أنواع التناص وآلياته عند ابن الأثير
قراءة في كتاب "كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب"

أ. خميسة مزيتي
جامعة خنشلة

ملخص البحث:

نتناول في هذه الورقة البحثية مفهوما حداثيا بجذور عربية، ونقصد بذلك "التناص"، ونحاول البحث عن ارهاصاته العربية عند ابن الأثير من خلال كتابه "كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والناقد"، وتحديدا نبحث عن أنواعه وآلياته.

من خلال إعادة قراءتنا للكتاب الآنف الذكر تبين لنا أن قضية السرقات الأدبية التي تناولها ابن الأثير بالدراسة، إنما هي بحث في علاقة النص الشعري اللاحق بالنص السابق، وكيف تعمل النصوص السابقة في تشكيل وبناء النص اللاحق، وهذا ما يسمى بالتناص حديثا.

ابن الأثير حاول التنظير لمفهوم التناص برؤية عربية أصيلة من خلال النصوص التي عرض إليها والأمثلة التي استدل بها، وأكثر ما يميّز جهوده تلك هو اسهابه في الحديث عن أنواع التناص وآلياته.

البحث:

جاءت الحداثة وما بعدها بمفاهيم تقارب النص الأدبي انطلاقا منه وعودة إليه، وعلى اختلافها فقد اهتمت ببنية النص ودلالته وجماليته وتأويله، تكوّنه ومتلقيه... فتولّد عنها مصطلحات من قبيل الجمالية والشعرية والقراءة والتأويل والتوازي والتناص... هذا الأخير الذي طرقه العديد من النقاد ونظّروا فيه على اختلاف انتماءاتهم واتجاهاتهم النقدية، فالنص عندهم لا يخرج عن كونه مجموعة من النصوص التقت في لحظة تاريخية معينة فأنتجت نصا يحمل في داخله جينات من نصوص مختلفة زمنيا ومعرفيا.

ولا يخفى على عارف أن النقد العربي القديم عرف العديد من هذه المفاهيم التي تغنت بها الحداثة الغربية وما بعدها في العديد من مناهجها النقدية وبأقلام مختلف نقادها، وإن وافقنا غيرنا الرأي في أن التفكير النقدي وحتى الفلسفي لتلك المفاهيم لم يصل حدّ النضج والتنظير عند القدماء إلا أنهم طرقوها ومارسوها، وحاولوا البحث فيها والتنظير لها، وهذا ما نجده في الكتب النقدية القديمة من قبيل "البيان والتبيين" للجاحظ، و"نقد الشعر" لقدامة ابن جعفر، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"دلائل الاعجاز" و"أسرار البلاغة" للجرجاني، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لابن حازم القرطاجني... فالمتمعن في هذه المؤلفات وغيرها مما خلفه لنا تراثنا النقدي يجد في ثناياها وهو يعيد قراءتها شيئا من العلامة والدليل، والشعرية والانزياح والتوازي وكسر أفق التوقع... وغيرها.

وابن الأثير الذي أُعطي حظا من الوجود في المنتصف الثاني من القرن السادس وامتدت حياته إلى المنتصف الأول من القرن السابع الهجري (558 ـ 637هـ) من الأدباء النقاد ومن النقاد الأدباء الذين خلّف وراءه كتابا نقديا موسوما ب: "كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والناقد"، ضمنه العديد من الآراء النقدية مطعّمة بما تركه النقاد الذين سبقوه.

ولأن كتابه السالف الذكر قد احتوى العديد من المفاهيم الحداثية إلا أننا سنركز حديثنا على قضية السرقات الشعرية التي أولاها اهتماما في "كفاية الطالب" وخص لها بابا منه. فهل يمكن القول أن ما جاء به ابن الأثير إنما هو مفهوم آخر للتناص؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف كان طرحه ومعالجته له؟ وهل حاول التنظير لتناص عربي أصيل؟

نسخة غير قابلة للطباعة

سنحاول الإجابة عن هذه الاشكالات وأخرى فيما يأتي من ورقتنا البحثية، لكن قبلا حريّ بنا الحديث عن مفهوم التناص ونشأته.

النص كما يعرفه رولان بارت (R. Barthes) أنه « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»[1]، هذا التعريف اعتراف مباشر بالتناص، فلا يمكن الحديث من خلاله عن نص عصامي تكوّن من لا شيء، فالنصوص جميعا إنما هي تراكمات وترسبات لنصوص أخرى سابقة علقت في ذهن الأديب، فأفرزها في نصه الجديد اللاحق. وهذا ما يسمى بالتناص فما المقصود به؟ وماهي أنواعه؟ وماهي الآليات التي تحكمه؟

أولا ـ التناص: مفهومه، نشأته، أنواعه وآلياته:

1 ـ مفهومه: تحديد مفهوم التناص أمر صعب لا يمكن إدراكه بسهولة نظرا لتعدد الاتجاهات والمناهج النقدية التي أولته اهتماما بالبحث والدرس، بل إننا لنجد اختلاف النقاد في تعريفه رغم انتمائهم النقدي الواحد. وقد ركزنا في بحثنا على مفهوم بعض النقاد دون سواهم على سبيل التوضيح فقط لا الحصر.

فجوليا كريستيفا (Julia Kristeva): عرفت التناص(Intertextualité) بأنه «تبادل النصوص (permutation) في فضاء نص ملفوظات كثيرة مقتبسة من نصوص أخرى تتقاطع ويبطل أحدهما مفعول الآخر»[2]، ركزت كريستيفا في تعريفها على التبادل الذي يحدث بين النصوص الذي يتم بواسطة الاقتباس، فينتج عندها نص جديد يلغي النصوص الأخرى التي استمد منها وجوده.

وهو عند جيرار جنيت (Gérard Genette): «علاقة المشاركة بين نصين أو عدة نصوص... أنه الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[3]، فالتناص مشاركة، حضور فعلي لنصوص في نص ما، هذا الحضور يمكن نلمسه ونستشفه أثناء استقبالنا لذلك النص.

أما رولان بارث (Roland Barthes): فيذهب إلى القول أن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة... فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه»[4]، يؤكد بارث أنه لا وجود لنص خارج حدود التناص، وتلك النصوص التي تجتمع لتشكل نصا جديدا يمكن للفهم أن يستشفها ويلاحظها، كما يؤكد أن النص لا يكون إلا إذا سمح له التناص بذلك، إنه قدره المحتوم.

أما مفهومه عند العرب فلا يخرج عما جاء به النقد الغربي، فمحمد مفتاح يرى بأنه « تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[5]، ويعرفه جميل حمداوي بقوله: «يدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية، والتي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي، والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة»[6]، إن إحالة نص أدبي ـ شكله أو مضمونه ـ إلى نصوص أخرى، وتفاعله وتداخله معها هو التناص بصرف النظر عن كونه قد وقع بتعمد من الأديب أو بعفوية منه.

2 ـ نشأته وتطوره:

الحديث عن نشأة التناص يقودنا مباشرة إلى ميخائيل باختين (Mikail Bakhtin)، إذ يجمع كل من تناول هذا المفهوم إلى أن باختين أول من وضع هذا المفهوم في العشرينات من القرن الماضي، ورغم أنه لم يستعمل مصطلح التناص في حد ذاته إلا أنه تحدث عن هذا المفهوم تحت ما أسماه بـ "الحوارية" (Dialogisme)، ويرى باختين أن «الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى»[7]، حيث اهتم في دراسته للحوارية بالكلمة وعلاقاتها بغيرها من الكلمات فـ«كل الأقوال

نسخة غير قابلة للطباعة

"حوارية" إذ يعتمد معناها ومنطقها على ما تم ذكره سابقا، وكيف سيتم تلقيها من قبل الآخرين»[8]، فلا وجود لتعبير خارج عن قانون الحوارية، فكل الأقوال قيلت وسيعاد ذكرها مهما تعددت السياقات واختلفت، فمادامت اللغة لم تتغير، فاستعمالها يظل معادا مكرّرا.

وفي الستينيات من القرن العشرين جاءت الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا التي تعتبر أول من بلورت مفهوم التناص منطلقة ومعتمدة على جهود باختين، «من خلال أبحاثها التي كتبتها مابين 1966 و1967، وأصدرتها في مجلتي "تل كيل" (Telquel) و"كريتيك" (Critique) وأعادت نشرها في كتبها: سيميوتيك (Sémiotique)، ونص الرواية (Le texte du roman)، وفي مقدمة كتاب "دوستوفسكي" لباختين»[9]، واعطت مفهوما للتناص انطلاقا من أبحاثها حول الإيديولوجيم (Idéologème)، وهو عندها «لقاء وتعارض ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى داخل النص الجديد»[10]، فالنصوص الجديدة تولد من رحم تفاعلت فيه مجموعة من النصوص وتحاورت، لتنتج نصا تحمل جيناته شيئا من النصوص السابقة عليه، فيأتي مشبعا بها، ولا يمكن للنص الجديد أن ينفلت من جذوره النصّانية التي غذّته حتى وإن اختلف شكله ومضمونه.

وبعد جهود كريستيفا المبلورة لمفهوم التناص، عرفت الساحة النقدية العديد من النقاد الذين اهتموا به، وحاولوا التعمّق في طرحه والتنظير له، والبحث في أنواعه ومستوياته، وكذا آلياته، وقد خصصوا له العديد من المؤلفات، نذكر منهم: ميشال أريفي، ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)، رولان بارث، جيرار جنيت(Gérard Genette)...

وسنشير إلى جهود جيرار جنيت الذي يعتبر من النقاد الذين وسعوا في درس التناص، وأولاه اهتماما بارزا في أغلب مؤلفاته. وقد انطلق في دراسته من ما خلفته البلغارية كريستيفا حول التناص، محاولا توسيع مجال البحث في التناص «إذ ذكر فيما نشره بعنوان "palimpsestes" (1982) (الرقوق أو الطّروس الممحوة أو الممسوحة) أن التناص كل ما يضع نصا في علاقة جلية أو سرية مع نصوص أخرى»[11]، فالتناص عنده توضحه تلك العلاقة التي تؤكد وجود نصوص مختلفة سابقة ضمن نص معطى لاحق أو جديد، وتلك العلاقة قد نتبيّنها من خلال التواجد الظاهر لتلك النصوص كالاستشهاد والاقتباس... وقد نلمحها من خلال الهوامش والعتبات...

كما أولى جيرار جينيت اهتمامه بالتناص اهتماما بالغا في كتابه الموسوم بـ" مدخل إلى جامع النص" (introduction à l' architexte). فالنص الجامع عند جينيت يوجد في النص ككل، يقول: «يوجد النص الجامع إذا في كل مكان ـ فوق النص وتحته وحوله ـ حيث يدور يدوِّر شبكته فقط عن طريق تعليقها هنا وهناك على تلك الشبكة من انتماءات النص»[12]، وهذا يعني ـ حسبه ـ أنه لا وجود لنص أدبي إذا انعدم وجود التناص، فقد جعل العلاقة بين التناص والنص علاقة إلزامية وضرورية، وما ميلاد نص جديد إلا واعترف ظاهرا أو ضمنا بوجود التناص. إن النص رهين وجوده بالتناص.

3 ـ أنواعه:

اهتم العديد ممن طرقوا باب التناص من النقاد بأنواعه، وسنشير فقط إلى جهود جيرار جينيت، لأنه أسهب كثيرا في الحديث عنها في أغلب مؤلفاته، وقد جمع كل أنواع التناص في "تجاوز النص" (Transtextualité) ثم قسمه إلى خمسة أنواع رئيسية، وتحت كل نوع تنضوي أنواع ثانوية. وهي:

3 ـ 1 ـ التناص أو التناصية (L'intertextualité): مصطلح صاغته كريستيفا، واستعمله جيرار للدلالة على الحضور الفعلي لنص في آخر بواسطة: الاستشهاد، والتلميح والسرقة (الاقتباس) [13]، كما تدخل ضمنه وسائط أخرى من قبيل المعارضة والمحاكاة الساخرة.

نسخة غير قابلة للطباعة

3 ـ 2 ـ الما بين (para texte) أو قبل النصية (avant texte): ويطلق عليه أيضا مصطلح "المناص" و"التوازي النصي"، و"ملازمة النص (Paratextuality)، وملاحق النص. وهي: «تلك العناصر التي تكمن على عتبة النص والتي تساعد على توجيه وسيطرة تلقي نص ما من قبل قرائه»،[14] وأهميته ترجع إلى أن النص يقوم عليه، ويدخل معه في علاقات حوارية، مثل العناوين الرئيسة والفرعية، وما بين العناوين، التقديم، الذيل، التنبيه، التوطئة، الهوامش، التعليقات، طريقة إخراج العمل الأدبي، وأيضا المسودات والخطوط العريضة غير المكتملة للعمل الأدبي.

3 ـ 3 ـ المتناص (Métatextualité): وهو «علاقة "التعليق" التي تربط نصا بآخر، حيث يمكن أن يتحدث نص عن آخر دونما حاجة حتى لذكره، وهي العلاقة التي يمثلها النقد بامتياز»[15]؛ أي النص الواصف لنص آخر.

3 ـ 4 ـ الجامع النصي (Architexte) أو النصية الجامعة(L'architextualité): «يعمل على تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص»[16]. ومن خلال تحديد الجنس الأدبي (شعر، رواية، مسرحية...) يسهل على القارئ رسم أفق انتظاره، ومنه تقبل الأثر.

3 ـ 5 ـ التعالق النصي (L'Hypertextualité): ويطلق عليه أيضا مصطلح "محاكاة النص"، ويقصد به «العلاقة التي تربط نصا "A" ويسمى النص اللاحق (L'hypertexte) بنص آخر "B" سابق له؛ أي النص السابق (L'hypotexte)، بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق بمعنى وجود نص مشتق من نص آخر سابق الوجود»[17]، ونمثل لذلك بالإنياذة التي جاءت مقلدة ومحاكية للإلياذة.

والتناص بأنواعه يعتمد على آليات هي التي تؤسس لاشتغاله السليم. فكيف تشتغل هذه الآليات؟

4 ـ آليات التناص:

نستشف كيفية اشتغال هذه الآليات من خلال وظيفة التناص التي لا تعني إعادة نص سابق ودمجه في نص لاحق فحسب، وإنما إعادة إنتاج نص ذو دلالة ومعنى آخر يكون حصيلة ذلك الدمج أو المزج، أو ما يسمى بالوظيفة التحويلية والدلالية، وهي من «الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة... إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها»[18]، فالتناص ليس تقليد نصوص أو ترجمتها، وإنما هو مزجها وتحويلها لتصير نصا آخر حديث الميلاد جديد التكوّن، مختلف المعنى والدلالة.

وتعتبر جوليا كرستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل (Transposition) «بوصفه آلية من الأليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص... ذلك أن الأمر لا يتعلق فحسب باستدعاء الأصول والمصادر، بل يتجاوز ذلك إلى الوقوف عند الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويلي، ولعل هذا ما جعل الباحثة في تعريفها للنص الأدبي لا تقف عند حدود القول: إنه عبارة عن لوحة فسيفسائية، بل أضافت: أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى»[19]، فكريستيفا تذهب إلى أن التناص ليس بالأمر الهين الذي يأتيه من يشاء أن ينسج نصا، وإنما هو عملية وآلية تقتضي الكثير من الجهد الفكري، تحتم على المؤلف معرفة كيفية استيعاب نصه لنصوص سابقة عليه، بحولها إلى نص جديد أصيل يعترف بتلك النصوص، وينكرها في آن، إنه الهدم وإعادة البناء. «فالنص له سليله، شجرته العائلية، ولكنه ليس بحال من الأحوال صورة مصغرة من سلفه، إنه خلق جديد وتجاوز»[20]، إنه تجاوز للأصل الذي انطلق منه للوصول إلى نص جديد ينتهي إليه.

نسخة غير قابلة للطباعة

ثانيا ـ مفاهيم التناص عند ابن الأثير:

يمكن نفي المقولة التي مفادها أن النقد في القرن السادس الهجري وما بعده كان عبارة عن نقد أعاد ما قاله غيره من السابقين دون إضافة جديد، لأن المطّلع على كتاب "كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والناقد" لابن الأثير يجد فيه الكثير من الجديد، صحيح أنه طرق قضايا قد طرقت قبله إلا أنه حاول إضافة شيء جديد إليها، فكان مؤلّفه بحق صورة عن نقد حفظ ماء وجه النقد العربي في القرنيين السادس والسابع الهجريين. وفي الكتاب العديد مما يمكن إعادة قراءته وفق ما جاء به المنهج التدوروفي* ـ نقد النقد ـ القاضي بإعادة قراءة الموروث ويدعو إلى استنباط ما فيه من معايير تساعد على فهم وقراءة النصوص القديمة الأدبية والنقدية برؤى حداثية جديدة.

والكتاب كما أسلفنا الذكر زاخر بالعديد من الآراء والقضايا النقدية التي يمكن أن تكون إرهاصا لعدد من مفاهيم الحداثة وما بعدها، بل نجد أن ابن الأثير قد حاول التنظير لها. من قبيل الشعرية والأسلوب والتوازي والانزياح والتناص... وغيرها.

وسنحاول جهدنا في إعادة قراءة ما جاء به في قضية السرقات الأدبية التي تعتبر من أهم القضايا النقدية التي طرحت في النقد العربي القديم، وانضوى البحث فيها تحت مصطلحات عدة منها: الأخذ والتضمين والاقتباس والسرقة... فهل هذه الأخيرة التي بحث فيها ابن الأثير إنما هي تناص من نوع عربي أصيل اختلف فيه المصطلح، وكذا المادة الأدبية التي طبّق عليها؟ هل نظّر ابن الأثير فعلا للتناص العربي؟ ثم ماهي أنواعه عنده وما هي مستوياته؟

أغفل ابن الأثير في كتابه "كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والناقد"، وبالضبط في الباب الذي عنونه بـ"السرقات" تعريف السرقة، وهذا دأب النقاد قبله إذ عادة ما يبدؤون بحوثهم بتعريف ما هم بصدد دراسته، وربما يعود ذلك لعدة أسباب منها:

ـ السرقة الأدبية قد ذكرت كثيرا في الكتب النقدية التي سبقته، فأغلب من طرقها قاموا بتعريفها وبسط مفهومها للقارئ العربي آنذاك.

ـ مصطلح السرقة أو الأخذ من المصطلحات الشائعة في زمنه بين النقاد والشعراء والمتلقين، إذ لا حاجة للتعريف بشيء معروف عند الجميع.

ـ أكثر شيء خصّه ابن الأثير بالدراسة والبحث في باب "السرقات" هو الحديث عن أنواعها وآلياتها. لذا ما كانت الحاجة عنده الحديث عن مفهوم السرقة لأن ذلك قد يبعده عن هدفه ذاك.

1 ـ ضرورة الأخذ والسرقة الأدبية (التناص):

إذا كانت قضية الشاعر المحدث قد شغلت الناقد في القرن الرابع الهجري، نظرا لما يعانيه الشعراء في قضية المعاني المسبوق إليها، فراحوا يحاولون فكّ أزمة الشاعر المحدث وإيجاد الحلول المناسبة له وهذا ما فعله ابن طباطبا في "عيار الشعر" وأبو هلال العسكري في "الصناعتين"... وغيرهما. فأجازوا بذلك الأخذ وشرّعوه، وراحوا يبينون كيفية طرقه بطرق تضمن للشاعر المحدث الاستمرار في قول الشعر في المعاني المسبوق إليها دون عقدة نقص، بل سمحوا له بنسبة المعنى إليه إن أجاده وأحسنه حتى وإن ذكره غيره قبله.

وإن كان الأمر كذلك في القرن الرابع الهجري فماذا عن القرن السابع الهجري، فلابد أن أزمة الشاعر وقتها كانت أشدّ وطأ وأكثر طرحا، فالمعاني لم يسبق إليها فقط، وإنما قتلت إعادة وتكرارا، فكان لابد للناقد أن يأخذ بيد الشاعر لإيجاد الحلول له. والتأكيد له أن مسألة الأخذ أو السرقة شيء ضروري لا يمكن الاستغناء عنه.

وهذا ما فعله ابن الأثير في كتابه فأوّل ما بدأ به حديثه عن السرقات تأكيده على ضرورة الأخذ، وأنه شيء لابد منه، يقول: " هو باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه غالبا، وفيه أشياء غامضة إلا عن الحاذق بالصناعة،

نسخة غير قابلة للطباعة

وأخرى واضحة لا تخفى إلا على جاهل مغفّل"[21]، فالشاعر مهما كانت المعاني التي جاء بها، ومهما حاول إقناع غيره بجدتها إلا ويكون شيئا منها إن لم نقل أغلبها قد قيلت سابقا شعرا أو نثرا، فكل ما يراد قوله قد قيل سابقا، وإن اختلف اللفظ والموقف والحال، والأخذ أو السرقة كما وسمها ابن الأثير درجتان؛ أما الأولى فهي التي لا يمكن تبيّنها إلا من الطرف الحاذق الذي له علم بالشعر ونقده، والدرجة الثانية من السرقة هي الظاهرة التي يمكن للجميع تبينها.

كما وضّح ابن الأثير أن التناص لا يتم بطريقة عشوائية كيفما اتفق للشاعر، وفي أي معنى أراد، فالسرقة عنده لا تكون إلا في المعاني المبتدعة المخترعة، يقول: " اعلم أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة الجارية في عاداتهم المستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع الظِّنة عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره"[22]، فالمعاني ملك للجميع، والشاعر لا يحسب عليه الأخذ إن كان شعره في المعاني المشتركة، وإنما الأخذ يكون في المعاني الجديدة التي يعرف قائلها، ويشهد له بأنه صاحبها قولا وابتداعا.

2 ـ مستويات التناص ورتبه:

راح ابن الأثير يبين أن الأخذ أو التناص مستويات ودرجات، والناقد الحق فقط من يمكن له التمييز بين مستويات السرقة ورتبها. يقول: " ولست تعد من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، وتفرق بين متشابهه وبين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السرق فيه، والمبتذل الذي لا أحد أولى به من الآخر، والمختص الذي قد حازه المبتدئ فملكه"[23]، من قوله هذا يتضح لدينا أن السرقة أنواع ودرجات، فهناك معاني متشابهة أخذ بعضها من بعض، وهناك المعاني المشتركة التي يمكن للجميع خوض غمارها دون نسبة فضلها إلى أحدهم، وهناك المبتذل الذي شاع عند الشعراء، فلا حاجة للخوض في قائله الأول، وهناك المختص وهو المعنى الجديد الذي يحق لمن قاله أولا أن يمتلك ناصيته دون غيره من الشعراء. ومن جاء بعدها إنما يبقى تابعا له لا حق له فيه. وهذه الأنواع والمراتب لا يمكن إلا للناقد الذي له علم وحذق وتبصر بالشعر معرفة كنهها وسبر أغوارها، وتبيانها لغيره، ولا يمكن إلا له الحكم عليها بالسرقة الجيدة المستحسنة أو الرديئة المشينة.

3 ـ أنواع التناص عند ابن الأثير:

أسهب ابن الأثير في الحديث عن أنواع التناص، وخص لها النصيب الأوفر من الدراسة في الباب الذي وسمه بـ "باب السرقات"، ولكن ذلك لا يعني عنده اعتماد الشاعر في قوله للشعر على الأخذ فقط، لأن ذلك ينقص من قيمته كشاعر. يقول: "واتكال الشاعر على السرق بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، والمختار له أوساط الحالات، وهو أخذ بعض اللفظ، أو بعض المعنى، وقيل أخذ المعنى بلفظه، وقيل: أخذه دون لفظه. وقال بعض حذّاق المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كان سارقا، فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخا، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه، وقلبه على وجهه كان ذلك دليلا على حذقه"[24]. فعجز الشاعر وقلة حذقه تبينه حسب ابن الأثير كثرة الأخذ. وفي المقابل لا يمكن للشاعر أيضا أن يغفل القول في المعاني السابقة، فذاك أيضا منقصة له ولشعره، وعليه أن يقف إزاء ذلك موقفا وسطا، فيأخذ من غيره تارة اللفظ وتارة أخرى المعنى.

ومن النص السابق أيضا يتضح لنا أن الأخذ عند ابن الأثير ثلاث أنواع، أما الأول، فهو أخذ الشاعر لمعنى غيره ونسبته إليه دون تغيير اللفظ، فهذا سرقة، وقد أنكره ابن الأثير وعده من العيوب التي تشين شعر الشاعر، والنوع الثاني هو أخذ المعنى مع تغيير ملحوظ في اللفظ، فهذا سلخ، ويمكن تقبّله، والنوع الثالث وهو الجيد وفحواه أن يغير الشاعر من شعره ليس بعض لفظه، وإنما أن يغير بعض معناه فيحوّره، وهذا هو الأخذ الذي يجب أن يعتدّ به الشعراء، فيدل حقيقة على حذقهم الشعري وذكائهم الفني.

نسخة غير قابلة للطباعة

والنوع الأول استبعده ابن الأثير، وهو بالنسبة له ليس سرقة أدبية تحسب للشاعر، وإنما هو عيب مشين يحسب عليه، لذا ما أسهب في الحديث عنه، ولا فصّل فيه. أما النوع الثاني والثالث فقد عرض لهم بالشرح والتفصيل في أنواع فرعية عديدة.

تجدر الإشارة إلى أن ابن الأثير أخذ الكثير من المصطلحات الخاصة بالأخذ أو السرقة وأنواعها من غيره من النقاد الذين سبقوه، وقد صرّح بذلك غير مرة في كتابه إذ أشار إلى الحاتمي وابن رشيق... وغيرهم، إلا أنه أجاد في ذكره لأنواع التناص التي حددها في:

1 ـ النظر والملاحظة: وقد عدّه ابن الأثير أهم نوع من أنواع التناص إذ قدّمه على غيره من الأنواع الأخرى، وهو "أن يتساوى المعنيان، ويخفى اللفظ، قال مهلهل:

أنبضوا معجس القسي وأقدم بنا كما توعد الفحول الفحولا

نظر إليه زهير بقوله:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطّعموا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا"[25]

فالشاعر الحاذق من يمعن نظره في معنى قد سُبق إليه، فيأتي به كما سمعه أو قرأه بعد أن يأتي على لفظه وتركيبه فيغيّره حتى يخفى أخذه إلا على الحاذق المطّلع والناقد الحق.

2 ـ الإلمام: "وهو نوع من النظر معناه أن يتضادّ المعنيان، ويدل أحدهما على الآخر، قال أبو الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبا لذكرك فليلمني اللّوم

ألمّ به أبو الطيب فقال:

أأحبّه وأحبّ فيه ملامة إنّ الملامة فيه من أعدائه"[26]

ففي هذا النوع من التناص الذي وسمه ابن الأثير بـ "الإلمام" نجد أن الشاعر قد يلمّ بمعنى معين فيستسيغه ويعجبه فيعمد إليه، لكن بذكائه الفني لا يأتي به كما وجده، وإنما يأتي بضدّه، وهذا دليل على اتساعه في المعاني، وكثرة زاده الشعري الناتج عن اطلاعه الشاسع على أشعار من سبقه. ولا يكون هذا إلا لذوي القرائح الفذة والشعراء الفحول. ألا ترى ذلك في المثال الذي جاء به ابن الأثير، فأبو الشيص يرى بأن الملامة في المحبوب شيء يرغب فيه ويهواه، لأن اللائم يذكّره بمحبوبه، فينعكس بالتالي حب الملامة على اللائم، في حين أن المتنبي باستفهامه الذي بدأ به بيته الشعري خرج إلى غرض الإنكار والتعجب إذ كيف يعقل أن يحب إنسانا قد لامه في حبه، لأن اللوم بطبيعة الحال لا يأتي إلا من شخص يملأ قلبه غيضا وغيرة وحسدا من محبوبه، بل إن لومه له يؤكد عداوته لمحبوبه، فأنكر حبّه للوم واللائم. فيكون بذلك قد انطبق من المعنى الأول لكنه لم يأت بمثله، وإنما جاء بضده. وهذا تناص قد أجاده ابن الأثير.

كما مثّل لذلك بمثال آخر يقول: "وقال علي بن العباس يصف القلم، ويفضّله على السيف، وكتب بذلك إلى علي بن مقلة في قصيدة، وهو في رواية الجرجاني لابن الرومي، وإنما هو رواية ابن الرومي:

كذا قضى الله للأقلام مذ بريت أن السيوف لها مذ أرهفت خدم

فالموت، والموت لا شيء يغالبه مازال يتبع ما يجري به القلم

فهذا صحيح المعنى، لا مطعن فيه، وقد خالفه أبو الطيب فذهب مذهبا يشهد به العيان، ويصحبه البرهان، وكثيرا ما كان يفعل ذلك لقدرته واتساعه في المعاني، فقال:

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسّيف ليس المجد للقلم

اكتب بنا أبدا بعد الكتاب به فإنما نحن للأسياف كالخدم"[27]

نسخة غير قابلة للطباعة

فالمتنبي أمعن النظر في بيت ابن الرومي الذي مفاده أن السيف خادم القلم لأنه لا يفعل إلا ما قد كتب مسبقا، فحتى الموت الذي عادة ما يجيء به السيف إنما هو أمر من القلم، فجاء بضده في صورة شعرية بلاغية أنطقت القلم ليعترف بفضل السيف ومجده، ويعلن ولاءه للسيف وطاعته له. فأعجب ابن الأثير بهذا التناص الذي يدل بحق على القدرة المتميزة للمتنبي في الاتساع في المعاني المسبوق إليها.

3 ـ التغاير: وقد جاء عند النقاد الذين سبقوه فدرسوه تحت مصطلح التناقض، لكنه رأى فيه رأيا آخر غيرهم، وعالجه ضمن أنواع التناص، وهو عنده "أن يصف الشاعر شيئا واحدا بمعنين متضادين، يوهمان التناقض، وهما صحيحان معا، لأن حال الشيء قد يتغير، وعزم الشخص قد ينثني عما كان عليه، فيجيء الوصف موافقا لهذا الحال، ومخالفا لتلك، كقول الكندي:

ولو أن نا أسعى لأدنى معيشة كفاني ولم أطلب، قليل من المال

ولكنّما أسعى لمجد مؤثّل وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي

وقال في موضع آخر:

إذا لم تكن إبل فمعزى كأنّ قرون جلّتها عصيّ

إذا ما قام حالبها أرنّت كأنّ القوم صبّحهم نعيّ

فتملأ بيتنا أقطا وسمنا وحسبك من غنى شبع وريّ

فعبّر عن حقيقة ما في نفسه أولا، وعن حقيقة ما فيها آخرا بالنسبة إلى قطع النظر عن ملك"[28]، فالشاعر هنا يصف حالته في أول حياته عندما كان ملكا في رغد عيش، فعبّر عن رغبته في مجد باق، وفي الأبيات الأخيرة عبر أيضا عن حقيقة يعيشها، عندما أخذ عنه الملك، فحسبه حينها من الحياة ألا يعيش فيها في ظمأ وجوع. فما ناقض الشاعر نفسه، وإنما إذا أخذ الشاعر المعنى الأول وغيّر فيه، أو بعبارة أخرى سايره حسب الموقف الذي يعاشه فإنه بذلك يضيف شيئا جديدا غليه بفعله ذاك، وهو من التناص المرغوب فيه عند ابن الأثير.

4 ـ العكس: هو عند ابن الأثير أسهل أنواع التناص وأيسرها على الشاعر، وهو " أن يجعل مكان كل لفظة ضدها، قال حسّان في آل جفنة:

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شمّ الأنوف من الطّراز الأوّل

عكسه أبو قيس، وقيل أبو حفص البصري، فقال:

ذهب الزّمان برهط حسّان الأولى كانت مناقبهم حديث الغابر

وبقيت في خلف تحلّ ضيوفهم منهم بمنزلة اللئيم الغادر

سود الوجوه لئيمة أحسابهم فُطْسُ الأنوف من الطراز الآخر"[29]

هذا النوع من التناص لا يحتاج من الشاعر الكثير من الذكاء الفني حتى يمكّنه من شعره، فيكفيه أن يعمد إلى معنى قد قيل قبله، فيأتي بعكسه، فانظر كيف عمد الشاعر إلى معنى حسّان وقام بعكسه، حيث انتقل به من المدح وذكر المحامد إلى الهجاء والتحقير. وقد أحسن الشاعر في ذلك وأجاد.

5 ـ الاختلاس: " وهو أن يحوّل المعنى من نسيب إلى مدح، أو فخر، أو هجاء، أو من أحدهما إلى الآخر، أو عن وصف إلى غيره، ويسمى نقل المعنى، قال كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثّل لي ليلى بكل سبيل

اختلسه أبو نواس فقال:

نسخة غير قابلة للطباعة

ملك تصوّر في القلوب مثالُه فكأنّه لم يخلُ منه مكان"[30]

وهذا النوع من التناص قريب من تناص "العكس" الذي ذكرناه سابقا، إلا أن الفرق بينهما هو أنه في الأول يقوم الشاعر بالانتقال من غرض إلى ضدّه، في حين ينقل الشاعر المعنى من غرض إلى غرض قريب منه، فينتقل من المدح إلى الرثاء أو الغزل، وفي كل منها يعمد إلى ذكر المحاسن والمكارم لكن تختلف في الطريقة التي من خلالها يفهم لسامع أن الشعر قد قيل في حي أو ميت أو محبوب، أو أن ينتقل المعنى من وصف حيوان كالمها إلى وصف الفرس أو المرأة، وهذا ما رأيناه عندما نقل أبو نواس معنى قد قاله كثير عزة من الغزل إلى المدح، واستخدم في ذلك لفظا غير لفظ الأول، فجاء بيته أيضا من أجود الأبيات الشعرية.

6 ـ الاصطراف: نوع أخر من أنواع التناص، "وهو أن يعجب الشاعر ببيت، فيرى أنه أولى به من قائله، فيصرفه إلى نفسه، ولا يكون إلا في شعر الأموات، فإن صرفه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق، وإن ادّعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال منتحل إلا لمن يقول الشعر، فأما من لا يقوله، فيسمّى مدعيا، قال النابغة الذبياني:

وصهباء لا تخفي القذى وهو دونها تصفّق في راووقها وتقطّب

تمزَّزْتُها والدّيك يدعو صباحه إذا ما بنوا نعش دنوا فتصوّبوا

استلحق الفرزدق الثاني فقال:

وإجّانة ريّا السّرور كأنها إذا غمست فيها الزجاجة كوكب

تمزَّزْتُها والدّيك يدعو صباحه إذا ما بنوا نعش دنوا فتصوّبوا"[31]

فهذا النوع من التناص ذو وجهين فإن أخذ الشاعر معنى شعريا بلفظه (بيتا شعري كاملا) من غيره من الشعراء الذين وافتهم يد المنون دون أن ينسبه له فيسمى الاصطراف، وإن أخذه من جهة التمثيل به فيسمى بالاجتلاب أو الاستلحاق، وهذا ما جاء به جيرار جينيت تحت مصطلح الاستشهاد.

7 ـ الإغارة: وهي من أنواع التناص التي تنقص من قيمة صاحبها، لأنه من تأثر بشعر غيره يأخذ منه بعض ما يناسب شعره فقط، ولا يغير عليه جملة وتفصيلا، لذا عدّ من السرقات المعيبة القريبة من الانتحال، ويعرفها ابن الأثير بقوله: "أخذ شعر الحي غلبة، ومعناها: أن يضع الشاعر بيتا، أو يخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا، فيروى له دون قائله، كما قال الفرزدق لجميل، وقد سمعه ينشد:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقّفوا

متى كان الملك في بني عذرة، إنما هو في مضر، وأنا شاعرها، فغلب عليه الفرزدق، ولم يسقطه جميل من شعره. فما كان هكذا فهو إغارة. وقوم يرون الإغارة أخذ اللفظ بأسره والمعنى، والسرق أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى كان ذلك لمعاصر أو متقدّم"[32]، فالإغارة كما نلاحظ في العبارة الأخيرة من النص أخرجها ابن الأثير من جملة أنواع التناص، لأنها ادّعاء الشاعر ما ليس له، عكس التناص (السرقة) التي تسمح للشاعر أخذ بعض الشعر فقط معنى أو لفظا دون الاستحواذ عليه كلية ونسبته إليه.

8 ـ الغصب: "وهو كالإغارة في كونه لا يكون إلا من حيّ، والفرق بينهما أن الإغارة ينازع عليها الآخذ، والغصب يكفّ عنه فيه، إما خشية أو تجمّلا، وهو كصنيع الفرزدق بشمردل، وقد أنشد في محفل:

فما بين من لم يعط سمعا وطاعة وبين تميم غير حزّ الغلاصم

نسخة غير قابلة للطباعة

فقال له الفرزدق: لتدعنّه، أو لا تدعنّ عرضك. فقال خذه، لا بارك الله فيك"[33]. ففي الإغارة لا يكف قائل البيت الأول عن قول ذلك البيت الذي أخذ عنه، ويحسب لمن اشتهر له، كما في مثال جميل والفرزدق، فمعروف أن الفرزدق أشهر من جميل وأشعر منه حسب كتب الطبقات التي جعلته في مقدمة جميل، فروي للفرزدق دون جميل. ومع ذلك فهو عند ابن الأثير أيضا من السرقات غير المرغوب فيها، لأنها لا تبين حذق ولا شاعرية صاحبها بقدر ما تنقص من قيمته كشاعر حاذق يمكن له أن يتصرّف في معاني غيره التي قيلت قبله بما يحسب له وليس عليه.

9 ـ المرافدة: وهي من أنواع الأخذ التي ينعدم من خلالها حذق الشاعر، وتتراجع موهبته، وهي عند ابن الأثير "أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، كما قال جرير لذي الرمة: أنشدني ما قلت لهشام المرّيّ، فأنشده:

نبت عيناك من طلل بحزوى محته الريح وامتنح القطارا

فقال ألا أعينك؟ فقال: بلى، بأبي أنت وأمي، قال: قل له:

يعدُّ النّاسبون إلى تميم بيوت المجد أربعة كبارا

يعدّون الرباب وآل سعد وعمرا ثمّ حنظلة الخيارا

والشاعر يستوهب البيت والاثنين والثلاثة إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيبا، لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلا لمبرز"[34]، فالمرافدة تعتبر أيضا من أنواع السرقات (التناص) التي تقلل من شأن صاحبها وشاعريته، إلا أنها أخف وقعا على المتلقي والناقد لكون صاحب البيت الشعري سمح لغيره بامتلاك ذلك البيت الشعري عن طيب خاطر، وقد اشترط فيها ابن الأثير أن تكون هبة البيت الشعري أو أكثر من شاعر له مكانته المميزة بين الشعراء، إذ يمكن له أن يقول غيرها، ولا يمكن لشاعر أن يأخذ من غيره إن كان مبتدئا أو ضعيف شعره.

10 ـ الاهتدام: وهو نوع من أنواع التناص، "لا يكون إلا في ما دون البيت. قال النجاشي:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان

أخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت، فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلّت"[35]

فالشاعر قد أخذ معنى البيت ككل إضافة إلى أنه أخذ أكثر من ثلثي ألفاظ البيت الشعري، ووصله بشعره، فغيّر لفظة (يد الحدثان) بلفظة (الزمان)، وزاد في البيت لفظة ثالثة ذكرها أو الاستغناء عنها سيؤدي إلى المعنى نفسه. لأن الشطر الأوّل سيقود المتلقي إلى معنى العلة والمرض أو الشلل، وقد فعل الشاعر ذلك من باب التأكيد، وكذا لإبعاد شبهة الإغارة عنه.

11 ـ الموازنة: وهي عندي من أجود أنواع التناص، إذ يتأثر الشاعر بشكل الشعر لا مضمونه، وهي عند ابن الأثير "أخذ بنية الكلام فقط، قال نابغة بني تغلب:

بخلنا لبخلك لو تعلمين وكيف يعيب البخيل البخيلا؟!

وازن كثير القسم الآخر بقوله:

تقول مرضنا فما عدتنا وكيف يعود المريض المريضا؟!"[36]

فانظر إلى حذق الشاعر، كيف استطاع أن يتشرّب في بيته الشعري بيتا قيل قبله، فيقلب معناه معنى آخر محافظا فقد على الصيغة أو القالب الذي استخدمه غيره، فأحسن بذلك وأجاد. كما أن الشاعر الثاني (كثير) إنما تأثّر بالشطر الثاني فقط من البيت الشعري لا بالبيت ككل، ولا يأتي بكذا تناص إلا شاعر حاذق ذو موهبة ممتازة متميّزة.

نسخة غير قابلة للطباعة

12 ـ الالتقاط والتلفيق: "ويسمى الاجتذاب والتركيب، وهو أن يؤلف الشاعر بيتا من كلمات ملفقة من أبيات، كقول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلا غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فأوّله من قول جميل:

إذا ما رأوني مقبلا من ثنية يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني

ووسطه من قول جرير:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

وعجزه من قول عنترة:

إذا أبصرتني أعرضت عني كأن الشمس من قبلي تدور"[37]

وهذا النوع من التناص لا يأتيه إلا شاعر صقل موهبته بالاطلاع والحفظ، فاجتمعت مع ملكته الشعرية ذاكرة تعرف كيف تخزّن وتسترجع، فكان بيته حقا فسيفساء من نصوص (أشعار) سابقة عليه عرف كيف يمتصّها ثم يعيد إنتاجها بطريقة رائعة، فهذا الشاعر حقا عرف كيف يستوعب آلية التناص المتمثلة في الهدم وإعادة البناء، أو ما يسمى في النقد الحديث والمعاصر بالوظيفة التحولية الدلالية التي أشرنا إليها سابقا، حيث التقط من شعر غيره مجموعة من الألفاظ والمعاني وجذبها إلى معنى خاص به وأعاد تركيبها في بيت شعري من أحسن الشعر وأجوده.

13 ـ كشف المعنى: مثّل له بـ "قول امرئ القيس:

نمشّ بأعراف الجياد أكفّنا إذا نحن قمنا عن شواء مضهّب

أي لم نبالغَ في نضجه. فكشف عبدة بن الطيب هذا المعنى، وأبرزه بقوله:

ثمّةَ قمنا إلى جُرْد مسوّمة أعرافهن لأيدينا مناديل"[38]

فالشاعر اللاحق قد وصل إلى مسامعه شعر سابق أعجب بمعناه الذي شابه الغموض بسبب التكثيف اللغوي الذي استعمله الشاعر الأول للتعبير عن المعنى، فأعاد ذلك المعنى بأسلوب وضح من خلاله المعنى للمتلقي وبيّنه، حيث قام بفك شفرة التكثيف اللغوي الذي اعتمده الشاعر السابق. فجاء المعنى أكثر وضوحا وانكشافا مما كان عليه سابقا.

14 ـ المجدود: هو نوع يقضي بإعادة البناء لما سبق قوله من أجل إعطائه صبغة تكسبه الجدة، وقد مثّل له ابن الأثير بـ "قول عنترة:

وإذا صحوت فما أقصّر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرّمي

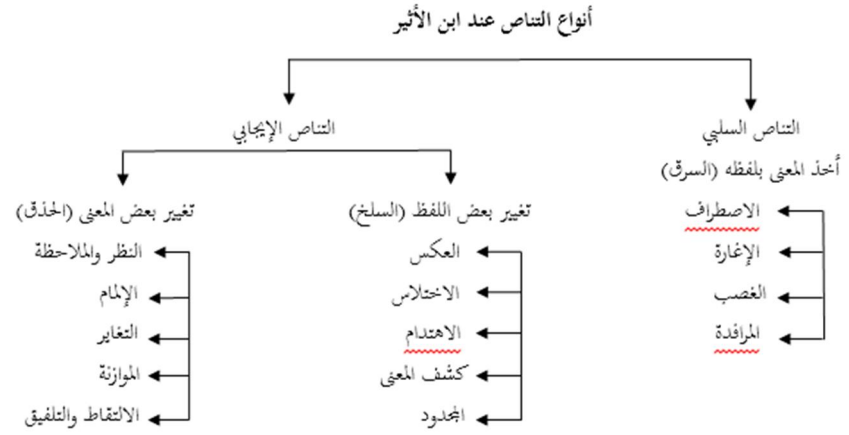
أخذه من قول امرئ القيس:

وشمائلي ما قد علمت وما نبحت كلابك طارقا مثلي

إلا أنه رزق جدا واشتهارا على قول امرئ القيس"[39]، وهذا النوع من التناص هو الذي يعيد تجديد معنى قد قيل قبلا، فيظهره في حلّة لفظية أبهى وأجمل تجعل للاحق الحق في الاشتهار به من صاحبه السابق.

ويمكن توضيح أنواع التناص عند ابن الأثير حسب المخطط أدناه:

نسخة غير قابلة للطباعة



آليات التناص عند ابن الأثير:

التناص كما هو معروف لا يعني أخذ النصوص السابقة ودمجها في النصوص اللاحقة كيفما شاء الأديب وحيثما اتفق له، وإنما للتناص آليات تحكم عمله المتخلل النصوص، وهذه الآليات تشتغل وفق ما جاء به النقد الحديث في ضوء الوظيفة التحويلية الدلالية، فهذا لوران جيني (Laurent Jenny) يتحدث عن أهمية العملية التحويلية الدلالية وجعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بمفهوم التناص، فعنده لا يمكن الحديث عن التناص دون عملية التحويل والتشرب. يقول: «التناص عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى... واعتبره تحويلا ثقافيا واستراتيجية للتشويش، تتأسس وظيفتها على عدم ترك المعنى مستقرا وعلى تجنب الاحتفال بالكليشيهات عبر عمل تحويلي وظيفته إنجاز الهدم والقلب»[40]، ألا تلاحظ أن جيني بتعريفه هذا يلغي كل تناص لا يعترف بالتحويل، إنه عنده التشويش واللااستقرار للمعاني. إنه رحلة بحث يقوم بها نص داخل نصوص أخرى يخرج منها مستقلا بدلالته ومعناه. فهل التناص الذي جاء به ابن الأثير يعترف بهذه العملية؟ أو بعبارة اخرى ماهي آليات التناص عنده؟

تحدث عنها ابن الأثير في صدد حديه عن امرئ القيس وكونه سبق الكثير من الشعراء إلى العديد من المعاني، فكان مخترعها ومبتدعها، ومع ذلك فإن سبقه ذلك لا يلغي جودتها وجماليتها عند من جاء بعده. يقول: "وامرؤ القيس معروف له فضله، منزول عن درجته، إلا أن المتبع* إذا تناول معنى، فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزّا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، ورشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى من مبتدعه، وكذلك إن قلبه، أو صرفه عن وجهه إلى وجه آخر، فإما إن تساويا فله فضيلة حسن الاقتداء لا غير، فإن قصّر كان دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته»[41]، فالتناص لا يعني أخذ المعاني عشوائيا دون منطق يحكم ذلك الأخذ، وإنما على الشاعر إن جاء على معنى مسبوق إليه مطروق بابه أن يعتمد على آليات تحويل المعنى التي تقضي بتجويد المعنى السابق، وهي:

- الاختصار: وهي أن يعمد الشاعر إلى شعر شاعر أطال في إيراد معناه، فيقوم اللاحق باختصاره.
- التبسيط: ويقصد به ابن الأثير حلّ الشعر المعقّد المعنى وتيسيره وتسهيل فهمه وإيصاله مبسوطا للمتلقي.
- التبيين: وهي آلية تقضي بتوضيح المعنى الغامض.
- حسن اختيار الألفاظ: وهو أن يعمد الشاعر إلى بيت شعري ألفاظه حوشية ووحشية فيورده في ألفاظ تستسيغها النفس وتطرب لها الأذن.
- الاعتناء بالوزن: فعادة ما يجد الشاعر اللاحق معنى قد سبقه غيره، ولكن قصّر في وزنه، فيورده في وزن يستحقه المعنى.
- قلب المعنى: ويقصد به أن يجد الشاعر معنى في غرض المدح فيقلبه إلى الغزل، أو أن يجد معنى في وصف الغزال فيصرفه إلى وصف المرأة... وهكذا.

نسخة غير قابلة للطباعة

والشاعر إن اتبع هذه الآليات إحداها أو كلها، فأصاب وأجاد، فله الحق في المعنى على حساب من ابتدعه أول مرة. وقد أورد العديد من الأمثلة التي أحسن فيها اللاحق السابق، يقول: «فمما أجاد فيه المتّبع على المبتدع، قول أبي نواس:

أأقول لناقتي إذ بلّغتني لقد أصبحت منّي باليمين

فلم أجعلك للغربان نحلا ولا قلت: اشرقي بدم الوتين

أخذه من قول الشّماخ:

إذا بلّغتني وحططت رحلي عرابة فاشرقي بدم الوتين

وكرّر أبو نواس هذا المعنى، فقال:

وإذا المطيّ بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام

قربننا من خير من وطئ الحصى فلها علينا حرمة وذمام"[42]

فانظر إلى جودة الشعر الذي جاء به أبو نواس، حيث أخذ المعنى من الشمّاخ الذي ينكر فضل ناقته بعدما أوصلته إلى مقصده فدعا لها بالموت في قوله: "فاشرقي بدم الوتين"، فذكره أبو نواس في موضعين عبرا من خلالها على أسمى معاني للامتنان والشكر للناقة التي أوصلته إلى مبتغاه فجعلها في البيتين الأوليين ذراعه الأيمن ودعا لها بالحياة، وحرّم ركوبها على الرجال في الموضع الثاني، بل جعل لها عليهم حرمة وذمام. فما أحسنه من شعر وما أجوده من معنى، فكان أجدر وأحق به من مبتدعه.

ومن الآليات التي جاء بها ابن الأثير أيضا:

ـ نظم النثر وحلّ الشعر: يقول: «ومنها نظم النثر، وحلّ الشعر، وهو من أحلاها، قال مؤدِّبُ الإسكندر حين مات: ""حرّكنا الملك بسكونه""، نظمه أبو العتاهية، فقال:

لقد لعمري حكيت لي غصص المو ت وحرّكتني لها وسكنتا

... وقولهم: أتم الله نعمته عليك، وزادها عندك. من قول عدي بن الرقاع:

صلّى الاله على امرئ ودّعته وأتم نعمته عليه وزادها»[43]

فالشاعر إن سمع معنى جاء نثرا فأعجب به، فيمكن له أخذ ذلك المعنى وصياغته شعرا، وكذا إن أعجب بمعنى ورد في بيت شعري أدركه بتصييره نثرا، وهاتين العمليتين تقتضيان الكثير من التغيير والتحويل، فتحويل النثر إلى الشعر يحتاج إلى اختيار الوزن المناسب للمعنى مع الروي والقافية... وتحويل الشعر إلى النثر يحتاج للزيادة التي تنوب عن الوزن والقافية، ويحتاج إلى التقديم والتأخير... وغير ذلك.

ـ التوليد: وهو من آليات التناص عند ابن الأثير مفاده أن «يستخرج الشاعر معنى من معاني شاعر تقدّمه، أو يزيد عليه، وإنما جعل نوعا من السرق لما فيه من الاقتداء، فأخرجه ذلك من خطة الابتداع، وأدخله في خطة الاتباع، فيصدق عليه اسم السرق، ولا يصدق عليه اسم الاختراع... وهو عندي من أخفى السرقات وأجلّها، وفي الإتيان به دليل على تصرّف الشاعر، وغوص فكره، كقول عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة، وقيل إنه لوضاح اليمن:

فاسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر

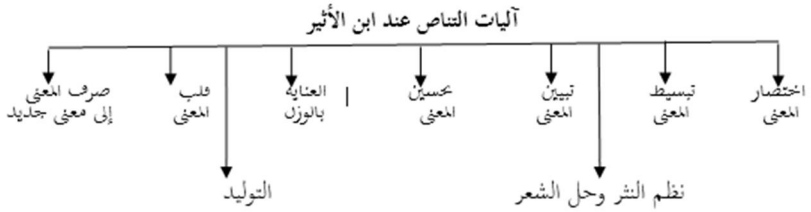
ولّده من قول امرئ القيس:

سموت إليها بعدما نام أهلها سموّ حَباب الماء حالا على حال»[44]

نسخة غير قابلة للطباعة

وهذه الآلية لا تعتمد على الأخذ الكلي للمعنى، وإنما اقتداؤه والسير على منواله، وفعلته تلك تبيّن عمق تفكيره وتصرّفه الشعري وحذقه الفني.

ويمكن توضيح هذه الآليات من خلال المخطط أدناه:



نتبين من خلال ما جاء به ابن الأثير من آليات للتناص أنه جعل للأديب المبتدئ آليات بسيطة يمكنه اتباعها دون إجهاد فكري منه حتى يسهل عليه الخوض في المعاني المسبوق إليها، وهذا ما وضحته آلية الاختصار والتبسيط والتبيين والتحسين... ثم عمد إلى آليات أخرى تحتاج من الشاعر إعمال ذكائه الفني حتى تخرجه من دائرة الاتّباع إلى حلقة الابتداع، وهي: نظم النثر وحل الشعر وكذا التوليد.

وختام بحثنا يمكننا القول أن ابن الأثير بحق كان ناقدا استطاع بكتابه "كفاية الطالب" أن يبين أن النقد استطاع في زمانه أن يرد الاعتبار للنقد في القرنين السادس والسابع الهجريين الذي شوّه بالنقل الحرفي دون إضافة تذكر، فجاء كتابه ثريا بمصطلحات جديدة لم يسبقه إليها غيره في قضية الأخذ والسرقات الأدبية.

ويمكننا الجزم أيضا أن ما جاء به في طرحه لقضية السرقات يقارب ما جاء به النقد الحديث في طروحاته حول مفهوم التناص، بل ماثل ما وصل إليه في مفهومه لتناص عربي أصيل تنظيرا ومعالجة، وهذا ما لمسناه من خلال أنواعه وآلياته.

هوامش البحث:

(1)- رولان بارت، (من الأثر الأدبي إلى النص)، تر: عبد السلام بنعبد العالي، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر، ع28، آذار، 1989، بيروت، ص115.

(2)- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1987، ص: 91.

(3)- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص: 64.

(4)- رولان بارث، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعية، من كتاب: آفاق التناصية . المفهوم والتطور، جداول للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 52.

(5)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005،ص:121.

(6)- جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010، ص:38.

(7)- حسين خمري، نظرية التناص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 253 .

(8)- جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص: 34

(9)- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي . دراسة نظرية وتطبيقية ـ أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2007، ص: 18 .

(10)- سليمة عزاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012ص: 56 .

(11)- عبد الجليل مرتاض، التناص، ص: 31

(12)- جراهام ألان، جامع النص، ص: 138.

نسخة غير قابلة للطباعة

(13)- ينظر: سليمة عزاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، ص:78 ـ 79، وينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص:22، وينظر أيضا: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ـ البرغوثي نموذجا ـ دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 22 ـ 23.

(14)- جراهام ألان، نظرية التناص، ص: 142.

(15)- سليمة عزاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، ص:79.

(16)- عبد الجليل مرتاض، التناص، ص:82.

(17)- سليمة عزاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، ص: 81 ـ 82.

(18)- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ـ دراسة نظرية وتطبيقية، ص: 24.

(19)- المرجع السابق، ص: 24.

(20)- كمال أبو ديب، الحداثة – السلطة – النص، مجلة فصول، عدد 3،القاهرة، 1984، ص:57 ـ 46.

*- نسبة إلى تودوروف وآخرين.

(21)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص: 141.

(22)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 141.

(23)- المصدر نفسه ، ص: 141.

(24)- المصدر نفسه، ص: 141.

(25)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 142.

(26)- المصدر نفسه، ص: 142.

(27)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 143.

(28)- المصدر نفسه، ص: 144.

(29)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 145.

(30)- المصدر نفسه، ص: 146.

(31)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ص: 147.

(32)- المصدر نفسه، ص: 150.

(33)- المصدر نفسه، ص: 150 ـ 151.

(34)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 151 ـ 152.

(35)- المصدر نفسه، ص: 152.

(36)- المصدر نفسه، ص: 152.

(37)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 152 ـ 153.

(38)- المصدر نفسه، ص: 153.

(39)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 154.

(40)- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ـ دراسة نظرية وتطبيقية، ص: 25.

*- يقصد به ابن الأثير الشاعر اللاحق الذي سبقه غيره إلى معنى معين.

(41)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 154 ـ 155

(42)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 154 ـ 155

(43)- ابن الأثير ضياء الدين الجزري، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ص: 156 ـ 157.

(44)- المصدر السابق، ص: 157 ـ 158.

نسخة غير قابلة للطباعة