ملك العجم فأتى به وأجزل عطيته » كما علق على الأعشى وقال : « وأكثر العلماء يقولون انه أول من سأل بشعره » [4]

ثم بين ابن قتيبة نهج القصيدة وهو الشكل الفني لقصيدة المديح والطريقة التي يتبعها الشعراء لبناء هذه القصيدة وبين كيف ينتقل الشاعر عبر هذه القصيدة عن المقدمة والرحلة حتى يصل إلى المدح وهو الغرض الرئيس يقول ابن قتيبة : « ... فإذا علم أنه قد أوجب صاحبه حق الرجاء ، ونمامة التأهيل وقرر عنده ما ناله من المكارم في المسير ، بدأ المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الاشباه ، وصغر في قدره الجزيل فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه أقسام ، فلم يجعل واحدا منهما اغلب على الشعر ولم يطل فيحل السامعين ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد ، وليس لمتأخر الشعراء

([1]) أيمن محمد زكي العشماوي ، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني ، ص : 16+ .
([2]) محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص : 369 .
([3]) العمدة ، ج1 ، ص : 49 .
([4]) نفسه، ص : 49 .

أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام » [1] ، وقد انتشر فن المدح على هذا النحو فأصبح الشعراء يمدحون الملك أو القائد أو القاضي ... ، ومع تطور الحياة العربية واتساعها غلب التخصص واتجه الشعراء إليه مما أدى إلى التخصص في قصيدة المديح ، وهذا ما جعل تطورات عدة تطرأ عليها على المستويين الشكل والمضمون معا ، فقد طرأ عليها التغيير الشكلي الذي تحدث عنه ابن قتيبة من قبل وأصبح لديها مقدمة خاصة كوصف الخمر مثلا ، واستمر تطور هذا الفن فقد تجاوز الأفراد إلى المدن وكان هذا مع بداية القرن الثاني هجري من بين هذه المدن نجد الكوفة والبصرة وبغداد ، كما أدى ظهور الفرق الإسلامية في ذلك العصر إلى ارتباط هذا الفن بها فظهر نوع جديد من المدائح « يتوجه بها أصحابها إلى الذات الإلهية يمتدحون ، مستغنين بمديحها عن البشر وما يضطرون إليه من الكذب والنفاق في مديحهم » [2] ، كما أدى ظهور الفرق الإسلامية ذات الطابع السياسي إلى أن يتجه المديح اتجاه السياسة وهذا ما فعله الشعراء العلويون وشعراء البرامكة ، وشعراء الخليفة ، وقد اتجه فن المديح خلال هذا التطور إلى التكسب بالقصيدة المدحية في العصر العباسي ، فقد قصد الشعراء قصور الخلفاء والأثرياء لمدحهم والتقرب منهم بالمبالغة والتملق مغيرين بذلك التقاليد القديمة لهذه القصائد شكلا ومضمونا وأصبح لها مميزاتها وخصائصها نتبين بعضها فيما يلي :

- تميزت القصائد المدحية من حيث الشكل بالطول اللافت فقد رأى النقاد « أنها من أطول القصائد لدى الشعراء في الشعر العربي ، وإنها ربما امتدت فتجاوزت الثمانين بيتا كما في بعض مدائح الأعشى » [3]

- كما كانت قصيدة المديح تبتدئ عادة بوصف الطلل ، والغزل ، والنسب ، والرحلة والمديح ، غير أن هناك بعض الشعراء لم يتناول كل هذه الأغراض وإنما يستعمل بعضها ويستغنى عن البعض الآخر مع الاحتفاظ بالغرض الرئيس وهو المدح .

([1]) الشعر والشعراء ، تح : الشيخ احمد محمد شاكر ، ج1 ، ص : 20-21 .

([2]) محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني ، ص : 275 .

([3]) أيمن محمد زكي العشماوي ، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني ، ص : 26 .

- أما عن المضمون فقد تميزت القصيدة المدحية بتعداد المثل الأخلاقية للعرب وبناء المدح عليها ويقول في ذلك ابن طباطبا : « وأما ما وجدته في أخلاقها وتمدحت به ومدحت به سواها وتمت من كان على ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة ، منها في الخلق والجمال والبسطة أو منها في خلق السخاء والشجاعة والحلم والرحم والوفاء والعفاف والبر والعقل والأمانة والقناعة والغيرة والصدق والصبر والورع والشكر والمداراة والعفو والعدل والإحسان وصلة الرحم وكتم السر والمواتاة وأصالة الرأي والأنفة والدهاء وعلو الهمة والتواضع والبيان والبشر والجلد والتجارب والنقض والإبرام » [1] .

- مراعاة مقتضى حال الممدوح أي أن يراعي الشاعر طبقة ممدوحه فإذا كان الممدوح «ملكا فعليه أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح ، وان يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ، ويجتنب مع ذلك التصبر والتجاوز والتطويل فإن للملك سآمة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يعاب » [2]

- « مراعاة صورة الغرض الشعري لمقتضى الحال بأن يغير الشاعر من الألفاظ والصور ما يمكنه من التغيير عن غرضه وفقا للحال الذي يقصده » [3] .

- ويشير ابن طباطبا في فن المديح أن يراعي فيه ملاءمة الألفاظ للموضوع فعلى الشاعر أن يعطيه أهمية كبيرة وحرصا شديدا « فالمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون البعض» [4]

وبهذه الخصائص اهتم المتنبي وابن هانئ – **المقصودين بالدراسة** – في قصائدهما المدحية التي أولاها اهتماما كبيرا كل حسب هدفه وغرضه من هذه القصائد .

([1]) عيار الشعر ، ص : 12 .
([2]) ابن رشيق ، العمدة ، ج2 ، ص : 128 .
([3]) زكي العشماوي ، قصيدة المديح عند المتنبي ، ص : 32 .
([4]) عيار الشعر ، ص : 123 .

الخاتمة :

حاول هذا البحث دراسة نظرية التناص كآلية تطبيقية والتي تتداخل من خلالها مجموعة من النصوص وتتعالق وتتكاثف وتتحاور لتفسر بعضها بعضا ، وهي كأداة إبداعية كانت مستخدمة منذ القديم ، أكدتها التحليلات والتطبيقات التي أقيمت من طرف الكثير من الباحثين ، ومن خلال اختيار البحث الشاعران ابن هانئ والمتنبي مجالا للتطبيق وموضوعا للدراسة فقد أنتجت مجموعة من النتائج تمثلت في :

من خلال النظر في جذور التناص خاصة عند العرب نستنتج أن الخيوط الرفيعة والجزئية التي تفصل التناص عن بعض المصطلحات النقدية القديمة تتلاشى إن لم نمعن النظر فيها لمعرفتها ، ذلك أن حدوث أي خلط بين المصطلحات قد يأخذ الباحث والبحث أثناء التحليل إلى منعرج آخر يبعده كل البعد عن التحليل التناصي للنصوص ليصبح مجرد تكرار لما قام به الأقدمون من تحليلات حول السرقة والمعارضات وغيرها من المصطلحات التي أخذت تتشابك في ذهن الدارسين خاصة العرب منهم . لما تحمله لغتنا من خصوصية وتوسع ، تحمل الكثير من الايجابية ، ولكنها توقعنا في الكثير من الأحيان في حيرة أمام هذا الزخم الكبير من المعاني التي تقود إلى معنى واحد أما على المستوى التطبيقي عند الشاعران فقد تجلى التناص عند الشاعران عن طريق المستويات التناصية التي بينت تقاطع وتناسل وتفاعل فني ايجابي مبني على الاختلاف لإنشاء الإبداع ، وقد اظهر التحليل غلبة مستوى التناص الامتصاصي عند ابن هانئ ويرجع السبب في ذلك إلى عامل التأثير الذي ساهم مساهمة كبيرة في امتصاص ابن هانئ لمعاني وألفاظ المتنبي حيث اظهر في كثير من الأحيان مقدرته الإبداعية على السير في خطى المتنبي وهذا الامتصاص دليل أيضا على درجة وحسن النظم عند ابن هانئ الذي يعتبر كالمتنبي عند المغاربة .

- أما في الفصل الثالث الذي تناول الجانب المضموني فنتيجته تمثلت في :

- اتسام التناص المضموني عند الشاعران بالظهور بشكل كبير في اللغة ، لأن هذه الأخيرة (اللغة) هي الأداة الفعلية للشاعر ، كما أن ابن هانئ يتباهى ويتفاخر بمجاراته للمشارقة عامة والمتنبي خاصة في لغتهم وأسلوبهم

- كما تميز التحليل اللغوي للتناص عند الشاعران في بعض الأحيان إلى الاقتراب والدنو من فن آخر وهو المعارضة وقد ساهم في إبراز هذا التشاكل بين التناص والمعارضة ، التحليل الجزئي للقصيدة على مستوى البيت الواحد ، لأنه لو تم عرض باقي القصيدة لتبين أنها ليست معارضة ، وإنما هو تناص محض .

- إن اعتماد ابن هانئ في تناصاته على المتنبي في الجانب اللغوي يدل على انه مبدع وقادر على الإنتاج وإعادة الإنتاج أبيات هذا الشاعر في ظل الظروف السياسية التي عمت المنطقة في تلك الفترة والتي كانت بين الدولتين الفاطمية والعباسية استطاعت اللغة أن توحدها وتنتج نصوصا إبداعية تدل على وحدة الألفاظ والدلالات والمعاني والأفكار لقصر هذه الظروف

ومن خلال التحليل لقصائد المتنبي وجدت أن هناك إشارة أيضا للمتنبي لمصطلح التناص فهو القائل :

أنا السابق الهاذي لما أقوله **** إن القول قبل القائلين مقول

- أكدت نظرية التناص مرة أخرى على التعالق والتشابه في تسمية الشاعرين مني المشرق (المتنبي) ومني المغرب (ابن هانئ) بهذا الاسم من خلال هذه الدراسة التناصية لغرض المدح عندهما .

- كان عامل الثقافة المشتركة عند الشاعرين سببا رئيسيا في نشوء التناص عندهما وخاصة الثقافة الدينية التي كان لها اثر ملموس في ظهور المستويات التناصية في شعرهما

- من خلال التحليل التناصي لنصوص الشاعران نلاحظ مدى تجاوز التناص الرؤية النقدية التقليدية عن طريق البحث في الجوانب التي جعلت الشاعر المغربي ابن هانئ يتناص فكريا وثقافيا وعلى مستوى النظم مع الشاعر المشرقي المتنبي انطلاقا من هذه النظرية التي كانت خصيصة جوهرية من خصائص النصوص .

وبهذا يكون البحث قد استوفى النقاط المرجوة من الدراسة والبحث ، ونتائج علها أن تكون بادرة لبعض الإشكالات التي من شأنها أن تكون موضوعا جديدا للبحث .

قائمة المصادر و المراجع :

-**القرآن الكريم :** برواية ورش عن نافع

1 -المصادر :

- ديوان ابن هانئ الأندلسي ، شرح : أنطوان نعيم ، دار الجيل ، بيرو،ط1 ، 1996

- شرح ديوان المتنبي ، وضعه : عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان ، ط2 ، 1980.

2 - المراجع بالعربية :

- أحمد فرشوخ ، حياة النص (دراسات في السرد) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ،2004 .

-أحمد الطويل ، أبو الطيب المتنبي (دراسة ومنتخبات) ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، د ط ، 1993 .

- احمد شوقي ، الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 .

- آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار ، اللاذقية سوريا ، ط1 ، 1997 .

- أحسن مزدور ، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر و الرواية ، مكتبة الآداب ، ط1 2005 .

- آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا . ط1 . 1997 .

- أنعام الجندي ، الرائد في الأدب العربي ، ج2 ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ط2 ، 1976 .

- إيمان السيد أحمد الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، جدار للكتاب العالمي و عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ،2006 .

- أيمن زكي العشماوي ، قصيدة المديح عند المتنبي و تطورها الفني ، المعرفة الجامعية ، د ط ، 2000 .

- بوبة مجاني ، المذهب الإسماعيلي و فلسفته في بلاد المغرب ، منشورات الزمن الدار البيضاء ، د ط ، 2005 .

- بشير تاوريت ، سامية راجح . االتفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية والتطبيقية) ، دار الفجر ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 2006 .

- بطرس البستاني ، أدباء العرب في الأعصر العباسية (حياتهم ، أثارهم، نقد أثارهم) ، ج2 ، دار مارون عبود ، 1979 .

-جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ، شرح التلخيص في علوم البلاغة شرحه و أخرج شواهده : محمد هاشم ذويذري ، دار الجيل ، بيروت . ط2 ، 1982

-جرجي زيدان المؤلفات الكاملة ، تاريخ آداب اللغة العربية ، د4 ، قسم1 ، دار نوبليس بيروت ، ط1 ، 2004 .

- جورج عبدو معتوق ، المتنبي شاعر الشخصية القوية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1981 .

- ابن حجة الحموي ، الصناعتين ، تحقيق : محمد البجاوي ، و أبو الفضل ابراهيم دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، د ط ، د ت .

- حسام أحمد فرج ، نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، مكتبة الأدب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2007 .

- حسن حسين ، ثلاثية البردة (بردة الرسول صلى الله عليه و سلم) ، مكتبة مدبولي ، د ط ، د ت .

- الحسين بن عبد الله الطيبي ، التبيان في البيان ، دار البلاغة ، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1991 .

- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، مصر د ط ، د ت .

- حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، دار الجيل ، بيروت ط2،1987 .

-حسين خمري ، مقاربات في الرواية فضاء المتخيل ، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة ، ط1 ، 2001 .

- حنا الفاخوري ، الموجز في الأدب العربي تاريخه ، مجلد : 3 (الأدب في الأندلس و عصر الإنحطاط) ، ج2 ، دار مارون عبود ، بيروت ، ط2 ،1991 .

- حميد لحميداني ، القراء و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) المركز الثقافي ، الدار البيضاء و بيروت ، ط1 ، 2003 .

- ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب و غاية الأرب ، شرح : عصام شعيتو ، دار الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1987 .

- ديوان أمرئ القيس ، تحقيق : حنى الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1989.

- ديوان جرير ، شرح : يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 .

- ديوان الفرزدق ، مجلد 2 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، د.ط ، 1984 .

- ديوان النابغة الذبياني ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت .

- ديوان ابي نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1986 .

- رابح بو حوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابة د ط ، د ت .

- ربي عبد القادر الرباعي ، البلاغة العربية و قضايا النقد المعاصر (التضمين و التناص نموذجا) ، دار جرير ، عكان ، ط1 ، 2006 .

- ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، ج1 ، دار الجيل لبنان ، ط3 ، 1981 .

-زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د ط ، د ت.
-زكي المحاسني ، المتنبي ، دار المعارف ، مصر ، د ط ، د ت .
-سعيد حسين البحيري ، علم لغة النص (المفاهيم و الإتجاهات) ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر ، ط1 ، 1997 .
-سعيد اسماعيل شلبي ، مقدمة القصيدة عند أبي تمام و المتنبي ، دار غريب ، القاهرة ، د ط ، د ت .
-سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت ، ط5 ، 2005 .
-سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 1992 .

- السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة و البيان و البديع ، دار الكتب العالمية ، بيروت لبنان ، ط6 ، د ت .
- سيد محمد ديب ، امرؤ القيس بين القدماء و المحدثين ، دار الطباعة المحمدية ، ط1 1989 .
- شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط1 1993 .
- شوقي ضيف ، الفن و مذاهبه (في الشعر العربي) ، دار المعارف ، مصر د ط د ت .

- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر ، ط1 ، 1996 .
- الطاهر حليس ، اتجاهات النقد العربي و قضاياه في القرن الرابع الهجري و مدى تأثرها بالقرآن ، منشورات جامعة باتنة ، الجزائر ، د ط ، 1986 .
- طه حسين ، مع المتنبي ، دار المعارف ، مصر ، ط10 ، د ت .
- عارف تامر ، ابن هانئ الأندلسي ، منشورات دار الشرق الجديد ،بيروت ،ط2 ، د ت.

- عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء و بيروت ، د ط ، 2000 .
- عبد القادر بقشي ، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ، دراسة نظرية و تطبيقية تقديم : محمد العمر ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د ط ، 2007 .
- عبد القادر عميش ، شعرية الخطاب السردي و سردية الخبر ، منشورات دار الأديب د ط ، د ت .
- عبد الله أبو هيف ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 2000 .
- عبد الله التيطاوي ، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب) ، دار قباء ، القاهرة مصر ، د ط ، 1998 .
- عبد الله الغدامي ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ،
- عبد الله الغدامي . الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحة ، نظرية و تطبيق المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت ، ط6 ، 2006 .
- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 .
- عبد المنعم خفاجي ، الأدب الأندلسي (التطور و التجديد) ، دار الجيل ، بيروت ط1 ، 1992 .
- عبد الواسع لحميري ، في الطريق إلى النص ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2008 .

- علال سنقوقة ، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية رابطة كتاب الإختلاف ، ط1 ، جوان ، 2000 .
- عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، د ط، 1996 .
- عمر عبد الواحد ، التعلق النصي (مقامات الحريري نموذجا)، دار الهدى للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2003 .
- فريد عوض حيدر ، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د ط ، 2005 .
- فواز الشعار ، الموسوعة الثقافية العامة ، الشعراء العرب ،ج1 ، دار الجيل ، بيروت ، د ط ، د ت .
- فوزي عيسى ، تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) ، منشأة الإسكندرية د ط ، د ت .

- أبو القاسم محمد كرو ، ابن هانئ الأندلسي ، الدار العربية للكتاب ، د ط ، 1984.
- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق : محمد ابن الفضل ابراهيم ،علي محمد البخاوي ، منشورات المكتبة العصرية بيروت ، ط1 ، 2006 .

- ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تحقيق : الشيخ أحمد محمد شاكر ، ج1 ، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د ط ، د ت .
- كامل سليمان الجبوري ، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى 2002 ، مجلد :1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003 .
- كمال عبد اللطيف ، نصر محمد عارف ، إشكالية الخطاب العربي المعاصر ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، آذار ، 2001 .
- ليديا وعد الله ، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر . عمان ، الأردن ،ط1 ،2005 .
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ،دار الكتب العلمية ،شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر . بيروت . لبنان .ط1 . 1992 .
- محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت ، ط1 1979 .
- ابن محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي ، المصف في نقد الشعر و بيان سرقات المتنبي و مشكل شعره ، قرأه و قدم م له و علق عليه : محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، ج1 ، دمشق ، د ط ، 1986 .
- محمد رجب النجار ، توفيق الحكيم و الأدب الشعبي أنماط من التناص الفولكلوري ،عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية . ط1 . 2001 .

- محمد رضا الشبيني ، أدب المغاربة و الأندلسيين (في أصوله المصرية و نصوص العربية) ، دار إقرأ ، ط2 ، 1984 .

-محمد رضوان الداية ، المختار من الشعر الأندلسي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان ، و دار الفكر ، دمشق ، سورية ، ط3 ، 1932 .
-محمد عبد الرحمان شعيب ، المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث ، دار المعارف مصر ، 1964 .
-محمد عبد المنعم خفاجي ، الشعر الجاهلي ، دار الكتاب ، بيروت ، ط2 ، 1973.
-محمد عزام ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001 .
-محمد كعوان ، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر ، ط1 ، 2003 .
-محمد مصطفى هدارة ، إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني هجري ، دار المعارف ، القاهرة ، د ط، 1963 .
-محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقاربة) مكتبة الأنجلو المصرية . ط1 . 1958 .
-محمد مفتاح . المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء و بيروت ،1999.
-محمد مفتاح ،دينامية النص (تنظير و إنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت ، ط3 ،2006.
-محمد مفتاح ، النص من القراءة إلى التنظير ، المدارس ، الدار البيضاء ، ط1 ،2000
-محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب و بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
-محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي و المثاقفة) ، المركز الثقافي الغربي الدار البيضاء و بيروت ، ط1 ،2000 .
-مدحت الجيار ، الشاعر و التراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع ، الإسكندرية ، دط ، د ت .
-مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، ننشأة المعارف الإسكندرية ، د ط ، د ت .
-مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس بيروت ، ط2 ، 1981 .
-منذر عياشي ، العلاماتية و علم النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء و بيروت ، ط1 ، د ت .

- مولاي بو حاتم ، الدرس السيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض و محمد مفتاح) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط، 2005 .
-نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، د ط ، د ت .
-ندى خاوة و آخرون ، سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين ل : عبد الله حمادي منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ، 2002 .
- نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث

(تحليل الخطاب الشعري و السردي) ، دار هومة ، ج2 ، الجزائر ، د ط ، د ت.

- هادي نهر ، مع المتنبي في شعره الحربي ، مطبعة الجمعة ، بغداد ، ط1 ، 1964 .
- وفيق سليطين ، في التناص الصوفي (تناصية الحيرة في أغاني مهيار الدمشقي) مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، 2006 .
- يوسف حسين بكار ، إتجاهات الغزل في القرن الثاني هجري ، دار الجيل ، بيروت ط2 ، 1987 .
- يوسف الأطرش ، المنظور الروائي عند محمد ديب ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، د ط، 2004 .

3- المراجع المترجمة :

- أوزولد ديكو و جان ماري شايغر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2007 .
- تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري مبخوت ،و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 1990 .
- تيفين ساميول ، التناص ذاكرة الأدب ، ترجمة : نجيب غزاوي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2007 .
- جوليا كريستيفا ، علم النص . ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1997 .
- روبرت هولب ، نظرية التلقي(مقدمة نقدية) ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ،2000.
- ريجيس بلاشير ، أبو الطيب (دراسة في التاريخ الأدبي) ، ترجمة : إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر ، دمشق ، ط2 ، 1985 .
- عبد الفتاح كيليطو ، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 2008
- فولفانج هاينيه مان ديتر فيهيقر ، مدخل إلى علم لغة النص ، ترجمة : سعيد حسن البحيري ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ط1 ، 2004 .
- كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله : عبد الحليم النجار ، ج2 دار المعارف ، مصر ، ط3، د ت .

- لويس ماسنيوس ، المتنبي إزاء القرن الإسماعيلي في تاريخ الإسلام ، ترجمة و تعليق و دراسة : إبراهيم عوض ، د ط ، 1988 .

4- المعاجم والقواميس :

- أوزولد ديكو و جان ماري شايغر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2007
- أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، د ط ، 1960 .
- جيرالد برلس ، قاموس السرديات ، ترجمة : السيد إمام ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، د ط ، 2003 .

- سمير سعيد الحجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، دار الإتفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .
- ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : محمد هارون ، مجلد 5 ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 19991 .
- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ج3 ، دار الجيل ، بيروت ، د ط ، د ت
- ابن منظور الإفريقي ، لسان العرب ، مجلد 7 ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 .

5- الدوريات والرسائل :

- أحمد فلاق عروات ، نظرة طه حسين النقدية إلى التراث ، مجلة الثقافة ، ع : 110 - 111 ، الجزائر ، سيبتمبر - ديسمبر ، 1995 .

- أمال حليتم ، ظاهرة الغلو في الشعر العربي القديم دوافعها و نتائجها (أبو نواس ، المتنبي ، ابن هانئ) دراسة بلاغية نفسية ، جامعة منتوري قسنطينة (مخطوط، ماجستير)، 2003 - 2004 .
- أمال عدلاني ، الترجمة والتناص في الرواية الجزائرية " رشيد بو جدرة نموذجا " ، جامعة منتوري ، قسنطينة (مخطوط/ ماجستير) ، 2005 - 2006
- الشائعة باي ، تناص التراث العربي الإسلامي في القصيدة الشعبية الجزائرية أثناء الثورة نوفمبر (54 – 62)، جامعة منتوري، قسنطينة ، (مخطوط ، ماجستير) . 2004 .2005 .

- شراف شناف ، التناص في ديوان البرزخ و السكين ل : عبد الله حمادي جامعة منتوري ، قسنطينة ، (مخطوط، ماجستير) ، 2002 - 2003 .
- فاتح حمبلي ، بناء قصيدة المدح عند ابن هانئ الأندلسي ، جامعة منتوري قسنطينة ، (مخطوط، ماجستير) ، 1998 - 1999 .
- فاتح حمبلي ، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي . جامعة باتنة ، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، 2005 .

–مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، ع : 15 ، ذو الحجة 1426 / فيفري 2004 .
–مجلة الناص ، جامعة جيجل ، ع : 4 ـ 5 ، أفريل ، جويلية ، 2005 .
–مجلة الناص ، ع : 2 ـ 3 أكتوبر ، مارس ، 2004 ـ 2005 .
– مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، ع : 5 ، قسنطينة ، ماي 2005 .
– هند بو عود ، بناء قصيدة المديح عند المتنبي و ابن دراج القسطلي (السيفيات و العامريات) ، جامعة منتوري ، قسنطينة ،(ماجستير) ، 2000 ، 2001 .

6- المراجع بالأجنبية :

-Dictionnaire Quillet de la langue française , librairie Aristide Quillet, Paris , 1975 .

- J . A , cuddom , dictionary of literary terms and leterary theary , penguim reference.
- tzvetan todorov , théorie de la littérature , seuil , paris .

تلخيص

تعتبر نظرية التناقص نظرية استمدت وجودها من النقد الغربي حين صاغها مجموعة من الباحثين في صورتها الناضجة' وقد مثلت فيما بعد قراءة جديدة و كتابة ثانية مغايرة لما هي عليه في سياقها الأول' فتتجاذب على حد رأي هذه النظرية – النصوص مع بعضها البعض لإنتاج نص إبداعي جديد.

وبعد أن اكتملت هذه النظرية عند الغرب اتجه إليها النقاد العرب بنهم كبير يتدارسونها و يترجمونها محاولين تطبيقها على اللغة العربية المتميزة بالتخصص و التفرد عن لغة الغرب' وهذا البحث هو محاولة أخرى لتطبيق هذه النظرية على شاعران قديمان هما (ابن هاني والمتنبي) معتمدا في هذه الدراسة على خطة للبحث استندت على مدخل عام' لتعريف المصطلح عن طريق مختلف القواميس اللغة و السردية التي عرفته مع الدقة والإيجاز في ذلك' من خلال تبين مستويات و كيفية ظهور على مستويين الشكلي ألمضموني. و آلية المستخدمة في النص و أنواعه و وظيفته داخل النص و أهميته في تكوينه' ليتبين لنا أن المصطلح أصبح نظرية نقدية جديرة بالاهتمام لأنها تعد أداة من أدوات مشاركة النصوص الأخرى في بناء نص جديد ليتحول إلى عمل إبداعي يضمن لها الاستمرارية سواء كان الطريق مباشرا او غير مباشر. كما يمكن هذا المصطلح او النظرية من مشاركة القارئ الناقد كطرف رئيس لأنه وسيلة لتأويله' و هذا الأخير يدخل في حيز الإبداع ، فكل تأويل لهذا النص هو إنتاج آخر للنص، ويذل على النصوص المشاركة فيه، وقد تم في الفصل الأول الدراسة التاريخية لهذه النظرية ، مبينا مسيرته وجذوره العربية و الغربية بدءا بالعربية القديمة منها، بتبيين أصولها في النقد العربي و التي أسندت عند النقاد الحداثيون إلى مجموعة من المصطلحات النقدية مقدمين في حججهم على ذلك، غير ان البحث حاول تبيين الفروق الدقيقة التي تكمن بين هذا المصطلح وبعض المصطلحات النقدية العربية القديمة متمثلة ثلاث مصطلحات و هي : السرقة، المعارضات والتضمين،وقد تبين ان هناك فروق بين هده المصطلحات ومصطلح التناص وخاصة بين السرقة و المعارضة، لان التضمين تجمعه مع التناص علاقة التداخل.

كما تعرض هذا الفصل إلى جذور التناص عند الغرب و الذي استمد وجوده عندهم من المدرسة الشكلانية الروسية ممثلة في شخصية من شخصياتها هو بأختين الذي أشار إلى المصطلح تحت مسمى آخر هو الحوارية ، وأخذته عنه كريستيفا بمزيد من البحث و التعمق غير أن بحثها هذا لم يكن بالكافي في مجال النقد فجاء بعدها الكثير من النقاد وخاصة من حاولت ان تضيف في كل مرة الجديد، إلى أن اكتملت هذه النظرية و وصلت الى (tell-quellالمدارس الفرنسية(كجماعة مرحلة النضج على يد الباحث جيرار جينيت مرورا بباحثين آخرين أمثال: بارت تودوروف :سولرز، ريفاتير و على هذه الترسانة من الباحثين نضجت النظرية في الغرب مع ملاحظة أن تسميه التناص أخذت في التغيير عند بعض الباحثين فقد اسماه جينيت "التعلق النصي" او النص من الدرجة الثانية و عند ريفاتير تسمية "الإيماء النصي" في حين فضل تودوروف الإبقاء على التسمية الأولى لكريستيفا "التناص".

كما تناول الفصل جذور التناص عند العرب في العصر الحديث والمعاصر، والذي اتسم بصفة النقل او الترجمة عن الغرب و كان الاختلاف في هذه الترجمة كبيرا أوقع النقاد في دوامة من المصطلحات المنقسمة إلى شقين، مصطلحات ترجع التناص إلى أصول عربية قديمة، ومصطلحات تحاول الابتعاد عن قديم و هم إتباع الجديد القادم من الغرب، ومجموعة ثالثة تحاول الأخذ بين هذا و ذاك مما احدث الانقسام و الانشقاق في أذهان العربية واحدث التشويش في التفكير النقدي بصفة خاصة.

وفي الفصل الثاني من البحث اتجهت الدراسة إلى جانب التطبيقي على المستوى الأفقي أي الشكلي من القصائد بين الشاعرين (المتنبي وابن هاني)، باستخراج خاصية التناص بينها، فالشكل في هذه القصائد تمثل في أربع مستويات: التناص في المطالع، التناص في مقدمات ، التناص في المخالص، و التناص في الخواتم وفي الفصل الأخير تركز البحث في الجانب الأخر و هو الجانب ألمضموني أي العمودي للتحليل حيث كان التطبيق هنا من خلال إبراز المستويات التي جاءت بها كريستسفا و محمد بنيس كما تم في التطبيق إبراز بعض الآليات التي يعتمدها التحليل التناصي عند الشاعرين ابن هاني و المتنبي ولذلك كان التناص ألمضموني عندهما ف اللغة أولا و التي تميزت بالظهور بشكل كبير اعتماد ابن هاني في تناصاته على المتنبي في الجانب اللغوي يدل على انه مبدع و قادر على الإنتاج أو إعادة إنتاج أبيات هذا الشاعر الكبير الذي استحق ان يحمل لقبه عن جدارة في ظل الظروف السياسية التي عمت المنطقة في تلك الفترة و التي كانت بين الدولتين الفاطمية و العباسية، استطاعت اللغة أن توحدهما وتنتج نصوصا إبداعية تدل على توحد الألفاظ و الدلالات و المعاني و الأفكار لقهر هذه الظروف.

ثم اتم هذا الفصل بالاهتمام بعنصر التناص في الصورة التشبيهية و التي شملت التشبيه و الاستعارة و التمثيل و تبين ان الشاعر اللاحق ابن هاني قد تمثل في بعض المواقف بصور المتنبي السابق في بعض نصوصه (قصائد).

واستكمل البحث بملحق يدور حول حياة الشاعرين من حيث النشأة و البيئة والذي يبين كذلك الجوانب المشتركة بين الشاعرين التي عزاها الكثير من النقاد على سبب تسمية متنبي المغرب بهذا اللقب، وهي سبب في هذا التناص الموجود بين الشاعرين.

أدى هذا الاشتراك بينهما إلى شغف الكثير من الباحثين و الدارسين في ميدان الأدب إلى إثارة الإشكاليات و الأسئلة حولهما، كما جعلت البحث حولهما مستمرا استمرارية الوجود الأدبي في الإنسانية.

Résumé
La théorie de la diminution de la théorie de découler de la présence de la critique occidentale, lorsqu'ils sont formulés par des chercheurs à l'image de maturité a été représenté plus tard, une nouvelle lecture et l'écriture encore différente de ce qu'elle est dans le contexte je Vttjazb autant que l'avis de la théorie - les textes les uns avec les autres afin de produire le texte d'un novateur .
Au terme de cette théorie dans l'Ouest ont tendance à faire des excès des critiques arabes grande Itdarcunha et la traduction, essayant d'appliquer la langue arabe de spécialisation particulier et l'unicité de la langue de l'Occident »Cette recherche est une autre tentative pour mettre cette théorie aux poètes sont anciennes (Ibn Hani et Mutanabi) pris en charge dans cette étude le plan de recherche basé sur l'entrée de «définir le terme dans divers dictionnaires de la langue et du récit connu avec précision et de concision dans ce« à travers les niveaux et la façon de figurer sur deux niveaux de fond demeure. Et le mécanisme utilisé dans le texte et les types et la fonction dans le texte et son importance dans sa composition pour prouver que le terme est devenu une théorie critique utile parce qu'il est un outil de la participation des autres dispositions de la construction d'un nouveau texte pour devenir un acte créateur qui garantit la continuité des deux, la route était une filiale directe ou non directement. Peut aussi être l'expression ou la théorie de la participation de la critique lecteur comme une tête d'un moyen d'interprétation et de l'entrer ce dernier dans le domaine de la créativité, toute interprétation du texte est la nouvelle production du texte, et d'humilier les textes de participer, a été dans le premier chapitre de l'étude historique de cette théorie, en indiquant ses racines et la Banque arabe de départ en arabe les anciens en décrivant ses origines dans le Fonds monétaire arabe et attribué lors de modernistes critiques à un ensemble de termes de fournisseurs de liquidités dans leurs arguments sur ce point, mais que la recherche a tenté de cerner les nuances qui se trouvent entre ce terme et quelques-unes des espèces ancienne terminologie arabe représenté trois termes sont les suivants: le vol, les oppositions et d'inclusion, il a été constaté qu'il existe des différences entre ce sujet et les termes intertextualité terme, en particulier entre le vol et l'opposition, parce que l'inclusion des informations recueillies à la relation intertextualité se chevauchent.
L'exposition de ce chapitre sur les racines de l'intertextualité dans l'Ouest, qui tire son existence, ils ont du formalisme école représentant de la Russie dans la personnalité des personnages est Bakhtine, qui a évoqué le terme sous le nom d'un autre talk-show, et je l'ai pris Cristiva plus de recherche et plus, toutefois, considéré comme ce n'était pas Balkavi dans le domaine de la critique est venue après beaucoup de critiques, en particulier des écoles françaises (comme un groupe témoin d'étouffer) j'ai essayé d'ajouter à chaque fois que le nouveau, pour terminer cette théorie atteint la maturité par le chercheur Gérard Jeanette des moments Bbagesin autres: Bart Todorov: Solers , Rifatyr Pour cet arsenal de chercheurs dans la théorie de l'Ouest est arrivée à échéance, en notant qu'il appelle l'intertextualité ont été changer quand certains chercheurs ont appelé Jeanette script attachement »ou le texte de la deuxième division, et quand le script étiquette Rifatyr« geste », tandis que Todorov a préféré conserver l'étiquette Première Cristiva «intertextualité».
Le chapitre examine les racines de l'intertextualité chez les Arabes à l'époque moderne et contemporaine, qui se caractérise comme le transport ou la traduction de l'ouest et la différence dans cette traduction un grand signe de critiques dans le cycle des termes divisé en

deux sections, les termes intertextualité en raison de l'origine d'un vieil Arabe, et les termes qui tentent de s'éloigner de l'ancien et ils sont adeptes de la nouvelle venant de l'Ouest, et un troisième groupe tente de prendre entre ceci et cela, provoquant la division et du schisme dans l'esprit de l'arabe et le dernier bruit dans la pensée critique en particulier.
Dans le deuxième chapitre de la recherche tend l'étude aussi bien qu'appliquée au niveau horizontal des poèmes formelle des poètes (Mutanabbi Ibn Hani), extrait de la propriété de l'intertextualité entre eux, la question de la forme de ces poèmes sont écrits à quatre niveaux: l'intertextualité dans apparition de la lune, l'intertextualité dans l'introduction, l'intertextualité dans Almkhals , et de l'intertextualité dans les anneaux Dans le dernier chapitre a porté sur l'autre côté et le fond de toute analyse verticale, lorsque la demande est là à travers les niveaux en évidence provoquée par la Christesfa, Mohamed Bennis a également été dans l'application de mettre en évidence certains des mécanismes adoptés par l'analyse Altnasi quand les poètes Ibn Hani et Mutanabi est donc intertextualité fond les deux P-première langue et qui a été caractérisé par la gestion d'une adoption à grande d'Ibn Hani dans Tnasath sur Mutanabi dans le côté de la preuve linguistique, il était créatif et capable de produire ou de reproduire les versets de ce grand poète qui mérite d'être maintenant le titre d'un bien méritée à la lumière des les conditions politiques qui prévalaient dans la région durant cette période, qui a été entre les deux et fatimide abbasside, unis par la langue qui a été en mesure de produire des textes de création indiquer unir les mots et les connotations et les significations et des idées pour surmonter ces circonstances.
Ensuite complété ce chapitre élément intéressant de l'intertextualité dans l'image Moot, qui comprenait l'analogie et la métaphore et de la représentation, et de montrer que le poète Ibn Hani poste peut représenter dans certains cas des images Mutanabi ancien dans certains textes (poèmes).
recherche complétés et l'extension de la vie des poètes en termes d 'éducation et de l'environnement, qui montre aussi les caractéristiques communes entre les poètes attribuée par de nombreux critiques à l'étiquette de la cause de ce titre Mutanabbi Maroc, ce qui explique pourquoi dans cette intertextualité qui existe entre les poètes.
Cela les a amenés à souscrire à beaucoup de passion pour les chercheurs et les universitaires dans le domaine de la littérature de soulever des problèmes et questions concernant les, et faites la recherche se poursuit autour d'eux continué existence de la morale des êtres humains.