مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 2 السنة: 2021
ص: 70 - 81 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الإنتاجية كمفهوم تناصي في النقد البلاغي العربي القديم
المثل السائر لابن الأثير أنموذجا

Productivity as an Intertextual Concept in the Ancient Arab Rhetorical Criticism: El MathelEsseirof Ibn al-Atheer as a Model

خذير البشير*

Khadir bachir

جامعة عمار ثليجي- الأغواط (الجزائر)

University of Ammar Thleiji - Laghouat (Algeria)

Ba.khadir@lagh-univ.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/04	تاريخ القبول: 2020/12/11	تاريخ النشر: 2021/06/02

ملخص البحث

لاشك في أن النظريات النقدية الغربية الوافدة على الساحة النقدية العربية تحدث تقاطعات كبيرة مع بعض النظريات النقدية البلاغية العربية القديمة، وتقيم معها حوارا وجدلا أفضى بنا إلى بحث نظرية من نظريات الحداثة وهي نظرية التناص ومدى مقاربتها مع نظرية السرقات الشعرية، وكان ذلك في جزئية من جزئيات نظرية التناص وهي جزئية الإنتاجية التي تعد من أهم مصطلحات النظرية التناصية، وتم الاشتغال على كتاب المثل السائر لابن الأثير؛لأن هذا الأخير معلمة في النقاد العرب، كما أن كتابه المثل السائر منعطف خطير في النقد البلاغي والأدبي العربي؛ إذ نضجت معه جزئية الإنتاجية في النظرية التناصية وعبر عنها بمصطلح الكيمياء في توليد المعاني.

الكلمات المفاتيح: الإنتاجية؛ التناص في المثل السائر؛ تجليات التناص في المدونة النقدية العربية القديمة.

Abstract:

There is no doubt that Western critical theories entering the Arab criticism arena create great intersections with some ancient Arab rhetorical critical theories, and establish a dialogue and debate with them that led us to discuss one of the theories of modernity, which is the theory of intertextuality and the extent of its approach with the theory of poetic theft, and this was partly from partials of the theory of intertextuality, which is part of productivity and one of the most important terms of intertextuality theory. Work was carried out on Ibn al-Atheer's parable, because the latter is a teacher of Arab

* خذير البشير: bkhadir846@gmail.com

critics, and his book The Exemplar is a dangerous turning point in Arab rhetorical and literary criticism. As the partial productivity matured in intertextual theory, and it was expressed in the term the Alchemy in generating meanings.
Keywords: productivity; Intersexuality is the saying- Manifestations ofintersexuality in the old Arab critics corpus.

مقدمة:

تعد ظاهرة التناص إحدى الظواهر الفنية، المؤثرة في تشكيل الخطاب الجمالي والمساهمة في بناء وظيفته البلاغية والمساعدة له في القيام بوظيفته التواصلية ؛ فلم يعد النص منغلقا عن ذاته لا يخرج عن بيئته الداخلية وإنما أصبح عبارة عن شبكة من الاقتباسات التي تجعل النصوص تفتح بعضها البعض بوشائج وعلاقات قائمة على التأثير والتأثر ونقل الخبرات المعارف والتجارب، وكأن الإنسانية –كما قيل– في الأخير لا تنتج إلا نصا واحدا يعاد إنتاجه وتشكيله باستمرار، يعاد فيه اكتشاف الماضي، وقراءته قي ضوء الحاضر .

إن النقد العربي أصبح اليوم يسعى إلى التأقلم مع استراتيجيات التناص باعتباره آلية لتشريح النصوص وسبر أغوارها وللوقوف على أسرارها، ثم هو مطالب ببحث هذا المفهوم ومعرفته كبذرة جنينية قد يكون لها وجود في النقد العربي.

وقد سعينا لبحث جزئية من جزئيات التناص وهي جزئية الإنتاجية التي هي من أهم مصطلحات النظرية التناصية ومدى مقاربة هذا المصطلح لبعض ما جاء في المدونة النقدية البلاغية القديمة .

وتم اختيار المثل السائر لابن الأثير؛ لأنه_حسب اعتقادي_الكتاب الذي نضجت فيه ومعه هذه الجزئية النقدية الحداثية؛ فإنه تناولها ومثل لها وعرفها كمعنى وإن لم يعرفها كمصطلح.

فما هي تجليات هذه الجزئية من نظرية التناص في المثل السائر؟

الإنتاجية: الكيمياء والتوليد:

يعرف مصطلح الإنتاجية على أنه قدرة نص ما على تكوين علاقة تأثير وتأثر مع نصوص سابقة أو لاحقة يعقد معها النص الجديد علاقة إنتاجية قائمة على التفاعل، وتأسيسا على هذا فالنص إنتاجية؛ بمعنى:

1_ **تعطل وقفية النص: لم يعد سكونيا منغلقا؛** بل هو شبكة من الوشائج والعلاقات والتداخلات الخفية أو الظاهرة ووفق هذا المبدأ فهو يتداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية....، تتسرب فيه ومن خلاله مجموعة التبصرات والتصورات والخبرات والمعرفة الإنسانية المفتوحة، التي تهدم فرادة النص وتهدم عزلته وتعريه وتكشفه؛ وكأن الإنسانية في الأخير – كما قيل–لا تنتج إلا نصا واحدا يعاد إنتاجه وتشكيله باستمرار، يعاد فيه اكتشاف الماضي، وقراءته قي ضوء الحاضر، وهو النص الأم أو الكتاب الأكبر The Book الذي يضم – حسب بارت– كل ما كتب بالفعل.

إن النص في ضوء مفهوم التناص بلا حدود فهو ديناميكي متجدد متغير .

2- **التلقي والتأويل**:النص الحاضر– قيد العملية الإنشائية– وفق النظرية التناصية ليس فقط إثراء لنصوص سابقة أو لاحقة؛ بل يعطيها قراءة جديدة وتفسيرا جديدا؛ وبالتالي حياة جديدة ونفسا آخر.ويسهم في شاعريتها التي تختبر لغة الكتابة الأدبية وتقف على مدى تماسكها وقوتها.

و قد جعل مصطلح الإنتاجية القارئ منتجا لأعمال الأدبية فاعلا رئيسا في العملية الإبداعية؛لأنه يستخدم منتوجه الثقافي في كشف مواطن التناص.....و بهذا يعود للقارئ تموقعه باعتباره هو الذي يقرأ النص ويعطيه بعدا تأويليا يستشفه من خلال فحص النصوص، ويضع يده على مكامن التأثير والتأثر .

ويعمل القارئ على تأويل النصوص انطلاقا من موروثه الثقافي لا من الموروث الثقافي للمنشئ؛ وقد أعلن بارت جنائزية المؤلف عندما أعلن في كتابه«النقد والحقيقة» أن النقد الذي ينظر في العلاقة بين النص والمؤلف قد انتهى إلى غير رجعة، واستشرف نوعا من النقد سيكتسح الساحة النقدية .

ثم علل فكرة إماتة الذات المبدعة بـ:

إن تعليق النص بالناص يوؤل إلى إغلاق الكتابة وإيقاف العملية التأويليه له.

كما أن المبدع ليس مالكا للنص وليس هو المنشئ الأول له من العدم؛ لأنه ينهل من معين إنساني مشترك يقع فيه التداخل المعرفي الذي حدث ويحدث بين العديد من الحقول المعرفية؛ كالفلسفة وعلمَي الاجتماع والنفس ومجالي النقد الفني والأدبي. حتى أن بعض الأعمال تقع فيها صعوبة في تصنيفها .

وكأن المؤلف آلة ناسخة كما قال –بارت– في حديثه عن سارتر في مقابلة تلفزيونية: لقد كان سارتر ذاته آلة ناسخة عظيمة. كان فيلسوفًا، وكاتب مقالة، ومسرحيًّا، وناقدًا...

إن مسألة إيجاد نهايات للنصوص أمر لا طائل تحته؛ ففي كل نهاية تنبثق بداية جديدة.

ومن خلال هذا الكلام نخرج إلى أنّ حقيقة الأدب هو التناص، الذي يعبر عن جوهره، ويضمن وجوده، ويكفل بقائه، ويمنحه تميزه عن غيره، والتناص هو وحده الذي يبعث على راحة القارئ ويبعث فيه التلذذ يجعله يبحث عن النصوص الجميلة لكي يمارس معها المتعة، أما القارئ المحترف فـ:"يبحث في عناصر مشكلاتها، ومكونات التأثير فيه، ثم مكونات التأثر فيها من بعد ذلك"[1].

وينعت كذلك بالقارئ النموذجي الذي يختلف عن القراء العاديين، ويستطيع أن يكتشف ما وراء السطور، وهذا الذي سماه مايكل ريفاتير "بالقارئ الخارق وسماه غير واحد من النقاد بالقارئ المطلع أو القارئ الكفء" وهو الذي توكل له مهمة البحث بين ثنايا السطّور، فهو يقبل على النص بمعرفة مسبقة تسعفه في اكتشاف القيم التأويلية التي يطرحها النص، ويضع يده على الفكرة الجنينية الي يقوم عليها النص من خلال ربطه بالنصوص الأخرى.

وينقل الغدامي عن تودوروف أنواع القراءة يقول: ويعرض تودوروف علينا ثلاثة أنواع من القراءة هي:

أ- **القراءة الإسقاطية:** وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة .

ب- **قراءة الشرح:** وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو يكون تكريرا ساذجا يجتر الكلمات نفسها.

ت- **قراءة الشاعرية** : وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن، وتقرأ فيه

أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم.."[2]

3- فقدان المرجعية :

أ- المرجعية التاريخية(تاريخية العمل الأدبي):

صار العمل الإبداعي لا تاريخ له، وضاع في الأعماق، ولم يعد واضح المعالم والحدود؛ فلا يستطاع له تحديد معلم انطلاق، ولا يستشرف منه معلم نهاية.

وبهذا الصدد يقدم الدكتور صبري حافظ خلاصة في بحثه التناص وإشاريات العمل الأدبي مفادها: أن دراسة التناص 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[3]" .

فالتناص هو تشكيل نصوص جديد لاحقة من نصوص سابقة فانية تفاعلت فيما بينها فلم يبق منها إلا رسومها وخيالاتها التي لا يضطلع بها إلا القارئ النموذجي الذي ينبش في طبقاتها ليقف على نقاط التعالق ومختلف الوشائج والعلاقات الخفية.

ويرى "عبد السلام المسدي" من خلال المبحث الذي عقده بعنوان "العلاقة والإجراء"، الذي ضمنه كتابه "الأسلوبية والأسلوب"إنّ ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرًا خارجياً إنما هو يبلغ ذاته وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شئ إثباتا أو نفيا فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا.."[4]

ومعني انقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب إلغاء دراسته وتحليله ضمن السياقات الخارجية (تاريخية، ثقافية، اجتماعية...) وهذا ما يعطيه علاقات إحالية تكتفي بذاتها في ظل غياب هذه المرجعية تجعله متميزاً فالخطاب ليس ناسخاً للأحداث كما هي عليه في الواقع، وإنما هو تصوير الواقع بلغة متميزة تحلق في عالم سحري مفارق وتتوسل التقنيات الأسلوبية والانزياح اللغوي الذي يخرج باللغة من الواقع إلى الفن المعيار الواقعي إلى المعيار الفني.

ب- فقدان مرجعيته إلى المبدع (الناص):

فقد تلاشى دور المنشئ وانتقل مركز القيمة من الذات المبدعة إلى العمل الأدبي؛ فأصبح ينطلق من الأعمال ليعود إليها ونقل مركز القيمة من السياق الذي كان يعنى بالمؤلف وبالسياق التاريخي والسياق الاجتماعي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها باعتبار أن قيمتها تكمن فيها وبهذا كله أصبحت هذه النظرية خطوة عملاقة لفكاك الأعمال من منشئيها وجعلها عالماً قائماً بذاته وأصبحت مهمة الناقد اختبار لغة الكتابة الأدبية بحيث يقف على مدى تماسكها وقوتها...بقطع النظر عن مبدعها ؛ فكم من نصوص ظلمت بدعوى النظر لإيديولوجيات أصحابها وانتمائهم وتوجهاتهم.

وهذه هي روح المقولة الاستئصالية التي رفعها شعار موت المؤلف التي تعني زوال سلطان الأبوة النصية؛ فالمبدع لا يرافق أعماله إلا عند مرحلة الوضع؛" لأن الكاتب لا يكتب انطلاقا من عدم، واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تعد ولا تحصى تشكل محفوظة الذي يؤسس ثقافته، ويهذب ذوقه، ويخلق دراية لسانه، ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته، مستفيدة من اجتهادات سابقيه، والكاتب – حينها – لا يكتب جديدا،وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأنه يغترف من المشترك العام للغة والأفكار والأذواق [5]".

وهذه الفكرة وإن ظهرت في حوارية الأصوات المتعددة عند ميخائيل ياختين واستمرت في نموها على يد رولان وجوليا إلا أنها قديمة في المعرفة الإنسانية "فمسألة رفض المؤلف ليست جديدة فابتدأت إرهاصاتها قبل تأسيس النزعة البنيوية وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، ولعل أهم من ألح عليها في أكثر من مقولة، هو الشاعر الفرنسي فاليري (1871-1945) الذي كان يزعم أن "المؤلف تفصيل لا معنى له". ولقد ذهب هذا المذهب فيما بعد، جملة من المنظرين الفرنسيين منهم: جيرار جينات، ورولان بارث، وميشال فوكو، وكلود ليفي ستراوس.[6]"

ومعنى هذا أنّ نظرية الأدب ابتداء من البنيوية وأعمال الشكلانيين أصابها تحول جذري، فلم تصبح نظرية في الحياة تعنى بحياة المؤلف ... بل أصبحت نظرية في الأدب تركز على الجوانب الثلاثة (اللغوي، الفني، الجمالي).

واعتبرت أن "المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محورا شنيعاً: لم يعد هناك ما يبرره ولا ضرورة من استمرار الاستغراق فيه".[7]

فقد قامت هذه النظرية كرد فعل على"هؤلاء التاريخيين الذي حولوا كل شيء جميل في الأدب إلى تاريخ، بسن قوانين مفترضة للماضي والمستقبل لا يمكن إثبات صحتها،لا يمكن إثبات صحتها التجريبية بإجراءات أمبيرقية"[8]؛ فالتاريخ تاريخ والأدب أدب...

كما أعلنت هذه النظرية القطيعة مع المناهج النفسية والتاريخية...،و هذا ينسجم مع ما ذهب إليه"ديسوسير"عندما رأى بأنّ علم اللغة يجب أن يخلص من كل التخصصات الأخرى كالفلسفة وعلم الأخلاق.

ومن خلال ما سبق نصل إلى أن المعاني والنصوص عبارة عن عملية غير واعية لا يعى المؤلف حضورها في وجدانه، وولكنه يفكر بصوتها يقول تودروف: أنّ الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث تكرارية واعية أو غير واعية لنصوص حادثة أو ستحدث وهي محاكاة لها وإعادة هدمها لبنائها ضمن نسق يألفه الكاتب وأسلوب يعتاده، وهذا يعني أنها لا تغلق على ذاتها وإنما هو في دينامكية وتفاعلية مستمرة؛ المبدع يكتب بأيادي الجماعة البشرية في خضمها عن طريقه ... أنّ كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخري وهو يتلقاها بصوت الآخرين مترعة[9].

تكلم ابن الأثير عن تأويل النصوص والمعاني واختلاف قرائتها وحددها بثلاثة أقسام فـ: ...لا يخلو تأويل المعنى من ثلاثة أقسام: إما أن يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره، وإما أن يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية: إمَّا أن تكون ضدًّا، أو لا تكون ضدًّا، وليس لنا قسم رابع[10].

ومثل ببيت لأبي تمام يقول فيه:

بالشعر طولٌ إذا اصطكَّت قصائده.. في معشرٍ، وبه عن معشرٍ قصر

يقول الناقد:"هذا البيت يحتمل تأويلين: أحدهما أن الشعر يتَّسع مجاله بمدحك، ويضيق بمدح غيرك، يريد بذلك أن مآثره كثيرة، ومآثر غيره قليلة، والآخر: أن الشعر يكون ذا فخر ونباهة بمدحك، وذا خمول بمدح غيرك، فلفظة "الطول" يفهم منها ضد القِصَر، ويفهم منها الفخر، من قولنا: " طال فلان على فلان" أي: فخر عليه[11]."

ومما يقع في هذا السبيل قول أبي كبير الهذلي

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها .... فلمَّا انقضى ما بيننا سكن الدهر

"و هذا يحتمل وجهين من التأويل: أحدهما أنه أراد بسعي الدهر سرعة تقضّي الأوقات مدة الوصال، فلما انقضى الوصل عاد الدهر إلى حالته في السكون والبطء. الآخر: أنه أراد بسعي الدهر سعي أهل الدهر بالنمائم والوشايات، فلمَّا انقضى ما كان بينهما من الوصل سكنوا وتركوا السعاية..12".

و يدخل في هذا الباب:"قول النبي –صلى الله عليه وسلم– لأزواجه: "أطولكن يدًا، أسرعكن لحوقًا بي" فلمَّا مات –صلوات الله عليه– جعلن يطاولن بين أيديهن حتى ينظرن أيتهن أطول يدًا، ثم كانت زينب أسرعهن لحوقًا به، وكانت كثيرة الصدقة، فعلمن حينئذ أنه لم يرد الجارحة، وإنما أراد الصدقة، فهذا القول يدل على المعنيين المشار إليهما"[13].

وقد أولى ابن الأثير الذائقة الفنية عناية عظيمة في الحكم على المعاني، وذكر أن الترجيح بين المعاني خاضع لمقاييس وقواعد يحتكم وهو أصل مهم من أصول النقد الفني فـــ:"هذا الفصل هو ميزان الخواطر الذي يوزن به نقد درهمها ودينارها، بل المحك الذي يعلم منه مقدار عيارها، ولا يزن به إلّا ذو فكرة متَّقِدَة، ولمحة منتقدة، فليس كل من حمل ميزانًا سُمِّيَ صرَّافًا، ولا كل من وزن به سُمِّيَ عرَّافًا[14]."

وقد تعرض ابن الأثير لفكرة ترحال النصوص عندما قال: "أن الطرق تتحد وأن المقاصد تختلف" فهو يشير إلى أن النصوص تنمو بالتلقف والتنقل من قائل إلى آخر، وهى الفكرة عينها التي نادت بها جوليا كريستيفا عندما رأت أن النصوص عبارة عن ملفوظات ومعاني مقتطعة من نصوص سابقة أو لاحقة تتقاطع فيما بينها يقيم معها النص الحادث علاقة تفاعل؛ لأن المعني عابر للزمان وعابر للمكان.

وتظهر إنتاجية المعنى عند ابن الأثير من خلال مصطلح الكيمياء في توليد المعاني.

إن مصطلح الكيمياء يوحي بذلك التفاعل الحاصل بين النصوص والمعاني والملفوظات، وأن بعضها محصل من بعض منتج عنه .

فقد تأخذ المعنى الواحد وتخرج منه معان عدة فكأن المبدع:" يجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء، ثم يخرج منه ألوانًا مختلفة من جوهر وذهب وفضة[15]."

و يمثل ابن الأثير على هذا بقوله الذي أخذه من أبي تمام:

وخذهم بالرُّقَى إن المهارى ... يُهَيِّجُهَا على السير الحُدَاءُ

يقول"وقد علم أن لين القول أنجع قبولًا، وهو من أدب كليم الله إذ بعثه إلى فرعون رسولًا، ألا ترى أن الحداء يبلغ من المطايا بلطفه، ما لا يبلغه السوط على عنفه"[16].

و قد مثل ابن الأثير لمصطلح التوالد والإنتاجية عندما تناول قول النابغة:

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقه... عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقن أن قبيله . .. إذا ما التقى الجمعان أول غالب

فهذا المعنى قد عطل العملية الوقفية؛ ولم يبقى ثابتا عند النابغة فـــ"... قد توارد عليه الشعراء قديما وحديثا، وأوردوه بضروب[17]".

فقال أبو نواس:

تتمنى الطير غزوته ... ثقة باللحم من جزره

وقال مسلم بن الوليد:

قد عود الطير عادات وثقن بها ... فهن يتبعنه في كل مرتحل

وقال أبو تمام: .

وقد ظللت أعناق أعلامه ضحى... بعقبان طير في الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها... من الجيش إلا أنها لم تقاتل

ثم ذكر فشو هذا المعنى ورواجه في أيدي الشعراء قال:"وقد ذكر هذا المعنى غير هؤلاء، إلا أنهم جاءوا بشيء واحد لا تفاضل بينهم فيه"[18] ولا إنتاجية فيه "إلا من جهة حسن السبك، أو من جهة الإيجاز في اللفظ[19]".

واستمر المعنى في تكرارية حتى جاء مسلم بن الوليد وحقق له بعض الإنتاجية يقول:"ولم أر أحدا أغرب في هذا المعنى فسلك هذه الطريق مع اختلاف مقصده إليها إلا مسلم بن الوليد، فقال:

أشربت أرواح العدا وقلوبها...خوفًا فأنفسها إليك تطير

لو حاكمتك فطالبتك بذحلها.. شهدت عليك ثعالب ونسور

فهذا من المليح البديع الذي فضل به مسلم غيره في هذا المعنى."[20]

وهكذا استمرت رحلة المعنى حتى وصل لأبي الطيب المتنبي الذي أبدع فيه حتى محا طريقه وأزال رسومه وعفا حدوده وأغرب سبيله يقول:" وكذلك فعل أبو الطيب المتنبي، فإنه لما انتهى الأمر إليه

سلك هذه الطريق التي سلكها من تقدمه، إلا أنه خرج فيها إلى غير المقصد الذي قصدوه، فأغرب وأبدع وحاز الإحسان بجملته، وصار كأنه مبتدع لهذا المعنى دون غيره.

فمما جاء منه قوله:

تفدى أتم الطير عمرًا سلاحه... نسور الملا أحداثها والقشاعم

وما ضرها خلق بغير مخالب ... وقد خلقت أسيافه والقوائم

ثم أورد هذا المعنى في موضع آخر من شعره، فقال:

سحاب من العقبان ترجف تحتها... سحاب إذا استسقت سقتها صوارمه

وهذا معنى قد حوى طرفي الإغراب والإعجاب وقال في موضع آخر:

وذي لجب لا ذو الجناح أمامه... بناج ولا الوحش المثار بسالم

تمر عليه الشمس وهي ضعيفة ... تطالعه من بين ريش القشاعم

إذا ضوؤها لاقى من الطير فرجة .. تدور فوق البيض مثل الدراهم

وهذا من إعجاز أبي الطيب المشهور، ولو لم يكن له من الإحسان في شعره إلا هذه الأبيات لاستحق بها فضيلة التقدم[21]".

وتتحقق إنتاجية المعنى كذلك بـ:

1- أن يأخذ المعنى فيشتق منه غيره من معانى أخري تنسل من هذا المعنى الأم تكون بمثابة الأفنان التي تفرعت عن الأصل فهي يشبهه، ولا تكون هي إياه.

2- أو أن يأخذ هذا المعنى فيسلبه ثوبه اللفظي ويضفي عليه حلة جديدة تكسوه، تكون أحسن من عباراته الأصلية التي جاء بها من عند منشئه الأب .

3- أو أن يقوم بعمليه عكسية لما سبق؛ فيأخذ اللفظ ويضمنه معنى جديدا يوائم الثوب اللفظي، فلا يكون قصيرا معريا ولا طويلا مجخيا .

4- وهو أن يؤخذ المعنى فيعكسه، ويحدث له قلبا وهذه العملية وإن كانت تبدو إبداعا إلا أنها في صميمها استمداد واسترفاد من المعنى الأول؛ فهو الذي شق الطريق ومهد السبيل إمام هذا المعنى المولد.

فمن ذلك قول أبي نواس:

قالوا عشقت صغيرة فأجبتهم... أشهى المطي إلي ما لم يركب

كم بين حبة لؤلؤ مثقوبة ..... لبست وحبة لؤلؤ لم تثقب

فقال مسلم بن الوليد في عكس ذلك:

إن المطية لا يلذ ركوبها..... حتى تذلل بالزمام وتركبا

والحب ليس بنافع أربابه ..... حتى يفصل في النظام ويثقبا

الخاتمة والنتائج:

ومما سبق نستشف أن التناص حتيمة وقدر كل نص بشري لا يستطيع الفكاك منها وهو ما بان جليا لدى ابن الأثير في كتابه المثل السائر الذي صرح في غير ما مرة أن الشاعر أو الناثر ينشأ في عالم مليئ بالمعاني والألفاظ التي ينهل منها بطرق واعية أو غير واعية .

وتتمظهر إنتاحية المعنى عنده من خلال مصطلح الكيمياء في إنتاج اللفظ والمعنى على حد سواء، وتظهر من خلال عدة تصرفات يقوم بها المبدع ناثرا كان أو شاعرا كـ:

1–أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إياه.

2–أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ .

3–وهو أن يؤخذ المعنى فيعكسه.

4–يأخذ اللفظ فيجرده من معناه ويدرج فيه معنى جديد .

هوامش:

[1]عبد الملك مرتاض،أ–ي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1969م، ص:.17

[2]الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي،المركز الثقافي،المغرب،ط: 6،2006 ص70

[3] التناص واشاريات العمل الأدبي ص 23، وقد أعاد العبارة نفسها في كتابه : أفق ا لخطاب النقدي دراسات نارية وقراءات تطبيقية ص 59، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب، ط03، 1982م، ص116 :

[5]حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض،دار الغرب،ط:2001،ص197.

[6]عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،ط.2002، ص215.

[7]صلاح، فضل، مناهج النقد المعاصر، دار ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر،، ط:01، 2002،ص:90/91

[8]المرجع نفسه،91

[9]الشعرية، تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987 م.ص:42/41.

[10]ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح:أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، . القاهرة،ج01،ص: 64.

[11]المرجع نفسه،ج01،ص: .69

[12] المرجع السابق،ج:01،ص: 70.

[13] المرجع نفسه،ج:01،ص: 67.

[14] المرجع نفسه،ج:01،ص: 71.

[15] المرجع نفسه،ج:01،ص: 127.

[16] المرجع نفسه،ج:01،ص: 128.

[17] المرجع نفسه،ج03،ص: 281.

[18] المرجع نفسه،ج03،ص: 282

[19] المرجع نفسه،ج03،ص: 282

[20] المرجع نفسه،ج03،ص: 283

[21] المرجع نفسه،ج03،ص: 284