جامعة المنصورة
كليـة الآداب

التناص
الصوت والصدى

إعـــداد

احمد السيد البدوي الدسوقي صقر

باحث لدرجة الدكتوراة بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة المنصورة

اشـــراف

أ.د. عبدالحميد عبدالعظيم القط

أستاذ الأدب والنقد

كلية التربية – جامعة المنصورة

أ.د. سمير السعيد على حسون

أستاذ النقد الأدبى

كلية التربية – جامعة المنصورة

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الثاني و الستون – يناير ٢٠١٨

التناص الصوت والصدى

احمد السيد البدوي الدسوقي صقر

ملخص البحث:

إن التناص يلعب دورا مهما في فهم النص وتفسيره، فليس التناص مجرد نقل لنصوص سابقة وتضمينها في النص الجديد، بل إنه تفاعل بين النصوص، وذلك التفاعل لابد وأن يكون له تفسير، وهو ما يتخطى بالناقد أو الباحث الوقوف على تعيين مواضع التناص إلى القيام بمحاولة تفسيرها وتأويلها بما يتناسب ويتوافق مع النص المبدع، مع مراعاة الظلال والأضواء التي قد تظهر وتختفي في شخصية المبدع؛ لأنها لاشك تؤثر في عملية الإبداع وفي عملية الأخذ المقصود (الواعي)، أو غير المقصود (اللاواعي)، وهذا ما يعطي لدراسة التناص في شعر شاعر ما قيمة ودلالة.

Abstract:

The Intertextuality plays an important role in the understanding of the text and its interpretation. It is not merely a transfer of previous texts and their inclusion in the new text. It is an interaction between the texts. This interaction must be interpreted, which transcends the critic or the researcher from assigning placements of the Intertextuality to interpret them in proportion to the creative text, taking into account the shadows and lights that may appear and disappear in the personality of the creator; because they undoubtedly affect the process of creativity and in the process of intentionally taking (or conscious), or unintentional (unconscious), and this gives the study of Intertextuality in the poetry of a poet Value and significance.

المقدمــة:

الشعر فنٌ عريق، فيه يصول الإنسان في ساحات الإبداع، ممتطيًا صهوةَ خياله، رافعًا لواءَ كلمته، معبرًا بها عما يَجيشُ في صدره. وهو الفنُ الأكثر حظًا في أدبنا العربي القديم من حيثُ الاهتمامِ وكثرةِ الدراسات التي تتناوله، وتحاول أنْ تسبرَ أغوارَ جمالياته، وتقفَ على أسرارِ تلكَ الروحِ الخفية التي تسري فيه، محركةً المشاعر، آسرةً الأنفس، مميزةَ الشعراء عن غيرهم من بني الإنسان بعبقرية تصويرِ الآمالِ والآلام، وتمثّلِ المشاعر التي تموج بها الأنفس، فتنساب على ألسنتهم فياضةً في يسرٍ وسلاسةٍ تمتنعُ على غيرهم من البشر العاديين، فما أجملَه من فنٍ!! وما أعظم حظوظَ الشعراء!!

والشعرُ بوصفه من أهم الفنون القولية فإن له "دواعٍ تحثُ البطيءِ وتبعثُ المتكلّف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[1] . وهذه الدواعي وإن كانت أهمَّ مثيراتِ الشعرِ، فهي لا تتعلقُ بالبطيءِ أو المتكلّفِ من الشعراءِ فقط، وإنما هي مثيراتٌ للقوى الشعرية عند الشعراء جميعهم، فمن من الشعراء لم يقل الشعرَ طمعًا في وصلٍ أو عطاء؟! ومن منهم لم يحركْه الشوقُ إلى محبوبته أو الحنينُ إلى وطنه وقبيلته؟! وكثيرٌ منهم دفعه الشرابُ والطربُ إلى التغني بجميلِ الأشعارِ فنالَ بها

الأرب، واشتركوا جميعا في الغضب لأنفسهم، وقبائلهم، ومذاهبهم، فتطارحوا بأشعارٍ امتلأت بها بطون الكتب.

وإذا كان الشعراء جميعهم يشتركون في تلك الدواعي أو المثيرات ، فإنهم يختلفون اختلافاً كبيراً في تمثلها، ومن هنا كان التمايز بينهم . كما أننا لا نستطيع أن نُغْفل الرغبة في إثبات المقدرة الفنيَّة والتفرُّد بوصفها من أهم مثيرات الشعر ، تلك الرغبة التي لا يتأتى إثباتُها إلا من خلال المبارزات الفنية بين الشعراء أنفسهم، كما كان يحدث في أسواق العرب، مثل عكاظ والمربد، حين كان الشعراء يعرضون بضاعتهم على نقادة الشعر، وينتظرون أحكامهم التي كانت تكتب لهم الشهرة والذيوع في أحياء العرب.

إضافة إلى ما حفل به ديوان الشعر العربي من تلك المبارزات الفنية والتي كانت تتنوع بين مباريات فنية صرفة غرضها اكتساب الشهرة وإثبات التفوق مثل :المعارضات[٢]،أو صراعات شعرية هجائية تقوم على التفاخر وتنم عن العصبية القبلية مثل النقائض[٣]، أو الإقرار بالفضل لكبار الشعراء وطلب الإجازة والشهرة منهم كما في المطارحات[٤]، إلى غيرها من الفنون الأدبية الأخرى مثل الإخوانيات وما يندرج تحت لوائها من فنون[٥]، إضافةً إلى نظم الشعر في أغراضه المختلفة والتي تتشابه مع ما قدمه أعاظم الشعراء السابقين أو المعاصرين، مما يجعل باب المقارنة والموازنة بينهم مفتوحا أمام النقاد والباحثين.

وقد تحقق ذلك لكثير من شعرائنا القدما، وكان منهم الأمير **تميم بن المعز لدين الله الفاطمي**، الذي كان له نصيب وافر من تلك الفنون والأغراض التي حاول فيها أن يحقق ما لم يستطع أن يحققه في الحياة السياسية، فقد كان مُخَطَّطًا له أن يكون وليا لعهد المعز الفاطمي إلا أن ظروف حياته الخاصة حالت دون تحقيق ذلك الهدف، فأراد أن يكون إمارته الخاصة في مجال آخر وهو مجال الشعر، ولعله يلتقي في ذلك مع شاعر العربية العظيم أبي الطيب المتنبي الذي كان يرنو إلى تلك الإمارة ويتطلع إليها، ويبدو ذلك واضحا جليا في علاقته بالأمير الحمداني سيف الدولة، ولكنه هو الآخر مات دون تحقيق ما أراد، إلا أنه استطاع بفنه الشعري المتميز أن يتقلد إمارة الشعر العربي قاطبةً، وتحقق له المجد والخلود وصدقت نبوءته التي أُثْقلت بالفخر والخيلاء والزهو بنفسه وبشعره؛ فصار موضع انشغال الخلق كما قال:

أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمى إلى أَدَبي
وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَمُ
أَنامُ مِلءَ جُفوني عَن شَوارِدِها
وَيَسهَرُ الخَلقُ جَرّاها وَيَختَصِمُ[٦]

وكذلك قوله الذي يؤكد فيه على سبقه إلى المعاني والأشعار، وترديد الشعراء لها من بعده، وهو ما يلتقي مع موضوع البحث الذي يدور بين الصوت والصدى:

وَما الدَهرُ إلّا مِن رُواةِ قَلائِدي
إذا قُلتُ شِعراً أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِداً
فَسارَ بِهِ مَن لا يَسيرُ مُشَمِّرا
وَغَنّى بِهِ مَن لا يُغَنّي مُغَرِّدا
أَجِزني إذا أُنشِدتَ شِعراً فَإِنَّما
بِشِعري أَتاكَ المادِحونَ مُرَدَّدا
وَدَع كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني
أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَدى(٧)

وكذلك كان الأمير تميم الذي عارضه محاولاً إثبات المقدرة الفنية والتفوق. وربما يرتبط ذلك بطبيعة الإنسان الزاهية، فالشاعر الألماني هيني يذكر أن "الإنسان أزهى بني الحيوان، والشاعر أزهى بني الإنسان"، وقد نسج حول هذه السمة أساطير منها: "أن أحد الأمراء أراد أن يزوج ابنته من إنسان ليس فيه ذرة كبر، فنصب مرآة أمام قصره، وطلب من جمهور دولته أن يتقدموا لخطبتها، وظل يراقبهم عبر قصره، فوجد الجميع ينظر إلى المرآة ليعدل من هيئته، فيدرك أن به كبرا، فيرفضه، إلى أن مر شاب لم ينظر إلى المرآة مطلقاً، فقال هذا هو الأحق، وكان الرجل شاعرا، وكان أكثر الناس غرورا، ولكنه لم ينظر إلى المرآة لأنه كان منشغلاً بمرآة ذاته"(٨). وكثير من الفنون التي كتب فيها تميم بن المعز هي فنون مكونة لإمارة الشعر، ومشكلةٌ لملامح ذاته الزاهية.

وقد ظهرت مذاهب نقدية تتناول وتتتبع تلك الفنون بالدراسة، منها ما تلمس التأثير والتأثر بينها، ومنها ما حاول التفسير والتأويل والبحث عن العلاقات فيما بينها، وكان من أهم هذه المذاهب "**التناص**"، ذلك المذهب الحديث القديم الذي يهتم بدراسة النص، ويحاول الوقوف على دور النصوص السابقة أو المعاصرة والموروثات الدينية والثقافية والفكرية والحضارية والتاريخية وطريقة توظيفها في عملية الإبداع، وكيف يتم التعامل معها؟ وهذا ما سوف تحاول هذه الدراسة أن تنتهجه، ولكن يجب الوقوف أولاً على مصطلح التناص، وتناوله من حيث المفهوم، والنشأة، وبذوره أو صوته وصداه في التراث النقدي العربي القديم، ثم الانطلاق نحو التطبيق على شعر الأمير **تميم ابن المعز لدين الله الفاطمي**.

التناص "النشأة والتطور":

قبل الولوج إلى الحديث عن نشأة وتطور التناص لابد من الوقوف على المعنى اللغوي أو المعجمي للكلمة، ثم المعنى الاصطلاحي متناولين بدايات المصطلح وتطوره وبذوره العربية الممثلة كثيرا للصوت والمترددة في الصدى.

أولاً التناص لغة:

غالبا ما يكون للمعنى المعجمي للكلمات دورٌ بارزٌ في توجيه مفهومها الاصطلاحي، وكلمةُ التناص تندرج في المعجم اللغوي العربي تحت مادة نَصَّ ونصص: "فالنَّصُّ: رفْعك الشَّيء. نَصَّ الْحديثَ ينُصُّه نَصًّا: رفَعه. وكُلُّ ما أُظْهِر، فقَدْ نُصَّ. وقَالَ عمرو بْنُ دينارٍ: ما رأَيت رجلًا أَنصَّ للْحديث من الزُّهْري أَي أَرفع لَه وأَسند. يُقَال: نَصَّ الْحديثَ إِلى فُلَانٍ أَي رفَعه، وكَذَلك نصصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جيدها: رفَعته.

ووُضِع على المنَصَّة أَي على غَايَة الفَضيحة والشُّهرة والظُّهور. والمنَصَّةُ: ما تُظْهِر عَلَيْه العروسُ لترى، وقَدْ نَصَّها وانتَصَّت هي، والماشطةُ تَنُصُّ العروس فتُقْعدُها على المنَصَّة، وهِي تَنْتَصُّ عَلَيْها لترى من بَيْن النِّساء. وفي حديث عَبْد اللَّه بْن زَمْعَة: أَنه تزَوَّج بنت السَّائب فَلَمَّا نُصَّت لتُهْدى إِليه طلقها، أَي أُقعدت على المنَصَّة، وهِي بالْكَسْر، سرير العروس، وقيل: هي بفَتْح الْميم الحجلةُ عَلَيْها من قَوْلهم نَصَّصت المتاع إِذا جعلْت بعضه على بعْض. وكُلُّ شَيْء أَظْهرته، فَقَدْ نَصَّصْته. والمنَصَّة: الثِّياب المرفَّعة والفُرُش الموطَّأَة.

ونَصَّ المتاع نَصًّا: جعل بعضه على بَعْض. ونَص الدابةَ ينُصُّها نَصًّا: رفَعها في السَّيْر، وكَذَلك النَّاقَةُ... وفي الْحديث: أَن أُم سلَمَة قَالَتْ لعَائشَة، رضي اللَّه عنهما: ما كنت قَائلَةً لَو أَن رسول اللَّه، صلى اللَّه عَلَيْه وسلم، عارضك ببعض الْفَلَوات ناصَّةً قَلُوصك من منهل إِلى آخر؟ أَي رافعةً لَها في السَّيْر؛ قَال أَبو عبيد: النَّصُّ التَّحْريك حتَّى تستخرج من النَّاقَة أَقصى سيرها؛ وأَنشد:

وتَقْطَع الخرق بسيرٍ نصٍ. والنَّصُّ والتَّصيص: السَّيْر الشَّديد والحثُّ، ولهذا قيل: نصصت الشَّيْء رفَعته، ومنه منصَّة الْعروس. وأَصل النَّص أَقصى الشَّيْء وغايته، ثُمَّ سُمِّي به ضربٌ من السَّيْر سريع.

ونَصَّ الرجل نَصًّا إِذا سأَله عَنْ شَيْء حتَّى يستقصي ما عنْده. ونصُّ كل شَيْء: منتهاه. وفي الْحديث عَنْ عليٍّ، رضي اللَّه عنه، قَال: إِذا بلَغ النساء نصَّ الحقاق فالعصبةُ أَولى، يعني إِذا بلَغت غَايَة الصِّغَر إِلى أَن تدْخُل في الْكبر فالْعصبةُ أَولى بها من الأُم، يُرِيد بذَلك الإِدراك والْغَايَة. قَال الأَزْهري: النصُّ أَصلُه منتهى الأَشياء ومبلغ أَقْصاها، ومنْه قيل: نصصْت الرجل إِذا استقصيت مسأَلته عَنِ الشَّيْء حتَّى تستخرج كُلَّ ما عنْده، وكَذَلك النَّصُّ في السَّيْر إِنما هو أَقصى ما تقْدر عَلَيْه الدَّابَّةُ.

وروي عَنْ كَعْب أَنه قَال: يقُول الْجبَّار احْذَرُوني فإِني لَا أُناصُّ عبدًا إِلا عذَّبته أَي لَا

أَستقصي عليه في السُّؤال والْحساب، وهي مفاعلةٌ منْهُ، إلا عدْبته. ونصَّص الرجل غريمه إذا اسْتقْصى عليْه. وفي حديث هرقْل: ينُصُّهم أَي يستخرج رأْيهم ويظْهره؛ ومنْه قوْل الْفُقهاء: نصُّ القرآن ونصُّ السنَّة أَي ما دلَّ ظاهر لفْظهما عليْه من الأَحكام"(٩).

إذن بعد ذلك النص الطويل الذي آثرت أن أنقلَه عن **لسان العرب**؛ لاستقصاء معظم المعاني –إن لم يكن جميعها– الدالة على كلمة نص؛ كان من المفترض أن تساعد كلُّ هذه المعاني اللّغوية في بلورة المعنى الاصطلاحي وتبسيطه، إلا أنها كانت بعيدة كلَّ البعد عن المفهوم الاصطلاحي للتناص من وجهة النظر الحداثية، إلا أننا قد نجد في النص السابق ما يمكن أن يتلاقى مع ضرورات التناص، وأعني بها الثقافة التراكمية التي تعين على التوثيق الذي يمكن أن يؤول إليه الرفع في قوله: "نَصَّ الْحَديثَ ينُصُّه نَصًّا: رفَعه... نَصَّ الْحَديثَ إِلى فُلَانٍ أَي رفَعه"، أي نسبه إليه، إلا أن مجمل النص يؤكد أن "العرب لم يعرفوا في تاريخهم ممارسة نصية تامة باستثناء ممارسة النصية مع القرآن، ولذلك ألفينا دلالة مادة "ن.ص.ص" بعيدة عن الدلالة المستحدثة في الدراسات الأدبية"(١٠)، كما ورد في لسان العرب لابن منظور.

ولكن هل يمكن أن تتلاقي الدلالة المعجمية العربية للكلمة مع الدلالة الغربية لها؟ "فحين نعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة "نص" في اللغات الأوربية، فإننا نجد كلمتي: Texte, Text مشتقتين من "Textus" بمعنى النسج "Tissu" المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج... فالأصل اللاتيني يحيل على النسج ويوحي بالجهد والقصد، ولعله يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء... بينما يحيل الأصل في اللغة العربية على الاستواء والكمال، وعلى النسيج أيضا، على الرغم من أن ابن منظور في مادة (نصص) لم يشر إلى ذلك، ولكن إذا عدنا إلى مادة (ن.س.ج) نجد ما يحيل على ذلك"(١١).

فالنسج في لسان العرب يعني: " ضمُّ الشَّيء إِلى الشَّيء، هذَا هُو الأَصل. نسَجه ينْسجُه نَسْجاً فانْتسج ونسجت الريحُ التراب تنْسجُه نسْجاً: سحبْت بعضه إِلى بعْض. والريح تنْسج التُّراب إِذا نسَجت المور والجول على رسومها. والرِّيح تنْسج الماء إِذا ضربْت متْنه فانْتسجْت لَه طرائق كالحبك. ونسجت الريح الرَّبْع إِذا تعاورتْه رِيحان طُولاً وعرْضاً، لأَن الناسج يعترِض النَّسيجة فيُلْحم ما أَطال من السَّدى. ونسجت الريحُ الماء: ضربته فانْتسجت فيه طَرائق... وقَال ثَعْلَب: نسيج وحْده الَّذي لَا يُعْمل على مثَاله مثْله؛ يُضْرب مثَلاً لكُلّ

مَنْ بولِغ في مدْحه، وهو كقولك: فُلَانٌ واحدُ عصرِه وقَرِيع قومِه، فنسيج وحده أَي لَا نظير لَه في علم أَو غيره... ونسج الشاعر الشّعْر: نظَمه. والشاعر ينْسج الشّعْر، والكذّاب ينْسج الزُّور، ونسج الغيْثُ النبات، كلّه على المثَل"[١٢]، وعندما نقوم "بمقارنة ما ورد في اللغتين العربية واللاتينية نجده يؤدي معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع"[١٣].

ولكننا إذا توقفنا مع كلمة **(تَناصّ)**، ونظرنا في البناء الصرفي للكلمة، وجدناها تأتي على وزن **(تفاعل)** ، والتفاعل هنا يقتضي المشاركة بين طرفين أو أكثر، يتقاطع ويتلاقى أو يتمايز في بعض الأحيان، وهو ما يتلاقى مع المعنى الاصطلاحي، وما يبحث فيه التناص، أي تلك العلاقة التفاعلية بين النصوص المبدعة: الحالية والسابقة.

ثانيًا التناص اصطلاحًا:

التناص من المصطلحات الأدبية والنقدية التي ظهرت في كنف المدارس النقدية الحديثة، وهو من المصطلحات العديدة التي اتخمت بها الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، وانصب اهتمامها حول دراسة النص الأدبي وفق الآليات التي استُقرَّ عليها لكل مدرسة نقدية، إلا أنه بوصفه مصطلحا حداثيا، فقد أثار كغيره من تلك المصطلحات ضجةً ولغطًا نقديا أدى في كثير من الأحيان إلى حدوث ضبابية في استكناه مفهومه، فالجميع يعرِفه حسب انتمائه الأدبي والأيديولوجي.

وقبل الخوض في التعريفات الكثيرة التي قد تفضي إلى اعتناق كلٍّ منا للمفهوم الذي يرتضيه وفق قناعاته، فقد قدم د.محمد عناني تعريفًا مبسطًا، ومباشرا للمصطلح، يقف بنا على عتبات التعرف عليه، فأشار إلى أنه: "العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص [Intertext]، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"[١٤].

١ –التناص في النقد الغربي:

وأما عن بداياته وبذوره الأولى في النقد الغربي، "فلا شك أن مبادئ النظريات النقدية الأوربية، على اختلاف مشاربها وأذواقها، في كتابات منظّريها، مثل آراء "**دي سوسير**" في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء "**الشكلانيين**" في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء **باختين** في "المبدأ الحواري"، قد ساعدت على انبثاق مصطلح التناص Intersexuality على يد الكاتبة الفرنسية "جوليا كرستيفا" بين عامي ١٩٦٦م و١٩٧٦م"[١٥]، وقد كان لباختين في كتاباته عن "ديستوفيسكي"، وحديثه عن المبدأ الحواري الذي رأى فيه "أنه من مكونات النصوص الأدبية الأساسية بشرط أن يصطدم فيه صوتان اصطداما حواريا، وهذان

الصوتان يدخلان في علاقة جدلية من نوع خاص لإنتاج دلالة جديدة"[١٦]؛ دور بارزٌ في تنبيه كرستيفا إلى تلك الظاهرة التي شُغلت بدراستها، وأطلقت عليها فيما بعد مصطلح التناص.

وتَعد **جوليا كرستيفا** هي الأم الشرعية لذلك المصطلح، "فقد تميزت –بإجماع أغلب النقاد– بكونها أول من توصل إلى تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح التناص L'intertextualité"[١٧]، وكان مولد مصطلح التناص على يديها في ستينيات القرن الماضي، فقد "استنبطته من باختين في دراسته لدستوفيسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح التناص. ثم احتضنته البنيوية الفرنسية وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره أقدم من ذلك إذ ساد في الماضي إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخَلَف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السَّلَف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة"[١٨].

إذن فإن كريستيفا قد صاغت مصطلح التناص أو التداخل النصي Intersexuality انطلاقًا من علم النص، وقد بدا ذلك متدرجا في كتاباتها النقدية، فقد "بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه الدارسة منذ سنة ١٩٦٦، وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت لها في مجلتي: "طيل كيل"Tel-Quel, و"كريتيك"Critique, والتي أعادت نشرها في كتابيها: "سيميوتيك" semeotike (1969), و"نص الرواية" Le texte du roman (1970), وفي مقدمة كتاب "دوستويفسكي" لباختين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: "ثورة اللغة الشعرية" La revolution du langage poetique (1974), الذي انتقلت بعده إلى اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا بعدها هذا المصطلح بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه"[١٩].

ولا شك في أن التوصل إلى نحت مصطلح ما أو صناعته على شكل غير مسبوق يحتاج إلى عقلٍ ابتكاريّ، دارسٍ، واعٍ، ناقدٍ، مدققٍ، إضافة إلى

ثقافـة واسـعة، وفـي أغلـب الظـن قـد تـوفر ذلـك لكريستيفا، وقد ساعدها على ذلك "التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال دوسوسير، ثم الدراسات البنيوية، وأخيرا ميخائيل باختين الذي تعترف كرستيفا بصراحة وفي أكثر من مناسبة باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدارس في أبحاث كرستيفا مثل: "الإيديولوجيم"L'ideologem ، و"الحوارية" Le dialogisme، و"التعددية الصوتية" La polyphonie، و"الخطاب الكرنفالي"La discours carnavalesque"[٢٠].

وكما يبدو فإن باختين قد أرهص في كتاباته عن التناص، وبخاصة عندما "ربط بين اللغة والوسط الحيوي والاجتماعي الذي تعمل فيه، حيث التبادل الحواري هو الذي يشكل العمل الأدبي... وهذا يشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص وغيره من النصوص، هذا من جهة، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه، وحركة التاريخ التي يعبِر في إطارها عن قضايا عاطفية، أو فكرية، أو سسيولوجية، من جهة أخرى"[٢١]، ويذهب تودوروف إلى أن هذا يحدث عندما يدخل "فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوصل اللفظي"[٢٢].

وعن التداخل الخطابي، والحوار بين النصوص يشير باختين إلى "أن كل خطاب يعود، على الأقل، إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل. "الأسلوب هو الرجل"؛ ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان ،على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول، وفي كتاباته المتأخرة سوف يؤكد باختين ، بصورة خاصة ، على حقيقة جلية أخرى: مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقًا بهذا الموضوع"[٢٣].

ويذهب ميخائيل باختين إلى وجود نوع من التوجيه الحواري، الذي يعد صفة مميزة لكل خطاب، والذي يحدث نتيجة تفاعل وتداخل الخطاب منذ القدم، "فالتداخل النصي يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق، إلى المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، ولم يفلت منه سوى آدم عليه

السلام"[٢٤]؛ فهو فقط "الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[٢٥].

فليس هناك – فيما أظن– إبداعٌ مطلق، "إذ إن كل تلفظ أو كتابة منذ هذا التاريخ ليست خاصة بمؤلفها، بل هي تشكل اقتباسات تحكمها آليات وعلاقات تعتمد على الامتصاص، أو الاجترار، أو التماثل، أو التعارض... إلخ، تدخل مع بعضها بعضا في علاقة حوارية حسب حاجة المرسل إلى هذه أو تلك في خطابه، حيث يمتزج الآني بالتاريخي والحاضر بالماضي في ضفيرة واحدة، تتشابك خيوطها لتكون نصا يحمل دلالات جديدة من مجموع هذه الخيوط. وبالتالي لا يوجد خطاب إنساني –مهما يكن– يخلو من علاقات التداخل النصي"[٢٦].

ويضع باختين بيانا مفصلاً "بجميع أنواع الخطاب التي يعد فيها بعد التناص ضروريا وجوهريا: المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية، (وينبغي أن نعيد القول بأن خصائصها المميزة تكمن في كونها بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية حوار)، الأنواع البلاغية، مثل الخطاب السياسي، وأنواع أخرى"[٢٧].

لاشك إذاً في أن كريستيفا قد استقت نظريتها في التناص من التأثر بالأقوال الباختينية، التي مثلت حجر الزاوية التي انبنى عليه مصطلح التناص لديها، إضافة إلى "عمق بحثها في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة ما بعد البنيوية، وهي المرحلة التي تسمى في المسيرة النقدية بالسيميائية التحليلية lasemanalyse ، وتنطلق كرستيفا، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة النص المغلق le texte clos التي روج لها الشكلانيون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة للتناص، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه"[٢٨].

ويؤكد مارك أنجينو Marc Angenot على وفاء كرستيفا لباختين، وإن استشعرنا نقده لها من طرف خفي أو تلميحا، فيرى أنه "خلافاً لما يؤخذ عليها بشأن الإشارة إلى مصدر استعارة المصطلح، فقد أبدت وفاء عظيما لباختين (١٩٢٨). فعلت ذلك مرتين على الأقل في بداية كل واحد من كتاباتها الأساسية عن الإنتاجية

التناصية في كتابها "سيموتيك". إنها تعرض في بداية مقالها النص المغلق le texte clos أفكار "باختين ميدفيديف" دون أن تزيد عليه شيئاً (عدا الرونق: البعد السوسري/ الفرويدي). ليس تخطئة لكريستيفا ولا غضا من أصالتها ولا من مهارتها النقدية أن نجد في الأصل فرضية الكلمة كتنظيم تناصي ومكاني للتوتر الحواري عند باختين ما قبل الحرب الثانية ولعله من الأفضل أن نضع ذلك في سياق انحطاط الشكلية الروسية. وإن كان باختين فضلاً عن ذلك لا يستخدم كلمة تناص (ولا أي كلمة أخرى مما يمكن أن يكون معادلها) فإنه ينبغي أن نسجل أن مصطلحا مفتاحا من مصطلحات الفلسفة الماركسية في اللغة(١٩٢٩) هو مصطلح "التفاعلية" (كـ "عامل حاسم في شكل العلامة") قد استخدم في مثل هذه الأنساق "تفاعلية السياقات" ، "تفاعلية سيميائية" و "تفاعلية اجتماعية – لفظية". تأخذ هذه "التفاعلية الاجتماعية – اللفظية" بشكل أو بآخر وضعية التناصية عند كريستيفا"[٢٩].

ويرجع أنجينو عدم وجود مصطلح التناص عند باختين لأنه "لا كلمة النص ولا فكرته – باعتباره ممارسة سيميائية تصنع عبر الكلام بحتمية النص– ليستا منسجمتين مع الفلسفة الجمالية لباختين "شابا" أو "شيخا"، بل على العكس، فالقضية الجمالية لدى باختين تفرض نفسها في اللغة وحول العلامة اللسانية"[٣٠].

وقد قطعت كرستيفا في سبيل تأصيلها لهذا المصطلح رحلة توقفت فيها في محطات ثلاث هي مؤلفاتها الثلاثة: فالأول، كتاب "سيميوتك" Semeiotike والذي ترجم تحت عنوان: علم النص، ويحتوي على أربع دراسات وهي: النص وعلمه Le texte et sa science ، النص المغلق Le texte clos ، والإنتاجية المسماة نصا La productivite dite texte ، والشعر والسلبية Poesie et negativite ، والكتاب الثاني، "نص الرواية"Le texte du roman ، وأما الأخير فيحمل عنوان "ثورة اللغة الشعرية" La revolution du langage poetique [٣١].

ونستطيع أن نتعرف على تعريفها للتناص من خلال موقفها من علم النص في كتابها الأول، فالنص عندها "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني: **أ**– أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هادمة بناءة)؛ ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة. **ب**– أنه ترحال

للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[٣٢].

وقد أطلقت على "تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[٣٣]. كما تعرفه في موضع آخر بقولها: "إنَّ كلَّ نصٍ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نصٍ هو تشربٌ وتحويل لنصوص أخرى"[٣٤].

إذن فإن جوليا كرستيفا تؤكد على "أن النص (أي نص) هو مجال تناصي؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلاني الذي يراه بناء لغويا مغلقاً، مكتفيا بذاته ومستقلاً بدلالته"[٣٥].

وأما كتابها الثاني، "نص الرواية" فقد جددت فيه حديثها عن التناص، وذلك "إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعمالاته في النص المدروس... كما تحدثت فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين رواية "جيهان دو سانتري" لـ "أنطوان دو لاسال" ونصوص خطابات أخرى متعددة"[٣٦].

وأما كتابها الأخير "ثورة اللغة الشعرية" فقد قدمت فيه الباحثة "دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ "لوتريامون" Lautreamont، و"مالارميه" S.Mallarme، وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام... وتعود كرستيفا للحديث عن التناص حيث تشير في تحليلها لأشعار لوتريامون إلى هذا التفاعل النصي بقولها: كل نص مقروء يصير نصا سابقاً لـ "أشعار": رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي، لا شيء يبقى قبليا من حقل الشعر، الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز"[٣٧].

فالواضح إذن أن رؤية كرستيفا للتناص أو التداخل النصي تؤكد على "أن النص الجديد لا يولد من فراغ، وبالتالي يصبح التأسيس نسبيا، لأن النص يمتص بأشكال متعددة، فسيفساء من نصوص سابقة له، تترسب بطرق متنوعة في وعي النص الجديد. وهي ترى أن التناصية عملية

إنتاجية ذات فاعلية، وليست عملية سلبية، كما هو شائع عن مصطلح التأثير والتأثر "[٣٨].

إذن فإن النص الأدبي لم يعد "مجرد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي؛ بل إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح علي نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل. وهذا يفيد أن النص الأدبي غير قائم بذاته، وأنه لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة"[٣٩].

فالنص وحده لا يكفي لاستكناه أبعاده كما كان يرى البنيويون، وهذا ما جعل البعض يوجه إلى المنهج البنيوي انتقادات "تتمثل في أن البنيوية منهج شكلي يقطع النص تماما عن سياقه العام"[٤٠]، وقد قامت كرستيفا من خلال رؤيتها للنص على أنه تناص أو تداخل للنصوص "بكسر أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة "مركزية" النص وانغلاقه على ذاته... وهذا يدل على أن فكرة البنية المغلقة التي اتخذتها البنيوية في مراحلها الأولى مبدأ لها، فكرة مضللة. ورأت كرستيفا أن الدلالة الشعرية لايمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة؛ لأن الارتداد إلى الماضي من الأمور الفعالة في عملية الإبداع، حيث يعقد النص الجديد علاقة حوار مع النص القديم، تقوم على تقنية تعتمد التآلف أو التخالف في إنتاج الدلالة؛ وبذلك تكون الكلمات قابلة للدخول في سياقات أدبية لا نهائية تعبر عن رؤية الشاعر الفنية، فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم. لكن هذا لا يعني ذوبان شخصية الأديب في شخصية أديب آخر، بل يبقى لكل منهما شخصيته الخاصة المستقلة، حيث ينتج الأديب نصا جديدا بالاستناد إلى النصوص السابقة تحمل بصماته ورؤيته للعالم"[٤١].

ويؤكد مارك أنجينو على تلك الفكرة وهي أن التناص استطاع تغيير الرؤية حول بديهيات وفرضيات النظريات الجمالية السابقة عليه، وقد "استخدمت كلمة السر ،تناصية، لنقد عدد من البديهيات الموجودة في التفكير البنيوي، أو في بقايا أيديولوجية جمالية سابقة على البنيوية. تستخدم في هذا الصدد التناصية كسلاح نقدي وكمدخل لإشكالية أكثر منها كمفهوم إيجابي بين الحدود"[٤٢].

وأصبح الحديث عن التناص سمة مميزة للآراء النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، والذي جعل واحدا من أهم كتاب البنيوية ونقادها وهو رولان بارت، لا أقول يغير من وجهة نظره وتصوره للنص، بل لا يقف متجمدا أمام تلك الثورة النقدية التي قادتها كرستيفا، وأبدى نوعا من المرونة النقدية في إعادة تقييم آرائه مرة أخرى، بما جعله

يقتنع بفكرة التناص، فيؤكد على أن النص "لمحتاج إلى ظله: هذا الظل هو قليل من الأيدولوجيا، وقليل من العرض وقليل من الذات"(٤٣).

وإن كان بارت يعترف بفضل كرستيفا في تأسيسها للمصطلح، "فالحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب – وليس بارت وحده – يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة ومفهوما، وكلاهما: بارت وكرستيفا –في هذا السياق– كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر – كرد فعل لمغهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس– عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجا وليس منتجا وفق مفهومهما"(٤٤).

وعلى الرغم من أن بارت قد انتقل من البنيوية إلى ما بعدها في قراءته للنص إلا أنه "لم يضف جديداً على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، لكن بارت أكد وشرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع، وأضاف بعض الملاحظات السريعة"(٤٥).

ومن تلك الأمور التي أكد بارت عليها وتحدثت عنها كرستيفا إنتاجية النص، وكونه مجالاً للتلاقي والتواصل بين المبدع والمتلقي، "فالنص إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتوج عمل (كذلك الذي تتطلبه تقنية القص والتصرف في الأسلوب)، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت، ومن أنى تناولناه: ولو كان مكتوبا "مثبتاً" لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج"(٤٦).

وأما عن آلية تلك الإنتاجية ودورانها فإنها تكمن في طريقة قصدية المبدع في توصيل نصه من خلال الإبداع التام أو من خلال ما يضمنه وينسج فيه من استشهادات، أو تأويل المتلقي لذلك الإبداع بما يحقق للنص فائدته الكامنة في التواصل مع المبدع، "فالإنتاجية تنطلق، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، إما (أن نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع "جناسات"، وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معاني متلهية، وإن لم يكن مؤلف النص قد رصدها. حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعتمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك. ولا يمكن أن يقتصر تحليل الإنتاجية على وصف لساني، بل يجب وفي حدود استطاعتنا أن نضيف إليه مذاهب تحليلية أخرى: تلك التي للرياضيات (ربما أنها تقدم كشفاً لحركة المجموعات، والمجموعات الفرعية، يعني للعلاقة متعددة المناحي للممارسات الدلالية)، وتلك التي للمنطق، وتلك

التـي للتحليـل النفسـي اللاكـاني. (مـن حيـث إنهـا تكشف منطقًا للدال). وتلك التي للمادية الجدلية (التي تقر التناقض)"(٤٧).

وأما النص عند بارت فإنه وفقًا للعرف العام "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً. وعلى الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا جسما مدركًا بالحاسة البصرية)، وعلى الرغم من أنه خادم عادي . ولكنه ضروري . فإنه، أي النص يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب) ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو أن يبقى تخطيطًا فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج (اشتقاقيا "النص" يعني نسيجا)"(٤٨).

ولما كان النص عنده نسيجا، فإنه يرجع منسوجية النص إلى "عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، إن التناصي L'intertextuel الذي يجد نفسه فيه كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص: البحث عن "ينابيع" عمل ما أو "عما أثر فيه" هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين"(٤٩).

ويعود ويؤكد على فكرة تداخل النصوص ولوحة الاستشهادات الفسيفسائية، "فإن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزًا، وفي النهاية تتحد معه؛ هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء: كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدًا من استشهادات سابقة. وتعرض موزعة في النص قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي.. إلخ. لأن الكلام موجود قبل النص وحوله"(٥٠).

ويخلص بارت إلى أنه لا يمكن أن يفلت أي نص مهما كان من التناص، "فالتناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها، استجابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. التناص هو الذي يعطي ،أصوليا، نظرية النص جانبها

الاجتماعي: فالكلام كله: سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة . صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"(٥١).

ويرى أنجينو أن أسلوب التعاطي مع المصطلحات النقدية الحديثة أسلوب واحد فكما تعامل النقاد مع مصطلح البنية عند ظهوره لأول مرة حين قيل أن: "كل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل) له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس كلهم بنيويين دون أن يلموا، فإننا نقول اليوم إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر من ذلك في تناص، وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية"(٥٢).

ويتناول أنجينو التناص على أنه تناصية، ويعود ويؤكد على أن الفضل في اختراعها يعود لكرستيفا في تلك الأبحاث التي نشرتها وتحدثت فيها عن مصطلح التناص، والتناصية هي عملية إنتاجية للتناص، "وهي أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى، إنها نقل المؤديات الداخلية والمتزامنة"(٥٣). ويعرف عملية التناص بشيء من التحديد قائلاً: "إن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتمادا على باختين ١٩٦٣ "حوارية" وتعددية الأصوات Polyphonic – Dialogisme"(٥٤).

ويتنبأ مارك أنجينو بذيوع مصطلح التناصية الذي اخترعته كريستيفا وانتشاره في كل الأوساط، وتلقف النقاد له واستخدامه حتى وإن لم تكن كلمة تناص مذكورة ومستخدمة، فالتناصية "هاجرت إلى كل مكان تقريبا، دون أن يعني ذلك أبدا أن الباحث في مكان آخر قد استوعب التحليل السيميائي والاشتقاق المادي اللذين طرحتهما كريستيفا في "سيميوتيك" ووضعت حدودهما"(٥٥).

وبالفعل فقد "نشرت مجلة الشعرية Poetique وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا مصطلح التناصية والفرضيات التي صاحبته عددا خاصا عن التناصية بإشراف لوران جيني Laurant Jenny، وكان الوقت قد حان لذلك في عام ١٩٧٦، وخاصة بعد أن أصبح المصطلح على كل شفة ولسان، واقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص بالكلمات التالية: "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى"(٥٦).

ولا تعني تلك المركزية التي عرف بها جيني النص "أن يصبح النص الحاضر بوصفه

مركزا ومتلقيا لعدة نصوص مجرد وعاء تتلقى فيه النصوص، ولكن هذا يعني –ولابد أن يعني ذلك– أن يحتفظ النص – وفق جسدية اللذة التي أشار إليها بارت– بخصوصية الإخصاب والتناسل(٥٧).

فالتناصية عند جيني كما يراها أنجينو "مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة إنية في النص، وأن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة Plagiat ، والمحاكاة الساخرة Parodie ، والهجاء Satire ، والمونتاج montage ، والفصل ups-cut ، والسخرية burlesque، الإلصاق collage ، والخطية doxographie ، والمقطعية Fragment "(٥٨).

والملاحظ هنا أن أنجينو "يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية التناص من حيث هو مصطلح منضبط، يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة، المحاكاة الساخرة، الهجاء... إلخ، حيث يحمل مفاهيمها متوافقة في ضميره ويستوعب ما تدل عليه. والحق أن أنجينو بهذه الرؤية يمكن أن يجعلنا بمصطلح التناص نعيد النظر فيما ورد من مصطلحات تقاربت جدا في تراثنا العربي من مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحا وموضوع اتهام مثل السرقات والمسخ والسلخ، أو ما كان محايدا مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة... إلخ"(٥٩).

وقد عرض أنجينو في بحثه عن التناصية لآراء عديد من الكتاب الغربيين وخاصة الفرنسيين منهم مثل بول زمتور، وميشيل ريفاتير وآراءهم في التناص والتناصية، إلا أنه توصل في نهاية الأمر إلى أنه "إنْ قَبِلْنَا أنَّ التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشارا وفهما، (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأنه (التناص) ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقعا بدهيا كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا– إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع. ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة. إذ أنها أدت وتؤدي في النقاش الأدبي والثقافي دور كلمة السر التي استولى عليها كثيرون، يبدو لي أنها تستخدم بالقدر نفسه في توجيه العقول نحو الفرضيات الجديدة لكي تمحو بعض المصطلحات ولكي تحل محلها"(٦٠).

٢-التناص بين الصوت والصدى:

لاشك في أن من ينعم النظر في التناص بوصفه من المذاهب النقدية الغربية أو إن شئت فقل من النظريات الغربية النقدية الحديثة؛ يجد أننا لا نأتي بجديد في دراساتنا النقدية العربية الحديثة، ويوقن أن جل دراساتنا النقدية ما هي إلا رد فعل لنظريات الغرب ومذاهبه، فعند شيوع نظرية ما وانتشارها في الأوساط النقدية والأدبية الغربية، يهب نقادنا ويتخذون من تلك النظرية أو ذلك المذهب مادة للدراسة، كأنهم كانوا أو لا يزالون في انتظار نظرية جديدة حتى تكون مصدرا لإلهامهم البحثي أو مادة له، وهم لا يدركون أنهم يروجون لمذاهب الغر ب ونقده دون أن يكون لهم أدنى دور في صناعة واقع النقد أو مستقبله.

بل إن أكثر ما نفعله هو بدء التنقيب والبحث عن أصول أو بذور، أو أصوات وأصداء لتلك النظريات والمذاهب في تراثنا النقدي القديم، حتى وإن كان ذلك الصوت قديما يخرج مكتوما من حنجرة الماضي التليد، ولا ندرك وجوده إلا بتردد صداه بقوة، ولكن بلغة ليست لنا فتستفز فينا مخزونا نقديا من المصطلحات التي قد تتماس أو تتقاطع أو تتداخل مع المصطلحات الحديثة التي هي في الحقيقة الصوت الذي يثير فينا ألحانا وأصداء لمصطلحاتنا التي أضحت غريبة وحوشية بسبب تراخينا عن إعادة قراءتها وتطويرها حتى نجد لها وجودا جديدا يتناسب مع روح العصر، فأصبح النقد الغربي هو الطائر المحكي ونقدنا العربي هو الصدى.

وبالوقوف على حقيقة تراثنا نجد أنه ثري بالجواهر النقدية التي لا ندرك قيمتها إلا بعد تلك الصدمات الحديثة المتمثلة في نظريات الغرب ومذاهبه، وهو ما يدفعنا إلى العودة إلى دفاترنا النقدية ومصادرنا القديمة لنبحث عن الأصول والبذور، وننفض عنها ما تراكم عليها من آثار الزمن في محاولات منا لاستجداء الماضي ليكون مادة لفخرنا في حاضر أصبح ليس لنا في كثير من المجالات. وهذا ما تعبر عنه بالفعل تلك المذاهب والتحولات النقدية فهي تشير إلى التغير المجتمعي الذي عشنا ونعيش فيه، فلا شك أن ظهور المصطلحات يرتبط ارتباطًا وثيقًا بظروف العصر، وبالتغيرات والتحولات الاجتماعية التي تحدث في العالم، فظهور مدرسة نقدية أو مذهب نقدي مرهون بتغير سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي يدفع المفكرين إلى التغيير في الأنماط والنماذج التي تحكم حياة المجتمعات لتواكب المتغيرات الجديدة.

وأظن أنه لو تم المثابرة والبناء على دعوة الأستاذ **أمين الخولي** التي أطلقها في أواخر

ثلاثينيات القرن الماضي فتجاوز البحث البلاغي الذي وقف عند مستوى الجملة إلى مستوى ما وراء الجملة وصولاً إلى النص لكان من الممكن أن يكون التطور الخطير الذي حدث في ستينيات القرن العشرين في دراسة النص من نصيب العرب لا الغرب ولكان أصبح لدينا نظرية نقدية عربية حديثة[٦١].

وإذا أردنا أن يكون لنا دور في صناعة واقع النقد ومستقبله، وأن نأسس لنظرية نقدية عربية حديثة ترتكز على ماضينا العريق في النقد، وتنطلق مما قدمه القدماء، فلابد أن نتحرى التفاعلية والإنتاجية دون العنجهية الفارغة في الدفاع المستميت عن الماضي أو محاولة نسبة أي مصطلح جديد إليه، أو الذوبان غير المبرر والانبهار بنظريات الغرب وكأنها لم تأت على نسق سابق، "فإن الذات مهما بلغت في عبقريتها الشخصية، لا تستطيع التقدم إلى الأمام بدون التفاعل مع الآخرين في هذا العالم. بل إن التهجين هو الذي يجعلنا نعرف سلبيات التلذذ بالتبعية، ولا يمكن أن ندخل دورة الإنتاجية العالمية دون أن نكون منتجين، أي أن لا نظل نعيد إنتاج الإنتاج، وأن لا نظل مجرد مستهلكين للاستهلاك نفسه، وها نحن، بعد أن التهمنا المناهج النقدية الأوروأمريكية بسرعة البرق، حيث حولناها إلى شعارات، ها نحن ننتظر منهجا نقديا جديدا"[٦٢].

أ- التناص في النقد العربي الحديث:

لم يختلف كثيرا تناول النقد العربي الحديث لمصطلح التناص عن تناوله في النقد الغربي، فقد نهل من النبع ذاته، وعنه صدر، فمع بداية الثمانينيات من القرن الماضي "بدأت بواكير الالتفات النقدي العربي لمصطلح التناص فقد تضاعفت الجهود حول التناصية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها، وفي ظل هذه المتابعة الحديثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، ودراسات تطبيقية أخرى، وخصصت دوريات نقدية أعدادا خاصة لمعالجة المفهوم"[٦٣].

ويمكن القول إن المترجمين العرب لم يتفقوا على كلمة سواء في تعريب المصطلح (التناص) Intertextuality ، "فبعضهم يعربه (التناص) وآخرون (التناصية)، وفريق ثالث بـ(النصوصية)، ورابع بـ(تداخل النصوص)"[٦٤]، وقد سبقهم من ترجمه أو عرَّبه بمصطلح **(النص الغائب)**، وأعني به الكاتب **محمد بنّيس**، "ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر، بعد أن استفاض الحديث مؤخراً عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية... الخ"[٦٥].

وقد قدمت تعريفات كثيرة للتناص، تنظر إليه من زوايا واتجاهات شتى حسب الرؤية والأيديولوجيا الفكرية، فقد نظر إليه باعتباره "الطريقة التي يتماس بها النص مع نصوص أخرى سابقة، أو وضع النصوص السابقة بطريقة أخرى في النص، أو كيف تطعم النصوص وتتصل بنصوص أخرى، أو أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ... أو أنه تلك العلاقة – بين نصين أو أكثر– التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص Intertext أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها، أو أنه التفاعل بين النصوص من خلال الإحلال أو الإزاحة أو الترسيب، أو هو إجمالي المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص"(٦٦).

وقد كان الكاتب المغربي **محمد بنّيس** من السابقين في تناول ظاهرة التناص، فلم تكد تكتمل الرؤية حول الظاهرة في نهاية سبعينيات القرن العشرين، حتى أصدر في ١٩٧٩م كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية) وقد ضمن هذا الكتاب فصلاً بعنوان (النص الغائب)، "وبطبيعة الحال انطلق بنيس من مفهوم كريستيفا وتودوروف، لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلحي (التناص) أو (التداخل النصي). معنى ذلك أن مصطلحات (التناص– التناصية– التداخل النصي)، ربما لم تكن ترجمت إلى العربية حتى عام ١٩٧٩ لهذا لجأ بنيس إلى نحت مصطلحه الخاص (النص الغائب)، معادلاً لمفهوم التناص تماما"(٦٧).

ويؤكد بنّيس على أهمية مصطلحه **(النص الغائب)** فيرى " أن النص كدليل لغوي معقد، أو كلغة معزولة شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هي ما سميته بالنص الغائب غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول"(٦٨).

ولغرابة مصطلح النص الغائب بالنسبة لبقية الترجمات التي تناولت التناص في مراحل لاحقة عليه فقد انتقد بوقوعه في إشكالية المصطلح أو إن شئت فقل عدم الدقة في ترجمته للمصطلح، فقد رأى "أن النص الغائب نص متداخل قائم على التأثير بين دال النص المهاجر والنص المهاجر إليه ومدلوليهما، ويبدو أن محمد بنيس قد وقع في إشكالية المصطلح، وذلك بإطلاقه تسمية النص الغائب، فالنص الذي يحضر في نصوص أخرى لا يكون غائبا وإنما قد تكون مصادره وينابيعه غائبة، وهو وإن غاب عن نظر المتلقي العادي فإنه لن يغيب عن نظر المتلقي المثالي، صحيح أن

النصوص حينما تسلك الطريق الخفي قد تكون غائبة عن نظر وذهن المتلقي، ولكن النصوص التي تسلك الاتجاه الظاهر لن تغيب، كما أن استخدامه لمصطلح النص المهاجر والمهاجر إليه هو أقرب إلى مفهوم الأدب المقارن منه إلى مفهوم التناص"(٦٩).

وأظن أن بنيس عند حديثه عن النص الغائب كان يقصد أن النصوص المستدعاة في النص المبدع إنما تكون غائبة بشكلها وهيئتها التي كانت عليها، ولكنها حاضرة في النص الجديد، ولكن بطرائق وهيئات مختلفة، وهو ما أشار إليه بأن هذه النصوص المستعادة تتبع مسار التبدل والتحول. بل يحمد له التجرؤ على نحت مصطلح خاص به لترجمة ظاهرة التناص، والذي انتشرت ترجماته في فترة لاحقة عليه خلال عقد الثمانينيات من القرن العشرين.

فالتناص بهذه الكيفية "يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل أدبي يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة ويمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه "(٧٠).

وقد وضع بنيس لنفسه معايير ثلاثة – وإن كان متأثرا فيها بالنقاد الغربيين أمثال كريستيفا، وجيني وتودوروف – عند بحثه عن النص الغائب في شعر الشعراء المغاربة، "تتخذ صيغة قوانين وهي: الاجترار والامتصاص والحوار، وهو يشرح القوانين الثلاثة على النحو التالي:

١- **الاجترار**: تعامل الشعراء في عصور الانحطاط بوعي سكوني، وأصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

٢- **الامتصاص**: مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

٣- **الحوار**: أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار؛ فالشاعر لا

يتأمل النص، بل يغيره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية"[٧١].

وأما **سيزا قاسم** فتقدم تعريفاً مبسطاً للتناص، وتحدده في نوعين، فتعني به "العلاقة التي تربط بين النصوص المختلفة. والتناص أنواع مختلفة؛ منها الخارجي ومنها الداخلي... ونعني بالتناص الخارجي العلاقة التي تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص (أدبية كانت أو غير أدبية؛ لغوية كانت أو غير لغوية؛ فإننا ندخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض... ونعني بالتناص الداخلي ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالبعض الآخر"[٧٢].

وقد استطاعت أن ترصد نوعين من التناص الداخلي في دراستها لـ (اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط) الأول يقوم على التكرار، (تكرار عنصر معين كما هو أو باختلاف بسيط)، والتنغيم، والثاني الدوال المولدة التي تتناسل في النص الواحد[٧٣].

وهي في دراستها هذه تنظر للتناص نظرة فيها سعة وصولاً للنصوص الغائبة الحاضرة في النص المتناص، امتدادا لرؤية بنيس، وتطالب النقاد بذلك، فبعض النقاد ينظرون إلى التناص "نظرة ضيقة، محاولين تقصي احتواء النص على مفردات (ولانعني هنا بالمفردات الكلمات المفردة، ولكن نعني الوحدات الصغرى أو الكبرى التي يتشكل منها النص الأدبي) من نصوص أدبية أخرى. وهذا يكون من قبيل تقصي المصادر، أو تتبع تطور مفردات معينة في مسار الأدب، والكشف عن التحولات التي تطرأ عليها. ولكننا نحب أن ننظر إلى التناص نظرة أوسع، في محاولة لاستكناه أوجه التشابه التي تكون بين أعمال لا يحتوي بعضها على بعض، ولكن ربما تنطوي على البنية نفسها، ونكشف عن الطرق والأساليب التي من خلالها تتجلى بعض النصوص الجذور في النصوص اللاحقة. وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت، ولكن مفعولها مازال ساريا؛ فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه. وهذا لا ينفي ظاهرة وجود شواهد حرفية من نصوص داخل نصوص أخرى؛ ولكن هذا مستوى آخر من التناص، يدخل في دراسة لحمة التناص لا في دراسة بنيته الكلية. ونحن لا نرفضه، ولكن نعده غير كاف"[٧٤].

وفي إطار السعي الدؤوب لاستكناه هذه الظاهرة، كان **محمد مفتاح** في طليعة الباحثين الذين حاولوا في ثمانينيات القرن العشرين أن يسبروا أغوار ظاهرة التناص، وهو في سبيل ذلك لم يخرج عن النظرية الغربية في تناوله، إلا أنه أكد على أن كثير من الباحثين الغربيين أمثال: كريستيفا، وأرفي،

ولورانت، وريفاتير، لم يقدموا تعريفًا جامعا مانعا للتناص إلا أنه يمكن "استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، وهي: فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة. ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده. محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها. ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[٧٥].

ثم يعرض مفتاح لبعض المفاهيم قبل أن يتناول كيفيات التعالق بين النصوص، تلك المفاهيم مشتركة بين الثقافة العربية والغربية، وإن باختلاف طفيف، كالمعارضة والمعارضة الساخرة والمناقضة، وأكد على أن جميع المهتمين باللغة يتفقون على أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، والمحاكاة المقتدية (المعارضة)[٧٦].

وهو في ذلك لا يخرج عن التناول الغربي للتناص، إلا أنه يشير إلى أن "هذا التقسيم الثنائي أو الثلاثي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى أحدها على حصافة القارئ ومعرفته وحدة انتباهه. كما أن الدراسين – ما عدا بعض الاتجاهات المثالية – يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[٧٧].

وأما عن أهمية التناص للشاعر فيرى أنه " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام"[٧٨].

وقد استطاع أن يضع يده على آليتين أساسيتين للتناص هما: التمطيط، والإيجاز، ويندرج تحت التمطيط ستة أشكال هي: (الأناكرام، والباراكرام)، الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدرامي، أيقونة الكتابة[٧٩].

ويحدد **صبري حافظ** طريقة عمل التناص، وطريقة دراسته في النصوص المختلفة "بأنها ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة، وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التي فقدت أصولها، وغير

ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدي إلى أفقه الدلالي والرمزي أيضا"(٨٠).

فهو لا يناقش المعنى المباشر للنصوص أو المعنى السطحي، بل ما يحمله ذلك المعنى من دلالات وإشارات وتراكمات معرفية تستدعى جميعها عند سماع نص شعري معين، "فالشاعر العربي عندما يشير إلى الأطلال في قصيدة فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذي تحدثنا القصيدة عنه، وإنما يشحنها بكل ما حملته به القصائد السابقة عليه من معان ودلالات، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب، وإنما منهج في الكتابة وموقف من العالم ورؤية للإنسان، وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة .. إلخ. فالذي يميز الإشارة إلى المكان في:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسقْطِ اللوى بينَ الدَّخُوْلِ فَحَوْمَلِ

من الإشارة إلى نفس المكان في: "سقط اللوى مكان بين الدخول وحومل". هو الفرق بين المجال التناصي لكل منهما، فأولاهما تستدعي مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النص، كتقاليد مخاطبة رفاق السفر في مطلع القصائد الجاهلية، وتشير إلى المطالع الغزلية لهذه القصائد وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملابسات التي ترتبط بهذه المطالع والتي تختلف باختلاف القراء، كما أن الإشارة للمكتن فيها ليست وصفاً حياديا ولكنها مناشدة وتذكر واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة تشحن المكان بدلالات ومعان لا حصر لها وترتبط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات. ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامي كامل ولحظة توقف في صيرورة نعرف ماضيها ونرهص بحاضرها ومستقبلها. أما ثانيتهما والتي تبدو وكأنها محض إشارة حيادية صماء إلى المكان تستدعي هي الأخرى نصا، وتفترض تقاليد ومواضعات معينة. فهي نص وصفي ينتمي إلى تحديدات النصوص الجغرافية وقواعد تحديد المواقع"(٨١).

وأما **عبد الله الغذامي** فينطلق من النظرية النقدية الغربية، منبهرا بكتابها ونقادها الذين تناولوا النص ونظرياته وتفسيراته، أمثال: كريستيفا، بارت، شولتز، تودوروف، دريدا، وليتش، بل نجده يجعل من بارت فارسا للنص، وهو في سبيل الوصول إلى مصطلحه عن التناص الذي أسماه (تداخل النصوص) قام باستقراء نصوص وإنتاج هؤلاء الكتاب مستقرا على ترجمته مطبقاً له على مداخلة (معارضة) حمزة شحاته، والشاعر القديم الشريف الرضي.

فقد ربط بين السياق بوصفه ضروة لفعالية الكتابة عند بارت وبين تداخل النصوص الذي أسماه في البداية تفاعل النصوص، فهو يرى أن "الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لايحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص. وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي(Deconstructive Criticism) بتداخل النصوص (Intertextuality)"[٨٢].

وهو بحديثه عن تداخل وتلاقح النصوص في عملية الإبداع لَيؤكد على أن "النص – كما يقول ليتش – ليس ذاتًا مستقلة أو مادة موحدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف. إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا. والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص هو حتما: نص متداخل – (Intertext)، وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي. ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه المداخلات، ولذلك قالت جوليا كريستيفا: أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[٨٣].

وكما أن النص لا يمكن أن يستغني عن غيره من النصوص، فقد يصبح في يوم ما مستدعى في نص آخر، "فإن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"[٨٤].

ونجده يربط بين تداخل النصوص ونظرية **التكرارية** القائمة على الاقتباس، تلك النظرية التي يلغي بها دريدا أية حدود فاصلة بين النصوص، لأن "أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب. وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا

يحصر من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائب التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لايحصى من من النصوص قبله"(٨٥).

وإني وإن كنت أتوافق مع أن النصوص لا تخلو من اقتباسات لكلمات ونصوص أخرى قد تتداخل معها لتقدم معنى جديدا وفق سياقات جديدة، فإن هناك ما يدعو للقلق في قوله: **أن أي نص هو خلاصة ما لايحصى من النصوص قبله،** فإن هذا يتنافى مع قصدية التأليف والإبداع ، بل ينفي وجود الإبداع أصلاً، فإذا كانت كلماتنا وجملنا مكرورة ومقتبسة من نصوص وسياقات قديمة ومعاصرة، فما قيمتها إذن؟ فلنرجع إليها في النصوص الأخرى، ولكن المقصد هنا أن يكون هناك إبداع وجدة في التأليف، فالكلمات والجمل ليست حكرا على مبدع دون آخر، وإنما القيمة في طريقة توظيف الكلمات ثم الجمل في نص ما، لا أقول إنه تام الإبداع، وإنما يطغى فيه الإبداع على الاقتباس حتى تكون للنص قيمته وموقعيته.

ويعود ويؤكد على دور نظرية التكرارية في التأليف والكتابة وكأنه لا إبداع دون الاعتماد عليها، كما يسلب المبدع قصدية إبداعه فيقول: "ونظرية التكرارية لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد. وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة في الصحراء تلقائيا"(٨٦).

وهو هنا يكاد ينكر دور المؤلف في الاختيار والتأليف والنظم والتركيب، وكيف يكون ذلك ولا قيمة للكلمات والمعاني دون النظم والسبك والحبك، أليست "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٨٧). نعم الشعر أو الكتابة يحتاجان إلى براعة في الصياغة والنسج.

ولكنه يعود ويخفف من حدة إهمال دور المؤلف أو المبدع في وسط تداخل النصوص، فيقول: "ولكن تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب قد أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص، إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقاً على حالة الإبداع. والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة وهي مورث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها القدرة

على الحركة أيضا بين المدلولاتبحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه"(٨٨).

ويخرج الغذامي إلى جسدية النص وتوالدية النصوص بعد تداخلها وكأنها تنتسب إلى بعضها البعض في شجرة نسب طويلة وعريقة، فالعمل الأدبي عنده مثل الكائن البشري، "والنصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنها تتمخض عن (بذور) لأجيال نصوصية تتولد عنها، ونحن نستطيع أن نعاين كذلك كله على جسد النص وحركته التحولية، وكل حضور ذهني يحدث عندنا ونحن نقرأ نصا ما فإن هذا التداعي هو نتاج تلك السمة التوارثية، فالمعارضات الشعرية يستدعي بعضها بعضا وكذلك النقائض والاقتباسات والتضمينات وما يسميه الأوائل بالسرقات الأدبية وما يسميه الجرجاني بالاحتذاء هو كله (تداخل نصوص)، فالنص يدخل على نصوص أخرى تسبقه فيكون نتيجة لها وأخرى تلحق به فتكون متولدة عنه، وهو بينها حلقة في سلسلة طويلة بدأت بالماضي السحيق الذي لا ندرك إلا بعضه، إذ لم يأتنا من شعر العرب إلا أقله ولو جاءنا كاملاً لجاءنا علم وشعر وفير كما قال أبو عمرو بن العلاء. وهي تمتد إلى مستقبل آت لن ندرك إلا بعضه"(٨٩).

ويخرج **حسن حماد** بالنص من كونه كائنا له نسب وأصول ليجعل النصوص طبقات جيولوجية بعضها فوق بعض، فالنص عنده "عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب؛ فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيد والأول لنص، ذلك أنه ليس له أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب، تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض، ذلك أن النص الواحد ليس حديثاً، وليس قديما، ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة، وكل طبقة رسوبيةمن طبقاته تنتمى إلى عصر معين دون غيره، إنه مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية النصية"(٩٠).

وينظر **د. كيوان** إلى التناص بوصفه استرفاداً للمخزون الثقافي والمعرفي للمبدع، "فالتناص نوع من تأويل النص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته؛ وصولاً إلى فك شفراته؛ إذ إن ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة، لا يستطيع – هو نفسه

– تبيانها في كل الأحوال. وبذلك يمكن القول أن النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب، عبر إبداعه، بل عبر حياته كلها"[٩١].

وأما عن علاقة التناص بالعلوم الأخرى، فإنه لاريب أن مصطلح التناص "يرتبط بكثير من المعارف الإنسانية، وبخاصة علوم بعينها لا غنى للنقد الحديث عن الخوض فيها والإفادة منها، وقد يتعارض هذا المصطلح مع بعضها، وقد يتقابل أو يتخالف – على نحو ما – مع بعضها الآخر، وقد يتماثل بعض أجزاء تلك العلوم مع التناص بطريقة أو بأخرى. ومن أهم هذه العلوم: (البلاغة العربية)، و(الأنثروبولوجيا) الثقافية، و(الأدب المقارن)، وما عرف حديثًا بـ (المثاقفة)، إلى غير ذلك من علوم تتمتع بنصيب وافر في حقل الدراسات الإنسانية المعاصرة"[٩٢].

واعتمادًا على إشارات ثمانية[٩٣] عدّ د. كيوان التناص منهجا متكاملاً ووضع له إجرائية تقوم على "قراءة أولى للنص، ثم قراءة ثانية، وقوفًا على ما فيه من امتصاصات لثقافات سابقة، وتحديدها، ثم تبويبها، عندئذ نكون بصدد من تفسير وتأويل لما هو مسترفد، الارتداد إلى النبع، المصدر، النص الغائب، وذلك بالعمل على إحضاره، والغاية من وجوده، والدور الملقى عليه، كونه قناعا، أو معادلاً موضوعيا objective-correlative لواقع آني، أو حدث طارئ، تقنع به الأديب أو تخفى وراءه. وهكذا تتعدد الروافد والينابيع بتعدد أنواعها وأجناسها في الثقافات، والأزمنة، والأمكنة، والتواريخ، نراها عبر الأساطير والكتب المقدسة ، والتراث الشعبي، وأعلام الحضارات، وشخوصها، الأبطال منهم والمغمورين في آن، بوصفهم رموزاً لعصورهم، ودلالة على واقعهم"[٩٤].

وأختلف مع د. كيوان في عده التناص منهجا، فالمنهج واضح ومستقر، وثابت الأركان، يتسع للتطبيق على مستويات مختلفة من الإبداع، وهو لاشك وسيلة لدراسة الظواهر، وأما التناص فعلى الرغم من أنه قد مر على اكتشافه أكثر من نصف قرن إلا أنه لازال حوله الخلاف واللغط النقدي، فهو جزء من النص أو جزء من ظاهرة تتعلق بالنص المبدع، بل هو الظاهرة التي يتتبعها الباحثون بين النصوص للوقوف عليها، ثم على كيفية وطريقة توظيفها في تلك النصوص.

وكما أن النصوص ليس جميعها سواء، فإن هناك حالات من التناص تخفى على المتلقي، ولا يدرك موضعها إلا الناقد الخبير، المدقق، واسع الاطلاع، ذو الثقافة الشمولية التي تؤهله لاكتشاف تلك الآثار الخفية للإبداعات الغائبة، أما المنهج فلابد أن يكون قاطعا واضحا يستخدمه الجميع

متوسلين بأدواته وعلومه المساعدة التي تساعد على استجلاء الظواهر، وسبر أغوارها، وهو ما ليس للتناص.

ب – التناص في النقد العربي القديم (الصدى):

وعند محاولة استكشاف التناص في نقدنا العربي القديم ينبغي ألا نحمل النصوص العربية القديمة أكثر مما تحتمل، ولا نحاول أن نلوي أعناق النصوص حتى نثبت معرفتنا بالمصطلح منذ القدم، ولكن نقف أمام تلك النصوص النقدية ونجعلها هي التي تنطق بتلك العلاقة إن وجدت، فلا شك أن هناك إرهاصات ووشائج نقدية في تاريخنا النقدي تشي بوجود مصطلحات مشابهة للتناص وإن لم تكن بمفهومه الحداثي.

فيبدو إذن أن لهذا المصطلح بذورا وحضورا في تراثنا النقدي العربي القديم، "وإن بأسماء مختلفة، فقد روي ابن رشيق صاحب كتاب العمدة قول علي بن أبي طالب (رضي الله عنه): "لولا أنَّ الكلام يعادُ لَنَفِدْ" تأكيداً لحقيقة فنية أكدها عنترة في معلقته: (**هلْ غَادَرَ الشُّعراءُ منْ مُتَرَدَّمِ**)، ثم ذكرها أبو تمام في قوله: (**كم تـرك الأول للآخـر**)"[٩٥]. وأظن أن عزام أراد أن تكرار الكلام هنا هو التناص بالمعنى الحديث، ورد ذلك لقولي عنترة وأبي تمام الذي أظن أنهما على النقيض من الآخر، وليسا متفقين كما ظن.

فنصُّ ابن رشيق أتى في معرض حديثه عن قضية القدماء والمحدثين، وكيف أن كل قديم حديث في عصره، فيقول على لسان علي ابن أبي طالب: "(**لولا أن الكلام يعاد لنفد**) فليس أحدنا أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف معا في المعنى على شرائط ... وقول عنترة (**هل غادر الشعراء من متردم**) يدل على أنه يعد نفسه محدثًا، قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئًا، وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر. وعلى هذا القياس يحمل قول أبى تمام:

يقول من تَقرعَ أسماعَهَ

كَم تَرَكَ الأَوَّلُ للآخِرِ

فنقض قولهم (**ما ترك الأول للآخر شيئا**) وقال في مكان آخر فزاده بياناً وكشفاً للمراد:

فَلَو كانَ يَفنى الشعرُ أَفناهُ ما قَرَت

حِياضُكَ منهُ في العُصورِ الذَواهِبِ

وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقولِ إِذا انجَلَت

سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَت بِسَحائِبِ[٩٦]

فنلمح في قول عنترة زهوه بشعره وفخره بذاته، فبالرغم من أنه قد سبق إلى الأشعار إلا أنه استطاع أن يأتي بجديد بشهادة ابن رشيق نفسه، وأما أبو تمام فنجده أكثر زهوا وخيلاء بنفسه وشعره من عنتره، فيؤكد على حقيقة مهمة وهي دور

الشاعر في التأليف والاختيار والإبداع، فقد أتى بأشعار جديدة وكأنها لم تأت على مثال سابق، ومن جدتها يستشعر قارئها أن القدماء قد تركوا للمتأخرين كثيرا من المعاني والأفكار، وإنما العبرة في العقول التي تستوعب وتصيغ وتصنع وتسبك وتحبك تلك المعاني والأفكار في ألفاظ جديدة متآلفة، وكأني به مستدعيا قول الجاحظ السابق **والمعاني مطروحة في الطريق... وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير،** فقد اتفق وعنترة في الزهو والفخر وإن كان بطريق مغاير.

وأما قول الإمام علي رضي الله عنه **(لولا أن الكلام يعاد لنفد)** فلا يقصد هنا النقل كما هو، ولكني أظن أنه الإعادة مع استيعاب ما قاله السابقون وإخراجه في أنماط وأشكال جديدة، أي امتصاص الثقافة والكلام السابق ثم استدعائه في الإبداعات الجديدة وهذا ما يتقارب مع مصطلح التناص، وإلا لو أعيد كما هو لكان على سبيل الرواية لا على سبيل الإبداع.

وقد سبق وأكد النقاد القدامى على تداولية المعاني والاعتذار عن الشعراء في سبقهم إليها حتى إن القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه، توصل إلى التحفظ الشديد في الحكم على شاعر ما بالسرقة فيقول: " ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرِنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه الى المعذرة، وأبعد من المذمة؛ لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها؛ وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكونَ تُركت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعد مطلَبها، واعتياص مرامها، وتعذّر الوصول إليها؛ ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتْعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدَعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يُخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ من حُسنه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة"[٩٧].

وتابعه أبو هلال العسكري في اشتراك العقلاء في المعاني وسار على درب الجاحظ في التأكيد على أن العبرة بحسن الرصف والنظم، " فقال بعضهم: كل شيء ثنيته قصر إلا الكلام فإنك إذا ثنيته طال. على أن المعانى مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزّنجى، وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر... ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول؛ وإنما ينطق الطّفل بعد استماعه من البالغين"[٩٨].

ومما يؤكد على إدراك القدماء لهذه القضية ما صنعه **خلف الأحمر** مع تلميذه **أبي نواس**، فقد أتاه مستأذنا في نظم الشعر "فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال له خلف الأحمر: أَنشدْها. 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 عليَّ، فإني قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلا أن تنساها. فذهب أبو نواس إلى بعض الأديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط. فقال له خلف: الآن انظم الشّعر"(٩٩).

فلا شك أن ما فعله **خلف الأحمر** مع تلميذه ليؤكد على فهم ووعي تامين، فما انتهجه معه أراد به "تخريج شاعر لا راوية، ومن ثمة كان دفعه إياه إلى التكثر من المحفوظ ثم إلى تعمد نسيانه، تحقيقاً للغاية من تطبيع الفتى على قوالب النظم الجيد من غير قتل لملكة الشاعر المطبوع فيه"(١٠٠). كما أن ذلك يؤكد على حقيقة وعي النقاد العرب القدامى بتداخل النصوص وتقاطعها وهو ما يعرف حديثًا بالتناص، فقد حقق له بالحفظ موروثًا ثقافيا وتراثيا، وبالنسيان البعد عن الاجترار والسرقة، فيمكنه أن يكون شاعرا متميزاً، ولا يضيره إن لمحنا في شعره ظلالاً لنصوص سابقة إنْ استطاع توظيفها بشكل مغاير.

ويؤكد **ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر** على هذه الحقيقة منبها الشعراء إلى ضرورة عدم التعرض للشعر إلا بعد التأكد من المقدرة على ذلك، ويؤكد كذلك على الابتعاد عن السرقة والإغارة على أشعار السابقين وأن يكون الاقتداء بالمحسن من الشعراء دون المسيء، فيقول: "فَينبغي للشاعر في عصْرنا أَن لا يُظْهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب الّتي نُبِّه عليْها وأُمر بالتَّحرُّز منْها، ونُهي عن استعمال نظَائرها. ولا يضع في نَفْسه أنّ الشّعر موضع اضطرارٍ وأنَّه يسلُك سبيل من كَان قبلَه، ويحتجُّ بالأبيات الّتي عيبت على قَائلها، فَليس يقْتدى بالمسيء، وإنَّما الاقْتداء بالمحْسن، وكُلُّ واثقٍ فيه حجلٌ إلاّ الْقَليل. ولا يغير على معاني الشّعراء فيودعها شعره، ويخرجها في أوزانٍ مخالفة لأوزان الأشْعار الّتي يتناول منْها ما يتناول، ويتوهَّم أنَّ تغْييره للألْفاظ والأوزان ممَّا يستر سرقته أَو يوجب لَه فَضيلةً، بل يديم النَّظَر في الأَشْعار الّتي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهْمه، وترسخ أصولها في قَلْبه، وتصير موادَّ لطَبْعه، ويذوب لسانه بألفاظها

فإذا جاش فكره بالشّعر أدَّى إليه نتائج ما استفاده ممَّا نظَر فيه من تلْك الأشْعار فكانتْ تلْك النَّتيجةُ كسبيكة مُفْرغة من جميع الأصْناف الَّتي تُخْرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قدْ مدَّتْه سيول جارية من شعاب مُخْتلفة، وكطيب تركَّب عن أخلاط من الطّيب كثيرة فيستغرب عيانُه، ويغمض مستبطَنه"(١٠١).

وأظن أنني لا أجد أفضل من هذه الاستراتيجية التي وضعها ابن طباطبا العلوي للشعراء للتعرض لنظم الشعر، مراعيا حال ونفسية الشاعر عند نظمه للأشعار بتخير الوقت الملائم دون اضطرار، وكذلك في وعيه بالاستفادة من النصوص التي تتداخل مع النص الجديد سواء كان ذلك التداخل واعيا قصديا من الشاعر بأن يختار المحسن من الشعراء السابقين ويقتدي به أو غير واعٍ بتسرب النصوص إلى نصه الجديد نتيجة مخزونه المعرفي، ويؤكد على عظم النتيجة التي تتحقق للشاعر ونصه إذا راعى ما وضعه له ويكون ذلك باكتمال البناء النصي في أروع وأبهى صورة وكأنه سبيكة مفرغة أو عطر ليس له مثيل.

ولا يتوقف ذلك على الشعر فحسب، بل يتعدى إلى غيره من الفنون كالخطابة، "ويذهب في ذلك إلى ما يُحكى عن خالد بن عبد الله القسري فإنَّه قال: حفَّظَني أبي ألْف خُطبة ثمَّ قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أُرِد بعد شيئا من الكلام إلاّ سهل عليَّ، **فكان حفْظُه لتلْك الخُطَب رياضةً لفهْمه، وتهْذيباً لطبْعه وتلقيما لذهنه، ومادَّة لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولسَنه وخَطابته**"(١٠٢). وهذا ما ذهب إليه خلف الأحمر في صنيعه مع أبي نواس، مما يؤكد استمرار الوعي النقدي بأهمية الموروث الثقافي من النصوص، وحتمية التداخل والتقاطع فيما بينها بما لا ينتقص من المبدع أو عملية الإبداع نفسها.

كما تنبه النقد العربي القديم إلى آلية مهمة من آليات التناص الفاعلة في النص الأدبي ألا وهي آلية التحويل، فإن "من الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية؛ إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها... بل يتجاوز ذلك إلى الوقوف عند الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويلي"(١٠٣).

فقد عدَّ **ابن طباطبا** أن من حسن تناول الشّاعر للمعاني الّتي سبق إليها أن يلطف الحيلة، ويدقق النَّظر في "تناول المعاني واستعارتها وتلْبيسها حتَّى تخفى على نُقادها والبصراء بها، وينْفرد بشُهرتها كأنَّه غير مسبوقٍ إليها؛ فيستعمل

المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإنَّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذرٍ على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها"(١٠٤).

بل إنه زاد على ذلك بأن جعل الشاعر – بوصفه مبدعا للنص الأدبي الذي هو موضع الدراسة– يستفيد من شتى أنواع الموروث المعرفي للاستفادة به في النص الشعري حتى وإن كان نثرا، "فإن وجد المعني اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرَّسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن، **ويكون ذلك كالصَّائغ الذي يذيب الذَّهب والفضَّة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن ممَّا كانا عليه، وكالصَّباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة؛ فإذا أبرز الصَّائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصبَّاغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها**"(١٠٥).

فإعادة الصياغة بالإذابة، وإعادة الصباغة بتغيير اللون ما هما إلا تحويل وتحوير وتغيير لمادة الإبداع بعد امتصاصها لإخراجها شكلاً جديدا، فالشاعر في ذلك كالنحلة التي تمتص الرحيق من مختلف الأزهار ويخرجه لنا عسلاً شهيا، وإن كان هذا يتم عبر "حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلها، مما يدخل النص الحال في صراع مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته، لكنه لا يستطيع نفيه كلية؛ بل يل مترسبا في كيانه وفي أجنته وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه"(١٠٦).

كما تنبه ابن طباطبا مبكرا إلى تكرير المعاني عند الشاعر ذاته، ولكنه شرطها بالتطوير والتغيير باختلاف العبارة، وهو ما يعرف في النظرية النقدية الحديثة بالتناص الذاتي أو التناص الداخلي، ويرجعه ابن طباطبا إلى إعجاب الشاعر به، حتى إنه يمكنه تحويره إلى مقصد آخر غير الذي ذهب إليه في التناول الأول فيقول: " وربَّما أحسن الشَّاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي

يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه"[١٠٧].

والباحث المدقق في تاريخنا البلاغي والنقدي يدرك وعي القدماء وتنبههم إلى ظاهرة التناص وإن بأشكال ومسميات مختلفة، وقد حظيت تلك "الأشكال التي يتخذها التفاعل بين النصوص بدراسات موسعة لدى علماء البلاغة والنقد العربي من خلال الاهتمام بالمعارضات الشعرية، والسرقات الأدبية، والاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والإيداع، والإحالات، والموازنة، والاكتفاء، والاحتباك، والتمثيل، وائتلاف المعنى على المعنى، والتلميح، والتوليد، والنوادر، والاستخدام، والمواربة، والتورية، والإشارة، والاستتباع، والإدماج، والتتبع. وكلها مصطلحات تنطوي على أفكار تناصية هامة فيما يتعلق بأشكال التناص ووظائفه أو دوره في أداء المعنى، مما يمكن أن يضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري، من مثل التنبيه على أهمية الروابط بين النص المتناص والنص الحالي"[١٠٨].

ومن الواضح أن تناول القدماء لم ينحصر في "حدود الإقرار بأهمية تفاعل النصوص ببعضها أثناء عملية الإبداع؛ بل سارعوا إلى رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها. وقد أعطوا لكل علاقة على حدة مصطلحا خاصا، وميزوا بين المحمود منها والمذموم، والمقبول والمردود. فتعددت مفاهيمهم ومصطلحاتهم وتسابقوا في توليدها، حتى إن الواحد منهم يجهد نفسه في الإتيان بما لم يأت به غيره"[١٠٩]، ولعل من أهم مصطلحات الحقل البلاغي والنقدي تداخلاً وتقاطعا مع التناص كانت **السرقات الأدبية، والتضمين، والاقتباس، والتلميح، والحل، والعقد، والمعارضات، والنقائض الشعرية.**

وأما السرقات الشعرية، "فهي أخذ الشاعر اللاحق معنى الشاعر السابق. فهي (نقل) أو (محاكاة) أو (افتراض). ولأن الشاعر المحدث جاء تالياً، فقد وصم بالسرق، ووضعت الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي.. ومضى النقاد في إظهار تعالمهم وتحاملهم على الشعراء، فأقفلوا بذلك دائرة المعاني... وقد أخذت هذه القضية جهد النقاد القدماء، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي من فصل عنها"[١١٠].

وقد ربط الباحثون العرب المحدثون بين **السرقات والتناص**، و"ظلّوا يستخدمون قراءة معظم أشكال التناص، على أنها سرقات. والصحيح أن الموروث النقدي، تفاعل من الناحية العملية مع السرقات، على أنها مزيج من أشكال متعددة

للتناص والتلاص معاً، وليس التلاص وحده، رغم إدراجها جميعاً تحت عنوان (السرقات). وتكمن الإشكالية الثانية في موضوع (السرقات = التلاص) في الموروث النقدي، في المصطلحات المستخدمة في وصف درجات الإبداع والتقليد والسرقة، حيث تتداخل بعض هذه المصطلحات، أو تتشابه، أو تختلف في التسمية. ولو أخذنا معظم المصطلحات التي صاغها الأوروبيون، لوجدنا تشابهاً كبيراً بينها وبين المصطلحات العربية التي استخدمها النقاد العرب القدامى"(١١١).

وقد تدرجت قضية السرقات الشعرية عبر تاريخ النقد العربي القديم في التناول، فكثرت مصطلحاتها وتشعبت وتداخلت، وكانت في أغلب الآراء من الأمور المذمومة، وهي كذلك في معظم مصطلحاتها، وإن كان لبعض النقاد العرب القدامى آراء أكثر نضجا في اعتبار بعض أنواعها ومصطلحاتها غير مذموم، وهو ما يتلاقى مع مصطلح التناص في النقد الحديث، ولا شك أن السرقات " باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"(١١٢).

وقد أفرد ابن رشيق للسرقات فصلاً كاملاً عرض فيه لآراء النقاد العربي القدامى، ولأهم المصطلحات الخاصة بها وهي: "الاصطراف، الانتحال، الإغارة، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الموارده، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجدود، متى يكون الآخذ أولى بالمعنى، سوء الاتباع، مما يعد سرقاً وليس بسرق، أولى الشاعرين بالمعنى، ونظم النثر وحل الشعر"(١١٣).

ولم يقتصر التنبه إلى قضية السرقات على النقاد، بل إن الشعراء فطنوا إلى ذلك، فها هو ابن الوردي يضع لنفسه منهجا إذا اضطر إلى السرقة، وقد تشابه فيه مع ما انتجه النقاد القدماء عن السرقة وما أشار إليه المحدثون عن التناص، فيقول:

وأسرقُ ما استَطعتُ منَ المعاني
فإنْ فقتُ القَديم حمدْتُ سيري
وإنْ ساويتَ منْ قَبلي فحسبي
ساواةُ القَديمِ وذا لَخيري
وإنْ كانَ القَديم أَتَمَّ معنَى
فَذلكَ مبلَغي ومطَارُ طَيري
وإنَّ الدِّرهمَ المضَروبَ باسْمي
أَحَبُّ إليَّ منْ دينارِ غَيري(١١٤)

وهو لا يجد غضاضة في السرقة ولكن على طريقته، ويرى ذلك في تفوقه على من أخذ منه مضيفاً إلى معانيه، وهو ما يعرف بتطوير

المعنى أو الإنتاجية النصية، أو على الأقل مساواته في المعنى المأخوذ، أوالابتعاد عن الانحطاط بالمعنى الأول، ويجد السلامة في البعد عموما عن السرقة، والعمل على إنتاج نص جديد حتى وإن كانت معانيه بسيطة (الدراهم).

وذهب حازم القرطاجني إلى أن "مراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض"(١١٥). فأكد على اختراع المعاني بوصفها بغاية الإحسان، ولم يجد غضاضة في التساوي في الأخذ وسماه الشركة، إلا أنه عاب السرقة، وهي التي يحط فيها الشاعر من المعنى الأول.

والسرقة كلها معيبة، ويناظر **السرقة المعيبة** في النقد الحديث **التناص الدوني**، "ويعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني، فقصر عن مساواته ومسايرته، واكتفى بإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوبا ولغة ووزنا"(١١٦)، ولكن بشيء من الانحطاط عن المعنى الأول، ويمكن أن نطلق عليه كذلك الاجترار. وهو ما ذمه القدماء حين دعوا إلى ضرورة تطوير المعنى المأخوذ؛ حتي يستحقه الآخذ، "فحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه، فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم فى التقصير"(١١٧).

وقد أسماه أبو هلال العسكري **قبح الأخذ**، وهو "أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلّه أو أكثره، أو تخرجه فى معرض مستهجن؛ والمعنى إنما يحسن بالكسوة"(١١٨). ويسميه كذلك **بالأخذ المستهجن**، وهو "أن يأخذ المعنى فيفسده أو يعوصه، أو يخرجه فى معرض قبيح وكسوة مسترذلة"(١١٩).

ويفصل العسكري الحديث عن أخذ المعاني مؤكدا على فضيلة **الابتكار** التي يرجعها للمبدع ذاته، فيقول: "إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقًا، ومن أخذ ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه. وقالوا: إن أبا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه؛ ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب. على أن ابتكار المعنى والسبق إليه ليس هو فضيلة يرجع إلى المعنى؛ وإنما هو فضيلة ترجع إلى الذى ابتكره وسبق إليه؛ فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوقًا إليه؛ والوسط

وسط، والردىء ردىء، وإن لم يكونا مسبوقاً إليهما. وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعانى بينهم؛ فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كلّه، أو أخذه فأفسده، وقصر فيه عمن تقدمه"(١٢٠).

وأما **المساواة في الأخذ** فقد حمده الشعراء أنفسهم كما ذكر ابن الوردي، ويمكن تسميته على مستوى التناص، **التناص بالتماثل**، "وفي هذا المستوى يتمكن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى، إلا أن الإجادة والأحقية تبقى في تصور القدماء للمتقدم"(١٢١)، وهو ما صنفه ابن وكيع التنيسي في كتابه المنصف عند تفسير وجوه السرقات "بمساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع"(١٢٢).

وينفي القرطاجني السرقة عن هذا النوع من المعاني المتداولة التي يشترك الناس فيها ويطلق على ذلك **بالاشتراك**، فيقول: "وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء ولا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللفظ. فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك"(١٢٣).

وقد استطاع أبو هلال العسكري تقديم رؤية متطورة لقضية السرقات من خلال "إضاءات واسعة يمكن أن تغني موضوع التناص بالكثير من القضايا المهمة سواء على مستوى التنظير أو مستوى التطبيق، فضلاً عن ذكره لآراء السابقين فإنه نبه إلى أثر البيئة والمكان في حدوث التفاعل النصي والتشابه وتوارد الخواطر"(١٢٤).

وقد سبق العسكري القرطاجني إلى تسميته **بالاشتراك**، فقد أسماه **المعاني المشتركة**، والتي تتوارد فيها خواطر الشعراء فيقول: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر. وهذا أمر عرفته من نفسى، فلست أمترى فيه، وذلك أنى عملت شيئا فى صفة النساء: (سفرن بدورا وانتقبن أَهِلّةً)، وظننت أنى سبقت إلى جمع هذين التشبيهين فى نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين؛ فكثر تعجبى، وعزمت على ألا أحكم على المتأخّر بالسرق من المتقدّم حكما حتما"(١٢٥).

أضف إلى ذلك أن العسكري قد فسر ذلك التوارد بالتقارب المكاني والبيئي بين الشعراء، "فإذا كان القوم فى قبيلة واحدة، وفى أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة"(١٢٦).

كما يمكننا القول أن النقد القديم قد استرعى انتباهه تطوير المعاني المأخوذة، أو ما يمكن تسميته **بالإنتاجية النصية**، ونرى ذلك فيما ذكره ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر تحت عنوان (**حسن تناول الشاعر للمعاني التي سبق إليها**) حين يقول: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"(١٢٧).

وهو ما يسمى كذلك **التناص بالاختلاف**، "وفيه يعمد الشاعر المتأخر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني توظيفًا إبداعيا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك. وقد تنبه الفكر النقدي العربي القديم إلى أهمية هذا المستوى الفني، فاعتبر اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطًا أساسيا من شروط الإبداع. ولهذا نجد النقاد العرب يوجهون الشعراء إلى التمسك بجميع الوسائل التناصية التي من شأنها أن تبعدهم عن مذمة السرقة، وتمكنهم من التفاعل الإيجابي مع نماذجهم الفنية السابقة عبر تحقيق الاختلاف المبدع معها"(١٢٨).

وقد سار العسكري على درب ابن طباطبا العلوي في التأكيد على ذلك المعنى فقال: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم- إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم، ويوردوها فى غير حليتها الأولى، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"(١٢٩).

وتابعهما القرطاجني في الاهتمام بالإنتاجية النصية أو تطوير النص المستدعى، وإن كان العسكري أكثر تأثيرا فيه حين تابعه في منح المتأخر استحقاق الفضل إن أضاف إلى المعنى الذي سبق إليه، وذلك في معرض حديثه عن المعنى النادر، فيرى أن "ومن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسم الأول الفضل، إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر. والقول الثاني الذي حسنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول، لأن المعنى لا يؤثر فيه التقدم ولا التأخر شيئا، وإنما ترجع فضيلة التقدم إلى القائل لا القول فيه. فإن زاد المتأخر على التقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ فقد استحق المعنى عليه"(١٣٠).

وقد بلغت قضية السرقات أعلى مرتبة من النضج الفني في التناول عند الإمام عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، بعد أن أسس لها ابن طباطبا العلوي والقاضي الجرجاني والعسكري، فقد

نفى عبد القاهر السرقة في المعاني المشتركة، أو المشترك العام من المعاني فيقول: "اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا، لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كلُّ واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة، أو ما جرى هذا المجرى"(١٣١).

وتابع دفع السرقة والأخذ في المعاني المشتركة، ويلقي اللوم في الاتهام بالسرقة لمن يقع ذلك في شعره على من ليس لديه حس النقد أو المقدرة على تأمله وتحصيله، " فأما الاتفاق في عموم الغرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأَخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى من به حسٌّ يدَّعي ذلك، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض من لا يُحسن التحصيل، ولا ينعم التأمُّل، فيما يؤدّي إلى ذلك، حتى يدعى عليه في المحاجة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرين عيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة، وأنها مما يمدح به، وأن الجهل مما يذَمُّ به، فأما أن يقوله صريحاً ويرتكبه قصداً فلا"(١٣٢).

أما حازم القرطاجني، فقد تناول ذلك من خلال تقسيمه لارتسام المعاني في فكر وخيال المبدعين، فمنها ما كان كثيرا وهي المعاني المشتركة، ومنها ما كان قليلاً وهي التي يختص بها فكر دون آخر، ومنها النادر وهي التي تحتاج إلى تدبر وتأمل في استنباطها، فيقول: "إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر ومتصورا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر وإنما يتهدى إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه. فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها أنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره"(١٣٣).

ولا يقتصر المشترك العام من المعاني على عصر دون آخر، فليس بسرقة ما اشترك الناس في معرفته؛ لأنه لا فضل فيه لقوم دون قوم أو عصر دون آخر، "وأمَّا الاتفاق في وجه الدّلالة على الغرض، فيجب أن ينظَر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات، فإنَّ حكْم ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى، حكْم العموم الذي تقدَّم ذكره. من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، وبالبحر في السخاء،

وبالبدر في النور والبهاء، وبالصبح في الظهور والجلاء ونَفْي الالتباسِ عنه والخفاء، وكذلك قياس الواحد في خَصْلة من الخِصال على المذكور بذلك والمشهورِ به والمشار إليه، سواء كان ذلك ممن حضرك في زمانك، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية والقرونِ الخالية، لأن هذا مما لا يخْتَص بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى رَوِيّة واستنباط وتدبُّر وتأمُّل، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزةِ في النفوس، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب"(١٣٤).

وهذا ما أطلق عليه حازم بالقسم الأول من المعاني، وقد نفى عن المبدع فيه السرقة كما فعل الجرجاني، وإن منح المتأخر استحقاق المعنى إن تفوق فيه على المتقدم، "فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام. وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسخة في خواطرهم سواء ولا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللفظ. فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه، وإن قصر فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط"(١٣٥).

وإن كانت المعاني المتداخلة أو المتقاطعة بين المبدعين من قبيل النوادر أو التي يحتاج الوصول إليها بتدبر وعنت، فهي من المعاني الخاصة، وعلى الرغم من ذلك فلم يحكم فيها بالسرقة، بل قضى فيها بين المشتركين في المعاني أو الآخذين لها أو إن شئت فقل المتناصين فيها بالتفاضل والتباين، والتمايز والإحسان أو الإساءة في الأخذ، وهو ما يتلاقى مع مستويات الدراسات التناصية، القائمة على الحوار، والامتصاص، والاجترار، أو التناص بالتماثل أو الاختلاف أو الانحطاط.

فيقول: "وإن كان مما ينتهي إليه المتَكلّم بنظرٍ وتدبُّر، وينالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأول في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه، ولا حاجةً به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة، بل كان من دونه حجابٌ يحتاج إلى خرقِه بالنظر، وعليه كمٌّ يفتقر إلى شقِه بالتفكير، وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ له من تكلف الغوص عليه، وممتنعاً في شاهقٍ لا ينالُه إلاّ بتجشّم الصعود إليه وكامناً كالنار في الزَّند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومُشابكاً لغيره كعُروق الذهب التي لا تُبدي صفْحتها بالهوينا، بل تُنال بالحفْرِ عنها وتعرِيقِ الجبين في طلب التمكن منها. نعم إذا كان هذا

شأنه، وهاهنا مكانه وبهذا الشرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يدَّعى فيه الاختصاص والسَّبق والتقدُّم والأوَّلية، وأن يجعل فيه سلَفٌ وخَلَفٌ، ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأوَّل أو نقَص عنه، وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحطّ إلى منزلة هي دون منزلته"(١٣٦).

وتتلاقى وجهة نظر عبد القاهر في تطوير المعنى العام وصولاً به إلى الاختصاص، مع التناص بالامتصاص والتحويل، فيقول: "واعلم أن ذلك الأول الذي هو المشترك العامي، والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وسادَجاً لم يعمل فيه نقش فأمَّا إذا رُكّب عليه معنًى، ووُصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرَّمز والتلويح، فقد صار بماغَيّر من طريقته، واستُؤنف من صورته، واستُجدَّ له من المعرض، وكُسي من دل التعرض، داخلاً في قبيل الخاصّ الذي يتملك بالفكرة والتعمُّل، ويتوصَّل إليه بالتدبُّر والتأمُّل"(١٣٧).

ويضع القرطاجني شروطًا للتعرض للمعاني القليلة التي يتناص معها المبدع، فيلزمه بإنتاج معان تزيد على المعنى الأصلي، أو يقوم بالتحويل والتحوير في تلك المعاني، فهو لا يوافق على نقلها دون تغيير، "فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط: منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها ما يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه؛ ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى"(١٣٨).

أما المعاني النادرة فهي التي يحتاط القرطاجني في التعامل معها؛ لأنها ذات مزية في ذاتها، "فهي كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير؛ وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشعر سرا لطيفًا"(١٣٩)، ويتمادى في التحذير من هذه النوعية من المعاني، فهي "بهذه الصفة تسمى العقم، لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها، علما منهم أن من تعرض لها مفتضح"(١٤٠). ولذلك فالمغير أو الآخذ منها دون تطوير أو تحويل فهو سارق مفتضح أمره، فإن من "نقل المعنى النادر من غير

زيادة فذلك من أقبح السرقات، لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفى على أحد انه سرقة"[١٤١].

وينتهي الأمر بالإمام عبد القاهر ساميا بفكره فوق كل هذه الأقوال بأن يطلق على السرقات (**الاحتذاء**)، "وهو بذلك يأخذ بمبدأ (**الأثر**) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة)، وقدرتها على ابتطار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها. وهذا ما تدل عليه كلمة الاحتذاء التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه"[١٤٢].

فيقول عبد القاهر: "واعلم أنَّ "**الاحتذاء**" عندَ الشعراءِ وأهلِ العلمِ بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا و "الأسلوب" الضربُ منَ النظْم والطريقةُ فيه فيعمدَ شاعرٌ آخرُ إلى ذلك "الأسلوبِ" فيجيء به في شعره، فيُشبَّه بِمنْ يقْطَع منِ أديمه نعلاً على مثال نَعْلٍ قد قطَعها صاحبُها، فيقال: "قد احتذى على مثاله"[١٤٣]. و"النص من هذا المنظور هو استحضار وتعالق نصي مع نصوص أخرى"[١٤٤]، أي يمكن أن نطلق عليه تداخل النصوص وتقاطعها.

ويمكن القول كذلك أن حازم القرطاجني قد طرح مصطلحا آخر يخرج به الآخذ من مذمة السرقة وهو "**الاستجداد**"، ولكنه قصره على أصحاب العقل والتروي في الصنعة، "فمن أصحاب الروية من يجهد في استجداد العبارات والتأنق فيها من جهة الوضع والترتيب. ومنهم من لا يستجد ولا يتأنق. ومنهم من يستجد العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة، ومن يتأنق في العبارة دون المعنى أو المعنى دون العبارة. فأما من لا يستجد ولا يتأنق فيه فليس يصدر عن مطبوع بروية. وأعني بالاستجداد الجهد في ألا يواطئ من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع. وكذلك الحال في المعاني"[١٤٥].

ويمكننا بشكل عام أن نحدد فروقاً ثلاثة بين السرقة والتناص، "أولاً على مستوى المنهج: تعتمد السرقة المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني؛ فاللاحق هو السارق والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب. ثانيا على مستوى القيمة: فناقد السرقة الأدبية إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في

الإنتاج. ثالثًا على مستوى القصدية: ففي السرقة تكون العملية القصدية واعية بينما في التناص تكون لا واعية"(١٤٦).

ومن خلال الرؤية الناضجة للنقاد العرب القدامى في تناولهم للسرقات نستطيع أن نقرر أن "مفهوم التناص لا يشكل أسبقية في الطرح، إذ إن قضية السرقات قد حققت الأسبقية"(١٤٧)، وخصوصا في نضج المضمون وتناول النصوص، وهذا ما يظهر في التقارب بين الطرحين العربي القديم والغربي الحديث. ففي التطبيق العملي للسرقات "استعملوا مفاهيم (التناص) المعاصر، ابتداء من الحدّ الأقصى، وهو السرقة الظاهرة، وانتهاء بالحدّ الأدنى، وهو المشترك العام، وما بينهما، كانت هناك درجات كثيرة، صنفوها وأطلقوا عليها مصطلحات مختلفة ومتنوعة، ومتشابهة أحياناً. وبهذا سيطر (مفهوم الدرجات) على ممارستهم النقدية، وهو أقرب إلى مفهوم التناص المعاصر"(١٤٨).

وأما **الاقتباس والتضمين** فقد قرن بينهما بعض البلاغيين العرب لتقاربهم في الدلالة، وبعضهم قطع وشائج ذلك القرب، والاقتباس "ضرب من انتفاع الأديب في إنشاء كلامه بكلام غيره، على تباين طرائق هذا الانتفاع، وفي طبيعة الكلام المنتفع به، والكلام الذي أفاد منه"(١٤٩).

وقد عدّ البلاغيون العرب الاقتباس ضربا من ضروب علم البديع(١٥٠)، فقد صنفه ابن الأثير ضمن التضمين الحسن فيقول: "فأما الحسن الذي يكتسب به الكلام طلاوة فهو أن يضمن الآيات والأخبار النبوية"(١٥١)، وكذلك فعل ابن أبي الإصبع المصري فقال: "وهو أن يضمن المتكلم كلامه لفظة من بيت أو جملة مفيدة منه، أو جزءاً عروضياً، أو ما زاد على ذلك، بشرط ألا يبلغ المقدار المضمن نصف بيت يشير إلى ذلك البيت، أول إلى القصيدة التي البيت منها، وإن كان التضمين من المنثور كان المضمن مشيراً إلى الكلام الذي هو منه سواء كان سورة، أو حديثاً، أو خطبة، أو رسالة أو غير ذلك من أنواع المنثور، أو مثلاً سائراً، أو فقرة من حكمة، أو جزءا من موعظة"(١٥٢)، ولم يقصر الاقتباس على القرآن الكريم، بل وسع مجاله إلى كل ما يمكن أن يقتبس منه بشرط الإشارة إلى ذلك.

وحدُّ الاقتباس عند الخطيب القزويني "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه"(١٥٣)، وقد ذهب إلى ذلك الشهاب الحلبي إلا أنه زاد بألا ينبه على ذلك للعلم به، فهو عنده "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن والحديث، ولا ينبه عليه للعلم به"(١٥٤). أما صاحب خزانة الأدب فقد خصه بالقرآن الكريم فقط فقال: "الاقتباس هو

أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة، هذا هو الإجماع"[١٥٥].

وقد أضفى النقاد والبلاغيون العرب القدامى على الاقتباس وظيفة جمالية تقوم على التحسين والتجميل للنص المقتبس باستخدامه لجماليات النص المقتبس منه وعلى ذلك قال الثعالبي: "وإنما قصارى المتحلين بالبلاغة، والحاطبين في حبل البراعة أن يقتبسوا من ألفاظه ومعانيه في أنواع مقاصدهم، أو يستشهدوا ويتمثلوا به في فنون مواردهم ومصادرهم، فيكتسي كلامهم بذلك الاقتباس معرضاً ما لحسنه غاية، ومأخذاً ما لرونقه نهاية، ويكتسب حلاوة وطلاوة ما فيها إلا معسولة الجملة والتفضيل. ويستفيد جلالة وفخامة ليست فيها إلا مقبولة الغرة والتَحجيل"[١٥٦]. وأظنه يعني بالاقتباس هنا الاقتباس من القرآن الكريم، وغيره رأى أن الحكمة من "أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه، في الكلام تزيينا لنظامه، وتفخيما لشأنه"[١٥٧]؛ تأكيدا على المبدأ الجمالي للاقتباس.

وأياً ما كان فإن مصطلح الاقتباس "يشير إلى عملية تتم بين طرفين، أو –إذا شئنا التدقيق– بين قطبين، أولهما: هو النص الأصل، أو _ إذا استعرنا مصطلح علماء الترجمة بتصرف_ النص المصدر، وهو النص الذي ينتزع منه الجزء المقتبس، والذي يطلق عليه بعض أصحاب نظرية التناص hypotext أي النص المؤثر. أما القطب الثاني: فهو النص الفرع، أو –باصطلاح علماء الترجمة بتصرف– النص الهدف، وهو ما يسميه أصحاب التناص hypertext أي النص المتأثر وهو النص الذي جرت فيه عملية الانتفاع بالجزء المقتبس من النص المصدر"[١٥٨].

فلا شك إذن أن "وعى الدرس العربي القديم بظواهر التناص: كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم تعددت –في هذا المجال– مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئيا، ويهمنا هنا مصطلح الاقتباس، الذي يمثل شكلاً تناصيا، يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد، التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة في خطابه الشعري؛ بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن، أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلى، وما دام التناص في دائرة النصوص المقدسة، فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي؛ ليصبح –على نحو من الأنحاء– جزءا أساسيا في البنية الحاضرة"[١٥٩]، أي أنه "يتحرك، داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد"[١٦٠].

وإذا كان **التضمين** عند كثير من البلاغيين والنقاد يتداخل مع الاقتباس، فهو عند الخطيب القزويني على خلاف ذلك، وحدُّه: "أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء"(١٦١). وقد زاد الجرجاني بتحديد مسميات التضمين الشعري، وألمح إلى أنه يمكن أن يخفى ذلك التضمين، "وهو أن يضمن في شعره شعر غيره، فإن كان المأخوذ بيتاً أو أكثر، سمي: استعانة، وإن كان مصراعا فما دونه، سمي: إيداعا، أو رفوا، ثم قد لا يكون في كلامه دلالة على ذلك"(١٦٢).

ويمثل التضمين في النظرية النقدية الحديثة مظهرا من مظاهر تداخل النصوص وتشابكها، فهو "يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فيه القصدية تجلياً مباشراً، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت. وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل"(١٦٣).

ومن المصطلحات المتماسة مع التناص والتي تنتج من الاقتباسات غير المباشرة مصطلح **التلميح**، فقد يخرج الاقتباس إلى صور أخرى غير مباشرة "لا تقتصر على عنصر المعنى أو اللفظ أو عليهما معاً... فقد يكون الاقتباس بمجرد الإشارة المجملة إلى مواقف أو قصص قرآنية عرف لكل منها دلالة خاصة شهرت وأصبح من السهل أن تدل عليها، وهي العملية التي أطلق عليها المتأخرون مصطلحات مثل (العنوان) الذي عرفوه بأنه: أن يأخذ المتكلم في غرض.. ثم يأتي.. بألفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدمة وقصص سالفة. وربما دخل هذا النوع تحت ما سموه باسم **(التلميح)** الذي عرفه ابن حجة بأنه: أن يشير ناظم هذا النوع... إلى قصة معلومة أو نكتة مشهورة... أو إلى مثل سائر"(١٦٤). واشترط البعض عند الإشارة في فحوى الكلام إلى المثل أو النادرة أو القصة ألا يتم ذكرها(١٦٥)، كما إنه "إذا خفي التلميح التحق باللغز"(١٦٦).

إذن يمكن القول أن "التلميح يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السابق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثَل أو شعر"(١٦٧).

ومن المصطلحات البلاغية التي تتماس مع مصطلح التناص من وجهة النظر الحديثة، وتجسد حوار النصوص وتحويلها من مستوى إلى آخر ما سماه القدماء **بالحل والعقد**، ويتضح ذلك عند ابن طباطبا عندما قيل للعتّابي: "بِماذَا قَدرتَ على البَلاَغة؟ فَقَال: بحَلّ معْقُود الْكَلاَم! فالشّعر رسائل معْقودة، والرَّسائل شعر محلول، وإذا فتّشت

أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إمَّا تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبةً لكلامِ الخطباء، وخطب البلغاء وفقر الحكماء"[١٦٨].

و**الحل** "أن يعبر عن معنى النظم بالنثر، شرط ألا يقصر عنه في البلاغة"[١٦٩]. فيكون عن "طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري، مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغي في المستويين، على أن يكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها"[١٧٠].

وأما **العقد** "فهو أن يعقد الشاعر نثر قرآن أو غيره"[١٧١]، وذكره أسامة بن منقذ في باب الحل والعقد فيقول: "اعلم أن الحل والعقد: هو ما يتفاضل فيه الشعراء والكتاب، وهو أن يأخذ لفظاً منثورا فينظمه أو شعرا فينثره، ويطارحه العلماء فيما بينهم"[١٧٢].

ويشير إليه ابن طباطبا على لسان العتابي مؤكدا على إدراك العقل الجمعي الإبداعي العربي في تلك الفترة للتحويل النصي بين الفنون القولية، حين يقوم الشعراء باسترفاد أو استدعاء مخزونهم المعرفي النثري، ويخرجونه شعرا، فيقول: "وسنذكر من ذلك ما يكون شاهدا على ما نقول: من ذلك أنَّ عطاء بن أبي صيفي الثقفي دخل على يزيد بن معاوية فعزَّاه عن أبيه وهنَّأه بالخلافة، وهو أوَّل من عزَّى وهنَّأ في مقامٍ واحد، فقال: أصبحت رزيت خليفة الله، وأُعطيت خلافة الله؛ قضى معاوية نحبه فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرئاسة وكنت أحقَّ بالسِّياسة، فاشكر الله على عظيم العطيَّة، واحتسب عند الله جليل الرَّزيَّة، وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك. فأخذه أبو دلامة فقال يرثي المنصور ويمدح المهديَّ:

عيناي؛ واحدةٌ ترى مسرورةً
بإمامها جذلى، وأخرى تذرفُ
تبكي، وتضحك تارة فيسوؤها
ما أنكرت، ويسرُّها ما تعرفُ
فيسوؤها موت الخليفة أوَّلاً
ويسرُّها أن قام هذا الأرأفُ
ما إن سمعت ولا رأيت كما أرى
شعراً أرجّله، وآخر أنتفُ
هلك الخليفةُ يال أمَّة أحمدٍ
وأتاكم من بعده من يخلفُ
أهدى لهذا الله فضل خلافةٍ
ولذاك جنَّاتُ النَّعيمِ وزُخرفُ
فابكوا لمصرعِ خيركم ووليِّكم
واستبشروا بقيام ذا وتشرَّفوا[١٧٣]

أي إن المبدع يقوم "ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري، فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى

الشـعري، عـن طريـق إضـافة الجانـب الإيقـاعي فحسب"[١٧٤].

وأما المعارضات والنقائض الشعرية فهي من أشكال التناص المباشرة والقصدية التي يكون فيها الشاعر واعيا تماما لما ينظمه إذا تعمد المعارضة أو أراد أن ينقض شعر شاعر آخر فهو يضع نصب عينيه النموذج والمثل الذي يبني عليه قصيدته، وسيتم تناول المعارضات والنقائض عند تميم ابن المعز في غير هذا الموضع.

ومن خلال الوقوف على بذور التناص أو الصوت والصدى في نقدنا وبلاغتنا العربية القديمة، والتفتيش عن وعي نقادنا وبلاغيينا بهذا المصطلح الحداثي، يتضح لنا أن التراث النقدي والبلاغي العربي القديم قد عرف التناص وإن بمصطلحات مغايرة وطريقة تناول وتحليل كانت تتناسب مع العصر القديم، وقد سبق بعض النقاد عصرهم في طريقة التناول واستشراف المستقبل في تناول المصطلحات، وتحليلها بطريقة يمكن القول عنها بأنها حداثية قديمة أمثال: ابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، والعسكري، ويتوجون في النهاية بالإمام عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني.

استراتيجية التناص:

وأما عن استراتيجية التعامل مع التناص، فإنـه يمكـن تصـنيف التنـاص مـن خـلال عـدة محـددات أولهـا التنـاص **باعتبـار مصـادره:** ويـأتي علـى أنـواع هـي: التنـاص الأدبـي (التنـاص مـع الشعر، والنثر)، والديني (التناص مع القرآن الكريم والحـديث الشـريف)، والتـاريخي (التنـاص مـع الأحـداث التاريخيـة أو اسـتدعاء الشخصـيات التاريخية)، والأسطوري، والشعبي.

وباعتبـار القصـدية أو المباشـرة وغيـر القصـدية أوغيـر المباشـرة: يمكـن تصـنيفه **تناصـا مباشـرا (قصـديا)، وغيـر مباشـر (غيـر قصـدي)، فالتنـاص المباشـر (القصـدي)**، "هو اجتزاء قطعة مـن الـنص أو النصـوص المباشـرة ووضـعها فـي النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذي يتحقق بنقل التعبير كما هو. فعلـى سـبيل المثـال يتمثـل التنـاص المباشـر فـي الشعر العربي من خلال البيت بأكمله أو التشطير أو التخميس، وقد يجوز عكس البيت المضمن بأن يجعل عجزه صدرا، أو صدره عجزا، وقد تحذف صدور قصيدة بكاملها وينظم لها صدور الغرض الـذي اختيـر، وبـالعكس... علـى ذلـك فالتنـاص

المباشر يمكن أن يكون تاما أو مجزوءا أو محورا"[١٧٥].

أما التناص غير المباشر (غير القصدي)، "فهو الذي يستنبط من النص استنباطًا، ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته. ومن ثم فالتناص ليس عملية بسيطة يمكن من خلالها فصل الأثر السابق عن العمل اللاحق المتأثر. فالنص يخضع لعملية بناء؛ بمعنى أن الوحدة المكررة لا تظل كما هي، وإنما تدخل في نسيج النص ويصبح لها دلالات ترتبط بالنص وسياق إنتاجه"[١٧٦].

وقد تتعلق المباشرة (القصدية) في التناص بالفن الشعري وليس بطريقة الأخذ فمن الأشكال القصدية في التناص: المعارضات، والنقائض، والمطارحات، والإخوانيات؛ لأن عنصر القصدية والتعمد يكون واضحا وجليا فيها دون غيرها من الفنون الأخري مما يتيح الفرصة لرصد أنماط وأنواع التناص السابقة فيها بسهولة.

وباعتبار الغيرية والذاتية يمكن تصنيف التناص إلى: تناص غيري ويدخل فيه الأنماط والأشكال السابقة، وتناص ذاتي وهو ما يتناص فيه المبدع مع ذاته في العمل الأدبي الواحد أو في مجمل أعماله، وهذا يمكن أن ندرجه تحت تكراريات الأديب أو المبدع لإبداعاته.

وللتناص قوانين وآليات تلازمه فأما عن **قوانينه فمنها**: "**الاجترار، والامتصاص، والحوار. فالاجترار** يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا خاليا من الحيوية. أما **الامتصاص** فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرا قابلاً للتجدد. وأما **الحوار** فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويعري قناعاته المثالية. **أما آلياته**، فتشير إلى طبيعة ورود الإشارة الموروثة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"[١٧٧].

وآليات التَّناص لا يمكن أن نفصلها عن فعل التَّناص ذاته؛ لأن الشاعر عندما يمارس فعل التناص بأي شكل من أشكاله لايقرر بأنه سيجتر أويمتص أو يحور النصوص المتَناص معها ولكننا نستطيع أن نقف من خلال تحليل النص على الطريقة التي تَناصَّ الشاعر بها مع النصوص

السابقة أو المعاصرة له أو مع الموروث الثقافي أو أي رافد من روافد التّناص. ومعنى ذلك أننا سوف نتناول الآليات من خلال التحليل ولن نفرد لها فصولاً مستقلة أو نجعلها تقسيمات كما فعل الآخرون، ولكنها ستكون متلازمة مع التّناص ذاته.

وإن سلمنا بأن أي نص لايخلو من تداخلات لبعض النصوص الأخرى السابقة أو الحالية فإن مفهوم التناص لا يعني "تلاشي الصوت الخاص للشاعر اللاحق المتناص مع شاعر سابق فكل صوت له قيمته الخاصة، وإن فهم في سياق الأصوات الأخرى المحيطة به"(١٧٨).

ويمكننا القول أن نظرية التناص بمفهومها الحداثي، "تتيح للباحث العربي أن يستفيد من دلالاتها الإيجابية، وإنجازاتها الفكرية والأدبية والنقدية في تعميق رؤيته ودراسته للأدب العربي في اتصال حلقاته الإبداعية من جيل إلى جيل، مع الوعي باختلاف المعطى الثقافي الغربي لهذه النظرية عن المعطى العربي الذي تعددت جوانبه الثقافية والأدبية ممثلةً ثراء معرفيا وغنى منهجيا في دراسة علاقة الشاعر الجديد بالشاعر القديم في تراثنا العربي القديم والمعاصر"(١٧٩).

وأخيرا... فإن التناص يلعب دورا مهما في فهم النص وتفسيره، فليس التناص مجرد نقل لنصوص سابقة وتضمينها في النص الجديد، **وإنما ذلك التفاعل بين النصوص لابد وأن يكون له تفسير، وهو ما يتخطى بالناقد أو الباحث الوقوف على تعيين مواضع التناص إلى القيام بمحاولة تفسيرها وتأويلها بما يتناسب ويتوافق مع النص المبدَع، مع مراعاة الظلال والأضواء التي قد تظهر وتختفي في شخصية المبدع؛ لأنها لاشك تؤثر في عملية الإبداع وفي عملية الأخذ المقصود (الواعي)، أو غير المقصود (اللاواعي)، وهذا ما يعطي لدراسة التناص في شعر شاعر ما قيمة ودلالة.**

الهوامش:

١. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م، ١/ ٧٨.

٢. المعارضةُ في الشعر "أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحرٍ وقافية، فيأتي شاعرٌ آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحرِ الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسيرٍ أو كثيرٍ، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه... فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل"، أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٤م، ص٧.

٣. النقيضة هي: "أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول، ومعنى هذا أنه لابد من وحدة الموضوع فخرا أو هجاء أو سياسةً أو رثاء أو نسيبا أو جملةً من هذه الفنون المعروفة إذا كان الموضوع هو مجال المنافسة ومادة النقائض، ولابد من وحدة البحر فهو الشكل الموسيقي الذي يجمع بين النقيضتين، ويجذب إليه الشاعر الثاني بعد أن يختاره الأول. ولابد من وحدة الروي فلذلك هو النهاية الموسيقية المتكررة التي تعد جزءا من النظام الموسيقي للمناقضة. بقيت حركة الروي، ولابد من وحدتها أيضا إتماما لذلك التنسيق الوزني، وإن اختلفت في بعض النقائض"، أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص٣.

٤. ألفَ فيها درويش محمد بن أحمد الطالوي الأرتقي الدمشقي، كتابا أسماه: "سانحات دمى القصرِ في مطارحات بني العصرِ"، تحقـ محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٣م في مجلدين، "والمطارحة هي التحاور والمناظرة... وهي ما كان يفعله الأدباء الناشئون في عصره، من إرسال قصيدة منمقة إلى أحد كبار الأدباء، يفيض عليه فيها من صنوف المديح والثناء، ويرجوه في نهايتها أن يتفضل تكرما بالرد، ومن هنا فهو قد طرح نفسه عليه. فإما أن يقبل الأديب الكبير القصيدة فيجيب عليها بأحسن منها فتنشر القصيدتان ويخطو الأديب الناشئ خطوة نحو الشهرة أو يسكت عن الرد عليها، لأسباب في نفسه فلا يتحقق هذا الرجاء"، سانحات دمى القصر، ١/ ٧، ٨.

٥. عدَّها القَلقَشندي في كتابه صبح الأَعشَى، من مقاصد المكاتبات، وقال عنها: "مما يكتُبُ به الرئيس إلى المرءوسِ والمرءوس إلى الرئيسِ والنظير إلى النظيرِ ... وهي على سبعة عشر نوعا"، صبح الأعشى، دار الكتب السلطانية، القاهرة، ١٩١٦م، ٥/٩.

٦. المتنبي: ديوانه بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٣٨م، ٤/ ٨٣ ،٨٤.

٧. المرجع السابق، ٢/ ١٤، ١٥.

٨. انظر سمير السعيد حسون: رؤية الشاعر لشعريته قراءة نقدية في نصوص البحتري والمتنبي، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد الثاني والعشرين،ج٢، ٢٠٠٣م، ص ١٢٥١ – ١٢٥٣.

٩. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، مج ٦، ج ٤٩، مادة: نصص، ص ٤٤٤١ ، ٤٤٤٢.

١٠. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٦م، ص١٦.

١١. المرجع السابق، ص ١٧، ١٨.

١٢. ابن منظور: لسان العرب، مادة نسج، مج ٦، ج ٤٩، ص ٤٤٠٦.

١٣. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي، ص ١٧، ١٨.

١٤. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣م، ص ٤٦.

١٥. إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات (التناص- الأدب المقارن- السرقات الأدبية)، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير ٢٠٠٨م، ص٦٤.

١٦. إبراهيم نمر موسى: صوت التراث والهوية "دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد"، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٤، العدد الأول والثاني ، ٢٠٠٨م، ص ١٠٠.

١٧. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج ٥٤، مج ١٤، ديسمبر ٢٠٠٤م، ص ٣٨٠.

١٨. محمد عزَّام: النَّصُّ الغائب تجلّيات التّناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م، ص ٢٨.

١٩. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، ص ٣٨٠.

٢٠. المرجع السابق، ص ٣٨٠، ٣٨١.

٢١. إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات، ص ٦٤، ٦٥.

٢٢. تزفيتان تودوروف: ميخائل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٦م، ص ١٢٢.

٢٣. المرجع السابق، ص ١٢٤، ١٢٥.

٢٤. إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات، ص ٦٥.

٢٥. تزفيتان تودوروف: ميخائل باختين، المبدأ الحواري، ص ١٢٥.

٢٦. إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات، ص ٦٥.

٢٧. تزفيتان تودوروف: ميخائل باختين، المبدأ الحواري، ص ١٢٥.

٢٨. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، ص ٣٨١.

٢٩. مارك أنجينو: "التناصية" بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب: "آفاق التناصية" المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٦٧.

٣٠. المرجع السابق، ص ٦٨.

٣١. انظر محمد وهابي، مفهوم التناص، ص ٣٨١، ٣٨٥، ٣٨٨، وجوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

٣٢. جوليا كريسطيفا: علم النص، ص ٢١.

٣٣. المرجع السابق، ص ٢٢.

٣٤. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤ ، ١٩٩٨م، ص ١٥.

٣٥. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، ص ٣٨٢.

٣٦. المرجع السابق، ص ٣٨٥.

٣٧. المرجع السابق، ص ٣٨٨، ٣٨٩.

٣٨. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١١م، ص ١١.

٣٩. عبدالقادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧م، ص٩.

٤٠. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٧.

٤١. إبراهيم نمر موسى: صوت التراث والهوية، ص ١٠١، ١٠٢.

٤٢. مارك أنجينو: التناصية ، ص ٧٩.

٤٣. رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ١٩٩٢م، ص٦٤.

٤٤. حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج٥١، مج١٣، مارس ٢٠٠٤م، ص ٢٧٢، ٢٧٣.

٤٥. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص ٥٣.

٤٦. رولان بارت: نظرية النص La theorie du texte ، ضمن كتاب: "آفاق التناصية" المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٨.

٤٧. المرجع السابق، ص ٣٨.

٤٨. المرجع السابق، ص٣٠، ٣١.

٤٩. رولان بارت: من العمل إلى النص De L'oeuvre au texte، ضمن كتاب: "آفاق التناصية"، محمد خير البقاعي، ص ١٧، ١٨.

٥٠. رولان بارت: نظرية النص، ص ٤٢.

٥١. المرجع السابق، ص ٤٢، ٤٣.

٥٢. مارك أنجينو: "التناصية"، ص ٦٤.

٥٣. المرجع السابق، ص ٦٦.

٥٤. المرجع السابق، ص ٦٦.

٥٥. المرجع السابق، ص ٧٠.

٥٦. المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.

٥٧. حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة، ص ٢٧٨.

٥٨. مارك أنجينو: "التناصية" ، ص ٧٥.

٥٩. حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة، ص ٢٧٩.

٦٠. مارك أنجينو: "التناصية" بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ص ٧٩.

٦١. انظر جميل عبد المجيد: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب، ١٩٩٩م، ص ٧ وما بعدها.

٦٢. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص ١٣.

٦٣. زياد محمد أسعد بني شمسه: التناص في شعر ابن سناء الملك، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، كلية الآداب جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ص ٤٢.

٦٤. محمد عزَّام: النَّصُّ الغائب، ص ٤١.

٦٥. المرجع السابق، ص ٤١.

٦٦. انظر عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة ط ١، ٢٠٠٧م، ص٧٥.

٦٧. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص ٦٨.

٦٨. محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م، ص ٨٥.

٦٩. بدران عبد الحسين: التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٩.

٧٠. حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٩٥.

٧١. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص ، ص ٦٩، ٧٠.

٧٢. سيزا قاسم: حول بويطيقا العمل المفتوح، قراءة في "اختناقات العشق والصباح" لإدوار الخراط، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، مج٤، ع٢، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

٧٣. انظر سيزا قاسم: حول بويطيقا العمل المفتوح، ص ٢٣٧.

٧٤. المرجع السابق، ص ٢٣٦.

٧٥. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص ١٢١.

٧٦. انظر المرجع السابق، ص ١٢١، ١٢٢.

٧٧. المرجع السابق، ص ١٢٣.

٧٨. المرجع السابق، ص ١٢٥.

٧٩. انظر المرجع السابق، ص ١٢٥– ١٢٩.

٨٠. صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٤، ربيع ١٩٨٤م، ص ٢٣.

٨١. المرجع السابق، ص ٢٣، ٢٤.

٨٢. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ١٥.

٨٣. المرجع السابق، ص ١٥.

٨٤. المرجع السابق، ص ١٦.

٨٥. المرجع السابق، ص ٥٧.

٨٦. المرجع السابق، ص ٥٨.

٨٧. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٢م، ١٣١/٣، ١٣٢.

٨٨. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ٣٢٧، ٣٢٨.

٨٩. عبد الله الغذامى: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م، ص ١١٣.

٩٠. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣٨.

٩١. عبدالعاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥م، ص ١٥، ١٦.

٩٢. عبد العاطي كيوان: منهج التناص، مدخل في التنظير ودرس في التطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٣٥.

٩٣. انظر عبد العاطي كيوان: منهج التناص، ص ١١، ١٢، ١٣.

٩٤. المرجع السابق، ص ١٥، ١٦.

٩٥. محمد عزّام: النَّصُّ الغائب، ص ٤٢.

٩٦. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ط٥، ١/ ٩١.

٩٧. علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٨٥.

٩٨. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م، ص ١٩٦.

٩٩. ابن منظور المصري: أخبار أبي نواس (تاريخه، نوادره، شعره، مجونه)، شرحه وضبطه محمد عبد الرسول إبراهيم، دار البستاني، القاهرة، ٢٠٠٠، ص

١٠٠. عبد الرحمن صدقي: أبو نواس (قصة حياته وشعره)، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، أعلام الإسلام، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٤٥.

١٠١. ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ١٩٨٥م، ص ١٤.

١٠٢. المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

١٠٣. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٢٤.

١٠٤.ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٦.

١٠٥.المرجع السابق، ص ١٢٦، ١٢٧.

١٠٦. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٢٧.

١٠٧. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٣٣.

١٠٨. عزة شبل: علم لغة النص، ص ٨٠.

١٠٩. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٤٠.

١١٠.محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٦.

١١١. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص ١٠١، ١٠٢.

١١٢. ابن رشيق القيرواني: العمدة، ٢/ ٢٨٠.

١١٣. انظر المرجع السابق، ٢/ ٢٨١ – ٢٩٤.

١١٤. ابن الوردي (زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر الوردي): ديوانه، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٤٩.

١١٥. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص ١٩٦.

١١٦. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٤١.

١١٧.المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، ص ٣٦٦.

١١٨.أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٢٢٩.

١١٩. المرجع السابق، ص ٢٣١.

١٢٠. المرجع السابق، ص ١٩٧.

١٢١. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٤٢.

١٢٢.ابن وكيع التنيسي (أبو محمد، الحسن بن علي بن وكيع): المنصف للسارق والمسروق منه، حققه وقدم له عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قار يونس، بني غازي، ط١، ١٩٩٤م، ١/ ١٠٤.

١٢٣.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٩٣.

١٢٤. بدران عبد الحسين: التناص في شعر العصر الأموي، ص ٣٤.

١٢٥.أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ١٩٦، ١٩٧.

١٢٦. المرجع السابق، ص ٢٣٠.

١٢٧.ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٣.

١٢٨. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٤٢، ٤٣.

١٢٩. أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ١٩٦.

١٣٠.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٩٥، ١٩٦.

١٣١.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص ٣٣٨.

١٣٢.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٣٩.

١٣٣. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٩٢.

١٣٤.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٣٩.

١٣٥.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٩٢، ١٩٣.

١٣٦.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٤٠.

١٣٧. المرجع السابق، ص ٣٤٠، ٣٤١.

١٣٨.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ١٩٣.

١٣٩. المرجع السابق، ص ١٩٤.

١٤٠. المرجع السابق، ص ١٩٤.

١٤١. المرجع السابق، ص ١٩٥.

١٤٢. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ٣٢١.

١٤٣.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٦٨، ٤٦٩.

١٤٤. رامي أبو شهاب: مصطلح السرقات الأدبية والتناص، بحث في أولية التنظير، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨م، ص ٢٣٩.

١٤٥.حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٢١٥، ٢١٦.

١٤٦. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٤٩، ٥٠.

١٤٧. رامي أبو شهاب: مصطلح السرقات الأدبية والتناص، ص ٢٤٨.

١٤٨. عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، ص ١٤٦.

١٤٩. عبد الحكيم راضي: مقدمة كتاب (الاقتباس من القرآن الكريم) للثعالبي، تحقيق، ابتسام مرهون الصفار، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٣م، الجزء الأول، ص ٦، ٧.

١٥٠. انظر أحمد السيد صقر: بناء القصيدة في شعر الأمير ابن أبي حصينة السلمي المعري، دار الثقافة اللغوية، المنصورة، مصر، ط١، ٢٠١٦م، ص ٢٥٦ وما بعدها.

١٥١. ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ٣/ ٢٠٠.

١٥٢. ابن أبي الإصبع المصري: بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص ٥٢.

١٥٣. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٤٢٦.

١٥٤. شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، طبع بمطبعة أمين أفندي هنديه، القاهرة، ١٣١٥هـ، ص ١٢٩.

١٥٥. ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ٢/ ٤٥٥

١٥٦. أبو منصور الثعالبي: الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق، ابتسام مرهون الصفار، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٣م، ١/ ٣٩.

١٥٧. فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص ٢٨٨.

١٥٨. عبد الحكيم راضي: مقدمة كتاب (الاقتباس من القرآن الكريم)، ص ٧.

١٥٩. محمد عبد المطلب: دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٦٢.

١٦٠. محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٤.

١٦١. الخطيب القزويني: الإيضاح، ص ٤٣٠.

١٦٢. محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣١٧.

١٦٣. محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٤.

١٦٤. عبد الحكيم راضي: مقدمة كتاب (الاقتباس من القرآن الكريم)، ص ٣٧.

١٦٥. انظر فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص ٢٨٨.

١٦٦. محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص ٣٢٠.

١٦٧. محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٣.

١٦٨. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٧.

١٦٩. محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص ٣٢٠.

١٧٠. محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٤.

١٧١. محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص ٣١٩.

١٧٢. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٠، ص ٢٥٩.

١٧٣. ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ١٢٧- ١٢٩.

١٧٤. محمد عزام: النص الغائب، ص ٤٤.

١٧٥. انظر عزة شبل: علم لغة النص ، ٧٩، ٨٠.

١٧٦. المرجع السابق، ص ٨٠.

١٧٧. إبراهيم نمر موسى: صوت التراث والهوية، ص ١٠٣، ١٠٤.

١٧٨. عوض علي الغباري: التناص في شعر ابن نباته المصري، بحثه في مقدمة ديوان ابن نباته

المصري، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م، (طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٠٥م)، ص ٤.

١٧٩. المرجع السابق، ص ١.

قائمة المراجع

١- إبراهيم نمر موسى: صوت التراث والهوية "دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد"، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٤، العدد الأول والثاني، ٢٠٠٨م.

٢- إبراهيم نمر موسى: نحو تحديد المصطلحات (التناص- الأدب المقارن- السرقات الأدبية)، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير ٢٠٠٨م.

٣- ابن أبي الإصبع المصري: بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر.

٤- ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

٥- أحمد السيد صقر: بناء القصيدة في شعر الأمير ابن أبي حصينة السلمي المعري، دار الثقافة اللغوية، المنصورة، مصر، ط١، ٢٠١٦م.

٦- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٤م

٧- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٨- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٠م.

٩- بدران عبد الحسين: التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

١٠- تزفيتان تودوروف: ميخائل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

١١- أبو منصور الثعالبي: الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق، ابتسام مرهون الصفار، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٢- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٣- جميل عبد المجيد: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب، ١٩٩٩م.

١٤- جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

١٥- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.

١٦- حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج٥١، مج١٣، مارس ٢٠٠٤م.

١٧- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

١٨- حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧م.

١٩- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٠- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت.

٢١- د رويش محمد بن أحمد الطالوي الأرتقي الدمشقي: سانحاتُ دَمى القَصرِ في مُطَارحاتِ بني العصرِ"، تحقـ محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٢٢- رامي أبو شهاب: مصطلح السرقات الأدبية والتناص، بحث في أولية التنظير، مجلة علامات، جدة، السعودية، ج٦٤، مج١٦، ٢٠٠٨م.

٢٣- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٢٤- رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ١٩٩٢م.

٢٥- رولان بارت: من العمل إلى النص De L'oeuvre au texte، ضمن كتاب: "آفاق التناصية"، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٦- رولان بارت: نظرية النص La theorie du texte ، ضمن كتاب: "آفاق التناصية" المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٧- زياد محمد أسعد بني شمسه: التناص في شعر ابن سناء الملك، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة القاهرة، ٢٠١٢م.

٢٨- سمير السعيد حسون: رؤية الشاعر لشعريته قراءة نقدية في نصوص البحتري والمتنبي، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد الثاني والعشرين،ج٢، ٢٠٠٣م.

٢٩- سيزا قاسم: حول بويطيقا العمل المفتوح، قراءة في "اختناقات العشق والصباح" لإدوار الخراط، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، مج٤، ع.٢

٣٠- شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي الحنفي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، طبع بمطبعة أمين أفندي هنديه، القاهرة، ١٣١٥هـ.

٣١- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٤، ربيع ١٩٨٤م.

٣٢- ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ١٩٨٥م.

٣٣- عبد الحكيم راضي: مقدمة كتاب (الاقتباس من القرآن الكريم) للثعالبي، تحقيق، ابتسام مرهون الصفار، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣٤- عبد الرحمن صدقي: أبو نواس (قصة حياته وشعره)، لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، أعلام الإسلام، القاهرة، ١٩٤٤م.

٣٥- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة

النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥م.

٣٦- عبد العاطي كيوان: منهج التناص، مدخل في التنظير ودرس في التطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

٣٧- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية ، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧م.

٣٨- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٦م.

٣٩- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

٤٠- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٤١- عبد الله الغذامى: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م.

٤٢- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤ ، ١٩٩٨م.

٤٣- عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١١م.

٤٤- عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة ط ١، ٢٠٠٧م.

٤٥- العسكري (أبو هلال): الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.

٤٦- علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٧- عوض علي الغباري: التناص في شعر ابن نباته المصري، بحثه في مقدمة ديوان ابن نباته المصري، طبعة الهيئة

العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧م، (طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٠٥م).

٤٨- فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٥م

٤٩- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

٥٠- القلقشندي، صبح الأعشى، دار الكتب السلطانية، القاهرة، ١٩١٦م.

٥١- مارك أنجينو: "التناصية" بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب: "آفاق التناصية" المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٥٢- المتنبي: ديوانه بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٣٨م.

٥٣- محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م

٥٤- محمد عبد المطلب: دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

٥٥- محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢م.

٥٦- محمد عزّام: النَّصُّ الغائب تجلّيات التّناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م.

٥٧- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣م.

٥٨- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م

٥٩- محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، مجلة علامات، جدة،

السعودية، ج ٥٤، مج ١٤، ديسمبر ٢٠٠٤م.

٦٠- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، نهضة مصر، القاهرة.

٦١- ابن منظور المصري: أخبار أبي نواس (تاريخه، نوادره، شعره، مجونه)، شرحه وضبطه محمد عبد الرسول إبراهيم، دار البستاني، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦٢- ابن منظور المصري: لسان العرب، دار المعارف، مصر.

٦٣- ابن الوردي (زين الدين أبو حفص عمر بن مظفر بن عمر الوردي): ديوانه، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٦٤- ابن وكيع التنيسي (أبو محمد، الحسن بن علي بن وكيع): المنصف للسارق والمسروق منه، حققه وقدم له عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قار يونس، بني غازي، ط١، ١٩٩٤م.