مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 01 – جانفي 2022
الصفحات: 152- 172

التناص في الشعر العربي – مطالع بانت سعاد نموذجا

Intertextuality in Arabic Poetry – the Openings of "Banet Souad" as an Illustration

د. علي حفظ الله محمد ناصر*

جامعة ذمار، اليمن

Alihifdallah2016@tu.edu.ye

تاريخ الاستلام: 2021/10/12 تاريخ القبول: 2022/01/30 تاريخ النشر: 2022/01/31

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى بيان التناص في الشعر العربي؛ ومدى تأثُّر الشعراء ببعضهم؛ في منتوجهم الشعري؛ وبخاصة التقليد في مطالع القصائد عند الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث، كما يطمح إلى بيان ما في هذا التناص من توافق أو اختلاف، أو تجديد أحيانًا عند بعض الشعراء؛ إذ أحدث بعضهم تجديدًا في الصورة، أو المعاني عمّا كان لدى الشعراء السابقين له، فأجاد بعضهم؛ وزاد وأحسن، وقد اعتمدت في ترتيب الشعراء أو المطالع عندهم على حسب تاريخ وفاتهم، أو تاريخ قول القصيدة - إن كان معلومًا كما هي عند كعب بن زهير في البردة - وقد جاء هذا البحث على قسمين: الأول: النص والتناص، والثاني: التناص في مطالع قصائد "بانت سعاد" في الشعر العربي، مستندًا في هذا البحث على المنهج النصي؛ للتحليل والتأويل، هذا وأهم ما توصلت إليه أن الشعراء تأثروا ببعضهم، وأن الغرض الشعري في مطالع «بانت سعاد» تحوَّل من الغزل الذي كان شائعًا في العصر الجاهلي والإسلامي؛ إلى غرض المديح النبوي في عصر الانحطاط والعصر الحديث.

الكلمات المفتاحية: النص، التناص، التفاعل النصي، التضمين.

Abstract:

This research seeks to study intertextuality in Arabic poetry; and the extent to which some poets were influenced by each other in their poetic performance. Besides, the imitation in the openings of poems by Arab poets from the pre-Islamic to the modern era. This article attempts to clarify convergence, divergence in this intertextuality, or a renewal for some poets who made renovation in the image, or the meanings of what the poets who preceded them had had. Some of them were masterly creative. The researcher used poets according to their dates of death, or the date of reciting the poem - if it is known as it is in the case of Ka'b bin Zuhair in Al-Burdah. This research is divided into two parts: the first one is devoted to the text, intertextuality and its patterns; the second one deals with intertextuality in the openings of the poems of "Banet Souad" in Arabic poetry.

The textual method was used for analysis and interpretation in this research. The most important finding in this study is that poets were influenced by each other, and that the poetic purpose in the readings of "Banet Souad" shifted from the spinning that was common in the pre-Islamic and Islamic eras to the praising the Prophet Mohammed -peace be upon him- from the Middle Ages to the Modern era.

Keywords: Text, intertextuality, textual interaction, embedding.

* المؤلّف المراسل

مقدمة:

بدأ التقليد الشعري منذ فجر الفصاحة العربية بين الشعراء؛ فنجد من فحول الشعراء من كان يردد ألفاظ ومعاني بعض القصائد المشهورة ترديدًا شبه متقارب، وقد تجلّى الأمر كثيرًا في تناص مطالع القصائد وبخاصة التي ذاع صيتها بين العرب لما لها من قيمة عندهم جعلت العرب ترددها؛ فضلا عن تقليدها، ومجاراة الشعراء الأقحاح لها لفظًا ومعنى، وفي هذا الصدد أحاول تسليط الضوء على جزئية من الشعر العربي في ضوء نظرية النص التي يعتمد فيها كل قول على أقوال/ نصوص أخرى "متناص"، إذ لا يوجد قول أحادي، فكل الأقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة لها ومتضاربة معها وقد كتب باختينMichael Bakhtin في هذا قوله: "إن الكلمة ليست شيئًا ماديًا؛ بل وسيطًا متحركًا ومتقلبًا دائمًا من التفاعل الحواري، ولا يميل أبدًا نحو وعي واحد أو صوت واحد، فحياة الكلمة موجودة في انتقالها من فم لآخر، ومن سياق إلى آخر، ومن وحدة اجتماعية إلى أخرى، ومن جيل لآخر، وبهذه العملية لا تنس الكلمة طريقها الخاص، ولا يمكنها أن تحرر نفسها من قوة تلك السياقات المحددة التي دخلت فيها، وعندما يريد عضو في جماعة ناطقة التّفوه بكلمة، فإن تلك الكلمة ليست كلمة محايدة في اللغة، وليست كلمة خالية من تطلعات الآخرين وتقييماتهم، وغير مأهولة بأصوات الآخرين كلّا، فالمتحدث يتلقّى الكلمة من صوت متحدث آخر، وممتلئة بصوت هذا الشخص الآخر، وتدخل الكلمة سياقه من سياق آخر، إذ تنتشر معها تفسيرات الآخرين، وتجد أفكار الكلمة مأهولة مسبقًا"(1)؛ فالتناص إذن هو النقطة المحورية التي تتمفصل حولها الذات، والكتابة، والذاكرة، وعلى ذلك يمكننا بلورة إشكالية البحث في تساؤلات منها:

هل التناص مصطلح معلوم تاريخيا، أم أنه غير تاريخي؟ هل يفتح التناص النص للتاريخ أو يفتحه للنصية؟ هل يقدم التناص شكلًا من أشكال المعرفة؟ هل يوجد التناص في النص أم في القارئ؟ وهل يساعد التناص على ممارسة التأويل في الشعر العربي؟ هل يمتلك التناص إطارًا مرجعيًا واضحًا أم أنه يعود إلى النص العام الاجتماعي؟ لذا فإن دراسة التناص والعمليات التناصية هي مواجهة لهذه التساؤلات وغيرها؛ وهذا يعدُّ سببًا وجيهًا في توليد تعاريف عدة للتناص تجعله ينهمك فيها بدلًا من أن تجعله ينتج إجابات محددة لتلك التساؤلات، ومن خلال هذه التساؤلات يمكن لهذا البحث الإجابة عليها أو على بعضها، وعليه سنبدأ بالقسم الأول: النَّصِّ والتّناصِّ.

1. النص والتناص:

اختلف كثير من رواد ونقاد الأدب في الفرق بين النّصِّ والخطابِ وحاولوا التفريق بينهما؛ فمنهم من رأى أن النص فرع من الخطاب، وثمة من رأى أنهما متساويان، ومنهم من فرّق بينهما، والحقيقة أنهما متداخلان؛ لأن وصف جوامع النص Text متشابهة ومتداخلة مع وصف الخطاب Discourse، الذي ابتكره هاريس Harris وأسبغ عليه وصف منهج في البحث فيتشكل من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي ويشتمل على أكثر من جملة تنتظمها بنية شاملة[2]، بينما يرى شابمان Chapman أن الخطاب جملة العناصر المشكلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها تسمى عمومًا بالخطاب[3]، أما كريستيفا Julia Kristeva فقد عرّفت النص بأنه جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة[4]، والنَّصُّ عند رولان بارت Roland Barthes هو السطح الاستثنائي

للعمل الأدبي، ويعد النص نقشًا ماديًا للعمل الأدبي، فهو ما يعطي الديمومة والتكرارية؛ ومن ثَمَّ يضمن سهولة قراءة العمل، ويذكر بارت هذه العملية في قوله: "إن النص نسيج من الكلمات التي تشكل العمل، فهي مرتبطة بطريقة تفرض المعنى المستمر وتجعله فريدًا قدر الإمكان، ورغم ذلك فإن النص يشارك في المجد الروحي للعمل الذي هو بمنزلة الخادم الضروري والنثري؛ والنص -أيضًا- في العمل هو ما يؤمن ضمانة الشيء المكتوب جالبا معه وظائفه الآمنة؛ مثل استقرار الكتابة ودوامها الذي يهدف إلى تصحيح الذاكرة وعدم دقتها من ناحية، وشرعية المعنى الحرفي من ناحية أخرى، وهو أثر المعنى الذي لا يقبل الجدل ولا يمكن أن يمحى بشكل افتراضي، وهذا المعنى هو ما وضعه بارت عمدًا في عمله؛ لأن النص سلاح ضد الزمن والنسيان والكلام المخادع الذي يمكن بسهوله سحبه وتغييره ونفيه"[5].

وعليه فإن مفهوم النص يشير إلى أن الرسالة الخطية المنطوقة مثل العلامة؛ فهناك الدال فهو مكتوب بحروف ملموسة أي مادية الحروف، وعلاقتها ببعض في الكلمات والجملة والفقرات والفصول، وفي الجانب الثاني هناك المدلول وهو المعنى الأصلي الذي يتم تحديده من خلال صحة العلامات التي تحمله، والعلامة هي الوحدة الكلاسيكية محكمة الإغلاق التي تسيطر على المعنى وتمنعه من الرجفان أو الازدواجية أو التجوال، والشيء نفسه ينطبق على النص الكلاسيكي يغلق النص العمل ويمنعه ويكبله بسلاسل حروفه ويثبته بمدلوله"[6]. كما أن النص في الاشتقاق نسيج أو قماش منسوج، والقارئ هو الشخص الذي يمسك خيط النص الحر.

إذن فالنص لا يطلق على عدد وافر من المعاني، ولكنه منسوج من خطابات متعددة ومن معنى موجود مسبقًا، وبمعنى آخر هو نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة، أو عبارة عن كتابات متعددة مستمدة من عدة ثقافات تدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمحاكاة، فتعددية النص ليست كليًا موجودة داخل النص، ولا خارجه، إذ ليس النصُّ كائنًا معزولًا يمكن أن نحدد ما في داخله وخارجه، وهذا ما يجب لفت الانتباه إليه؛ لأنه بدونها قد تبدو بعض التعريفات متناقضة. فكل نص هو مناص، وثمة نصوص أخرى حاضرة فيه، في مستويات مختلفة تحت أشكال قابليتها؛ لكي يتم التعرف عليها تتزايد أو تتناقص: نصوص الثقافة القديمة، أو نصوص الثقافة المحيطة، فكل نص نسيج من الاستشهادات المتنامية تتخلل النص، وتتوزع فيه من جديد، أمشاجًا من السنن، ومن الصيغ، ومن النماذج الايقاعية، ومقاطع من اللغات الاجتماعية، والمناصُّ حقلٌ شاملٌ من الصيغ مجهولة النسب، حيث الأصل يصعب تعيينه، واستشهادات غير واعية أو آلية، قُدّمت دون أن توضع بين أقواس"[7].

2. أما التناص Intertextualite:

فقد جاء مفهومه عند جوليا كريستيفا Julia Kristeva في نهاية الستينيات 66-67، وفرض نفسه بسرعة كبيرة إلى حد أن أصبح معبرًا في كل تحليل أدبي، على أساس أن ليس ثمة نصٌّ خالٍ من أثر وذكرى تقاليد قديمة، فيتمثل التناص في كل كتابة تقع ضمن دائرة الأعمال التي تسبقها، فالتناص -إذن- امتصاص من نصوص أخرى بأشكال مختلفة تترسب في وعي النص بطرق متعددة"[8]، وهو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما، كتابة نص آخر، والمتناص مجموع النصوص التي يتماسُّ معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة وإنما بالإيحاء، أو

الاستشهاد، أو أي فئة من الصلات التي تتمثل في المحاكاة الساخرة، أو السرقة، أو الكتابة من جديد، أو الإلصاق، وأية صلة واهية تُستشعر بين نصين ويبقى من الصعوبة تحديد شكلها، إذن فالتناص مفهوم شديد الاتساع، فليس الإيحاء والمحاكاة الساخرة والمعارضة وحدها تعود إلى التناص، بل كل شكل من أشكال التذكّر وإعادة الكتابة، وكذلك أشكال التبادل التي يمكن أن تقوم بين نص ومجموع اللغة المعاصرة له إذا ما كان الأدب في أساسه تناصيًا، فليس لأن كل كتابة تراعي مجموع النصوص المكتوبة؛ بل لأنه يقع في معترك مجموع الخطابات التي تحيط به[9]، وثمة من تخيّر مصطلحات أخرى للتّعبير عن فعل التناص مثل «الحوارية[10]؛ أديولوجيم[11]، التعالي النصي[12]، التناصية[13]، التفاعل النصي[14]، التداخل النصي[15]، التعالق النصي[16]، النص المتداخل[17]، التخارج النصي[18]، النص الغائب[19]، المضاهاة النصية[20]، هجرة النص[21]، التلاص وهو عند المناصرة أعلى درجة في النقل والاقتباس مع الإخفاء[22]»؛ وعلى ذلك فإن استعمال "التضمين النصي"؛ يعد أفضل لأنه أكثر المصطلحات دلالة وإشارة على تماسّ النصوص واجترار بعضها لبعض، وامتصاص نص من آخر سابق له، أو متزامن معه، مع أن بقية المصطلحات تدل؛ ولكن بنسب متفاوتة، لذا يعد التضمين النصي أجود مفهوم دال على هذا الموضوع.

وعلى كلٍ، فإذا كان كل عمل هو تناص فيمكن تحديد درجة الانعكاس التي أصابت النص الجديد، مع ملاحظة أنه في بعض العصور كانت درجة التناص أو الانعكاس أكثر من غيره مما جعلت النهضة والاتباعية من محاكاة القدماء محركًا للإبداع، وفي هذا الصدد ثمة أعلام أوربيون أدلوا بدلائهم في هذا النسق، نأتي على ذكرهم قصد التذكير بالسلسلة التي ساهمت في التعريف بنظرية التناص، ومنهم:(كريستيفا، تودوروف باختين، رولان بارت، لوران جيني، مارك أنجينو، جيرار جينيت، ليون سومفيل، بيير مارك دوبيازي، ميشيل آريفيه)، وسنفرد عرضًا موجزًا لبعض منهم وما قدموا عن التناص، وسنبدأ برائدة التأسيس:

جوليا كريستيفا Julia Kristeva :

عرّفت كريستيفا التناص بأنه "إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصي، في فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى، أي عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى بواسطة الامتصاص والتحويل"[23]، إلا أنها حاولت من جديد إعادة تعريفه بأنه إبدال لنسق من العلامات بآخر، فوضعته في مقابل المناص، مثله مثل النص، «إنتاجية» حيث يلتقي منتجه وقارئه، فيقع حينئذٍ تفاعلٌ بين النص والقارئ من جهة، وبين النص واللغة من جهة ثانية، وفي نفس الوقت الذي يقوم فيه نص ما بالتأليف والاستبدال بين ملفوظات سابقة يجري على اللغة إعادة توزيع، فيكون النصُّ مناصًّا؛ ليس لأنه مُستَمدٌّ من ملفوظات سابقة؛ وإنما لأنه جرى عليه إعادة التوزيع[24].

جيرار جينيت Gerard Genette:

التناص عنده نوع من تجاوز النص؛ أي علاقة وجود ثنائي بين نصين أو عدة نصوص، أو وجود فعلي لنص ضمن نص آخر، وهو ما يقصد به "الاقتباس أو التلميح"، وعندما يعرف التناص بهذه الطريقة فإنه لم يعد يتعلق بعمليات سيميائية ذات أهمية ثقافية ونصية[25]، وهو -أيضًا- علاقة نصية متعالية من بين علاقات أخرى.. ويضيف بأنه موضوع مقاربة حصرية لا تندرج فيه الأشكال الضمنية لإعادة الكتابة، ولا ذكريات مهمة، ولا

علاقات الاشتقاق التي يمكن أن تحدث بين نصين، ويحدد جينيت Genette تصنيفًا لمختلف ظواهر التعالق النصي واضعًا مقياسين: الأول طبيعة العلاقة وتتمثل في المحاكاة، أو تحويل للنص، والثاني صفته وتتمثل في "التلاعبيّة، أو الساخرة، أو الجدية"، وانتهى هذا التنميط لدى جينيت إلى تقسيم سُمّي بصفة عامة تناصًا من فئتين متمايزتين: الأولى المعارضة الساخرة، والثانية المعارضة، وهما أهم ممارستين مقعّدتين تعودان للتعالق النصي، ومع ذلك ليستا جامدتين بل تتصفان بالمرونة فيتداخلان في تركيب الاستشهادات فيكون التعالق النصي والتناص مترابطان إلى حد كبير.

ريفاتير Michael Riffaterre

عرّف التناص بأنه شبكة من الوظائف التي تشكل العلاقة بين النص والمتناص وتنظِّمها[26]، وبمعنى آخر هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلته، وهذه الأعمال تشكل المناص الأول[27]، وإذا لم يكن هناك متناصٌّ، أي فقدان المتناص فإن على القارئ افتراضه مسبقًا، وقد عبّر عن ذلك ريفاتير Riffaterre حد قوله: "إن قراءة التناص هي تصور مقارنات مماثلة من نص إلى آخر، أو هي افتراض أن هذه المقارنة يجب أن تتم إذا لم يكن هناك متناصٌّ لنجد فيه مقارنات، وفي الحالة الثانية يحمل النصُّ أدلةً مثل الثغرات الشكلية المتعلقة بالمعنى على المتناص التكميلي القابع في مكان ما"[28]، ويقول جوناثان كيلر Jonathan Kaller : "إن النص المفترض غير موجود في النص، ولكنه نتاج الممارسة الأدبية والسيميائية الماضية"[29]. وأضاف ميشيل فوكو على مفهوم التناص، في كتابه «نظام الخطاب»، الذي يقول فيه: إن النص يمر بثلاث حالات أو مراحل تتفاعل معاً، لإثراء النص وإعادة إنتاجه. فالخطاب - حسب فوكو - ليس سوى لعبة؛ لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل، أو القراءة، أو الكتابة، لا تستعمل أبداً إلا العلامات. فالخطاب يلغي نفسه، في واقعه الحي، بأن يضع نفسه في مستوى الدال، ما يعني أن فوكو يتابع مراحل إنتاج النص منذ بدايته في ذهن الكاتب، ثم كتابته نصًا، ثم قراءته، ثم تداوله ونقده.

وعليه فإن التناص فسيفساء من الاستشهادات، أي تجميع مشكّل من عناصر غير متجانسة حقًا، ولكن بإمكان هذا التقطيع والتشظي اللامتجانس في الخصائص النصية للنص المعاصر أن يشكل جمالياتٍ متنوعةً مثل جمالية الارتباط، أو الترابط النصي التي تجعل النصَّ في وحدة نصية متماسكة ومنسجمة، وتكسبها سمة النصية.

أما التناص في الفكر العربي فكان بمفاهيم عدة منها السرقة والأخذ والتضمين وغيرها؛ وفي بيان السرقات الشعرية ساهم عدد من النقاد العرب من لدن محمد بن سلام الجمحي في طبقات الشعراء؛ إذ كان أول من أشار إلى إغارة بعض الشعراء على بعض في العصر الجاهلي[30]؛ ثم تلاه ابن قتيبة في الشعر والشعراء وأبان عن هذا الأخذ بين الشعراء المخضرمين، ثم العصر الأموي وما حدث فيه من تطور وتحول في كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية بسبب تعدد البيئات فأثّر ذلك في تطور الشعر فأخذت ظاهرة السرقات تتنوع وتتسع وتظهر بشكل جلي في أذهان الشعراء والنقاد؛ حتى قيل: "إن الفرزدق كان يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم؛ ثم يهجو من ذكر أنه انتحل شيئًا أو ادّعاه لغيره وكان يقول: ضوال الشعر أحبُّ إليّ من ضوال الإبل؛ وخيرُ السرقة ما لم تُقطع فيه اليد"[31]؛ وروي عن

الأخطل أنه قال: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة».

أما العصر العباسي فقد تميّز بتنوع الثقافات فتنوعت على إثرها السرقات الشعرية واتسع مجالها إلى حدٍّ لم تبلغه من قبل؛ فظهرت حركة نقدية نشطة عكف فيها النقاد بالبحث والدرس حتى صنَّفوا الكتب والرسائل ومن تلك المؤلفات: كتاب سرقات أبي نواس، والموازنة بين أبي تمام والبحتري، وكثُرت المؤلفات في المتنبي؛ لأنه كان محور الحركة النقدية حتى قيل إنه ملأ الدنيا وشغل الناس، والنُّقاد شُغِلوا بشعره كثيرًا، فتعد الحركة النقدية التي أحدثها هي أكبر حركة نقدية في تاريخ الأدب العربي، فتولاه النُّقاد بمؤلفاتهم فمنهم محمد بن الحسين الحاتمي الذي ألَّف رسالتين هما: الرسالة الحاتمية، والموضحة، بيَّنَ في الأولى مئة معنى من معانيه وأرجعها إلى كلام أرسطو، والثانية بيَّنَ فيها سرقاته وساقط شعره؛ وتعد الموضحة أول رسالة في تاريخ النقد، ثم رسالة ابن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبي، ثم الوساطة بين المتنبي وخصومه، ثم يتيمة الدهر للثعالبي، ثم الإبانة عن سرقات المتنبي للعمدي[32].

أما موضوع نظرية النص، عند النقاد العرب في العصر الحديث فيمكن أن نحصي عددًا من النقاد والباحثين الذين ساهموا في دراسة التناص ومنهم: (محمد بنيس، محمد مفتاح، كاظم جهاد، شربل داغر، سعيد يقطين، عبد الملك مرتاض، نهلة فيصل الأحمد، صبري حافظ، شريفة اليحيائي، غازي مختار طليمات، محمد أسير، وبلال الجنيدي، عبدالله الغذامي، سعيد الغانمي، حميد لحميداني)، ويمكن أن نختصر جُلَّ ما قدموه من أعمالهم في ترجمة النصوص النقدية الفرنسية حول نظرية النص والتناص[33]، وما يؤخذ عليهم كثرة المصطلحات المعادلة/المقابلة للتناص[34]؛ مما ولّد شبكة مصطلحات وإرباكًا في هذا الموضوع، أضف إلى أن بعض الترجمات جاءت مختلطة مع شروح النصوص الأصلية فلا يكاد يعرف القارئ النص الأصلي من الشرح، فتغيب العملية التنويرية التي قام بها ذلك المترجم، وأيضًا ما يعاب على هذه الترجمات هو النقل الحرفي دون مراعاة لأي جانبٍ آخر مما جعلها أكثر جفافًا في التطبيق، وأما التنظير فتعد أعمالهم تكرارا مع اختلاف نسبة فهم المصطلحات والمفاهيم، من شخص إلى آخر ومع ذلك قد يكون التكرار مفيدًا أحيانًا لترسيخ المفاهيم الغربية الجديدة، ومما يمكن أن نعده مفهومًا معادلا للتناص مفهوم «التضمين النصي»؛ لأنه أكثر دقة ودلالة ويحيل على وجود الميتانص في النص اللاحق، ويقابل التناص عند كريستيفا، والمتعاليات النصية عند جينيت، ويمكن أن نعرض بشكل موجز عددًا من النقاد العرب حسب ما يلي:

محمد بنّيس:

أفرد محمد بنّيس في كتابه الموسوم بـ: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية 1979، فصلا بعنوان: «النص الغائب»، بوصفه معادلا للتناص؛ وقد لجأ بنّيس إلى نحت مفهومه هذا؛ لأنه لم يكن قد ترجم مصطلح كريستيفا حتى عام79[35]، وعلى أية حال، عرَّف بنّيس النص بأنه شبكة من العلاقات تلتقي فيه عدة نصوص، ويستشهد بقول كريستيفا: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، ولذلك كان النص من ناحية أخرى إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة يمكن أن تحوّل النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار[36]، وهو نفس تعريف كريستيفا66، وبارت73، ويشير بنّيس إلى أن العلاقة الرابطة بين النص وغيره من النصوص السابقة أو

المتزامنة قد رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، ويقرر بنّيس بأنه سيستعمل لدى قراءة الشعراء المغاربة لـ«لنص الغائب» في نصوصهم الشعرية معايير ثلاثة تتخذ صيغة قوانين، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار[37]. ويشرح هذه القوانين من وجهة نظره فيقول الاجترار: ساد تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص بوعي سكوني، حتى أصبح النص الغائب نصا/ نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة إنتاج له بوعي سكوني. أما الامتصاص: فمرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحوّل، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. أما الحوار فأعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، ولا مجال فيه لتقديس كل النصوص الغائبة، فالشاعر، أو الكاتب لا يتأمل النص، وإنما يغيره ويحوّله. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية. لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص[38]. ثم انتقل إلى التطبيق عبر محاور عيّنها، واختتم حديثه بقوله: إن النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تصنيف الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة. ثم استعمل بنيس لاحقا مصطلح "هجرة النص" في كتابه: (حداثة السؤال- بيروت، ط2، 1988)؛ وهو مصطلح ظهر في كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، ثم استعمل بنيس مصطلح "التداخل النصي" عام 1989 في كتابه الشعر العربي الحديث.

محمد مفتاح:

درس محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص" 1985، مفهوم التناص، ولعل مفتاح هو أول من درس التناص بتوسع وعمق من منظور اللسانيات والسيميائيات، فدرس مفهوم التناص في فصل خاص، وعرّف النص بأنه "مدونة، حدث، كلامي، تواصلي، تفاعلي، توالدي ذي وظائف متعددة"[39]، وعرّف التناص بأنه "تعالق [الدخول في علاقة] نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[40]، ثم تحدّث عن آليات التناص؛ وتتمثل عنده في مفهومي التمطيط، والإيجاز، أما التمطيط: فيحدث بأشكال مختلفة أهمها: (الأناكرام: الجناس بالقلب وبالتصحيف)، و(الباراكرام: الكلمة - المحور)، ثم الشرح بطرقٍ عِدّةٍ، كأن يجعل الشاعر الكلمة الأولى محورًا وبقية البيت شرحًا لها، أو يجعل البيت الأول محورًا، والمقطوعة أو القصيدة شرحًا لها، ثم الاستعارة، والتكرار ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، ثم الشكل الدرامي؛ ثم أيقونية الكتابة: الآليات التمطيطية السابقة التي تؤدي إلى أيقونية الكتابة[41].

أما الإيجاز: فيركز على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة، يقول ابن رشيق القيرواني: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة"[42]، ونص ابن رشيق شرحه حازم القرطاجني بتقسيمه الإحالة إلى نوعين: إحالة تذكرة، وإحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو أضراب أو إضافة[43]، واشترط القرطاجني في الإحالة التاريخية أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ليشبّه بها حال معهودة، واستقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها إلى حد ما انتظمت عليه حال وقوعها[44]، كما صرّح بها مفتاح فتعتمد على الترغيب والترهيب والتعجب، والشعر له خصائص بنيوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، ويعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح. كما أن التناص نوعان: الأول:

اعتباطي، يعتمد على ذاكرة المتلقي، والثاني: واجب يوجه المتلقي نحو مظانه[45]، ويختتم مفتاح بتعريف التناص بقوله: إن التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه[46].

سعيد يقطين:

إن أهم ما تميز به يقطين هو تفرده وتبنّيه مصطلح "التفاعل النصي" المقابل للتناص Intertextualite عند كرستيفا، والمتعاليات النصية Transtextualite عند جينيت، ويؤكد سعيد يقطين على أن التفاعل النصي أعمُّ وأشمل من (التناص)، وأدق من (المتعاليات النصية) لدلالاتها الإيحائية البعيدة[47].

ثم قسَّمَ النص إلى قسمين: الأول بنية النص، وهو الذي يتصل بعالم النص «لغة، وشخصيات، وأحداث»، والثاني بنية المتفاعل النصي، وهي «البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها بنية النص، وتصبح جزءًا منها ضمن عملية التفاعل النصي» ، ذلك أن المناص يأتي مجاورًا للنص؛ بينما المتناص يأتي مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المتمكن أن يتبين وجود التناص أحيانًا، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي أصل[48].

ثم ميَّزَ بين أقسام التفاعل النصي مستفيدًا من دراسة جينيت؛ وجعلها ثلاثة أنواع؛ وهي[49]:

- **المناصة Paratextualité:** وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين؛ وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة؛ وقد تكون شعرًا أو نثرًا؛ وقد تنتمي إلى خطابات عديدة؛ كما أنها قد تأتي هامشًا؛ أو تعليقًا على مقطع سردي، أو حوارًا أو ما شابه ذلك؛ والمناصة هنا كتفاعل نصي داخلي، في داخل النص، أما المناصات الخارجية فهي ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق، وكلمات الناشر، والكلمات على ظهر الغلاف.
- **التناص Intertextualite** : يأخذ التناص هنا بُعدَ التضمين؛ عكس المناص الذي يأخذ بُعدَ التجاور؛ ومعنى التضمين هنا كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها؛ لكنها تدخل معها في علاقة.
- **الميتانصية Métatextualité:** وهي نوع من أنواع المناصة؛ لكنها تأخذ بُعدًا نقديًا محضًا في علاقة بِنيَةٍ نصيّةٍ طارئة مع بِنْيةِ نصٍ أصل؛ لذلك ففي هذه المرحلة قد يحدد المتفاعل النصي على أنه مناص؛ وبعد تحديد نوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره ميتانص ثانيًا.

يتبين مما سبق أن التفاعل النصي الذي جاء به يقطين يهتم بأنواع العلاقات التي ينسجها المبدع بين نصّهِ الحاضر والنصوص الأخرى، أو بنيات النص وتراكماته وعلاقاته بالسياقات المرجعية وأشكال اشتغالها داخل النص؛ ويرصد أبعادها الدلالية التي يستنتجها المتلقي (المرسل إليه)، عبر كل ما يتصل بالتقنيات التفاعلية وما تؤدي إليه من طرائق تأويل، ناتج عن كل هذا التفاعل النصي، ومع أن مصطلح "التفاعل النصي" جاء مقابلا للتعالي النصي عند جينيت؛ فيمكن تحويله أو تسميته بمصطلح "المضاهاة النصية؛ أو التضمين النصي"؛ لأن النص نتاج شبكة أو عدد من العلاقات التي يتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو تحويرًا أو خرقاً، أو بغيرها من الطرائق، فنفضل توصيفها بـ(المضاهاة النصية؛ أو التضمين النصي)؛ لأن هذين المفهومين يحملان دلالة تضمين أية علاقة بين نصين ووجود تلك التفاعلات النصية مع النص الحاضر واحتوائه لها ولكل ما يمكن وصفه ضمن التفاعل النصي الإيجابي الكائن والمحتمل.

وعلى كلٍ؛ يتبين مما تقدم أن مصطلح التناص هو الأكثر شيوعًا وذيوعًا واستعمالًا بين النقاد العرب رغم كثرة المصطلحات الأخرى التي كانت محاولة للتمرد عليه أو لمجرد فعل التمايز؛ فظلت تلك المصطلحات مجرد شرح لمفهوم التناص، وإن اختلفت عنه في الاسم؛ وهذا الخلط لا يمكن فصله إلا بتبني رؤية خاصة تكون دليلاً للسير بين كثرة الإشكالات المطروحة، ولعل ما طرحه ريفاتير من تفريق بين تناص وتناصية هو الأقرب، فحين ترد كلمة تناص فنحن نعني ما يقابل مصطلح Intertext، أي مجموع النصوص التي يمكن أن نقربها من النص الموضوع أمام أعيننا، وهي هذه النصوص (أو التقنيات) التي تحضر في ذهننا، ونستدعيها عندما نقوم بعملية قراءة لفقرة ما، أو نص ما، وأما التناصية فهي تقابل مصطلح (Intertextuality)، أي شبكة الوظائف التي تعيّن وتنظم العلاقات بين النص والتناص، أي بينه وبين أية علاقات نصية أخرى، لذا سيتم النظر إلى التناصية بصفتها عملية، أو صيرورة، أو نظام علاقات ينشئها النص مع غيره من النصوص والخطابات، مما يعني أن التناص هو تضمينات نصية ضمن شبكة علاقات وتضمينات نصية كثيرة، تتصل بالنص والوظيفة الجمالية كغيره من العلاقات التضمينية والنصية الأخرى.

3. التناص في مطالع بانت سعاد:

بناءً على ما بين أيدينا من دواوين العرب وأشعارهم نجد أن الشعراء كانوا يجارون بعضهم بعضًا في مطالع القصائد، لا سيما المطالع الغزلية والطللية مما كان شائعًا بينهم؛ ونمطًا سائدًا؛ وفي هذا الصدد سنوضح مدى التناص بين الشعراء العرب على طول فترة زمنية تقدر بستة عصور/ قرون امتدت من العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث؛ هي العصر الجاهلي، والإسلامي، الأموي، والعباسي، والانحطاط، ثم الحديث وفي هذا المقام نعرض لمطالع "بانت سعاد" التي قال عنها أبو علي ابن كيسان: حدثني أبو بكر محمد بن القاسم، عن أبيه القاسم قال: كان بندارٌ يحفظ مئة قصيدة أول كل قصيدة: "بانت سعاد"[50].

العصر الجاهلي:

كان أول من أطلقها في العصر الجاهلي الشاعر زياد بن معاوية المعروف بالنابغة الذبياني من بحر البسيط (ت:18ق.هـ=605م) في قوله[51]:

بانَت سُعادُ وأَمسى حَبلُها انجَذَما

واحتَلَّت الشَّرعَ فَالأَجزاعَ مِن إضما

نلحظ أن بيت النابغة جاء تعبيرًا عن انقطاع حبل الود بينه وبين محبوبته التي يتغنّى بها؛ إذ شكا فيه بُعدَ حبيبته؛ وانقطاع حبل الوصال بينهما، إلا أنها في مقابل ذلك احتلت مواضع الشرع والجزع من وادي إضم؛ وهو وادٍ دون اليمامة؛ فجعل الصورة في البيت على التقابل بين «قطع حبل الوصل بينهما؛ واحتلالها مواضع أخرى بحبها هي الشرع والجزع من وادي إضم»؛ فكأنَّ الشاعر وازَنَ بين الانقطاع والوصل في تلك المواضع التي طالما التقى بها فيها، أو عاشا صباهما تحت ظلال أشجارها، وخرير أنهارها، فظل حبها معشعشًا في ذهنه كلّما رأى، أو سرى في هذه المواضع، ثم أتى بعده الشّاعر زهير بن أبي سلمى (ت:13ق.هـ=609م) في العصر الجاهلي مقلدًا، وقد ألمح إلى ظاهرة التقليد في قوله[52]:

ما أرانا نقول إلا مُعادًا

أو مُعارًا من لفظنا مكررًا

ومع أن زهير شاعر فحل؛ نشأ في أسرة شاعرية، وأخذ الشعر بروايته وتعلمه عن خالِهِ أَوس بن حَجَرٍ حتى اشتهر بالحوليات إلا أنه كان يقصد المعاني الشعرية السابقة ويجاريها ومما فعل قوله[53]:

بانت سُعادُ وَأَمسى حَبلُها انقَطعا

وَليتَ وَصلًا لنا مِن حَبلِها رَجَعا

فبدأ زهير بالشكوى من ابتعاد حبيبته التي طالما أَنِسَ بصحبتها؛ فأمسى حبل الود بينهما منقطعًا؛ فأخذ الشاعر يتمنّى وصلا لحبل الحب والود، ويرجو أن يعود ويرجع كما كان قبل الانجذام؛ ونلحظ من ذلك أن الشاعر في المقدمة الغزلية يدور حديثه فيها حول موضوعين أساسين: بُعد المحبوبة، وما خلّفه له نأيها من أشجان وأحزان يعيش لها أو عليها، والثاني العودة إلى الماضي، بل الساعات واللحظات التي تمتّع فيها بقرب المحبوبة منه، والتقائه بها.

لذا فإن زهير قد جارى النابغة في البحر العروضي (البسيط) الذي نسج عليه، والغرض والوزن؛ فجاء بيته كأنه تكرار للنابغة ولم يختلف عنه إلا في القافية والروي، وكان الأجدر به أن يختلف عن النابغة نظرًا لما عُرف عنه من حوليات الشعر وتجويده، حتى يكون حاذقًا حد تعبير القاضي الجرجاني في الوساطة حين قال: "إن الشاعر الحاذق إذا عَلِقَ المعنى المختَلس عدَل به عن نوعه وصِنفه؛ وعن وزنه ونظمه، وعن روّيّهِ وقافيته، فإذا مرّ بالغبيّ الغُفْل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفَطِن الذكي عرف قرابةَ ما بينهما، والوصْلَة التي تجمعهما"[54].

ولما درج الشعراء على ذكر خُلقِ النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن؛ وهم إذا وصفوا محاسن النساء لم يزيدوا على الأوصاف الطبيعية التي تقع عليها الأعين؛ إذ كن غير مقصورات ولا محجوبات، وإنما تجيء طهارة الغزل من اعتبار الحسن اعتبارًا طبيعيًا، كالذي تعرفه النفس من جمال الشمس والقمر، وخضرة الرياض، وأريج الأزهار، ونحو ذلك؛ وأظن أن إجماع الناس كافة على اختلاف أممهم في تشبيه الحسن النسائي بتلك المعاني إنما جاءهم من ذلك الاعتبار؛ لأنه فيهم إرث الطهارة الطبيعية من لدن الإنسان الأول؛ ولهذا السبب لم تكن تأنف العربية أن توصف محاسنها؛ لأن الحسناء فيهم صفة ظاهرة، وإنما كان الشأن في ريبة النظر ودنس الفؤاد[55]، كما فعل عروة بن الورد في قوله[56]:

وإنْ جارَتي أَلوَت رياحٌ بِبَيتِها

تَغافَلتُ حتّى يستُرَ البيتَ جانِبُهْ

وقد جاراه في هذا عنترة فأخذ المعنى، فأجاد وأحسن حين قال:[57]:

وأَغُضُّ طرفي ما بَدَت لي جارتي

حتَّى يواري جارتي مأواها

وأتى بعدهما مسكين الدارمي واجترَّ هذه المعاني وقال[58]:

أَعمَى إذا ما جارتي خَرَجَت

حَتَّى يواري جارتي السِّتْرُ

وأما غير ذلك فقد كان يستطير له الشر بينهم؛ وتُعقد عليه الغارات، فهو غزل الأسنة، لا غزل الألسنة (المعنوي)، وهو أيضًا كان السبب في أن النسيب لم يغلب على شعر واحد من شعرائهم فيعرف به؛ كما عُرِفَ قومٌ بالهجاء والمديح وغيرهما، مع أن النسيبَ كان نوعًا من أنواع الوصف، فهو كذلك لم يتميز به شاعرٌ تميّزه بالأوصاف الأخرى، ويوضح ذلك تراجم شعراء الجاهلية وأشعارهم الموجودة بين أيدينا. ثم أتى قيس بن منقذ ابن الحدادية (ت: 10ق.هـ-612) فقال[59]:

بانَت سُعادُ فَأَمسى القَلبُ مُشتاقًا

وأَقلَقَتها نَوى الأَزماعُ إقلاقا

فلا يكاد يختلف ابن الحدادية عن سابقيه في اقتباس اللفظ والمعنى في صدر البيت الشعري (بانت سعاد)، كما لم يخرج عن البحر العروضي البسيط الذي نسج سابقوه عليه، ثم أفاد بأن قلبه أمسى في

اشتياق لمحبوبته، مما ولّد له قلقلا خشية البُعد والفراق، وما سيتحمله من متاعب إثر ذلك البين، وعليه فإن الشاعر أضاف دلالة جديدة وهي اشتياق قلبه نتيجة البُعد والبينونة التي عانى منها، وهذا عكس الشعراء السابقين الذين كان البُعد يحدث لهم معاناة وآلامًا؛ فتميّز عن غيره بما أحدث له البُعد من اشتياق لمحبوبته.

وإن أهم ما جعل الشعراء العرب يقلدون أسلافهم ويجارونهم في المعاني الشعرية قضية رواية الشعر قصد روايته وتعلمه؛ فتتلمذوا بين يدي آبائهم وأقاربهم؛ لأن الشعراء العرب كانوا يتعلمون قول الشعر بروايته أولًا عن أقاربهم حتى يعتاد على حفظ أغلب ما قاله الشعراء الأوائل والأقربون منهم خاصة؛ فيأخذون في مجاراة أشعارهم؛ ومن هذا المنطلق أخذ زهير بن أبي سلمى الشعر عن خاله أَوسِ بنِ حَجَرٍ.

العصر الإسلامي:

توالت رواية الشعر في العصر الإسلامي فأخذ كعب بن زهير الشعر عن أبيه بروايته؛ حتى أصبح شاعرًا لا يُشقُّ له غُبارٌ، ومن قصائده المشهورة قصيدة البردة التي جارى بها والده في مطلعها مؤسسًا بهذا المطلع مدح رسول الله؛ فجعله محور قصيدته؛ (وهذا من نوع الباراكرام: الكلمة -المحور عند مفتاح)[60]؛ وجازاه عنها رسول الله ببردته الشريفة فذاعت بين العرب حتى عُرفت بقصيدة البردة، وقد أوردتها هنا نظرًا لتاريخ قوله للقصيدة عند إسلامه في العام السابع للهجرة (7هـ =628م)، وليس حسب تاريخ وفاته المؤرخ بعام ست وعشرين للهجرة؛ وجاء في مطلعها[61]:

بانَت سُعادُ، فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ

مُتيَّمٌ إِثرَها، لَم يُفدَ، مَكبولُ

بدأ كعب بن زهير قصيدته بالشكوى من ابتعاد (زوجته) امرأته وبنت عَمّه، فخصّها بالذكر لطول غيبته عَنها، لهروبه من النبيﷺ وكنّى عنها بسعاد، لمّا تيّمت قلبه وأسرت لبّه، وقيّدته بقيود حبها، وآلمته بفراقها، فالقلب مَتْبُول، إذا غَلبَه الحُبُّ، وتَبَل الحُبُّ قَلبَه وأتبلَه عِشقُه فَتَبِل، وتَبَّلتُه: هيَّمتُه؛ والرجُلُ يعشَقُ المرأةَ فتُتْبِلُ فُؤادَه ثم لم تُبلهِ[62]؛ فهو كأسير لديها مع أنها بعيدة عنه؛ فهو أسير لِفُرطِ جمال المحبوبة، إذ يصفها بأنها ظبيةٌ صغيرةٌ مكحولةُ العينين بكحل رباني، ناعسة الأجفان، ذات صوت ناعم رقيق جميل كأنّه غنة الظبي، فهي في نظر الشاعر أنثى رقيقة جميلة، يصفها وهي مقبلة، بإنها ضامرة البطن، دقيقة الخصر، متحركة، أما إذا أدبرت فهي عجزاء ذات كفل مما يوصف به النساء الحسناوات في ذلك العهد، ثم إنها متمنعة لا تظهر للرائي ذات طول مفرط ولا ذات قصر مغيب، ويعود لوجهها مرة أخرى، ويركز الوصف على فمها، وهنا يؤكد لنا نظرته الحسية، فهي إذا ابتسمت تظهر أسنانها اللامعة البيضاء كأنها لؤلؤ، وإذا اقتربنا من هذا الفم أحسسنا تجاهه بالعطش، فكأنه كأس من الخمر المعتّقة التي أضيفت إلى نكهتها الروائح الجميلة، فلا بد أن نشرب من هذا الكأس ونعيد الشراب حد الثمالة[63].

وبناء على هذا المطلع نجد أن كعبًا قلّد أباه تقليدًا واضحًا في المعنى والبحر إذ نسجه من البسيط، واختلف عنه وعمّن سبقوه في التقفية والروي فقط فلم "يُغمِض الأخذ حتى يخفى"[64]، أما التقليد فقد جاء عن طريق التأثُّرِ برواية الشعر؛ والتأثُّرُ هو أن يأخذ بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب[65]؛ فجاء شعره تعبيرًا عن حب المحبوبة والتغزل بها؛ والتمني عليها أن ترجع إليه فهو أسير ذلك الحب المعنوي الذي استقر في قلبه، وطالما تغنّى

به الشعراء معنويًا من بعده وقد صرّح بهذا السلوك الشاعر في قوله[66] :

ما كانَ طبي حُبّها غير أَنَّهُ

يُقام بسلمى للقوافي صدورها

أراد الشاعر في هذا البيت أن يقول لنا: إن الشعراء كانوا يقلدون بعضهم بعضًا في مطالع القصائد ومعانيها وبخاصة الغزل المعنوي الذي طرّزوا به قصائدهم كنوع من أنواع الحلي الذي يُعمل للقطعة من الثياب الفاخر قصد الزيادة في جمالها ورونقها للرائي، فجعلوا المحبوبة مجرد زينة يَفتتحُ بها المحب قصيدته، أو نصه ليخلص منها سريعًا إلى غرضه إذا لم يكن الحُبُّ غرضًا له؛ حتى صار هذا عادة مثل المقدمة الطللية في عيون القصائد العربية، وهذا يُعدُّ من المصادر التناصية اللازمة/الضرورية؛ وهي من أقوى المصادر لما لها من تأثير ثقافي كما عبّر عنه سيجريه وراستييه ومحمد مفتاح[67] وشربل داغر[68]؛ بعكس ما فعل قيس بن الملوح الذي جعل اللغة سيدة، فاستجابت لسيدٍ مثله، فصار سيدَ الشعراء؛ لأنه سيدُ العاشقين؛ ولأنه أدرك أن محبوبته سيدة وليست جارية، إنها سيدة تتربع على النص، وليست مجرد زينة يفتتح بها نصه ليخلص منها سريعًا، فصار حبه الغرض كل الغرض في نصوصه، ولا غرض سواه، ولك أن تقارن بينه وبين أبي الطيب الذي استنكر أن يكون الفصيح عاشقًا في قوله[69]:

إذا كانَ مَدْحٌ فالنّسيبُ المقدَّمُ

أَكُلُّ فَصيحٍ قالَ شِعرًا متيَّمُ

أَكُلُّ فَصيحٍ قالَ شِعرًا مُتيّمُ؟ فهذه ليست لغة عاشق، وإنما مدّاح طامع، والعاشق لا يطمع؛ بل يضحي ويدفع[70]، وثمةَ شُعراء آخرون قلّدوا هذا المطلع -أيضًا- ومنهم الأعشى ميمون (ت:7هـ =628م) فقال[71]:

بانَت سُعادُ وأَمسى حَبلُها انقطعا

واحتَلَّت الظَّهرَ فَالجَدَّينِ فَالفَرعا

هذا مطلع قصيدة يمدح بها هَوْذة بن عليٍّ الحنفي، كان الشعراء يفتتحون قصائدهم بالنمط المعروف من مقدمة غزلية، أو طللية، ثم يأتي إلى غرضه منها، ونجد الأعشى هنا أنه جارى النابغة في المطلع، ولم يختلف عنه إلا بذكر المواضع التي احتلتها سعاد وهي الظهر والجدين والفرعا؛ فكان شعره حد تعبير ابن طباطبا: "من الأشعار الغَثَّة الألفَاظ، الباردةِ المعاني، المتكَلَّفَةِ النَّسجِ، الغَلِقَةِ القَوَافي، المُضَادَّةِ للأشعَار التي قَدمناها"[72]، فأتى التناص على ذلك للشاعر في معظم البيت الشعري، وإن اختلف عنه في ذكر المواضع العربية، وليس في المواضع من سرقة كما يقول الجرجاني عن قول أبي نواس الذي أخذه من عبيد بن الأبرص: "وهذه أسماءُ مواضع لا معنى للسّرقة فيها، ولو كان الجمع بينها سرقة لكان إفرادها كذلك، فكان يحرم على الشاعر أن يذكرَ شيئًا من بلاد العرب"[73]؛ وقال في موضع آخر[74]:

بانَت سُعادُ وَأَمسى حَبلُها رابا

وَأَحدَثَ النّأي لي شوقًا وَأوصابا

ففي هذا البيت ناصّ الأعشى في صدر البيت "بانت سعاد"؛ إلا أنه جعل حبلها في محل الريبة والظنة والتهمة، وهو أول شاعر جعل حبل سعاد في محل الشك والريب طول فترة الانقطاع منذ زهير إلى أن وصل إلى الأعشى مرورًا ببقية الشعراء قبله؛ وقد تفرّدَ الشّاعرُ عمّن سبقه ومن أتى بعده في هذا المعنى كما تفرد بشار في قوله: كأن مثار النقع فوق رؤوسنا؛ إذ قال فيه عبد القاهر الجرجاني: "وإنّا لنعلم من حال المعاني أن الشاعر يسبقُ في الكثير منها إلى عبارة يُعلم ضرورة أنها لا يجئ في ذلك المعنى إلا ما هو دونها

ومنحط عنها، حتى يقضي له بأنه قد غلب عليه واستبد به، كما قضى الجاحظ لبشار"[75] في قوله:

كأنَّ مُثارَ النقعِ فَوقَ رؤوسِنا

وأسيافنَا لَيلٌ تهاوى كواكبُهُ

فإنه أنشد هذا البيت.. ثم قال: وهذا المعنى قد غلب عليه بشار، وليس ذاك؛ لأن بشارًا وعنترة قد أوتيا في علم النظم جملة ما لم يؤتَ غيرهما، ولكن لأنه إذا كان في مكان خبئ فعثر عليه إنسان وأخذه، لم يبق لغيره مرام في ذلك المكان، وإذا لم يكن في الصدفة إلا جوهرة واحدة، فعمد إليها عامدٌ فشقّها عنها، استحال أن يستام هو أو غيره إخراج جوهرة أخرى من تلك الصدفة، وما هذا سبيله في الشعر كثير لا يخفى على من مارس هذا الشأن"[76] ثم عقّب بعد الريب والشك؛ بشكوى أحدثها له البُعدُ والفراقُ عن أشواقٍ كانت تزيده لظى وأوصابا وآلاما؛ مع أن فترة النأي والانقطاع كانت وجيزة حسب الصورة الموجودة في البيت الشعري، فبين البينونة والمساء فترة ساعات النهار ليس إلا. ومن بعد الأعشى أتى ربيعة بن مقروم الضبيّ (ت:16هـ=637م)؛ فقال[77]:

بانَت سُعادُ فَأَمسى القَلبُ مَعمودا

وَأَخلَفَتكَ ابنَةُ الُحرِّ المواعيدا

فنجد أن الشاعر ناصّ صدر البيت الأول من المطلع "بانت سعاد"؛ ثم عقّب بقوله: فأمسى القلب معمودا؛ والتناص هنا أقرب إلى زهير بن أبي سلمى منه إلى كعب ابنه، مع أنه جارى بها كعبًا؛ فشكا بُعدَ سعاد؛ وما صاحَبَ ذلك البُعد من لوعة وحزن في القلب بات يتجرّعها؛ ثم التفت في التعبير عنها كما ترى حيث لم يقل وأخلفتني؛ فأورد الكلام بالمعنى لا بالصورة؛ فهو أول من وضع المظهر موضع المضمر، والالتفات من التكلم إلى الخطاب، ويجوز أن يكون الخطاب في "وأخلفتك" من التجريد لا من الالتفات بناء على أن بينهما فرقًا هو أن مبنى التجريد على المغايرة ومبنى الالتفات على اتحاد المعنى، وقيل لا منافاة بينهما[78]، فكأنه جعلها أشهى غذاء لروحه؛ وأهون من وقع الإخلاف عليه مباشرة، وأجود وصفًا لها في التّمنع عن اللقاء، فزاد اللاحق على السابق فكرة في الأسلوب وصورة في الخيال، وعبارة في الصياغة، فأجاد في ذلك، وهذا النوع من الكلام أي الالتفات: "أعني نقل الكلام عن الحكاية على الغيبة لا يختص المسند إليه ولا هذا القدر؛ بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويُسمّى هذا النقل التفاتًا عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه وهم أحرياء بذلك؛ أليس قرى الأضياف سجيتهم، ونحر العشار للضيف دأبهم وهجيراهم، لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديمًا، ولا أباحت لهم حريمًا، أفتراهم يحسنون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون، وطعم وطعم، ولا يحسنون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب، وإيراد وإيراد، فإن الكلام المفيد عند الإنسان لكن بالمعنى لا بالضرورة أشهى غذاء لروحه وأطيب قرى لها"[79]، وهذا ما وجدناه في مطلع ربيعة بن مقروم. ثم أتى بعده شاعر آخر يُسمّى خالِدٌ النَّهدِي (ت:20هـ-641م)، فقال[80]:

بانَت سُعادُ ووَصلٌ بَينَنَا لَحِجُ

وقد تُسلّى الهُمُومَ الضُّمَّرُ الزُّلُجُ

فاقتبس الشاعر (بانت سعاد) من الشعراء السابقين، للتعبير عن البينونة بينه وبين معشوقته؛ ثم عطف على هذه البينونة أَنَّ وصلًا نَشَبَ بينهم، أي عَلِقَ بعد ذلك البُعد وآلامه، وأكّد هذه الدلالة في عجز البيت بأن قال: وقد تُسلّى الهمومُ الداخلية، أي قد ينفرج الهم النفسي الساكن بداخل الإنسان في

لحظة من الزمن، ثم أتى الشّاعرُ الشّماخ بن ضرار الذبياني(ت: 22هـ- 643م) فقال[81]:

بانَت سُعادُ فَفِي العَينَينِ مَملُولُ

وكانَ في قِصَرٍ من عَهدِهَا طُولُ

وفي هذا البيت فساد في المعنى؛ إذ جعل الشاعر فترة اللقاء بمحبوبته طويلة عكس ما يصف الشعراء لقاءهم بمحبوباتهم، إذ كان ينبغي أن يقول: وكانَ فِي طُولٍ من عَهدِها قِصَرٌ أَو يقولَ: وَصَارَ فِي قِصَرٍ من عَهدِها طول[82]؛ لأنّ العيشَ مع الأحبّة يوصف بقصر المدة، كما قال الشاعر[83]:

يَطولُ اليومُ لا أَلقاكِ فيهِ وَحَولٌ نَلتَقى فيهِ قَصيرُ

فأصل اللقاء قصير حسب ما صوَّره الشّاعر بأن حولا كاملا قصيرٌ يمر بهما دون إحساس به، ولا شعور بانقضائه، عكس ما فعل الشاعر إذ خالف في ذلك المعنى، وهو فساد بَيّنٌ في البيت.

العصر الأموي:

امتاز العصر الأموي باتساع الثقافات ونشاطها، فأحدثت تلك الثقافات تطورًا وتحوّلًا في كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية بسبب تعدد البيئات فأثّر ذلك في تطور الشعر فأخذت ظاهرة السرقات تتنوع وتتسع وتظهر بشكل جلي في أذهان الشعراء والنقاد؛ حتى بلغ التطور إلى مستوى السلوك والشعور؛ ومن ذلك نجد الشاعر الأخطل (ت:90هـ-708م)؛ يقتبس «بانت سعاد» بالدلالة التي سبقه إليها الشعراء من العصور الماضية ويوظفها بطريقته في قوله[84]:

بانَت سُعادُ فَفي العَينينِ مملولُ

مِن حُبِّها فَصحيحُ الجِسمِ مَخبولُ

استهل الأخطل مطلع بيته بـ(بانت سعاد)؛ وجعل حبها كالكحل في عينيه؛ ولكن ثمة من يقع في شِراك حبها رغمًا عنه، حتى وإن كان صحيحًا معافى فيصير كالمخبول الذي أصابه الخَبَلُ، يقال حَبِلَتِ المرأةُ الرَّجلَ: أوقعته في شِراكِ حُبِّها، ثم عقّب على هذا المطلع ببيت آخر قال فيه[85]:

بانَت سُعادُ فَفي العَينينِ تَسهيدُ

وَاستَحقَبت لُبَّهُ فَالقَلبُ مَعمودُ

فناصّ المطلع بما قال الشعراء من قبل بـ«بانت سعاد»؛ فأحدث البُعد له سَهرًا وَأَرَقًا دائمًا؛ حتى إنه لا ينام، ولا يهدأُ له بالٌ، وفوق ذلك سلبت عقله واحتكرته في هواها حتى أصبح قلبه مريضًا مُعلّقًا بحبها لا يبارحه لحظة، وهذا تجديد في دلالة البيت والتناص الذي وقع فيه الشعراء؛ وثمة شاعر آخر اسمه عدي بن الرقاع (ت:95هـ-714م) ضَمَّنَ المطلع في قوله[86]:

بانَت سُعادُ وَأَخلَفَت ميعادَها

وَتَباعَدَت مِنَّا لِتَمنَعَ زادَها

إذ ناصّ الشاعر عدي في صدر البيت بـ(بانت سعاد)؛ ثم عقّب بأنها أخلفت ميعادها له، وتباعدت عنه لتتمنع وتمنع عنه زادها، وفي هذا تجديد دلالي عمّا كان عليه الشعراء من قبل؛ لأن من سبقه لم يوضح أنها أخلفته بصريح القول؛ وإنما عن طريق الالتفات فجعلوا الإخلاف للغير، وليس للشاعر المحب مباشرة، والشاعر هنا قد تميّز عن الشعراء السابقين فأتى بمعنى جديد؛ يقول في هذه الخاصية حازم القرطاجني: "وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرّت العصور وتعاورت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه إلا وهو من ضيق المجال وبُعد الغور بحيث لا يوجد التهدّي إلى مثله، والتنبُّه إلى مظنَّة وجدانه في كل فكر، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار وموجود لها في بعض الأحوال دون بعض، والمعاني التي بهذه

الصفة تُسمّى العُقم؛ لأنها لا تلقَّح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها، عِلمًا منهم أن من تعرّض لها مُفتَضِحٌ"[87].

لذا فإن ما ورد عند الجاحظ وعبد القاهر والقرطاجني يؤكد وجود التجديد والتفرد الذي يأتي به الشاعر أحيانا في بعض الظواهر، وهذا يحد من عموم التناص -أحيانا- الذي أُطلق على جميع النصوص، وجعلها كلها من متناصات سابقة لها، وقد عزّز هذه النظرة العربية بوجود التفاضل والتمايز بين السابق واللاحق في الصياغة والنسج والأسلوب ما ورد عند الجاحظ في قوله: "والمعاني مطروحةٌ وسطَ الطريقِ، يَعرِفُها العربيُّ والعجمي، والحضريُّ والبدويُّ، وإنَّما الشعرُ صياغةٌ وضربٌ من التَّصوير"[88]، فقد جعل الفضل والاختلاف والتمايز في قضية الصياغة والتأليف؛ أي في الأسلوب والنظم، لا في تشابه الألفاظ بين النصوص، أو بين شاعر وآخر، ثم أتى شاعر آخر وهو قعنب بن ضمرة (ت:96هـ=715م) واقتبس المطلع في قوله[89]:

بانَت سُعادُ وَأَمسى دونَها عَدَنٌ

وَعَلِقَت[90] عِندَها مِن قَبلِكَ الرُّهُنُ

فوظّف الشاعر المطلع المتوارث المتناص[91] عن الشعراء "بانت سعاد" في التعبير ليكشف به عن حُبٍّ كامنٍ في قلبه، ثم أردف هذا المعنى بأن جعل قلبها مُعلّقا بالرُّهُنِ التي سبقت الشاعر، وهي كناية عن حُبِّها لآخرين من قبله، ثم عَلِقت فيه، وهذه صورة تفيد تمنع المحبوبة عن لقاء حبيبها بشغل شاغل؛ وهذه الدَّلالة لا تبعد كثيرًا عمّا جاء به الأعشى في قوله[92]:

عُلّقتُها عَرَضًا وَعُلّقت رَجُلاً

غيري وَعُلّقَ أُخرى غَيرَها الرَّجُلُ

- وقوله[93]:

وَعَلّقتني أُخرى ما تُلائِمُني

فاجتَمَعَ الُحبُّ حُبًّا، كُلُّهُ تَبِلُ

وهناك من النقاد العرب من برَّرَ هذا التناص أو مصطلح "السرقات الأدبية"، منهم أحمد الشايب في كتابه أصول النقد الأدبي إذ يرى أنها من لوازم الحياة وخطاها المطردة، وأنها مسألة طبيعية وليست سُبّةً ولا مَثلبةً، كما كان يرى بعض نقادنا القدامَى[94]، وإلا فما العيبُ في قول سَلَم الخاسر حين أخذ معنى بشار بن برد، وجاء به في أجود من ألفاظه، وأفصح وأوجز، فقال[95]:

مَن راقبَ النّاسَ مات همًّا وفازَ باللّذّةِ الجسورُ

فأخذه من بيت بشار القائل فيه[96]:

مَن راقبَ النّاسَ لم يظفر بحاجتِهِ

وفازَ بالطيّباتِ الفاتِكُ اللّهِجُ

مع أن الأخذ واضح في الفكرة والألفاظ كما يرى النقاد القدامى، إلا أن ما أضافه سَلَمُ هو إكمال المعنى بـ"الموت غمًّا"؛ وسهولة الألفاظ "الجسور" بدلا عن "الفاتك اللهج"، وخفة الوزن العروض حتى كان أيسرَ على الألسنة، وكل هذه الأمور ليست بالقليل؛ لأن اللاحق زاد على السابق فكرةً مبتكرةً، وصورةً خياليةً، وعبارةً جميلة[97].

فلمّا سمع بشار هذا البيت قال: "يعمد إلى معانيّ التي أسهرت فيها ليلي وأتعبت فيها فكري فيكسوها لفظًا أخفَّ من لفظي فيُروَى شِعرُهُ ويُترَكُ شعري؛ واللهِ لا أكلت اليوم ولا صمت"[98]، فنجد أن تعليق بشار يحمل وعيًا عاليًا بما صنعه تلميذُه سَلَمُ الخاسر، كما يحمل توقعًا لأثر الاستحسان عند المتلقي، إلا أن بشار حصر توقع الاستحسان عند المتلقي في خفة اللفظ الخاص ببيت سلم، أضف إلى ذلك أن العلاقة التي أنتجتها المقابلة في بيت سلم

الخاسر بين الموت غمّا والفوز باللذة، من ناحيةٍ، وبين مُرَاقِبِ الناس والجسورِ، من ناحيةٍ أخرى، أمعن في الضدية من العلاقة بين الفوز بالطيبات وعدم الظفر بالحاجة- من ناحية أخرى، وبين مراقب الناس والفاتك اللهج، من ناحية أخرى؛ لأن الموت غمّا ينفي نفيًا مطلقًا الفوز باللذة، أما عدم الظفر بالحاجة فلا ينفي الفوز بالطيبات هذا النفي المطلق، إلى جانب ما أنتجته كلمة « الجسور » من دلالة الإقدام في غير اعتداء في مقابل الفاتك اللهج[99].

عصر الانحطاط:

أما عصر الانحطاط فقد مثَّلَ فيه الشعراءُ ظاهرةً مختلفةً شيئًا ما عن العصور السابقة إذ انتهج الشعراء ظاهرة المديح النبوي متأثرين بقصيدة البردة لكعب بن زهير ومن هؤلاء الشعراء ابن نباتة المصري(ت:768هـ=1366م)، في عصر الانحطاط فاجترَّ «بانت سعاد» في بيت ضمن مقطوعة شعرية له قال فيها من بحر الكامل[100]:

بانَت سُعادُ فَليتَ يَومَ رَحيلِها

فَسَحَ اللِّقا فَلَثِمتُ كَعبَ

مُوَدِّعي

نجد أن ابن نباتة المصري قد جارى كعب ابن زهير في مديح النبيﷺ واستمد منه هذا البيت، بدلالاته، إلا أنه خالفه في البحر العروضي من البسيط الذي كان عند كعب، إلى الكامل الذي نسج عليه ابن نباتة المصري، وهذا يُعدُّ تجديدًا في الوزن والقافية والروي، عن جميع الشعراء السابقين في العصور السابقة من الجاهلي وحتى العباسي، وهكذا تعاور شعراء المديح النبوي معانيهم ومعاني الشعراء الذين سبقوهم، كما فعل ابن نباتة حين أخذ عن كعب بن زهير.

ثم أتى الشاعر محمد بن أحمد بن علي الهواري الأندلسي الشهير بابن جابر الأعمى فمدح النبي ﷺ (ت: 780 هـ/ 1378م)، ومن غُرر قصائده النبوية قصيدة مطولة عارض فيها «بانت سعاد» ومطلعها[101]:

بانَت سُعادُ فَعَقدُ الصَّبرِ مَحلولُ

والدَّمعُ في صفحاتِ الخَدِّ

مَبذولُ

نلحظ هنا في مجاراة ومعارضة ابن جابر الأعمى كيف تحوَّل غَرضُ المطلع والقصيدة من الغزل الصِرف الذي كان عليه الشعراء في الجاهلية والإسلامي، إلى غرض المديح النبوي الخالص. ثم أتى الشاعر شعبان بن محمد بن داود المصري (ت:827 هـ/ 1423م) فقال[102]:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليومَ مَتبولُ

مُتيّمٌ إثرِها لم يُفد

مَكبولُ

نجد هنا أن الشاعر كرَّر بيت كعب بن زهير كاملًا بلفظه ومعناه، دون أن يزيد أو ينقص منه شيئًا، إلا أن غرضه منصرف إلى المديح النبوي بشكلٍ كلي، وهذا يُعدُّ من الأخذ والسطو المبين الذي لا موارية فيه.

العصر الحديث:

استمر الشعراء في هذا العصر الحديث في مجاراة «بانت سعاد»؛ وغرضهم الأساس هو المديح النبوي، ومن ذلك الشاعر عبدالقادر سعيد الرافعي (ت:1230هـ= 1815م) فقال قصيدة في تشطير بانت سعاد في مدح الرسولﷺ من البسيط مطلعها[103]:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليومَ مَتبولُ

والنَّومُ والسُّهدُ مَقطوعٌ

ومَوصولُ

نجد أن الشاعر اقتبس معنى البيت وبعض ألفاظه، ولم يختلف عمّن سبقه إلا في عجز البيت، إذ عبّر عن حالته في معاناة السهر والأرق وآلامهما وبيّنَ حالة قطع الحبيب ووصله له، أما من جهة البحر والروي والقافية فقد جاء على نسق بيت كعب بن زهير، ولم يجدد في البحر العروضي كما فعل ابن نباتة المصري.

نخلص من كلّ ذلك إلى أن الشعراء العرب قد تأثر بعضهم ببعض في رواية الشعر ونقله إلينا، ومما يدل على تأثرهم ببعض أن أشعارهم جاءت متناصة عبر العصور؛ ومع ذلك لا نعدم الشعراء الذين جدَّدوا في الدلالات المعنوية والصور الشعرية، فضلا عن الألفاظ التي كانوا يأتون بها؛ ولهم مَزيَّةٌ فيها تجعلهم يختلفون عمّن سبقهم.

وفي مقابل ذلك نتساءل لماذا لم تبرز ظاهرة الغزل لدى النساء الشاعرات أو الكاتبات في ذلك المجتمع القديم، وتأجّلت إلى العصر العباسي حتى ظهر غزلهن في شعر الإماء الجواري، إذ أظهرت الشاعرات شيئًا من الغزل تجاه الرجال، وعلى ذلك نتساءل هل ثمة عوامل أثَّرت وجعلت المرأة متقوقعة ومنزوية في مجتمعها؟ فنجد إجابةً تقريبية متأخرة في القرن الثامن عشر لدى جيلبرت وغوبار بأن تجربة النساء في القرن الثامن عشر تجربة منزوية تفتقر فيها المرأة الكاتبة للشعور بمتعة التقليد الموروث أو حسب تعبير بلوم بالتقليد الذي عانت منه من الكُتَّابِ الذكور، كما أن المرأة تخاف من الكتابة التي ستجعلها آخرَ وتسلبُها أُنثويتها، فالمرأة تعاني من قلق التأليف حسب تعبير جيلبرت وغوبار فتقول: ثمة خوفٌ جوهريٌّ بأن المرأة لا تستطيع أن تبدع؛ لأنه لا يمكنها أبدًا أن تصبح سلفًا؛ ولأن فعل الكتابة سيعزلها ويدمرها"[104].

خاتمة:

بعد هذه الرؤية المتواضعة عن التناص في الشعر العربي وإسهامات النقاد والباحثين العرب في ترجمة الجهود الغربية إلى العربية والإفادة منها، نخلص من ذلك إلى أن النص المقروء ينفجر إلى تعددية تقوّض مكانه كنص مقروء وتجعله نصًا متعددًا ومكتوبًا ولا متناهيًا، وأن أهم ما توصلت إليه نجمله في النقاط الآتية:

- لازم التناص الشعر والشعراء منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث - فترة لا تقل عن ستة عصور، وعشرة قرون على أقل تقدير- لأن الشعراء العرب في إنتاج الشعر كانوا يعتمدون على بعضهم في استمداد المعاني، بل أحيانًا والألفاظ معًا (تناص- اقتباس)، أو بطرق أخرى كالاستيحاء، واستعارة المعاني العامة وبعض الألفاظ.
- تأثّر الشعراء بغيرهم ممن رووا أشعارهم؛ لأن الشعر كان يُنقل للأجيال التالية بطريقة الرواية، واشتهرت هذه الروايات حتى أصبحت تمثل مدرسة (تعليم ورواية)، فضلا عن تعلمه، فيتأثرون بالشعراء السابقين لعهدهم وعصورهم فيأتي إنتاجهم تناص منه؛ وقد صرّح بذلك زهير بن أبي سلمى في العصر الجاهلي عندما قال: «ما أرانا نقول إلا معارًا أو معادًا».
- اعتمد الشعراء استعارة الأسماء المشهورة مثل (سعاد، ليلى، فاطمة، سلمى، وغيرها) ليكنّوا بها عن محبوباتهم قصد التغزل بهن دون معرفتهن للعوام حتى لا يُصبن بأذى اللوم والعار المعروفَينِ عند العرب آنذاك؛ وحتى لا يمتنع آباؤهن عن زواجهن بمن أحببن، وقد جاء ذلك على لسان الشاعر حين قال:

ما كان طبي حُبّها غَير أَنَّهُ

يُقامُ بِسَلمى لِلقَوافي
صُدورِها

- ثمة بعضُ التجديدات في الأسلوب لفظًا ومعنى وبخاصة في الدلالات التي كان يبتكرها بعض الشعراء في إنتاجهم الشعري؛ فتضفي على أقوالهم نوعًا من الإبداع الجمالي والتفنن في إيصال الدلالة المرادة من القول، وقد أشار إلى هذا التميز والتفرد الجاحظ والجرجاني، والقرطاجني وبيّنوه في حديثهم عن المعاني والألفاظ، وبيان السرقات الشعرية.
- تحول الغرض الشعري في مطالع قصائد (بانت سعاد) من الغزل إلى المديح؛ مديح النبي وبخاصة في عصر الانحطاط والحديث متأثرين في ذلك بقصيدة البردة لكعب بن زهير، وما نالها من تقديس وتكريم حتى ذاع صيتها بين العرب فأخذ الشعراء في معارضتها ومجاراتها.

الهوامش والإحالات:

(1) جراهام ألن، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، ط1، 2011، ص:45.

(2) ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية-القاهرة، 2001، ص: 30.

(3) ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، ص: 29.

(4) جوليا كريستيفا، آفاق التناصية المفهوم والتطور، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، 1998، ص: 37.

(5) جراهام ألن، نظرية التناص، ص:90.

(6) المرجع نفسه، ص:91.

(7) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبدالحميد بورايو، دار نينوى-دمشق، ط1، 2012، ص: 16.

(8) المناصرة، عز الدين، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة، ط1، 2011، ص: 11.

(9) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ص: 16، وثمة أنماط التناص حذفتها من هذا البحث للالتزام بشروط النشر، ص: 59-98.

(10) تسفتيان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-عمّان، ط2، 1996، ص:121-140.

(11) أديولوجيم: مصطلح التناص عند كريستيفا، ولكنه لم يكتب له الذيوع والانتشار، ينظر كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، منشورات توبقال- المغرب، 1991، ص:22.

(12) جيرار جينيت.

(13) المناصرة، عز الدين، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص: 47، كما استعملها محمد خير البقاعي1989.

(14) مفهوم التفاعل النصي كان قد أشار إليه باختين ضمن حديثه عن الحوارية وتعدد الأصوات، ثم تبناه سعيد يقطين، ينظر انفتاح النص الروائي، ص: 92.

(15) استعمله محمد بنيس في عام 89، ينظر الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر-المغرب، ط3، 2001، ص: 183.

(16) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط2، 1986، ص:121، واستعمل أيضا: [التناص؛ والتفاعل، والدخول في علاقة خلال عام 1985].

(17) رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا، وآخر، دار توبقال-المغرب، 1988، ص:40.

(18) يعد لوتمان صاحب مصطلح: التخارج النصي، ينظر مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد،1987، ص:125.

(19) بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت، ط2، 1985، ص: 251.

(20) سعيد يقطين، مقال: مضاهاة أمثال كليلة ودمنة، في مجلة القدس العربي، 28\09\2021، وهو مفهوم استمده من الكتاب الموسوم بـ"مضاهاة أمثال كليلة ودمنة" لمحمد بن الحسن اليمني (ت:400هـ)، وتعد المضاهاة إنتاج نص جديد، أما القولية فاستهلاك وتقديس للأسلاف.

(21) محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز العربي الثقافي-المغرب، ط2، 1988، ص: 95.

(22) يتداخل مفهوم التلاص مع التناص، ولكن بعض النقاد عدَّهُ مصطلحًا فرعيًا أساسيًا؛ ينظر المناصرة، عز الدين، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص: 47، 66، 94.

(23) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، منشورات توبقال- المغرب، 1991، ص:13-16.

(24) مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد،1987، ص:103.

(25) جراهام ألن، نظرية التناص، ص:139-140.

(26) المرجع نفسه، ص:165.

(27) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ص: 21.

(28) جراهام ألن، نظرية التناص، ص:166.

(29) المرجع نفسه، ص:169.

(30) عبدالعزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية- بيروت، ط2، 1972، ص:311.

(31) المرزباني محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، 1431ه، ص: 141.

(32) عبدالعزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص:324-325.

(33) المناصرة، عز الدين، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص: 66.

(34) ينظر بو خاتم مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص:198-199.

(35) المناصرة، عز الدين، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص: 68.

(36) بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية، ص: 251-252.

(37) بنيس محمد، المرجع نفسه، ص: 252-253.

(38) المرجع نفسه، ص: 253.

(39) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط2، 1986، ص:120.

(40) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ص: 121.

(41) مفتاح محمد، المرجع نفسه، ص:125-126.

(42) القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج:2، ص:150.

(43) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د.ت، ص:221.

(44) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:105.

(45) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ص:131-132.

(46) المرجع نفسه، ص: 134-135.

(47) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص والسياق، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط2، 2001، ص: 98.

(48) المرجع نفسه، ص:98-99.

(49) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص والسياق، ص: 99.

(50) الأندلسي، محمد بن الحسن، طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل، دار المعارف-القاهرة، ط2، ص:208.

(51) النابغة الذبياني، الديوان، تح: محمد أبو الفضل، دار المعارف-القاهرة، ط2، ص:61.

(52) الأندلسي، ابن عبدربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1404ه، ج:6، ص: 186.

(53) السيوطي، عبدالرحمن، شرح شواهد المغني، لجنة التراث العربي، 1966، ج:2، ص:529.

(54) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وآخر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966، ص: 204.

(55) الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، د.ت، ج:3، ص: 73.

(56) عروة بن الورد، الديوان، تح: أسماء أبو بكر، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1998، ص: 48.

(57) الديوان، عنترة بن شداد، شرح معانيه: حمدو طماس، دار المعرفة-بيروت، ط2، 2004، ص: 59.

(58) الدارمي مسكين، الديوان، تح: كارين صادر، دار صادر- بيروت، ط1، 2000، ص:60.

(59) القيسي، أحمد بن عبد المؤمن، شرح مقامات الحريري، دار الكتب العلمية – بيروت، ط2، 2006، ج:3، ص:62.

(60) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ص:126.

(61) كعب بن زهير، الديوان، دار الكتاب العربي-بيروت، ط1، 1994، ص: 26.

(62) الفراهيدي، الخليل، العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ت، ج: 8، ص:124.

(63) حسن حسين، ثلاثية البردة، دار الكتب القطرية – الدوحة، ط1، 1400هـ، ص: 29.

(64) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص:208.

(65) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للنشر-القاهرة، 1996، ص: 359.

(66) القيرواني، الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج:2، ص: 122، والبيت رواه الأصمعي عبد الملك بن قريب (ت: 216هـ).

(67) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ص: 122-123.

(68) شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول- القاهرة، العدد1، يناير 1997، ص: 133،

(69) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص:158

(70) ينظر مقدمة لذة النص، رولان بارت، تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص: 7.

(71) الأعشى ميمون بن قيس، الديوان، ص: 101.

(72) ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عبدالعزيز المانع، مكتبة الخانجي-القاهرة، 1985، ص:110.

(73) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص:210.

(74) الأعشى ميمون بن قيس، الديوان، ص: 361. وروي البيت:

بانت سعاد وأمسى حبلها رأبا

وأحدث النّأي أشواقًا وأوصابا.

(75) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط3، 1992، ص: 602.

(76) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 603.

(77) الضبي، المفضل بن محمد، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وآخر، دار المعارف – القاهرة، ط6، ص: 213.

(78) القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل-بيروت، ط3، 1949، ج:2، ص:86.

(79) السكاكي، يوسف، مفتاح العلوم، علق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص:199.

(80) الشيباني، أبو عمرو، الجيم، تح: إبراهيم الإبياري، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 1974، ج:3، ص: 214.

(81) ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، ص: 162.

(82) المرجع نفسه، ص: 110، 162.

(83) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية – بيروت، 1419هـ، ص:92.

(84) الأخطل، الديوان، دار الكتب العلمية -بيروت، ط2، 1994، ص: 232.

(85) الأخطل، الديوان، ص: 77.

(86) العاملي، عدي بن الرقاع، الديوان، دار الكتب العلمية- بيروت، ط1، 1990، ص: 36.

(87) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 194.

(88) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، ص: 482.

(89) أبو عبيدة، معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تح: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي – القاهرة، 1381هـ، ج:1، ص:84.

(90) ورويت: غَلَّقت.

(91) المتناص: عند ريفاتير مجموعة من النصوص، أو أجزاء من النص، أو أقسام نصية من اللهجة الجماعية التي تشترك من حيث المفردات ونوعا ما من حيث بناء الجملة مع النص الذي نقرؤه بشكل مباشر أو غير مباشر في شكل المرادفات أو المتضادات، إضافة إلى أن كل عنصر من ذلك هو تناظر بنيوي للنص، ينظر جراهام ألن، نظرية التناص، ص:165.

(92) الأعشى ميمون بن قيس، الديوان، د.ت، ص: 57.

(93) المرجع نفسه، ص: 57. ويروى: وعلقتني أخيرى.

(94) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، 1946، ص: 260.

(95) ابن المعتز، عبدالله، طبقات الشعراء، تح: عبدالستار فراج، دار المعارف – القاهرة، ط3، ص: 100.

(96) بشار بن برد، الديوان، دار صادر-بيروت، ط1، 2000، ص: 167.

(97) بلبع، عيد، أكذوبة التناص مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، دار النابغة للنشر-مصر، ط1، 2019، ص: 59.

(98) ابن وكيع، الحسن بن علي، المنصف للسارق والمسروق منه، تح: عمر خليفة، جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1994م، ص: 105.

(99) بلبع، عيد، أكذوبة التناص مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية، ص: 107-108.

(100) المصري، ابن نباتة، الديوان، دار إحياء التراث العربي- بيروت، د.ت، ص:290.

(101) محمد أحمد درنيقة، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، دار ومكتبة الهلال-بيروت، ط1، 1431هـ، ص:329.

(102) محمد أحمد درنيقة، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، ص:308.

(103) محمد أحمد درنيقة، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، ص:237.

(104) جراهام ألن، نظرية التناص، ص: 198.