

التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين

الطالب

خالد بن عبد الكريم بن خيران الحربي

إشراف الدكتور

ياسين عايش خليل

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في
اللغة العربية

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوثيق التاريخي ٢٠١٠/٥/١٤

كانون الأول / ٢٠١٠

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي ولو جئنا بمثله مدداً".

(سورة الكهف آية ١٠٩)

قال تعالى: "ولو أنما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم".

(سورة لقمان آية ٢٧)

صدق الله العظيم

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالدين) ، بتاريخ
: ٢٠١٠/١٢/٢

التوقيع



أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور- ياسين يوسف عيش ، مشرفا
أستاذ مشارك- الأدب العباسي



الدكتور- شكري عزيز الماضي ، عضوا
أستاذ - أدب حديث ونقد رواني



الدكتور- عبد الكريم أحمد الحباري، عضوا
أستاذ مشارك- البلاغة العربية



الدكتور - خليل سالم الرفوع ، عضوا
أستاذ مشارك - أدب جاهلي
(جامعة مؤتة)

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التاريخ ١٤/١٢/٢٠١٠

١٠/١٢/٢٠١٠

الإهداء

إلى والدي

نهامرات مروحي التي أستمد منها ضوئي
وذاك النجم الذي ظل يسير بجاني في الخفاء، مؤثراً أن يضيء
الدمرب فلا أتوه . . .

وإلى أُمِّي

ملكة المحضور والغياب، أستمد منها الأمل، فهي حاضرتي
وغائبي في كل آن . . .
إليكما أهدي هذا العمل . . .

شكر وتقدير

يبقى الفضل لأهل الفضل، أشكر أستاذي الدكتور ياسين عايش خليل
الذي أوقد الفكرة ومرعاها بتوجيهاته، وأشكره على حسن طبعه وكرم
أخلاقه وأشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل.
وأشكر الأساتذة الفضلاء أعضاء لجنة المناقشة لموافقتهم على مناقشة
رسالتي وعلى الملاحظات القيمة التي سأفيد منها في قابل الأيام.

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ب	قرار لجنة المناقشة
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ - و	فهرس المحتويات
ز	الملخص باللغة العربية
١	المقدمة
٤	تمهيد: التعريف بالخالديين
١٩	الفصل الأول: السياق النقدي والثقافي للأشباه والنظائر
٢٠	مدخل
٢١	المبحث الأول: دوافع التأليف في السرقات
٢٥	المبحث الثاني: أبرز المؤلفات النقدية في القرن الرابع الهجري
٢٥	المطلب الأول: "عيار الشعر" لابن طباطبا
٣١	المطلب الثاني: "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر
٣٢	المطلب الثالث: "حلية المحاضرة" و "الرسالة الموضحة" للحاتمي
٣٧	المطلب الرابع: "الموازنة بين أبي تمام والبحثري" للآمدي
٤٢	المطلب الخامس: "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني
٤٧	الفصل الثاني: التناص
٤٨	المبحث الأول: نشأة التناص
٥٢	المبحث الثاني: مفهوم التناص
٥٨	المبحث الثالث: آراء النقاد العرب المعاصرين حول التناص
٧٠	الفصل الثالث: التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين
٧١	المبحث الأول: مصطلح الأشباه والنظائر في التراث
٧٣	المبحث الثاني: ملامح التناص في كتاب الأشباه والنظائر
٧٩	المطلب الأول: التناص حتمي لكل نص

٨٢	المطلب الثاني: التناسل اللواعي
٨٤	المطلب الثالث: النص نسيج من الاقتباسات
٩٥	المطلب الرابع: التناسل الذاتي
١٠٠	المطلب الخامس: التناسل بالمشابهة والمماثلة
١٠٩	المطلب السادس: التناسل بالتضاد
١١٣	الفصل الرابع: مصادر التناسل
١١٤	المبحث الأول: مصادر التناسل وأشكاله ووظائفه في كتاب الأشباه والنظائر
١١٥	المطلب الأول: التناسل مع النص القرآني
١١٩	المطلب الثاني: التناسل مع التراث الإنساني
١١٩	أ - الأقوال والأمثال
١٢٣	ب- قول الفلاسفة
١٢٣	ج- الأسطورة الشعبية
١٢٥	د- القصة
١٢٨	المطلب الثالث: تناسل الشعر مع الشعر وآلياته:
١٣٩	- النتائج والتوصيات
١٤١	- المصادر والمراجع
١٤٨	- المخلص باللغة الإنجليزية

التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين

إعداد

خالد بن عبد الكريم بن خيران الحربي

المشرف

الأستاذ الدكتور ياسين عايش خليل

ملخص

تهتم هذه الدراسة بالكشف عن البعد الإيجابي الكامن في مفهوم الأشباه والنظائر، وربطه بمفهوم التناص الغربي الحديث.

فقد قام الباحث باستجلاء بعض الآراء والأفكار التي وردت في كتاب الأشباه والنظائر ومقاربتها ببعض المفاهيم والمبادئ الأساسية التي يقوم عليها التناص، مثل فكرة التناص قدر كل نص، التناص اللاواعي، النص نسيج من الاقتباسات، التناص الذاتي، والتناص بالتضاد، إذ يرى الباحث أن هناك آراء مبكرة وواعية ومطبقة تحمل هذه الأفكار عند الخالديين، وأن تطبيقات التناص على النصوص تتجلى بشكل واضح في كتابيهما الأشباه والنظائر المبني على التداخل بين النصوص، فحاول الباحث أن يكشف طبيعة العلاقات التناصية التي تقوم بين النصوص وآليات استحضارها في النص الشعري وكشف مصادرها المختلفة.

وتقوم هذه الدراسة على أربعة فصول مسبوقه بالتمهيد يعرف بالخالديين ويتناول جوانب من حياتيهما وأثارهما وثقافتهما، ويتناول الأول أبرز المؤلفات النقدية في القرن الرابع الهجري وعرضنا للمفاهيم الإيجابية والمتسامحة مع قضية التداخل بين النصوص لكي نوضح السياق النقدي والثقافي الذي ظهر فيه كتاب الأشباه والنظائر.

وفي الفصل الثاني تناولنا نظرية التناص بإطلالة من حيث نشأتها ومفهومها وتطورها، ثم أشرنا إلى صدى هذه النظرية عند النقاد العرب المعاصرين.

أما الفصل الثالث فقد تناولنا كتاب الأشباه والنظائر للخالديين وأشرنا لمصطلح الأشباه والنظائر في التراث النقدي ومن ثم تناولنا ملامح التناص في كتاب الأشباه والنظائر.

وفي الفصل الرابع تناولنا مصادر التناص المختلفة التي يقوم عليها النص الشعري وأشرنا إلى آليات استحضارها فيه.

المقدمة

تسعى هذه الدراسة لإبراز تناسل أفكار التناص Intertextuality وتطبيقاته مع ما جاء في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين، وكما هو مفهوم التناص الذي يرى أن النصوص والمبادئ والأفكار تقوم على بناء سابق، فهو من حيث المبدأ يؤكد المثاقفة، ولا ينفي وجود أفكار سابقة عليه، وقد أشار كثير من النقاد الغربيين والعرب المعاصرين إلى تنوع الجذور الأولى التي تكون عنها مفهوم التناص.

وفي دراستنا هذه لا نثبت الصلة المباشرة بين المفهومين، ونبعد كثيراً عن التعصب والتحيز، ولا نحمل موروثنا ما لا يحتمل، لأننا نعلم أن مفهوم التناص في بعض جوانبه يقوم على رؤية فكرية وفلسفية مختلفة يجب علينا مراعاتها، ولكن هذا لا يمنعنا من إيجاد نقاط التلاقي والتماس مع بعض أفكاره النقدية، خاصة أن الإجراءات التطبيقية المعمول بها على النصوص المدروسة في حقل التناص تقوم على مبدأ التداخل والتقاطع وتتشابه إلى حد ما مع تطبيقات الخالديين على النصوص، كما أن أفكاراً ومبادئ أشار الخالديان إليها تحتاج إلى أن نعيد النظر فيها مرة أخرى.

لقد أصبحت المناهج النقدية الغربية تثير فينا عوامل الغيرة المحببة والمشروعة التي تتعكس إيجاباً على موروثنا عندما نعيد قراءته وإحياءه من جديد، وكأن الفضل يصبح للمتأخر علينا نحن الدارسين. فلقد اهتم النقاد العرب المعاصرون بمفهوم التناص اهتماماً بالغاً لأنهم وجدوا فيه تقاطعاً وتقارباً مع بعض الحقول النقدية العربية القديمة.

وتسعى هذه الدراسة بأن تكمل المسيرة وتجاوز القضية من جديد بمفهوم آخر لم ينل حظاً من الاهتمام عند المؤصلين للتناص، فمفهوم الأشباه والنظائر يحمل الطابع المشرق والإيجابي في التفكير النقدي العربي القديم، ويستطيع أن يحتضن كل أشكال التقاطعات والتداخلات بين النصوص، فهو يجمع بين مفهومين نقديين أحدهما قديم هو السرقات الأدبية، وآخر حديث هو التناص.

وكتاب الأشباه والنظائر حافل برصد نماذج من الشعر العربي القديم الجاهلي والإسلامي والعباسي التي حكم مؤلفا الكتاب على أنها تدخل فيما بينها بعلاقات متعددة من التشابه والتماثل والتناظر، ويرصد كذلك تداخل النصوص الشعرية مع القرآن والأجناس التعبيرية الأخرى مثل الأقوال والأمثال والقصة والأسطورة الشعبية وقول الفلاسفة، ويصف ويعاين الآليات التي اعتمد عليها المبدع أثناء استحضاره للنصوص السابقة.

ويمكننا أن نقول بشيء من التواضع إن الكتاب ألمح لفكرة التناسل النقدية وأبان عن قضية مركزية في النقد هي الإبداع وأسس آلياته وعملياته الفنية وحدودها والتأثير والتأثر والتحول والاستقلال.

وجاءت الدراسة في أربعة فصول مسبقة بتمهيد يعرف بالخالدين اللذين عاشا في القرن الرابع الهجري في حضرة سيف الدولة الحمداني، وعملا عنده أمينين على خزانة كتبه، فساعدهما عملهما على الاطلاع على الكثير من الكتب والدواوين الشعرية، فتولد عندهما وعي بطبيعة الأدب والإبداع. مما انعكس على مصنفاتهما المتعددة.

وتناول الفصل الأول عدة مباحث، المبحث الأول أشرنا فيه إلى دوافع التأليف في السرقات، وهي إما مذهبي، أو متعصب للقدماء، أو ذاتي نابغ عن الهوى ومن ثم بينا مدى تقارب مفهوم السرقات الأدبية مع عمود الشعر من الناحية الإجرائية مع اختلافهما وتناقضهما في الحكم والقيمة النقدية. وعرضنا في مباحث أخرى أبرز المؤلفات النقدية في القرن الرابع الهجري، وهي كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"حلية المحاضرة" و"الرسالة الموضحة" للحاتمي، والموازنة للآمدي، و"الوساطة" للقاضي الجرجاني، وفيها عرضنا لأهم الأفكار الإيجابية التي تتماشى مع كتاب الأشباه والنظائر لنضع الكتاب في سياق هذه الأجواء النقدية.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه نشأة التناسل، وأشرنا إلى آراء النقاد حول الجذور التي نشأت عنها. ومن ثم تناولنا المفهوم وتعريفاته المختلفة. وعرضنا بعد ذلك لآراء فريقيين من النقاد العرب المعاصرين أحدهما ينفي وجود جذور عربية تتناسل مع التناسل، والآخر يؤكد أن هناك نقاط ارتباط وتلاقياً بين التناسل بمفهومه النقدي المعاصر وبعض المفاهيم العربية القديمة.

أما الفصل الثالث والرابع فقد خصصناهما لكتاب الأشباه والنظائر، فتناولنا في الفصل الثالث مبحثين الأول تناول مصطلح الأشباه والنظائر في التراث، ووجدنا أنه يستخدم في علم الفقه والتفسير والنحو، ويعتمد عليه في تقريب المسائل وإحاقها بمسائل أخرى.

وفي المبحث الثاني تناولنا ملامح التناسل في كتاب الأشباه والنظائر وقمنا باستجلاء الأفكار والمبادئ الواردة في هذا الكتاب، ومقاربتنا مع أهم المبادئ التي يقوم عليها التناسل ومنها التناسل حتمي لكل نص، والتناسل اللاواعي، والنص نسيج من الاقتباسات، والتناسل بالمشابهة والمماثلة، والتناسل الذاتي، والتناسل بالتضاد.

فقد وردت نصوص صريحة وواضحة تحمل هذه الأفكار. كما جاءت نصوص مطبقة تعني ضمناً هذه الأفكار.

أما الفصل الرابع فتناولنا فيه مصادر التناسل المختلفة والمتنوعة التي أشار إليها الخالديان وهي التناسل مع القرآن، والتناسل مع التراث الإنساني، وتناسل الشعر مع الشعر، وأشرنا إلى الآليات التي يستخدمها الشاعر عند استحضاره لهذه النصوص.

وأوردت في الخاتمة نتائج توصلت إليها هذه المحاولة، وأما المنهج الذي ارتضيته لهذه الدراسة فهو يفيد من المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي لأنني أزعم أنه الأقرب والأصلح لهذه الدراسة.

وأزعم أن صعوبات جمّة واجهتني في دراسة هذا الموضوع، أبرزها خلو كتاب الأشباه والنظائر من مادة نقدية يمكن التعويل عليها، فالكتاب كتاب نقدي تطبيقي يغلب عليه النقد الضمني حيث يرصد مواطن التشابه والتناظر والتلاقي، وكان جهدي ينصب على ملء الفراغات النقدية فيه حتى غدا على هذه الشاكلة من الاستواء والاجتهاد الشخصي والنضج الذي أطمح إليه.

فإن كنت أصبت فيما ذهبت إليه فذلك حسبي، والشكر لله أولاً وأخيراً وإن أخطأت فحسبي أنني اجتهدت والكمال لله وحده.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

التعريف بالخالدين

نسبهما:

الخالديان هما: أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم بن وعلة بن عرام^(١) بن يزيد بن عبدالله بن عبد منبه بن يثربي بن عبد السلام بن خالد بن عبد القيس^(٢). وهما شاعران وأديبان من أهل قرية الخالدية وإليها ينسبان، والخالدية قرية من أعمال الموصل ومما يؤكد نسبتها إليها هجاء الشاعر السري الرفاء لهما حيث يقول.

ولقد حميتُ الشَّعْرَ وهو لمعشَرٌ رَمَمَ سوى الأسماء والألقاب
وضربتُ عنه المُدَّعِينِ وإنما عن صُورَةِ الآداب كان ضرابي
فغدَت نبيطُ الخالدية تَدَّعي شعري وتُرْفُلُ في حَبِيرِ ثيابي^(٣)

وذكر ياقوت الحموي أن " الخالدية قرية من أعمال الموصل ينسب إليها أبو عثمان سعيد وأبو بكر محمد " ^(٤).

الغموض والظهور في سيرتهما:

يلف الغموض جوانب من حياتهما ولم تذكر المصادر غير شذرات منها، فتاريخ مولدهما غير محدد لكن ربما تكون ولادتهما في نهاية القرن الثالث الهجري؛ لأنهما جالسا وسمعا لأدباء ورواة توفوا في الربع الأول من القرن الرابع منهم ابن دريد المتوفى (سنة ٣٢١هـ)، وكذلك جحظة البرمكي المتوفى (سنة ٣٢٤هـ). وابن الخياط النحوي المتوفى (سنة ٣٢٠هـ)^(٥).

(١) قال صاحب تاج العروس، مادة ع ر م : " وعرام بالضم في نسب الخالدين الشعاعين في زمن سيف

الدولة " ولم ينص صاحب التاج على معنى هذا الاسم، بل اكتفى بضبطه

(٢) ابن الأثير، عز الدين ، اللباب في تهذيب الأنساب ٣٣٩/١ طبعة مصر ١٣٥٧هـ، وقد ساق ابن العديم في بغية الطلب في تاريخ حلب عمود نسبهما بسياق مثل هذا إلا أنه أسقط عبد منبه.

(٣) ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح كريم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦، ص ٦٨.

(٤) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ٣٩٠/٢ طبعة وستفالد - ليزيغ ١٨٦٦م، ويرى ابن العديم في بغية الطلب أن هناك احتمالاً لكونهما قد نسبا لجددهما الأعلى خالد العبدي، والأمر يحتملها.

(٥) مقدمة كتاب الأشباه والنظائر تحقيق السيد محمد يوسف، القاهرة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

وكذلك ذكر ياقوت أن أحد الخالدين كان حاضراً أثناء المناظرة ^(١) التي جرت بين أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى بن يونس حينما قال: "لما انعقد المجلس سنة عشرين وثلثمائة قال الوزير ابن الفرات للجماعة، وفيهم الخالدي...". ^(٢)

ثقافة الخالدين وحياتهما:

وصلت الحضارة العربية في القرن الرابع الهجري إلى مرحلة متقدمة من النضج، ويظهر هذا في وفرة المؤلفات، وانتشار مجالس العلم، وبروز العديد من العلماء والأدباء. وقد اتصل الخالديان بعدد من العلماء؛ فكان احتكاكهما بهم عاملاً من العوامل التي ساهمت في رفع مستوى ثقافتها.

ومن أبرز هؤلاء العلماء الذين التقاهم الخالديان وأشهرهم: ابن دريد فنجد أن الخالدين يتلمذان على يديه، ويتعلمان منه، خاصة ما يتعلق بالنقد اللغوي والنقد العروضي، فقد أوردنا في كتابيهما الأشباه والنظائر قول أعرابي:

بلوناهم فلا كُشف لئام ولا عنّا بأنفسهم شِحاخ
كرام عند كأسهم إذا ما أداروها وعند شبا الرماح

فقالا: "أنشدنا ابن دريد هذين البيتين فسألناه عن اختلاف قافيتهما فقال: كانت العرب لا ترى الإقواء في البيتين عيباً" ^(٣).

ومن العلماء الذين استشهدوا بأقوالهم، وأخذوا عنهم بصورة مباشرة: ابن الخياط النحوي ^(٤)، وجحظة البرمكي ^(٥)، وأبو بكر الصولي ^(٦) والحاطمي ^(٧).

وكذلك نقلنا عن علماء وأدباء لم يتصلا بهم بصورة مباشرة مثل: ابن المعتز في كتابه البديع، ويظهر أنهما قد اطلعا على كتابه هذا، وانتقدها لأنه لم يحط بجميع معاني البديع، وخاصة ما يتعلق بمعنى الذم الذي يشبه المدح فقالا: "وقد أكثرت الشعراء مثله في القديم والحديث، ولم

(١) مادة هذه المناظرة المفاضلة بين النحو والمنطق، وإلى تقديم الأول مال السيرافي، وخالفه متى.

(٢) الحموي، ياقوت، معجم الأدباء ١٩١/٨، تحقيق أحمد فريد الرفاعي، دار المأمون بمصر ١٩٣٨.

(٣) الخالديان، الأشباه والنظائر، ٥٥/٢ تحقيق السيد محمد يوسف، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة.

(٤) المصدر نفسه ١٤٤/٢، ١٩٣/٢.

(٥) المصدر نفسه ٩٥/٢.

(٦) المصدر نفسه انظر ١١٥/٢، ٦٧/٢٢، ٧١/٢.

(٧) المصدر نفسه ٢٤/١.

يذكره ابن المعتز في كتاب البديع على معرفته بالشعر وحسن نقده، فلا ندري لأي حال أغفله، وقد ذكر أنه استغرق في كتابه جميع معاني الشعر الذي يقال له البديع^(١).

وكذلك ردا قول ابن قتيبة فيما يتعلق بالعروض، وصحة الذوق، فقالا: "حدثنا ابن دريد عن أبي عبيدة، قال أبو حاتم: قال لي أبو عبيدة: تريد أن أنشدك شعراً يجمع لك فراسة الخيل؟ قلت: نعم، فأنشدني: (٢)

ذاك وقد أذعرُ الوحوشَ بصلِّ — تِ الخدِّ رَحْبٍ لِبَأْنِهِ مُجَعْرُ (٣)
 طويلُ خَمْسٍ قَصِيرُ أَرْبَعَةٍ — عَرِيضُ سِتِّ مَقْلَصٍ حَشْوَرُ (٤)
 حَدَّتْ لَهُ سَبْعَةٌ وَقَدْ عَرِيَتْ — تَسَعُ فَيْهِ لَنَاظِرٌ مَنَظَرُ (٥)

وذكر ابن قتيبة أن هذا الشعر لا يخرج من العروض، ولا ندري ما يُتركُ هذا القول مع صحة هذا الشعر في الذوق وسلوكه في السمع".
 يتمتع الخالديان بحسّ نقدي عالٍ ويظهر ذلك من خلال تناولهما لآراء النقاد السابقين لهما وكذلك من خلال تأليفهما لكتب الاختيارات التي تحتوي على أجمل المعاني التي يطرقها الشعراء.

وقد ساهمت ثقافتها الموسوعية التي اكتسبها من قراءتهما لكتب الأدب والأخبار عندما كانا يعملان عند سيف الدولة في تأليف الكتب، وإعداد المصنفات حتى تناقلها الناس فكان احتكاكهما ببلاط سيف الدولة، والبلاط البويهبي اللذين كان يرد إليهما أبرز المبدعين في ذلك

(١) الأشباه والنظائر ٣١٠/٢.

(٢) المصدر نفسه ١٦٠/٢.

(٣) أذعر: أخيف، صلت الخد: أملس الخد، رحب لبانه: واسع صدره، مجفر: واسع الجفرة أي الجوف. ويقصد الشاعر أنه يخيف الوحوش بفرس هذه أوصافه. هذه الشروحات، والتي في الحاشيتين الآتيتين مستفادة من تعليقات محقق عيون الأخبار الأستاذ منذر أبو الشعر، طبعة المكتب الإسلامي، ٢٠٠٨، ٢٤٠/١

(٤) طويل خمس: أي هو طويل في خمسة أشياء: العنق، والذراعين، والأذنين، والخاصرة، والناصية، قصير أربعة: قصير في أربعة أشياء: الأرساغ، والذنب، والأطرة (طرف الأبهري)، والذکر، عريض ست: عريض في ستة أشياء: الجبهة، واللبن، والبطن، والفخذين، ووظيفي الرجلين (والوظيف: ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق)، ومثلى الأذنين. وفرس مقلص: طويل القوائم، منضم البطن، والحشور: الملرز الخلق، لطيف الأذنين، وهو مستحب في الفرس.

(٥) حدث له سبعة: أي هو حديد الأذنين، والعينين، والمنكبين، والقلب، والكتفين، وعرقوبي الرجلين، والمنجمين (وهما عظامان متقابلان في باطن الكعبين).

العصر عاملاً مهماً في رفع مستوى ثقافتيهما " فقد توفرت لهما خزانة سيف الدولة وتجمعت لديهما أخبار البلاط البويهى وما كان حوله من قصص و نوادر ونكت ومصادر فاجتمعت لهما أسباب الرحلة والقراءة والسماع والنقل والذوق والإبداع" (١).

كما ساهم عملهما أمينين على خزانة سيف الدولة في تكوين شخصيتهما الثقافية والأدبية بالإضافة إلى ما يمتلكانه من موهبة وسرعة بديهة، مما زاد من براعتهم وإجادتهما للكثير من العلوم فأصبحا محط إعجاب المعاصرين لهما، فقد تعجب ابن النديم من براعتهم، فقال: "كانا شاعرين أديبين حافظين على البديهة، قال أبو بكر منهما - وقد تعجب من كثرة حفظه وسرعة بديهته ومذاكراته:- إني أحفظ ألف سمر، كل سمر في نحو مئة ورقة" (٢).

عاش الخالديان حياة واحدة لا تكاد تتفصل، فتعاونوا على قرص الشعر، وتأليف الكتب وتنقلا في المدن والقرى، ولم يفرقهما إلا الموت وعلمتهما تجارب الحياة وأحبا العلم والمعرفة والثقافة كأنهما يعيشان بروح واحدة كما وصفهما الثعالبي "إن هذان لساحران يغربان بما يجلبان، ويبعدان فيما يصنعان، وكان يجمعهما من أخوة الأدب مثل ما ينظمهما من أخوة النسب فهما في الموافقة والمساعدة يحييان بروح واحدة، ويشتركان في قرص الشعر وينفردان، ولا يكادان في الحضر والسفر يفترقان" (٣).

وقد امتدحهما أبو إسحاق الصابئ، ووقف حائراً من حالهما، ولم يستطع الفصل بينهما، أو يقدم أحدهما على الآخر، وكأنه يصور لنا ما كان يدور بين الناس في عصرهما، حيث انقسم الناس إلى فريقين: فريق يقدم أبا بكر، وفريق يرى أن أبا عثمان هو المقدم، فحاول أن يحل هذا الخلاف ويفصل القول في هذا الأمر، فأصدر حكمه النابع عن محبة وصفاء حيث قال فيهما شعراً (٤):

أرى الشاعرين الخالديين سيّرا	قصائد يفنى الدهرُ وهي تخذُ
جواهرُ من أكار لفظ وعونه	يقصّرُ عنها راجزٌ ومقصّدُ
تنازع قومٌ فيهما وتناقضوا	ومرّ جدالٌ بينهم يتردّدُ
فطائفة قالت "سعيد" مقدّم	وطائفة قالت لهم: بل "محمد"

(١) الخالديان، مقدمة التحف والهدايا (م ٣٢). عني بنشره وتحقيقه سامي الدهان، دار المعارف بمصر ١٩٦١.

(٢) ابن النديم، الفهرست ص ٢٤٠، ط ١، المكتبة التجارية بمصر.

(٣) الثعالبي، أبو منصور، بيتمة الدهر ١٦٥/٢ المطبعة المصرية، ١٩٣٤م.

(٤) المصدر نفسه ١٦٥/٢.

وصاروا إلى حُكمي فأصلحتُ بينهم
 هما في اجتماع الفضل زوج مؤلفُ
 فزوجُهُما ما مثله في انفاقه
 فقاموا على صلح وقال جميعُهُم
 وما قلت إلا بالتي هي أرشدُ
 ومعناها من حيث يثبتُ مُفردُ
 وفرَّدُهما بين الكواكب أوحدُ
 رضينا وسأوى فرقدَ الأرض فرقدُ

كثرت الإشادات بهما لعلو منزلتهما، وقدمتهما النقاد على خصومهما، وكانا مثار جدل واحتار النقاد فيهما؛ لأن القارئ لشعريهما وتصانيفهما لا يدري أهذا من فعل أبي بكر أم أبي عثمان، خاصة أن أسلوبهما متقارب يصعب التمييز بينهما؛ لأنهما "تشاطرا الألفاظ والمعاني، وتشارطا أن تطبعها الجواهر، وترفعها المباني، وصقران حطاً إلى وكر، وقلبان اتحدا في فكر"^(١).

وهذا الاتفاق والاشتراك كان موضع استغراب وإنكار من أبي العلاء المعري، فوقف متعجباً من حالهما حيث قال: "وأما القطربلي وابن الأزهر فمن الزوال اجتماعهما على تأليف كتاب، وقل ما يعرف مثل ذلك، ونحو قصة الخالدين اللذين كانا في الموصل، وهما شاعران، وقد كانا عند سيف الدولة، وانصرفا على حد مغاضبة. ولهما ديوان ينسب إليهما لا ينفرد فيه أحدهما بشيء دون الآخر إلا في أشياء قليلة، وهذا متعذر في ولد آدم؛ إذ كانت الجبلة على الخلاف وقلة الموافقة، فأما أن يعمل الرجل شيئاً من كتاب ثم يتمه الآخر فهو أسوغ في المعقول من أن يجتمع عليه الرجلان"^(٢).

فأبو العلاء يرى أن عمل الخالدين في تأليف الكتب معا أمر متعذر لصعوبته، وقد ذكر الدكتور سامي الدهان في مقدمته لديوان الخالدين احتمالات لكيفية تأليفهما الكتب، وكل هذه الاحتمالات جائزة^(٣).

فتعاونهما يفسر لنا كثرة المؤلفات التي ألفاها؛ لأن تأليف الكتب وتصنيفها أصبحت وسيلة أخرى تنافس الشعراء بها للتقرب من الملوك والأمراء والوزراء، فجمعاً بين التأليف والشعر، وتقرباً من سيف الدولة، وأصبحت من خاصته، "واستطاعا ببراعتها وإجادتها كثيراً من العلوم والفنون

(١) المعري، ابن فضل الله، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ١/ ٢٥٤ بتصريف. تحقيق أحمد زكي

باشا، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.

(٢) المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، ص ٤٣٤ تحقيق عائشة عبد الرحمن.

(٣) الدهان، سامي، مقدمة ديوان الخالدين (م ٢٣)، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

أن يتقربا منه حتى جعلهما أمينين لخزانة كتبه^(١)، ولهما قصائد ومؤلفات موجهة إلى سيف الدولة تصف مدى العلاقة الوثيقة التي كانت بينهما، فقد نظما قصيدة عندما بعث إليهما بوصيفة ووصيف، وبعث مع كل واحد منهما بدرة وتخت من ثياب مصر^(٢) فقال أحدهما:

لم يغدُ شكرُكَ في الخلائق مطلقاً	إلا ومالك في النوال حَبِيسُ
خَوَّلْتنا شمساً وبدراً أشرقت	بهما لدينا الظلمة الحنديسُ
رشأُ أتاناً وهو حسناً "يوسفُ"	وغزالةٌ هي بهجةٌ "بلقيسُ"
هذا ولم تقنع بذاك وهذه	حتى بعثتَ المالَ وهو نفيسُ
أنت الوصيفةُ وهي تحمل بدرة	وأتى على ظهر الوصيف الكيس
وكسوتنا مما أجادت حوكهُ	"مصر" وزادت حسنه "تنيس" (٣)
فغدا لنا من جودك المأكولُ والـ	مشروبُ والمنكوحُ والملبوسُ

الخالديان والمنتبي:

عاش الخالديان في كنف سيف الدولة أيام اتصال المنتبي به (٣٣٧ - ٣٤٦هـ)، وتقربا من سيف الدولة، فأصبح الشعراء والأدباء يحسدانها على هذه المنزلة التي وصلا إليها، وبدأت تظهر علامات التغاير والتباغض بينهما وبين المعاصرين لهما، وخاصة الشاعر السري الرفاء الموصللي الذي كان شاعراً من شعراء البلاط الحمداني، فكان الجو العام لمجلس سيف الدولة يساعد على ظهور مثل هذه المشاحنات، فهو يتسم بالمناظرات والجدالات التي تخلق شيئاً من الحنق والحسد مثل ما حدث بين ابن خالويه والمنتبي، وهذا التغاير وقع في نفس الخالديين كما أنه قد يقع في نفس غيرهما من المنافسين لهما في الخطوة فقد دفع التغاير أحدهما - وهو أبو عثمان - إلى أن يقول لسيف الدولة: إنك لتغالي من شعر المنتبي، اقترح علينا ما شئت من قصائده حتى نعمل أجود منها فدافعها زماناً، ثم كررا عليه، فأعطاهما القصيدة التي مطلعها^(٤).

لعينيك ما يلقى الفؤادُ وما لقي	وللحب ما لم يبقَ مني وما بقي
وما كنتُ ممنْ يدخلُ العشق قلبه	ولكنَّ منْ يبصرُ جفونك يعشق

(١) الكتبي، ابن شاعر، فوات الوفيات ٥٢/٤ طبعة بولاق.

(٢) ديوان الخالديين ص ١٦٢.

(٣) تنيس، جزيرة في بحر مصر قريبة من البر ما بين الفرما ودمياط. معجم البلدان، ٥١/٢.

(٤) ديوان المنتبي بشرح أبي البقاء الكعبري ٣٢٠/٢. وضبط نصه وصححه كمال طالب، دار الكتب العلمية.

فلما أخذها قال أبو عثمان لأخيه أبي بكر: ما هذه من القصائد الطنانات، فلأي شيء أعطانا إياها، ثم فكرا، فقال أحدهما: والله ما أراد إلا هذا البيت:
إذا شاء أن يلهو يلحياً أحمق أراه غباري ثم قال له الحق

وهذا لا يعني أنهما كانا على خلاف مع المتنبي كما ذكر محقق كتاب الأشباه والنظائر عندما قال أنهما لم يوردا قصائد للمتنبي في كتابهما بسبب الخلاف مع أنهما أوردا أبياتاً للمعاصرين لهما، ويفند هذا الرأي ما ذكره يوسف البديعي عندما قال "قال الخالديان كان أبو الطيب المتنبي كثير الرواية جيد النقد ولقد حكى بعض من كان يحسده أنه كان يضع من منزلة الشعراء المحدثين ويغيض البلغاء المفلقين، وربما قال: أنشدوني لأبي تمامكم شيئاً حتى أعرف منزلته من الشعر، فتذاكرنا ليلة في مجلس سيف الدولة بميفارقين وهو معنا، فأنشد أحدنا لمولانا أيده الله شعراً له، قد ألم فيه بمعنى لأبي تمام استحسنته مولانا أدام الله تأييده، فاستجاده واستعاده، فقال أبو الطيب: هذا يشبه قول أبي تمام، وأتى بالبيت المأخوذ منه المعنى، فقلنا قد سررنا لأبي تمام إذ عرفت شعره، فقال: أو يجوز للأديب ألا يعرف أبا تمام وهو أستاذ كل من قال الشعر بعده؟ فقلنا! قد قيل إنك تقول: كيت وكيت، فأنكر ذلك، وما زال بعد ذلك إذا التقينا ينشدنا بدائع أبي تمام، وكان يروي جميع شعره"^(١).

ولعل السبب وراء عدم إيرادهما لأبيات من شعر أبي الطيب المتنبي في كتابهما أنهما قدما الكتاب للوزير المهلبى - وهذا أحد الاحتمالات التي أوردها المحقق في مقدمة تحقيقه^(٢) - فآثرا أن لا يذكر المتنبي إرضاء للوزير المهلبى.

الخالديان والسري الرفاء:

نتج عن المنزلة الرفيعة التي حظي بها الخالديان عند سيف الدولة ظهور بعض الأحقاد في قلب الشاعر السري الرفاء، وعندما قدم الخالديان إلى حلب أبعده عن منصبه، وآل

(١) البديعي، الشيخ يوسف: الصبح المتنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد

زيادة، ط ٣، دار المعارف، ١٩٩٠، ص ١٤٢.

(٢) مقدمة الأشباه والنظائر (خ).

به الحال إلى أن عدم القوت، وركبه الدين "وبالغا في أذاه، وقطعا رسمه من سيف الدولة وغيره"^(١).

فحاول أن يشنع عليهما، وأن يتهمهما بسرقة أشعاره وأشعار غيره، وكان يدس أشعارهما في ديوان أبي الفتح كشاجم " وكان معنيا بنسخ ديوان كشاجم وربما زاد فيه من شعر الخالدين ليكثر حجمه"^(٢).

ولم يكتف بذلك بل كان يهجوها هجاء ساخراً متهماً إياهما بالسرقة فمن قوله في هجائهما^(٣):

ليسَ القَريــــضُ دَواً للْفأرِ تَحْمِلُهُ بينَ الشَّوارِعِ والأسْواقِ في طَبَقِ
سَرَقَتَ شِعْري وِكَردوسٌ أْخوْكَ فَقد شُهرُتُما بينَ كلِّ النَّاسِ بالسَّرَقِ

وذكر هذه العداوة التي بينهما وبين السري الرفاء الخطيب البغدادي، ووصفها بقوله: "وكان بينه - أي السري الرفاء - وبين أبي بكر محمد وأبي عثمان سعيد ابني هاشم الخالدين حالة غير جميلة، ول بعضهم في بعض أهاج كثيرة، فأذاه الخالديان أذى شديداً، وقطعا رسمه من سيف الدولة وغيره فانحدر إلى بغداد، ومدح بها الوزير أبا محمد المهلبي فانحدر الخالديان وراءه، ودخلا إلى المهلبي وتلبا سرىا عنده فلم يحظ منه بطائل"^(٤).

عصفت الأحقاد في قلب السري الرفاء عليهما بسبب ما فعلاه به، وهذا عادة ما يكون بين المتعاصرين، ولكن الحال تبدل بهما كما تبدل بالمتنبي وغيره وانصرفا من عند سيف الدولة كما يقول أبو العلاء المعري "على حد مغاضبة"^(٥) ولكنهما خرجا من عنده وهما يحملان سعة في المعرفة والثقافة، وخبرة في الأدب، وشهرة متقدمة سهلت لهما الاتصال بالأمراء والوزراء والأكابر فانقلبا إلى المحطة الثانية بغداد قاصدين بها الوزير المهلبي، فدخلا عليه ومدحاه^(٦).

(١) الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ٦٢/٧ حيدر آباد الدكن ١٩٣٠م.

(٢) ابن كثير، عماد الدين إسماعيل القرشي، البداية والنهاية في التاريخ، ١١ - ٢٨٤/١٢ خرج أحاديثه الشيخ محمد بيومي وعبدالله المنشاوي ومحمد رضوان، الناشر مكتبة الإيمان بالمنصورة.

(٣) ديوان السري الرفاء ٥٠٣/٢ تحقيق حبيب حسين الحسيني، دار الرشيد للنشر ١٩٨١م.

(٤) البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ١٩٤/٩ طبعة السعادة بمصر ١٩٣١م.

(٥) المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، ص ٤٣٤.

(٦) ديوان الخالدين، ص ٦٤.

أَيَّدَتَ مُلْكَ "مُعَزِّ" دَوْلَةَ "هَاشِمٍ"
 فزمانه عُرسٌ من الأعراس
 وتيقنَ الشعراءُ أنَّ رجاءَهُم
 في مَأْمَنِ بكَ من وُقُوعِ الباسِ
 ما صَحَّ عِلْمُ الكِيميَاءِ لغيرِهِمُ
 فيمن عرفنا من جميع الناسِ
 تعطِيهِمُ الأموالَ في بَدَرٍ إذا
 حَمَلُوا الكِلامَ إِلَيْكَ في قرطاسِ

الخالديان والصابي والوزير المهلبي:

تربط الخالديان علاقةً متينةً مع أبي إسحاق الصابي الذي كان يشغل منصب رئيس ديوان الرسائل، فقربهما من الوزير المهلبي، ورجحهما على السري الرفاء الذي حاول أن يشوه صورتها عند أبي إسحاق الصابي وأهل بغداد، فانتقلت المعركة من حلب إلى بغداد فقال السري محذراً أبا إسحاق الصابي^(١):

قد أضلتك يا أبا إسحاق
 غارُهُ اللَّفظِ والمعاني الدقاق
 وأتاك الهمام ذو النظر الشز
 ر إليها والصلُّ ذو الإطراق
 قطرةً لو تجفُّ من قَطْرِيَّ
 دَرَسَتْ بَعْدَهَا رُسُومُ الشقاق
 فاتخذَ معقِلاً لشعرك يحميه
 مَرُوقَ الخوارجِ المُرَّاق
 قبل رقراقة الحديد يريقُ
 السُّمَّ في صَفْوِ مائه الرقراق
 كان شنُّ الغاراتِ في البلدِ القفر
 فأضحى على سريرِ العراق

غير أن هذه المزاعم والادعاءات لم تفلح، فقد أجمع الأدباء والنقاد على أنه هو من كان يسرق شعر الخالديين، ويدسه في شعر كشاجم كما ذكر الثعالبي وغيره. لذا فقد أنصفهما أبو إسحاق الصابي ورجحهما على السري الرفاء ولم يلق بالاً لما قاله عنهما ولم تفلح مزاعمه، بل نظر إليهما بعين الأديب العارف، والمنصف، وانتصر لهما فالصابي - كما هو معروف عنه - كان أديباً يتميز بشخصيته القوية التي لا تتأثر بأراء الآخرين فكان رأيه منفرداً نابغاً عن فناعات شخصية، وبعث لهما رسالة يوضح فيها موقفه ممّا أشاعه السري الرفاء عنهما، ويظهر فيها إعجابه بهما، وينتصر لهما عليه، وحملت الرسالة أسمى جمل الود والتقدير، جاء فيها قوله: "لو كان لكما - أيكما الله - خصم يجتمع له شعر البحثري، وغناء إبراهيم بن المهدي^(٢)، وكتابة

(١) ديوان السري الرفاء، ٤٩٤/٢.

(٢) إبراهيم بن محمد المهدي بن المنصور، العباسي، أبو إسحاق (١٦٢ - ٢٢٤ هـ = ٧٧٩ - ٨٣٩ م): الأمير، أخو هارون الرشيد، ولد ونشأ في بغداد، وولاه الرشيد إمرة دمشق، ثم عزله عنها بعد سنتين، ثم

جعفر بن يحيى^(١)، ومذاكرة الأصمعي، وظرف عريب^(٢)، وطيب عشرة ابن حمدون^(٣)، وحسن وجه الأمين، ووصلته بي أوكد حرمة، وضمته إليّ أقوى عصمة، لبنت حباله، وقطعت قرائنه، وانعكست محاسنه عندي مقابح، وفضائله في نفسي معايب... إلخ^(٤).

وهي رسالة تتم عن عظم مكانة الخالديين في نفس أبي إسحاق الصابئ، ورد الصابئ في أثنائها مزاعم من قال إن الصابئ وقف مع السري الرفاء حرباً على الخالديين، كما نجد في ثناياها أيضاً كلاماً أورده الصابئ للوزير المهلب في وصف شعر الخالديين.

ومما لا شك فيه أن هذه المزاعم لم تقلل من شأن الخالديين، بل زادت من إصرارهما على المثابرة والعمل بجد واجتهاد، حتى تمكنا من أسر قلوب الأمراء والوزراء والأكابر، فالمتتبع لأعمالهما الشعرية وتصانيفهما الأدبية المتعددة يعلم ما مدى هذه المكانة العلمية التي وصلنا إليها.

ومما قالاه من قصيدة في الوزير المهلب حين عزمنا على العودة إلى موطنهما.

إننا لنرحل، والأهواء أجمعها لديك مستوطنات ليس ترتحل
لهن من خلقك الروض الأريض ومن نذاك يغمرهن العارض الهطل

أعاده إليها فأقام فيها أربع سنين. ولما انتهت الخلافة إلى المأمون كان إبراهيم قد اتخذ فرصة اختلاف الأمين والمأمون للدعوة إلى نفسه، وبايعه كثيرون ببغداد، فطلبه المأمون، فاستتر، فأهدر دمه، فجاءه مستسلماً، فسجنه ستة أشهر، مات في سر من رأى. الزركلي، خير الدين، الأعلام، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت، ٥٩/١.

(١) جعفر بن يحيى بن خالد البرمكي، أبو الفضل (١٥٠ - ١٨٧ هـ - ٧٦٧ - ٨٠٣ م): وزير الرشيد العباسي، وأحد مشهوري البرامكة ومقدميهم. ولد ونشأ في بغداد، واستوزره هارون الرشيد، ملقياً إليه أزمة الملك، وكان يدعو: أخي، فانقادت له الدولة، يحكم بما يشاء فلا ترد أحكامه، إلى أن نقم الرشيد على البرامكة، وكان كاتباً. المصدر نفسه ١٣٠/٢.

(٢) عريب المأمونية (١٨١ - ٢٧٧ هـ = ٧٩٧ - ٨٩٠ م): شاعرة، مغنية، أديبة، من أعلام العارفات بصناعة الغناء والضرب على العود. قيل: هي بنت جعفر بن يحيى البرمكي. ولدت ببغداد ونشأت في قصور الخلفاء من بني العباس، قال ابن وكيع: ما رأيت امرأة أضرب من عريب ولا أحسن صنعة ولا أحسن وجهاً ولا أخف روحاً ولا أحسن خطاباً ولا أسرع جواباً ولا ألعب بالشطرنج والنرد ولا أجمع لخصلة حسنة. المصدر نفسه ٢٢٧/٤.

(٣) ابن حمدون (٠٠٠ - نحو ٢٥٥ هـ - ٠٠٠ - نحو ٨٦٨ م) أحمد بن إبراهيم بن إسماعيل: عالم بالأدب والأخبار، من الندماء. كان خصيصاً بالمتوكل العباسي، نادمه مدة خلافته (وهي ١٤ سنة وشهور)، وحسب ما وصله به فكان (٠٠٠ ، ٣٦٠) دينار، ثم نادم المستعين مدة خلافته (وهي ٣ سنين ونيف) فكان ما وصله به أكثر مما ناله من المتوكل.

(٤) رسائل الصابئ نقلاً عن ديوان الخالديين ص ١٦٩ - ١٧٠.

لكنَّ كلَّ فقيرٍ يستقيدُ غنى
دعاه شوقٌ إلي أوطانه عَجَلُ
وكلُّ غازٍ إذا جَلَّتْ غنيمتهُ
فإن آثر شيءٍ عندهُ القفلُ^(١)

وفاتيهما

واختلف^(٢) المؤرخون في سنة وفاتيهما ولكن أغلبهم ذكر أن وفاة الأخ الأكبر أبي بكر محمد كانت حوالي (سنة ٣٨٠هـ)، وأما أبو عثمان فكانت وفاته حوالي (سنة ٣٩٠هـ)^(٣).

آثارهما

جمع الخالديان بين موهبة الشعر والتأليف وتعاوننا على الظهور والبروز؛ لتثبيت اسميهما بين جملة الأدباء والشعراء والمشاهير في زمانهما ومكانهما، فالزمان القرن الرابع الهجري والمكان بلاط سيف الدولة الحمداني الذي أصبح محط أنظار الشعراء والأدباء، والعلماء الذين ذاع صيتهم في ذلك العصر فكان من رواد مجلسه المتنبي وأبو فراس الحمداني، والبيغاء، وكشاجم والصنوبري، والسري الرفاء ومن الأدباء والعلماء ابن جني وأبو علي الفارسي وابن خالويه والفارابي وغيرهم.

لذا فإن الحافز الذي كان مطلباً مردده الحاجة للوصول إلى مكانة متميزة بين هؤلاء العلماء دفع بالخالديين لإجادة الكثير من العلوم، وإعداد المصنفات، وزيادة نشاطهما الأدبي لكي يضعوا لهما مكانة تؤهلها لأن يكونا من المقربين لسيف الدولة، وأن يحظيا منه بالهدايا والأموال.

وقاما بتأليف نخبة من المختارات الشعرية، فقد جمعا مختارات شعرية مقتصرة على

ديوان شاعر بعينه مثل:

١. أخبار أبي تمام ومحاسن شعره.
٢. اختيار شعر ابن الرومي.
٣. اختيار شعر البحتري.
٤. المختار من شعر بشار.

(١) ديوان الخالديين، ص ١٤٥.

(٢) انظر، الزركلي، الأعلام ٣/١٥٦، محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات ٢/٥٧.

(٣) الصفي، صلاح الدين خليل بن أبيك، الوافي بالوفيات ١٠٠/٥ - ١٦٤/١٥، تحقيق أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٥. اختيار شعر الخباز البلدي. (١)

٦. اختيار شعر مسلم بن الوليد.

٧. شعر أبي نواس.

٨. اختيار شعر ابن المعتز والتنبيه على معانيه.

٩. حماسة شعر المحدثين.

ونضيف مصنفات ذكرها صلاح الدين الصفدي، وهي

١٠. كتاب أخبار الموصل.

١١. الأشباه والنظائر.

١٢. والهدايا والتحف.

١٣. الديارات (٢).

إلا أن هذه الكتب قد فقدت ما عدا المختار من شعر بشار، والأشباه والنظائر، والتحف والهدايا، أما بقية كتبهما فتوجد منها نقولات في كتب الأدباء. وسأفرد الحديث الآن عن هذه الكتب المفقودة التي وجدنا نقولات منها في بطون كتب أخرى.

١- فمن هذه الكتب التي نجد نقلا منها كتاب اختيار شعر مسلم بن الوليد. وقد نقل عن هذا الكتاب الشيخ الصفدي المتوفى سنة ٧٦٤ في " الغيث المسجم في شرح لامية العجم " ، فقال: "حكى الخالديان في "اختيار شعر مسلم بن الوليد" أنه كان في بعض أطراف البصرة رجل يخيف السبيل فأعيا أمره السلطان، ثم ظفر به، فأمر بقتله وصلبه، فلما قدم لذلك قال للموكل به: إن رأيت أن تتوقف عني قليلاً وتدنيني إلى الجذع وتأمر لي بدواة وقرطاس أكتب شيئاً في قلبي، فإذا فرغت من ذلك فشأنك وما أمرت به فأجابه إلى ما سأل: وقربه من الجذع فكتب، ثم قال للموكل بقتله افعل ما بدا لك، فنظر إلى ما كتب فإذا هو:

قالت سلمي كم تمنينا
وعدك وعد ليس يأتينا

فرفع خبره إلى من أمر بقتله فصفح عنه وأمر بإطلاقه " (٣)

(١) الفهرست ص ١٦٩، انفرد ابن النديم في ذكر هذا المؤلف.

(٢) صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي الوافي بالوفيات، ١٦٤/١٥.

(٣) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك الغيث المسجم في شرح لامية العجم ٢٣٥/١، دار الكتب العلمية

بيروت، ط ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م.

وفي موضع آخر نقل عنه أيضا، فقال: " وقال الخالديان في "اختيار مسلم بن الوليد" وما رأينا أمراً أعجب من أمر ابن الرومي فإنه يخترع المعنى فيجيده، ولا يترك فيه زيادة لغيره، فإذا تناول معنى من غيره قصر فيه، ولم يأت به كالذي أخذه منه"^(١).

ويظهر من هذا الخبر أن الكتاب يسير على نفس الأسلوب الذي اعتمده الخالديان في التأليف، فهما يعتمدان على ذكر القصص والنوادر بالإضافة إلى الاستشهاد بالمقطوعات الشعرية التي تخدم هذه الأخبار، وجمع المعاني، وما يشابهها وينظرها، وتحديد كيفية الإنتاج، ومواطن الإبداع.

٢- شعر أبي نواس، وقد ذكرنا هذه الرسالة في كتابهما "الأشباه والنظائر فقالوا: "وقد شرحنا أمر المعاني شرحاً شافياً في رسالتنا التي ذكرنا فيها شعر أبي نواس، فلذلك لم نشرح ههنا إلا اليسير"^(٢) ويظهر أن هذه الرسالة كانت تتناول تداول المعاني بين الشعراء.

٣- اختيار شعر ابن المعتز والتنبيه على معانيه وقد أشارا إلى هذا الكتاب في موضع حديثهما عن زيادة المعنى، وكيفية تناوله، في كتابهما الأشباه والنظائر فقالوا: "ومعنى ابن المعتز هذا زائد على معنى أوس، وأملح كلاماً، وقد استقصينا الكلام على هذا البيت في كتابنا المعروف باختيار شعر ابن المعتز والتنبيه على معانيه"^(٣).

٤- كتاب (أخبار الموصل):

وهذا الكتاب فقد كغيره من كتبهما إلا أن ياقوت الحموي المتوفى سنة ٦٢١هـ ذكره في كتابه معجم البلدان فقال: "وقال الخالديان "في تاريخ الموصل" من تصنيفهما "أول من أحدث قصور الصالحية المهدي"^(٤).

٥- الديارات ويوسم أيضاً بكتاب (الديرة):

ولم يتبق من هذا الكتاب إلا نتف متناثرة في بعض المؤلفات، فقد نقل عنه ياقوت في كتابه معجم البلدان وذكره باسم الديرة فقال: "وقال الخالديان في كتاب "الديرة" الصالحية قرية قرب الرقة وعندها بطياس ودير زكى"^(١) وله نقول أخرى من هذا الكتاب.

(١) المصدر نفسه ص ٢/٢٧٨.

(٢) الخالديان: الأشباه والنظائر ١/٣٢.

(٣) المصدر نفسه ٢/٥٣.

(٤) الحموي، ياقوت، معجم البلدان ٣/٣٦٣.

ونقل عن كتاب الديارات أيضاً ابن فضل الله العمري المتوفى سنة ٧٤٠هـ في كتابه مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، فقد نقل عن الخالدين حديثهما عن دير الكلب ودير الزعفران وهي التي عملا بها قصيدتهما الزعفرانية ودير العذارى ودير مار مخابيل ودير أبي يوسف^(٢).

٦- ديوان الخالدين:

ذكره ابن النديم في الفهرست فقال: "وقد عمل أبو عثمان شعره وشعر أخيه قبل موته، وأحسب غلاماً يعرف "برشاً" عمله أيضاً. نحو ألف ورقة"^(٣) وقد اطلع الثعالبي على هذا الديوان فقال: "قرأت أنا بخط - أي بخط الغلام - في مجموع من شعر الخالدين بخط أحد الأخوين في دفتر أعارنيه أبو نصر سهل بن المرزبان"^(٤).

غير أن معظم الديوان قد فقد، فحاول سامي الدهان أن يجمع أشعارهما من الكتب فأخذ عن الثعالبي من كتاب يتيمة الدهر فوجد فيه ما يقارب ٣٤٣ بيتاً، وأخذ كذلك من كتاب مسالك الأبصار للعمري فوجد فيه حوالي ٣٤١ بيتاً تختلف عن رواية الثعالبي ولم يكتف بهذين المصدرين الأساسيين، بل بحث في مصادر ومراجع أخرى حتى تمكن من جمع الديوان على هيئته التي هو عليها الآن^(٥).

أما ما وصلنا من كتبهما، فنجمل الحديث عنه فيما يأتي:

١- **التحف والهدايا:** قام بنشره وتحقيقه سامي الدهان، وهذا الكتاب يشابه إلى حد ما كتاب الأشباه والنظائر فهو كتاب في الأخبار والنوادر والقصص وقد قسم الخالديان كتابهما على أحد عشر باباً وقد سارا في هذا الكتاب على نفس الطريقة التي سارا بها في كتاب الأشباه والنظائر، فهو يجمع بين الشعر والنثر، فاخترارا جل ما قيل في سائر ضروب التحف والهدايا، وأوردا المقطوعات الشعرية التي تشابه وتمائل كل ضرب من هذه الأنواع وكان عملهما قائماً على اختيار الشعر الجيد، وإلغاء الرديء الذي لا فائدة منه، بالإضافة إلى الاختصار والنص الآتي يوضح منهجهما في الاختيار "وبعد، فإنك أدام الله عزك أمرتنا - لا زال أمرك نافذاً، ونهيك

(١) المصدر نفسه ص ٦٦٧/١.

(٢) العمري، ابن فضل الله، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج ١/٢٥٤، ١/٢٥٩، ١/٢٩٦، ١/٣٠٣.

(٣) ابن النديم، الفهرست، طبعة المكتبة التجارية بمصر ١٣٤٨هـ، ص ٢٤٠.

(٤) الثعالبي، أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص ٢٢٩، تحقيق محمد إبراهيم، دار المعارف.

(٥) الدهان، سامي، مقدمة ديوان الخالدين (م ٢١، م ٢٢).

مطاعاً - أن نختار لك بعض ما قيل في التحف والهدايا من النظم والنثر، وأن نتجنب ما لا معنى فيه ولا فضيلة له، وأن نختصر ذلك"^(١).

٢- ووصل إلى المكتبة العربية أيضاً كتاب "المختار من شعر بشار" وقد قام أبو طاهر إسماعيل بن أحمد التجيبي بشرحه والتعليق عليه وطبع هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٣٤ مع شرح التجيبي.

(١) الخالديان، التحف والهدايا ص ٨، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف بمصر.

الفصل الأول

السياق النقدي والثقافي لـ "الأشباه والنظائر"

- مدخل
- المبحث الأول: دوافع التأليف في السرقات الأدبية
- المبحث الثاني: أبرز المؤلفات في السرقات الأدبية
- المطلب الأول: "عيار الشعر" لابن طباطبا
- المطلب الثاني: "تقد الشعر" لقدامة بن جعفر
- المطلب الثالث: "حلية المحاضرة" و"الرسالة الموضحة" للحاتمي
- المطلب الرابع: "الموازنة بين الطائيين" للآمدي
- المطلب الخامس: "الوساطة" للقاضي الجرجاني

مدخل:

شهد القرن الرابع الهجري نشاطاً ثقافياً وفكرياً كبيراً فألفت فيه مصنفات كثيرة جداً، وكان نصيب التأليف في النقد الأدبي يشغل حيزاً مهماً، ومن أبرز القضايا التي أُلّف فيها قضية الأصالة والاحتذاء والإبداع والاتباع؛ فقد ألفت مصنفات قائمة بذاتها توخى أصحابها تتبّع بعض الشعراء ورميهم بالسرقة، مثل كتاب "سرقات أبي نواس" لمهلهل بن يموت، وكتاب "الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد، وكتاب "المنصف للسارق والمسروق" لابن وكيع التنيسي المصري.

وكانت نظرة هؤلاء النقاد تقتصر على شعر شاعر بعينه، وتبتعد عن الموضوعية والمنهجية، وأحكامهم مبنية على قرارات ذاتية، مما أضعف من قيمة تلك الأحكام، وليس معنى هذا أن نظرة النقاد العرب كانت أحادية لهذه القضية بل اختلف أصحابها وتعددت الآراء حولها، فقد عني آخرون بهذه القضية في ثنايا أقوالهم عن السرقات، وسنكتفي بالوقوف على أبرز تلك المؤلفات، فنعرض لوجهات نظر النقاد الإيجابية والموضوعية وكيفية تناولهم لقضية الأصالة والسرقات، لنكشف تحولات القضية وتطوراتها وامتداداتها، ونوضح الرؤية المنهجية التي عالجوا فيها هذه القضية، وهي التي تظهر لنا مدى إحساس هؤلاء النقاد بالمسؤولية تجاه الأدب حتى يتمكن من فهم الأجواء النقدية والثقافية التي ظهر فيها كتاب "الأشباه والنظائر" للخالدين لنحدد موقعه من سياق حركة التأليف النقدي الواسعة.

أما أبرز المؤلفات التي سنقف عليها فهي:

- كتاب عيار الشعر لابن طباطبا.
- كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر.
- كتاب حلية المحاضرة والرسالة الموضحة للحاتمي.
- كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحثري للآمدي.
- كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني.

وأخذت هذه الكتب حيزاً كبيراً في النقد العربي القديم، إذ برز نضج هؤلاء النقاد وموضوعيتهم من خلال عناوين مصنفاتهم، وظهر عليها طابع المعيارية والحيادية والمصطلحات التي عالجوا فيها القضية، والتي توحى بتحول القضية إلى صنعة فنية خالصة، فمثلاً من مصطلحاتهم: النقل، والتحوير، والأخذ، والاحتذاء، والقلب، وزيادة المعنى، وحسن الأخذ، والتجويد الفني وغيره.

واهتموا بالعوامل الأساسية التي تساعد على الإنتاج والإبداع، مثل الحفظ، والرواية، والدربة، والفتنة والذكاء، وغير ذلك من العوامل التي يحتاجها المبدع في تكوينه الثقافي حتى يتمكن من رفع مستوى أدائه الفني.

فلقد أبدى هؤلاء النقاد في القرن الرابع الهجري عناية بدراسة العلاقات بين النصوص، واستندوا إلى النص المحدث لكشف مواطن الأخذ والإفادة من النصوص السابقة، وأبرزوا العملية الفنية التي يجريها الشاعر المتأخر على نصه عندما يتناول النصوص السابقة المتفرعة والمتشعبة التي ساهمت في تكوين النص "وبناء على ذلك فإن النقاد القدماء كانوا يجدون في النص كتلة لغوية ودلالية دائمة التحول والتغير مما أوجد قابلية تغيير النص وحركته وإعادة تشكيله، وهذا لا يبتعد كثيراً عن تنظير جماعة التناص الغربيين"^(١).

المبحث الأول

دوافع التأليف في السرقات الأدبية

اختلفت الدوافع التي من أجلها أُلّف في حقل النقد، وخاصة ما يتعلق بقضية السرقات الأدبية، منها ما هو مذهبي كما أشار إحسان عباس فذكر "أن الانشغال بقضية المعاني تلك التي أثارها الجو الاعترالي العقلي ذو صلة وثيقة بتوجيه النقاد حينئذ إلى رصد المعاني المشتركة بين الشعراء أو أخذ اللاحق بينهم من السابق يستوي في ذلك القدماء والمحدثون"^(٢). فأصبح المعنى محوراً مهماً في النقد العربي، وكثر الحديث عنه وتناوله النقاد بالاستقصاء والتتبع، لأن أنصار المعنى ينظرون إليه باحتفاء وإجلال، ورأوا أن الألفاظ تابعة للمعاني وليس العكس، إذ لو كانت تابعة للألفاظ للزم اختلاف المعاني تبعاً لاختلاف الألفاظ^(٣)، ويرون ما يؤكد ذلك هو أن الألفاظ متناهية ولكن المعاني لا نهاية لها، وأن المعاني تتفاوت في جودتها؛ فكان لهذه الرؤية دور كبير في توسع نطاق الحديث عن قضية السرقات الأدبية "ويكاد يغلب على أسباب القضية معتقد الفصل بين اللفظ والمعنى"^(٤).

(١) أبو شهاب، رامي (٢٠٠٨)، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير ص ٢٢٨.

(٢) عباس، إحسان، (٢٠٠١م)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار الشروق للنشر والتوزيع، ص ٥٨.

(٣) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، ج ٢ ص ١٥٠ - ١٥١، دار المقتطف، مصر ١٩٧٤.

(٤) عيد، رجاء، (١٩٨٣م) التراث النقدي، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ٣٤٥.

فعندما قاموا باستقصاء المعاني لاحظوا أن هناك تشابهاً وتكراراً بين معاني الشعراء، قال بهم الحال إلى الحديث عن السرقات، وهناك نقاد يتعصبون ويرون أن المعاني قد استنفدت، ولم يترك متقدماً متأخراً شيئاً، ووصل هذا الاعتقاد إلى حد الإيمان به، فعندما يرد إليهم معنى يبهر الناس ويكثر إجلاله، يجتمعون حوله، ويحضرون ما يعينهم على كشف أصل المعنى من كتب وغيرها إيماناً منهم بأن صاحبه أخذه من متقدم، ومثال هذا ما حدث بعدما أنشد المتنبي قصيدته التي مطلعها:

من الجأزر في زي الأعراب حمر الحلى، والمطايا والجلابيب

فوقف الأدباء عند قوله:

أزورها وسواد الليل يشفع لي وأنتي، وبياض الصبح يغري بي

فاين حنزا به أحضر كتبه كلها على كثرتها، وجمع حوله الأدباء وأخذوا يبحثون عن أصل المعنى^(١)، ويحتجون بأن القدماء سبقوا إلى كل المعاني الحسنة، ولم يبقوا للمحدثين إلا المعاني القبيحة؛ قال ابن رشيق "ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم"^(٢). وهذا مما أوقع الشاعر المحدث في محنة جعلته يلجأ إلى التصنع والتكلف، لكي يخفي ديباب أخذه، ويستخدم أساليب غير مألوفة، ويكثر من المحسنات البديعية، ويصنع أشعاره بشتى أنواع البديع، ليبتعد عن التبعية، ويخرج من عبادة تقليد القديم، ليتمكن من تمييز نفسه عن السابقين، فكان "قلق التأثير"^(٣) حاضراً في ذهن الشاعر المحدث، مما جعله ينحرف عن مذاهب الشعراء السابقين، فتناول المعنى بطريقة تختلف عن تناول الشعراء السابقين، وكساه حلة جديدة. أوقع هذا الشعراء المحدثين في صدام مع أصحاب "عمود الشعر"، وهو ما يقصدون به تلك التقاليد المتوارثة التي سبق إليها الشعراء الأوائل واقتناها من جاء بعدهم حتى صارت سنة متبعة وعرفاً متوارثاً^(٤)، وهذا يعني أن على الشعراء المتأخرين أن يحذوا حذو من سبقهم، ويتبعوا نماذجهم، وأن لا يخرجوا عنها.

(١) الثعالبي، ينيمة الدهر، ١٥٣/١.

(٢) القيرواني، ابن رشيق، العمدة ص ٩١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل - بيروت.

(٣) قلق التأثير، ملخص نظرية بلوم هو ان كل شاعر إنجليزي أو أمريكي (منذ ظهور الشاعر الإنجليزي ميلتون في القرن السابع عشر الميلادي على وجه التحديد) يعاني من قلق ناشئ عن كونه تالياً زمنياً لشعراء سابقين له، ويؤدي هذا إلى جعل الشاعر التالي أو الابن يتخلص من السابق. دليل الناقد الأدبي، ص ٢١٠، ميجان الرويلي و سعد البازعي.

(٤) صبيح، علي، (١٩٨٦م)، عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة، ص ٤٥.

وقد ذكر بدوي طبانه عن المبرد أنه "لا يعجبه إلا تشبيهات الأقدمين، ويريد الناس على ألا يجددوا فيها، وألا يخرجوا عنها، فهم شبهوا المرأة بالشمس والقمر والغصن والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء، والدرّة والبيضة، وشبهوا عين المرأة والرجل بعين الطيبي أو البقرة الوحشية، والأنف بحد السيف، والفم والخاتم والشعر بالعناقيد، والعنق بإبريق فضة، والساق بالجمار".^(١)

إن هذا التصور الذي يقدمه أصحاب "عمود الشعر" ما هو إلا تضيق وتحديد للأسلوب والمنهج الذي سيؤول في نهاية المطاف إلى التبعية والتقليد، وهم يعلنون من شأن هذه التبعية، وفي النقيض من ذلك، فإن مفهوم السرقات يقلل من شأن هذه التبعية، وربما يكون هذا السبب وراء انحراف الشعراء عن منهج السابقين، ووصل الأمر عند بعضهم بأن يحدد الغرض والمعنى الذي يجب على الشاعر أن يلتزم به، مثلما فعل ابن قتيبة عندما قال: "وسمعت مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار ... وبكى ... واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الضاعين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ... ليميل نحوه القلوب ... لأن التشبيب قريب من النفوس، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وإنضاء البعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة... وفضّله على الأشباه وصعّر في قدره الجزيل... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب"^(٢).

هذه الرؤية التي يوجهها ابن قتيبة هي دعوى صريحة للتقاطع بين النصوص فلو طلبنا من مجموعة من الشعراء، فقلنا لهم تمثلوا هذه الحدود واكتبوا قصائدكم على نهجها لكانت النتيجة أن المعاني متناظرة ومتشابهة، فلو اجتمع جميعهم على معنى إنضاء البعير لكان كل ما يأتون به قاسماً مشتركاً بينهم، وهذا سبيل النقاد الذين أبرزوا المعاني المشتركة بين الشعراء فهذا المضمار الذي يدور فيه الشعراء ويستوعبونه ويحطون به، هو نمط محدد وأغراضه ثابتة، "فالقصيدة تخرس نفسها في الشعر الذي من نوعها... وتكون بذلك نصاً من نصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقاً أدبياً يتميز حتى يصبح جنساً محدداً"^(٣).

(١) طبانة، بدوي، (١٩٦٥م)، دراسات في النقد الأدب العربي، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، المطبعة الفنية الحديثة، ط٤، ص ٢٥٨.

(٢) ابن قتيبة، الدينوري: الشعر والشعراء ١/٧٤ - ٧٦ تحقيق شاكر، دار المعارف ١٩٦٦.

(٣) الغدامي عبدالله، (٢٠٠٦)، الخطيئة والتكفير، ط٦، المركز الثقافي العربي، ص ١٢.

ويجب التنبيه هنا إلى تقارب مفهوم عمود الشعر وقضية السرقات الأدبية من الناحية الإجرائية، فعمود الشعر يدعو إلى تتبع منهج القدماء وسلوك مذهبهم، والسرقات هي أن يعمد الشاعر إلى الأخذ والاحتذاء ممن تقدمه "فالأولى منهما تستمد من الماضي بنود إنتاج النصوص ومعايير قبولها وإضفاء مسّح الجمال عليها، والثانية تستمد منه أيضاً بنود إنتاج النصوص ولكن لرفضها وإضفاء مسّحة اللصوصية عليها"^(١).

فمصدر الإبداع عند أصحاب عمود الشعر هو الالتزام بمعايير الشعراء السابقين، والسير على منوالهم، فحركة خط سير الإبداع تسير بشكل عمودي نحو المثال الشعري السابق، وحركة خط سير الإبداع في السرقات الأدبية تسير كذلك بنفس الحركة السابقة. ولكن الحكم النقدي يتناقض في تلك القضيتين ويسير باتجاهين متعاكسين، فأصحاب عمود الشعر يأخذون معاييرهم ومقاييسهم من النصوص السابقة، ويطبقونها على شعر المحدثين وبهذه الحالة يصبح البحث في عمود الشعر بحثاً في الشعر الجاهلي، أما المهتمون بقضية السرقات الأدبية فإن مستندهم هو النص اللاحق للوصول إلى الأصل.

ومن العوامل التي ساهمت في حركة التأليف في القرن الرابع الهجري ما هو ذاتي، فإحساس النقاد بأن الشعراء يتفوقون عليهم في المنزلة والحظوة عند الأمراء والوزراء جعلهم يسلكون طريق النقد؛ لينافسوا فيه الشعراء، فأكثروا من الاطلاع على آثار السابقين، وعرفوا مذاهبهم، والمعاني التي حوتها أشعارهم، واستخدموا هذه المعرفة للتقليل من شأن الشعراء، وإظهار مدى تميزهم وتضلعهم في ميدان النقد، فأشهروا سلاح السرقة في وجه خصومهم من الشعراء، فكثرت التأليف في السرقات "وكان العكوف عليها يبرز مدى اطلاع الناقد أكثر مما يبرز إيمان ذلك الناقد بأن الأخذ قد تم على النحو الذي يقرره"^(٢).

وفي هذا السياق المحترم ظهر كتاب "الأشباه والنظائر" ولكنه تميز بابتعاده عن هذه الأجواء المشحونة، فلم يكن الغرض من تأليفه الانتصار لفئة على أخرى، ولم يكن موجهاً لشخص بعينه، بل كان يبحث عن المعاني المتناظرة أو المتشابهة عند جميع الشعراء فكان يهدف إلى الاحتكام إلى النقد الفني الخالص، وكشف مواطن الإبداع الفني، وحسن تناول النصوص السابقة الذي يؤدي إلى تواصل الإبداع والنشاط الأدبي، مبتعداً عن التجريح والإدانة، أو التعصب لفئة على أخرى فكان الكتاب شاملاً لكل النصوص الأدبية وأجناسها في المراحل التي سبقتة وعاصرتة.

(١) معن، مشتاق عباس، (٢٠٠٣)، تأصيل النص قراءة في إيديولوجيا التناص، ط ١، صنعاء، ص ٦٠.

(٢) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٨.

المبحث الثاني

أبرز المؤلفات في السرقات الأدبية

المطلب الأول: "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)

وسَّع النقاد في القرن الرابع من المفاهيم والمعايير التقويمية التي من شأنها إعلاء مستوى الإنتاج والإبداع وفطنوا إلى المحنة التي وقع فيها الشاعر المحدث بسبب استنفاد الشعراء المتقدمين للمعاني، وهذا الشعور ينقله لنا ابن طباطبا العلوي بقوله: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة"^(١).

فنبه ابن طباطبا إلى فكرة الأخذ والتداخل بغرض الإنتاج والإبداع لا بغرض السرقة، فهو يؤكد أن الشاعر يجب عليه أن يتحصن بالأدوات والعوامل الأساسية التي يحتاجها في إبداعه "وهي التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها"^(٢).

تؤكد هذه الدعوة التي أشار إليها ابن طباطبا أنه لا يمكن للشاعر أن يبدع من فراغ بل يحتاج إلى تكوين ثقافي يستمد منه إنتاجه الفني، فكل هذه الأدوات التي أشار إليها تتضافر وتمتزج مع بعضها، لتكون لوحة فسيفسائية من الاستشهادات، يسهم كل منها بسهم في بناء النص وتشكيل صياغته، ويرى أن العمل الإبداعي يحتاج إلى عملية واعية، ويصف عمل المبدع الذي التزم بهذه الأدوات بأنه "يكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالناقش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه"^(٣).

فمسألة الحفظ والاعتماد على مخزون الذاكرة تعد من أهم الأدوات التي يوصي بها النقاد الشعراء، فمن أراد أن يسلك طريق الإبداع يجب عليه أن يتخذ من الحفظ والرواية سبيلاً

(١) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٣) المصدر نفسه، ١١٢.

للوصول إلى ذلك، فإذا جاش فكره أعانه مقروؤه الثقافي على الإبداع، فالشاعر يجب عليه أن "يديم النظر في الأشعار... لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرّغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن. وكما قد اغترف من وادٍ قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تتركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبدالله القسري، فإنه قال: "حفظني أبي ألفَ خطبةٍ ثم قال لي تناسها؛ فتناسيتها؛ فلم أردد بعد ذلك شيئاً من كلام إلا سهل علي"^(١)، فهذه النصوص التي حفظها الشاعر تكون كطيب تتركب من أخلاط فالنص المنتج عند ابن طباطبا، هو متداخل ومنبثق من نصوص أخرى "والشاعر شأنه في هذا الأمر أن يتلقى أصوات السابقين عليه، ثم يمزجها بشخصيته، عاكساً صداها في أصوات جديدة تكون نتيجة الاتصال والتواصل بين مصادره السابقة، وبين قريحته وأدواته الجديدة"^(٢).

فالشاعر الذي يمتلك مقروءاً ثقافياً جيداً، واجتمعت له خصلة الحفظ والدربة والذكاء والطبع، فإن هذه الخصال تتلاقح في ذهنه وفكره، وتكون سبباً لإنتاجه وإبداعه، وبقدر ما يملك الشاعر من هذه الخصال، تكون درجة في التفضيل والإحسان فـ"الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته في الإحسان"^(٣).

فإذا انغمس المبدع في الحفظ والرواية للموروث، وأغرق بمدارسه واستكثر منه، فمن الطبيعي - إذا جاشت قريحته وأصبح في حالة نشاط وإبداع - أن يستمد إبداعه من مخزون ذاكرته ومقروئه الثقافي "لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة"^(٤)، خاصة إذا أتاح المبدع لنفسه حرية الانتقاء والالتقاط فإن مسألة التقاطع والتداخل تصبح أمراً لا مفرّ منها، ويتكون هذا المقروء نتيجة التلمذ على النصوص والتأثر بها، "وقد كانت العرب تروي وتحفظ ويعرف

(١) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٤٨.

(٢) هدارة، محمد، (١٩٨١م)، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٢٥٠، المكتب الإسلامي، بيروت، ط ٣.

(٣) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٥.

(٤) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٥.

بعضها برواية شعر بعض، كما قيل إن زهيراً كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير، وإن أبا ذؤيب راوية ساعدة بن جؤية، فبلغ هؤلاء بالشعر حيث تراهم^(١).

فمن الواضح أن علاقة المبدع مع النصوص السابقة علاقة حتمية، لذا فمن الواجب عليه أن يضع له خصوصية يتميز بها عما سبقوه، بحيث تبرز شخصيته وأسلوبه الفني، وقد تنبه النقاد إلى هذا الأمر فقدموا للشاعر الإرشادات ليكون الأخذ فنياً "ولقد فكر العرب في أسباب إخفاء السرق، فذكروا منها أسباباً كثيرة، وذلك أن الإخفاء عندهم هو ستر الأخذ وإبعاده عن الأصل الذي أخذ عنه"^(٢) فنجد أن ابن طباطبا يقدم للشاعر عدة توجيهات يجب عليه أن يتمثلها إذا أراد أن يستند إلى نصوص سابقة، وهذه الإرشادات تبرز لنا صورة الناقد الناضج الذي حول القضية إلى ممارسة فنية، فيقول "إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه، كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ مئاً بمدحه
لغيرك إنساناً فأنتَ الذي نَعني

أخذه من قول الأحوص حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحهُ
فما هي إلا لابن ليلي المكرم"^(٣).

فهو لا يرى غضاظة إذا تناول الشاعر المعنى الذي سبق إليه إذا أضفى عليه شيئاً من الحسن والجودة، بل وجب له فضل حسنه وإجادته؛ ويقدم للشاعر جملة من التوجيهات التي يحتاجها إذا أراد أن يتناول المعنى السابق فيقول "ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إطفاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعاراتها وتليبسها، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنىً لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء؛ وإن وجده في وصف ناقهٍ أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها، وإن وجد المعنى

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٦.

(٢) طبانه، بدوي، السرقات الأدبية، ص ١٥، مكتبة نهضة مصر بالفجالة.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١٢-١١٣.

اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن^(١).

ونصّ ابن طباطبا هذا يشير إلى عدة عوامل يجب توفرها في النص المنتج إذا أراد أن يجعل له خصوصية تميزه عن النصوص السابقة، فينصّ على أن الإبداع يحتاج إلى حذق وحيلة كي يصعب الوصول إلى المصادر التي ساهمت في تكوينه، وأول هذه الحيل النقل والتحوير فإن الشاعر الحاذق والظن يجب عليه أن ينقل المعنى ويحوره من غرضه الشعري إلى غرض شعري آخر، وكذلك ينبه الشاعر على الالتفات إلى المعنى المنثور في الكلام والخطب والرسائل ويستفيد منه ويحوله إلى الشعر؛ فهذه الدعوات التي يشير إليها ابن طباطبا هي نوع من التفاعل بين النصوص الذي يؤدي إلى الإنتاجية النصية.

ويؤمن ابن طباطبا بأن أشعار الشعراء كلها متقاربة سواء من قريب أو بعيد وأنها تتناسب كذلك مع كلام الخطباء والبلغاء والحكماء سواء كان هذا التقارب بوعي أو دون وعي، ويقترّب برؤيته هذه من نظرة النقاد الغربيين في مفهوم التناص، ومن قولهم "كل نص هو تناص^(٢)"، فهم يرون حتمية التناص إزاء كل نص معتبرينه قانون النصوص جميعاً^(٣)، فيقول ابن طباطبا: "إذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء، وفقر الحكماء، وسنذكر من ذلك ما يكون شاهداً على ما نقول"^(٤).

وساق مثلاً لرؤيته بقوله "قال ابن عائشة: انصرفت من مجلس فقال لي أبي: ما حدثكم حماد؟ فقلت حدثنا أن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: لو لم يلف ابن آدم إلا على الصحة والسلامة لكفى بهما داءً. فقال أبي: قاتل الله حميد بن ثور حيث يقول:

أرى بصري قد خانني بعد صحة وحسبك داءً أن تصيح وتسلما

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١٤.

(٢) البقاعي، محمد خير، (١٩٨٨)، بارت (نظرية النص) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، ص ١٨٨.

(٣) الأسدي، عبد الستار جبر، ماهية التناص قراءة في إشكاليته النقدية ص ٩٣، مجلة فكر ونقد العدد ٢٨ سنة ٢٠٠٠.

(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١٦.

وهذا النص سوف يتكرر عند الخالدين في كتابهما الأشباه والنظائر، وسوف نشير إلى ذلك لاحقاً، وهذا يؤكد أن الخالدين يصدران عن هذه الرؤية الواعية والمتسامحة في قضية التداخل بين النصوص والأجناس التعبيرية المختلفة.

وهذا يتفق أيضاً مع ما ينص عليه ابن طباطبا في موضع آخر للاستفادة من الأجناس الأدبية الأخرى، فيقول: "ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبتهم؛ فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة"^(١) "فمما الفروق بين القصيدة والرسائل النثرية في البناء والتدرج واتصال الأفكار"^(٢).

وبالتالي فإن الأخذ عنده يتجاوز الشعر إلى الكلام والأمثال والرسائل وأقوال الفلاسفة فأشار إلى أخذ أبي العتاهية وصالح بن عبد القدوس من قول أرسطو "ولما مات الإسكندر ندبه أرسطو طاليس فقال "طالما كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته؛ فأخذه صالح بن عبد القدوس فقال:

نو عطات وما وعظت بشيء مثل وعظ السكوت إذ لا تجيب

وأخذه أبو العتاهية وقال

وكانت في حياتك لي عطات فأنت اليوم أوعظ منك حيا

كذلك أشار إلى تكرير الشاعر لمعانيه فيقول: "وربما أحسن الشاعر في معنى يبدعه فيكرره في شعره على عبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى ولم يخرج عن حد الإصابة فيه، كما قال عبد الصمد بن المعذل في مدح سعيد بن سلم الباهلي"^(٣).

ألا قل لساري الليل لا تخش ضلّة سعيد بن سلم ضوء كل بلاد

فلما مات رثاه، فقال:

يا سارياً حيره ضلاله ضوء البلاد قد خبا ذباله

يحتوي هذا النص الذي أورده ابن طباطبا على ملمحين من ملامح الالتقاء مع مبدأ التناص الأول وهو التناص الذاتي والثاني النفي الكلي "وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلياً،

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٤٤.

(٢) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٥.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١١٥ - ١١٦.

ومعنى النص المرجعي مقلوباً^(١). فالتكرار الذاتي ونقض النص السابق هي نوع من المحفزات التي تساعد على الإنتاج عند أصحاب التناس.

وأشار ابن طباطبا إلى المواضيع التي يكون فيها الأخذ والاقتداء معيباً على صاحبه، فيرى أنه يجب على الشاعر تجنب الأبيات التي لا تصل إلى مستوى المثال الشعري المتميز، وينبه الشاعر بأنه يجب عليه أن يتحرز منها وأن يعتمد إلى الأبيات الشعرية المتميزة وأن لا يظهر أشعاره إلا بعد تثقيفها وإعادة النظر فيها "ولا يحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن"^(٢).

ويرى أن السرقة تقع على الشاعر إذا أخذ المعنى وحاول أن يغير في الأوزان والألفاظ، ولم يضيف على المعنى شيئاً، ولم يعمل فكره في إخفاء ما أخذ ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناولها منها ما يتناولها ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقة أو يوجب له فضيلة^(٣).

لم يسرف ابن طباطبا كثيراً في قضية السرقات الأدبية لأنه كان معنياً بتوجيه الشعراء إلى المثال الشعري، حتى أصبح الشعر في منظوره أشبه ما يكون بصناعة فنية، يتم إنتاجها بوعي عقلي خالص لهذا هناك من رأى أن توجهه النقدي يعلم الشاعر كيفية السرقة كما يقول إحسان عباس: "إن من يعلم الشاعر كيف يصنع قصيدته بيتاً بيتاً بل كلمة كلمة لا بد له من أن يعلمه طريقة من السرقة لا يناله فيها الحد"^(٤).

ولكن ما يبرر عمل ابن طباطبا هو الهدف الذي من أجله ألف الكتاب، وهو هدف تعليمي تقويمي، فقد ذكر في مقدمة كتابه: "فهمت - حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يتوصل به إلي نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك"^(٥)، وبالتالي فإن نقده يندرج تحت باب النقد التقويمي والفني للأداء.

ويرى ابن طباطبا أن المعنى في أصله مجرد، ولكن إذا عمل فيه الفكر بوعي، وأضيفت إليه الصياغة الفنية تحول إلى صورة فنية، وقد أشار ابن طباطبا إلى المرحلة الأولى

(١) كرسيفا، جوليا، علم النص، ص ٧٩، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال. الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

(٢) عيار الشعر ص ٤٧.

(٣) المصدر نفسه ص ٤٧، ٤٨.

(٤) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٢٧.

(٥) عيار الشعر ص ٤١.

للمعنى قبل أن يخرج بصورته النهائية بقوله: "فإذا أراد شاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً".^(١)

يشير ابن طباطبا هنا إلى المعنى في مرحلته الأولى قبل الصياغة، وقد يعلمه كافة الناس، ثم يشير إلى مرحلة إنتاج المعنى وإضفاء الصورة الفنية عليه فيقول "أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبت وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني"^(٢)، فالمعنى عام يشترك فيه الناس، ويبقى الفضل للمنتج في إبداعه، وكسوته بالألفاظ التي تتناسبه، والقوافي التي توافقه.

ويشير أيضاً إلى مدى تصرف الشاعر بالمعاني العامة، فيختار منها ما يشاء، وينقض ما يشاء؛ لأنها متوافرة ومشهورة، فيقول: "وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"^(٣).

فلو كان كل ما يجيء به الشعراء من المعاني نادراً ومخترعاً لم يسبق إليه لما أشار عليهم بإنقاضه والاستغناء عنه، ولكنه يقصد بطرحه هذا المعاني العامة المشتركة التي يجب أن تكون واضحة وأساسية في الشعر.

المطلب الثاني: "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر

يأتي قدامة بن جعفر في السياق السابق فيلتقي مع ابن طباطبا، إذ يصرح بأن المعاني مشتركة، وما على الشاعر إلا حسن الاختيار وتقديمها بمستوى عالٍ من الجودة حتى تصل إلى المثال الشعري، فيقول: "المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٢٣.

(٢) المصدر نفسه ص ٤٣.

(٣) المصدر نفسه ص ٤٣.

الرفعة والضعفة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة^(١).

فقدامة بن جعفر بكلامه هذا يوسع دائرة الأخذ، فالشاعر له حرية الاختيار يأخذ من المعاني ما يشاء بشرط أن يجيد في تصويره إلى أن يبلغ المطلوب منه؛ فحينما يؤكد قدامة أهمية "الصناعة" و"التجويد" فإنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى التحول الذي تمر به المادة الخام قبل أن تصبح صورة شعرية في القصيدة" وهذا التحول يعطي النص صفة الخصوصية والاستقلالية^(٢) لأن ما يهيمه في الشعر هو الإجادة والإحسان، وليس السبق إلى المعنى، فـ "غريب وطريف هما شيء آخر غير حسن أو جيد؛ لأنه قد يجوز أن يكون حسنا جيدا غيرَ طريف ولا غريب، وطريفا غريبا غيرَ حسن ولا جيد"^(٣).

يوحي توجه قدامة النقدي إلى أن الشاعر يستطيع أن يستفيد من المعاني العامة المشتركة، ومن المعاني المصوغة بقالب فني غير أن هذا الأخير تناوله النقاد بحذر فهم يرون أنه إذا كان المعنى من الخاص، أو ما يسمى بالمعاني العمق التي اشتهر بها صاحبها وارتبطت باسمه مثل وصف عنتره للذباب، فإن من يتناولها يفتضح بأخذه لها.

المطلب الثالث: "الرسالة الموضحة" و"حلية المحاضرة" للحاتمي

تتباين نظرة النقاد حول مفهوم السرقات، ويرجع هذا التباين لاختلاف الدوافع التي ينطلق منها كل ناقد، وتمايز مناهجهم في النظر إليها حتى أصبحت هذه القضية مرتكزاً من مرتكزات النقد الأدبي، وتوسع الحديث فيها وخاض فيها علماء النقد العربي القديم، يقول الجرجاني: "ولست تعد من جهاذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط برتبه ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه وأحياء السابق فاقتطعه"^(٤).

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٥ - ٦٦ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

(٢) حمودة، عبد العزيز، (٢٠٠١م)، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت: ص ٣٦٠

(٣) المصدر نفسه ص ١٧٠.

(٤) الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، ط ٣: ١٩٥١م دار إحياء الكتب المصرية، ص ١٨٣.

هذا التعقيد والتداخل بين الأصناف جعل مسألة الحديث عن مفهوم السرقات تختلف من ناقد لآخر، لما فيها من ملاسبات يصعب الفصل بينها، وكان كل ناقد يتناول هذه القضية يستخدم مصطلحات تدل على المنهجية النقدية التي ينطلق منها، وقد عالج الحاتمي هذه القضية وأغرق في مصطلحاتها، فقد جمع تحت هذه القضية تسعة عشر صنفاً من أصناف السرقات وهي:

١- الانتحال ٢- الانحال ٣- الإغارة ٤- المعاني العقم ٥- الموارد ٦- المرافدة ٧- الاجتلاب والاستلحاق ٨- الاضطراب ٩- الاهتدام ١٠- الاشتراك في اللفظ ١١- إحسان الأخذ ١٢- تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما ١٣- تقصير المتبع عن إحسان المبتدع ١٤- نقل المعنى إلى غيره ١٥- تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير ١٦- لطيف النظر في إخفاء السرقة ١٧- كشف المعنى وإبرازه بزيادة ١٨- الالتقاط والتفريق ١٩- نظم المنثور^(١).

هذا بالإضافة إلى ما ورد عند غيره من مصطلحات تدقق في نوع التداخل الحاصل بين النصوص مثل (الإلمام والملاحظة والسلخ والمسح والنسخ والإخفاء والنقل والقلب والإشارة والتلميح والاقْتباس والموازنة) وغير ذلك من مصطلحات تعبر عن تداخل النصوص. فكثرة هذه المصطلحات تحتم علينا النظر إليها نظرة فاحصة ومتأنية، فهذه الكثرة تبعثنا إلى وضع عدة تساؤلات!، أليس من الممكن أن يقتصر النقاد العرب على بعض المصطلحات لوصف أنواع السرقة أو دمج بعض المصطلحات المتقاربة؟ حيث يرى ابن رشيق أنها "ألقاب محدثة ليس لها محصول إذا تحققت، وكلها قريب من قريب، وقد استعمال بعضها في مكان بعض^(٢) أم أن هذه الكثرة دليل على أن النص يحتاج إلى الدقة في وصف نسبة تداخله مع غيره من النصوص؟ ونتساءل أيضاً هل من الممكن أن ينتج نص ما بعيداً عن إطار وحدود هذه المصطلحات؟ إذ كانت الإجابة بنعم على التساؤل الأخير، نضيف تساؤلاً آخر، وهو هل كان المطلوب من الشعراء كتابة المعاني التي لم تطرق فقط؟! إن هذا المفهوم يحتم على الشعراء سلك طرق محدودة وضيقة، ونحن لا نؤمن بانتهاء المعاني ومحدوديتها، ولكن هناك مشاعر وتجارب مشتركة هي من طبيعة الحياة الإنسانية، لذا نرى أن الإبداع لا ينتج إلا باعتماده على أحد هذه المصطلحات، وأنه يجب أن يقع تحت حدودها وهذا ما يفسر كثرتها لأن البديع والمخترع نزر ونادر ويرتبط بتجارب ضيقة وخاصة.

(١) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي القديم عند العرب ٢٥٠ - ٢٥٤.

(٢) القيرواني، ابن رشيق، العمدة ٢/٢٨٠.

لذا نجد بعض النقاد يحاصرون المبدعين لأنه من السهل أن يقع الشاعر في دائرة التداخل والتقاطع التي نرى أنها قسرية، فالمعاني مطروحة للشعراء والنقاد على السواء، فعندما يحاور الشاعر المعنى المتداول، يقوم الناقد بتتبع سلسلة نسب المعنى ليسلط عليه تهمة الإدانة، كما فعل الحاتمي بكتابه "الرسالة الموضحة" بأبي الطيب المتنبي.

وتعد "الرسالة الموضحة" من أهم المراجع التي يستند إليها خصوم المتنبي، تتكون هذه الرسالة من أربع مناظرات جرت أحداثها بين المتنبي والحاتمي بمدينة بغداد، الغرض منها إظهار عيوب المتنبي وسقطاته وكانت تهمة السرقات هي الخط الموكب لهذه الجلسات مع أنه تناول قضايا نقدية أخرى، ونجد أنها لا تسير وفق معايير نقدية ثابتة مما جعل آراءه تتناقض ويظهر عليها طابع الهوى فما يشير إليه في موضع يناقضه في موضع آخر.

فقد هاجم الحاتمي في المجلس الأول والثاني والثالث المتنبي، وكان يحط من أمر السرقة، ويرى أن المتنبي شغل نفسه فيها، وينكر إحسانه ويظهر تحامله الشديد عليه، فيقول: "ما أعرف لك إحساناً، ولا أعترف لك باختراع إذ كانت هذه الأبيات التي تتخيل إنك السابق إلى معانيها ورب الإحسان فيها مسترقة ملصقة، فيما تقدم من نظمها ابتكره أصحابها من معانيها شاغل عن تكرير لها، وتبديل لألفاظها"^(١).

ومع أن الحاتمي كان معنياً بتتبع سرقات المتنبي، إلا أنه كان ينقب عن أي زلة في شعره، فإن لم يجد فيه سرقة مال في نقده إلى نقد المعنى، ثم يقف عند المعاني التي يزعم أنها مسروقة كل هذا في سبيل نفي الإحسان عنه فوقف عند قوله في مرثية أم سيف الدولة.

ولا مَنْ في جنازتها تجارٌ يكون وداعهم نفضَ النعال

كان نقده هنا موجهاً إلى نقد المعنى فقال "أهكذا يؤبن مثلها، وقد كانت بلقيس عصرها قدراً عظيماً وملكاً جسيماً، وحديثاً من مجدها وقديماً"^(٢).

ثم يورد المتنبي أبياتاً من هذه القصيدة لكي يلهيه بإحسانه عن إساءته فيقول:

مشى الأمراءُ حوليها حفاةً كأنَّ المروَّ مَنْ زافِ الرئالِ
وأبرزت الخدورُ مخبأتِ يضعنَ النفسَ أمكنةَ الغوالي
أثْنهنَّ المصيبةُ غافلاتِ فدمعُ الحُزنِ في دمعِ الدلالِ

(١) الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر، الرسالة الموضحة ص ١٣٠، دار صادر، ودار بيروت للطباعة

والنشر، بيروت، ١٩٦٥م.

(٢) المصدر نفسه ص ٢١.

ويعترف هنا أنه "أنشد أبياتاً من محاسن هذه القصيدة"^(١) أي أنه لا يمكن أن ينتقد المعنى، ولكن بما أنه معني بتتبع سقطاته، وكشف عواره، فإنه سوف ينحرف بنقده في هذا الموضع إلى كشف سرقاته، فقال: البيت الأول من هذه الأبيات من قول الصنوبري:

نَوُومُ الضحَى أَهْبُ الْقَنَافِذِ عِنْدَهُ إِذَا مَا عَرَاهُ النُّومُ أَهْبُ الثَّعَالِبِ

أو من قول ابن الرومي:

لَوْ أَنهَا اسْتَلَقَتْ عَلَى شَوْكِ الْحَسَكِ تَحْتَ الزَّبَاةِ وَجَدَتْهُ كَالْفَتَكِ

ويغفل البيت الثاني ولم يتعرض له بنقده، وينتقل إلى البيت الأخير ويرى أنه "ينظر إلى قول العباس بن الأحنف نظراً خفياً وهو من معانيه التي اخترعها"^(٢).

بَكَتْ غَيْرَ آسِيَةٍ بِالْبِكَاءِ تَرَى الدَّمْعَ فِي مَقْلَتَيْهَا غَرِيبًا

ويحاول الحاتمي في هذا الموضع أن يجرد المنتبي من كل إحسان، حتى أن أخذه للمعنى بخفية هو محط إدانة وقدح، ولكن عندما يتعلق الأمر بأبي تمام والبحثري اللذين خصص لهما الجلسة الرابعة نجده يدافع عن احتدائهما للنصوص السابقة، ويتعصب لهما فعندما أورد المنتبي أن أبا تمام أخذ قوله:

وَلَكِنَّهُ صَوَّبُ العُقُولِ إِذَا انجَلَّتْ سَحَابٌ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَابِ

من قول:

أَقُولُ بِمَا صَبَتْ عَلَيْهِمْ عَمَامَتِي وَجَهْدِي فِي حَبْلِ العَشِيرَةِ أَحْطَبِ

فقال الحاتمي "والله لئن كان أخذ كما تزعم، لقد طوى الأخذ، وزاد على المخترع بالمعنى زيادة لطيفة"^(٣).

ويورد المنتبي كذلك قول أبي تمام:

فَإِنِّي رَأَيْتُ الشَّمْسَ زَيْدَتْ مَحَبَّةً إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِسَرْمَدِ

مأخوذ من قول كثير:

وَلَوْ لَمْ تَغْبُ شَمْسُ النَّهَارِ لَمُلَّتْ

يتسامح مع هذا الأخذ ويقول "من لك بمن يلفظ بمثل هذا أو يستطيعه، أو بأخذ معنى فيكسوه معرضاً أنيقاً ويسبكه سبكاً يعذب مشربه، ويستبهم القرائح مراده ومطلبه"^(٤).

(١) الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص ٢١.

(٢) المصدر نفسه ص ٢١.

(٣) المصدر نفسه ص ١٦٢.

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٤.

فتتجلى أحياناً في كتابه صورة الناقد المتسامح مع هذه القضية، خاصة إذا كان الأمر لا يتعلق بنقد المتنبي، وهو يكشف لنا عن سبل الاحتذاء التي تعطي اللاحق حق السبق وهي "أن يأخذ المعنى دون اللفظ ثم أن يطويه إن كان مكشوفاً، ويكشفه إن كان مستوراً، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له، حتى يكون بالاسماع عبقاً، وبالقلوب علقاً"^(١)، رغم أن هذه الشروط تنطبق تماماً على ما يقدمه المتنبي إلا أنه شاء أن يلصق تهمة السرقة عليه.

وهذا لا يعني أن الحاتمي كان غير موضوعي في كل آرائه النقدية، فقد اتسمت بعض آرائه بالموضوعية، فله نسان في كتاب حلية المحاضرة يشير فيهما إلى التداخل والتشابك بين النصوص حيث يقول: "وسمعت أبا الحسن علي بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: "كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، أخذ أو اخره من أوائله والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى وأغرب في اللفظ، وأفلت من شبك التداخل، فيكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد"^(٢).

هذه الرؤية التي يقدمها الحاتمي تتسم بالموضوعية، والنظرة الإيجابية إلى واقع النصوص حيث ينفي وجود النص الخالص غير المتداخل، ويرى أن التداخل لا يسلم منه جميع المبدعين سواء القدماء أو المحدثون وهذا قدر النصوص جميعها، وهذا التصور ورد عند أصحاب التناسل فيقول رولان بارت: "التناسلية قدر كل نص مهما كان جنسه"^(٣)، فهذا التصور الذي ينقله الحاتمي عن ابن أبي طاهر عن أبي الحسن النوفلي يؤكد أن فكرة التداخل بين النصوص ونفي النص المفرد الخالص تدرج ضمن الأفكار التي يعرفها ويتناقلها الأدباء والنقاد بينهم، فهم يعلمون أن المبدع داخل في شبك التداخل، وإن حاول أن يفلت من ذلك.

ويشير الحاتمي في نص آخر إلى أن هذا التداخل يتم بوعي أو دون وعي من المبدع حيث يقول: "قال: وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه من كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذلت له. وقد ظن أن

(١) المصدر نفسه ص ١٥٢.

(٢) محمد أبو الحسن، المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة، ٢/٢٨، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٧٩م.

(٣) رولان بارت "نظرية النص" ص ٤٢، بحث مترجم ضمن كتاب "أفاق التناسلية المفهوم والمنظور" ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية - ١٩٨٨.

كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة)، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من القول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً^(١).

ونرى أن الحاتمي قد استخدم النقد كأداة على وجهين؛ مرة يكون استخدامه إيجابياً وفنياً، ومرة أخرى ينحرف بنقده ويخرج عن التناول الفني الخالص، فقد اتخذ من المصادر التي يرفد منها المتنبّي سلاحاً لإدائته وتجريده من الإبداع، وبالعكس هذا العمل تكون المصادر عنصراً رئيسياً من عناصر الإبداع الفني عندما يتعلق الأمر بأبي تمام وغيره.

المطلب الرابع: "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للأمدي

حاول الأمدي (٣٧٠هـ) أن يتحاشى الخوض في السرقات، لأنه يرى أنها لا تعيب الشعراء فيقول: "وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ الشعارين لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعنى من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر"^(٢)، وبذلك فإن "الأمدي يؤمن بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن الذي سبق أن قرره ابن طباطبا العلوي"^(٣).

ويعد الأمدي أحد النقاد الموضوعيين الذين وسعوا من مجال الأخذ وضيقوا حدود القول في السرقات، لأنه يرى أن الأخذ يتم بكثرة المطالعة والمدارسة، فأبو تمام الذي اشتهر بكثرة الحفظ وإعداد الاختيارات وكان شغوفاً بها طوال عمره، فمن الطبيعي أن معانيها تتغلغل إلى ذهنه، وتكون مادة يستمد منها عند إنتاجه للأشعار "فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده، واقتصر كل الآداب والعلوم عليه وإنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه"^(٤).

ولا ينكر الأخذ ويرى أنه يحدث بوعي أو بغير وعي بسبب تقارب بيئة الشعراء أو بسبب انتشار القصائد وكثرة ذبوعها مما يجعلها تعلق في ذهن السامع لها فيكون أخذه لها بقصد أو دون قصد، فيقول على لسان صاحب البحتري: "إلا أن لا ننكر أن يكون - أي البحتري - قد

(١) حلية المحاضرة، ٢/٢٨.

(٢) الأمدي، الموازنة ص ٢٩١. تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م.

(٣) الحديدي، عبد اللطيف محمد، (١٩٩٥م)، السرقات الشعرية بين الأمدي والجرجاني، جامعة الأزهر، المنصورة، ص ٧٦.

(٤) الأمدي، الموازنة، ص ٥٦.

استعار بعض معاني أبي تمام، لقرب البلدين وكثرة ما كان يطرق سمع البحثري من شعر أبي تمام فيعلق شيئاً من معانيه معتمداً للأخذ أو غير معتمد".^(١)

ويصح عن رؤية مهمة، تضع الشاعر الآخذ والمأخوذ منه في ميزان واحد فيكون الحكم على جوهر الشعر وبمعزل عن صاحبه فيرى أن كثيراً الذي تتلمذ على يد جميل واستقى معانيه، يتفوق عليه وبالتالي فإنه لا يرى فضلاً للمأخوذ منه على الآخذ فيقول "فهذا كثيراً قد أخذ عن جميل، وتلمذ له، واستقى من معانيه، فما رأينا أن أحداً أطلق على كثيراً أن جميلاً أشعر منه"^(٢). ويشير في موضع آخر إلى فكرته هذه، وهي أن لا فضل للمأخوذ منه على الآخذ، فعندما وازن بين أبي تمام والبحثري، يقول: "وقد علمتم الآن أن هذه خلة لا توجب لكم تفضيل أبي تمام على البحثري من أجل أنه أخذ شيئاً من معانيه"^(٣).

وينفي الأمدي وقوع السرقة في عدة مواضع، ومنها إذا كان المعنى من المعاني المشتركة الشائعة، فإن هذه المعاني قد انفقت العرب عليها مثل قول أبي تمام:

بييضٌ فهن إذا رُمِقْنَ سَوَافِراً صُورٌ، وَهُنَّ إِذَا رَمَقْنَ صِوَارُ

فيرد على أبي الضياع عندما رأى أن البحثري أخذ هذا المعنى الذي قال فيه:

أنى لَحَطَّتْ فَأَنْتِ جُودِرُ رَمَلَةٍ وَإِذَا صَدَرْتَ فَأَنْتِ ظَبْيُ كِنَاسِ

فيرى أن البحثري "يشبه أعين النساء بأعين البقر، ويمثلهن بالصوار، وبالظباء، وجل كلام العرب عليه يجري؛ فلا تكون الشعراء فيه إلا متفقين"^(٤) فهو يرى أن هذه المعاني لا تنسب لأحد بعينه لأنها جزء من المقروء الثقافي والمعرفي للشاعر.

كذلك ينفي أن تكون السرقة في الألفاظ لأنها ليست بمحظورة على أحد، ومن ذلك قول

أبي تمام:

وما يومُ زرتَ اللحدَ يومُكَ وَحَدَهُ عَلَيْنَا، وَلَكِنْ يَوْمُ زَيْدٍ وَحَاتِمِ

وقول البحثري:

بأبيضٍ وضاحٍ كأنَّ قَمِيصَهُ يُزَرُّ عَلَى الشَّيْخِينَ زَيْدٍ وَحَاتِمِ

(١) الأمدي، الموازنة، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه ص ١٠.

(٣) المصدر نفسه ص ١٢.

(٤) المصدر نفسه ص ٣٣٢.

ويعلق على هذا ويقول "أفتري البحترى ما سمع بذكر زيد الخيل ولا حاتم الطائي اللذين تفخر بهما اليمن كلها، فيشبهه بمدوحه بهما - إلا من بيت أبي تمام"^(١) ؟ وكذلك قول أبي تمام:

وهل للقريص الغضّ أو منْ يحوِّكهُ
على أحدٍ - إلا عليك - مُعولٌ

وقول البحترى:

وعليك سقيَاهُمْ لنا إذ لم يكنْ
في نوبةٍ إلا عليك مُعولٌ

فيرى أن أبا الضياء "حظر على البحترى لفظة "معول" وحرمها عليه من أجل أن أبا تمام لفظ بها!^(٢) ويقول إنه "أتى بضرب آخر ادعى أيضاً فيه السرقة والمعاني مختلفة؛ وليس فيه إلا اتفاق ألفاظ، ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر؛ إذ كانت الألفاظ مباحة غير محظورة"^(٣)، فهو يرى أن التداخل بين النصين على مستوى الألفاظ لا يعد سرقة، وهو بذلك يخرج تكرار الألفاظ من دائرة الاتهام بالسرقة، وبالتالي فإننا نرى أن نظرة النقاد إلى الأخذ من الألفاظ والمعاني هو أمر نسبي "ونظّل نتساءل إذ كانت القضية لا يدخلها "المعنى المتداول" أو المعنى المشترك" فما الحكم بين "المعنى الخاص" وغيره؟"^(٤)

ونرى أن الحكم على المعاني يعتمد على مدى اطلاع الناقد وتبصره في الأشعار، فما يراه ناقد أن معنى من المعاني يقع عليه حكم السرقة قد يراه ناقد آخر اطلاعه على الأشعار أوسع أنها من المعاني التي تعاور عليها الشعراء وتتأقلوها، فأصبح حكمها يندرج تحت المكرر والمبتذل مثل ما حدث بين ابن أبي طاهر والآمدي، فالآمدي رأى أن ما أخذه ابن أبي طاهر على أبي تمام ونسبه إلى السرقة لا يعد من السرقة، رغم أن هذه المعاني تحمل صوراً فنية فقال: "ووجدت ابن أبي طاهر قد خرج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض؛ لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً"^(٥).

فالآمدي يرى أن ما نسب إلى السرقة من المعاني الفنية لا يعد سرقة؛ لأنها قد كثر تداولها وأصبحت من المعاني المتعارف عليها فالاختلاف بين الناقلين هو كثرة الاطلاع

(١) الآمدي، الموازنة، ص ٣٤٥.

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٩.

(٣) المصدر نفسه ص ٣٢٦.

(٤) رجاء عيد، التراث النقدي ص ٣٥٤.

(٥) الآمدي، الموازنة ص ١١٠.

والتمرس في الحقل النقدي فالحكم على أن هذا المعنى خاص أو مشترك أمر متفاوت يتغير من ناقد إلى آخر، فالأمدي يتفوق على ابن أبي طاهر لذا رد عليه ما اعتقده في أبي تمام فقال: "ومما نسبه ابن أبي طاهر فيه على المسروق وليس بمسروق لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني ويجري على ألسنتهم، ومنه ما نسبه إلى السرقة والمعنيان مختلفان، فمما نسبه إلى السرقة، وليس بمسروق قول أبي تمام:

ألم تَمَّتْ يا شقيقَ الجودِ مُذْ زَمَنْ فقالَ لي لم يَمُتْ مَنْ لم يَمُتْ كَرَمُهُ

وقال أخذه من قول العنابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتُهُ فَكَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنَشُورُ

ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جرى في عادات الناس إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير وأثني عليه بالجميل أن يقولوا: ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا مَنْ دُكِرَ بمثل هذا الذكر، وذلك شائع في كل أمة وفي كل لسان" (١).

ومما نسبه إلى السرقة والمعنيان مختلفان قوله:

تُقبِلُ الرُّكْنَ رُكْنَ البَيْتِ نَافِلَةً وَظَهَرُ كَفِّكَ مَعْمُورٌ مِنَ القَبْلِ

وزعم أنه من قول عبد الله بن أبي طاهر:

أعلت له ذكره فكافأها بأن توالى في ظهرها القبل

وليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر "قبل الكف" وهذا ليس من المعاني المبتدعة لأن الناس أبدأ يقولون: ما خلق وجهه إلا للتحية، وكفه إلا للتقبيل كما قال دعبل:

"قباطنها للندى، وظهرها للقبل"

ومثل هذا مما نطقوا به كثير، فلا تكون سرقة" (٢).

نص الأمدي هذا يشير إلى أن المعاني الفنية إذا كثر تداولها بين الناس لا تنتسب لشخص بعينه بل هي ملكية عامة يرفد منها أي شاعر أو أديب، وكأنه يفصح عن حقيقة اعتماد الشعراء على المعاني المطروقة والشائعة التي أصبحت ظاهرة طبيعية، فهو يشير في نص آخر لمثل هذا الاعتقاد فيقول: "إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرى عنه متقدم ولا متأخر" (٣).

(١) الأمدي، الموازنة، ص ١٢١.

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٤.

(٣) المصدر نفسه ص ٢٩١.

كثير من النقاد المهتمين بكشف السرقات وجدوا طريقهم في رصد المعاني الشائعة والمشاركة؛ لأنها متيسرة لا تحتاج إلى إحاطة واسعة، أو إلمام بشتى أضرب الأدب، مما جعل الحديث عن السرقات متاحاً لكل من أراد ذلك، فمما أورده الأمدي من المعاني الجارية مجرى الأمثال قول أبي تمام:

جَرَى الْجَوْذُ مَجْرَى النَّوْمِ مِنْهُ فَلَمْ يَكُنْ بَغَيْرِ سَمَاحٍ أَوْ طِعَانٍ بِحَالِمٍ

وقال البحرني:

وَيَبِيْتُ يَحْلُمُ بِالْمَكَارِمِ وَالْعُلَا حَتَّى يَكُونَ الْمَجْدُ جُلًّا مَنَامِهِ

ويعلق قائلاً: "وهذا المعنى موجود في عادات الناس، ومعروف في كلامهم، وجاء كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها، وهذا الزنجي ما حلمه إلا بالتمر، ولا يقال لما كانت هذه سبيله - سرق، وإنما يقال له اتفاق، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر واحتذاه، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله، لا أنه أخذه أخذ سرق".^(١)

خلاصة القول في آراء الأمدي أنه كان يراعي مسألة العناصر الأساسية التي تساهم في تقاطع النصوص مع بعضها، مثل الحفظ والرواية واشتراك العرب في اللغة واللسان والعادات والتقاليد وتقارب البيئات والأعراف الاجتماعية.

فتكوين الشاعر المعرفي هو عبارة عن تراكمات معرفية تنشأ في بيئة معرفية متلاحمة ومتشابكة فكل شاعر يتأثر بمحيطه ويستمد منه كل ما يعينه على الإنتاج والإبداع، لذا فإن النص المنتج بالتأكيد سوف يكون إعادة لنصوص سابقة سواء كان المبدع يعي ذلك أم لا.

لذا فإن السرقة لا تتحقق بالنسبة له إلا في البديع من المعاني التي يختص بها شاعر دون غيره حيث يقول: "إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم"^(٢). وتجدر الإشارة إلى أن " الأمدي أثبت أن السرقة لا يبرأ منها شعر شاعر متقدماً كان أو متأخراً...، وأنه يجب ألا تحمل عليهم هذه الحملة بسبب السرقات، كذلك حين قرر أن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء"^(٣).

(١) الموازنة ٣٢٧.

(٢) المصدر نفسه ص ٣٢٦.

(٣) الحديدي، عبد اللطيف، السرقات الشعرية بين الأمدي والجرجاني ص ٩١.

المطلب الخامس: "الوساطة" للقاضي الجرجاني

تناول القاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) موضوع السرقات الأدبية، وقام بدراستها دراسة منهجية تحتكم إلى التحليل المنطقي، فاعتمد على أسلوب المقايسة والنظر في النموذج المتقدم، لكي يحكم بالعدل والإنصاف على واقع النموذج المتأخر ويبرز مكانته الفنية؛ لذا فإنه دعا إلى توخي الحذر قبل إصدار الأحكام فرأى أن باب السرقات "لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله"^(١) فيجب على الناقد أن يكون ذا قدرة ومعرفة واسعة تحيط بثقافة الآداب والفنون حتى يتمكن من الخوض في السرقات.

ويشير إلى أن هناك فئة من النقاد اعتمدوا على ظاهر النص لكي يثبتوا وقوع السرقة فيه، فهذا الفريق "لا يعرف من السرقة إلا اسمه، فإن تجاوزه حصل على ظاهره، ووقف عند أوائله؛ فإذا استثبت فيه، وكشف عنه، وجده عارياً من معرفة واضحة، فضلاً عن غامضه، وبعيداً عن جليبه قبل الوصول إلى مشكله"^(٢).

وقد تأدب القاضي الجرجاني في إصدار حكم الأخذ والاحتذاء وكان يتحرز من إطلاق مصطلح السرقة بين المتشابهات، ويصرح بهذه المنهجية التي اتخذها ويقول "إنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال: كذا، فاغتنم به فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور"^(٣)، لأنه يرى أنه يمكن أن يكون حكم الإدانة في غير محله.

وهذا النص يشير إلى تطور البحث في قضية السرقات وتجاوزها حدود الوصف بالإدانة الأخلاقية، ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن الجرجاني عندما يستخدم مصطلح السرقة لا يقصد به المعنى المتعارف عليه إنما كان يجاري نقاد عصره في استخدام المصطلح، فهو مضطر لاستخدام المصطلح لأنه شائع ومنتشر، ولكن مفهومه للسرقة يختلف عنهم. وما يؤكد أنه لم يقصد به السرقة بمعناها اللغوي المتعارف عليه، سياق المعنى الذي ترد فيه الكلمة، ففي سياق كلامه عن المعنى المشترك "وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاء السرقة فيه"^(٤) يورد أحياناً تشارك الشعراء في معناها ومنها قول علي بن الجهم:

عشية حياني بوردي كأنه خدودٌ أضيفت بعضهم إلى بعض

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٣.

(٢) المصدر نفسه ص ١٨٣.

(٣) المصدر نفسه ص ١٥.

(٤) المصدر نفسه ص ١٨٧.

وقول ابن المعتز:

بياضٌ في جوانبه احمرارٌ كما احمرت من الخجل الخدود

وقول أبي سعيد المخزومي:

والورد فيه كأنما أوراقه نزعته ورُدَّ مكانهن خدود

فهو يرى أن التشبيه المجرد في هذه الأبيات واحد وكذلك المعنى واحد، ولكن لكل بيت من هذه الأبيات وقعاً في النفس تحدث طرباً عند سماعها، ويعلق على هذه النصوص ويقول "ومتى جاءت السرقة هذا المجيء، لم تعد مع المعاييب، ولم تحصَّ في جملة المثالب وما صاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى"^(١) فهو ينفى عن السرقة التي تأتي على هذه الهيئة صفة العيب ويخرجها من جملة المثالب، ويربطها بالمدح والتزكية، مع أن السرقة ترتبط في العرف اللغوي بالحكم الأخلاقي.

لذا فإننا نستنتج من كلامه أن لمصطلح السرقة مفهوماً آخر لا يقصد به التجريح والإدانة، بل بالعكس ربما يكون المقصود منه التفضيل والمدح، وما يؤكد ذلك أيضاً إعطاؤه صفة اللطافة للسرقة فيقول: "ومن لطيف السرق"^(٢)، وقد استنتج أحد الباحثين أن كلام الجرجاني عن السرقات وخاصة الحسنة لا يتناسب مع المقام الذي ترد فيه فيقول: إن الجرجاني "لا يقصد بها الإقلال من شأن الشاعر بل مدحه، ولعل استعماله كلمة سرقة في مثل هذا المقام ثقيل، ولا ينطبق على الواقع، وخير منه استعمال "التحوير الفني" لمثل هذا النوع من السرقة"^(٣).

كان القاضي الجرجاني يعي خطورة الاتهام بالسرقة بقصد الإدانة ويصف ذلك بأنه نوع من التهور لأنه يرى أن "السرق داء قديم وعيب عتيق"^(٤) لذا فإنه يلتمس العذر لأهل عصره والعصر الذي بعده، كما فعل ابن طباطبا عندما اعتذر لشعراء زمانه لأنهم وقعوا في محنة بسبب استنفاد الشعراء السابقين للمعاني، فهو يلتقي مع الفكرة التي أوردها ابن طباطبا فيقول: "ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها"^(٥)، ويقر بوجود التقاطع والتداخل بين النصوص.

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٨.

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٦.

(٣) السمرة، محمود، القاضي الجرجاني، الأديب الناقد ص ٢٠٢. المكتب التجاري، بيروت: ١٩٧٩م.

(٤) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢١٤.

(٥) المصدر نفسه ص ٢١٤.

ويرى أنه يحدث بوعي أو دون وعي من المؤلف، لأنه يرى أن المعاني سوف تتداول وتتكرر في نصوص لاحقة، فلو أراد مبدع بأن يأتي بمعنى يظن أنه لم يسبق إليه، ولم يخطر لأحد قبله، لا يلبث حتى يجده نفسه قد طرق من قبل فيقول: "ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظن غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة"^(١)، فهو ينفي وجود النص البكر؛ لأن المعنى ربما يكون قد طرق من قبل فهذا المعنى الذي يوجد المبدع ثم يجده عند غيره يؤكد أن المبدع يتقاطع مع غيره بدون وعي منه.

وهذا يرجع إلى عدة عوامل منها ما ذكرناه في حديثنا عن الأمدي الذي يرى أن من أسباب تداخل النصوص تقارب البيئات وكثرة ما يطرق سمع المبدع من نصوص بسبب انتشارها وذيوعها، ويلتقي مع هذه العوامل عوامل أخرى يشترك فيها كافة المبدعين وهي تمثل الخطوط العامة التي تساعد على بعث الابتكار، فهذه البواعث التي تحصل لأجيال الشعراء المتقدمين على مر عصورهم هي نفسها تتكرر وتحدث عند الشعراء المتأخرين، وهذا ما يفسر إيمان الجرجاني وغيره بأن المعاني قد استنفدها المتقدمون لأنهم يعلمون بأن الشاعر يعيش في إطار ثقافي ومعرفي موحد مستمد من الموروث "فالمعاني إنما تثيرها فكرة الحياة والموت ومنظر الفجر والغروب، والبسمة والخجل، والصهباء حين تتقد في الكأس، والليل المهول"^(٢) فهذه البواعث يشترك فيها كافة الشعراء على مختلف العصور والثقافات سواء العربية أو غيرها.

فعندما يقول القاضي الجرجاني بأن المعاني مستنفده هذا الرأي يفسر لنا التزامه بعدم إصدار الحكم على البيت بأنه بديع أو فرد أو لم يسبق إليه لأنه يعلم أن للبيت مصادر غائبة ومجهولة لا يمكن التوصل إليها ويرى أن من يصف البيت بذلك فإنه يجانب الصواب، لأنه لا يمكن لأحد أن يحيط بشعر الأوائل والأواخر، وخاصة المغمور الذي لم يلق حظاً في الشهرة والانتشار فيقول: "وليس لك أن تلزمني تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه، كما فعل كثير من استهدف للألسن، ولم يتحرز من جنابة التهجم، فقال: معنى فرد، وبيت بديع، ولم يسبق فلان إلى كذا، وانفرد فلان بكذا؛ لأنني لم أدع الإحاطة بشعراء الأوائل والأواخر... ولعل المعنى الذي أسمه بهذه الصفة، والبيت الذي أضيفه على هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفحه؛ أو تصفحته

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢١٥.

(٢) هدارة، محمد مصطفى، (١٩٦٤)، مقالات في النقد، دار القلم، القاهرة، ص ٤٩.

ولم أعر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيتته أو حفظته لكنني أغفلت وجه الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به^(١).

وهذه الفكرة جاءت نفسها عند أصحاب التناص وهي رفض فكرة النص الخالص، لأن له مرجعيات غائبة ومجهولة، فعدم الحكم على النص بتفرده يعني أن له مرجعيات مجهولة، وإن لم يتوصل إليها الناقد، ويشير إلى ذلك رولان بارت حين يقول: "التناص مجال عام للصيغ المجهولة التي ينذر معرفة أصلها، استجابات لا شعورية عفوية"^(٢).

وهذه الفكرة موجودة عند العديد من النقاد العرب القدماء فهم يؤمنون باستنفاد المعاني وإن لم يتوصلوا إلى أصولها.

فالقاضي الجرجاني يرى أن التداخي بين المعاني والاشترك فيها أمر طبيعي وحتمي، فقد ذكر أن "الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه"^(٣)، ويتفق مع النقاد الذين تحدثوا عن المعاني التي يجوز للاحق أن يستفيد منها إذا أراد أن يوظفها في نصوصه الإبداعية فقسم هذه المعاني إلى قسمين: "مشترك عام الشركة، لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجود الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب في النفس تركيب الخلقة"^(٤).

فإن من قصد هذه المعاني لا يحق لأحد أن يتهمه أو يطعن عليه، لأنها "كالهواء والمرعى والماء، إنما هي في أساس خلق هذا الكون مشاع بين الناس فلا ضير على الخالف أن يأخذ ميراث السالف"^(٥).

وأشار إلى المعنى الفني عندما يكثر استعماله، فإنه يتحول إلى معنى مشترك يخرج من قصده عن دائرة الاتهام، فقال: "سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثير، واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه من السرقة، وأزال

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٦٠.

(٢) بارت، رولان، نظرية النص، ص ٤٢.

(٣) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٥) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٦٧٢.

عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جديدها وعينيها، والمهارة في حسناتها وصفائها".^(١)

فهذه المعاني تصبح مثل المعاني التي ذكرها في القسم الأول، مع أنها كانت تحمل صفة الخصوصية، ولكن كثرة استعمالها حولتها إلى معان عامة ومشاركة، يحق للمتأخر أن يتكئ عليها ويفيد منها في أعماله الشعرية، وما يتبقى عليه إلا حسن الإجابة والصيغة، وتخير الألفاظ وزيادة المعنى، وهذا مقياس التفاضل فيقول "وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم في العلم بصناعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، ويفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى إليها دون غيره"^(٢).

بهذه الحالة يصبح الشائع من المعاني المجردة والصور الفنية ملكاً للجميع ويبقى التميز في الطرح والإبداع والإنتاج لكي يكمل المتأخر مسيرة الماضي، ويتواصل الإبداع في كل فترة زمنية.

فلو اعتقد كل شاعر أو أديب أن المعاني التي يتناولها السابقون محرم استخدامها، لتجمد الإبداع والإنتاج عند حقبة زمنية معينة، لأنهم يعلمون أن أغلب المعاني والأفكار استخدمت، فالشاعر إذا أراد أن يصف خيلاً أو خمراً أو أراد أن يعتذر بالتأكيد سوف تتقاطع أفكاره مع من سبقوه، فقد ذكر ابن الأعرابي أنه "لم يصف أحد قط الخيل إلا احتاج إلى أبي دؤاد، ولا وصف الخمر إلا احتاج إلى أوس بن حجر، ولا اعتذر في شعره إلا احتاج إلى النابغة الذبياني"^(٣).

فلو احترز الشاعر من أن لا يتقاطع مع من تقدم عليه لما وصلنا إبداع أبي تمام والبحثري والمنتبي وغيرهم، وبقي الإبداع يدور في فلك العصر الجاهلي فقط، وهذا التحرز يؤثر على حياة اللغة ويضعف من نشاطها ثم تندثر.

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٦.

(٣) الأصفهاني، أبو فرج، في كتاب الأغاني ٣٧٥/٦ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

الفصل الثاني

التناص

- المبحث الأول: نشأة التناص
- مفهوم التناص عند النقاد الغربيين
- المبحث الثاني: آراء النقاد العرب المعاصرين حول التناص

المبحث الأول

نشأة التناص

تكون مفهوم التناص على يد الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل جوليا كرسنيفا وارتبط باسمها من خلال عملها عضوة بارزة في جماعة (تيل - كيل - QUAL - TEL) التي تأسست سنة ١٩٦٠ بإدارة (فيليب سولرس Philippe Sollers)، وكانت الجماعة تضم أعظم النقاد في تلك الحقبة مثل فوكو Foucault وبارت Barthes وجاك دريدا Derrida وكرستيفا Kristeva.

وقامت جوليا كرسنيفا بنشر عدة أبحاث لتحديد مفهوم التناص في مجلتي (تيل - كيل - QUEL - TEL) كريك Qrttikue وأعيد نشرها في كتابيها سيمونك Semeiatike ونص الرواية Durrawletexte.^(١)

أشار أغلب الباحثين إلى تنوع المقولات التي أخذ منها مفهوم التناص، وقد ذكر النقاد المعاصرون المهتمون بالجزور الفلسفية التي نشأ منها التناص، أن هناك مفاهيم سابقة حملت الأفكار التي يقوم عليها التناص، بالإضافة إلى تصريح موجدته الشرعية جوليا كرسنيفا وإشارتها إلى الحقول والمنابع التي نهلت منها هيكلها النقدي الذي أصبح من أهم المفردات النقدية في تحليل النصوص الأدبية سواء الشعرية أو النثرية.

ف نجد مقولات فيها ملامح للتناص عند بعض الفلاسفة والأدباء في الغرب تحمل ملامح مفهوم التناص، ومن ذلك قول الشاعر الناقد الفرنسي بول فاليري "ليس أدعى إلى ظهور أصالة الكاتب أو الشاعر من تأثره بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"^(٢).

وقد ألمح العديد من النقاد إلى أن مفهوم التناص كان ردة فعل ضد بعض المذاهب اللسانية والأدبية فقد "كانت محاولات الرومانسية لقطع الجزور مع التراث عاملاً رئيسياً في

(١) أنجينيو، مارك، (١٩٨٧م)، في أصول الخطاب النقدي، بحث مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد

ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ١٠٢.

(٢) هلال، محمد غنيمي، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص ٤٩، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

بروز التناس فكان ظهور كل من الشعارين "هيوم" و "إليوت" ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة، متكئين على استلهام التراث الأسطوري، وبذلك تشكلت الجذور الأولى لفكرة التناس^(١). وقد تحدث (تي . إس . إليوت) في مقاله الشهير "التقاليد والموهبة الفردية" (١٩١٧م) الذي أشار فيه إلى نظريته الثورية آنذاك وهي أن الكاتب يدخل لا محالة في علاقة مع التقاليد الموروثة تجعله حين يبدي أثره لا على المستقبل فحسب، وإنما على الماضي أيضاً فيعيد ترتيب العلاقة ما بين الأعمال الأدبية مرة أخرى^(٢)، فهو يشير إلى حتمية التداخل مع الموروث وهذا التداخل لا يزيل أصالة المنتج وإن كان يعيد ترتيب الأعمال الأدبية وهذا يتطابق تماماً مع ما نصَّ عليه أصحاب التناس.

وقد ارتبط مفهوم التناس في بداية نشأته بتتابع الحركات الفكرية في أوروبا في القرن المنصرم والتي تتضمن (التحليل النفسي Psychoanalysis) (والماركسية Marxism) و (الشكلية الروسية - Russian Formalism) (والبنيوية Structuralism)، و (التفكيكية Deconstruction) وكذلك (السيميوطيقا - Semiotics)، فقد وجد التناس، ابتداء بوصفه علماً حديثاً يدور في فضاء النص في رحم البنيوية فيما عرف بالـ (سيمولوجيا Semiology) عند (دي سوسير Desaussure) (١٨٥٧ - ١٩١٣م) الذي قال إن الكلمة لا تكون وحدها أبداً ويمكن أن يعد قوله هذا ركيزة غير مباشرة لنظرية التناس^(٣). ويشير غير باحث أن الإرهاصات الأولى لمفهوم التناس ظهرت عند الشكلانيين الروس، ويرى شجاع العاني أن الناقد الروسي شكوفسكي (١٨٩٣ - ١٩٨٤) هو أول من أشار إلى التناس عندما قال "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها"^(٤).

ويذكر بوريس إخنباوم (١٨٨٦ - ١٩٥٩) أحد نقاد المدرسة الشكلانية الروسية في مقاله "نظرية المنهج الشكلي" قول شكوفسكي عن علاقة الصور الشعرية بمدلولاتها حيث يقول

(١) أبو شهاب، رامي، (٢٠٠٨)، مصطلح السرقات الأدبية والتناس، علامات ج ٦٤، مج ١٦ فبراير، ص ٢٣٢.

(٢) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص ٢١٣.

(٣) البريكي، فاطمة عبد الرحمن، التناس في النقد العربي، ص ٢٠ وانظر أيضاً محمد عزام، النص الغائب من ص ١١ - ٢٤، وانظر مشتاق عباس معن، تأصيل النص قراءة في أيديولوجيا التناس ص ٢٩ - ٥٢. وانظر: مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي، ص ١٠٣.

(٤) العاني، شجاع، (١٩٩٨)، الليث والخراف المهضومة، دراسة في بلاغة التناس، مجلة الموقف الثقافي، ع ١٧ دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص ٨٢.

"كلما سلطت الضوء على حقبة ما كلما ازددت اقتناعاً بأن الصور التي تعدها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين وبدون تغيير تقريباً، إن كل عمل المدرسة الشعرية لا يغدو إذ ذاك سوى مراكمات واكتشاف أنساق جديدة"^(١).

ويبقى مفهوم الحوارية الذي جاء به مخايل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) الناقد الروسي من أهم المنابع التي نهلت منه جوليا كرستيفا مفهوم التناص وأشار إلى ذلك جملة من النقاد الغربيين ومنهم ترفتيان تودروف، ومارك أنجينيوي، وبير - مارك دوبيازي، ويتفق هؤلاء على أن جوليا كرستيفا استمدت مفهوم التناص من مفهوم الحوارية عند باختين وإن لم يصرح بمصطلح التناص حيث يقول أحدهم "لا يستعمل باختين مصطلح التناص ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني للحوارية"^(٢).

ولم يتوقف الأمر عند هذا القدر، بل طابق بعض النقاد الغربيين بين المصطلحين - لا سيما ترفتيان تودروف - الذي عبر عن الحوارية بمصطلح التناص مع بعض التعديلات التي أجرها على المصطلحين في تعامله النقدي مع فكر باختين"^(٣). ويشير مارك أنجينيوي إلى أن ميخايل باختين استخدم مصطلحات مقارنة في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) مثل تداخل السياقات، التداخل السيميائي (التداخل السوسيو - لفظي) هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كرستيفا موقع التناص"^(٤) والحوارية هو مصطلح اعتمد عليه باختين في تحليل النصوص الإبداعية حيث يرى "أن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها ويؤكددها ويكتفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت"^(٥).

(١) إخبابوم، بوريس، (١٩٩٢)، نظرية المنهج الشكلي، ص ٤٢، نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، ط ١، الرباط الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

(٢) ب. م. دو بيازي، نظرية التناص، ص ١١٣، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٨، إبريل ٢٠٠٠م.

(٣) معن، عباس مشتاق، تأصيل النص، قراءة في إيديولوجيا التناص، ص ٤٦، وانظر المبدأ الحوارية: دراسة في فكر باختين، ص ٨٢، ترفتيان تودروف: (١٩٩٢م)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

(٤) مارك أنجينيوي، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٢.

(٥) ب. م. دو بيازي، نظرية التناص، ص ١١٢. ترجمة المختار حسني، فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع ٢٨ إبريل ٢٠٠٠م.

ويتضح أن مفهوم باختين للحوارية قائم على حوار النصوص، فالكلمة تقيم في كل نص حواراً مع نصوص أخرى، وهذه الفكرة استقطبتها كرسيفا وعدلت عليها لتضمها إلى هيكلها النقدي.

ويرى هنريش أن التناص "هو اجترار لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية، ويعتقد صعوبة التمييز بين التلميح والنماذج الأخرى من التناص ومفهوم السرقات الأدبية، ويصف التناص بكونه خمرأ عتيقة في زجاجات جديدة (old wine new bottles) (١).

يقول صلاح فضل إن التناص هو "أكثر المناهج المعاصرة تبلوراً وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعاباً لها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مبنوثة في أشتات مبعثرة" (٢).

لا نستطيع أن نجزم بأن التناص أخذ عن هذه المفاهيم والحقول المتعددة بشكل مباشر وإن كان هو لا يمانع من المثاقفة والتداخل كما هو المفهوم ولكن نستطيع أن نلمح نقاط التلاقي والتقاطع بين الأفكار التي خلفها العقل البشري.

فمن خلال التتبع السريع والمختصر للعلاقات المشتركة بين الأفكار التي تتماشى مع مفهوم التناص، يتبين لنا أن للنقد تراكمات متتابعة تنمو وتتطور في مجتمعات وتبقى على حالها في مجتمعات أخرى، وهذا التطور والنمو يجعلها تقدم نفسها من جديد وتبتعد في طرحها عن المصادر الأساسية التي ساهمت في تكوينها، وهذا الحال ينطبق على مفهوم التناص "فمن النادر في الواقع أن يكون أثر من الآثار الفكرية فريداً من نوعه معزولاً عن غيره" (٣)، فنظرية التناص الغربية تكونت من آراء وأفكار سابقة لها، وأن جوليا كرسيفا قامت بتعديل هذه الأفكار السابقة لتتوافق مع مبادئها، ومن الممكن أن تكون هذه الأفكار كامنة في العقل البشري وأن كرسيفا توصلت إلى هذه الأفكار بالخبرة والتجربة فصقلت هذه الفكرة، وفصلت القول فيها بإسهاب، ولعل من هذه المنطلق يرجع السبب في كثرة تناول مصطلح التناص من بين المفاهيم الغربية الأخرى عند النقاد العرب المعاصرين وخاصة الذين يحاولون أن يأصلوا لهذه النظرية من خلال بعض القضايا النقدية العربية القديمة، وأرى أن ظهور دراسات من هذا النوع يرجع سببها إلى

(١) العدوانى، معجب، (٢٠٠٩م)، الكتابة والمحو التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، النادي الأدبي بحائل، ص ١٩.

(٢) فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، ص ١١٢، مهرجان القراءة للجميع ٩٦، مكتبة الأسرة.

(٣) بول فان تيجم، الأدب المقارن، ص ١٠، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي.

أن المعالجة الإجرائية والمنهجية الموجودة في نظرية التناص ليست غريبة على النقد العربي، وأنها تلامس قضايا نقدية عربية قد شغلت النقاد العرب على مر العصور مما سهل تطبيقها على الواقع الثقافي العربي، وأنها جاءت لتحل مشكلة اختلاف وجهات النظر المتداولة عند النقاد القدماء فجاءت هذه النظرية لتعضد بعض المفاهيم الإيجابية في النقد العربي والقديم.

المبحث الثاني

مفهوم التناص عند النقاد الغربيين

التناص مصطلح نقدي معاصر يقصد به أن النص الأدبي له مرجعيات من نصوص أخرى معرفية متنوعة المصادر سابقة له أو معاصرة فكل نص من هذه المرجعيات على تنوعها يوظف داخل النص بآليات مختلفة تتواشج في تشكيل النص وانبنائه، ويحاول التناص أن يفتش عن السبل التي تعطي النص القدرة على الولادة والنمو، ويعتقد اعتقاداً جازماً بأن النص لا ينشأ أو يبني إلا على بناء سابق، من خلال عدة تقنيات وآليات يستند إليها النص مثل التفاعل النصي أو المحاورة أو الاجترار أو الامتصاص أو الهدم والبناء أو الاقتباس وغيرها.

إن الاهتمام البالغ الذي يحيط مفهوم النص أدى إلى ظهور مناهج وحقول نقدية متعددة تحاول أن تغوص في أعماقه لفك مغاليقه، ولتفسر ظواهره ومفاهيمه والبواعث التي تساهم في نمائه وتشعبه حتى أصبح للنص علم قائم بذاته، تعرف جوليا كرسيفا - إحدى أعلام المنهج السيميائي - النص بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المترامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"^(١) من تعريف كرسيفا يتضح لنا أنها تدعو إلى انفتاح النص على مختلف مستويات الخطاب والإفادة منها لكي تتحقق الإنتاجية النصية، وترى أن النص هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً، وأن كل نص يستفيد من نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له. ويبدو أن مفهوم كرسيفا النقدي قائم على التداخل فلم تكتف بتداخل النصوص بل حرصت على تداخل العلوم والأجناس الأدبية، "وهذا ما دعاها إلى أن تدعو إلى بناء منهج (دلالي / تحليلي) يستند في تشكله إلى الفلسفة واللسانيات والمنطق والأدب وعلم النفس وكثرت هذه الدعوة في كتابها بدرجة أنها استهلته بها وختمته"^(٢).

(١) كرسيفا، جوليا، علم النص، ص ٢١.

(٢) معن، مشتاق عباس، تأصيل النص قراءة في إيديولوجيا التناص، ص ٢٣.

فالكاتب حين ينتج يستمد إنتاجه من خبراته وقراءاته من شتى المجالات المتعددة التي هضمها واستوعبها في ذهنه، وتتم عملية استحضار النصوص السابقة والمتزامنة بوعي من الكاتب أو دون وعي، فكل نص يكون متعدد الدلالات لتنوع المصادر المساهمة في تشكله وتعدد القراء المستهلكين له، وهنا يأتي دور القارئ أو الناقد الواعي الذي يستطيع أن يستحضر كل الدلالات والإشارات التي تساعد في فهم النص، وهذا النوع من القراء يستطيع أن يكشف النصوص التي ساهمت في تكون النص.

وترى جوليا كرسيفا أن التناص حتمي لكل النصوص، وخاصة النصوص الشعرية الحدائية، وأنه ضروري للإنتاج وولادة معنى النص، فنقول إن هذه "ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحدائية فإننا نستطيع القول، بدون مبالغة إنه قانون جوهرى إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً"^(١). وقد عرفت مفهوم التناص بقولها "يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وإعادة تشكيل لنص آخر"^(٢)، وقامت بتحديد أكبر للتعريف وهو "تقاطع بلاغات من نص ما مأخوذ من نصوص أخرى" تعديل نصوص سابقة أو متزامنة"^(٣).

هذه التعريفات تشير إلى أن النص المنتج ليس إبداعاً محضاً، وإنما يستعين ببعض التقنيات التي تعينه على الولادة مثل الامتصاص والتحويل والهدم والقلب والاستعادة؛ لأنها ترى أن الإنتاجية النصية ليست إبداعاً وإنما هي عمل سابق للإنتاج"^(٤) وتعرف الإنتاجية النصية بأنها "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنامى ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى"^(٥).

إن ما يلفت الانتباه في طرح كرسيفا إشارتها إلى الحضور الفعلي والحرفي للنص المستفاد منه في النص الآخر، وهذا ما يميز مرحلة التناص عند كرسيفا، وأشار إلى هذا جيران جينت عندما ميز بين خمسة أنواع من العلاقات ما وراء نصية، فقد جعل التناص ضمن هذه الأنواع كما جاءت به كرسيفا ويرى أنه يجب أن يكون محصوراً في حدود "حضور فعلي لنص

(١) كرسيفا، جوليا، علم النص، ص ٧٩.

(٢) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص ٣١٩ مرجع سابق.

(٣) تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، ص ٩، ترجمة نجيب غزاوي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م.

(٤) كرسيفا، جوليا، علم النص، ص ٥٥.

(٥) نفس المصدر، ص ٢١.

ما في نص آخر^(١)، وأشارت إلى ذلك أيضاً عندما حاولت أن تقدم المفهوم بصورة مبسطة حيث تقول "أعرف هذه العلاقة تعريفاً ضيقاً فأقول "إنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضرارية وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في آخر"^(٢). وترى كرستيفا أن هذا الحضور يتمثل في الشاهد والسراقات الأدبية فقد أشارت في تحليلها لرواية (أنطوان دولاسال) إلى أنه استشهد في روايته (جيهان دوسانتري) ١٤٥٦م بأقوال دوميليزي P.demisselne، وسقراط، وتريميديس Trimides، وبيتاكس دو ميسيلين، وبالإنجيل وكاتون Caton، وسان برنار، وسان بول، وابن سينا.... الخ. وتقول إنها استطاعت العثور إضافة إلى هذه الاستشهادات المعترف بها على سرقات أدبية^(٣) فهذا النوع من الاقتباس يدل على أصله المقتبس منه لأن مصدره النص المكتوب، ومن أنواع الحضور أيضاً الأوصاف التقريضية للأشياء وهذه مصدرها الأقوال الشفوية المتكررة في السوق والشارع والشعارات فتقول "إن ملفوظات من هذا النوع تتكرر برتابه ضرورية وتجعل من النص مجموعة من النكوصات وتتابعاً من الملفوظات المغلقة والدائرية المكتملة بذاتها"^(٤) فتري أنه من "السهل التوصل إلى الأصل الخارجي لهذين الصنفين من الانزياحات أي الوصف التقريضي والشاهد"^(٥). وترى أن رواية "جيهان دوسانتري" تعد نسخاً وتجميعاً لحكايات سابقة لها مثل رواية (الغرفة ١٨٤٨ - ١٨٥١) ورسائل علمية أو مراسلات سفر (الرسائل الموجهة إلى جاك دو لوكمبسورغ حول المباريات ١٤٥٩ ورسائل مواساة لمرام دو فرين Defresnes ١٧٥٧) وهي حكايات تنبني كخطاب تاريخي أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص"^(٦).

وهناك حضور فعلي لنص ما في نص آخر وتتم هذه الإنتاجية بالتحويل والامتصاص والحوار وهو ما يعرف بمفهوم النفي والسلبية الفكرة الثانية التي تناقض الأولى، لم تنسها

(١) ب.م دوبيازي، نظرية التناص، ص ١١٨.

(٢) ليون مفيل، (١٩٩٨)، دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ص ١٢٥.

(٣) كرستيفا، جوليا، علم النص، ص ٣٦.

(٤) نفس المصدر، ص ٣٥.

(٥) نفس المصدر ص ٣٦.

(٦) نفس المصدر، ص ٢٦.

وتقلعها من الجذور بل تنفيها نفيًا جزئيًا وتبنى على جزئها المتبقي صرحها الجديد وبذا يتم التواصل في الأفكار اللاحق ينفي السابق ويتكئ عليه في بناء هيكله"^(١).

فالإنتاجية النصية عندها هي أن النص يتكئ على نصوص أخرى يستمد مادته منها ثم يحورها وهذه الألفاظ المقطعة عندما توضع في فضاء نصي جديد تنتج دلالات مغايرة للنصوص التي أخذت منها وهذا ينطبق أيضاً على النصوص المقتبسة والمستشهد بها فلا يعني أن ألفاظ النص المقتبس أو المستشهد به تحمل نفس الدلالة التي وضعت لها في النص السابق "فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالاته وينتج قيمة جديدة ويتسبب في تحولات تؤثر في دلالة النص المستشهد به والنص المستقبل له معاً، عند نقطة الاندماج بينهما"^(٢).

وتلاحظ جوليا كرسيفا أن للتناص ثلاثة آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وتفاعلها مع بعضها، ومن خلالها تتم عملية استحضار النصوص السابقة والمتزامنة للنص، وهذا التفاعل يتم بوعي أو دون وعي من الكاتب وهي:

- ١- الاجترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية.
- ٢- الامتصاص: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمراراً له متعاملاً معه بمستوى حركي وتحويلي.
- ٣- الحوار: عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة^(٣).

ومن الذين أحاطوا مفهوم التناص بعنايته، رولان بارت فيرى أن التناص "هو قوام كل نص مهما يكن نوعه، ليس راجعاً إلى شكل المصادر والمؤثرات والنص الجامع هو حقل عام يضم صيغاً مغلقة قلما نهتدي إلى منبعها، كما يضم شواهد يوردها الكاتب من غير وعي أو تلقائياً دون أن يضعها بين مزدوجتين"^(٤).

(١) معن، عباس مشتاق، تأصيل النص، قراءة في أيديولوجيا التناص، ص ٣٦.

(٢) ب. م. دوبيازي، نظرية التناص، ص ١١٧، مرجع سابق.

(٣) الأسدي، عبد الستار جبر، ماهية التناص قراءة في إشكالية النقدية، ص ٩٩، وانظر محمد بنيس،

(١٩٨٥)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط ٢، دار التنوير، بيروت، ص ٢٥٣.

(٤) بارت، رولان، (١٩٨٨م)، نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وآخرون، حوليات المجادة التونسية،

ع ٢٧، ص ٨١.

فهو يرى أن حضور نص ما في آخر يتم بطريقة لا واعية وأن الاقتباس يكون دون مزدوجتين، وقول بارت هذا يجعلنا نستدعي مفهوماً مشابهاً له في النقد العربي القديم، وهو توارد الخواطر، بغض النظر عن اختلاف المعيار النقدي والأخلاقي من ناقد إلى آخر، فإن كلا المفردتين تشير إلى حضور نص في آخر دون وعي من المبدع.

ويرى تودوروف أنه لا يوجد تلفظ خال من التناص إذ يقول "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماماً"^(١).

ويرى مارك انجينييو "أن المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص" وبذلك فإن "كل نص يتعاش بطريقتين من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصاً في نص، تناصياً، وبذا أيضاً تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤثر على فكرة مبدولة في كل دراسة ثقافية"^(٢).

وصل مفهوم التناص عند جيرار جينيت إلى مرحلة متطورة، فقد ساهم بتطوير المفهوم في كتابيه (من التناص إلى الأطراس)^{*} و (مدخل لجامع النص) جعل التناص ضمن خمسة مفاهيم توضح العلاقات النصية التي تنشأ بين عمل وآخر يسميها (المتعاليات النصية) ويقصد بالمتعاليات النصية "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، فهو يتجاوز إذن ويشمل جامع النص وبعض الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية"^(٣) ويهتم جينيت بكل ما يرتبط بعلاقة مع النص سواء كانت واضحة أو خفية وقد قام بتصنيف منهجي جديد للعلاقات المفارقة وقد أجملها في خمسة أحوال: الاستشهاد والسرقة، علاقة النص بـ "كتب النص" (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبية وغيرها، مما يقع في تقديم الكتاب) والعلاقات القائمة بين النص والنص السابق عليه، والعلاقة بين الأجناس

(١) تودوروف، توفيتان، (١٩٩٦م)، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمان، ط ٢، ص ١٢١.

(٢) مارك انجينييو، في أصول الخطاب النقدي، ص ١٠٢ - ١٠٣.

* المقصود بالأطراس إنه (رق صحيفة من جلد) يمحي ويكتب عليه نص آخر جديد، على آثار كتاب قديمة، لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته، مدخل لجامع النص ص ٩٠.

(٣) جينيت، جيرار، (١٩٩٧)، من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني، علامات النادي الأدبي

الثقافي، جدة، ج ٢٥، م ٥ سبتمبر، ص ١٧٩.

الأدبية التي يفصح عنها النص، وهو فهم يؤدي إلى ربط النص بما يحيط به، وبما يسبقه ويحدده في آن".^(١)

وبهذا التصنيف فإن التناص يقفز إلى مرحلة شاملة ومتقدمة عن مراحل الأولى التي انبعث منها، وأصبح التناص بالمعنى المبسط أي علاقة تنشأ بين نص ما ونص آخر أو ما يحيط بالنص بشكل مباشر، ولعل هذا العمل الذي قام به جينيت كان سبباً وراء محاولات النقاد العرب المعاصرين بربط مفهوم التناص بقضايا نقدية عربية قديمة مثل السرقات والتضمين والاقْتباس والمعارضات الشعرية.

واعتقد أن مفهوم التناص مفهوم زئبقي لتعدد معانيه واستخداماته، وأنه لم يصغ بصورة نهائية متفق عليها فقد قامت كرسنيفا بدراسة السرقة وما يتعلق بها من اقتباس واستشهاد، وأنطون كمبانيون قام بدراسة الاستشهاد، وميشال رفاتير تناول التلميح، وجيرار جينيت قام بدراسة كل أشكال التعالق وكل ما يحيط بالنص سواء كان ظاهراً أو خفياً^(٢).

(١) داغر، شربل، (١٩٩٧م)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول مج ١٦

ع ١، ص ١٢٨.

(٢) عبد القادر، بقشي، (٢٠٠٧م)، في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيقا

الشرق، ص ١٠.

المبحث الثالث

آراء النقاد العرب المعاصرين حول التناص

أشار بعض النقاد العرب المعاصرين إلى أن لا جذور عربية تربط مفهوم التناص الحداثي بالنقد العربي القديم وكانت آراء بعضهم واضحة وصريحة إلى مواضع الفروق بين مفهوم التناص وبين بعض الحقول النقدية العربية القديمة وجاءت آراء بعضهم الآخر بشكل سطحي وعام دون الخوض في التفاصيل، ومن الذين حاولوا أن يوضحوا الفوارق الجوهرية بين مفهوم التناص والحقول النقدية العربية المتنوعة خليل موسى في مقالته (التناص والأجناسية في النص الشعري) فقد عرف التناص بقوله "هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكياً وظيفياً بحيث يغدو النص خلاصةً لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها"^(١).

ومن هذا التعريف ينطلق موسى إلى التفريق بين التناص وبعض المفاهيم العربية المقاربة فيقول "التناص غير التضمين والاقْتباس والسرقاات الشعرية، فالتضمين والاقْتباس يحتملان أحد معنيين! أن يأخذ الشاعر شطراً أو آية كريمة باللفظ والمعنى، أو أن تتعلق قافية البيت بالبيت الذي بعدها، ويظل التضمين والاقْتباس محافظين على طبيعة النص الأصلي ... أما التناص فهو ثقافي، ولكنه عضوي موظف، إذ يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة فيه ويصاغ صياغة جديدة، ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب"^(٢).

ويشير إلى الفروق بين التناص والسرقاات الأدبية ويرى أنها تقع في حدود المنهج وحكم القيمة وفي عملية القصديّة.

"فالسرقاات تعتمد المنهج التاريخي التأثيري والسبق الزمني فاللاحق هو السارق والأصل (الأول) هو المبدع والنموذج والأجود ... في حين أن التناص يعتمد المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيراً بالمرجع أو النص الغائب إذا كان النص الجديد قد امتص وحول وظيفياً النص القديم"^(٣).

(١) موسى، خليل، (١٩٩٦)، التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي ع (٥ - ٣)،

ص ٨١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤.

يقول أحد الباحثين في تعليقه على نص خليل موسى "غير أن النص المرجع في مفهوم التناص له أهميته في فهم النص الحاضر لذلك لم يغفل التناص ما يسمى بالمرجع"^(١) وإلا كيف نربط بين النص والنصوص التي حولها وظيفياً إذا لم نكن على وعي بالمرجع وهذا يخالف توجه كرستيفا فعندما قامت بدراسة نصوص لوتر يامون الشعرية أشارت إلى النصوص القريبة والملموسة وهي تقول "وقد استطعنا تمييز ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية للأشعار والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين"^(٢).

والوجه الثاني من الاختلافات بين المفهومين يشير فيه إلى القيمة الأخلاقية "فحين يذكر الناقد السرقات الشعرية يريد منها تهجين السارق واستتكار عمله وإدانته في حين أن نقيض ذلك هو المراد من التناص، والناقد يدل إلى أن الأخذ مثقف مطلع ماهر في نسيجه، وعمله هذا إنتاجي إبداعي وشتان ما بين الحكيم"^(٣). وهذا الفارق لا نوافقه عليه لأن من النقاد من تناول القضية بتسميات متسامحة كالأخذ والاحتذاء ولطيف السرق والأشبهاء والنظائر.

أما الاختلاف الثالث فيمكن في عملية القصدية، "فعملية الأخذ في السرقات الشعرية قصدية واعية، ولذلك سميت "سرقات" في حين أن عملية الأخذ في التناص لا واعية لأنه ينتج القراءة الملموسة والمنسية (الأثرية)"^(٤).

وهذا الاختلاف أيضاً لا نوافقه عليه لأن هنالك إشارات في النقد العربي القديم تؤكد أن الأخذ يكون أحياناً دون قصد ويسمى هذا النوع من الأخذ "وقع الحافر على الحافر" أو توارد الخواطر بالإضافة إلى هذه أن مفهوم التناص ينطوي على النمطين التناص الواعي والتناص اللاواعي.

ويرى عبد النبي اصطيف أن المصطلحات النقدية القديمة كالتأثير والاقْتباس والتضمين والسرقات قريبة في ظاهرها من مفهوم التناص ولكنها تبتعد عنه في المضمون والجوهر "لأن مصطلح التناص يستند إلى أسس معرفية لم تتيسر للنقد الأدبي إلا مؤخراً نتيجة التطورات الهائلة التي تحققت لعدد من العلوم الإنسانية كعلم النفس واللغويات الحديثة وغيرها - أسس هي

(١) مرشدة، عبد الباسط، سنة (٢٠٠٠م)، التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية وتطبيقية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، ص ٣٦.

(٢) كرستيفا، جوليا، علم النص، ص ٧٨.

(٣) التناص والأجناسية في النص الشعري، ص ٨٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٤.

بالتأكيد خارج إطار الإشارة Frame of reference التي يتحرك فيه تفكير أصحاب تلك المصطلحات الذين يتوهمون أنها ربما كانت إرهابيات أو بدايات أو مرادفات أو غير ذلك لمصطلح التناص^(١). وهو بهذا لم يوضح الفروق الجوهرية بين المفاهيم فجاء رأيه عاماً وغير دقيق.

ويرى اصطيف أن التكوين الثقافي هو أساس مصطلح التناص فيقول "ينطلق مصطلح "التناص" أساساً من مقولة بسيطة جداً هي أننا قراء قبل أن نغدو كتاباً فنحن نقرأ ما تيسر لنا من نصوص في مراحل تكويننا الثقافي المختلفة قبل الشروع في إنشاء نصوصنا الخاصة بنا"^(٢) وهذا يتوافق مع ما جاء في النقد العربي القديم، فقد أوصى أكثر من ناقد المبدعين قبل الخوض في الإنشاء على الحفظ الجيد ومعرفة أيام العرب ومناقبتهم ومثالبهم والدربة على الأشعار لأنهم يعلمون أن هذه الأدوات سوف تكون مستنداً ينطلق منها المبدع، فهذا ابن طباطبا يوصي الشعراء بالنتقيف الجيد وأن يديموا النظر في الأشعار ليكون إنتاج الشاعر "كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن أو كما قد اعترف من وادٍ قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة"^(٣).

وقد حدد شكري ماضي الأقوال التي يعنيها التناص فجعلها في:

- توالد النص من نصوص أخرى.
- تداخل النص مع نصوص أخرى.
- النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص.
- انبثاق النص عن نصوص أخرى.
- اعتماد النص على نص آخر أو نصوص أخرى.
- تعالق النص (أي الدخول في علاقة) مع نصوص أخرى.
- لا حدود للنص أو لا حدود بين نص وآخر^(٤).

(١) اصطيف، عبد النبي، التناص، (١٩٩٣)، مجلة راية مؤتة، ع ٣، ص ٥١ - ٥٢

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٣) ابن طباطبا، عيار الشعر ص ٤٨.

(٤) ماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧م)، إشكاليات النقد العربي الحديث، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، ص ١٥٩.

وبعد بيان هذه الأشكال لمفهوم التناص يرى أن التناص لا يرادف فكرة السرقات الأدبية لأن التناص "يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التناص مع نصوص آتية أي مع نصوص مستقبلية"^(١).

ويرى أن مفهوم التناص "جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أو بالفلسفة النقدية التي يستند إليها، وهو إذ يذكر ببعض الآراء أو الأفكار (العائمة المتناثرة) القائلة بالتداخل و التفاعل (الاقتباس، التضمين، المعارضات، السرقات، الإشارة... الخ) فإنه يبتعد عنها شاقاً طريقاً جديدة تماماً"^(٢).

ويشير إلى أن مفهوم التناص يحمل معاني متعددة بالإضافة إلى غموضه وتعقيده فيقول "مفهوم التناص غامض ومحير ولعل هذا ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته"^(٣). ويبدو أن عامل الحيرة يكمن في تعدد انتماءات المفهوم، فهو ينتمي إلى التفكيكية والبنوية وإلى السيميائية بالإضافة إلى تطبيقات الدارسين له، التي توجي إلى البحث عن الأصول والمصادر.

وترى زهور لحزام "أن النص المنتج ليس بكرة ولم ينشأ من فراغ إنما خاضع في ولادته لنصوص متشعبة ومختلفة الحقول المرجعية التي تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة من جهة والذات القارئة التي بمجرد ما تعلن عن هوية النص المكتوب من خلال عملية القراءة حتى تكشف عن عناصر محققة سابقاً"^(٤).

فالنص ينطلق من النصوص السابقة وإن لم يع المبدع النصوص التي تشكل عنها النص المنتج وترى "أن الشعرية القديمة لم تقف متأملة في هذه العملية الاحتضانية لنصوص سابقة، وإنما اكتفت بوصفها من خلال تسميات عدة: كالمصادر والأصول والمعارضات، والمحاكاة والسرقات الأدبية خاصة في النقد العربي القديم"^(٥) وترى أن هذه المفاهيم لم تتل حظاً من التحليل والكشف ولم تنظر إلى التحولات التي تعرفها العملية التناصية.

ويرى عبد الباسط مرشدة أن الاختلافات بين السرقات والتناص تتجلى في مظاهر عدة منها: محاور تنكئ على المضامين وأخرى فنية، ومن الأولى أن التناص أعم من السرقات إذ يجعل اللاشعري شعرياً فيوظف الأسطورة والقصة الخرافية والتاريخية والشخصيات التراثية والحديثة والمواقف الدالة على أحداث قديمة أو حديثة فيهدم بذلك الحدود الأجناسية القائمة منذ

(١) ماضي، شكري عزيز، (١٩٩٧م)، إشكاليات النقد العربي الحديث، ص ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٤) لحزام، زهرة، آية التناص، (١٩٩٠م)، مجلة الناقد، ع ٣، ص ٥٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٨.

عصور سحيقة ويخترقها إلى الأدبية واللاأدبية. فالنص مفتوح على الشعر والنثر والأدب واللاأدبية وبهذا لا يقف على ما اتفق عليه السرقات وجله في الشعر^(١).

وهذا الرأي يخالف ما أشار إليه محمد مفتاح عندما تحدث عن آليات التناس؛ إذ رأى أن الإيجاز يكمن في الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة التي كانت سنة متبعة في الشعر القديم ومثل بقول ابن رشيق "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزّة والأمم السابقة"^(٢). ونجد أن حازماً القرطاجني يقول: "وملاحظات الشعراء الأفاصيص والأخبار المستظرفة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم فيها يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر"^(٣). وكل هذا يدل دلالة واضحة على أن النص الشعري يستند إلى الأجناس التعبيرية المختلفة.

أما الاختلافات الفنية فيرى مراشدة أن النقد القائم في السرقات جزئي يقوم على تناول البيت أو البيتين وهو مسلوخ من سياقه أما التناس فإنه ينظر إلى النص كاملاً والأخذ فيه عنصر يتيح للنص قراءة أجمل.

ويبدو أن التنظير يخالف التطبيق في التناس فجميع النقاد الذين تناولوا تطبيق التناس نجدهم يتناولون نصوص مجتزأة من سياقها وأول من قام بذلك جوليا كرسيفا عندما تناولت نصوص لوتر يامون^(٤): وتبعها النقاد العرب المعاصرون في ذلك، بالإضافة إلى ذلك أن هناك من تناول النص بالكامل في النقد القديم وقام بتحديد النصوص المتداخلة فيه كما فعل الخالديان وسوف نوضح ذلك في الفصل القادم.

وعلى الطرف الآخر فقد قام فريق من النقاد العرب المعاصرين بتحديد بعض الملامح المشتركة بين الحقول النقدية العربية ومفهوم التناس.

فقد حاول عبد الملك مرتاض أن يربط بين مفهوم التناس وقضية السرقات فما يطمح إليه هو إعادة بناء متصورات النقاد العرب القدماء حول قضية السرقات بمفاهيم وأدوات تقنية جديدة لمحاولة إعادة صياغة النظرية العربية القديمة.

تناول مرتاض إشكالية المصطلح ويرى أنه لن يكون هناك عائق أمام محاولة التأصيل التي يقوم بها ويقول "من الاستخزاء والعقوق أن نضرب صفحاً عن الكشف عما قد يكون فيه

(١) مراشدة، عبد الباسط، التناس في الشعر العربي الحديث، ص ٤١.

(٢) انظر محمد مفتاح، (٢٠٠٥م)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، ط٤، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ص ١٢٧.

(٣) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس ١٩٦٦، ص ١٨٩.

(٤) انظر جوليا، كرسيفا، علم النص، ٧٩.

أصول لنظريات نقدية غريبة تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية، فننبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا الفكري مع اختلاف المصطلح والمنهج بطبيعة الأمر^(١) ويصرح في موضع آخر من دراسته بأن "المسألة في رأينا مسألة مصطلح، لا مسألة الفكرة في حد ذاتها، فهي قد وردت في النقد العربي القديم"^(٢).

ويرى أن المبادئ التي يقوم عليها مفهوم التناص سبق وأن تناولها النقاد العرب القدماء ومن ذلك "ما حاوله بعض النقاد العرب القدماء حين عدوا الأفكار مشتركة بين الناس، وأنها مطروحة في الطريق، وأن الألفاظ منقولة متداولة بين المبدعين، وأن الكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبية المحفوظة، وهلم جرا مما يشكل المبادئ الكبرى لنظرية التناص الغربية"^(٣) ويحاول أن يعرف السرقات بعيداً عن الدلالة السلبية للمصطلح ويربطها بمفهوم التناص فيرى "أنها مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً"^(٤).

ويرى "أن التناص مع التسامح في التعريف، والتبسيط في التعبير أيضاً هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومناهات وعيه"^(٥) وقد شغل مصطلح السرقات التهجينى ذهن مرتاض فهو يرى أن النقاد القدماء ظلوا يدورون حول التناص "لكنهم لم يتعمقوا في بحثه ولم يستطيعوا نتيجة لذلك مجاوزة المصطلح التهجينى الذي وضعوه أول الأمر إلى مصطلح أدبي أدق وأشمل وأعدل"^(٦).

ويرى محمد مفتاح أنه رغم محاولة النقاد الغربيين مثل كرسنيفا وأرفي، ولورانت ورفاتير تحديد مفهوم التناص إلا "أن أي واحد من هؤلاء لم يصنع تعريفاً جامعاً مانعاً"^(٧) لذا قام باستخلاص مقومات مصطلح التناص من مختلف التعاريف التي وردت عند النقاد الغربيين وهي - فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

(١) مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص ٧١، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مايو ١٩٩١م.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٦) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٧) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢١.

- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيظها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

وينتهي إلى أن معنى "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(١).

ويرى مفتاح أن هناك تداخلاً كبيراً بين بعض الدراسات مثل "الأدب المقارن" و "الثقافة" و "دراسة المصادر" و "السراقات"، ويرى ضرورة تحديد المفاهيم لأن "الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط"^(٢) ويقوم مفتاح بتحليل بعض المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها التناص مثل ١- المعارضة وتعني أن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابه "مَعْلَم" فيه أو أسلوبه ليقندي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما". ٢- المعارضة الساخرة أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدياً ... والمدح ذماً والذم مدحاً. ٣- السرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة ... "مع إخفاء المسروق" وبعد هذا التحليل السريع يقول "مع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية"^(٣).

ويشير محمد مفتاح إلى أن كل المهتمين باللغة، بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما "المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقندية (المعارضة)"^(٤).

وكان مفتاح لم يرض بهذه الثنائية التي يصفها بالضيق فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكيتين"^(٥).

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢١.

(٢) المصدر نفسه ص ١١٩.

(٣) المصدر نفسه ص ١٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

والتناص عنده قسمان: داخلي وخارجي

ويعني بالتناص الداخلي "أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضاً لديه إذا ما غير رأيه.

ويعني بالتناص الخارجي أنه يجب وضع النص مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر وزمانياً في حيز تاريخي معين لكي يتعين قراءة النص على ضوء ما تقدمه وما عاصره وما تلاه من النصوص لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف^(١).

ويتساءل محمد مفتاح "أليكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معاً" إن ما يظهر بادئ ذي بدء أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمية" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك"^(٢).

ويشير محمد مفتاح إلى ثلاثة وظائف للتناص وهي:

(أ) مجرد موقف لاستخلاص العبرة

ويمثل لذلك بمعارضات رواد النهضة الشعرية مثل البارودي وشوقي وحافظ ويأتي بمثال لهذه الوظيفة وهو معارضة شوقي لسينية البحتري في إيوان كسرى ويرى أنه رغم اشتراكه معه في الوزن والقافية والموضوع إلا أن المقصدية تختلف بين الشاعرين.

(ب) تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة

وهذا الموقف يتداخل مع السابق من حيث أن كلا منهما يتوخى استخلاص العبرة من الماضي، ولكنه يختلف عنه من حيث أن الأول كان لا يعرض بأي شخص في حين أن هذا يهدف إلى تلب الحكام بكيفية صريحة أو ضمنية أو تجاهل ذكرهم.

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ١٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(ج) موقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها

وهذا ما نجده لدى بعض الشعراء في العصر العباسي مثل أبي نواس، فقد كان تتناصه مع الشعر الجاهلي لا يهدف إلى مسابرة ولكن لينسف قيوده ويتهكم على تقاليده الفنية^(١). ويرى مفتاح أن كل الآثار الوسيطة بين الثقافة العربية والغربية تقوم على دعمتين

١- التوالد والتناسل ذلك أننا نجد أثر أدبياً أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

٢- التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولقوتها الإيحائية^(٢).

وبعد عرض أهم الأفكار التي قدمها محمد مفتاح نرى أنه حاول في دراسته هذه أن يقرب بين المفاهيم العربية القديمة ومفهوم التناص خاصة أنه استخدم بعض مصطلحات النقد العربي القديم للدلالة على آليات التناص وأنماطه وإن لم يصرح بتطابق المفهومين لأنه يرى أن هناك حدوداً ضيقة تفصل بين المفاهيم العربية وبين مفهوم التناص الغربي.

وفي دراسة مبكرة لمفهوم التناص تناول عبدالله الغدامي المفهوم تحت مصطلح "تداخل النصوص" ويرى أن الشاعر الجاهلي كان يعي مسألة التداخل ويمثل لذلك ببعض النصوص التي يظهر منها شكواه من مداخلته مع الغير "وما اشتكى من ذلك إلا لوقوعه فيه قسراً ومن غير وعي ومن الأمثلة التي ساقها قول زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

وكذلك قول عنتره (هل غادر الشعراء من متردم)^(٣) ويرى أن ظاهرة التداخل أمر لا يخص ثقافة دون غيرها وإنما هو حس عالمي "لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدتها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب ... فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على ذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس"^(٤) ويرى أن المبدأ العام

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ١٣٢ - ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه ص ١٣٤.

(٣) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٨٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩١.

للتناص هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى^(١) وقد تناول المعارضات الشعرية وجعلها نوعاً من التداخل مثل معارضة شوقي للبحثري في سينيته أو معارضات (يا ليل الصب) وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقي والرصافي فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له^(٢).

ويرى أن ظاهرة التداخل قد عالجهما النقاد القدماء "في مباحث سموها (السرقعة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن الأخذ) ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذلك ويطلق عليها (الاحتذاء) وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة)، وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها^(٣).

ونجد الغزامي يخلط بين المصطلح الجديد تداخل النصوص (التناص) والمصطلح القديم الاحتذاء ويشير إليهما بمعنى واحد فيقول والسؤال هنا يتوجه بعنف نحو النص الأدبي نفسه وموقعه من الإشكالية: إشكالية تداخل النصوص، أو (الاحتذاء) كما سماها الجرجاني^(٤).

وأشار الغزامي إلى أن التناص "نظرة جديدة نصح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم"^(٥) ويبدو فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤية متصلاً بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورممت بظلالها على السرقات الأدبية مع كون بعض النقاد القدامى تباعدوا عن ذلك والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة^(٦).

ومن الدراسات التي زوجت بين الحقول النقدية العربية القديمة المتنوعة والتناص دراسة لمحمد عزام بعنوان (النص الغائب) فقد قام عزام بدراسة فكرة السرقات الأدبية والمعارضات الشعرية والنقائض على ضوء التناص ويرى أن لمفهوم التناص عدة تجليات في هذه الحقول وأن القدماء قد تنبهوا إلى ظاهرة تداخل النصوص أو التفاعل النصي بين النصوص الشعرية ويرى أن تحليل النصوص ووضع المصطلحات المتعددة والدقيقة هو نوع من كشف ظاهرة التداخل والتفاعل النصي فهذا النوع من التحليل يرصد تفاعلات النصوص وممارساتها

(١) الغزامي عبدالله، ص ٢٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(٦) العدوانى، معجب، الكتابة والمحو، ص ٢١.

في النص يقول عزام "وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصوص) أو (التفاعل النصي) وبخاصة في الخطاب الشعري، واتخذ هذا التنبه طبيعة تحليلية نقدية تعددت فيه مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها من منظور بلاغي على اعتبار أن البلاغة كانت هي العلم الأحدث الذي يزيد في جماليات الشعر"^(١).

ويركز محمد عزام على الدور الجمالي الذي يحدثه النص المتناص ويرى أن وضعها في الحقل البلاغي نوع من الوعي المبكر لظاهرة التداخل الإيجابي الذي يساهم في عملية الإنتاج مما يجعلها قريبة من مفهوم التناص. يقول "وقد وردت في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص) في الحقل البلاغي (كالتضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس ... الخ) وفي الميدان النقدي (كالمناقضات والسراقات والمعارضات ... الخ) وكلها تقترب قليلاً أو كثيراً من مفهوم (التناص)"^(٢).

والإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة (في مضامينها، وصورها، وتراكيبها ... الخ) في شكل خفي حيناً وجلي أحياناً أخرى"^(٣) فهو يرى أن تجليات التناص في النقد العربي القديم موجودة في الحقل البلاغي مثل الاستحياء والإشارة والتضمين والاقتباس والتوليد وغيرها فهذه المصطلحات لها جانب تحسيني يضيف على النص بعداً جمالياً وكذلك يتجلى مفهوم التناص في الميدان النقدي مثل النقائض والسراقات الأدبية والمعارضات الشعرية الذي يتجلى فيها التداخل بشكل واضح وصريح.

ويرى أحمد الزعبي أن التضمين والاقتباس والتلميح والإشارة وغيرها من أدوات التناص، فالتناص في أبسط صورة يعني أن "يتضمن نص أدبي ما نصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"^(٤).

وبهذا فقد وسع الزعبي من مفهوم التناص وجعله يستوعب كافة المصطلحات القديمة التي تشير إلى تداخل النصوص وأشار إلى نمطين من التناص.

(١) عزام، محمد، النص الغائب، (٢٠٠١م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٤١،

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٤) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، (٢٠٠٠م)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

١- **التناص المباشر:** وهو أن يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات القرآنية والأحاديث والأشعار والقصص.

٢- **التناص غير المباشر:** فإنه يشكل الجزء الثاني من نماذج التناص، حيث يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها^(١). ويقول الزعبي إن "مفهوم التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، إنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقاً وغرباً بتسميات ومصطلحات أخرى، فالإقتباس، والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد القديم هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة"^(٢).

والخلاصة التي انتهت إليها هي أن العلاقة بين النصوص تأخذ أشكالاً عدة من التناصات، فالتناص حقل جامع تقع تحت منظومته كل المصطلحات التي ترصد وتصف وتعاين وتحلل مستويات التداخل بين النصوص فالتناص بمفهومه العام هو حضور نص في نص آخر بطريقة ما، وهذا يشفع لنا بالزعم أن كتاب الأشباه والنظائر إنما هو درس تطبيقي في المقام الأكبر لتجليات التناص بالمفاهيم المتعددة والأقسام المختلفة التي عرض لها النقاد العرب، فالنص كما تقول جوليا كرستيفا هو لوحة فسيفسائية من الاستشهادات والاقتباسات، وبهذا فإنه يدخل تحت هذا الباب مفهوم الأشباه والنظائر وغيره من المفاهيم الأخرى التي يكون فيها الحضور واعياً أو غير واع، فالتداخل هو المعنى السائد الذي تقوم عليه دراسات التناص.

(١) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص ١٦ - ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

الفصل الثالث

التناص في كتاب الأشباه والنظائر للخالدين

المبحث الأول: مصطلح الأشباه والنظائر في التراث
المبحث الثاني: ملامح التناص في كتاب الأشباه والنظائر

١- التناص حتمي لكل نص

٢- التناص اللاواعي

٣- النص نسيج من الاقتباسات

٤- التناص الذاتي

٥- التناص بالمشابهة والمماثلة

٦- التناص بالتضاد

المبحث الأول

مصطلح الأشباه والنظائر في التراث

الأشباه: مفردة الشَّبَه والشَّبَه وهو المِثْل

ويستخدم أهل اللغة هذه المفردة للدلالة على الصفات الذاتية أو المعنوية فالذاتية نحو: هذه الدرهم كهذا الدرهم وهذا السواد كهذا السواد والمعنوية نحو: زيد كالأسد وزيد كعمرو أي في قوته وكرمه وشبهه.

والنظائر: مفردتها نظيرة والنظير المثل المساوي وهذا نظير هذا: أي مساويه والجمع نظراء.

ونظر: أصل صحيح يرجع فروعه إلى معنى واحد، وهو تأمل الشيء ومعاينته ثم يستعار، ويتسع فيه ومنه يقال: هذا نظير هذا: أي إذا نظر إليه وإلى نظيره كان سواء^(١).

المعنى الاصطلاحي

ورد ذكر الأشباه والنظائر في كتاب أرسله أمير المؤمنين عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري رضي الله عنهما - حيث جاء فيه "الفهم الفهم فيما يُختلج في صدرك مما لم يبلغك في الكتاب والسنة، اعرف الأمثال والأشباه ثم قس الأمور عندك، فاعمد إلى أحبها إلى الله وأشبهها بالحق فيما ترى"^(٢).

يعني قوله "فاعمد إلى أحبها إلى الله وأشبهها بالحق فيما ترى" إلى أن الفرع يتردد بين أصليين، فينظر إلى ما كان منهما أكثر شبيها بالفرع فيلحق به.

وقد عرف الحموي الأشباه والنظائر بقوله "المراد بها المسائل التي تشبه بعضها بعضاً، مع اختلافها في الحكم لأمر خفية أدركها العلماء بدقة أنظارهم"^(٣).

(١) انظر القاموس المحيط للفيروز آبادي (٢٨٦/٤) دار الفكر، بيروت، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للفيومي (٣٠٣/١) المكتبة العلمية، بيروت، مقاييس اللغة (٤٤٤/٥) لابن فارس، الطبعة الثانية ١٣٩٠هـ.

(٢) السيوطي، جلال الدين، الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية، ص ٧، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٩م.

(٣) ابن نجيم، زين الدين، غمز العيون البصائر ١/١٨ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

وميز السيوطي بين الشبيه والنظير المثل فقال "الشبيه أعم من المثل وأخص من النظير والنظير أعم من الشبيه، وبيان ذلك: أن المماثلة تستلزم المشابهة وزيادة، والمشابهة لا تستلزم المماثلة، فلا يلزم أن يكون شبه الشيء مماثلاً له، والنظير قد لا يكون متشابهاً"^(١).

فمعنى الشبيه عنده أخص من معنى النظير إذ الشبيه يقتضي الاشتراك في أكثر الوجوه وأما المناظرة فيكفي فيها الاشتراك في بعض الوجوه ولو كان وجهاً واحداً يقال: هذا نظير هذا في كذا، وإن خالفه في سائر جهاته.

وتنقسم الألفاظ إلى أربعة أقسام هي: المشتركة والمتواطئة والمترادفة والمتزايلة. فالألفاظ المشتركة: هي اللفظ الواحد الذي يطلق على موجودات كثيرة مختلفة بالحد والحقيقة اطلاقاً متساوياً مثل كلمة "العين" فهي تطلق على العين الباصرة، وعلى ينبوع الماء وعلى قرص الشمس.

أما المتواطئة: فهي التي تدل على أعيان متعددة بمعنى واحد مشترك بينهما كدلالة اسم "الإنسان" على زيد وعمرو، واسم الحيوان على الإنسان والفرس والطيور، لأنها جميعاً مشتركة في الحيوانية.

أما المترادفة: فهي الأسماء المختلفة الدالة على معنى يندرج تحت حد واحد كالخمر، والراح والعقار فكلها بمعنى واحد هي المائع المسكر المعتصر من العنب. أما المتزايلة: فهي الأسماء المتباينة التي ليس بينها شيء من هذا النسب كالفرس والذهب والنياب، فهي ألفاظ مختلفة تدل على معان مختلفة بالحد والحقيقة"^(٢).

فالأشباه والنظائر هي بحث في الألفاظ المشتركة والمتواطئة والمترادفة وبيان وجود معانيها المختلفة والمنفصلة.

استعمل مصطلح الأشباه والنظائر في علم الفقه وعلم التفسير وعلم النحو وأقدم من ألف في الأشباه والنظائر مقاتل بن سليمان البلخي المتوفى سنة ١٥٠ وهو في علم التفسير، وألف ابن نجيم كتاباً في الفقه سماه (الأشباه والنظائر) وللسيوطي كتاب في النحو سماه (الأشباه والنظائر). يقول السيوطي "اعلم أن فن الأشباه والنظائر فن عظيم به يطلع على حقائق الفقه ومداركه ومآخذه وأسراره ويتمهر في فهمه واستحضاره ويفتخر على الإلحاق والتخريج ومعرفة

(١) السيوطي، جلال الدين، الحاوي للفتاوي ٢/٢٧٣، دار الجيل، بيروت، ط١: ١٩٩٢م.

(٢) الغزالي، أبو حامد، معيار العلم في فن المنطق، ص ٥٣ - ٥٤، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١،

أحكام المسائل التي ليست بمسطورة والحوادث والوقائع التي لا تنقضي على مر الزمان^(١). بمعنى أنه يغوص ويدقق ويربط بين الوقائع المتوالية والتي سوف تأتي أيضاً ويلحقها بما يتناسب معها من الأحكام والمسائل.

المبحث الثاني

ملاح التناص في كتاب الأشباه والنظائر

يقودنا مصطلح الأشباه والنظائر للخروج من إشكالية المسمى الذي يصف العمليات الإبداعية بدلالات سلبية، فقد ورد مصطلح "الأشباه والنظائر" في ظل الحركة العنقودية للجدل الذي كان يدور في القرن الرابع الهجري حول قضية السرقات، فكان كل المشتغلين في ذلك الوقت ينظرون لهذه القضية ويسمونها بالسرقة سواء أكانوا معتدلين أو غير معتدلين، وطالت هذه التهمة أغلب المبدعين البارزين حتى وصلت إلى الخالدين نفسيهما، إذ قام الشاعر الموصلي السري الرفاء باتهامهما بسرقة أشعاره وأشعار الشاعر كشاجم الرملي.

ويبدو أن الخالدين أحسا بالظلم الذي وقع على الشعراء نتيجة هذه الاتهامات التي أصبحت متفشية في ذلك العصر، فنظروا إلى هذه القضية نظرة مغايرة، إذ ينطلقان من أن المبدع مغروس في موروته وثقافته التي تفتها، فهما يحسان أن الإبداع ليس حكرًا على جيل دون جيل وأن الثقافة التي تفتها الأديب لا بد أن تأخذ نصيبها في إبداعه.

فأوجدا مصطلح الأشباه والنظائر الذي يحمل دلالات متسامحة بعكس مصطلح السرقات الذي يقول عنه عبد الملك مرتاض وهو يرفض استخدام مصطلح السرقات إن لفظ "السرقة" يقتضي عقاباً قانونياً أو عيباً أخلاقياً في أدنى تقدير، فالسارق يعاقب حتماً في جميع الشرائع والأعراف والقوانين، فيعني ذلك أن كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر سابق عليه أو معاصر له عفواً أو قصداً، يعد من المجرمين أو اللصوص في أحسن الأطوار^(٢).

والنقاد العرب المعاصرون الذين يرون أن مفهوم التناص يلتقي مع مفهوم السرقات من جوانب عدة مثلت الدلالة السلبية التي يعبر عنها مفهوم السرقات هاجساً لديهم، فمنهم من يرى أن الفرق بين المفهومين يكمن في الدلالة التي يحملها كل مصطلح، لذا يقولون إن السرقات معيار أخلاقي بينما التناص معيار نقدي إيجابي.

(١) السيوطي، الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية، ص ٦.

(٢) مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص ٧٣.

غير أننا وجدنا في تراثنا النقدي القديم مصطلح الأشباه والنظائر الذي ورد عند الخالديين وهو يحمل الدلالات الإيجابية وابتعد كثيراً عن النظرة الأخلاقية التي تصف العلاقات التي تنشأ بين النصوص، فهو إذن مصطلح تناسب زمانه مع مفهوم التناسل الغربي الحديث فنرى أنه هو المفردة الأنسب التي نستطيع أن نقابل بها مفهوم التناسل.

فقد سعى الخالديان إلى قلب القيمة ذات السمة التهجينية وعضا عنها بمفهوم يحمل طابعاً إيجابياً، فيكون استلهام الشاعر للنصوص السابقة أو المعاصرة وتوظيفها في نصه مستساغاً.

والملاحظ أنهما لم يذكر لفظ السرقة في عرضهما للنصوص وهذا يؤكد تفهما لسر الإبداع خاصة أنهما شاعران فقد شعرا بالتداخل بين النصوص الذي لا يقصد به المبدع سرقة أحد.

فالبحت في الأشباه والنظائر هو بحث في العلاقات التي تنشأ بين النصوص على المستويين اللفظي والدلالي ووصف هذه العلاقات وتجليات النص في النصوص الأخرى بدلالات متسامحة وإيجابية، فمفهوم الأشباه والنظائر لا يتحدد عندهما إلا في علاقة نصّ بنصوص سابقة أو مترامنة معه أو لاحقة له، وهذا هو المعنى العام لمفهوم التناسل الحديث الذي يعني وجود علاقة بين نصين أو عدة نصوص.

ويتجلى وعيها الذي يتسم بالإيجابية عبر المصطلحات التي تدخل في سياق التناسل المباشر كالأخذ والاحتذاء ورد المعنى أو ما يسمى بالتناسل الذاتي والتضمين وضد المعنى والقلب والمعارضة ومنها ما يدخل في سياق التناسل غير المباشر كالتوليد والشبيه والنظر والنظير والمماثل والإشارة فكل هذه المصطلحات الواردة في كتاب الأشباه والنظائر تبتعد عن التجريح والإدانة، ويدل على ذلك معناها اللغوي والاصطلاحي فهما يقصدان بهذه المصطلحات ودلالاتها اللغوية البعد عن الدلالات السلبية لمصطلح "السراقات".

فكتاب الأشباه والنظائر يحمل مفهوماً آخر لقضية التداخل والتشابك بين النصوص ويفترق عن قضية السراقات الأدبية التي تقوم غالباً على المعيار الأخلاقي لعدة أسباب:

١- إيرادهما لنصوص سابقة تتشابه مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم مثل قول النمر بن تولى.

ودعوتُ ربي بالسلامة جاهداً ليُصِحِّيَني فإذا السلامة داءُ

"يشبه قول النبي صلى الله عليه وسلم: لو لم يوكل بابن آدم غير الصحة والسلامة لأوشكا أن يتلفا، فالنبي صلى الله عليه وسلم أتى بهذا المعنى منثوراً وأتى به الشاعر منظوماً"^(١).

وكذلك قول طفيل بن عوف الغنوي
 وللخيل أيام فمن يصطبر لها
 ويعرف لها أيامها الخير يُعقب
 هذا البيت مأخوذ من قول امرئ القيس
 والخير ما طلعت شمس وما غربت
 معلق بنواصي الخيل معصوب
 وقول النبي صلى الله عليه وسلم أصح الأقاويل يشبه هذه الأبيات وهو "الخير ما طلعت الشمس
 وما غربت معلق بنواصي الخيل"^(٢).
 فمن غير المعقول أن يذكر قول الرسول صلى الله عليه وسلم لقصد الإدانة.

٢- استشهدا بشعريهما وإيراد نصوص سابقة لها^(٣).

فقول ليلي الأخيلية

أو ناشئاً حدثاً يحكم مثله
 صلح الرجال، توارث، التحكيما
 ومثله قول الخنساء

رفيع العماد وريّ الزنا
 د ساد عشيرته أمردا

ومثله لآخر

قاد الجيوش لخمس عشرة حجة
 قعدت بهم هماتهم وسمت به
 ولداته عن ذلك في أشمال
 همم الملوك وسورة الأبطال

ولسعيد بن هاشم الخالدي هذا المعنى إلا أنه قد زاد فيه وهو قوله

ساد في ميعة الشباب وأبهى الز
 هر ما لاح في الغصون الرطاب

فلو كان هذا المؤلف لقصد كشف السرقات لكان الأولى بهما أن يخفيا أخذهما لهذا المعنى

٣- عدم ذكرهما للشاعر السري الرفاء الذي كان يعاديهما ويتهمهما بالسرقة فلو كان الكتاب
 لاستقصاء السرقات لذكر السري الرفاء وكذلك عدم ذكرهما للمتنبى ونحن نرجح أن المؤلف

(١) الأشباه والنظائر ٣٨/١.

(٢) المصدر نفسه ١٧٧/٢.

(٣) انظر الأشباه والنظائر ٤٦/١، ١٨٥/١، ١٩٦/١، ١٨١/٢، ٢٠١/٢.

كان موجهاً للوزير المهلبي الذي كان يعادي المنتبى ويحرض الأدباء على الإطاحة به فلو كان هذا الكتاب للحط من قدر الشعراء لذكرنا المنتبى لكي يرضيا الوزير المهلبي، "إنما يغلب على الظن أن إهمال المنتبى أمر متعمد ولعل السبب واضح أي ما هو معروف من كراهية الوزير المهلبي له"^(١). لذا آثرا إن لا يذكرنا المنتبى في مصاف الشعراء المبدعين.

يمكننا القول أن القصد من تأليف كتاب الأشباه والنظائر لم يكن لإلصاق تهمة السرقة على أي أحد من الشعراء، ولم يكن موجهاً للتحامل على شاعر بعينه بل كان جامعاً لكل النصوص الشعرية وعلى مختلف العصور.

يقوم كتاب الأشباه والنظائر على جمع النصوص وتجلياتها في نصوص أخرى سواء كانت مقطوعات أو قصائد من شعر المتقدمين والمخضرمين والمحدثين، ويرى الخالديان أنها من بديع الشعر العربي ووضعها تحت إطار الأشباه والنظائر وهي قيمة نقدية استخدمها الخالديان لكشف التداخل بين النصوص على المستويين اللفظي والدلالي فالتداخل هو الأساس لاستحضار النصوص الحسنة التي تلتقي مع النص الذي يختاره الخالديان يقول الخالديان "جميع ما أئبنتاه فاختيار من أشعارهم المشهورة والمجهولة وما لنا إلا الجمع والتأليف، ولعل غيرنا ممن يقرأ هذا الكتاب يردل شيئاً مما اخترناه ويهجن شيئاً نقلناه، وهذا غير مُزربنا ولا ناقص لنا لأن لكل إنسان اختياراً، ولعلَّ آخر ممن يتصفحه يعرف النظر لشيء مما ذكرناه وهو لا يعرف غيره فيشنع علينا ويقول: تركوا نظائر، ولم نشرط أننا نأتي بجميع النظائر، ولعلنا أعرف بما أخرج الزاري علينا منه إلا أننا تركناه لمعنى، ويجوز أن لا نعرفه لأننا لم نُحط بجميع العلم، والشعر أكثر مما يحصى والغرض الذي ذكرناه وأردناه من التنبيه على محاسنهم فقد بلغناه"^(٢).

قيام الكتاب على كشف النصوص المتشابهة والمتناظر يدل على أن الإبداع الشعري ليس إبداعاً ذاتياً ومستقلاً بل إنه يجب أن يقع تحت حكم التداخل والتفاعل حتى يبنى النص، فهذا الكتاب اختيار للمعاني الحسنة والشعر الجيد وجمع نظائرها السابقة واللاحقة وهما لا يثبتان الصلة المباشرة بين النصوص فما يجمع النصوص في كتاب الأشباه والنظائر هي صلات غير مباشرة في أغلب الأحيان" أن الخالديين يبينان أن اتفاق الشعراء في وجه الدلالة على ما اشترك فيه الشعراء ليس فيه سرقة، ولا شك أن الخالديين بهذا قد ابتعدا عن اتهام الشعراء بالسرقة، بل

(١) مقدمة كتاب الأشباه والنظائر ص (خ).

(٢) الأشباه والنظائر ٢ / ٣٦٣.

جعلها مشكلة فنية خالصة تختص بالمعاني وتطورها وتأثر الشعراء بعضهم ببعض إلى غير ذلك من دقائق تنفي وجود السرقة"^(١).

مما لا شك فيه أن الخالدين تعاملوا مع ظاهرة التعالق والتداخل تعاملًا فنيًا يكشف لنا عن وعي مبكر لهذه الظاهرة وعن حس نقدي متطور يختلف تمامًا عن نظرة النقاد غير الموضوعيين الذين تناولوا مسألة التعالق بين النصوص وتطويعها لأهدافهم الشخصية، ويتجلى هذا الوعي في منهجها الذي اتخذاه لمعالجة هذه الظاهرة فهو يختلف تمامًا عن الطريقة المتبعة عند نقاد السرقات فالأسلوب المتبع في كتب السرقات يدور حول شعر شاعر بعينه وعادة ما يكون من الشعراء المحدثين وصولاً للنص الذي سرق منه، وغالباً ما يكون لشاعر متقدم، وكل ذلك من أجل نفي شاعرية الشاعر، فالمنهج المتبع في قضية السرقات يسير بحركة عمودية بدءاً من النص المتأخر وصولاً إلى النص المتقدم فهذه الطريقة المتبعة في قضية السرقات فتحت المجال لبعض النقاد بأن يقولوا إن البحث في السرقات هو بحث في الأصول والمصادر.

أما منهج الخالدين فنجده يسير بحركة مختلفة للأسلوب المتبع عند نقاد السرقات، فالكتاب يضم قصائد ومقطوعات متنوعة ولكافة الشعراء الجاهليين والمخضرمين ومن بديع معانيهم ثم يجمعان النظائر التي تلتقي مع هذه القصيدة أو المقطوعة سواء كانت سابقة لها أو لاحقة وقد حدد الخالديان منهجها بقولهما "تضمن رسالتنا هذه مختار ما وقع إلينا من أشعار الجاهلية ومن تبعهم من المخضرمين ونجتنب أشعار المشاهير لكثرتها في أيدي الناس فلا نذكر منها إلا الشيء اليسير ولا نخليها من غرر ما روينا للمحدثين، ونذكر أشياء من النظائر إذا وردت والإجازات إذا عنت، ونتكلم عن المعاني المخترعة والمتبعة ولا نجتمع نظائر البيت في مكان واحد"^(٢).

فكان كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين للخالدين دالاً في عنوانه على ما هدف إليه المؤلفان من غوص على المعاني واستبطان للبناء الشعري، وقدرة فنية على التعرف والكشف عما يخفيه النص الشعري من نصوص أخرى غائبة، لكنها فاعلة

(١) أبو عبيدة، أمانة، (سنة ١٩٨٧)، أسس الاختيار وخصائصه في كتاب الأشباه والنظائر للخالدين، رسالة

ماجستير جامعة اليرموك، ص ١١٠.

(٢) الأشباه والنظائر ٣/١.

وعلى الرغم من فاعليتها، إلا أن من استعان بها استطاع أن يجعل منها مواد أصيلة وفاعلة لبناء جديد مبتكر^(١).

فقد قاما بجهد تطبيقي لدراسة النصوص الغائبة وكشفا فاعليتها وأثرها على النصوص اللاحقة فالموروث الشعري ممثلاً بأشعار الجاهلية والمخضرمين بالنسبة لهما يؤثر إيجابياً على الإبداع فـ "قل شعر من أشعارهم يخلو من معان صحيحة، وألفاظ فصيحة، وتشبيهات مصيبة، واستعارات عجيبة"^(٢).

فهما يتحدثان عن الفن الشعري وكيفية الإبداع وسبله فكانا "يستحبان في الشعر صحة المعنى وجودته ورقته وملاحظته وغير ذلك، سواء أكان الشعر قديماً أم محدثاً لأنهما لم يتعصبا لفئة دون أخرى، ويظهر أنهما كانا ينحوان هذا المنحى في جميع مختاراتهما الشعرية فالاعتراف بالمحدث عند الخالديين لم يتعد حد مساواته بالقديم"^(٣).

فكان اهتمامهما بالأشعار وجمعها على أساس فني وبلاغي فرصدا النماذج التي تمثل المستوى المتميز في الإبداع الشعري عند الشعراء فيقولان " اخترنا في هذا الكتاب من أشعار العرب وبديع معانيهم وطريف استعاراتهم وتشبيهاتهم ما وقع في جملة من الورق كثيرة، ضمته عدة أجزاء، لو أردنا أضعاف ذلك لما تعذر علينا ولكنا نقوم به إلا أننا ملنا إلى الاختصار وتجنبنا الإكثار"^(٤).

قام الخالديان بتتبع النصوص بدءاً من النص المتقدم الجاهلي ثم النص المخضرم وكشفا عن تجليات هذه النصوص في النص المتأخر وكأنهما يقولان إن النصوص المتأخرة هي امتداد للنصوص السابقة، فالنص المتقدم هو الذي يحفز ويولد المعنى في ذهن من جاء بعده من المبدعين، وكأنه هو الذي يقود شرارة الإبداع أو هو المصباح المضيء الذي ينير الطريق للمبدعين لكي يسيروا على هديه والمبدعون يتسارعون ويتسابقون في تناول المعنى، وبالتالي تحدث بينهما تقاطعات وتداخلات بكيفيات مختلفة وغير منتهية "فهذان الشريجان هما اللذان فتحا للمحدثين باب المعاني فدخلوه، وأنهجوا لهم طرق الإبداع فسلكوه"^(٥).

(١) غانم، أحمد سليم، (٢٠٠٦م)، تداول المعاني بين الشعراء، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ص ٤٣،

(٢) الأشباه والنظائر، ٢/١.

(٣) أسس الاختيار وخصائصه في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين، ص ٨٨.

(٤) الأشباه والنظائر ٢/٣٦٣.

(٥) الأشباه والنظائر ١/١.

وهذا يدل على هيمنة هذين اللونين (الشعر الجاهلي والمخضرم) على الخلفية المعرفية لدى الشعراء من خلال الحفظ والممارسة والدراسة والكتابة عليهما وكثرة تردهما وشيوعهما، وهذان اللونان هما مخزون ثقافي مشترك لجميع الشعراء، فمن خلال المعرفة المشتركة يحصل الحوار والتفاعل الذي يؤدي إلى التداخل والتشابك بين النصوص، فهما يحاولان أن يوضحا معرفة الشعراء بهذه النصوص من خلال كشفهما عن إعادة إنتاجها وتداولها.

فقد تفهم الخالديان أن هذين اللونين يمثلان الإطار المرجعي والثقافي للشعراء بعدهما أولاً: في كونهما "المؤلف الأكبر والأهم للنص ... مثلما يشكل أساساً لفهم النص وتفسيره، بعد أن كان مصدراً لإنتاجه وحدوثه ... وهنا لا يلغى المؤلف ولا يقلل دوره، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقة التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي (كذا)، والموروث كعطاء مائل (كذا) ذي وجود سابق على النص ولا حق به، ومحيط بكل تحولاته وثانياً: في أثناء الإبداع الشعري"^(١).

وبهذا فإن ظاهرة التداخل والتقاطع يعود أساسها إلى أن المبدعين ساروا على نهج من سبقهم وتمثلوا معانيهم. ويبدو أن فهمهما لهذه الفكرة جعلهما ينشئان كتاب الأشباه والنظائر على هذا النحو من التدرج والتسلسل في ذكر الشواهد. فالتحليل المطلوب في مثل هذه الأحوال هو إيجاد الأشباه والنظائر بين النصوص، فهو الذي يعاين ويرصد طبيعة تطورها وتحولاتها. فارتباط النص اللاحق بالنص السابق يعين على فهمه وتفسيره.

والإبداع يتواصل بين العصور ولا يتوقف عند حقبة معينة وأن النص يتوالد ويتناسل من نصوص سابقة عليه وكل عصر يمد العصر الذي بعده والنصوص تتراكم وتتداخل وتتشعب وتحدث دلالات إضافية تضاف إلى حصيلة النصوص التي تشابهها وتناظرها وبذلك تتشكل حلقة غير منتهية من التداخلات والتقاطعات. وهذا كله يعود إلى أن المبدع ينهل من معين موروثه فقد أصبح هو المادة الخام التي يتشكل منها الإبداع. فالبناء يحتاج إلى أساس يتكئ عليه وينطلق منه.

١ - التناص حتمي لكل نص

يرى الخالديان أن النص المتأخر داخل لا محالة مع نصوص المتقدمين ويشيران إلى فكرة حتمية التناص إزاء كل نص، فهذه الفكرة ترددت كثيراً عند أصحاب التناص، يقول

(١) بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، نقلاً عن أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين

روبرت شولز "إن أهم قاعدة من قواعد التناص هو أن أي نص أدبي نتاج أنواع سابقة"^(١) فقد صدر الخالديان عن هذه الفكرة ونقلًا إحساس الشاعر الجاهلي بهذه الظاهرة ليؤكد أن هذه الظاهرة ظاهرة أدبية تشمل كل النصوص وعلى مختلف العصور، وقد عبرا عن هذه الفكرة بقول عنتره "هل غادر الشعراء من متردم"، ويعلقان على ذلك بقولهما "أي ما تركوا كلاماً لمتكلم فإذا كان عنتره في الجاهلية الجهلاء وإمام الفصاحة الفصحاء - يقول مثل هذا فما ظنك بهذا العصر وقبله بمائتي سنة"^(٢) وهذا يعني أن ظاهرة التداخل يتساوى فيها كل المبدعين، "فمنذ الجاهلية والشاعر يصدح بشكواه من مداخلته مع سواه، وما اشتكى من ذلك إلا لوقوعه فيه قسراً وعن غير وعي"^(٣).

فهما يؤكدان أن الدخول في دائرة التداخل أمر قسري لا مناص منه لأحد من الشعراء. فإذا كان عنتره قد اشتكى من ذلك وصرح بأن السابقين تداولوا كل المعاني والأقوال ولم يتركوا كلاماً لمتكلم فهذا يعني أن المتأخرين ليسوا بأحسن حال من المتقدمين وأن نصوصهم ليست إلا توالد لنصوص سابقة عليها فكل الكلام قد قيل. وقد عبرا عن هذا أيضاً بالمثل المشهور "ما ترك الأول للأخر شيئاً"^(٤) وكذلك بقول الشاعر^(٥).

فلو قبل مبكاها بكيت صباية إليها شفيت النفس قبل التندم
ولكن بكت قبلي فهيج لي البكا بكاها فقلت: الفضل للمتقدم

ويدل هذا على المعاني والألفاظ كلها ثيب ولا سبيل إلى استعادة بكارتها إلا حرث المبدع لها حرثاً جديداً يؤدي إلى الاختراع والطرفة وهي غاية الشاعر من تداوله لمعانيه مع الشعراء السابقين عليه"^(٦).

ويعني أنه لا توجد لفظة أو فكرة لم تستخدم من قبل أن الإبداع يستند إلى الأفكار السابقة، فلا وجود للنص البريء من شباك التداخل ولا النص الذي يتشكل من ذاته، فالشعراء يعيدون ما قاله الأسلاف وتداول المعاني بين المبدعين، وتصبح ظاهرة التداخل أمراً طبيعياً

(١) روبرت شولز، (١٩٨٤)، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٦٥.

(٢) الأشباه والنظائر ٢/١.

(٣) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٨٦.

(٤) الأشباه والنظائر ٢/١.

(٥) الأشباه والنظائر ١/١.

(٦) تداول المعاني بين الشعراء، ص ١٠٠.

وظاهرة من ظواهر النص الأدبي. فكل النصوص ناتجة عن نصوص قبلها فهي تتلاقح وتتفاعل وتتجاوز فيما بينها وبكيفيات مختلفة.

وهذه الفكرة تنطبق تماماً مع ما يقوله أصحاب "التناص" فهم يرون أن ظاهرة التداخل ظاهرة بارزة في النصوص الأدبية، وأن كل نص هو ناتج عن تفاعل صاحبه مع نصوص سابقة، وأنه لا يوجد نص بريء يخلو من المداخلات أو كما يقول ميشيل فوكو "لا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة ومتسلسلة ومتشابهة"^(١) ويقول تودروف "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماماً"^(٢) أو كما يقول أيضاً " لا يوجد تلفظ خال من التناص"^(٣) وهذا ما ذهب إليه أيضاً ليتش "الذي يرى أن كل نص هو حتماً نص متداخل (متناص)، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات"^(٤).

وقد أشار الغدامي إلى قول عنتره السابق فيرى أنه يعني أن كل كلمة تستعمل "سبق أن استخدمت من قبله في سياقات متنوعة، ولا وجود للكلمة الجديدة، مثلما أن الأفكار مستعارة أيضاً ولا وجود للفكرة المبتكرة، وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها أو أشار إليها أو أعان على توليدها ولذلك قال زهير بن أبي سلمى

ما أَرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

ويقول عنتره: (هل غادر الشعراء من متردم)^(٥).

وبعد أن لامس الخالديان ظاهرة التداخل بين النصوص يقولان "فلسنا بقولنا هذا - أيدك الله - نطعن على المحدثين ولا نبخسهم تجويدهم ولطيف تدقيقهم وطريف معانيهم وصحة استعارتهم إلا أن نعلم أن الأوائل من الشعراء رسموا رسوماً تبعها من بعدهم، وعول عليها من قفا أثرهم وقل شعر من أشعارهم يخلو من معان صحيحة، وألفاظ فصيحة وتشبيهات مصيبة واستعارات عجيبة"^(٦).

(١) علوش، سعيد، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٢٣ - ١٢٤.

(٢) تودروف، مخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ص ١٢١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٤) ثامر، فاضل، (١٩٨٥)، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي

العربي الحديث المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٧٦.

(٥) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٥٨.

(٦) الأشباه والنظائر ٢/١.

فهما يريان أن حتمية التداخل والتعويل على من سبق لن يكون عائفاً أمام الإبداع "إذ كانت أشعار المحدثين وتدقيقهم في المعاني أضعاف ما للمتقدمين إلا إن المتقدمين لهم الاختراع وللمحدثين الاتباع"^(١).

هذه النظرة المستوعبة لقضية التداخل بين النصوص ودورها في الإبداع جعلت الخالدين ينظران إلى هذه المسألة نظرة ينتفي فيها الحكم الأخلاقي ويبقى المعيار والنقد في حدود الجودة والإحسان والتطور الدلالي، لأنهما تفهما أن الإبداع يحتاج إلى أساس ينطلق منه، فهما يصران على أن النص الحاضر لا يمكن له أن يخرج عن النصوص السابقة وإن أضاف دلالات جديدة لأن الإفادة من النصوص السابقة حتمية، فكل الكلام قد قيل أو كما يقول فراي "كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قد صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفاً جديداً"^(٢).

٢- التناص اللاواعي

هناك إشارات كثيرة تردت عند النقاد الغربيين ترى أن التناص له خاصية التداخل اللاواعي، مع أن جوليا كرستيفا كانت تشير إلى الأخذ اللاواعي والحرفي كما لاحظت ذلك في أشعار لوتريامون، إلا أن رولان بارت يرى أن التناص ممارسة لا واعية فيرى بارت أن النصوص الإبداعية "لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص"^(٣).

ويلمح الخالديان إلى هذا النوع من الأخذ اللاواعي وأن الفكرة ترد إلى ذهن المبدع بطريقة عفوية، والمبدع نفسه لا يعلم كيف وصلت إليه هذه الفكرة أو كما يقول رولان بارت "أنا أكتب لأنني نسيت"^(٤)، ويشيران إلى هذه الفكرة بقولهما "أخبرنا الصولي عن الغلابي قال: قال لي أبو تمام حبيب بن أوس: دخلت على الحسن بن رعاء، فقال لي: يا أبا تمام، رأيت فيما يرى النائم كأن إنساناً يقول بيت شعر ما أعرفه، وقد حفظته. قلت: أنشدني، فأنشدني:

سيكفيك الذي أمسيت فيه سيوف في عوانقها سيوف

(١) الأشباه والنظائر ١/١٧١.

(٢) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٢٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

فقلت أظن الأمير يحفظ قول الشنفرى:

كل ماضٍ قد تردى بـماضٍ كسنا البرق إذا ما يُسل

قال: نعم أنا أروي هذا الشعر، فقلت له: هذا البيت مثل ما رأيت وبيت الشنفرى ولده لفكرك^(١) فهذا النص يحمل ملامح مشتركة مع مفهوم التناص كما يقول ليتش أن النص "ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً والموروث يبرز في حالة تهيج وكل نص هو حتماً: نص متداخل Intertext".^(٢)

فكلا الفكرتين تحيلان إلى أن المبدع ينهل من ثقافته التي تثقفها بشكل لا واع فينتج عن هذه النصوص نص جديد ينشأ في ذهن المبدع ويتولد عنه العمل الإبداعي.

ونستطيع تلمس الوعي بمفهوم التناص بنمطه اللاواعي من خلال النص الذي ينقله لنا الخالديان من جانبين، الأول جانب المبدع نفسه (الأمير) فعندما تساءل عن كيفية تولد الفكرة إلى ذهنه اللاواعي ولم يستطع تحديد مصدرها فلم يقل إنها من اختراعاته لأنه يعلم أن النص ينبثق من نصوص أخرى كما هي عادة الإبداع في حالة الوعي، ولكنه احتار في مصدر النص عندما تبادر إلى ذهنه بطريقة لاواعية.

وكذلك تتجلى مظاهر الوعي بمفهوم التناص اللاواعي عند القارئ (أبو تمام) - خاصة أنه شاعر مبدع يعرف سبل الإبداع ومحفزاته - فقوله "أظن أن الأمير يحفظ قول الشنفرى" فهو يحيل الإبداع إلى الحفظ والمخزون الثقافي الذي كان سبباً في تولد الفكرة في ذهن الأمير، وهذا يؤكد بأنه على وعي بأن الأفكار تتوالد وتتناسل من أفكار سابقة هضمها المبدع مما يعني أن النص ليس ذاتاً مستقلة، فالمبدع يستمد مادة إبداعه بصورة لا واعية من الموروث الذي يبرز في حالة تهيج في النص. فاستدلاً بهذه القصة ليؤكد أن النشاط الإبداعي وعلى ضوء أصحاب التناص "هو تفاعل بين النص وبين نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب، أي نصوص شاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعي مبني على أنقاض أنشطة إبداعية أخرى اندثرت في حيز الذاكرة الذي لا حدود له"^(٣).

فالمبدع الأمير حفظ قول الشنفرى وأصبح مدرجاً في ذاكرته التي لا حدود لها، فعندما أصبح في حالة نشاط لقول الشعر استحضر ذهنه اللاواعي قول الشنفرى، وهذا يؤكد بأن الإبداع

(١) الأشباه والنظائر ١١٥/٢.

(٢) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٦.

(٣) مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص ٨٢.

يتكئ على مخزون الذاكرة، إذ لم يكن حاضراً في ذهنه بشكل واع قول الشنفرى أثناء إنتاجه للقول إلا أن محفوظة أدى إليه المعنى، فالحفظ الجيد له دور أساسي في إنتاج النصوص، وهذا يجعل المعاني تتداعى بشكل غير واع كما في النص السابق.

فتأكيد الخالدين على أن النص لا يخرج من النصوص التي سبقته كما في قولهما "إلا أنا نعلم أن الأوائل من الشعراء رسموا رسوماً تبعها من بعدهم ووعول عليها من قفا أثرهم،^(١) يؤكد هذا الحكم المطلق على النصوص المتأخرة بأنها سوف تنشأ بينها وبين النصوص علاقات، سواء كان يعي المبدع بذلك أم لا، لأن المبدع ينهل من موروثه، فهو لا يستطيع الخلاص منه فكل ما يجيء به المتأخرون ما هو إلا إعادة لأفكار سألقة أو كما يقول مارك أنجينو "كل نص يتعايش بطريقة ما مع نصوص أخرى فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق"^(٢) وينطلق مصطلح التناص أساساً من مقولة بسيطة جداً هي أننا قراء قبل أن نغدو كتاباً فنحن نقرأ ما يتيسر لنا من نصوص في مراحل تكويننا الثقافي المختلفة قبل الشروع في إنشاء نصوصنا الخاصة بنا^(٣).

وبذلك فإن النصوص تتداخل وتتشابك إما بوعي وبقصد من المبدع أو بعفوية ودون وعي، وهذه العلاقات التي تنشأ بين النصوص تندرج تحت إطار الأشباه والنظائر، هذه المفردة النقدية المتسامحة التي اختارها الخالديان لتحضن كل أنماط التعالقات النصية. فكانا على وعي تام وواضح بحتمية التعالق النصي بنوعيه: الواعي واللاواعي وكان تصورهما يتشابه إلى حد ما مع ما يقوله أصحاب التناص ومن قولهم (التناص حتمي لكل النصوص) (التناص يتم بوعي وبغير وعي).

٣- النص نسيج من الاقتباسات

تتطوي هذه الفكرة على أن كل نص هو مجموعة نصوص اجتمعت في فضائه سواء كانت سابقة عليه أو متزامنة معه، وهذه النصوص المقتبسة تتفاعل وتتزوج وتتألف فيما بينها، وينتج عن ذلك نص جديد يحتفظ بزيادة المعنى، وتشير هذه الفكرة إلى الأخذ الحرفي

(١) الأشباه والنظائر ١/١.

(٢) أنجينو، مارك، في أصول الخطاب النقدي، ص ١٠٢.

(٣) اصطيف، عبد النبي، (١٩٩٣م)، التناص، مجلة راية مؤتة، ع ٢، ص ٥٢.

واللاحرفي^(١) بحيث يصبح النص كقطعة من النسيج المتداخل، فالنصوص الأخرى المتعددة والمتنوعة هي خيوط هذا النسيج تمتزج داخل النص لتشكيل بناءه.

يقول رولان بارت إن النص "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله"^(٢)، وتقول جوليا كرسنيفا "إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"^(٣).

وقد ذكر الخالديان نصاً يتشابه مع أفكار التناص؛ يقول الخالديان لحميد بن ثور الهلالي "بيت قد أكثرت الشعراء في القديم والمحدث في معناه فما فيهم أحد أتى به إلا دون بيت حميد وهو قوله

أرى بصري قد خانني بعد صحةٍ وحسبك داءً أن تصيحّ وتسلمًا

يقول الخالديان "هذا بيت قد جمع مع صحة المعنى جودة اللفظ وحسن التقسيم وملاحة الكلام وإن كان أخذه ممن قبله فقد زاد عليه لأن النمر بن تولب أول من أتى بهذا المعنى في قوله

ودعوتُ ربي بالسلامة جاهداً ليصحنّي فإذا السلامة داءً

ولا يهتم الخالديان بقضية السبق إلى المعنى بقدر ما يهتمان بالجودة والأداء؛ يقول الخالديان " وهذا البيت وإن كان الأول فبيت حميد أحسن كلاماً وأجود وصفاً، ورؤي أن ابن العباس سمع منشداً ينشد بيت النمر هذا فقال: لا إله إلا الله ما أعجب هذا! كلام العرب متشبه ببعضه ببعض قال النبي صلى الله عليه وسلم! لو لم يوكل بآدم غير الصحة والسلامة لأوشكا أن ينتلها فالنبي صلى الله عليه وسلم أتى بهذا المعنى منثوراً وأتى به الشاعر منظوماً. وقد ذكر جماعة من الشعراء المتقدمين والمحدثين هذا المعنى فبعضهم قارب وبعضهم قصر"^(٤).

نقف عند قولهما (كلام العرب متشبه ببعضه ببعض) فهذا التصور الذي يتبناه الخالديان في مؤلفهما يكشف أن النص نسيج متشابك وأن ظاهرة التداخل والتقاطع قسرية سواء وعى المبدع بها أم لم يع، ومعنى ذلك أن الإنتاج ينبثق من نتاجات سابقة فهو سلسلة من العلاقات مع

(١) انظر جوليا كرسنيفا، علم النص ص ٣٦.

(٢) بارت، رولان، (١٩٨٦م)، درس السيكلوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر،

الدار البيضاء، المغرب، ص ٦٣.

(٣) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٦.

(٤) الأشباه والنظائر ١ / ٣٧ - ٣٨.

الكلام أو (النصوص) الأخرى، وهذه المداخلات، التي تحدث بين نصوص لا يمكن حصرها لأنه لا يوجد كلام أو نص يخلو من هذه المداخلات، فكلام العرب الذي يمثل اللغة الجماعية هو الحلقة التي تربط بين العصور المختلفة وتنشأ بينها علاقات متشابكة ومعقدة، "يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"^(١).

ومن العجيب في هذا الأمر أن يدخل قول الرسول صلى الله عليه وسلم مع كلام سابق له فهو لا ينطق عن الهوى، ولكن ينتفي هذا التعجب لأن اللغة ملك مشاع بين أفراد الثقافة الواحدة وهذا ما يجعل قضية التداخل والتشابك ظاهرة بين الكلام العربي.

ونستطيع أن نقرب بين عبارة (كلام العرب متشابك بعضه ببعض) ومقولة لرولان بارت فقد فهم بارت أن النص نسيج متشابك كما فهم الخالديان بأن الكلام متشابك فالفكرتان مشتركتان في فكرة التشابك والتداخل يقول رولان بارت "إن النص يتكون ويضع نفسه من خلال تشابك مستمر وتتحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشة"^(٢).

وتكثر العبارات التي تدل على التداخل والتشابك والاشتراك بين النصوص في كتابهما

مثل:

" وهذا كثير في أشعارهم قديماً وحديثاً " .^(٣)

" فقد أكثرت الشعراء فيه وأسهبته " .^(٤)

" وهذا كثير جداً في القديم والمحدث من أشعارهم " .^(٥)

" معنى هذه الأبيات كثير ونظائره متسعة " .^(٦)

" وإلا أنا قد وجدنا مثل هذا في أشعارهم أشياء كثيرة " .^(٧)

" وقد أكثرت الشعراء في هذا الباب " .^(٨)

(١) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٧.

(٢) رولان بارت، لذة النص، (١٩٩٨م)، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٦٥.

(٣) الأشباه والنظائر ١/١٢.

(٤) الأشباه والنظائر ٢/١١.

(٥) المصدر نفسه ١/١١٧.

(٦) المصدر نفسه ٢/١.

(٧) المصدر نفسه ١/١٩.

(٨) المصدر نفسه ١/١٥٨.

" وهذا المعنى كثير جداً " (١).

"معنى البيت الأخير من هذه الأبيات كثير جداً للمتقدمين والمحدثين " (٢).

" ولولا كثرة ما ذكر به السيف واتساعه في أيدي الناس لأتينا منه هاهنا بقطعة صالحة إلا أنه مشهور كثير " (٣).

" قد ذكرنا من ضروب المشي، وإنما ذكرنا من كل شيء ليسير كما شرطنا، ولو أردنا "أن نأتي بما قيل في جميع الفنون بأسره لطلال ذلك واتسع ولكان في شعر البحري وحده ما يقع في كتاب مفرد" (٤).

" فلاتساع نظائر هذا المعنى وكثرتها اقتصرنا منها على القليل ولو أردنا أن نورد منها ما يكثر ويتسع لقدرنا على ذلك، ولكن شرطنا أن نأتي من النظائر التي تكثر وتتسع القليل لشهرتها ومعرفة الناس بها" (٥).

وهذا يدل على أن الإبداع جماعي وليس فردياً فالشاعر في نظريهما تتشارك آراؤه وأفكاره مع جماعة الشعراء ويصدر عن هواها وأصدائها و عما رسخ لديها من قواعد وتقاليد في الحياة الاجتماعية وفي الإبداع الشعري على السواء، مما يجعل الإبداع نسيجاً متشابكاً مع نصوص غير منتهية، ومن هنا جاء اهتمامهما بقضية الأشباه والنظائر بين النصوص والنظر إليها نظرة إيجابية.

ونجد الخالدين قد قاما بتطبيق هذه الفكرة وكشفا عن مهارة الشاعر وحذقه حينما ينقل جميع الأوصاف المتعارف عليها في المحيط الثقافي و يجمعها في نص واحد، فقد ذكر الخالديان قطعة من أشعار المتقدمين والمحدثين في صفات الثغور وتشبيهها بالأقحوان والإغريض والبرد واللؤلؤ وذكر لكل وصف من هذه الأوصاف عدداً من النصوص، ثم ذكرا قول البحري الذي جمع هذه الأوصاف ووظفها في نص واحد، يقول الخالديان "قد ذكرنا هاهنا قطعة من أشعار المتقدمين وخالطنا بشيء يسير من أشعار المحدثين، إذ كانت أشعار المحدثين وتدقيقهم في المعاني أضعاف ما للمتقدمين إلا أن المتقدمين لهم الاختراع وللمحدثين الاتباع، ولو لم يكن

(١) الأشباه والنظائر ٧٨/١.

(٢) المصدر نفسه ١٣٨/٢

(٣) المصدر نفسه ٣٣/١.

(٤) المصدر نفسه ٢١٢/١.

(٥) المصدر نفسه ١٣٩ /٢ - ١٤٠.

للمحدثين في هذا المعنى غير قول أبي تمام والبحتري لكفاهم ذلك تجويداً وإصابة للمعنى وحقاً به^(١) وقد قال أبو تمام في الثغر والابتسام:

وثناياك إنها إغريض ولآلٍ توأمٌ وبرقٌ وميضُ

فأتى البحتري شبيهاً به في قوله

يضحكن عن برد ونور أفاح

ثم زاد على هذا وعلى قول أبي تمام بقوله

كأنما يبسم عن لؤلؤٍ منظمٍ أو برديٍّ أو أفاح

فأتى في هذا البيت بأكثر ما وصفت به الثغور^(٢).

ففي بيت البحتري تتقاطع عدة نصوص لأنه جمع أكثر ما قيل في وصف الثغور ولم ينكر عليه الخالديان هذا الفعل بل وصفاً فعله بالجودة والإصابة والحدق، فما قام به البحتري هو اقتطاع الأوصاف التي وردت في النصوص السابقة وتحويلها داخل نص واحد وبذلك استحق فعله أن يوصف بالإجادة والإحسان.

وقد وقف الخالديان على كثير من النصوص التي تبنى على نسيج من الاقتباسات ليكشف عن تعدد المصادر في النص الواحد على المستويين اللفظي والدلالي وهي محاولة منهما لربط النص بالنصوص السابقة عليه لأن النص في نظريهما يعول على كل ما سبق، فالنصوص التي وقفنا عليها تمثل تواصلاً بين العصور المختلفة ليكشفنا عن أثر التوالد والتناسل ودوره على الإنتاج دون إحداث قطيعة بين العصور، أي أن الحدث الإبداعي منبثق من نصوص أخرى تتراعى فيه بمستويات مختلفة فهذه السلسلة من النصوص التي ذكرها الخالديان تجعلنا أولاً ندرك مستوى العمل الفني من خلال علاقته بالنصوص الأخرى، وثانياً ليوضحنا أن عملية الاستحضار لا تكون بشكل فردي إنما يتشارك فيه جماعة من المبدعين، فالنص كلما تأخر به الزمان فهو ينتمي إلى حصيلة أكبر من النصوص فيصبح نسيجاً فنياً متداخلاً يقيم علاقات وشيجة وتماساً وتشابهاً مع نصوص سبقته أو تلتته، وبهذا فإن النص لا ينسب لمؤلفه بل إلى مجموعة النصوص التي قامت بتشكيله.

(١) الأشباه والنظائر ١/١٧١.

(٢) المصدر نفسه ١/١٧١.

وأورد الخالديان قطعة من النصوص في معنى فضل النعمة على الشعر وكشفا عن العلاقات التي قامت بين النصوص وما يحدثه كل نص من دلالات جديدة في المعنى الأول فقول أبي زبيد الطائي

سأقطع ما بيني وبين ابن عامر قطيعة وصل، لست أقطع جافيا
فتى يُتبع النعمى بنعمى تربُّها ولا يتبع الإخوان بالذم زاريا
إذا كان شكري دون فيض بنانه وطاولني جوداً فكيف احتيالياً^(١)

يقول الخالديان "هذا المعنى حسن وقد تجاذبه جماعة من الشعراء وولدوا فيه أشياء بقرائحهم نحن نذكر بعضها، إلا أن الأصل فيه والمخترع له أبو زبيد في الأبيات التي قدمناها، وممن جود فيه أبو نواس بقوله:

قد قلتُ للعباس معتذراً من حمل شكريه ومُعترفاً
أنت امرؤٌ جلتتني نِعماً أوهت قوَى شكري فقد ضَعفاً
فإليك بعد اليوم معذرةً لاقتك بالتصريح مُنكشفاً
لا تُسدينَّ إليَّ عارفةً حتى أقومَ بشكر ما سلفاً

وأتى بهذا المعنى دعبل بقوله

فأقسمُ لا عن جفوةٍ لا ولا قلى ولا ملل أبطأتُ عنك، أبا بكر^(٢)
ولكنني لما أتيتك زائراً فأفرطتَ في برى عجزتُ عن الشكر
فمَلانَ لا أتيتك إلا مسلماً أسلمَ في الشهرين يوماً وفي الشهر
فإن زدنتي برا تزيدتُ جفوةً فلا نلتقي حتى القيامة والحشر

والذي أبدع في هذا المعنى حُسن لفظ واستيفاء معنى البحرني بقوله^(٣):

إني هجرتك إذا هجرتك وحشةً لا العودُ يُذهبها ولا الإبداءُ
أخجلتني بندى يديك فسودتُ ما بيننا تلك اليدُ البيضاءُ
وقطعتني بالجدودِ حتى إنني متخوفٌ أن لا يكونَ لقاءُ
صلةً غدتُ في الناس وهي قطيعة عجباً وبرُّ راح وهو جَفَاءُ

وقد رده البحرني أي هذا المعنى في شعر آخر وهو قوله

إيهاً أبا الفضل شكري منك في نصب أقصرُ فما لي في جدواك من أرب

(١) الأشباه والنظائر ١/١٨٢.

(٢) قلى: بغض.

(٣) المصدر نفسه ١/١٨٣ - ١٨٤.

لا أقبل الدهرَ نيلاً لا يقوم به شكري ولو كان مُسديه إلى أبي
ولا يعير الخالديان سبق الزمني أهمية تعطي السابق حق التفصيل على المتأخر بسبب
كونه سابقاً له زمنياً وإنما يقومان على إظهار البعد الإبداعي والنموذج الأجدد فهما ينظران إلى
عمل الأخذ من الناحية الجمالية وكيف تناول معنى السابق وما أضافه لنصه من إبداع يشترك
فيه مع سابقيه وينفرد عنهم فنجدهما يعلقان على هذا النوع من الأخذ فيقولان "ولئن كان لأبي
زبيد فضيلة سبق وجودة الاختراع فإن للبحثري حسن اللفظ واستيفاء المعنى بل هو أحق بهذا
المعنى من كل ما أتى به من المتقدمين والمحدثين"^(١).

والفكرة التي نريد أن نوضحها وهي تعدد المصادر في النص الواحد عبر عنها الخالديان
بقولهما "وقد أخذ معنى أبي نواس والبحتري بعض الشعراء ... وهذه الأبيات لفظ دعبل
برمته"^(٢) فقال

وحمّلتُ نَعْمَى لا أُطِيقُ بها نَهْضاً	إذا كنتُ قد قَدَدْتَنِي لك مَنَّة
لعل اضطلاعي بالنتشكر أن يقضا	فدَعْنِي أخفّفْ ثقلها بتشكري
ولا كان إغفالي زيارتكم رَقْضاً	وما غبتُ عن عَيْنَيْكَ مذ غبتُ عن قَلِي
كتاب احتشامي خاتماً لم يكن فُضّاً	بلى، جزت حد البرّ حتى فضضت عن
فلا نلتقي ما أمطرتُ مزنة أرضاً	فإن زدتنِي برأ تزيدتُ جفوةً

فقد أشار الخالديان في الموضوع السابق إلى أن هذا النص يتكون من عدة نصوص
ساهمت في بنائه فأخذ هذا الشاعر المعنى من قول أبي نواس والبحتري ورصع أبياته بألفاظ
دعبل ليكون النص الجديد مزيجاً من عدة نصوص اجتمعت في فضائه، فإذا حاولنا أن نربط بين
هذا النص بنص أبي زبيد الطائي فيجب علينا أن نمر بنص أبي نواس والبحتري ودعبل لأن هذا
النص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً فهو نسق من الجذور.

فالخالديان عندما توقفا عند ظاهرة التداخل والتعلق ولاحظا العلاقات بين النصوص
وجدوا أن هذه ظاهرة أدبية لا مناص لأحد من المبدعين منها لذا أثرا أن يطلقوا على هذه الظاهرة
مصطلح الأشباه والنظائر.

وكانا على وعي واضح بأن النص يقوم على نسيج من الاقتباسات على المستويين
الجزئي والكلي ويتجلى هذا الوعي عندما تناولا قصيدة عبد بني الحساس كاملة وقاما بتحليلها

(١) الأشباه والنظائر ١/١٨٤.

(٢) المصدر نفسه ١/١٨٤.

مما يؤكد أن التداخل يكون على المستوى الكلي^(١) لا كما يزعم البعض بأن نظرة النقاد العرب القديما للتداخل بين النصوص كانت جزئية.

فقد أشارا إلى المواضع التي اقتبسها من غيره ووظفها في سياق نصه وبما أن النص يقوم على الاقتباس فإنه هو أيضاً يكون معرضاً للاقتباس لذا يشيران إلى المواضع التي أخذت منه.

ويذكر الخالديان استحسانهما لهذه القصيدة، ويذكران أن المفضل الضبي كان يسميها بالديباج الخسرواني وبالفعل هي ديباج من النصوص المتعددة والمتنوعة.

" قال سحيم عبد بني الحساس وكان المفضل الضبي يقول قصيدة الأسود - يعني سحياً - ديباج خسرواني^(٢): وهي

- | | | |
|----|-------------------------------------|--------------------------------------|
| ١ | عُميرة ودَّخْ إنْ تَجَهَّزْتَ غاديا | كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهياً |
| ٢ | لياليَ تصطاد الرجالَ بفاحمٍ | تراه أثيثاً ناعماً النَّبَتِ عافيا |
| ٣ | وجيد كجيد الرِّيمِ ليس بعاطلٍ | من الدُّرِّ والياقوتِ والشذى حاليها |
| ٤ | كأن الثُّريا عُلِّقتْ فوق نَحْرها | وجَمَرَ غصناً هبَّتْ له الريحُ ذاكيا |
| ٥ | أرثَكَ غداةَ البين كفاً ومِعصماً | ووجهاً كدينار الهرقلى صافيا |
| ٦ | فما بيضة بات الظليمُ يحفُّها | ويرفعُ عنها جُوجواً مُتعاليا |
| ٧ | ويجعلها بين الجناحِ ودَفه | ويقرشُها وحفاً من الزفِّ وأفيا |
| ٨ | بأحسنَ منها يوم قالت: أراحِلُّ | مع الرِّكبِ أمْ ثاوٍ لَدِينا لياليا |
| ٩ | فإن تشو لا تُمللْ وإن تكُ غاديا | تُرودٌ وترجعُ عن عُميرة راضيا |
| ١٠ | ألكنى إليها عَمْرُك اللهُ يا فتى | بأية ما جاءت إلينا تهاديا |
| ١١ | تَهَادى سَيْلٌ في أباطحِ سَهلةٍ | إذا ما علا صمداً تَقَرَّعَ واديا |
| ١٢ | ففاعتْ ولم تفض الذي أقبلتْ به | ومن حاجة الإنسان ما ليس قاضيا |
| ١٣ | وبنتنا وسادانا إلى عَجَانةٍ | وحقفِ تَهَاداهُ الرِّياحُ تهاديا |
| ١٤ | توسدُنني كفاً وتثنى بمعصم | على وتحنو رجلها من ورائيا |
| ١٥ | أميلُ بها ميلَ النَّزيفِ وأنقى | بها البردَ والتَّقانَ من عن شماليا |

(١) وانظر كذلك قصيدة جران العود النميري ٤٦/١ - ٥٩ فقد أوردا ثمانية وعشرين بيتاً وأشارا إلى اثني

عشر موضوعاً يتناص فيها مع شعراء سابقين له ولاحقين.

(٢) الأشباه والنظائر ١٩/٢ - ٢٠.

- ١٦ فما زال بُردى طيباً من ثيابها
 ١٧ وهبت شمالاً آخر الليل قرة
 ١٨ ألا أيها الوادي الذي صمَّ سيّله
 ١٩ ألا نادٍ في آثارهنّ الغوانيا
 ٢٠ تجمعن من شتى ثلاثاً وأربعاً
 ٢١ يعدن مريضاً هنّ هيّجن داءه
 ٢٢ ورأهنّ ربي مثل ما قد وريننّي
 ٢٣ أشارت بمدراها وقالت لأختها
 ٢٤ رأت فتبّارثاً وسمل عباءة
 ٢٥ فلو كنت ورداً أبيضاً لعشقنني
 ٢٦ يُرجلن أقواماً ويتركن لمتي
 ٢٧ تحذرن من تلك الهضاب عشيّة
 ٢٨ وقلن: ألا فالعين ما لم يردنا
 ٢٩ وقلن لصغراهنّ أنت أحقنا
 ٣٠ ثمّارين حتى غاب نجم مكبّد
 ٣١ وحتى أثار الفجر أبيض ساطعاً
 ٣٢ فأدبرن يخفضن الحديث كأنما
 ٣٣ وأصبحن صرعى في الحجال كأنما

ففي هذا النص توجد عدة ملفوظات أخذت من نصوص أخرى فتداخلت معه وتفاعلت،

يقول الخالديان "وقصيدته هذه التي كتبناها فقد تناول منها ألفاظاً كثيرة"^(١) ومن ذلك قوله وهو:

ليالي تصطاد القلوب بفاحم
 تراه أثيثاً ناعم النبت عافيا

أخذه من قول الآخر وهو (للنابغة الجعدي):

ليالي تصطاد الرجال بفاحم
 وأبيض كالإغريض لم يتنّم

لم ينكرا عليه فعل الأخذ لأنهما يهتمان بحسن التناول واستيفاء المعنى لذا رأيا أن بيت

النابغة الجعدي "أجود من بيت سحيم" ويعلان ذلك بأن سحيماً "ذكر في بيته الشعر فقط وهذا

ذكر في صدر بيت الشعر وفي عجزه الثغر وهما متقاربان"^(٢).

(١) الأشباه والنظائر ٢١/٢.

(٢) المصدر نفسه ٢١/٢.

ومثله لامرئ القيس

ليالي تصطاد الرجال بفاحم
وأخذ قوله أيضاً:

وجيد كجيد الريم ليس بعاطل
من قول امرئ القيس:

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش
وأخذ قوله^(٢):

كأن الثريا علقت فوق نحرها
من قول الآخر:

كأن الثريا علقت فوق نحره
وإذا قيلت العوراء أغضى كآته

وفي جيده الشعرى وفي وجهه القمر
ذليل بلا ذل ولو شاء لانتصر

وهذان البيتان للأسيد بن عنقاء الفزاري يمدح فيهما عميلة الفزاري لما قسم ما له شطرين وساهمه عليه، فأخذ سحيم دوال الشطر الأول ولم يغير فيها شيئاً فعندما وظفها في نصه تحول المعنى إلى معنى آخر يدل على الغزل. وأخذ قوله

فما بيضة بات الظليم يحفها
ويجعلها بين الجناح ودقه
أخذه من قول أبي دؤاد الأيادي

ويرفع عنها جوجواً متعالياً^(٣)
ويفرشها وحفاً من الزفّ وافياً^(٤)

فما بيضة بات الظليم يكئها
ويرخي جناحيه عليها ويتقي

بأجرع من بيرين حرج نعامها
رياحاً من الجوزاء طلاً رهامها

وأخذ قوله:

وأصبحن صرعى في الحجال كأنما
شربن مداماً أو سرين لياليا^(٥)

(١) المتعكل: العتكل، العذق من أذواق النخل، انظر لسان العرب مادة عتكل.

(٢) الأشباه والنظائر ٢٢/٢.

(٣) جوجو: الطائر والسفينة صدرهما والجمع الجاجي، مادة جاجأ

(٤) وحف: الجناح كثير الريش، مادة وحف.

(٥) الحجال: مشي المقيد، مادة حجل.

من قول جرّان العود:

فأصبَحَنَ صرَعَى في الحِجَالِ كأنما سقاهنَّ من ماءِ المدامةِ مُرَقَفٌ^(١)
ويشيران إلى المواضع التي اقتبست عنه وهو ما يؤكد أن العمل الفني نسيج متشابك
تمتزج في داخله نصوص وتتولد عنه نصوص ومن ذلك قوله^(٢)
أشارتْ بِمِدْرَاهَا وَقَالَتْ لِأَخْتِهَا أَعْبُدْ بَنِي الحِشْحَاسِ يُزْجِي القَوَافِيَا
ومثله قول عمر بن أبي ربيعة
أشارتْ بِمِدْرَاهَا وَقَالَتْ لِأَخْتِهَا: أَهَذَا المُغِيرِيُّ الَّذِي كَانَ يُذْكَرُ
ومثله قول أبي دهب
أشارتْ بِمِدْرَاهَا وَإِيَايَ حَاوَلْتُ وَقَالَتْ لِتَرْبِيئِهَا عَلَيَّ تَوْقَفَا
أما قوله

أَلْكُنَى إِلَيْهَا عَمْرُكَ اللهُ يَا فَتَى بَأَيَّةِ مَا جَاءَتْ إِلَيْنَا تَهَادِيَا^(٣)
تَهَادِيَا سَيْلٍ فِي أَبَاطِحِ سَهْلَةٍ إِذَا مَا عَلَا صَمْدًا تَفَرَّعَ وَادِيَا
يقول الخالديان هذا حسن في مشي النساء وأخذه جماعة، فمن جود في أخذه وأبدع
وزاد زيادة بينه وأتى به مع الزيادة الكثرة باللفظ العذب والاستعارة الجيدة والتشبيه المليح ابن
الرومي في قوله^(٤).

جَاءَتْ تَدَافَعُ فِي وَشِي لَهَا حَسَنٌ تَدَافَعُ المَاءِ فِي وَشِي مِنَ الحَبِّبِ
وَأما قوله
تُو سُدْنِي كَفَا وَتَنْتِي بِمَعْصَمِ عَلَي وَتَحْنُو رِجْلَهَا مِنْ وَرَائِيَا
فمنه أخذ ابن الرومي قوله

رَبْمَا التَّقَّتْ إِلَى الصُّبْحِ لَنَا سَاقٌ بِسَاقِ
فِي نِقَابٍ مِنْ لِيثَامِ وَرَدَاءٍ مِنْ عِنَاقِ

(١) الأشباه والنظائر ٤٨/١.

(٢) المصدر نفسه ٢٢/٢.

(٣) ألكنى: يراد به ارسلنى، لسان العرب مادة: ألك.

(٤) الأشباه والنظائر ٢٢/٢.

وقول ابن الرومي هذا أتم في المعنى وأحسن في اللفظ والزيادة فيه لا تخلُ لحسن الاستعارة^(١).

فقصيدة عبد بني الحساس تحمل بصمات نصوص أخرى قام عليها النص بشكل واضح وصريح، فزواج بين النصوص وجعلها تتفاعل وتنسجم داخل نصه ويقول الخالديان "قد ذكرنا بعض قصيدة عبد بني الحساس التي سماها المفضل الضبي الديباج الخسرواني وتكلمنا على بعض ما أخذ من غيره وأخذ منه من بعده"^(٢) فهذه القصيدة عندما ن فككها ننسب كل نص فيها إلى نصوص أخرى ربما يختلف سياقها عن سياق قصيدة عبد بني الحساس، وبتعبير آخر نقول إن القصيدة في أجزاءها تنسب إلى نصوص أخرى وفي لحمتها هي قصيدة عبد بني الحساس التي يعبر فيها عن الهوى والتصابي. وهذا يوضح غايتها من كشف تداخل النصوص الذي يمثل قوام كل نص، فالنص يقوم بناء على علاقة مع نصوص سابقة له ومن ثم يؤثر على نصوص تأتي بعده، فتصبح النصوص شبكة من العلاقات غير المنتهية.

٤ - التناص الذاتي

هو إعادة الشاعر لإنتاجه السابق في إنتاج له لاحق، فتدخل نصوصه "في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً"^(٣).

والمتمثل في فكرة التناص الذاتي يرى أنها لا تحمل معنى السرقة بل هي أبعد ما تكون عن ذلك، وفيها دليل مؤكد أن الشاعر يجعل من نصه الأول مصدراً لنصه الجديد، وتزداد ثقته به ويصبح لبنة أساسية في بناء نظامه الشعري، إما على المستوى الكلي أو الجزئي وتتداخل نصوصه فيما بينها سواء بعناصرها اللفظية أو الدلالية، ويقوم بذلك إما تخليداً لمعنى ما أو للعدول عنه.

فلو تأملنا ما أورده الخالديان من تناص ذاتي لدى ابن هرمة، لأدركنا سبقهم الزمني لفهم تفاعل نصوص الشاعر الواحد في بعضها، وكما يقول ابن هرمة^(٤).

إذا قيل: أي فتى تعلمون لمعترّ فِهْرٍ ومُحتاجُها
ومن يعجل الخيل يوم اللقاء بالجامها قبل إسراجها

(١) الأشباه والنظائر ٢/٢٣.

(٢) المصدر نفسه ٢/٢٦.

(٣) يقطين، سعيد (٢٠٠٦)، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص ١٠٠.

(٤) الأشباه والنظائر ٢/٩.

أشارت إليك أكفُ النساءِ بذلك من قبل أزواجها
ويرى الخالديان أن ابن هرمة أورد هذا المعنى بطريقة مختلفة وأبقى على بعض
المفردات في سياق آخر فيقول:

إذا قيل: أي فتى تعلمون أهشَّ إلى الطعن بالذابل
وأضربَ للقرن يوم الوعى وأطعم في الزمن الماحل
أشارت إليك أكفُ الأنام إشارة غرقى إلى الساحل

فهنا نلاحظ حضور وعي الشاعر التام في التناص مع ذاته، وذلك من خلال تكراره
الواعي لصدرى بيته الأول والثالث في النص الثاني، كما أن النص الجديد يحمل إضافات
معنوية دلالية تتشكل من خلال فخر الشاعر بالكرم والسخاء في الأيام المجدية، وهذا يؤكد أن
الكتاب بني من أجل كشف تقاطعات النصوص وفهم آليات تناسلها ونموها لا البحث عن
السراقات الأدبية.

فقد يعجب الشاعر بصورة فنية سابقة له فيعيد لها في موضع آخر مثل ما فعل البحتري
عندما صور الرمح يتطاير شظايا أثناء الضرب في قوله^(١):

ألوى إذا طعن المدجج ثلثه ليديه أو نثراً القناة كعوباً

ورده في موضع آخر في صفة السيف فقال:

وكنت متى تجمع يمينك تهتك الضَّ ريبة أو لا ثبق للسيف مَضرباً

فعندما يصر الشاعر على تكرار الفكرة وبألفاظ متعددة نستطيع من خلال ذلك أن نتبين
خبرته ومفهومه للحياة والقضايا التي تؤرقه ومن ذلك قول أبي العتاهية:

فإذا انقضى هم امرئ فقد انقضى أن الهموم أشدهنَّ الأحدث

وقد ردّ أيضاً أبو العتاهية هذا المعنى فقال:

إنما أنت طول عمرك ما عمّرت في الساعة التي أنت فيها

فأبو العتاهية بتجربته يرى أن الحياة لا تتوقف عند الهموم وأن الإنسان لا يبقى على
حاله فقد تواجهه هموم أخرى تنسيه الهموم الأولى.

(١) الأشباه والنظائر ١/١٥.

فالدراسات في مثل هذا النوع تفيدنا في فهم التجربة الشعرية عند الشاعر "وتمكننا من الوقوف على الأشكال الشعرية أو القضايا التي شغلت الشاعر في غير قصيدة وديوان حتى إنها تخرق نتاجه كله اختراقاً بيناً"^(١) ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ تحولات المعنى والتجديد فيه. فلو تأملنا ما ذكره الخالديان من نصوص للبحثري وحده في وصف المنهزم لتبين لنا مدى توالد نصوصه من بعضها وتطورها والتجديد فيها، يقول الخالديان "ومن الجيد النادر في صفة منهزم قول البحثري"^(٢):

تَحْيَرُ فِي أَمْرِيهِ ثُمَّ تَحَبَّبَتْ	إِلَيْهِ الْحَيَاءُ مَاؤَهَا غَلْلٌ سَكَبُ ^(٣)
تَكَرَّرَ طَعْمُ الْمَوْتِ وَالسَيْفِ أَخَذَ	مُخْتَقَ لَيْثِ الْحَرْبِ حَاصِلُهُ كَلْبُ
وَلَوْ كَانَ حَرَّ النَّفْسِ وَالْعَيْشِ مُدْبِرٌ	لَمَاتَ وَطَعْمُ الْمَوْتِ فِي فَمِهِ عَدَبُ
وَلَوْ لَمْ يُحَاجِزْ لَوْلُوٌّ بِفِرَارِهِ	لَكَانَ لَصَدْرِ الرُّمْحِ فِي لَوْلُوٍّ تَقَبُ ^(٤)
تَخَطَّأَ عَرْضَ الْأَرْضِ رَاكِبًا وَجْهَهُ	لِيَمْنَعَ مِنْهُ الْبُعْدُ مَا يَبْدُلُ الْقُرْبُ
يُحِبُّ الْبِلَادَ وَهِيَ شَرِقٌ لِشَخْصِهِ	وَ يُدْعَرُ مِنْهَا وَهِيَ مِنْ فَوْقِهِ غَرْبُ
إِذَا سَارَ سَهْبًا عَادَ ظَهْرًا عَدُوَّهُ	وَكَانَ الصَّدِيقَ غُدُوَّةً ذَلِكَ السَّهْبُ

يقول الخالديان: "كل شيء يقطعه من الأرض فهو من قبل أن يجتازه مثل الصديق له، فإذا جازه صار عدواً لما يخاف من الطلب. وما نعرف مثل هذه الأبيات في المنهزمين إلا له في مواضع أخر".

لَمَّا تَضَايَقَ بِالزَّحْفَيْنِ فُطِرُهُمَا	فَضَارِبُ بَغْرَارِ السَّيْفِ أَوْ وَاجٍ ^(٥)
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ، لَا تَأْلُوهُ مَا نَصَحَتْ	وَالْخَيْلُ تَخْلُطُ مِنْ نَقَعٍ وَإِرْهَاجٍ ^(٦)
إِنَّ الْمُقِيمَ قَتِيلٌ لَا رُجُوعَ لَهُ	إِلَى الْحَيَاةِ وَإِنَّ الْهَارِبَ النَّاجِيَ
فَمَرَّ يَهْوَى هُوَى الرِّيحِ يُسْعِدُهُ	جَوْ يَشْطُ وَلَيْلٌ مُظْلِمٌ دَاجٍ
إِنْ لَا تَنْلُهُ الْعَوَالِي وَهُوَ مُنْجَذِبٌ	فَقَدْ كَوَتْ صَلْوِيهِ كَيَّ إِضْجَاجٍ ^(٧)

(١) داغر شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري (١٩٩٧)، مجلة فصول مج ١٦ ع ١٤، ص ١٣٣.

(٢) الأشباه والنظائر، ٢١٤/١.

(٣) الغلل: الماء الذي ليس له جرية إنما يظهر على وجهه الأرض ظهوراً قليلاً.

(٤) لَوْلُوٌّ: غلام أحمد بن طولون خالفه سنة ٢٦٩.

(٥) الواجي: الرجل ألا نفع به.

(٦) الإرهاج: إثارة الغبار.

(٧) الصلوان: الصلا وسط الظهر منا ومن كل ذي أربع ما انحدر من الوركين.

وله أيضاً في مثله يصف منهزماً في البحر: (١)

مضى وهو مولى الريح يشكر فضلها
إذا الموج لم يبلغه إدراك عينه

وله أيضاً:

ومضى ابن عمرو قد أساء بعمره
فاجتاز دجلة خائضاً وكأنها
لو خاضها عمليق أو عوج إذن
لولا اضطراب الخوف في أحشائه
خاض الخنوف إلى الخنوف معانقاً
يجتاب حرة سهلها وجبالها
لو نفسته الخيل لفنة ناظر

وله أيضاً:

أشلى على منويل أطراف القنا
لو أنه أبطأ لهن هنيهة
فلئن تبقاه القضاء لوقته
أكلته أشياعه وتركته
حتى لو ارتشف الحديد أذابه

وله أيضاً:

كما انهزم المغرور من مرج دابق
وخيلك في جبني فويق ثاوله (١)

(١) الأشباه والنظائر ٢١٥/١.

(٢) الأخرز: ضيق العين.

(٣) القعب: القدح الضخم الغليظ، الكحيل: موضع بالجزيرة وكان فيه يوم من أيام العرب.

(٤) عمليق: هو عمليق بن لاوز بن إرم بن سام بن نوح، وإليه ينسب العمالقة.

عوج: عوج بن عوق، ذكر من عظم خلقه شناعه.

(٥) الطيرهان: الأرض التي بنى عليها الخليفة المعتصم أول قصر له في سامرا.

دقوقاء: مدينة بين إربل وبغداد وتعرف اليوم باسم داقوق.

(٦) منويل: قائد قواد تيوفيل بن ميخائيل إمبراطور الروم، وهو يشير هنا إلى قصة هروبه في معركة دارت

رحاها عام ٢٢٤هـ.

تَأْوَبَ مِنْ حَمُوصَ أَبْوَابَ بَالِسِ مسيراً لفرطِ الدَّعْرِ نُطَوَى مَرَّاحِلُهُ^(٢)
 تَقْوَسَ مِنْ حَدِّ الْأَسْنَةِ ظَهْرُهُ وقد سُلَّ مِنْهَا مَكْبِيَاهُ وَكَاهِلُهُ
 يُخِيطُ عَلَيْهِ كَاتِبَ النَّقْعِ مُرْعِيَاً لكي تَتَغَطَّى فِي الْعَجَاجِ مَقَائِلُهُ
 إِذَا مَرَّ بِالصَّحْرَاءِ جَانِبَ قَصْدِهَا يرى أَنَّهَا أَرْسَالَ خَيْلِ ثِقَاتِلُهُ
 أَتَى سَادِرًا بِالْبَغْيِ مُسْتَفْتَحًا بِهِ وَحَاوَلَ نَصَرَ اللَّهِ وَاللَّهُ خَاذِلُهُ^(٣)

وله:

بَهَيْتُهُ أَهْوَالُ الْوَعَى فَلَوْ أَنَّهُ عَيْنٌ لَشِدَّةِ رُعْبِهِ لَمْ تَطْرَفِ

وله:

وَلَمْ يَنْجِ ابْنَ جِسْتَانَ بِشَيْءٍ سَوَى الْأَقْدَارِ عَاقِبَتِ الْمُئُونَا
 يَلَاوُدُ وَالْأَسْنَةَ تَدْرِيبِهِ شِمَالًا حَيْثُ وَجَّهَ أَوْ يَمِينًا
 يَصُدُّ عَنِ الْفَوَارِسِ صَدًّا قَالِ يَرَى الْعَشْرَاتِ يَحْسِبُهَا مَيِّنًا

يبدو من إطلاعنا على ما أورده الخالديان من اهتمام ورصد للتناص الذاتي، أن هذه الظاهرة ليست ظاهرة مهمة، بل هي ظاهرة أشعلت أفكاراً في ذهن الخالديين، فهي ظاهرة مضطربة لدى كثير من الشعراء توحى بأن ينباع الأفكار الشعرية التي يستقي منها الشعراء شعرهم مستقرة في أذهانهم يعاودون الورود إليها بين الفينة والأخرى، ويحاولون إيرادها بأساليب متنوعة وقد أدرك الخالديان أهمية هذه القضية إذ يقولان "وإنما ذكرنا من كل شيء ليسير كما شرطنا، ولو أردنا أن تأتي بما قيل في جميع الفنون بأسره لطل ذلك واتسع وكان في شعر البحثري وحده ما يقع في كتاب مفرد"^(٤).

وبهذا نرى أنه في وعي الخالديين ثمة اجماع بينهما على أن التناص الذاتي هو جزء يسير من التناص بعمومه يستحق أفراد كتب خاصة، بل أحياناً نجدهما يركزان على تناول فكرة التناص الذاتي لدى شاعر بعينه كما أوردا ذلك عن البحثري، وهذا يدل على فهمهما الدقيق لتنوع صور التناص.

٥ - التناص بالمشابهة والتماثل

(١) مرج دابق: قرية قرب حلب، قويق نهر مدينة حلب يمر في رساتيق حلب ثم يمتد إلى قنسرين.

(٢) بالس: قرية قرب حلب، حموص: قرب حلب.

(٣) سادر: متحير.

(٤) الأشباه والنظائر ٢١٢/١.

يقصد بهذا النوع من التناص هو التماثل الحاصل بين النصوص ذات القواسم المشتركة، وتتم كشف أدبية النص بناء على الكيفية التي يتفاعل بها مع النصوص السابقة، ومدى محافظته على مكوناتها الفنية أو تحويلها وتطويرها، ويحدث هذا النوع من التناص نتيجة التفاعل بين النصوص التي تنتمي إلى سياق أدبي أو نوع شعري محدد أو معنى متداول، فالشاعر ينتج نصه من خلال مكونات ذاكرته الفنية والتراثية التي غرس بها. فمن معاني التناص أنه "يدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها في نصوص آخر خارج القصيدة"^(١).

وأشار محمد مفتاح إلى هذا النوع من التناص تحت مسمى المعارضة الشعرية المقتدية، فنظر إليها باعتبارها محاكاة مقتدية تجعل الثقافة المهيمنة محافظة ومجترة وقد أشار إلى مبدأ أساسي " هو أن عملية الحوار مع النص المركزي عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة في الشكل والمضمون أو في أحدهما "^(٢). وإن كان يشير مفتاح إلى المحاكاة بين نصين محددين هما المعارض والمعارض إلا أننا نرى أن الحوار القائم بين المعاني المتداولة هو أوسع من العلاقة بين نصين لأنه يقوم على شبكة من العلاقات ومن خلالها نستطيع أن نكشف تحولات المعنى غير المنتهية. ويقصد بالمماثلة: الاشتراك بين النص اللاحق والنصوص التي سبقته في أغلب المكونات الفنية ويقصد بالمشابهة هو الاشتراك بين النص اللاحق والنصوص التي سبقته في بعض المكونات الفنية مثل الفكرة العامة أو المعنى العقلي المجرد.

ويرى مفتاح أن مفهوم المماثلة والمشابهة يعتمد عليه العمل التناصي ويميز بينهما فيقول "سنوضح مفهوماً ترتكز عليه عملية حوار النصوص ... وهو المماثلة والمشابهة، ومعناه أن نصاً ما إذا كانت خصائصه الذاتية هي: (+ أ ، + ب ، + ج ، + د ...) ونصاً آخر إذ كانت خصائصه الذاتية هي: (+ أ ، + ج ، + د ...) فإن العلاقة بينهما هي علاقة مماثلة إذ لا تفرق بينهما إلا خاصة ذاتية واحدة هي: (+ ب) أما إذا كانت الخصائص الذاتية لنص ما (+ أ ، + ب ، + ج ...) وكانت الخصائص الذاتية للآخر هي (+ ب ، + ص ، + ك ...) فإن العلاقة بينهما هي المشابهة، إذ ليست هناك إلا خاصية ذاتية متراكمة واحدة"^(٣).

-
- (١) عناني، محمد، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٧٧ - ١٧٨، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي ط١.
 (٢) مفتاح، محمد، (١٩٨٧م)، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٨٩.
 (٣) مفتاح، محمد، (١٩٨٧م)، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٨٣.

وبهذا فإن التشابه والتماثل هو نوع من التفاعل النصي الذي يقيم علاقة تناص بين النصوص ليؤكد على استمرارية المعنى واحترام النماذج السابقة والنسج على منوالها من خلال إعادة إنتاجها اعتماداً على قانون الامتصاص "وهو عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمراراً له متعاملاً معه بمستوى حركي وتحويلي"^(١).

فشبكة النصوص التي يوردها الخالديان التي تقوم بينها علاقات متفاوتة من خلال علاقة المشابهة أو المماثلة أو التناظر تدخل بمفهومها العام تحت إطار ما يسميه ياكوبسون بالسياق "فكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار مصدراً لوجودها النصوي"^(٢).

ومن خلال قراءتنا في كتاب الأشباه والنظائر نرى أن الخالديين يجمعان النصوص التي تشترك في السياق الواحد على صعيد النوع والغرض الشعري أو المعنى المتداول، ونلاحظ أن النص لا يقيم علاقة تناص مع نص محدد، بل مع نصوص عديدة تربطه معها علاقات تماثله في المعنى الأدبي، فتتداخل النصوص وتتشابك بطريقة عفوية وغير مقصودة بسبب السياق الذي تنتمي إليه، وبهذه الحالة يكون المبدع معيداً لكل ما قيل في هذا الغرض أو المعنى، ولهذا المعنى لغته الخاصة التي ليست بمحظورة على أحد، فإن المبدعين ليس لهم غنى عن تناولها إذا أرادوا التعبير عن نفس المعنى، ويكون دورهم هو انتقاء ما شاءوا من الألفاظ المناسبة للتعبير عن رؤيتهم الخاصة، والتي حتماً قد استخدمت من قبل في نفس الغرض، وبذلك فإن النص يقيم علاقات مع سلسلة من النصوص التي تشابهه وتناظره في جنسه الأدبي وتختلف الصياغة من شاعر إلى آخر بحسب إخراج المعنى المتناص.

وبما أن النصوص ترتبط بسلسلة نسب فإن الخالديين يقومون بوضع نموذج شعري في غرض ما وكأنه صاحب السلطة الذي يرشد ويدل على المعنى وتتولد عنه مجموعة النصوص التي تتشابه معه في المعنى العام.

فقد رصد الخالديان جل النصوص التي قيلت بمعنى قتل الأقارب بكره القلوب، فهذا المعنى هو القضية المركزية التي تتحاور فيها النصوص فيحاولون إبراز مراحل تحول المعنى

(١) الأسدي، عبد الستار جبر، (٢٠٠٠)، ماهية التناص قراءة في إشكاليته النقدية، مجلة فكر ونقد،

المغرب، ص ٩٩.

(٢) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٢.

عند الشعراء وكشف مستويات الترابط والتواصل والتفاعل بين النصوص الشعرية فقدمنا قول المهلهل بن ربيعة ثم يشير ان إلى النصوص التي تولدت عنه يقول المهلهل بن ربيعة^(١)

بُكْرِهِ قَلُوبِنَا يَا آلَ بَكْرٍ تُغَادِيكُمْ بِمُرْهَقَةِ النَّصَالِ
لَهَا لَوْنٌ مِنَ الْهَامَاتِ جَوْنٌ وَإِنْ كَانَتْ تُغَادَى بِالصَّقَالِ
وَنَبِكِي، حِينَ نَذَكْرُكُمْ، عَلَيْكُمْ وَنَقْتُلُكُمْ كَأَنَّا لَا تُبَالِي
أبيات المهلهل هي الأصل في هذا المعنى، ومثلها قول الحصين بن الحمام المرى
نُفِّقُوا هَامًا مِنْ رِجَالِ أَعَزَّةٍ عَلَيْنَا وَهُمْ كَانُوا أَعَقَّ وَأَظْلَمَا
وأخذه بعضهم فقال: (٢)

قَوْمِي هُمْ قَتَلُوا أَمِيمَ أَخِي فَإِذَا رَمَيْتُ أَصَابِنِي سَهْمِي
فَلَنْ عَفَوْتُ لِأَعْفُونَ جَلَا وَلَنْ قَتَلْتُ لِأَوْهِنَ عَظْمِي

وأخذه مالك بن مطفوق السعدي فقال

قَتَلْنَا بَنِي الْأَعْمَامِ يَوْمَ أَوَارَةِ وَعَزَّ عَلَيْنَا أَنْ نَكُونَ كَذَلِكَ
هُمْ أَحْرَجُونَا يَوْمَ ذَلِكَ وَجَرَدُوا عَلَيْنَا سَيْوْفًا لَمْ يَكُنْ بَوَاتِكَا

وأخذه حرب بن مسعر فقال

وَلَمَّا دَعَانِي لَمْ أَجِبْهُ لِأَنَّي خَشِيتُ عَلَيْهِ وَقَعَةَ مِنْ مُصَمِّمِ
فَلَمَّا أَعَادَ الصَّوْتِ لَمْ أَكُ عَاجِزًا وَلَا وَكَلًا فِي كُلِّ دَهْيَاءٍ صَيْلِمِ
عَطَفْتُ عَلَيْهِ الْمَهْرَ عَطْفَةَ مُحْرَجِ صَوُولِ وَمَنْ لَا يَغْشَمُ النَّاسَ يَغْشَمِ
وَأَوْجَرْتُهُ لَدُنَّ الْكَعُوبِ مَقُومًا فَخَرَّ صَرِيعًا لِلْيَدَيْنِ وَلِلْفَمِ
وَوَاحِدَتُهُ وَالدمعُ يَجْرِي لِقَتْلِهِ وَأَوْدَاجُهُ تَجْرِي عَلَى النَّحْرِ بِالْدمِ

فالشاعر عند عملية إنتاج نصه ينطلق من نصوص أخرى، وبالتالي فإن نصه قابل للإعادة بطريقة أخرى بأن يكون هو منطلقاً لنص آخر فقد ولد هذا الشاعر معنى آخر وهو الندم والحزن وجريان الدموع على قتل قريبه "فأخذ هذا المعنى ديك الجن فقال في جارية كان يحبها فقتلها"^(٣).

(١) الأشباه والنظائر ٤/١ - ٧.

(٢) المصدر نفسه ٥/١.

(٣) الأشباه والنظائر ٦/١.

قمرٌ أنا استخرجته من دُجْنِه
 لبلبتي وجلوئته من خدره^(١)
 فقتلته وله على كرامة
 ملء الحشا وله الفؤاد بأسره
 عهدي به ميثاً كأحسن نائم
 والحزن ينحرف عبرتي في نحره

فكان استحضاره لسياق المعنى وإعادة كتابته من جديد لتغييره وتحويله ليعبر عن حالته الشعورية والنفسية ولخدمة مقاصده الذاتية في حزنه على محبوبته فكان تفاعله إيجابياً مع الميراث الشعري الذي يمتد من أقدم نص في السياق الذي ينتمي إليه ثم تفاعل مع المعنى المولد الذي طرأ على المعنى السابق وأضفى على المعنى خصوصيته وهويته. "وإلى المعنى الأول نظر أبو تمام في قوله: (٢)

قد انثنى بالمنايا في أسنته
 وقد أقام حياركم على اللقم
 جذلان من ظفر حران أن رجعت
 أظفاره منكم مخضوبة بدم
 ومن هذا المعنى أخذ البحثري قوله
 إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها
 تذكّرت القربى ففاضت دموعها

فهذا التدرج والتسلسل في ذكر النصوص المتشابهة والمتماثلة هو ما يدخل في بند التعالق، وهو إصرار من الخالدين على نفي صفة التفرد المطلق أو على الأقل يبين أثر التعالق والتداخل في الإبداع لذا حكما أن "بيت البحثري أطرف وأبدع من بيت المهلهل إلا أنه أرشده إلى المعنى ودل عليه". (٣)

فالبحتري أعاد إنتاج المعنى العام برؤيا جديدة وصياغة متميزة استحق عمله أن يوصف بالطرافة والإبداع، وهو بذلك لا يقيم علاقة تناس مع بيت محدد وإنما اعتمد على المصادر المتعددة في التراث الشعري القابعة في مخزون ذاكرته الفنية دون تكرارها تكراراً متطابقاً، وهذا ما أشار إليه رولان بارت بقوله "تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات، وفي معارضتها بعضها ببعض وذلك دون أن يعتمد على إحداها أبداً"^(٤).

(١) دجنه: الظلمة انظر لسان العرب مادة دجن.

(٢) الأشباه والنظائر ٦/١.

(٣) المصدر نفسه ٧/١.

(٤) نقلاً عن غانم، أحمد سليم، تداول المعاني بين الشعراء ص ٣٦ وانظر رولان بارت نقد وحقيقة،

يقول الخالديان "وإلى مثل هذه المعاني نظر البحري وغيره ممن ذكرنا أقاويلهم في مواضع من كتابنا"^(١) فعمل ذلك التعالق على رصد المرجعية الثقافية للشعراء وتوضيح درجات الاتباع والإبداع.

فالنصوص التي تتشابه وتتماثل لا تأخذ صفة الثبات، فالشاعر اللاحق يعتمد إلى توظيف مكونات النماذج السابقة توظيفاً إبداعياً من خلال ما يضيفه على نصه من جودة وصحة معنى وملاحة ألفاظ وزيادة في إخراج المعنى.

وقد تتب الخالديان إلى أهمية هذه المستويات فرأيا أنها من الشروط الأساسية في الإبداع والتفاعل الإيجابي بين النصوص المتشابهة والمتماثلة فقول ابن الدمينه^(٢):

إذا اطردت فنونُ الريح فيه توثي المسكُ يارجُ والعبيرُ^(٣)

يقول الخالديان تعليقاً إن هذا المعنى "كثير جداً للمتقدمين وأكثر منه للمحدثين وقد انتفت الشعراء في هذا المعنى وخطوا مع وشايا الطيب جرس الحلي وغير ذلك. فمن ذلك ما قاله ابن أبي أمية^(٤):

طرقثني في خفيةٍ واكتتام من رقيبٍ وحاسدٍ وغيور
فأبان الحليُّ والطيبُ عمّا سترتهُ من أمرنا المشهور
ليس شيءٌ أعدى لنا من يوا قيت عليها ومسيكها والعبير

ومثله:

وينفسي شادنُ خرُقٌ ملبساً من حسنه وشحا
وإذا ما زار مكنتماً نمّ عنه المسكُ فافتضحا

مثله

لها أرجٌ إذا زارتُ يُنبه كلَّ من رقدا
فما تخفى زيارتها إذا ما حاسدٌ هجدا

وشبيهه بهذا وإن لم يكن هو بعينه قول النميري^(١)

(١) المصدر نفسه ١/١١٦.

(٢) المصدر نفسه ٢/٧٢.

(٣) يارج: أرجاً فهو أرج: فاح انظر لسان العرب مادة: أرج.

(٤) المصدر نفسه ١/٧٣.

تضوع مسكاً بطنُ نعمان أنْ مشتُ به زينبُ في نسوة خفّراتِ
فالنميري تناول المعنى المتداول بين الشعراء وأخرجه إخراجاً آخر، ليعبر عن رؤية
أخرى تختلف نوعاً ما عن رؤية الشعراء الذين تداولوا هذا المعنى، فهم جعلوا انتشار الطيب
وصوت الحلّي واشيا بزيارة المحبوبة، أما هو فقد صور تعلق رائحة الطيب في بطن الوادي
بسبب مرور زينب فيه، وهذه الصورة تتسم بالخصوصية إلا أنها ترتبط بالمشابهة في المعنى
العقلي المجرد، ويعني هذا أن المشابهة لها خاصية التحول والانتقال من صورة إلى صورة
أخرى إلا أن المعنى السابق يظل مترسباً في النص الجديد.

ومثله قول الأعمى مولى هشام بن عبد الملك^(٢)

ليت شعري من أين رائحة المسد لك وما إن إخالُ بالخيف إنسي
حين غابت بنو أمية عنه والبهاليلُ من بني عبد شمس

فأما الذي أبدع وجود في المعنى الأول فالبحتري بقوله

فكان العبيرُ بها واشيا وجرس الحلّيّ عليها رقيباً

ويبرز الخالديان الدور الفعال للتفاعل في رسم صور جديدة للمعنى السابق، وهذا يعني
أن للنص استقلاله الذاتي الذي يتمتع به، ويعلقان على هذا النص بقولهما "ما أحسن ما استعار
حين جعل رائحة الطيب واشياً بها وصوت الحلّي رقيباً عليها، والذي أحسن أيضاً فيه كل إحسان
ابن أبي زرعة في قوله^(٣):

فاستكتمتْ خلخالها ومشتْ تحت الظلام به فما نطقاً
حتى إذا ريح الصبّا نسمتْ ملاً العبيرُ بسرّاً الطرّقا

فقد علّقاً قائلين: "ما أبين حذق هذا الشاعر في هذين البيتين إذ ذكر أنها استكتمت
خلخالها سرها، فلم ينطق لأن من سبيلهم مدح المرأة بصمت الخلال والسوار لامتلاء الساق
والذراع وجولان الوشاح لدقة الخصر فذكر أنها استكتمت خلخالها فلم ينطق لامتلاء ساقها فلما
هب النسيم ذاع سر زيارتها لرائحة الطيب في الطريق التي مشت فيها، ومثله لمسلم^(٤)

إذا ما مشت خافتْ نميمة حلّيها تُدارى على المشي الخلال والعطراً

(١) الأشباه والنظائر ٧٤/٢.

(٢) المصدر نفسه ٧٤/٢.

(٣) المصدر نفسه ٧٤/٢.

(٤) الأشباه والنظائر ٧٥/٢.

ومن مליح هذا وجيده قول الصنوبري

قل لطيفٍ سرى فحياً المطيا مغرماً بي وكان قبلُ خلياً
هكذا كلما مضى الليلُ تمضى ليتَ ذا الليلَ لا يطيقُ مضياً
كلما زرتِ زورَةً في خفاءٍ وأرى البدرَ لا يكونُ خفياً
نبه الطيبُ والحلىُّ علينا فاهجري الطيبَ طيبها والحلياً

ومثل هذا للعباس بن الأحنف وقد جود

قلتُ: الزَّيَّارة، قالتُ وهي ضاحكة الله يعلم فيها كُنهَ إضماري
فكيف أصنعُ بالواشينَ لا سلمُوا والعنبرُ الورْدُ يأتيهمُ بأخباري
مثله للنوبختي

إذا كتمتَ زيارتها أذاعَ الطيبُ ما كتمتَ
فأنطقَ ألسنَ الواشينَ لا كانتَ ولا نطقتَ
وأجود من كل ما ذكرنا قول البعيث

إذا هي زارتُ بعد شحطٍ من النَّوى وشى نشرها لامسكها وعبيرها

"هذا جعل نشرها أذكى من المسك والعبير وهذا النهاية وما أقربه من قول امرئ القيس

وإن لم يكن هذا المعنى بعينه".^(١)

ألم ترَ أنى كلما جئتُ طارقاً وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيب

فالصورة العامة المتداولة بين الشعراء تنتقل بينهم في درجات متفاوتة من التطور والزيادة في المعنى وحسن التناول والإجادة، فكل هذه النصوص المتشابهة والمتماثلة تقع في مستوى إيجابي من التداخل والتقاطع وتتضمن إضافة وتجديداً في المعنى، واللافت للنظر أن الخالدين في عرضهما للنصوص المتشابهة والمتماثلة قاما بتحليل بعضها، وأبرز الملامح الفنية وكيفية تكونها، وكشفاً عن القيمة الإيجابية التي نتجت عن تفاعل النصوص وتمازج المكونات ووصفاً هذا العمل بالمهارة والحدافة، ونظراً إلى النص بوصفه توالداً مستمراً حيث تنمو الصورة الشعرية عن طريق امتصاص النصوص السابقة وتطويرها، وهذا يوضح قدرة الشعراء الفنية على الإبداع وتقليب المعنى في كل اتجاه على الرغم من وجود عناصر متففة وثابتة، وهذا يوضح أيضاً أن إبداع المحدثين والمعاصرين لهما وما يمثله من تداول للمعاني مع السابقين

(١) المصدر نفسه ٧٦/٢.

عليهم، أن قراءاتهم لآثار السابقين جعلتهم يبدعون نصوصاً مختلفة تستوحي السابق وتحاوره من خلال إبداع الشاعر اللاحق، ويعني أن إعادة الإنتاج لا تتصف بالجمود والسكونية بل للنص تحولاته وتغييراته بحسب المقصدية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، فكل نص يؤدي وظيفته الخاصة التي تضمن خصوصية الشاعر وإن اشترك مع غيره في الخطوط العامة. وهذه النظرة تتشابه إلى حد ما مع تنظير أصحاب التناص الغربيين فهذا ما أشار إليه جيرار جينيت بقوله في هذا المعنى: "إن التقليد التام أمر مستحيل لأننا مهما بالغنا في تقليد نص ما، فلا يمكن أن نعيد إنتاج النص كما أنتجه صاحبه لأول مرة" فالصياغة التعبيرية بما تحمله من صور فنية هي التي تختلف وتتعدد وتتطور إلى ما لا نهاية^(١)، ويظهر هذا العرض إدراك الخالدين لعملية التوالد والتناسل في الإبداع الشعري الذي يكشف عن قدرة الشعراء في تناول النصوص السابقة، وقدرتهم على إعادة إنتاجها وصياغتها وبلورتها بشكل يظهر هويتهم وخصوصيتهم وتمايزهم، فتناول النصوص السابقة لديهما هو من طبيعة الإبداع الفني.

وهذا ما صرح به أيضاً هانس روبرياوس "حين أثبت أن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه والتي تشكل الجنس الأدبي تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله، فالنص الجديد يثير عند القارئ أو السامع أفق توقعات، وقواعد اللعبة التي استأنس بها من اتصاله بنصوص سابقة إن هذا الأفق قد يخضع بعد ذلك مع توالي القراءات إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل أو يقتصر على إعادة إنتاجه"^(٢).

وبالفعل فقد استأنس الخالديان بإبراز سلسلة النصوص المتشابهة والمتماثلة التي تتعاقب وتتوالد وتتحرك وتتمدد حتى إن العلاقة بين النص الأول والنص الأخير تكاد تتعدم، فكل نص يبعث في ذهنيهما نصاً آخر ثم يوردانه، وكأنني بهما عندما كانا يؤلفان الكتاب يقومان بتذكر معنى ما (أ) ثم يوردان ما يشابهه (ب) وهذا يحمل زيادة في المعنى أو صورة أخرى (ج) وهذه الزيادة توصلهما إلى نص آخر (د) وهكذا تتسع الحلقة وتتراكم النصوص ويصبح الإبداع توالداً مستمراً، " فكل لحظة إبداع تمثل عدولاً عن اللحظة الإبداعية السابقة عليها وتطلعاً إلى لحظة

(١) أدبوان، محمد، (١٩٩٥م)، مشكلة التناص في النقد العربي المعاصر، مجلة الأقاليم ع ٤ - ٥ - ٦، ص ٤٧.

(٢) نقلاً عن بقشي عبد القادر، (٢٠٠٧)، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، ص ٧٨.

إبداعية لاحقة، فكل لحظة وصول لا تلبث أن تتحول هي نفسها إلى لحظة شروع من جديد^(١) فالفكرة تنشأ من خلال الحوار والكلام يفتح بعضه بعضاً والفكرة تولد الفكرة.

ونلمس هذا الفهم في قراءة الخالدين للنصوص الشعرية، حيث تتبعا اتساع وتوالد نصوص الشعراء في وصف الثغور.

وأول ذلك قول أبي دؤاد الأيادي حيث شبه الثغر بالأفحوان بقوله:

قامت تريك غداةً البين منسولاً وبادراً كأقاحي الرمل برأقا

وأخذ منه سائر الشعراء هذا التشبيه، فممن أخذه النابغة

تَجَلُو بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَيْكَةً برداً أَسْفَ لِنَائِهِ بِالْأَثْمِدِ

كالأفحوان غداةً غَبَّ سَمَائِهِ جفَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدَى

فالعلاقة التناصية التي جسدها في تشبيه الثغر بالأفحوان، تشترك مع النص السابق ولكن صياغتها وتوظيفها يختلف عنه، فالنابغة أعاد المعنى وأضاف إليه زيادات ساهمت في إغناء النص فجاء بصورة أخرى وهي سواد لحم الأسنان التي تُضيف حسناً لبياض الأسنان وأخذ هذه الصورة الأعشى في قوله:

تجلو بقادمتي حمامة أَيْكَةً برداً أَسْفَ لِنَائِهِ بِسِوَادِ

ذكر أنها لمياء الشفتين، والعرب إذا وصفت بياض الثغر خلطت بذلك سواد اللثة وهذه الزيادة تذكرهما بأول نص جاء بهذه الفكرة وهو قول امرئ القيس: ^(٢)

مَنَابِئُهُ مِثْلَ السُّدُوسِ وَلَدْنِهِ كَشُوكِ السِّيَالِ وَهُوَ عَذْبٌ يَفِيصُ

فقد استدعى شرح هذا المعنى أن يأتي بالنص الغائب، وهو نص امرئ القيس ومن تأثر به وتناوله من بعده، وعقب الخالديان ليوضحاً حدة التداخل بين النصوص بقولهما "السدوس النليج، وهو أيضاً الطيلسان الأسود، والسِّيَال: نبتٌ أصوله بيض أمثال الثنايا، فأخذ هذا المعنى الأعشى فقال:

باكرثها الأعرابُ في سِنِّهِ النُّو م فتجري خِلالَ شوكِ السِّيَالِ

وأخذ أيضاً أبو تمام صورة تشبيهه البياض "بشوك السيال"

فقال:

كَانَ شُوكَ السِّيَالِ حُسْنًا فَأَمْسَى وَبِهِ لِلْعِنَادِ شُوكُ الْقَتَادِ

(١) غانم، أحمد سليم، تداول المعاني بين الشعراء، ص ١١٣.

(٢) الأشباه والنظائر ١/١٦٦.

ويعلقان على إفادة أبي تمام بطريقة تشعرنا بأهمية الموروث ودوره على الجانب الإبداعي فيقولان: "جود أبو تمام هذا البيت والمعنى بذكره شوك السيل في حسنه وشوك القتاد في صعوبته"^(١).

فإذا كان هذا هو حال الخالدين أثناء الجمع والاختيار ألا يبعثنا هذا الحال على التساؤل عن حال المبدعين أثناء التأليف والإبداع؛ لذا فإننا نرى أن الإبداع ذا صفة طردية، فكل نص يرد على المبدع يولد منه نص آخر وهكذا حتى تصبح النصوص سلسلة من الحلقات المتعددة والمتراطة والمتواصلة

فكل نص ينشئ من نص سابق عليه، يصبح هذا النص مصدراً لنصوص أخرى تأتي من بعده، وبذلك يصبح النص المتأخر في الزمان ينتمي إلى نصوص متعددة كثيرة. ومن هنا جاء عدم اهتمام أصحاب التناص بالمرجع أو المصدر الذي تشكل عنه النص، لأنهم يجزمون بتبعية النص لنصوص سابقة مهما كان جنسها أو نوعها.

٦ - التناص بالتضاد

أغلب العلاقات التي رصدها الخالديان تقوم على علاقة المشابهة والمماثلة غير أنهما أشارا إلى العلاقات التي تنشأ بين النصوص من خلال علاقة النفي والتضاد، فقد لاحظنا هذا النوع من التفاعل بين النصوص وأثره الإيجابي على الإنتاج والإبداع. ويكون التحوار بين النصوص إما بشكل مباشر كأن ينطلق النص المضاد من رؤى وتجارب تختلف عن النص السابق، أو يكون بشكل مباشر ومقصود حيث يحاور نص ما نصاً آخر لنفيه وقلب قيمته الدلالية أو قلب عبارته.

ولقد أشارت جوليا كرسيفا إلى هذا النوع من الترابطات وذكرت ثلاثة أشكال للنفي

وهي:

- ١- النفي الكلي: الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفيًا كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً.
- ٢- النفي المتوازي: الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.
- ٣- النفي الجزئي: ويكون فيه جزء واحد من النص المرجعي منفيًا^(٢).

(١) الأشباه والنظائر ١/١٦٧.

(٢) انظر كرسيفا، جوليا، علم النص، ص ٧٨ - ٧٩.

وتقوم هذه الآلية على مبدأ القلب والهدم وإعادة البناء وتحويل المعنى إلى جهة أخرى ويتخذ التحويل عند لوران جيني أشكالاً معينة إذ قد يكون تذكراً أو تلميحاً أو اقتباساً لوحدة نصية مجردة ومنترعة من سياقها الأصلي أو استلهاما بتحويل اتجاه معنى ما^(١).

وقسم لوران جيني التناسل إلى ثلاثة أنماط:

- علاقة تحقيق أو إنجاز: تحقق مضموناً معيناً كان يشكل في تلك البنيات وعبداً.
 - علاقة تحويل: تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد مما هو عليه.
 - علاقة خرق (القضاء): يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما^(٢).
- وأشار الخالديان إلى هذا النوع من التفاعل النصي تحت مسمى التضاد والقلب ورأيا أن هناك شعراء ينحون طريقاً مختلفاً في التمازج مع النصوص تقوم على اختطاف المعاني وقلبها ويأتون بصورة معاكسة لها فقول ابن الدمينية:

وقد زعموا أن الرياح، إذا جرت
وقد كذبوا، لا بل يزيد صباية

يقول المؤلفان تعليقا: هذا "البيت والبيت الذي يليه ضد ما ذكره كثير من الشعراء لأن بعضهم يقول وهو لعلي بن علقمة^(٣).

إذا الريح من أرض الحجاز تنسبت
على كبدي قد كاد يُيدي بها الهوى

وجدتُ لمسراها على كبدي بردا
صدوعاً وبعض القوم يحسبني جلدًا

وقال آخر

إذا هبَّت الأرواح من نحو جانب
قريبة عهد بالحبيب وإنما

به آل مَيِّ هاج وَجَدِي هبُّبُها
هوى كل نفس حيثُ كانَ حَبِيبُها

وقوله يشبه قول المجنون^(١)

(١) درباله، فاروق، التناسل الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول، ع ٦٣ - ٦٤، ص ٣٢٣.
(٢) عبيدات، محمود، التناسل في شعر أبي نواس، ص ٢٣، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، وانظر جهاد كاظم: أدونيس منتحلاً، ص ٣٨ وانظر نهلة الأحمد: التفاعل النصي التناسلي النظرية والمنهج، ص ١٤٤.

(٣) الأشباه والنظائر ١/٨٢.

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد لقد زادني مسراك وجدا على وجد

فقد كان تحاور ابن الدمينة مع الشعراء الآخرين واضح وكان خطابه موجهاً إليهم حيث أشار إليهم إشارة مقصودة بقوله (زعموا، وكذبوا) فأراد أن يقلب القيمة الدلالية والمفهومية التي توارثها الشعراء لأنه يرى عكس ما يرون من أن الرياح إذا جاءت من جهة الحبيب تزيد الحرارة والتولع ولا تجعل باله يهدأ فعمل على تمثّل وتحويل نصوص الشعراء والتي تمثّل له الموروث الجمعي المخزون في ذاكرته ومع ذلك احتفظ بالمعنى العام أو النقطة المركزية في المعنى. وفي موضع آخر يشير الخالديان إلى التداخل الحرفي بين النصوص لقلب العبارة والقيمة الدلالية ومن ذلك قول الشماخ بن ضرار في عرابية الأوسي^(٢):

إذا بلّغتنى وحملت رحلي عرابية فاشريقي بدم الوتين

فهذا النص "يوضح موقف الإنسان البدائي من الوجود، ومدى تفهمه للعلاقة بين الموجودات، فالناقة عنده وسيلة لا غاية على الرغم من أهميتها في حياته فعليها يقطع الصحراء وعليها يضع حموله وتجارته وبلبنها يستقي وبلحمها يغتذي، وعلى الرغم من ذلك يذبحها إذا قضى وطره منها"^(٣) فبئس هذه المكافأة وهذا ما دعا الشعراء للتحاور مع هذا النص ونقضه بروى إيجابية، فأما من قلب هذا المعنى بالدعاء لها أو بالندى أنها لا تُثعّب، وجوده فأبو نواس بقوله^(٤):

أقول لناقتي إذ بلغتنى لقد أصبحت عندي باليمين

فلم أجعلك للغربان نهباً ولا قلت "اشريقي بدم الوتين"

فجاء تناص أبي نواس مباشراً مع النص السابق من خلال تضمين قول الشماخ في الشطر الثاني من البيت الثاني وقلب عبارته بقوله "ولا قلت" فحرفها عن سياقها الأصلي إلى سياق آخر إيجابي فتحول المعنى من سوء مكافأة الناقة إلى حسن معاملتها، فكان نصه يحمل السخرية والمخالفة لموقف الشماخ، وتحويل المعنى السابق إلى معنى جديد يحمل بعداً إنسانياً. "ومن القديم الجيد في هذا المعنى قول عبدالله بن رواحة الأنصاري وهو"

إذا بلغتنى وحملت رحلي مسافة أربع بعد الحساء

(١) الأشباه والنظائر ٨٣/١.

(٢) المصدر نفسه ٢٢١/١.

(٣) غانم، أحمد سليم، تداول المعاني بين الشعراء، ص ١٦٩.

(٤) الأشباه والنظائر ٢٢٢/١.

فدونك فانعمي وخالك ذم ولا أرجع إلى أهلي ورائي
 فهذا الشاعر يقدم الشرط كما قدمه الشماخ ولكن جواب الشرط جاء في اتجاه مغاير
 مخالف عن النص السابق فكافأها بالنعمة والراحة من السير الطويل.

ومن القديم قول الفرزدق يخاطب ناقتة^(١):

عَلَمَ تَلْتَفْتِينَ وَأَنْتِ تَحْتِي وخيرُ الناسِ كلهمُ أمامي
 متى تردى الرُّصافة تستريحي من الأنساع والدير الدوامي^(٢)

فالفرزدق أيضاً جاء بموقف مخالف للشماخ فهو يكافئ ناقتة ويرد لها المعروف لأنها
 توصله إلى ممدوحه الذي يغنيهما عن طلب المعاش والترحال في التماس الرزق بما يهبه إليهما
 وأخذ هذا المعنى أبو تمام فقال:

ولست شماخاً الذي ليمَ في سوء مكافأته ومجترمة
 أشرقها في دم الوتين لقد ضلّ كريم الأخلاق عن شيمه
 وذاك حكم قضى عليه به أحيحة بن الجلاح في أطمه

أراد بهذا القول أن الشماخ لما أنشد عرابة شعره وانتهى إلى قوله "إذا بلغنتي" البيت،
 قال له أحيحة: بئس ما كافأتها به" فأبو تمام استحضر اسم الشاعر وأخذ جزءاً من نصه ليتضاد
 معه وذم فعلته فاتخذ من التناص وسيلةً للتهكم والسخرية ونفي هذه الصفة عنه.

(١) الأشباه والنظائر ٢٢٣/١.

(٢) الأنساع: الحبال، انظر لسان العرب مادة نسع.

الفصل الرابع مصادر التناص

المبحث الأول: مصادر التناص وأشكاله ووظائفه في كتاب الأشباه والنظائر

١- المطلب الأول: التناص مع النص القرآني

٢- المطلب الثاني: التناص مع التراث الإنساني

- الأقوال والأمثال

- قول الفلاسفة

- الأسطورة الشعبية

- القصة

٣- المطلب الثالث: تناص الشعر مع الشعر وآلياته

المبحث الأول

مصادر التناسخ وأشكاله ووظائفه في كتاب الأشباه والنظائر

تظهر النصوص السابقة أو المترامنة في النص الشعري بمستويات مختلفة إذ نتعرف من خلال النص على نصوص الثقافة السالفة والمترامنة معه، فهو يحيل إلى مستويات الخطاب المختلفة ويتشربها ويمزجها فيه، فيغدو النص وكأنه وعاء يصب فيه من شتى المقتطفات والألوان التعبيرية التي تتألف وتتوأم لتكون نسيج النص، فالنص "سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والارجعات التي لا تتألف"^(١).

فالنص وخاصة الشعري نجد فيه مدلولات خطابية مختلفة المكان والزمان، وتقوم بين النصوص علاقات متشابكة ومتلاحمة نتيجة التراكمات الثقافية والمعرفية التي يتشربها كل المبدعين، وهو إعادة للأصداء الثقافية المتنوعة التي تؤثر في الإنتاج الشعري، وهذه الآثار المختلفة هي الموروث الجمعي لكل الشعراء والأدباء، فالمبدع لا يستطيع أن يخرج عن هذه السياقات المعرفية التي تناولها الأسلاف من قبله، فهم ينهلون من نفس المحيط الثقافي والاجتماعي وشتى المعرفة الإنسانية، فدور الشعراء يقوم على اقتطافها وتحويلها إلى نصوص أدبية إبداعية، فعندما نقرأ نصاً ما فإنه يعود بنا إلى إرجعات مختلفة المنابع والمصادر.

وقام الخالديان في كتابيهما الأشباه والنظائر برصد المصادر التي أثرت في إنتاج النصوص الشعرية، وهذه المصادر تمثل الموروث الجمعي القابع في ذاكرة المبدعين وهما يمثلان في كتابهما دور القارئ أو الناقد الذي يدرك العلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه.

فلهما دور كبير في إدراك الفعل التناسخي حيث تتوفر فيهما كفايات ثقافية متعددة ومتنوعة يتساويان فيها مع المبدع أو يفوقانه وبهذا فإنهما يشاركان في إنتاج النص، فعملية استحضارهما للنصوص الغائبة تجعلهما منتجين للنص فهما يكشفان عن الأبعاد المكونة فيه من خلال وضعه في سياق النصوص التي تشابهه وتناظره أو السياقات الأخرى التي تشكل عنها

(١) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ١٦.

وهذا يجعلنا نكتشف القيمة الفنية والدلالية للنص من خلال علاقته بالنصوص الأخرى فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة^(١). ويعني ذلك أن ربط النص اللاحق بالمصادر التي تشكل عنها يساعد في فهمه وإبراز الجوانب الفنية فيه فالنصوص تتطلب قراءتها استدعاء سياق الأجناس المشابهة له أو السياقات الأخرى التي ساهمت فيه.

وعلى ذلك فالخالديان يمثلان القارئ الصحيح الذي يملك مخزوناً ثقافياً مميزاً حيث استطاعا أن يبينا المواد المستحضرة في النص الشعري سواء كانت من نفس الجنس أو من جنس مختلف، فقد رأيا أن التراث الإنساني لا يختلف عن التراث الشعري فهو معين ينهل منه الشعراء للتعبير عن رؤاهم وتجاربهم ومشاعرهم فرصدا مصادر تناصية متعددة ومتنوعة من دينية وتراثية مثل الأقوال والأمثال والقصة الشعبية والأسطورية داخل القول الشعري الذي يمتاز بقوة إيحائية تشير إلى المنابع التي أفاد منها الشعراء. وهذا الرصد يعكس لنا المستوى الثقافي لدى المبدع والناقد على حد سواء.

وعلى ذلك فإنني سوف أشير إلى المصادر التناصية التي أشار إليها المؤلفان وأشير إلى الآلية والتقنية التي استخدمها الشعراء في توظيف النص المرجعي لنكتشف عن جماليات الإبداع للوقوف على قيمته وأبعاده ولنحدد طبيعة العلاقة التي تربط النص بالمصادر التي تشكل عنها.

المطلب الأول: التناص مع النص القرآني

رصد الخالديان تناصات من النص القرآني للنصوص الشعرية التي عاجها وبيننا مدى تشرب المبدعين لها، لبيينا أن للنصوص الشعرية أصولاً تستقي منها فبعد انتشار الإسلام أصبح القرآن يفرض حضوره بقوة على النصوص الشعرية فهو يعطي النص قيمة فنية وفكرية لما يتميز به من رؤى ومفاهيم بلاغية محكمة تضاف إلى النص وتعززه "فالتناص الديني يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغية المتميزة وإنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان"^(٢) ونعني بالتناص مع القرآن تداخل النصوص الشعرية مع القرآن عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح بحيث تدخل في السياق الشعري إما لتوثيق دلالة أو ترسيخ معنى مما يعطي النص قيمة فنية وفكرية.

(١) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٧٥.

(٢) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقاً، ص ١٣٥.

وبيّن الخالديان في معرض حديثهما عن قصيدة اختارها لأحيحة بن الحلاج الأوسي أن عجز البيت الثاني في قوله:

لما يدري الفقير متى غناه وما يدري الغنى متى يعيلُ
وما تدري إذا أجمعت أمراً بأي الأرض يدركك المقيلاً

مأخوذ من قول الله عز وجل "وما تدري نفس ماذا تكسب غداً وما تدري نفس بأي أرض تموت"^(١).

ولا شك أن التشابه في المعنى واضح بين النص القرآني وهذا الشعر، فالشاعر امتص المعنى من القرآن وأعاد صياغته ليعبر عن رضاه بالقضاء والقدر وإيمانه بالأمر الغيبية، فهذه المفاهيم التي جاء بها الإسلام تسربت إلى ذهن الشاعر وأصبحت من المواد التي يتكئ عليها في إبداعه وقد ضمن ألفاظاً في نصه من النص القرآني مثل (وما تدري ، بأي الأرض). والملاحظ أنهما يحصران فكرة هذا العجز بالنص القرآني وحده ولا يشيران لغيره، ونظن أن في ذلك إغفالاً متعمداً لمصادر أخرى ومنها ما أورده الباحث في حماسته أن هذين البيتين مأخوذان من قول امرئ القيس^(٢).

وما يدري الفقير متى غناه وما يدري الغنى متى يموت
وما تدري إذا يمتت أرضاً بأي الأرض يدركك المبيت

فالناظر في بيتي أحيحة وامرئ القيس يجد التقارب بينهما في المعاني والألفاظ واضحاً، ولكنهما مالا إلى أن المعنى مأخوذ من القرآن الكريم ولم يشيرا لقول امرئ القيس، وقد يكون إغفالهما لبيتي امرئ القيس يدخل في باب قولهما عن منهجها في أول الكتاب "ونتجنب أشعار المشاهير لكثرتها في أيدي الناس فلا نذكر منها إلا الشيء اليسير"^(٣) ولكن الذي تظمن إليه نفوسنا هو أنهما قصداً أن يجعل القرآن الكريم مصدراً من المصادر المهمة التي اعتمد عليها الإبداع الشعري، وأنهما تعمدوا إبراز أثر ذلك في الشعر.

وفي نص آخر يستجلي الخالديان أوجه التناسل بين النص القرآني والنص الشعري فقول النجاشي الحارثي^(٤):

(١) الأشباه والنظائر ١٦/١ - ١٧.

(٢) حماسة الباحثي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٢٤.

(٣) الأشباه والنظائر ٢/١.

(٤) المصدر نفسه ٣٥/١.

إذا الله عادى أهل لؤم وديقة فعادى بني العجلان رهط ابن مقبل
 قبيلة لا يغدرون بذمة ولا يظلمون الناس حبة خردل
 ولا يردون الماء إلا عشية إذا صدر الوراد عن كل منهل

فيقول الخالديان "يريد أنهم لا يستطيعون أن يغدروا ولا يظلمون أحداً ولا يردون الماء حتى يصدر الناس عنه لضعفهم وذلّتهم، وهذا مثل قول بنتي شعيب لموسى عليهما السلام وقد سألهما عن وقوفهما والناس يسقون وقد قالتا له: (لا نسقى حتى يصدر الرعاء) فهؤلاء نساء وحقهم الضعف عن مقاومة الرجال"^(١)

وتبدو تجليات التناص مع النص القرآني واضحة وأن توظيفه في نص النجاشي يهدف للتعبير عن الهجاء فالنص في ظاهره لا يحمل معنى الهجاء ولكن الخلفية التي انطلق منها النص تكشف مكنون المعنى فهو يحمل في داخله طاقات إيحائية وإشارات واضحة تحيل إلى النص القرآني وهنا يأتي دور القارئ أو الناقد المطلع الذي يملك مخزوناً ثقافياً يمكنه من ربط النص بالنصوص الأخرى وهذا يجعله يشارك الشاعر في إنتاج المعنى فالربط بين النص القرآني الغائب ونص النجاشي الحاضر هو الذي يضمن وجوده الطبيعي وهو الذي يكشف المعنى الداخلي للنص. ففهم النص المستحضر في سياقه الذي ورد فيه يكشف وظيفته التي يؤديها في النص الجديد.

وقد ذكر الخالديان أن بني العجلان "استعدوا عمر بن الخطاب على الذي هجاهم بالشعر الذي ذكرناه وقالوا هجانا هجاء ما هجيت العرب بأقبح منه، فقال لهم: أنشدوني ما قال فيكم، فأنشدوه

قبيلة لا يغدرون بذمة ولا يظلمون الناس حبة خردل

فقال لهم: ليت الخطاب وأهل بيته وجميع بني عدي بن كعب بهذه الصفة لا يغدرون ولا يظلمون، ما أرى بأساً، هيه فقالوا:

ولا يردون الماء إلا عشية إذا صدر الوراد عن كل منهل

فقال: ذاك أصفى للماء وأجم له، ما أرى بأساً ولا على قائل هذا الشعر عقوبة ولم يُعدهم عليه، وعمر كان أعلم بالشعر من قائله ولكنه أراد بهذا معنى"^(٢).

(١) الأشباه والنظائر ٣٥/١.

(٢) المصدر نفسه ٣٦/١.

فهو أعلم الناس بالشعر وبالمصدر القرآني الذي أخذ منه ولكنه أراد أن يهدئ النفوس وأن لا يعاديبهم على بعض.

فالتناص واضح بين النصين فالشاعر اقتطع المعنى من السياق القرآني الذي كان يعبر عن ضعف النساء وحوله إلى السياق الشعري ليعبر عن ضعف قبيلة بني العجلان وترك إحياءات واضحة للمتلقي يستطيع من خلالها أن يسبر عمق المعنى ويربط بين النصين فكان هجاؤه شديد الوقع على أفراد القبيلة لأن الشاعر استثمر معنى له أثره الدلالي والنفسي عليهم وذلك لما تحمله الدلالة القرآنية من سعة وعمق مغروس في ذاكرتهم فتترك بعض المفردات التي تشير إشارة واضحة إلى الآية (لا يردون الماء) تقابل (لا نسقي) و(إذا صدر الورد) تقابل (حتى يصدر الرعاء) فالألفاظ المقتبسة من السياق القرآني عندما انتقلت إلى السياق الشعري حملت معها دلالتها وامتزجت فيه لتدعم غرضاً يراه المبدع أساسياً لتأكيد فكرته حول هجائهم بالضعف وعدم القدرة.

كشف الخالديان عن دور النص القرآني ومدى إسهامه في بعث الأفكار والمعاني للشعراء وأن له حضوراً بارزاً في نصوصهم فالنص القرآني بإعجازه وبلاغته يلامس المواقف التي يحسها الشعراء، فالشاعر أحياناً يستلهم المعنى من القرآن ليؤكد من خلاله بعض التجارب التي مر بها ويبين تأثيره بمعانيه العظيمة فقول حميد بن ثور الهلالي

قضى الله في بعض المكاره للفتى بُرشد وفي بعض الهوى ما يحاذرُ

"وهو مثل قول الله سبحانه (وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم) فالله عز وجل إنما ذكر شيئاً من أشياء كثيرة، وكذلك الشاعر جعل في بعض الكره رشداً وفي بعض الهوى حذراً وقد قال بعض المحدثين في هذا المعنى وجود^(١) وهما لأبي العتاهية:

توكل على الرحمن في كل حاجة طلبت فإن الله يقضي ويقدرُ
وقد يهلك الإنسان من وجه أمنه وينجو بإذن الله من حيث يحذرُ

فهذان الشاعران استوحيا فكرة النص القرآني وجعلها في سياق النص الشعري وأعادا صياغته بلغة كل منهما مع الإبقاء على الإشارات الموحية إلى النص القرآني الذي يشكل بعداً ثقافياً في مخزون كلا الشعارين فالمرجعية القرآنية من رؤاها ومفاهيمها ينطلق الشعاران للتعبير عن مصداقية القضاء والقدر والتسليم به.

(١) الأشباه والنظائر ١ / ٤١ - ٤٢.

المطلب الثاني: التناص مع التراث الإنساني

أ- الأمثال والأقوال

يدعو النقاد في حقل التناص إلى الكشف عن تداخل الأجناس الأدبية فهم يرون أن مرجعيات النص لا تقتصر على جنس أدبي واحد لأنه يمتاز بخاصية الإفادة من شتى الحقول المعرفية، وله قدرته على مزج الأفكار المتعددة والمتنوعة وصهرها داخل نسيجه.

فالنص الشعري في الأساس ينبثق من سياقه وجنسه الأدبي ولكنه يرحب بالمصادر الأخرى فيأخذها ويضفي عليها طابعاً جمالياً حيث يضعها في قوالب وأوزان تحدث في النفس أثراً مغايراً لما كانت عليه في أصولها.

وهذه المصادر ضرورية في الإبداع، فالشاعر يبدع من خلال معرفته للمحيط الثقافي من حوله وتشربه لشتى الحقول والمعارف التي تختلط وتتخمر في ذاكرته وتكون جزءاً من تكوينه الثقافي ويظهر أثرها فيما يبدعه من شعر فهو "يستمد موارده من مصادر متباينة منها ما يتشكل عفواً أو عمداً في الذاكرة بفعل الدراسة والقراءة، أي في المخزون الشخصي الواعي واللاوعي ومنها ما يتشكل بفعل ظروف حوارية معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص نفسه ويمكن تسميته بالتقميش أيضاً أي ما يطلبه الشاعر في صورة قصيدة واعية"^(١).

وقد تنبه الخالديان دون أن يفصحا عن ذلك تنظيراً، وإنما من خلال إجراءات تطبيقية عديدة إلى دور التراث الإنساني في إنشاء النصوص وأنه يمثل معيناً لا ينضب ومنهلاً يمد النصوص للتعبير عن حالات مشابهة كما في الأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة فهي تعد من المصادر التراثية الإنسانية التي ينهل منها الشعراء على مر العصور ويرددونها ويغذون عقولهم منها لما تمتاز به من بلاغة وإيجاز يعبر بها عن أفكار وقيم مثلى تتعلق بحياة الإنسان نتيجة تجارب إنسانية في الحياة.

وقد كشفنا فيما استحضرا من شواهد أن الشعر لا يخلو من هذا الموروث الأدبي فالأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة كلها مصادر كامنة في وعي أو لا وعي الشاعر تسهم تناصياً في تشكيل النص الجديد.

وأول الأمثلة التي يشير إليها المؤلفان للتداخل بين الجنس الشعري والأمثال قول الشاعر

أنتني آية من أم عمرو فكدتُ أغصُّ بالماء القراح
فما أنسى رسالتها ولكن ذليلٌ من ينوءُ بلا جناح

(١) داغر، شربل، (١٩٩٧)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، مج ١٦،

ويقول الخالديان إن قوله "ذليل من ينوء بلا جناح من الأمثال الجياد المختارة"^(١) فجاء المثال في السياق الشعري محتفظاً بقالبه الأصلي وهذا ما يسمى بالتناص المباشر إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها وهو ما يعرف في النقد العربي القديم بالتضمين ويرى أحد الباحثين "أن الشكل الأكثر شيوعاً للتناص لدى العرب كان يتمثل في التضمين وهو اقتباس جزئي أو كامل العبارة يوظفها الشاعر لغرضه"^(٢).

فالشاعر استثمر المثل ووظفه في سياق الشعر لما له من قوة في التعبير وإيجاز في البلاغة.

ويتناص الشاعر مع الأمثال ليعبر عن القيم المتعارف عليه وليؤكد تمسكه بها مثل قول مسكين الدارمي^(٣):

أرى كل ريح سوف تسكنُ مرةً	وكل سماءٍ لا محالة نُقلعُ
وإني والأضياف في بُردة معا	إذا مات نصفُ الشمس والنصف ينزعُ
أحدثه إن الحديث من القرى	وتعرفُ نفسي أنه سوف يهجعُ

يقول الخالديان وأما قوله "أحدثه إن الحديث من القرى" جيد حسن، وتام الكرم عند مضاحكة الضيف ومحادثته وطلاقة الوجه، ومن أمثالهم: "إن الحديث من القرى طرف"^(٤). وقال الآخر

أضحكُ ضيفي قبلَ إنزال رحلِهِ	ويُخصبُ عندي والمحلُّ جديبُ
وما الخصبُ للأضيافِ أن يكثرُ القرى	ولكنما وجهُ الكريمِ خصيبُ

فهذان النصان مصدرهما المثل العربي وجاءت الإفادة منه بمستوى متفاوت فالنص الأول تناص معه باللفظ والمعنى، وجاء المثل متنسقاً ومتناسقاً مع السياق الشعري الموظف فيه بحيث كان يفخر بكرمه وقيامه بحق الأضياف فاستلهم الشاعر للمثل العربي كان مقصوداً فكشف من خلاله عن القيمة الإنسانية والأخلاقية التي يريد أن يعبر عنها.

(١) الأشباه والنظائر ٧/١.

(٢) جهاد، كاظم: (١٩٩١م)، أودنيس منتحلاً دار إفريقيا الشرق، ص ١٣.

(٣) الأشباه والنظائر ٦٥/١.

(٤) المصدر نفسه ٦٥/١.

أما النص الثاني فقد استوحى الفكرة وأعاد صياغتها بأسلوب شعري جديد ليعبر عن نفس المعنى وهو مضاحكة الضيف وملاطفته ومحادثته وطلاقة الوجه وإن لم يكن عنده ما يطعمه، فالشاعر تعامل مع المثل العربي على أنه نص قابل للاستمرار فكانت إعادة كتابته عن طريق الامتصاص ودون المساس بالمعنى الأصلي الذي أخذ عنه.

وفي موضع آخر يورد الخالديان أن الشاعر يستلهم المثل الأدبي إما لموافقته وتبني فكرته أو للتضاد معه ونقض فكرته فقول مسكين الدارمي

وإني لأستحيي أخي أن أرى له عليّ من الحق الذي لا يرى ليا

وهذا المعنى ضد قولهم "إذا عز أخوك فهن".

وضده أيضاً قول ابن المعتز: ولا إذا عز أخ أذل^(١)

فالشاعر الأول استلهم المعنى لقلب قيمته الدلالية بشكل غير مباشر أما ابن المعتز فقد عمد إلى نقل ألفاظ النص المرجعي بشكل مباشر للتضاد معه وقلب قيمته الدلالية وهذا الشكل التناصي ورد عند كرستيفا تحت مسمى النفي الكلي "وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كليًا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا"^(٢).

أما من استلهم المثل العربي لمطابقتها وتأييد فكرته فمثله قول عبد الصمد بن المعدل في قوله^(٣)

إذا عز يوماً أخو ك في بعض أمر فهن

فقد ضمن عبد الصمد بن المعدل المثل كما هو دون تعديل أو تغيير ليعبر عن إخلاصه وتضحيته لأخيه فوجد في الموروث النثري ما يتسق مع فكرته فأخذه كما هو ووظفه في نصه وأضاف إليه ما يجعله يتناسب مع قالب الشعر، فاعتماد الشاعر عليه كان مقصوداً لأنه أشد علوقاً في ذهن المتلقي فعمد إلى استلهاهم ما من شأنه أن يثير المتلقي ويجعله أكثر انفعالاً وتفاعلاً مع نصه.

وبهذا فإن الخالديين نظرا إلى الموروث النثري على أنه من أهم المصادر التي يستمد منها ويتعامل معها الشعراء ورأى أن العلاقة تقوم أحياناً على التقليد وإعادة الإنتاج كما هو وأحياناً على التحاور معه وفيه بحيث تصبح دلالاته مغايرة للنص الأصلي.

(١) الأشباه والنظائر ٦٩/١.

(٢) كرستيفا، جوليا، علم النص، ص ٨٧.

(٣) الأشباه والنظائر ٧٠/١.

وقد يكون من "مهام التناص توثيق دلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ معنى أو لمؤازرة النص، إما بتضمين صريح وإما بتلميح وتلويح أو يكون من وجه آخر، رفضاً لمقولة أو نفيًا لمعتقد".^(١)

وبينا أن الشعراء يتوسلون ببعض الأفكار التي لها قدرة على التأثير والنفوذ على نفوس المتلقين، فالأمثال العربية تعيش في أعماق الناس لأنها تعبر عن تجارب واقعية مختزلة في الذاكرة فعندما نقرأ نصاً شعرياً يلامس هذه الأفكار فإننا لا شعورياً نستحضر الفكرة الأساسية التي قام عليها النص وهذا يمثل نوعاً من امتداد الماضي في النص الجديد حيث يضيف عليه قوة وأصالة فكرية وفنية.

فعندما أراد الشعراء أن يعبروا عن الضعف الذي يلحق أهل البيت الواحد إذا تزوج بعضهم من بعض استندوا على المثل القائل "اغتربوا لا تضووا"^(٢) فهذا القول يصدر عن خبرة وتجربة يتوارثها الناس جيلاً بعد جيل ومن الأمثلة الشعرية التي استحضرها الخالديان دليلاً على ذلك قول أعرابي يذكر ابنه.

فتى لم تلده بنت عم قريبة فيضوى وقد يَضوى سليل القرائب^(٣)
ولكنما أدته بنت محجب عظيم الرواق من خيار المرازب^(٤)
تعلم من أعمامه البأس والندى وورثه الأخوال حسن التجارب

ومثل هذا قول جرير في ابنه بلال:

إن بلالاً لم تشنه أمه لم يتناسب خاله وعمه

فريحه ريحي وشمي شمه

وعلق الخالديان على ذلك بأن قالوا: "وإنما يعتد بأن خاله وعمه لم يتناسباً، لأن العرب تزعم أن ابن الغرائب أنجب وأن ابن القريبين يكون ضاويًا، ومن أمثالهم: اغتربوا لا تضووا"^(٥).

وقال آخر في المعنى نفسه:

تجنبت بنت العم وهي قريبة مخافة أن يَضوى على سليلي

ومثله لآخر

أندر من كان بعيدهم تزويج أولاد بنات العم

(١) الجعافرة، ماجد ياسين، (٢٠٠٣)، التناص والتلقي، ط ١، دار الكندي، إربد، ص ١٦.

(٢) الأشباه والنظائر ١/٢٢٩.

(٣) يَضوى: يخرج ضعيفاً، السليل: الولد سليلاً لأنه خلق من سلالة، انظر لسان العرب مادة سئل.

(٤) الرواق: سقف في مقدم البيت.

(٥) الأشباه والنظائر ١/٢٢٩ - ٢٢٨.

ومثله لآخر

تركت بنات العم واقتادني الهوى إلى ابنةِ عالي الذكر من آل فارس

وهناك أمثلة كثيرة ومتناثر في كتاب الأشباه والنظائر^(١) على هذا الأسلوب من التناسل وهي في جملتها تشير إلى أن الشعر يتكئ على الأمثال والأقوال، فمقدرة الشعراء تتجلى أساساً من تشربهم لهذه النصوص التي أتيح لهم تمثلها في أطوار سابقة من تكوينهم الثقافي.

ب- قول الفلاسفة

هناك جوانب متعددة من المفاهيم والآراء الثقافية المشتركة بين الأمم والناس جميعاً تتقارب وتتماثل، وأزعم أن بعض الأفكار كما قد خطرت لأمة قد تخطر لأمة أخرى، إذا توفرت المعطيات والتجربة نفسها وقد يكون هناك وعي ببعض الأقوال الفلسفية فيعمد إليها الشعراء ويمزجونها داخل القول الشعري.

أشار الخالديان في موضع واحد للأخذ من قول أرسطو وهو قول زينب بنت الطثيرة ترثي أخاها يزيد فتقول في رثائها:

فتى ليس لابن العم كالذئب إن رأى بصاحبه يوماً دماً فهو آكله

ومثله قول الآخر

وكننت كذئب السوء لما رأى دماً بصاحبه يوماً أحال على الدم

يقول المؤلفان "فإن صاحب المنطق يذكر أن الذئب إذا كان عليه أدنى دم اجتمعت عليه الذئاب فتوزعته بينها أشلاء"^(٢). وصاحب المنطق عند العرب هو أرسطو.

ج- التناسل مع الأسطورة الشعبية

يقصد بالتناسل الأسطوري "استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها فيستعين بأسطورة

(١) انظر أمثلة إضافية كتاب الأشباه والنظائر ٨٨/١ ، ٩٩/١ ، ١٤٦/١ ، ٢٠٤/١ ، ٦/٢ ، ١٢/٢ ، ٤١/٢

/ ٩٠/٢ ، ١٦٦/٢ ، ٢٠٤/٢ ، ٣٤٥/٢ .

(٢) الأشباه والنظائر ٣٣٦/٢ .

ما تعزز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجماً مع سياق القصيدة وفيه إثراء وتجديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها".^(١)

وأشار الخالديان إلى تأثر الشعراء بالأسطورة الشعبية فرصدا قول طرفة بن العبد في

الغزل: (٢)

وإذا تضحك تُبدى حَبَّاً عن شتيتِ كأقاحي الرمل حُرُ
بدلته الشمسُ من منبته برداً أبيضَ مصقولَ الأشرُ

يقول الخالديان "روى عن الشعبي أنه كان يسأل جلساءه عن معنى هذا البيت فلا يجيبون ثم فسره لهم فقال: كان الغلام أو الجارية من غلمان العرب، إذا سقطت سنه، يقف بحذاء الشمس فيحذف بها ثم يقول يخاطب الشمس: أبدليني بها سنا أحسن منها".

إن رصد مثل هذه النصوص هو جزء من عملية التناص القائمة على تداخل النصوص فالشاعر ينتقي بوعي أو لا وعي أفكاراً تاريخية وأسطورية هي جزء من الثقافة ويقدمها بقوالب شعرية ليجعلها مستقرة في ذاكرة المتلقين.

فالنص الشعري استفاد من القصة الأسطورية وحوورها في وصف محبوبته ليعبر عن الغزل وجاء التناص في هذا النص مباشراً في قوله (بدلته الشمس) فكان توظيف الشاعر لها بحسب دلالاتها فتناص الأسطورة يجسد حداثة العهد بالصبا وحسن رقه الأسنان فجاء النص منسجماً مع السياق الذي يجسده الشاعر عن محبوبته.

وفي موضع آخر أشارا إلى تناص مجموعة من الشعراء مع الأسطورة الشعبية فقول

معن بن أوس المزني.

وإذا تقاعسَ صعبٌ في حزامته وإنْ تعرَّضَ في خيشومه صيدُ
رُضناه حتى يُذلَّ القسرُ هامتهُ كما استمرَّ بكف القاتل المَسدُ
فلا تكونوا كمن تَغذو بدرتها أولادَ أخرى ولا يغذى لها وأدُ
إن تُصلِحوا أمركم تصلِحْ جماعتكم وفي الجماعة ما يستميك العمدُ

أما قوله (فلا تكونوا كمن تغذو بدرتها) فمثل قول ابن هرمة

تعلقتُها وإناء الشبا بَ يطفحُ من جانبيه طفاحا

(١) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقاً، ص ١١٧.

(٢) الأشباه والنظائر ١/١٦٨.

ولا ميعةً حجرت حُبَّها ولا الشَّيبُ أنساكها حين لاحا
 وكم من مُحِبِّ أجنِّ الهوى فودَّ من الغم لو كان باحا
 وآخر غمَّ بأسراره فباح بمكتومه واستراحا
 وإن وتركي ندى الأكرمين وقدحى بكفى زَنُداً شَاحا
 كتاركةً بيضَها بالعراء ومُلبسةً بيضَ آخرى جَناها

ومثله قول الكميت

كمرضعةٍ أولادٍ أخرى وغادرتُ بنَّيها إلى أن عال أوسٌ عيالها

يقول الخالديان "هذا من خرافات الأعراب ومحالاتهم وذلك أنهم يزعمون أن الضبع إذا وضعت تركت جراءها وهم صغار فيجيء الذئب إليهن فلا يزال يعولهن ويغذيهن حتى يكبرن ويقدرن على التماس ما يأكلن ثم يدعهن"^(١).

إن استلهم الشعراء لهذا النص الأسطوري جاء على مستوى التوظيف فكل واحد منهم جاء به للتشبيه فعبروا من خلاله عن موقفهم الشعوري ورؤيتهم الفكرية وذلك من خلال تفجير طاقاته وإيحاءاته واستغلالها الاستغلال الشعري المناسب ليخدم فكرتهم والحالة التي يجسدونها في شعرهم.

د - القصة

أشار الخالديان إلى تداخل النصوص الشعرية مع القصة يقول الخالديان في ذلك "يذكر أن كثيراً أنشد بعض نساء الأشراف قوله:

وكننت إذا ما جنَّت أجللن مجلسي وأعرضن عنه هيبه لا تجهُما
 يُحاذرن منى نبوةً قد عرفنها قديماً فما يضحكن إلا تبسما

فقالته: يا ابن أبي جمعة، أبهذا القول تدعى الغزل؟ والله ما نال وصلنا وحظي بوجدنا إلا من يجري معنا كما نريد ويجعل الغي إذا أردناه، رشداً قم لعنك الله، فقام منقطعاً وإلى قولها نظر البحترى فقال:

ولا يؤدي إلى الملاح هوى من لا يرى أن غيه رشداً^(٢)

(١) الأشباه والنظائر ٢/٢٦١ - ٢٦٢.

(٢) الأشباه والنظائر ١/٥٠.

فجاء تناص البحري مع القصة بعد أن نظر إلى بعض المفردات ووظفها في نصه، فكان عمله هو نقل التعبيرات السابقة وتحويلها إلى السياق الشعري، وبما أن اللغة جماعية بطبعها فإن لها مع ذلك تحولها الفردي في الكلام ولكنها تحمل معها تاريخها الطويل من الاستعمال سواء الأدبي أو غير الأدبي الذي يظل له حضوره الفاعل والقوي في النص، فالخالديان كأبي قارئٍ واعٍ كانا عندما يقرآن النص يستحضران نصوصاً مشابهة له وإن كانت في سياقات أخرى.

فهما يربطان بين النصين من خلال كلمة أو كلمتين قد تقود إلى النص وتدل على المصدر الذي أخذت منه وقد تكون في النص المقروء عبارة لها دلالة ما ولكنها مليئة بطاقة إيحائية تشير إلى قصة كاملة مثل قول الحصين بن الحمام المري^(١):

تأخرتُ أستبقى الحياة فلم أجد	لنفسى حياةً مثل أن أتقدماً
ولسنا على الأعقاب تُدَمَى كلومنا	ولكن على أقدامنا تقطرُ الدما
وأطرقُ إطراقَ الشجاع ولو يرى	مساغاً لنايبه الشجاعُ لصمما
لذى الحلم قبل اليوم ما تُقرعُ العصا	وما علمُ الإنسانُ إلا ليعلمَا

يقول الخالديان فأما قوله "لذى الحلم قبل اليوم ما تقرع العصا" البيت فالأصل فيه أن ذا الأصبع العدوانى كان حكم العرب في أيامه، يقضى بينهم في المشكلات في أمورهم حتى أسن وتغير عقله، فكان ربما أتى بالشيء الذي لا يجوز حتى يتبينه ثم يرجع، وكان له ابن عم يتصدر للحكومة، فقال أهل ذي الإصبع له: إنك ربما خلطت في أحكامك، ونحن نخاف أن ينزل بنا بلاء من هذا الأمر قال: فاجعلوا بيني وبينكم علامة، إذا خلطت عرفتموني بغير كلام حتى أنتبه. فقالوا له: إنا نقيم أمتك فلانة لهذا الأمر، وكانت فهمة لبيبة، فإذا خلطت قرعت العصا بالأرض فتعلم الخبر، فقال: افعلوا، فكانت الأمة لا تفارقه، فإذا اختلط قرعت العصا فانتبه وعلم أنه قد أخطأ فيرجع إلى فكره ويزول عنه خلطه".^(٢)

فالشاعر قدم إحالة ذات مغزى ودلالته واضحة إلى القصة دون أن يستقصي أجزاء الخبر وهذه الآلية من التناص تسمى بالإيجاز وقد أشار إليها محمد مفتاح ويرى أن الإحالات الموجودة في القصائد كانت سنة متبعة في الشعر القديم. يقول ابن رشيق "وعادة القدماء أن يضربوا

(١) المصدر نفسه ١/١٤٣.

(٢) المصدر نفسه ١/١٤٤ - ١٤٥.

الأمثال في المراثى بالملوك الأعزّة والأمم السابقة"^(١) ويقول أن من أنواع الإيجاز "أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليثبته بها حالة معهودة"^(٢).

فالشاعر كثف للمتلقين خبر القصة من خلال انتقائه لفكرة قرع العصا واستثمرها في نصه الذي يصف فيه شجاعتهم وإقدامهم وفتكهم بأعدائهم فصاحب العقل والحلم بعد أن عرف هذا عنهم لا يحتاج إلى التنبيه بقرع العصا لأمر سوف يندم على عاقبته إذا حاول أن يعتدي عليهم. فالسياق السابق الذي أشار إليه الخالديان جعل للفكرة قيمة مفهومة ووجوداً طبيعياً ليؤدي وظيفته داخل النص وقد يستلهم الشاعر فكرة القصة بشكل مباشر ومطابق لها عن طريق الاجترار لأنه يرى أن النص السابق إنما هو استمرار وامتداد للفكرة التي يريد أن يعبر عنها كما في قول الأخطل:

أبني أمية أن أخذتُ كثيركمُ دون الأنام فما أخذتم أكثرُ
أبني أمية لي مدائحُ فيكم تُنسون إن طال الزمان وتُذكرُ

ويرى الخالديان أن هذين البيتين يتناصان مع قصة ابنة زهير بن أبي سلمى حيث "حضرت موضعاً فيه ابنة هرم بن سنان فقبل لها: هذه ابنة زهير، فقالت لها: أخذ أبوك من أبي أموالاً جمّة، فقالت لها ابنة زهير: أخذ أبي ما لا يغني وأعطى أباك ذكراً يبقى وتشاء يروى فقطعتها"^(٣).

إن العلاقة بين النصين واضحة على المستويين اللفظي والمعنوي فوجد الشاعر في هذا النص المعنى الذي يريده فأعاد تشكيله بسياق لغوي جديد ليعبر عن نفس الحالة الشعورية التي تتمثل في فضل الشكر وتخليده في القصائد على النعمة والمال لأنه لا يبقى ويفنى.

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناس، ص ١٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٣) الأشباه والنظائر ١/١٨٦ - ١٨٧.

المطلب الثالث: تناص الشعر مع الشعر وآلياته:

يقصد بهذا هو تشكل النص الشعر من نصوص شعرية سابقة أو معاصرة له بآليات تسهم في نمائه، بحيث يصبح النص الشعري الجديد خلاصة لعدد من النصوص التراثية التي استوعبها وتأثر بها الشاعر، وتعد هذه النصوص لبنة أساسية في بناء النص الشعري، ومنهجاً يحتذى به في عملية الإبداع، وبسبب ذلك تقوم بين النصوص تفاعلات بآليات مختلفة، وهذا يؤكد لنا أن الإنتاج ما هو إلا إعادة إنتاج مما ينفي ضمناً فكرة الإبداع المطلق، لأن النص مصدره نصوص أدبية أخرى، وهذا المفهوم يجعلنا نعيد النظر في بعض المفاهيم والمعتقدات التي سادت قديماً والتي كانت ترى أن الإبداع يقوم بسبب قوة خارجية وخفية غير إنسانية مثل الإلهام وشياطين الشعر، حيث تؤكد الدراسات الحديثة "أن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى"^(١) بحيث أنه لا يمكن أن يعيش نص أدبي خارج نصوص سبقته أو عاصرته، وبناء على ما سبق فإننا نرى أن استقصاء الخالدين للأشباه والنظائر عند جميع الشعراء يعني أن الشعراء لا يبدعون إلا تحت تأثير التناص، فنجد الشعراء يقتبسون ويضمنون ألفاظاً وأفكاراً هضموها واستوعبوها في زمن سابق، وهذا الفعل يظهر لنا مستوى المقروء الثقافي والمعرفة الخلفية الواسعة وحسن الأداة التي يمتلكها الشاعر في تعامله مع النصوص وبقدر مهارته تكون مرتبته في الإحسان.

فالمحدثون من الشعراء عند الخالدين مثل مسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتري والسنوبري وغيرهم، قد ورثوا طرق الإبداع من السابقين، وأن القدماء هم من فتحوا أبواب المعاني للمحدثين وهم أيضاً من روض لهم طرق الإبداع، فقام المحدثون بإعادة صياغة النصوص السابقة وهذا لا يجرمهم حق الأصالة والإبداع، فلهم قدرتهم في التجويد ولطيف المعاني ودقتها وطرافتها، ولهم إصابة التشبيه، وصحة الاستعارة وإن كانوا عولوا على المتقدمين في الألفاظ والمعاني.

فعندما يعول الشعراء على النصوص السابقة فإنهم يلجؤون إلى عدة آليات وتقنيات يعتمدون عليها ليكون توظيفهم للنصوص السابقة توظيفاً جمالياً، ونستطيع من خلالها قياس درجات التحول والتفاوت بين النصوص.

وقد أشار الخالديان إلى هذه الآليات التي تحقق الإنتاج والإبداع ومنها الجودة في الأخذ، فالإجادة في الأخذ وحسن اللفظ وصحة المعنى، هو نوع من التفاعل بين نصين أو عدة

(١) انجينو، مارك، في أصول الخطاب النقدي، ص ١١٠.

نصوص، وهذا هو المعنى العام للتناص، ونذكر فيما يلي بعض النصوص التي تدل على وجود التفاعل بين النصوص عن طريق الأخذ ونبين دورها في تحقيق الجانب الإبداعي. فقول عتيبة بن مرداس:

تراه كماء البحر يدفع ملحه لورّاده عنه وإن كان مُفعمًا
من هنا أخذ البحترى قوله:

جِدَّةٌ يَذُودُ الْبُحْلُ عَنْ أَطْرَافِهَا كَالْبَحْرِ يَدْفَعُ مِلْحَهُ عَنْ مَائِهِ

يقول الخالديان "ولقد جود البحترى، وإن كان قد أخذ المعنى بأسره وبعض اللفظ"^(١) فعناصر هذا النص موجودة في النص السابق بشكل واضح وذلك يعني أن الخالديين يقران على الأخذ ويصفانه بالجودة وهذا يدل على أنهما لا يمانعان من الأخذ الواعي إذا أحسن المبدع وجود في المعنى والصياغة، ونرى أن التداخل بين النصين يعود إلى طبيعة اللغة واستعمالاتها والتشبيهات البلاغية، فتشبيهه الكريم بالبحر الذي يدفع الملح خارجه هو جزء من الثقافة والمعرفة المشتركة، وألفاظها ومفرداتها التي تعبر عن ذلك محدودة، فالفضل والإحسان يعود إلى الجودة في الأداء. ومن الشواهد على جودة الأخذ قول عبدالله بن ثعلبة الأزدي^(٢):

تَرْدُ السَّبَاعِ مَعِي فَتَحْسِبُنِي السَّبَاعُ مِنَ السَّبَاعِ

أخذ أبو تمام هذا المعنى فجوده وطرف كلامه بقوله

أَنْقَّ مَعَ السَّبَاعِ الْمَاءَ حَتَّى لَخَالَتَهُ السَّبَاعُ مَعَ السَّبَاعِ

ويشترط الخالديان في قضية الأخذ أن يهذب الشاعر الأخذ المعنى المأخوذ ويورده في صياغة وحلة أنيقة كقول أعرابي^(٣).

وَلِلْفَارْحِ الْيَعْبُوبِ خَيْرُ عُلَّالَةٍ مِنَ الْجَدِّعِ الْمُرْجِيِّ وَأَبْعَدُ مَنَزَعَا

ومثله قول جرير:

وَابْنُ اللَّبُونِ إِذَا مَا لَزَّ فِي قَرْنٍ لَمْ يَسْتَطِعْ صَوْلَةَ الْبُزْلِ الْقَنَاعِيْسِ^(٤)

ومثل هذا المعنى قول الشاعر

لِعَمْرِكَ لِلشَّبَانِ أَسْرَعُ غَارَةً وَلِلشَّيْبِ إِنْ دَارَتْ رَحَى الْحَرْبِ أَصْبَرُ

(١) المصدر نفسه ١/١٣٤.

(٢) المصدر نفسه ١/١٣.

(٣) الأشباه والنظائر ١/١١٢.

(٤) القناعس: الجمل الضخم.

ومثله لآخر

يرى الغرُّ عن ورد الكريهة مُحجماً إذا الكهل في ورد الكريهة أقدمًا
وما يستوى الاثنان: هذا مؤنَّحٌ وهذا تراه في الحروب مُحرمًا
ويعلق الخالديان على أخذ البحترى بقولهما "وقد أخذ البحترى هذا المعنى فأجاده وهذبه بطبعه
فقال^(١):

يُهلُّ الغلامُ الغرُّ حتى يرُدَّهُ إلى الهول من مكروهاها الأثيبُ الكهلُ

فكل شاعر من هؤلاء أبدع إبداعاً خاصاً وجاء بصورة مختلفة عن الآخر، فالمعنى العام والجزر المشترك بينهم هو أن الكهول الذين لاقوا الحروب دفعة بعد أخرى أصبر عليها وأقدم من الشباب. ومن هذا المعنى تبلورت الفكرة عند البحترى وتلونت بإبداعه وطبعه الخاص. ولقد تفهم الخالديان أن النصوص السابقة والمتزامنة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها النص الجديد، وهذه النصوص يستعين بها المبدع إذا أراد أن يبنى نصه، فإذا كانت جوليا كرسيفا ترى "أن التناص هو النقل لتعبيرات سابقة ومتزامنة"^(٢) فإن الخالديين يريان أن الإبداع يقوم بالاعتماد على النصوص السابقة والمتزامنة ولا يريان بأساً في ذلك إذا أضاف المبدع أو ساوى النص المأخوذ منه بشرط أن لا يأتي بأقل من مستوى النص المأخوذ منه.

ويذكر الخالديان قول ذي الرمة

وليل كجلباب العروس أدَّرَعته بأربعةٍ والشخصُ في العين واحدُ
أحمُّ عِلافِيٍّ وأبيضُ صارمٌ وأعيسُ مُهريٍّ وأشعبُ ماجدُ^(٣)

أخذه البحترى فقال:

يا نديميَّ بالسواجير من ود ابن عمرو وبُحترُ بن عتودِ
اطلبا ثالثاً سواي فإني رابعُ العيسِ والدجى والبيدِ

(١) الأشباه والنظائر ١/١١٣.

(٢) مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي، ص ١٠٢، مرجع سابق.

(٣) عِلافِيٍّ: نوع من الرحال ينسب لرجل من الأزدي كان يصنعها يسمى عِلاف.

ويعلق الخالديان على هذا النوع من الأخذ بقولهما "وما نعلم أن البحثري أخذ لمتقدم معنى أو لمحدث إلا زاد فيه أو ساواه بكلام عذب مليح إلا هذا المعنى فإنه لم يلحقه وقصر عنه"^(١).

فما يكشفه هذا النص أن البحثري يعتمد في إبداعه الأخذ الواعي من نصوص متقدمة أو متزامنة، وهذه النصوص كانت سبباً في إبداعه، ويتسم أخذ البحثري بالإيجابية إذا أضاف على المعنى وولد منه معنى آخر، أو ساواه وذلك إذا أعاد صياغة المعنى بألفاظ عذبة ومليحة، ويستثنى الخالديان هذا النص من جملة النصوص التي أخذها البحثري من غيره، سواء للمتقدمين أو المعاصرين له ويريان أنه ذو صفة سلبية في الأخذ، ومع ذلك لا يسميانها سرقة.

ومن الآليات التي تنتج عن تفاعل النصوص واحتكاكها مع بعضها، آلية الزيادة في المعنى "فالتناص هو عمل يقوم به نص مركزي بتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بزيادة المعنى"^(٢). فالتفاعل النصي على هذا النحو يمثل استعادة النصوص السابقة وإعادة صياغتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يتكون منها، وإلى مثل هذا أشار الخالديان حين وقف على مثل قول عبد بني الحساس:

ألكني إليها عمرك الله يا فتى بآية ما جاءت إلينا تهاديا
تهادي سئل في أباطح سهلة إذا ما علا صمداً تفرعاً وادياً

يقول الخالديان: معنى هذين البيتين "فهو حسن في مشي النساء وقد أخذه جماعة وممن أخذه حميد بن ثور فقال:

فجاءت تهادي مشية مرجحة تهادي سئل قد مضى وتصراً^(٣)

فممن جود في أخذه وأبدع وزاد زيادةً بيّنة وأتى به مع الزيادة الكثرة باللفظ العذب والاستعارة الجيدة والتشبيه المليح ابن الرومي في قوله:

جاءت تدافع في وشي لها حسن تدافع الماء في وشي من الحبيب^(٤)

(١) الأشباه والنظائر ١/١٣٨.

(٢) أنجنيو، مارك، في أصول الخطاب النقدي، ص ٧٥.

(٣) مرجحة: تثنت في مشيتها، لسان العرب، مادة رجن.

(٤) المصدر نفسه ٢/٢٢.

وهذا يوضح أن الزيادة أداة من أدوات التفاعل بين النصوص تعطي النص مزية وأهمية في المعنى، لأن الشعراء لهم قدراتهم على تخطي ما هو معتاد ومتوقع إلى ما هو جديد غير مألوف ولهم طاقتهم في إبراز المعنى المتداول في صورة بديعة ومبتكرة ومنتامية، وهذا هو معيار التنافس والتفاضل بين الشعراء، ومن ذلك قول جرّان العود النميري:

فبتُ كأن العينَ أفنانُ سدرَةٍ عليها سقيط من ندى الليل ينطفُ

يقول الخالديان "فمن أحسن ما قيل في الدمع وأجوده وأطرفه، وشبيهه به قول الآخر:

لعينك يوم البين أسرعُ وكفاً من الفنن الممطور وهو مروحُ

فالشاعر هنا أبدع معنى من سابق عليه، وأثرى نصه بالزيادة التي أحدثها، يقول الخالديان "وقائل هذا البيت قد جود أيضاً وزاد على من تقدمه وأتى بعده، وذلك أنه لم يرض أن يكون دمه مثل الفنن، وهو الغصن، الذي يقع المطر على ورقه فهو يجري حتى قال: "وهو مروح" أراد أن الريح تحركه فهو لا يهدأ من القطر وليس بعد هذا نهاية في تحادر الدمع وسرعته"^(١).

والملاحظ أن الخالديين يختلفان عن نقاد السرقات المتعصبين الذين يحاولون أن يأتوا بالمصدر للتعصب للقدماء ونفي شاعرية الشاعر المتأخر، فهما يأتیان بالمصدر لكشف حسن التناول والإبداع الفني.

وعندما يقوم الخالديان بتتبع النصوص المتداخلة يكشفان أثر التوليد الناشئ عن تفاعل النصوص مع بعضها، ويبرزان الملامح الفنية الناتجة عن هذا التداخل الإيجابي، وبما يتميز كل نص عن الآخر، فالفكرة السابقة هي الباعثة على الإبداع، والمبدعون الذين يتلقفون الفكرة لهم طاقتهم على تقليب نواة المعنى، حتى يصبح ظاهر النص وكأنه يختلف تماماً عن النصوص التي تشكل منها إلا أنه يبقى عليه أثر التداخل فقول جرّان العود النميري:

فبتنا قعوداً والقلوبُ كأنها قطا شرَّع الأشراك مما نخوف

ومثله قول بشار وقد شبه خفقان القلوب بالكرة في نزوها وهو قوله:

كأن فؤاده كُرّة تنزّى حذارَ البين إن نفع الحذارُ^(٢)

(١) الأشباه والنظائر ٤٩/١.

(٢) تنزى: تنوثب.

وهذا لعمرى تشبيه جيد ومعنى صحيح وقال آخر وهو غير هذا المعنى، فجوده
كأن فؤادي في مخاليب طائر إذا ذُكرت ليلي يشدُّ به قبضاً

يقول الخالديان "هذا ذكر أن فؤاده إذا ذكرت عشيقته قبض عليه، ولم يذكر أنه شديد الخفقان،
وهو يدخل في هذا المعنى أو يقاربه. وقال بعض المحدثين من أهل الموصل في هذا المعنى
فجوده وأحسن وزاد وأورد معنى ثانياً وهو قوله:

كأن قلبي وشاحاها إذا خطرت وقلبها قلبها من الصمت والخرس

هذا ذكر أن قلبه مثل وشاحي صاحبه قلقا وتحركا. ثم أتى وزاد في المعنى بقوله
"إذا خطرت" ليكون أشد للحركة ثم أتى بمعنى وهو قوله "قلبها قلبها من الصمت والخرس" وقد
ذكر أن قلبها غير خافق ولا قلق، والقلبُ السوار. وهم يصفون المرأة بضيق السوار والخلخال
وقلة حركتهما، فهذا الشاعر ذكر قلبه بالقلق وقلب من يحب بالسكون فزاد وجود^(١) وهذا يمثل
عدولا وانزياحا عن المعنى العام، مما مكن الشاعر من إضفاء صورة جمالية أخرى تحول بها
عن غيره.

ويحدث التحول الصوري الإبداعي عن طريق **الاحتجاج**، مثل قول أبي تمام مصوراً
عذوبة ثغر المحبوبة بالظن والتفرس حين يقول:

بأبي فمَّ شهَدَ الضميرُ له قَبْلَ المذاقِ أنه عَدَبُ
كشهادةِ اللهِ خالصة قبل العيان بأنه ربُّ

فقد أخذه عن النابغة القائل^(٢):

زَعَمَ الهمامُ بأن فاها طيبٌ عذبٌ إذا قبَّلتُه قَلتْ ازدد
زَعَمَ الهمامُ ولم أذقهُ بأنه يَشْفِي ببردِ لثاته العَطشَ الصدي

فقد أشار الخالديان بعد أن أوردا عدداً من النصوص التي تداولت هذا المعنى، بأن أفضل
من جود هذا المعنى وأحكم أخذه هو أبو تمام، وعلقا قائلين: "وأما من جوده وأحكمه واحتج فيه
بحجة لا تدفع فأبو تمام"^(٣).

(١) الأشباه والنظائر ٥١/١ - ٥٢.

(٢) المصدر نفسه ٦٠/٢.

(٣) المصدر نفسه ٦٢/٢.

فنحن نرى أن أبا تمام قد أحكم هذا الأخذ بسبب الإبداع الحاصل في الصورة الجديدة، فقد زاد أبو تمام في صورته على الصورة الأولى الممثلة بتصوير جمالية ثغر المحبوبة وعذوبته بالظن والتفريس (قبل المذاق)، إذ زاد في تصوير هذه الجمالية، بصورة إبداعية جديدة تمثلت في تصوير إيمان الناس بالخالق على الرغم من عدم معاينتهم له والنظر إليه عياناً، وبذلك تزداد الصورة قوةً على قوتها الأولى، ويزداد التناص قوةً بالحجة الحاصلة من الصورة الجديدة.

ومن هذا يتبين لنا أن تداول المعاني مع الشعراء السابقين يعدّ من أهم المصادر التي يتكئ عليها الشعراء التالون، فتناولهم لها هو من طبيعة الإبداع الفني، وأي نص يتناول المعنى المتداول يدخل في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع النصوص التي تنتمي إلى هذا المعنى، ويحتم عليه ذلك بان يستعمل الألفاظ التي تعبر عن هذا المعنى والتي بالتأكيد أنها قد استخدمت من قبل في نصوص سابقة، وسوف تستخدم في نصوص لاحقة، وهذا يضع الشعراء تحت امتحان صعب يمكننا من كشف شاعرية الشعراء وقدرتهم على ابتكار الصور الفنية، وتقليب المعنى وحسن الصياغة، مما يضمن لهم الأهمية والأفضلية في المعنى وإن تأخروا، أو يكون سبباً في فضح قدراتهم الفنية "ولهذا قيل: المعنى لمن اخترعه، فإن زاد عليه الأخذ له فهو أحق به، وإن قصر عنه فإنما فضح نفسه"^(١) وهذا يكشف لنا الغاية التي ينشدها كل شاعر من تناول المعاني المتداولة، فهو يتحدى نفسه عندما يتنافس مع النصوص السابقة، ويبتكر منها صوراً فنية تحقق له ميزة وخصوصية. "وبهذا لا يستطيع الشاعر تأكيد ذاته إلا على أساس علاقته بالشعراء السابقين، ليكون قادراً على إنتاج دلالات جديدة"^(٢).

ومن هنا يرى الخالديان أن التجديد في المعنى عند المحدثين يفوق ما جاء به السابقون وإن كانوا الإمام المتبع، فلم تعد نصوصهم ذات صفة ثابتة وسكونية بل تخطت ذلك وأصبحت ذات فعالية متحركة ومتجددة، فقد أخذ الشعراء المحدثون مثلاً قول جرّان العود النميري في حديث النساء وهو: ^(٣)

يُنزِعُنَا لَدَا رَحِيمَا كَأَنَّمَا عَوَائِرُ مِنْ قَطْرٍ حِدَاهُنَّ صَيْفٌ^(٤)
رَفِيقَ الْحَوَاشِي لَوْ تَسَمَّعَ رَاهِبٌ بِبُطْنَانَ قَوْلَا مِثْلَهُ ظَلَّ يَرْجُفُ

(١) الأشباه والنظائر ٣٨/١.

(٢) موسى، إبراهيم نمر (٢٠٠٨) نحو تحديد المصطلحات: التناص - الأدب المقارن - السرقات الأدبية، علامات النادي الأدبي بجدة، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير، ص ٦٧.

(٣) الأشباه والنظائر ٤٧/١.

(٤) العوائر: ما تفرق من القطر.

فهذا المعنى كما يقول الخالديان "حسن نادر إلا أن الشعراء في الحديث أكثروا من جیده، ومن حسنه ومن ذلك قول القطامي: (١)

فهنّ ينيذنّ من قولٍ يُصينّ به
مواقع الماء من ذي الغلّة الصّادي
يقننننا بحديثٍ ليس يفهمه
من يتقّين ولا مكنونهُ بادي

وقال الخالديان: ومن أجود ما قيل في هذا الحديث قديماً وحديثاً قول ابن الرومي (٢):

وحديثها السحر الحلال لو انه
لم يجن قتلَ المسلم المتحرّز
إن طال لم يملّ وإن هي أوجرت
ودّ المحدث أنها لم توجز
شركُ القلوب ونزهة ما مثلها
للمطمئنّ وعقله المُستوفّر

فقد علقا قائلين "هذا نهاية ما قيل في هذا الباب، وقد تناول ابن الرومي قوله "ودّ المحدث أنها لم توجز" من بعض المتقدمين، وهو قوله:

من الخفّرات البيض ودّ جليسها
إذا ما قضت أحداثاً أن تُعيدها

وهذا يدل على إعجاب الخالديين بالشعراء المحدثين الذين يبتكرون من النصوص السابقة صوراً فنية أخرى، فالنصوص مهما اتفقت في المعنى إلا أنه يكون بينها اختلاف في الأداء وتفاوت في الجودة والصيغة، ويدل أيضاً على إدراكهما الدقيق للتفاعل بين النصوص وتوالدها من بعضها البعض، فابن الرومي أخذ المعنى وبعض دوال النص القديم وأعاد تركيبها وتأليفها في نصه بشكل فني ووظيفي، فلقي عمله هذا استحساناً وإشادة من الخالديين.

ويثري الخالديان رأيهما النقدي ويزداد نصاعة ووعياً مبكراً بالتفاعل النصي عندما يصفان عمل الأخذ من النصوص السابقة **بالحدق والمهارة**، فهما من الآليات المهمة في التناس الشعري، كما يرى الخالديان أن هاتين الآليتين تسهمان في عملية الإبداع، فالنصوص السابقة في نظر الخالديين تمثل نقطة انطلاق للنص الجديد وتصبح سبباً في الإبداع ومنطلقاً لتطوير المعنى فقول القتال الكلابي: (٣)

لقد ولدت عوف الطعان ومالكا
وعمر وعلّى والحارث المتجّبا

(١) الأشباه والنظائر ٥٣/١.

(٢) الأشباه والنظائر ٥٥/١.

(٣) المصدر نفسه ٣١٦٠/١.

رجالٌ بأيديها دماءٌ ونائلٌ
ومن هذا أخذ البحترى قوله
يكادُ على الأعداء أن يتحلبا
وصاعقةٌ في كفه ينكفي بها
على رؤس الأبطال خمسُ سحائب
يكاد الندى منها يفيض على العدى
مع السيف من ثنيي قنا وقواضب

ويعلقان على هذا الأخذ ويريان أنه كان سبباً في الإبداع وتوليد المعنى، فقد أصبح النص السابق هو الباعث على النشاط الإبداعي، ويقولان "والبحترى وإن كان أخذ المعنى وأتى به في بيتين، فقد جود وأحسن وفاق على وفاق الأول بما أبدع في المعنى الأول وزاد، لأنه صير السيف صاعقة، فيجوز أن يكون أراد حديدة من صاعقة على ما يحكي بعض الناس في الصواعق، ويجوز أن يكون شبه السيف بالصاعقة لحدته وأنه يتلف ما مر به، ثم ذكر أنه ينكفي به على رؤس الأبطال خمس سحائب، يعني أصابع الممدوح، ومن النادر في هذا البيت أنه صير السحائب مع الصاعقة، إذ كانا من جنس واحد وتقول الفلاسفة:

إن الصواعق تكون مع السحائب الصيفية دون الأمطار المطبقة في الشتاء ... وهذا هو الحذق في الشعر وأخذ معانيه، ومن أخذ المعنى هذا الأخذ فهو أحق به ممن ابتدعه"^(١).

فهذا النص الذي يحمل دلالات متعددة بسبب تعدد المصادر المشاركة فيه والتي كان لها الفضل على الجانب الإبداعي حيث عمد المبدع إلى النص السابق وولد منه المعنى الأولي وتحرك النص وتمدد لينشئ دلالات جديدة استمدها الشاعر من مخزونه الثقافي ففاق على الأول بما أحدثه من تطور دلالي، فالعمل الإبداعي في نظر الخالديين لا يهتم في ابتكار الأفكار الجديدة بقدر ما يهتم في التأليف بين الأفكار، وهذا الفعل لا يسلب النص حق الأصالة والإبداع.

ومن آليات التناص أيضاً **تتميم المعنى** واكتمال عناصره، فهذه الآلية تحتاج إلى وعي ومعرفة في النصوص السابقة، ويمثلان على ذلك بقول شاعر من الخزرج^(٢):

وطاعنا وللنبيل هريير يصدع القلبا
فلما طاعن القوم تركنا فيهم الضربا
فأخذ هذا المعنى زهير وزاد فيه بقوله
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا
ضارب، حتى إذا ضاربوا اعتنقا

(١) الأشباه والنظائر ٣١/١ - ٣٢.

(٢) المصدر نفسه ١٣٢/١.

ولزهير "زيادة جيدة لأنه ذكر أنه يطعنهم وهم يرتمون ثم يضربهم وهم يتطاعنون فإذا اضطربوا بالسيوف عانق، ولم يتم أحد هذا المعنى بمثل هذا إلا أن زهيراً أخذه بغير شك من المهلهل بن ربيعة التغلبي في قوله

أنبضوا معجسَ القسي وأبرقنا كما يُوعِدُ الفحولُ الفحولاً

فالزيادة التي لحقت نص زهير تعود إلى نص آخر، وهذا يؤكد أن الشاعر لا يستطيع الخلاص من التداخل مع النصوص الأخرى، لأن التناص قدر كل نص، ويترتب على هذه الآلية أن ينظر الشاعر في أجزاء المعاني، ويعرف أوجه صورها المختلفة، بحيث يستطيع أن يركب أجزاءها ويكمل النقص الذي فيها، وبهذا سوف يقوم في ذهن المبدع نوع من المحاوراة والاحتكاك مع الأفكار السابقة، لينطلق منها لإنشاء نص آخر، فيلمّ عندئذ بأطرف المعنى، ويمثل الخالديان على ذلك بقول أعرابي من كلب، يمدح مسلمة بن عبد الملك فيقول^(١):

تراه أمراً من آل مروان لم يزل لنا منه علمٌ لا يحدُّ ونائلٌ

يقول الخالديان في عرضهما لهذه الفكرة "هذا المعنى جيد قد اشترك فيه جماعة، فممن جوده أبو تمام في قوله: (٢)

ترمي بأشباحنا إلى ملك نأخذ من ماله ومن أدبه

وقال آخر:

نغدو فإما استعرنا من محاسنه فضلاً وإما استمحننا من أياديه

يقول الخالديان: "ولقد أتى ابن الرومي في نهاية التجويد واستيفاء للمعنى بقوله:

يقول عليّ مرّةً وأنا لني وكان عليّاً في معانيه كاسمه
أرى فضلَ مال المرءِ داءَ يعرضه كما فضلَ طعم المرءِ داءَ لجسمه
فرحتُ برفديهِ وما زالت رابحاً برفدين من شتى نداءه وعلمه

فالمعنى العام هو الرفد من إحدى سجايا الممدوح المتعددة، فكل النصوص التي ذكراها قبل نص ابن الرومي تشير إلى الرفد من شيين فقط. أما ابن الرومي فقد رفد من ماله وطعامه ومن شتى نداءه وعلمه وبهذا فقد استوفى المعنى وألم بأطرافه.

(١) الأشباه والنظائر ١/١٣٤.

(٢) المصدر نفسه ١/١٣٥.

ومن الأدوات والآليات التي تسهم في نماء النص ورفع مستواه، آلية التضمين فقد أشار الخالديان إلى القيمة الفنية التي يقصدها المبدع حين يلجأ إلى استخدام هذه الآلية. ومن الشواهد على ذلك تضمين الخالديين نفسيهما لقول عنتره:

فشككتُ بالرمح الأصم ثيابهُ
ليس الكريم على القنا بمحرم

يقول الخالديان "ولنا بيت مثله من قصيدة في أهل البيت عليهم السلام نخاطب بها مولانا الحسين عليه السلام".

بك صار عنترُ صادقاً في قوله
ليس الكريم على القنا بمحرم

وعلقا قائلين "وهذا من جيد التضمين ونادره"^(١)

فقد قاما باستدعاء اسم الشخصية وضمنا الشطر الثاني من النص السابق بشكل مطابق، وهذا الفعل يعطينا تصوراً كافياً لفهم الخالديين حول جمالية التضمين وفاعليته في بناء النص، وكما أشرنا سابقاً إلى أن كثيراً من النقاد العرب المعاصرين يعدون التضمين شكلاً من أشكال التناص.

ويتضح مما سبق أن الأخذ والزيادة والاستيفاء والتنميط والجودة والاحتجاج والتضمين مفردات تدل على تفاعل النص اللاحق مع السابق، وهي تشير إلى تعالق النصوص فيما بينها، وتدل على الإبداع والتحول والاستقلالية ونستطيع أن نقول إنها تدل على التأثير الإيجابي وهي أدوات أو آليات يستخدمها الشعراء للإنتاج وتنمية النص وإثرائه، وهذه كلها تدخل في سياقات التناص من أبوابه العريضة الكبيرة.

فالشعر من خلالها يستطيع أن يتعامل مع مصادره التناصية الشعرية بفاعلية فهي معايير نقدية صرفة تحث على التعامل مع النصوص السابقة للعمل على الإنتاجية وتحسينها وإخراجها بأسلوب جديد.

(١) المصدر نفسه ٢٠١/٢.

النتائج والتوصيات

النص غير المتناسق هو نص مبهم لذا فكل النصوص متناصقة وإلا كيف نفهم أي نص يرد إلينا، فوعي القارئ بدلالات النص هو وعي بتناصقاته دون أن يرجع إلى مرجعياته ومصادره بشكل مباشر، لأنه يعلم بصورة تلقائية أن هناك معاني على هذه الشاكلة، فقضية الإبداع تكمن في تركيب الأجزاء المبعثرة وأسأل من منا ابتكر فكرة لم يسبق إليها؟! فالتفكير بالإبداع بحد ذاته هو احتكاك بالأفكار السابقة، لذا فإن النص هيكل مركب من أفكار تماثله وتشابهه وتناظره لها وجودها السابق.

أهم النتائج التي توصلت إليها

- يتبين لنا مما عرضنا له أن الخالدين دفعا عن نفسيهما التهمة التي كان يرميها بهما معاصرهما السري الرفاء، فهما يقولان بهذا الكتاب أن ظاهرة التشابه والتماثل والتناظر كانت ظاهرة عامة لدى الشعراء جميعاً وليست مظنة تهمة لهما بأنهما كانا يسرقان الأشعار، وكما دفعا عن أنفسهما دفعا عن كبار الشعراء كذلك.
 - إن البحث عن أصل سابق للنص يعني ضمناً أن هنالك أفكاراً سابقة عليه. وعندما يرى النقاد العرب بأن المعاني مستنفده فهذا يعني أنه لا توجد فكرة تخلق من العدم.
 - إن الإبداع لا يخرج عن المصطلحات الواردة في النقد العربي والتي بلغت أكثر من عشرين مصطلحاً يحلل ويعاين مستويات التداخل بين النصوص ولعل كثرتها هو وعي مبكر بسبل الإبداع.
 - التناسق يعني أي حضور واع أو غير واع وبهذا فإن أي حضور وتداخل بين النصوص يدخل تحت هذا الباب.
- وجدت في إشارات الخالدين على بعض المبادئ التي يقوم عليها مفهوم التناسق مثل القول إن التناسق حتمي لكل نص، والتناسق اللاواعي، والنص نسيج من الاقتباسات التناسق الذاتي والتناسق بالتضاد تقابلها وتحيل إليها دراسة الخالدين وإجراءاتهما في كتابهما، ولا يقلل من محاولتهما أنهما لم يفتننا إلى الكثير من تلك المصطلحات التي نجدتها في كتب النقد المعاصر.

أشار الخالديان إلى تداخل النص الشعري مع النص القرآني ومع الأجناس التعبيرية المختلفة مثل الأقوال والأمثال والقصة والأسطورة الشعبية وقول الفلاسفة.

وذكر الخالديان الأبعاد الجمالية عند حضور النص السابق في اللاحق والآليات والتقنيات التي يعتمد عليها عند استحضاره، وهذا يجعلنا ندرك مستوى العمل الفني الجديد بعلاقته مع النصوص السابقة.

- يتفق الخالديان مع نقاد التناص في تأكدهما على أن النص وليد النص، من خلال تتبعهما للتشابه والتناظر الذي يبين لنا سلسلة نسب النصوص وتوالدها وتناسلها وترابطها على مر العصور مع الحرص على انتقاء النصوص ذات المستوى المتميز والرفيع، وإبراز الوجوه الإيجابية التي نتجت عن ذلك.

نرى أن مصطلح الأشباه والنظائر الذي يحمل الطابع المتسامح في التفكير النقدي العربي هو حقل جامع يجب أن تقع تحت مظلته كل المصطلحات التي ترصد مستويات التداخل بين النصوص، لذا يجب علينا أن نستبدل به مصطلح السرقات التهجين. وهذا الوعي ظهر عند الخالديين من خلال تحفظهما على مصطلح السرقات، لأنه في الأصل مصطلح أخلاقي وليس نقدياً، فالمشكلة في اعتقادنا في مصطلح السرقة الذي وقف حائلاً أمام ذلك المنهج الذي يهتم بقضية الاستفادة من الآخر.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، عز الدين، اللباب في تهذيب الأنساب، طبعة مصر، ١٣٥٧هـ.
- ابن النديم، الفهرست، ط١، المكتبة التجارية بمصر، ١٣٤٨هـ.
- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.
- ابن فارس، مقاييس اللغة، الطبعة السادسة، ١٣٩٠هـ.
- ابن كثير، عماد الدين إسماعيل القرشي، البداية والنهاية في التاريخ، خرج أحاديثه الشيخ محمد بيومي وعبدالله المنشاوي، ومحمد رضوان، الناشر مكتبة الإيمان بالمنصورة.
- ابن نجيم، زين الدين، غمز عيون البصائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.
- الأحمد، نهلة فيصل (٢٠٠٢)، التفاعل النصي: التناسية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.
- الأصفهاني، أبو فرج، في كتاب الأغاني، ط٢، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م.
- البحتري، حماسة البحتري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩م.
- البديعي، الشيخ يوسف: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبدو زيادة، ط٣، دار المعارف، ١٩٩٠.
- البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، طبعة السعادة بمصر.
- بنيس، محمد (١٩٨٥)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط١، دار التنوير، بيروت - لبنان.
- ثامر، فاضل (١٩٨٥)، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان.
- الثعالبي، أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٥م.

- الثعالبي، أبو منصور، **يتيمة الدهر**، المطبعة المصرية، ١٩٣٤هـ.
- الجرجاني، القاضي، **الوساطة بين المتبني وخصومه**، ط٣، تحقيق وشرح محمد أبو الفصل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب المصرية، ١٩٥١م.
- الجعافرة، ماجد ياسين (٢٠٠٣)، **التناص والتلقي**، ط١، دار الكندي، إربد.
- جهاد، كاظم (١٩٩١)؛ **أدونيس منتحلاً**، دار إفريقيا الشرق.
- الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي: **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، حيدر آباد الدكن، ١٩٣٠م.
- الحاتمي، **حلية المحاضرة**، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٧٩م.
- الحاتمي، محمد أبو الحسن المظفر، **الرسالة الموضحة**، دار صادر ودار بيروت للطباعة للنشر، بيروت، ١٩٦٥م.
- الحديدي، عبد اللطيف محمد، (١٩٩٥)، **السرققات الشعرية بين الأمدي والجرجاني**، جامعة الأزهر، المنصورة.
- حمودة، عبد العزيز (٢٠٠١)، **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية**، عالم المعرفة، الكويت.
- الحموي، ياقوت، **معجم الأديباء**، تحقيق أحمد فريد الرفاعي، دار المأمون بمصر ١٨٣٨.
- الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، طبعة وستنفلد، ليبزيغ، ١٨٦٦م.
- الخالديان، **الأشباه والنظائر**، تحقيق السيد محمد يوسف، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- الخالديان، **التحف والهدايا**، عنى بنشره وتحقيقه سامي الدهان، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.
- الدينوري، ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق شاکر، دار المعارف، ١٩٦٦.
- ديوان **الخالديين**، جمعة وحققه سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.
- ديوان **السري الرفاء**، تحقيق حبيب حسين الحسيني، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١م.
- ديوان **السري الرفاء**، تقديم وشرح كريم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦.
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، (٢٠٠٧م)، **دليل الناقد الأدبي**، ط٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- الزركلي، خير الدين، (١٩٨٤)، **الأعلام**، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت.

- الزعبي، أحمد (٢٠٠٠م)، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان - الأردن.
- السمرة، محمود، (١٩٧٩م)، **الجرجاني الأديب الناقد**، المكتب التجاري، بيروت.
- السيوطي، جلال الدين، **الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية**، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٩م.
- السيوطي، جلال الدين، **الحاوي للفتاوي**، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢م.
- صبح، علي علي، (١٩٨٦)، **عمود الشعر العربي في موازنة الأمدي**، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة.
- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك، **الوافي بالوفيات**، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.
- طبانة بدوي (١٩٦٥م)، **دراسات في النقد الأدبي العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث**، ط٤، المطبعة الفنية الحديثة.
- طبانة، بدوي، **السراقات الأدبية**، مكتبة نهضة مصر بالجمالية.
- عباس، إحسان (٢٠٠١)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، الإصدار الثالث، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن.
- عبد القادر، بقشي (٢٠٠٧م)، **في الخطاب النقدي والبلاغي**، دراسة نظرية وتطبيقية، ط١، دار إفريقيا الشرق.
- العدوان، معجب (٢٠٠٩)، **الكتابة والنحو التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية**، النادي الأدبي بحايل.
- عزام، محمد (٢٠٠١م)، **النص الغائب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- علوش، سعيد (١٩٨٥)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- العلوي، ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق محمد زغول سلام، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٤.
- العلوي، يحيى بن حمزة العلوي، **الطرز**، دار المقتطف، مصر، ١٩٨٣.
- العمري، ابن فضل الله، **مسالك الأبصار في ممالك الأمصار**، تحقيق أحمد زكي باشا، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٢هـ - ١٩٢٤م.

- عناني، محمد، **معجم المصطلحات الأدبية**، دراسة ومعجم انجليزي - عربي، ط١.
- عيد، رجا (١٩٨٣)، **التراث النقدي**، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- غانم، أحمد سليم (٢٠٠٦)، **تداول المعاني بين الشعراء**، ط١، المركز الثقافي، الدار البيضاء - المغرب.
- الغزالي، أبو حامد، **معيار العلم في فن المنطق**، ط١، دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٣م.
- فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة.
- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الفكر، بيروت.
- الفيومي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، المكتبة العلمية، بيروت.
- القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس، ١٩٦٦م.
- القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت.
- الكتبي، ابن شاعر، **فوات الوفيات**، طبعة بولاق.
- ماضي، شكري عزيز (١٩٩٧)، **إشكالية النقد العربي الحديث**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان.
- المعري، أبو العلاء، **رسالة الغفران**، تحقيق عائشة بنت عبد الرحمن، ١٩٨٥.
- معن، مشتاق عباس، (٢٠٠٣م)، **تأصيل النص قراءة في أيديولوجيا التناص**، صنعاء.
- مفتاح، محمد (١٩٨٧)، **دينامية النص: تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- مفتاح، محمد (٢٠٠٥)، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ط٤، المركز الثقافي، الدار البيضاء - المغرب.
- هدارة، محمد مصطفى، (١٩٦٤)، **مقالات في النقد**، دار القلم، القاهرة.
- هدارة، محمد، (١٩٨١م)، **مشكلة السرقات في النقد العربي**، ط٣، المكتب الإسلامي، بيروت.
- هلال، محمد غنيمي، **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- يقطين، سعيد (٢٠٠٦)، **انفتاح النص الروائي النص والسياق**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الكتب المترجمة

- إخبابوم، بوريس، (١٩٩٢م)، **نظرية المنهج الشكلي**: نصوص الشكلانيين الروس، ط١، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحددين، الرباط - المغرب.
- أنجينيو، مارك، (١٩٨٧)، **في أصول الخطاب النقدي بحث مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة.
- بارت رولان، (١٩٩٨)، **لذة النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة.
- بارت، رولان (١٩٨٦)، **درس السيكلوجيا**، ط٢، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- بارت، رولان (١٩٩٨)، **نظرية النص**، بحث مترجم ضمن كتاب "آفاق التناصية المفهوم والمنظور" ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية.
- بارت، رولان (١٩٩٨)، **نقد وحقيقة**، ط١، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب.
- بول فان تيجم، **الأدب المقارن**، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي.
- تودوروف، تزفيتان، **المبدأ الحوارية: دراسة في فكر باختين**، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- جينيت، جيرار (١٩٨٦)، **مدخل لجامع النص**، ط٢، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.
- روبرت، شولز (١٩٨٤)، **البنوية في الأدب**، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ساميول، تيفين (٢٠٠٧)، **التناص ذاكرة الأدب**، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- كرستيفا، جوليا، (١٩٩٧)، **علم النص**، ط٢، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧م.
- مفيل، ليون (١٩٩٨)، **دراسات في النص والتناصية**، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

الرسائل الجامعية

- أبو عبيدة، أمينة، (١٩٨٧)، أسس الاختيار وخصائصه في كتاب الأشباه والنظائر للخالديين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك.
- البريكي، فاطمة عبد الرحمن، (٢٠٠٣)، التناص في النقد العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية.
- عبيدات، محمود (٢٠٠٧)، التناص في شعر أبي نواس، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك.
- مرشدة، عبد الباسط (٢٠٠٠)، التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية وتطبيقية، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية.

الدوريات

- أبو شهاب، رامي (٢٠٠٨)، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير.
- الأسدي، عبد الستار جبر (٢٠٠٠)، ماهية التناص قراءة في إشكالية النقدية، مجلة فكر ونقد، المغرب.
- اصطيف، عبد النبي، (١٩٩٣م)، التناص، مجلة راية مؤتة، ع ٣.
- أيوان، محمد، مشكلة التناص في النقد العربي المعاصر، (١٩٩٥م)، مجلة الأقلام، ع ٤ - ٥ - ٦.
- ب. م. دو بيازي، نظرية التناص (٢٠٠٠م)، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع ٢٨، إبريل.
- بارت، رولان. نظرية النص (١٩٨٨)، ترجمة منجي الشملي وآخرون، خوليات الحجار التونسية، ع ٢٧، سنة.
- البقاعي، محمد خير (١٩٨٨)، بارت (نظرية النص)، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣، بيروت.
- جينيت، جيرار (١٩٩٧م)، من التناص إلى الأطراس، ترجمة المختار حسني، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي، بجدة، ج ٢٥، م ٥، سبتمبر.
- داغر، شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره (١٩٩٧م)، مجلة فصول، مج ١٦، ع ١.

- درباله، فاروق، التناص الواعي شكوله وإشكالياته، مجلة فصول، ع ٦٣ - ٦٤.
- العاني، شجاع (١٩٩٨)، الليث والخراف المهضومة، دراسة في بلاغة التناص، مجلة الموقف الثقافي، ع ١٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- لحزام، زهرة، آلية التناص (١٩٩٠)، مجلة الناقد، ع ٣.
- مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية السرقات (١٩٩١)، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مايو.
- موسى، إبراهيم نمر (٢٠٠٨)، نحو تحدي المصطلحات: التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية، علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٦٤، مج ١٦، فبراير.
- موسى، خليل، التناص والأجناسية في النص الشعري (١٩٩٦)، الموقف الأدبي، ع (٣ - ٥).

**Intertextuality in the “Al-Ashbah and Al-Naza’r”
book by Alkhalideen**

Prepared by:

Khalid Abdel Kareem Khairan Al Harbi

Supervisor

Prof. Yaseen Aaiesh Khaleel

Abstract

This study aims to investigate the potential positive aspect in the concept of “Al-Ashbah and Al-Naza’r”, (Issues which are similar to each other, in spite of the difference in the content), and relate it to the concept of contemporary western intertextuality.

The researcher investigated some ideas and opinions, in the “Al-Ashbah and Al-Naza’r” book, and related them to some concepts and principles which are the bases of the intertextuality, such as the idea of textuality as “the text itself”, unconscious intertextuality; the text is made of quotations, auto-intertextuality, and intertextuality by contradiction.

The researcher believes that Alkhalideen brothers have creative opinions that bear these ideas, applying the intertextuality to the texts is obvious in their book, “Al-Ashbah and Al-Naza’r”, which is based on the interference of texts.

The researcher tried to discover the nature of the intertextuality relations between texts and the mechanisms of evoking it in the poetic text

This study consists of four chapters and a preamble about Alkhalidi brothers and their life, heritage and culture, the first chapter is about the most important criticism books in the fourth Hijri century, we explained the positivity and tolerance concepts with the issue of intertextuality between texts, in order to explain the criticism and cultural context in the “Al-Ashbah and Al-Naza’r” book.

In chapter 2, we studied the intertextuality theory initiation, concept and development, and then we indicated to the effect of this theory with the contemporary Arab critics.

In chapter 3, we studied the “Al-Ashbah and Al-Naza’r” book by Alkhalidi brothers, and we indicated to the intertextuality term in the criticism heritage, then we studied the features of intertextuality in the “Al-Ashbah and Al-Naza’r” book.

In chapter 4, we studied the different resources of intertextuality which are the bases of the poetic text, and we indicated to the mechanism of evoking the intertextuality in the poetic text.