الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم–
كلية الأدب العربي و الفنون
قسم الأدب العربي

تحت عنوان:

جمالية التناص في شعر البحتري

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب و حضارة

إعداد الطالبة:
كفيف عائشة

تحت إشراف الأستاذ:
د. حمودي محمد

السنة الجامعية: 2016/2015

إهـــداء

إلى من أعيش لأجله.... إلى من عطف علي و رباني و سقاني.....

إلى كل من أعطى و لم يأخذ و علم و لم يقنع..... إلى من تعب و كد وجد

إليك أبي العزيز.

إلى كل من وهبتي الحياة هدية... و علمتني أن الدنيا إهمال و الآخرة أعمال.....

إلى من سهرت الليالي و كانت سندي و أملي إليك أمي الغالية.

إلى من قاسموني حنان أمي أخواتي الأعزاء: سليمة، عدلان، أمال، أمينة.

و إلى كل أخوالي بما فيهم فاطمة، أنيس، نذير، أمين، إخلاص، شوقي،

و خالتي و أبنائها و إلى جدي و جدتي أطال الله في عمرهما و إلى كل أفراد عائلة

سبايبي و عائلتي كفيف دون أن أنسى زوجات أخوالي.

إلى كل صديقاتي الوفيات: نبيلة، جنات، أمينة، أسماء، و ريمة.

و إلى كل من أكن لهم الحب و الاحترام، إلى

كل من يسكن قلبي و يعجز قلمي عن ذكرهم... !

-عائشة -

كلمة شكر

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قالوا لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم﴾

صدق الله العظيم

إن الشكر أولا و قبل كل شيء لله رب العالمين الذي آتانا من العل و المعرفة و لو القليل لانجاز هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر الجزيل لكل من وقف إلى جانبنا له الفضل الشديد و الرأي السديد، و على رأسهم الأستاذ الفاضل المشرف: " **حمودي محمد**" الذي وضع فينا الثقة و ساعدنا كثيرا، و نشكره على كل النصائح و الإرشادات التي قدمها لنا و له منا كل التقدير و الاحترام لصبره و حلمه علينا.

إلى كل أساتذة اللغة العربية و آدابها، و إلى كل طلبة الأدب العربي المتخرجين لهذه السنة 2016.

إلى كل من كان له الفضل في إنارة عقولنا بالعلم و إرشادنا

و إلى كل الأساتذة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي منذ الابتدائية وصولا إلى الجامعة، بما في ذلك لجنة التحكيم بأساتذتها الفضلاء.

-عائشة -

المقدمة

الفصل الأول:

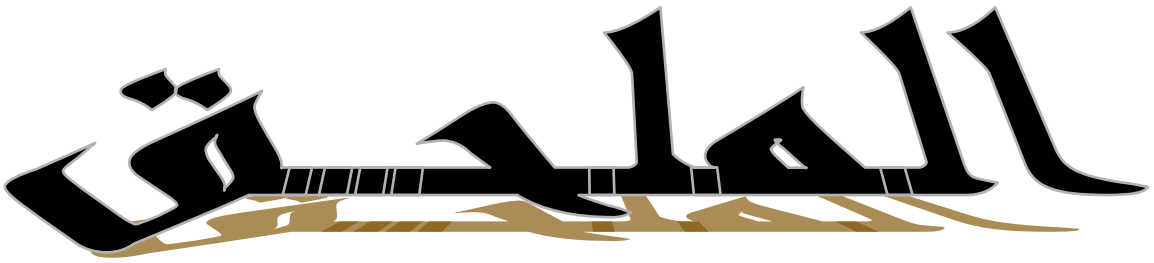
التناص: المصطلح، الأصول، المرجعيات.

الفصل الثاني:

تجليات التناص في شعر البحتري

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع


الملحق

الفهرس

مقـدمة:

اللهم عونك الحمد لله رب العالمين و العاقبة للمتقين، و لا عدوان إلا على الظالمين، و صل الله على سيدنا محمد خاتم النبيين و على آله الطيبين الطاهرين و أصحابه الأخيار المتنحين و أزواجه أمهات المؤمنين و سلم و كرم أما بعد:

وصلت الحياة الفكرية في العصر العباسي إلى ذروة التطور و الازدهار و لاسيما في العلوم و الآداب، و قد عرف العصر حركات ثقافية مهمة و تيارات فكرية بفضل التدخل بين الأمم.. و كان لنقل التراث اليوناني و الفارسي و الهندي، و تشجيع الخلفاء و الأمراء و الولاة. و إقبال العرب على الثقافات المتنوعة أبعد الأثر في جعل الزمن العباسي عصرا ذهبيا في الحياة الفكرية و نحاول فيما يأتي التعرف إلى الإنتاج الأدبي، شعره نثره، على اختلاف فنونه و ما لحقه من خصائص و تطورات.

في العصر العباسي كانت العربية قد أصحبت اللغة الرسمية في البلدان الخاضعة لسيطرة المسلمين، و كانت لغة العلم و الأدب و الفلسفة و الدين لدى جميع الشعوب.

تركت الثقافات الدخيلة أثرا عميقا في علوم العرب و فلسفتهم، و لكن آداب الأعاجم لم يكن لها مثل هذا الأثر فالعرب لم ينقلوا إلا ضئيلا من الآداب الأعجمية.

و قد غلب الطابع العربي على الأعاجم الذين نظموا و كتبوا بالعربية، فتأثروا بالاتجاهات الأدبية العربية و انحصر تجديدهم ضمن القوالب التقليدية.

في العصر العباسي انتشرت المعارف، و كثر الإقبال على البحث و التدوين و أنشأت المكتبات و راجت أسواق الكتب، و قد وضعت المؤلفات في مختلف فروع المعرفة في التاريخ و الجغرافيا، و الفلك و الرياضيات و الطب، الكيمياء، الصرف و النحو، الدين، الفلسفة، السياسة، الأخلاق و الاجتماع.

و أقبل الأدباء على الثقافات الجديدة يكتسبون منها معطيات عقلية و قدرة على التعليل و الاستنباط و توليد المعاني، و المقارنة و الاستنتاج....

فالأدب العباسي جاء أغنى مما سبقه، و يدلنا على هذا الغنى ما نراه في شعر أبي نواس، أبي تمام، البحتري، المتنبي، الجاحظ، و بديع الزمان و سواهم.

كما رسم الأدب العباسي لمشاكل العامة في الاجتماع و الفكر و السياسة و الأخلاق... و هذا كله ظهر في خمريات أبي نواس و خواطر الرومي و ما نراه في الوصف و المدح بما يتخيله البحتري، فلقد لفت انتباهي هذا الأخير باهتمامه للفنون في الزخرفة و النقش و بالألوان، تظهر إبداعه في التصوير و الإعراب في الخيال.

لقد حظي حقل الشعر في العصر العباسي اهتمامات عدة مما أفادت بعض الإفادات التي تخصه فبرزت منه لترقية المعنى و تزويق التراكيب و مما تجلى في ذلك:

السرقات، و التضمين و الاقتباسات التي كانت تجول بين الشعراء و هذا ما اتسم به البحتري من سرقات عدة. و هذا ما كان حاضرا و متواجد بكثرة في العصور القديمة، أما بالعصور الحديثة نجد نوعا آخر ملما بكل ما سبق من قديم و هو التناص، و من هنا نطرح الإشكال:

ما هو التناص؟ و ما هي الدراسات التي تطرقت في إبرازه؟ و هل هو جمالية تبرز داخل النصوص الشعرية؟

و من هذا المنطلق حاولنا أن نتعامل مع شعر البحتري عن طريق ما امتازت به من سمات فنية تسمح بإجراء التنصيص، الأمر الذي أهلنا أن نسم إشكالية بحثنا بـ:

«جمالية التناص في شعر البحتري».

و سبب اختياري لهذا العنوان راجع لأهمية الشعر في الدراسات الأدبية.

و قد واجهتني عدة متاعب لأكابد من أجل الإلمام بهذا البحث من بينها قلة المراجع التي تتناول التناص عند هذا الشاعر كمبحث مستقل.

و قد اعتمدت في بحثي على بعض المصادر الأساسية من أهمها كتاب الموازنة بين أبي تمام و البحتري للآمدي، بالإضافة إلى ديوان البحتري الأول و الثاني.. و كتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، و ابن أشير، و بعض المراجع الثانوية لحافظ صبري التناص و إشارات العمل الأدبي، و منجي إبراهيم معجم المصطلحات الأدبية، الجعافرة ماجد ياسين، التناص و التلقي.

و تطرقت في منهج البحث منهجا سيميائيا أي منهج المقاربات النسقيّة تضمّن مقدمة، تمهيد و فصلين و لواحق، تناولت في المقدمة أهمية البحث و العراقيل التي واجهتني فيه مع ذكر المراجع المعتمدة، أما التمهيد الغاية منه الدخول في صلب الموضوع أي ملما بما بحثث عنه من أمور و غايات للبحث.

و في الفصل الأول: الجانب النظري في مذكرتي تناولت فيه:

التناص قراءة في المصطلح، التناص في الأصول و المرجعيات، " **عند العرب و الغرب**"، أنواعه آلياته، أشكاله، و مصادره و أخيرا جمالية التناص.

و الفصل الثاني: الذي وضعته كجانب تطبيقي تناولت فيه:

تجليات التناص في شعر البحتري فتطرقت إلى التناص القرآني في قصيدة " **أقصر حميد**" للبحر الطويل و القصيدة الثانية "**شرطي الإنصاف**" في بحر الرمل.

كما تعددت قصائده مع الشعراء في التناص الأدبي في قصيدة " **لا وفاء و لا عهد**" و قد تجلى هنا التناص مع قصيدة الفرزدق و " **أطلس عسال**"، و فيما يخص أيضا التناص الشعري الأدبي مع أستاذه أبي تمام في قصيدتين الأولى "**فتى يتبع النعمى نظائرها**"، و الثانية " **أخفي الهوى لك في الضلوع و أظهر** "، و القصيدة الأخيرة مع " **محمد بن وهيب**".

ثم تطرقت إلى ملحق مختصر لحياة الشاعر، سيرته الذاتية و أعماله التي قدمها في العصر العباسي، ثم خرجت بخاتمة تناولت فيها أهم النتائج استوحيتها من البحث.

و أخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل و الامتنان لأستاذي المشرف " **حمودي محمد**" لما قدمه من عون و توجيهات قيمة أمدني بها طيلة العام الدراسي.

الملحق:

نبذة عن حياة البحتري: {206هـ-284هـ/281م-897م}:

حياته: هو الوليد بن عبد الله التنوخي بن شملان بن جابر بن بحتر و هو طيء بن أدد بن يعربن و قد سماه أبوه الوليد و كناه بأبي عبادة، و لقب البحتري نسبة إلى بحتر، ولد بمنيح قرب حمص التي نشأ فيها نشأة عربية خالصة، ظهرت موهبته الشعرية منذ صغره، التنقل إلى حمص ليعرض شعره على أبي تمام، الذي وجهه و أرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعر.[1]

انتقل إلى بغداد عاصمة الدولة فكان شاعرا في بلاط الخلفاء: المتوكل و المنتصر و المستعين و المعتز بن المتوكل، كما كانت له صلات وثيقة مع وزراء الدولة العباسية و غيرهم من الولاة و الأمراء و قادة الجيوش، و كان من الشعراء الذين أكثروا من الرحلة و الأسفار في العصر العباسي الأول، أقام في الشام ثم حلب ثم حمص ثم رحل إلى العراق و أقام ببغداد زمنا طويلا، و حين قتل المتوكل و وزيره الفتح بن خاقان لبث الشاعر في العاصمة يتقلب مع كل ذي سلطان مستجديا، حتى عاد أخيرا إلى منهج يقضي فيها أيامه الأخيرة فأدركته الوفاة بها سنة (897م-284هـ).[2]

---

[1] خليل شرف الدين، البحتري بين البركة و الايران، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط، 1982، ص07.

[2] حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص ص64-65.

عصره: كان العصر الذي برز فيه البحتري يتميز بالاختصاص و التقنية في الشعر، و لم تعد الموهبة كافية كما كانت في صدر الإسلام و في الجاهلية، إذ أصبح لشعراء علماء مرموقين في اللغة و التاريخ و التأليف و الفلسفة، كما أننا لا نغالي إذا قلنا عن عصر البحتري أنه عصر الوصف و التشبيه و التصوير المكثف، عصر التقنية الشعرية المتخصصة التي حدودها خيال حضري جديد و العقل لم يعد في نظرته للأشياء بدائيا بسيطا، و لقد قامت في هذا العصر قيام الجدلية الفنية الجادة بين المبنى و المعنى، و بين الصورة و أبعاد الصورة، كان مبدعها الأول أبو تمام و الجمالية التعبيرية كان رائدها البحتري.[1]

مذهبه و ميزه و شعره : مذهب البحتري في شعره مذهب الألفاظ لا المعاني و لما كان قد نشأ ببيئته منيج فقد أخذ منها خيالها الصافي و لغتها الفصيحة و بلاغة أبنائها، فجاءت لغته جميلة مطبوعة لا تكلف فيها و لا تنافر في ألفاظها، و جاءت صوره صورا لا تعقيد فيها و لا غموض.

و البحتري صاحب مخيلة قوية، كان إذا صور الأشياء أبرز لها صورا دقيقة الفن ملونة تحس فيها الحركة و الحياة في شعر حلو النغم رائع الديباجة، و كما قيل فيها (سلاسل ذهبية) و قد ضرب المثل بديباجته ففيل ديباجة بحترية كما كان دقيق الإحساس باللفظة يعني باختيار الألفاظ الموسيقية التي تعبر بذاتها عن المعنى و تصوره تصورا جيدا.

[1] خليل شرف الدين، المرجع السابق، ص ص 21-26.

تأثره و تأثيره : اتصل البحتري بكبار شعراء عصره أبي تمام، و دعبل الخزامي، و ابن الرومي، و علي ابن الجهم، و ابن المعتز، و ابن الزيات، و ابن طاهر، و كان أبو تمام أعظم هؤلاء الشعراء تأثيرا في البحتري و شعره، كان أول ما قال له: "يا أبا عبادة، تخير الأوقات و أنت قليل الهموم، صفر من الغموم، و اعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، و ذلك أن النفس قد أخذت خطها من الراحة، و قسطها من النوم، فإذا أردت النسب فاجعل اللفظ رقيق، و المعنى رشيقا، فأكثر فيه من بيان الصبابة و توجع الكآبة و قلق الأشواق و لوعة الفراق، و إذا اتخذت في مدح سيد ذي اياد فأشهر مناقبه، و أظهر مناسبه، و ابن معالمه، و شرف مقامه، و إياك ان تشين شعرك بهذه الألفاظ الزرية، و كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، و إذا عارضك الضجر فادح نفسك و لا تعمل و أنت فارغ القلب".[1]

و قد اخذ البحتري كثيرا من المعاني التي سبقه لها أبو تمام، و لم يشأ البحتري أن يجاري أب تمام في استكثار من ألوان البذيع استكثار أفضى إلى تعقيد المعنى و غموضه، و لم يأخذ عنه أيضا إيراد المعاني الحقيقة التي تحتاج إلى غوص الفكر حتى يهتدي إليها، و لم يقف البحتري في أخذ المعاني عند أبي تمام، بل إذا أعجبه المعنى عند سابقيه من الشعراء أعاد صياغته بأسلوبه و ادخله في شعرهن و قد اقتدى بالبحتري

[1] أحمد أحمد بدوي، نوابغ الفكر العربي، البحتري، جار المعارف بمصر، القاهرة، ط، 4، 1976، ص56.

كثير ممن جاء بعده في سهولة الأسلوب، و تخير الألفاظ، و وضوح المعنى، و من الذين تأثروا به: أبو فراس الحمداني، و ممن أخذ من معانيه أبو الطيب المتبني.

منزلته: يتبوأ البحتري مكانة رفيعة بين شعراء العربية، لأن مذهبه الشعري و النهج الذي اتبعه في نظم قريضه مذهب سديد، فالشعر هو لسان العاطفة و المعبر عن الوجدان و يستخدم الخيال في تصوير ما يجيش في النفس من إحساسات و لذلك قالوا: من المطبوعين على مذهب الأوائل و لم يفارق عمود الشعر، و كان البحتري أستاذا للشعراء في تجنب التعقيد، و مستكره الألفاظ، و حشي الكلام، و غريب الاستعارات، كما امتاز شعره بالاستواء و أنه قلما بنحط في بعضه انحطاطا قبيحا، و إذا كان أكثر شعر البحتري في المدح فتلك سمة عصره.

و نال البحتري مكانة سامية بين عصره و قالوا إنه (أسقط في أيامه أكثر من خمسمائة شاعرا، و ذهب بخيرهم، و انفراد بأخذ جوائز الخلفاء و الملوك دونهم...)

و البحتري منزلته كذلك في تصوير كثير من الأحداث السياسية التي جرت في عصره و بعض مظاهر الحضارة العباسية و بعض الاتجاهات الدينية.[1]

[1] نفس المرجع السابق، ص63.

البحتري شاعر المدح و الرثاء:

البحتري من مدحه و رثائه: ليس البحتري ذلك الجبار الذي تهيجه الذكرى، أو تحركه المشاهد الملكية بعتق، فينطلق صخايا هدرا، و يرسل الأقوال مدوية و ثابة، و إنما هو تلك الطبيعة التي تدغدغها الآمال فتجود، و تمس أو تارها الأطياف فتتدفق، هو تلك الزهرة التي تحمل كل نسيم عطرا فلا يشعر النسيم و تطيب كل جو من غير أن يزعج الجو.

إلا أن هذه النفس الفواحة، كانت شديدة الشغف بالندى، فكانت أبدا طامعة فيه، متطلعة إليه، تجعل من كلامها سحرا يستدر الأكف، و تجعل من أوزانها مركب إلى الجيوب و أوتارا ينثر على أنغامها الدرهم و الدينار.

و لا عجب في ذلك لما كان شائعا إذ ذاك من أن الأدب سوق تجارة، و طريق كسب.«حدث البحتري قال: قال أبو تمام: بلغني أن بني خميد أعطوك مالا جليلا فيما مدحتهم به، فأنشدته بعض ما قلته فيهم، فقال لي كم أعطوك؟ فقلت: كذا و كذا، فقال: ظلموك، و الله ما وقوك حقك، فلم استكثر ما دفعوه إليك، و الله لبيت منها خير مما أخذت ثم قال: لعمري لقد استكثرت، و استكثر لك لمامات الناس و ذهب الكرام و غاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت و الله بابني أمير الشعراء غدا و بعدي، فقمت فقبلت رأسه و يديه و رجليه و قلت له: و الله لهذا القول أستر لقلبي و أقوى لنفسي مما وصل إلي من القوم».[1]

[1] ديوان البحتري 1، ص07.

صفاته:

و كان البحتري شديد الاعجاب بشعره شديد الاحتفال به إلى حد الشذوذ حتى قيل عنه انه ابغض الناس إنشادا، يتشادق و يتزاور في مثيه: مرة جانبا و مرة القهقرى، و يهز برأسه مرة و منكبيه أخرى، و يشير بكمه، و يقف عند كل بيت و يقول: أحسنت و الله ! ثم يقبل على المستمعين فيقول: ما لكم لا تقولون: " أحسنت؟ ! هذا و الله ما لا يحسن أحدا أن يقول مثله.[1]

قيمة مدح البحتري و رثائه:

صفاء و عذوبة و تلقائية : ليست قيمة شعر البحتري في عمق معانيه، و روعة ابتكاره، و ليست في تسلسل أفكاره و ترابط أجزائها، و ليست في قوة الانطلاق و عنف التدفع أو في عمق التحليل و نفاذ البصيرة، و ليست في تكديس الزخاف و تركيبها بعضها في بعض، و إنما هي في صفاء لا تحد له أجواء، في صفاء لا يشوبه كدر إغراب أو تعقيد، و لا تمر في سمائه غمامة ناشرة، تحمل رعدا أو برق، و لا تتقلب على سطعه موجة مزبدة ثائرة، و في عذوبة بداوة ممسوحة بمسحة الخضارة، و في تلقائية فطرية تنساب انسيابا، و هي بليلة كالقطر، ناعمة كالنسيم، معطرة الأردان بسحر البيان، يلقي عليها الذوق السليم من زخارق الصنعة و ألوان البديع ما يزيدها جمالا، و البحتري يكتب و ألفاظه تغني، و يخط الحروف و كأنها بمداد من نور و إشراق، و إذا هنالك ائتلاف بين الطبعة و الصنعة، و بين الفطرة و الحضارة و بين البادية و المدينة، و إذا هنالك تناغم بين

[1] نفس المرجع السابق، ص ص 07-08.

الصحراء المجدبة و البساتين الموثقة، و بين القفار الموحشة و القصور الأهلة، و إذا هنالك تمازج بين الشطف و الرقة، و بين الحداء و افترار الأوتار، و إذا لكل حرف في اللقطة مفاجأة، و لكل لقطة في العبارة مناغاة، و لكل عبارة في البيت آيات بينات، و لكل بيت في القصيدة أنغام و نبرات، و لكل قصيدة في الديوان حلقات مذهبات، و إذا أنت في جنة من جنان الفن و الروعة.

أسلوب قديم: و البحتري في قصائده المدحية ذو أسلوب قديم يبدأ بالغزل التقليدي أو يستعيض عنه بالوصف، ثم ينقل إلى الممدوح معظما، و قد يعاتب في لطف و مهارة، و يلوم في رقة، يؤاخذ في حلاوة، و يؤنب في طراوة، و قديم جو و لكن طبيعته لا تساعده على مثل هذا القول، فيسف و يضعف.

تقلب ذميم و فن صحيح: و قد تقلب البحتري في مدائحه بتقلب الأحوال السياسة و بدافع نهمه إلى المال، إلا أنه لم يزل يتقلب في فن لا يغيض له معين، و في فيض قريحة لا يزال متدفق، و لئن تردد في بدء أمره بين أسلوبي أبي تمام و مسلم بن الوليد فما عتم أن خط لنفسه طريق سويا من سهولة و سلاسة و فطرة و صنعة تمتزج من غير تنافر.[1]

أمارثاء البحتري في طفة فنية أكثر مما هو عاطفة حقيقية و مدح أكثر هو تفجع و أسف أكثر مما هو اشتراك في الألم.

[1] نفس المرجع، ص08-09.

البحتري شاعر الوصف:

العبقرية الوصفية عند البحتري: خلق البحتري ليكون شاعرا، فقد أوتي خيالا خصبا غذته البادية و الحاضرة، فكان له من مدرسة أبي تمام زخارف بديعية، و أوتي نفسا رقيقة الحواشي شديدة الانطباعية، فكان له منها مرآة مجلوة يؤثر فيها أرق نسم، و تعكس أدق شعاع، و أوتي شعورا بالجمال عميقا، تهتز أوتاره لكل تمحت من لمحات الرونق و الحسن، و أوتي أذنا مرهفة هي أذن الموسيقى و التناسق، يدخلها الصوت و يخرج منها فنا من أروع الفنون، و أوتي إلى ذلك قلما سليما نبت في طبيعته نبتا، فتناول الخيال و حككه، و أزال كل نشوز فيه، و تناول الإصباغ و الألوان فأحسن مزجها و مدها اللوحات و إذا هي تناسق و تزواج الموسيقى ألوان، و تناول الزخارف البديعية التي شاعت في أدب ذلك العهد شيوعا ضخما، و أخذ منها في اقتصاد فكانت عنده وسيلة لا غاية، تناول ذوق البحتري نفسه فجعلها تدرك الجزئيات في لمحات عامة، و تشعر و تنفعل من غير ما تضيع توازنها، و تناول الأذن الموسيقية و أخرج منها على شباه القلم ألحان و أنغاما متصاعدة من سلاسة الألفاظ و ائتلاف الحروف، و حسن رصف العبارات، و حسن التقطيع و موافقة البحور و القوافي للمعاني، حتى قيل: "أراد البحتري أن يشعر فغنى"، و تناول ذوقه المعاني فجعلها خاضعة للشعر و الفن و لم يكثر منها، و لم يتعمق فيها، و لم يهتم للتوليد، و إنما اهتم لأمر هو "أن الشعر لمح" و كفى.[1]

[1] نفس المرجع السابق، 109.

ذاعت شهرة البحتري بين الناس خاصة بعد وفاة أستاذه، ازداد طموحه إلى الشهرة و الزعامة الشعرية، و قد ألف البحتري كتابه " **الحماسة**" على مثال " **حماسة أبي تمام**" لكنه مختلف عن كتاب أستاذه.

فأصبح للبحتري منهج خاص يسير عليه شعره، الأمر الذي يجعل البحتري جماعة العائدين إلى "عمود الشعر".

أما ديوانه فهو ضخم و كبير سمي "سلاسل الذهب" و قد طبع عدة مرات، و كان قد جمعه قديما أبو بكر الصولي و رتبه حسب الموضوعات، بحيث وصل إلى ستة عشر ألفا من أبيات الشعر، و هذه ثروة فنية لم تكن عبثا و لا لغوا من القول.[1]

[1] أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتر، طبع المجمع العلمي بدمشق، 1958، ص69.

تمهيد:

يتفق الدارسون على أن الشعر العربي بلغ ذروة نضجه في العصر العباسي، و أن أب تمام و البحتري و أب الطيب فرسانه الثلاثة المبرزون مع الخلاف العنيف حول القيمة الفنية لعطاء كل من الشعراء الثلاثة الكبار و من ثم حول مفهوم فن الشعر و خصائصه الأصلية و اتخاذ وسيلة المفاضلة بين أبي تمام و البحتري من ناحية اللفظ و المعنى، و بالإضافة إلى الموازنات التي ظهرت في كتب عديدة في السرقات الشعرية و الأخبار، صدرت في معظمها عن روح التعصب و خاصة تلك المتصلة بأبي تمام و البحتري.

و عن تلك الاهتمامات المتيسرة بالبحتري مقارنة بغزارة الاهتمامات بنظرية الآخرين، فقد خلف ثروة فنية هائلة لم تكن عبثا و لا لغوا من القول، و إنما هي نمط من الشعر ذي صياغة فنية.

و مع إنتاج النقد العربي على الثقافة الغربية، وفدت إلينا مناهج نقدية عديدة و أدوات إجرائية تحاول إضاءة النص الأدبي "كان نثرا، شعرا" و كان من المناهج التي وفدت إلى ثقافتنا منهج التناص، و يكاد النقاد يجمعون على أن صاحبة الإبداع هذا المصطلح هي البلغارية "**جوليا كرستيفا**" في دراستها النقدية بين سنتي 1965م-1967م، لكنها أشارت إلى أن صاحب الفضل في وجود الظاهرة هو "**ميخائيل باختين**" في مجموعة من كتبه.

فمع دخول هذا المصطلح إلى الأراضي العربية تلقته أيادي النقاد العرب درسا نظريا و تطبيقيا، فنشأ عندنا تراث ضخم من المؤلفات العربية في التناص.

و قد أثبتت الدراسات للتناص عدة قضايا تقويمية على وجود عدة حقول عربية قديمة بأدوات جديدة بصورة ما مع حقل التناص متوسلين لمصطلحات النقد الحديث ليبدو المفهوم أكثر ملائمة لتحقيق شعرية النص كسرقات الأدبية و المعارضات الشعرية و الاقتباس و التضمين و غيره.

و نجد بعض الباحثين في النقد العربي الحديث أنهم طوروا هذا المنهج و ظهر ذلك في كتبهم كسعيد يقطين و دا محمد مفتاح .... و غيرهم.

و ظهرت بعض الصعوبات تدول حول الكشف عن أشكال التناص في نصوص الشاعر سواء منها كان خفيا أو ظاهرا، لأن ذلك يتطلب معرفة بجميع المرجعيات النصية و غير النصية التي تستدعيها تجربة الشاعر أو تمتصها في نسيج بنيتها.

و من جهة أخرى هنالك من أحب المفاهيم التراثية ليقابل بها المفاهيم الغربية و منهم: عبد المالك مرتاض فقد قابل بين التناص و السرقات الأدبية، و رأى أن السرقات فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة و قراءة بأدوات تقنية جديدة، و أشار إلى كون التناصية "**تبادل التأثر و العلاقات بين نص أدبي ما و نصوص أدبية أخرى و هذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية**".

و كذلك ممن أحيا هذه المفاهيم التي ذكرناها محمد عبد المطلب فقد طابق بين التناص و المصطلحات التراثية كالاقتباس و التضمين و السرقات، و أيضا يأخذ مصطلحات النقد الحديث في الغرب و يعود بها إلى التراث العربي القديم.

و هنالك الكثيرون فعلوا هذا الأمر " **دعوا إلى العودة إلى التراث لينطلقوا منه في دارسة النص**".

و مما ظهر من أغراض و أدوات التي سبق ذكرها راجع إلى كثرة الشعراء عبر العصر خاصة العصر العباسي الذي اشتهر فيه عدة من الشعراء بما فيهم البحتري الذي فتح آفاق الوصف، بحيث تدفقت عبقريته المعطاء بفيض شعري شامخ هو في الحقيقة تجسيد متوهج لقيمة الكلمة، و شموخ الموسيقى و عظمة التصوير، مع اتصالاته بالشعراء الذين سبقوه، كما أخذ عن علماء عصره العلوم الدينية كالاقتباسات من القرآن في مجال التناص، و سرقات البحتري من أبي تمام أعير الشعراء و عدة شعراء، فكان يطمح في تكوين شخصيته من خلال اتصاله بعلماء عصره الذين ساهموا إسهاما كبير في تكوين ثقافته و شخصيته، و هذا ما ظهر بارتباطه العميق بالبلاغة في مجال " **علم البيان و البديع و المعاني**" مستخدما بذلك طاقات اللغة: الدلالة، الإيقاع، المجاز، الترادف، المقابلة، التضاد، و غيرها من الوسائل التي هيأت صورة فنية تعبيريته جمالية في السرقات، و التضمين و الاقتباسات التي كانت تراث قديم و ما أصبح من تجديد في مجال عصرنا ما يسمى بالتناص.

1. التناص قراءة في المصطلح:

مصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم اللغوية العربية إلا في نص الشيء ينصه نصا، حركه و نص القدر نصيصا بمعنى غلت، و قال ابن العربي: « **النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر و النص و التوفيق و التعيين على شيء ما... و تناص القدم ازدحموا**».[1]

كما ورد في لسان العرب كلمة التناص بمعنى نصص النص، رفعك الشيء نص الحديث ينصه نص، رفعه، و كل ما أظهره، فقد نص، و قال عمرو بن دينار: «**ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي رفع له و أسند**».[2]

فتعددت التعاريف الاصطلاحية للتناص فنجده في النقد العربي الحديث هو ترجمة المصطلح الفرنسي " **intertexte**" حيث يعني كلمة " **inter**" في الفرنسية التبادل، بينما كلمة "**texte**" النص و أصلها مشتق من الفعل اللاتيني " **textere**" و هو متعد و يعني "نسيج" يصبح معنى "**intertexte** " التبادل الفني، و قد ترجم إلى العربية بالتناص الديني يعني تعالق النصوص بعضها بعض فنجده في الخطاب النقدي عند " **جوليا كرستيفا، باختين، و تودوروف و غيرهم** "، بعد ظهوره في الستينات على يد جوليا كرستيفا و ترى رائدة هذا المصطلح «**أن التناص هو النقل لتغييرات سابقة أو**

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص162.

[2] سعيد حسين بصري، علم لغة النص نحو أفاق جديدة، زهراء الشرق، ط 1، 2007، القاهرة، مصر، ص85.

متزامنه و هو اقتطاع أو تحويل، و هو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطي بالتعبير المتضمن فيه الذي يجبل إليه».[1]

و تصنيف كرستيفا: «**أن كل نص يتشكل من فسيفسائية من الاستشهادات، و كل نص هو امتصاص تحويل ممتصا أو متحولا من نصوص أخرى، إذ لكل خصوصيته و تفرده و تميزه».**[2]

و في اعتقادنا أن مثل هذه التعريفات للتناص بين فاعليه التناص في إنتاج النص و قوة تأثيره، و مدى سلطته على النص لأن مصطلحات الامتصاص و التسرب و التحويل تمنح النص المتناص روحا جديدة و تميزا و تفردا، لأن تلك الدماء النصوصية الوافدة من الخارج سرت في عروق النص و تغلغلت عبر شرايينه و تعايش معها جسم النص و لم يرفضها فأصبحت جزء لا يتجزأ منه، و إن كنا نشعر أحيانا ببعض الواخزات التي تحسسنا أن هناك أجساما غريبة على الجسم الأصلي، فهذه الواخزات لابد منها لأنها هي التي تدلنا على النصوص الوافدة أو المهاجرة أو الممتصة.

التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين، و إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعت معرفته و قدرته على الترجيح على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه و يوجه القارئ للامساك به، و منها التلاعب بأصوات الكلمة و التصريح بالمعارضة و استعمال لغة وسط معين، و الإحالة على جنس خطابي برمته.

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012-2011، ص11.

[2] جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد النراهي، توبقال للنشر، ص21.

و يورد سعيد علوش في كتابه معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بعض التعريفات لمصطلح التناص بدءا من و انتهى برولان بارث.

1. يعتبر التناص عند كرستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها معاصرة لها.
2. يرى "سوليرس" التناص يتموضع في ملتقى النصوص بحيث يعتبر قراءة جديدة تستديدا أو تكثيفا.
3. و يظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند كرستيفا في النص الروائي.
4. و يرى "فوكو" بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبير آخر و لا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة و متتابعة و من توزيع وظائف الأدوار.
5. التناص عملية وراثية للنصوص و النص.

المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول: «و لقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية الصياغة و التشكيل، فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقل الأدبي بعد صياغات و ترجمات عدة منها:

التناص و التناصية، النصوصية، تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، النص الغالب، النصوص المهاجرة، تضافر النصوص، النصوص الحالة و المزاحة، تفاعل النصوص، التداخل النصي عبر النصصية، البينصوصية و هو وجود نص في نص آخر كما شهد التناص تداخل واسع بينه و بين المفاهيم الأخرى مثل الأدب.»[1]

[1] عبد الجليل مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص04.

2. التناص في الأصول و المرجعيات:

أ -**عند العرب:** لا نعتقد أن مفهوم التناص جديد كل الجدة، و لم يكن له جذور في تراثنا النقدي، أو لم يكن له نصيب في نصوصنا التراثية، و أن القدماء لم ينتبهوا إليه، و يلتفتوا إلى هذه الظاهرة التي أصبحت ذات خطر في النقدية الحديثة.

تنبه العرب إلى موضوع التناص حينما أومأوا إلى قضية السرقات و حضور بالذكر سرقة المعاني، و سجلوا أنه من باب لم يسلم منه أحد و هذا قرار منهم بأن النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه الحيطة و الحذر، و لكنهم غروا هذا التناص إلى هذا المصطلح السلبي "السرقات" يقول صاحب الموازنة: «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء و خاصة المتأخرين»[1]

إذا كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم و لا متأخر و قال ابن رشيق: «و هذا باب يتسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه».[2]

و هذا الجانب تدخل ضمن فنون البلاغة العربية و تنطوي تحت علم البديع، فهي من أقدم المباحث، فوردت في لسان العرب لابن منظور: «لفظة السرقة من يسرق و هو أخذ الشيء خفية و السارق هو من جاء مستتر إلى مكان حصين فأخذ منه ما ليسر له».[3]

---

[1] ماجد ياسين، التناص و التلقي، دراسات في الشعر العربي، جامعة الجعافرة اليرموك 2003، أريدا دار الكندي 2002، دار الكندي للتوزيع، الأردن، ص17.

[2] ماجد ياسين، مرجع سبق ذكره، ص18.

[3] ابن منظور، لسن العرب، مرجع سبق ذكره، ص ص 155-156.

و جاء في قوله تعالى: ﴿**قَالُواْ إِن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِن قَبْلُ فَأَسَرَّهَا يُوسُفُ فِي نَفْسِهِ وَلَمْ يُبْدِهَا لَهُمْ قَالَ أَنتُمْ شَرٌّ مَّكَانًا وَاللَّهُ أَعْلَمْ بِمَا تَصِفُونَ**﴾.[1]

و يرى صاحب الموشح: «أن الشاعر لا يغدر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول أو ينسج له بذلك معنى يفضح من تقدمه و لا يفتضح به، و ينظر ما قصده نظر مستغنى عنه لا فقير له »[2]، و هذه النظرة تومئ إلى وظيفة التناص الذي يتبع سلفه فعبر عنه بالسرقة، و هذه الوظيفة أشد خفاء عند المحدثين لأنهم يعمدون إلى إخفائه بالنقل و القلب و تغيير المناهج و الترتيب، كما أنهم تكلفوا جبر ما فيه من نقيضة بالزيادة و التأكد و التعويض في حال، و التصريح في الأخرى، و الاحتجاج و التعليل، و يبدو أن القدامى النقاد العرب أحسوا قصور فهم السرق، و أنه لا يعبر الحال من الأحوال عن النماذج التي توقفوا عندها و هم يرصدون تأثير الشعراء بعضهم ببعض و لهذا راحوا يصنفون السرقات و يصنعون لها مصطلحات كثيرة و مدرجة، و هذا اعتراف صريح بقصور مصطلح السرقات.

[1] صورة يوسف، الآية 77.

[2] ماجد ياسين، التناص و التلقي، دراسات في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص17

فهذا صاحب الجلية: يذكر أنواعا كثيرة منها الانتحال و الاستنكاف و الإغارة و المواردة، و المراقدة، و الاجتلاب، و الاستنكاف و الاصطراف و الاهتمام، يذكر إلى جانب ذلك هذه المصطلحات مصطلح الاشتراك في النفط، و قد اعتبر قوم هذا سرقا و ليس يسرق، و إنما هي ألفاظ مشتركة محصورة، و ذكر الإتباع و الافتقاء و الالتقاط و التفليق و هي ترقيع الألفاظ تلفيقها.

و ناقش كثيرا أو طويلا فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص غير باحث، و تواصلوا إلى أن ثمة علاقة قوية بين مفهومين إذ يشير عبد المالك مرتاض: «**إلى أن التناصية، هي تبادل التأثر و العلاقات بين نص ما، و نصوص أدبية، و هذه الفكرة كانت الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية**».[1]

و يعد الناقد رجاء عيد مصطلح السرقات: «مصطلحا تراثيا باهتا... و يدعو إلى الابتعاد عن الفهم السطحي الذي ينظم إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية كما يقوله بنيس».[2]

و من النقاد القدامى الذين تعمقوا في الحديث عنها: القاضي الجرجاني " 471 هـ": «فيعتبر السراق داء قديم و عيب عتيق و مازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، و يستمد من قريحته و يعتمد على معناه»[3].

[1] عبد الجليل مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص18.

[2] نفس المرجع السابق، ص19.

[3] القاضي بن عبد الله الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص185.

أما أبو الهلال العسكري " 395 هـ" اهتم بهذه القضية حيث فصل في الأخذ بقوله:

«عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم و يبروزونها في معارض من تأليفهم، يورودها في غير حليتها الأولى، و يزيدوها في حسن تأليفهم، و جودة تركيبها و كمال حليتها و معرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها مما سبق إليها».[1]

و قد ذكر أبو الهلال العسكري أن يبين النابغة الذيباني الذي يقول فيه: «تبدو كواكبه و الشمس طالعة».

لا النور نور و لا الأظْلاَمُ إظْلاَمُ.[2]

مأخوذة من قول وهب بن الحارث بن زهرة حيث يقول:

تبدو كواكبه و الشمس طالعة❊ تجري على الكأس منه الصاب و المُقَرُ.

التضمين:

في البلاغة: هو نوع من أنواع البديع من المحسنات المعنوية، هو أن يضمن الشاعر شعره شيئا من شعر غيره، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء، و دون التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا.

[1] أبي الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين في الكتابة و الشعر، محمد البجاوي و آخرون، منشورات العصرية، د.ط، بيروت، 196.

[2] المرجع نفسه، ص197.

و من التضمين قول الحريري:

على أني سأنشد عند بيعي أضاعوني و أي فتى أضاعوا[1]

و نجد التضمين في الشطر الثاني من البيت:

و قد أخذ الحريري من الشاعر أمية بن أبي

الصلت: أضاعوني و أي فتى أضاعوا ليوم كريهة و شداد ثغر.

الغرض منه: تقوية الكلام و تحسينه.

و هو من المحسنات اللفظية فيوطئ منه الشاعر توطئة حسنة تلحقه بكلامه و تجعله و كأنه له، و يرى ابن الأثير: «أن يضمن الشاعر شعره و الناثر نثره كلاما ما آخر لغيره، قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود».[2]

و قال المتنبي: لكل امرئ من دهره ما تعود❊ و عادة سيف الدولة طعن في العدا.[3]

و قال الشاعر: تعودت قهر النفس طفلا إنه❊ لكل امرئ من دهره ما تعودا.

الاقتباس: هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن.

و الحديث و لا ينبه عليه للعلم به و من الاقتباس ما كتب الأصفهاني:

---

[1] أحمد حسن حامد، التضمين في العربية (بحث في البلاغة و النمو)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2001، عمان، الأردن، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] عبد القاهر الجرجاني، ذلائل الإعجاز، شرح و تعليق، محمد التنجي، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1997.

«لا تغرنك من الظلمة كثرة الجيوش و الأنصار إنما تؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار».[1]

التلميح: يعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب "السابق".

لقد كان الإبداع العربي و لاسيما الشعر متناصا في بنيته و خاصة برّقات بعضه البعض، فإنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم و الصب على قوالب من سبقهم.

و إلى هذا التناص نوه ابن طباطبا و غيره من النقاد البلاغيين بأهمية التناص و ترسخ النصوص في ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها.

و قد كان من نتائج ذلك أن أصبح النموذج الشعري العربي القديم يفرض سلطته الفنية على كتابة إبداعية جديدة مما ضاعف من أزمة الشعر المحدث الذي بدأ في تناصه بصيغة الأدنى على أن النقد يميز بين النصوص المحولة من النموذج و النصوص المشوشة في تغايرها، و قد أفرز تداول المعاني رؤى نقدية و سمت تارة بالسرقة و تارة بالجذور و تارة بالتضمين و تارة بالاقتباس، فقد كانوا يعاينون نوع "التفاعل النصي" فيجدون له مصطلحا خاصا يختلف عن غيره و هذا يعني أن الجهاز المفاهيمي الذي اعتمد القدماء في متابعة الإبداع متنوع في قراءته فتنوعت مصطلحاته.[2]

---

[1] نفس المرجع، ص19.

[2] أبي الهلال العسكري، الحسن بن عبد الله الصناعتين، ص196.

ب – عند الغرب: التناص من متطور نقدي حداثي يعني تداخل النصوص، و استخدمه نقاد العصر الحديث كأداة إجرائية لنقد النصوص، و يتداخل هذا المصطلح تداخلا وثيقا مع النص و هو ما يكسبه إغفاله في إضاءة أغلب المفاهيم النقدية الحديثة.

و انطلاقا من هذا التصور يرى "**رولان بارث**": «إن مفهوم النص مازال يبحث عن ذاته، فقد اتخذ منذ البداية معنى سجاليا، و حاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر الذي يلي و تشوه، و مع هذا فلا اعتقدنا أن بإمكاننا حاليا تحديد كلمة النص، سرعان ما نجد ألقينا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف...».[1]

غير أن الذي يهم الدارس في العصر الحديث، و هو بصدد دراسة ظاهرة حداثية "التناص" هو إمكانية مسايرة هذه الأداة المعرفية "النص" في مفهومها، و علاقتها، مكوناتها للتطورات الفكرية و النقدية المستجدة.

و رغم شمولية مفهوم التناص إلا أن بعض الباحثين يصر على ربط حيوية هذا المفهوم بمبدأ الحوارية الذي ينثابه باختين و مر ذلك أن حوارية باختين لا تشير فقط إلى حوارية الذوات بل إلى حوارية النصوص.

[1] أحمد يوسف، بين الخطاب و النص، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع1، 1992.

فالتناص بوصفه تعالق النصوص جعل أغلب الدراسيين باختلاف مناهجهم النقدية على أنه أمر لا فكاك منه للشاعر أو الأديب، بل أن ريفاتير: **«لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر»**.[1]

و هذه الحقيقة تشكل معارضة كما كان سائدا في القديم، حيث كان توظيف التناص محاصرا بنوع من الرقابة، كان لها أثر وصل إلى حد الوقوف في سيرورة النشاط الإبداعي بحجة اعتبار التداخل النصي سرقة و انتحالا و غيرها من الأوصاف المتشابهة.

و قد استمرت الأبحاث في النقد الغربي المعاصر في هذا الحقل من الدراسات و شاع مصطلح التناص على أساس أنه علاقة تفاعل بين نصوص سابقة أو متزامنة، ثم هاجر هذا المصطلح إلى أمريكا منذ بداية السبعينات و أقيمت له سنة 1979 ندوة عالمية في جامعة اولمبيا تحت إشراف ريفاتير، نشرت أعمالها مجلة الأدب عام 1981م، و هذا رغم أن كرستيفا عادت إليه بالكتابة عام 1976م، في كتابها نص الرواية "le texte du Roman" من أجل تصحيح مسار استعماله أيضا بالتأكيد على البعد التحويلي للمفهوم.[2]

[1] سعيد الغانمي، اللغة و الخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط 1، 1993، ص109.

[2] عمر عبد الواحد، التعالق النصي، دار الهدى للنشر و التوزيع، المنيا، ط1، 2003، ص42.

أما ما خصصه الشكلانيون في مصطلح التناص و هو يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض و النص المعارض فعلى حسبهم ليس النص المعارض إعادة إبداع أو كتابة مماثلة فلكل نص خصائصه القارة فيه، و من ثم "المعارضة" إعادة إبداع، أو كتابة تودورف: «فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعرض فثمة تخالف و تعارض و ثمة إضافات و محذوفات »، أما عند شكلوفسكي: «بقوله: كلما سلطت الضوء على حقبة ما ازددت اقتناعا بأن الصور التي تعتبرها من ابتكار الشاعر إنما استعرضها من شعراء آخرين».[1]

نفي التعريف يومئ إلى ظاهرة استعارة النصوص بين الشعراء من خلال تداخلها و يعرف التناص بأن العمل القي يدرك في علاقته الفنية الأخرى و بالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها و ليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازي مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو.

إذن فهو يرى أن كل عمل فني لابد أن يرتبط و يتقاطع مع نصوص فنية و لا يمكن النظر إلى العمل الفني بأنه إبداع بل ننظر إلى النص على أنه نقطة التقاء مع نصوص فنية و لا يمكن النظر إلى العمل الفني بأنه إبداع بل ننظر إلى النص على أنه نقطة التقاء مع نصوص سابقة، فلابد للدارس باستدعاء النصوص و مقارنتها بين النص مع النصوص سابقة.

[1] عبد الرحمن سكينة، ريادة الزهرة، ظاهرة التناص في الإبداع الأدبي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الآداب العربي، أ، مكروم سعيد، جامعة مستغانم، 2002-2003، ص59.

و عند رومان جاكسون تناوله كمصطلح التزامن " **Synchronie**" فكل نظام تزامني يتضمن فيه ماضيه و مستقبله الذين هما العنصران البنيويان الملازمان، فهو يشير إلى ظاهرة تقييد القديم، و رغم ارتباط هذا المصطلح بالشكلانيين الروس و اهتمامهم لجذوره، إلا أن هناك إجماع من الباحثين بإرجاع هذا المصطلح إلى "ميخائيل باختين" باعتباره أول من صاغ مصطلح "الحوارية" في الكتابة الماركسية و الفلسفة عام 1929م، فقد أحدث طبعة مع الشكلانيين الروس بتأكيده على انفتاح النصوص الأدبية و قد رأى باختين أنه ليس هناك تلفظ مجرد التناص، إذا أن خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين.[1]

و بالتالي إلى حوار محتمل و من هنا بدل المصطلح الحوارية بالتناص ثم التناص عند كرستيفا للرد على مقولة النص المعلق للبنيويين التناص ينفي الحدود و يقوم بتعددها و اختلاف مساراتها، فكان النص حسب البنيوية شيء مغلق، لذلك نجد البنيويين يقولون مقولة النص المغلق، فالنص عند كرستيفا: «هو نتيجة تفاعل و تحاور النصوص فيما بينها و تعرف التناص أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات و كل نص هو لنصوص أخرى، النص هو تداخل النصوص و تفاعل فلا وجود للنص من العدم و هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»،[2] و هي لا تفرض مصطلح الحوارية إنما التناص تكمله له ثم نجد "رولان بارث" يستخدم مفهوم آخر له للتناص و هو "ظل التناص"، "النص الجامع"، و يعرفه التناص هو "تعالق الدخول في علاقة" نصوص مع

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سبق ذكره، ص12.

[2] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سبق ذكره، ص12.

حدث في كيفيات مختلفة، [1] فالنص يتشكل بالأخذ من نصوص أخرى و الذين تبنوا فكرة التناص "جان ريكادور" و نجد "تودروف" أيضا تناول التناص و هو عنده تشكيل نص جديد من نصوص سابقة و اقتراح و تفجير المصطلح إلى:

أ. الحوارية التي حددها باختين.

ب.و التناصية عند جوليا كرستيفا.

و من هنا يرى رولان بارث بأن: «التناص كل نص مهما كان نوعه و جنسه».[2]

3. أنواعه:

و قد كان جيرار سابقا في تصنيف التناص إلى أنواع معينة وصل عددها إلى خمسة رئيسية و هي أنواع:[3]

أ -**التناص:** و هو يحمل نفس المعنى الذي يرمي إليه التناص عند كريستيفا أما عند جيرار فهي الاستشهاد بحضور السرقة و ما شابه.

ب - **المناص** "**Praticité**": و خير مثال عليه العناوين و العناوين الفرعية و المقدمات و الذيول و الصور و كلمات النشر.

ج **الميتناص:** و هو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

---

[1] عبد الرحمن سكينة ريادة الزهرة، ظاهرة التناص في الإبداع العربي، ص59.

[2] عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد العاهر الجرجاني، ط 1، 1995، الشركة المصرية للنشر، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص148.

د -**النص اللاحق:** يمكن في العلاقة التي النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق و هي علاقة تحويل أو محاكاة.

هـ - **معمارية النص:** هو النمط الأكثر تحديدا و تضمنا إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا و تتصل بالشعر و الرواية.

و هذه الأنواع الخمسة شديدة الترابط فيما بينها لا تخرج من الإطار الذي رسمت من أجله التسمية و هو وجود علاقة ما بين النصوص.

و يعلق نور الدين السد على ورد في تعريف نوع الثالث بالقول: «الواقع أنه لبس هناك بنية نصية طارئة و أخرى أصل، فكل ما في نص أصل، و كل ما في النص يؤدي إلى وظيفة... فالطارئ في عرف بعض النقاد البنيويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث خلل في النص، و في اعتقدنا أنه لا يمكنها الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره في النص».[1]

4. **آلياته:** كما رصدها ابن رشيق:

1.4. التمطيط و الإيجاز:

أ. **التمطيط:** و قد تكون بأشكال مختلفة تبسيط النص من خلال التداعي الذي يسيطر على الكاتب المحتذي و هو يختزن في ذاكرته و تتمثل في:

❖ **الأنا كرام:** "الجناس بالقلب و بالتصحيف".

[1] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص11.

❖ **اليار كرام:** كلمة المحور، فالقلب "عسل، لسع".

و التصحيف "دخل، نخل، عثرة، عترة...".

أما كلمة المحور فتكون أصواتها مشتته طوال النص تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف و قد تكون غائبة تماما من النص.

و أول الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في التمطيط هي الشرح.

ب – **الشرح:** من أهم الوسائل المعتمدة للتمطيط باستعماله البعد التفسيري للفكرة التي يحاول شرحها لذلك كان الشرح أساس كل خطاب شعري، إذن أنه قد يكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة.

ج – **الاستعارة:** سواء مرشحة أو مجردة أو مطلقة لأنها تبعث الحياة في كل الأشياء و خاصة إذا كان الخطاب شعريا حيث تنقل المجرد "الدهر" إلى المحسوس "الليث"، فالاستعارة تكون أكثر دقة في التعبير من الحقيقة فتحل من حيز مكاني و زماني أكثر من غيرها.[1]

د – **التكرار:** و يكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ تراكما أو ثنائيا.

[1] سعيد سلام، التناص الثراثي في الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتب الحديث، د.ط، 2010، الأردن، ص2013.

2.4. **الإيجاز:** فكما ينشر الكاتب النص فإنه كذلك يلخصه و يختصره عما كان، قبل عن طريق الإشارات و التلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة.[1]

من الخطأ النظر إلى المسألة من وجه واحد، و قصر عملية التناص على التمطيط، فقد تكون عملية إيجاز أيضا، و هي عملية تعتمد على التركيز و الاختصار و تدعى "الإحالة المحضة" و هي تحتاج إلى شرح و توضيح ليدركها المتلقي العادي، و لذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناصية في الشهرة و الحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح، غير أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلمة "الشعر و تراكم"، و حتى إذا قيست إلى بعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة فإنه لا يكاد يرده كبير فرق.

و هذه الآليات التي اجتهد محمد مفتاح في شرحها و توظيفها في قصيدة ابن عبدون تظل مجرد محاولة جادة من مجموع المحاولات التي قام بها الباحثون في حقل الدراسات التناصية، و كما ذكرنا فإن هذه الآليات تبقى صعبة التحديد و تتسم باللانهائية و عدم الثبات، و النص الأدبي في تنوعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في أصل نشأته و صيرورته و إجرائه يرجع إلى

[1] خيراجين نقلا من محمد ناجي محمد أحمد، ص46.

مقولتين، أولهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، بث قيم جديدة بتأويل جديد إرجاع الغرابة إلى الألفة و دثر الغرابة في الآلفة.[1]

و قد أشار القرطاجني إلى آليات التناص و يبين ان اقتباس المعاني و استثارتها طريقان أحدهما: يقتبس بمجرد الخيال و بحث الفكر و ثانيهما: يقتبس بسبب زائد على الخيال و الفكر بما يصوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف و التغيير أو التضمين.

فيحيل على ذلك أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه أو ليزيد فيه فائدة، أو يحسن من العبارة خاصة ..... و أن يرتب عليها عبارة أحسن من العبارة الأولى.

و لعل مرتكز التمثل بالتضمين و غيره و إنما هو تجاوز للنقل إلى التحويل، و لعل امرئ القيس الذي أشار إلى تناص المقدمات الطللية بقوله:[2]

عــزجـــا علــى الطلــل المحيـل لعلنــا.

نبكــي الـديـار كمــا بكــى ابـن حـذام

هو مرتكز هذه التحويلات فقد عارض حازم القرطاجني مطلعه:

قفانبك من ذكرى حبيب و منزل.

يسقط اللوى بين الدخول فحومل.

---

[1] محمد مفتاح، التلقي و التأويل "مقاربة سنقية" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص218.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي نقلا من علم النص كرستيفا، ص79.

و حول دلالته فقال:

"قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل".

و مما تجدر ملاحظته حول هذا النمط من التناص أن المعارض يقوم بعملية اختيار فنية، إذا إنه و كما تبين من خلال بنيته النصية ينتقي و يضمن أشطرا من أبيات النص المرجعي، لإنجاز برنامجه الفني التحويلي و تحقيق مقاصده.

و في مثل هذا استدعاء الصور المركبة فقد أخذ ابن جزي من قول امرئ ابن القيس:

نظرت إليها و النجوم كأنها.

مصابيح رهبان تشب لقفال.

الطرف الثاني من الصورة الأصل معيدا إنتاجه بطريقة فنية مختلفة.

أثار به ليل الشباب كأنه.

"مصابيح رهبان تشب القفال".

و بذلك حول المشبه به و جعله متصلا بالشيب بدلا من الحبيبة.

5. أشكال التناص:

إن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عرقية و ممتدة كالكائن البشري، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتج لما سبقه حاملا معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، و تختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر في نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة، يختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، و يتنوع بحسب الاستفادة، و للتناص أشكال متعددة منها:

أ -التناص القرآني:

بحيث يقتبس الأديب نصا قرآنيا، و يذكره مباشرة، أو يكون ممددا بإيحاءاته و ظته على النص الأدبي، لنلمح جزءا من قصة قرآنية أو عبارة لفظية قرآنية يدخلها في سياق نصه.

ب - التناص الأدبي:

هو تداخل النصوص الأدبية المختارة القديمة أو الحديثة، شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة و موظفة و حالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الكاتب.[1]

ج - التناص التاريخي:

يعرف التناص التاريخي بأنه تداخل النصوص التاريخية المختارة و المنتقاة مع النص الأصلي تبدو مناسبة و منسجمة لدى المؤلف.

د -التناص الوثائقي:

و هذا النوع في النثر أكثر في الشعر كالسرد و السيرة، فيحاكي النص نصوص رسمية كالخطابات، و الوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية و الاخوانية، لتكن نصوصهم أكثر واقعية.

[1] عزت محمد، نظرية التناص،ب.م، دوبيازي، تعريب المختار الحسني المجلة فكر و نقد، نظرية المصطلح النقدي، ص301.

هـ – **التناص و الثرات الشعبي:**

و تكون المحاكاة في على مستوى اللغة الشعبية و هذا مما يأخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، و توظيف القص الشعبي، و الحكايات القديمة و الموروث الشعبي.

و **التناص و الأسطورة:**

و تكون في استحضار بعض الأساطير القديمة و توظيفها في سياقات الرواية لتعميق رؤية معاصرة يراها المؤلف في القضية التي يطرحها و هي تتفق مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالبا ما هي موروث، لكنه يوناني، أو عربي ، و إن كان هناك بعض الأساطير إلا أنها قلة بمقارنة الغرب.[1]

6. مصادر التناص:

تتسع دائرة التناص لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشاعر، يعني كل ما يصادفه في مشاهدته و تجاربه التي مر بها في حياته العملية و سعة ثقافته و مطالعته المحلية و العالمية و معرفة التاريخ و معتقدات العالم و ما يجري فيه من أحداث مختلفة، كما أن دائرة التناص لا تنحصر في حدود الثقافة الواحدة، بل تتعداها إلى ثقافات متعددة.[2]

[1] عزت محمد، نفس المرجع السابق، ص302.

[2] الجعافرة ماجد ياسين، التناص و التلقي، مرجع سبق ذكره، ص14.

و نجد أن الناقدين "فالتيري" و "زمتور" ركزا على عنصري التذكر و المرجعيات للنص باعتبارها يشكلان فكرة أساسية يقوم عليها مفهوم التناص و قسم بعض الدراسيين مصادر التناص إلى ضرورية، لازمة و طوعية:

أ -**المصادر الضرورية:** يقول "محمد مفتاح" تسميتها بالضرورية لأن التأثر فيها يكاد أن يكون طبيعيا و تلقائيا و مفروض و مختارا في آن واحد، [1] مثل الوقفة الطللية و هي أقوى المصادر القديمة، إذن فهذه المصادر ينهل منها المبدع كذلك مجبرا في الأخذ من هذه المصادر أو يتأثر بها دون قصد منه و في حدود ثقافة معينة.

ب - **المصادر اللازمة:** و هي الداخلية كما يقول "محمد مفتاح" تشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه، فكتابات الشاعر ما هي إلا امتداد و امتلاك لخيرات فنية معرفية سابقة، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره.

ج - **المصادر الطوعية:** و هي اختيارية يقول "محمد مفتاح" التي تشير ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافة أو خارجها و هي المطلوبة لذاتها.

اختلفت المصادر و تنوعت تبقى المنطلق الرئيسي الذي يتشكل منه النص فلا وجود لإبداع من العدم بل النص هو حضور النصوص سابقة أو متزامنة.

[1] الجعافرة ماجد ياسين، التناص و التلقي، مرجع سبق ذكره، ص15.

7. جماليات التناص:

مفهوم التناص يشمل مجالات الإبداع، كلها فهناك تناص متعلق بالآداب و الآخر بالرسم و الثالث بالموسيقى، و هكذا التناص ظاهرة طبيعية و ضرورية، و هي تدل على اتساع ثقافة المبدع و توظيف هذه الثقافة داخل النص لغرض زيادة جمالية النص كما تحدث أحمد دهمان عن التناص قائلا: «إن الإبداع عملية ذهنية واعية تعتمد على مجموعة من البنى اللغوية و الفنية يتم فيها توليد الجديد من النصوص المبدعة شعرا ونثرا و يختزن النص الأدبي خلاصة التجربة الإبداعية لصاحبه و يصوغها رؤى و طموحا بما يتوافر فيها من الرموز و الدلالات و الإشارات و الإيحاءات المتسرية من نص إلى نص آخر ضمن مراحل زمنية طويلة و في نظم خاصة السمات الفنية و الجمالية يغدو معها مستقبلا و ينظر في بيئته الطبيعية الخاصة ليصبح مظهرا من مظهر التفاعلات الثقافية مستجيبا لغيره من الإنشاءات الإبداعية و النصوص الأدبية الأخرى مما يعرف بالتناصيته دون أن تزول خاصياته التي تكونت من المفردات و التراكيب و الايقاع و الخيال و الصور و غير ذلك مما يعني كل نص بتوالد و يتعالق و يتداخل و ينبثق من النصوص المستحضرة و من الذاكرة داخل النص، لتتشكل وحدات منسجمة في بنية التناص، حاملة بين جوانبها عناصر الآثار بفعل الخيال الخلاق الذي يخلق عالما جديدا ».[1]

[1] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار شرقيات للنشر و التوزيع، 2000، ص40.

فالنص شبكة من العلائق الدلالية و الرمزية و الجمالية المتضافرة و يشير تداعي النصوص و تآلفها إلى أن النص الأدبي لا يخضع في إنشائه إلى أملاءات نصية سابقة تفرض عليه شرائط الانفتاح و طرائقه و حدوده، فالنص الأدبي لا يحقق إلا إذا كان حدا في أشكاله تعاطيه مع النصوص سواء، في الإشعارات التصريحية فنجد هذه الإشعارات عند البحتري قمة البيان لأنها جاءت على أحسن وجه، فقد يناميه الخطاب لا يتأسس فقط بمقتضى الاستعارة و التضمين، بل تتجاوز ذلك إلى تحويل بل نصوص متعددة في صلب واحدية النص.[1]

و الذي هو تناص صريح بين الأجناس الأدبية بشكل أسلوبي و من يطلع على طبيعة التناص و أنواعه، سنجد هناك التناص المعلن و التناص المتماهي و التناص الدلالي و التناص الجمالي.... الخ. و لكن أكثر أنواع التناص الجمالية هو ذلك الذي نجده في نص أدبي حين يكون مؤلفه روائيا أو شاعرا في نفس الوقت، لأن هكذا نصوص تتناول جمالية النص و زيادة شحنه لذة النص فيه، و هذا هو حال الشعر.[2]

[1] الفيروز الأبيادي، القاموس المحيط، ج2، ط3، المطبعة الأميرية مادة "نصوص" ، 1977، ص165.

[2] حافظ صبري، التناص و إشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة و المقارنة التناص و تفاعلية النصوص، ع4، ربيع 1984، ص28.

–فلا–ضمير–إذا–أن يصبح التناص في عصرنا أداة فنية و جمالية و اتجاها نحو التكامل في الكشف عن موقف اللاحق من التسابق لأنه إذا كان البحث عن علاقات التفاعل النصي يمثل محاولة للكشف عن اتجاهات القراءة التي ترجع إلى القارئ بقدر ما ترجع إلى النص المقروء و سياق تجربة القراءة الذي يمثل وسيط التفاعل بينهما.[1]

[1] حافظ صبري، مرجع سبق ذكره، ص30.

تمهيد:

يهدف هذا النص إلى رصد التناصات التي اعتمدها الشاعر البحتري في شعره عن تجربته الشعرية، و مدى الإفادة من توظيف ذلك الشعر فنيا و بيان سعة خزينته الأدبية و علاقاته بالثقافة العربية.

أولا: التناص القرآني:

القرآن هو المرجع الأول و النص السامي الذي يلجأ إليه الشعراء فهو يفيض بالصياغة الجديدة و لقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي، و كان معظم الشعراء يلجأون إليه لفصاحته و قوة بلاغته، "فالتناص الديني هو تداخل النصوص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس و التضمين من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف".[1]

و فيما يلي استعراض لأهم نماذج التناص في ديوان البحتري و سنوضحها كالأتي:

قوله في قصيدة أقصر حميد في البحر الطويل:

فَكُلُ لَـهُ قَبْـرٌ غَـرِيـبٌ بِبَـلْدَةٍ فَمَـنْ مُنْجِد نـَائِـي الضَـرِيـح وَ مُتَّهَـمِ

قُبُورٌ بِأَطْـرَاف الثُغُورِ كَـأَنَّـمَـا مَـوَاقِـدُهَا مِنْـهَا مَـوَاقِـعُ أَنْـجُـــــمِ.

بِشَـاهِقَـةِ البَـذِيـنِ قِبْـو مُحمّـدِ بعيـدٌ عـن البَـاكِيـن فـي مَـأَتْـــمِ.

تَشُـقُ عَلَيْـهِ الرِيـحُ كُـل عَشِيـةٍ حُبُـوب الغُمَـامِ بَيـن بِكِـر و أَيَّـــمِ.[2]

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب.

[2] البحتري، ديوان، ج2، شرح و تقديم، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ص363.

إن القراءة المتأنية لهذه الآليات تبين وضوح ازدحام الفضاء التنامي بنصوص غائبة مركزية و أخرى ثانوية مدعمة تبني علاقة التآلف و التعالق، و من النصوص المركزية الموظفة قوله تعالى: ﴿**وَ أَنكِحُوا الأَيَامَى مِنكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُمْ** ﴾[1] ، فالآية تمثل بنية في النص الحاضر، وظفها الشاعر عن طريق الاقتباس فهي تمثل امتداد و مفتاحا للتشابك الدلالي بين النص القرآني من جهة و النص الشعري من جهة أخرى معنى الآية «يأمر الله تعالى أن ينكحوا الأيامي، و هن اللاتي لا أزواج لهن، و كذلك الصالحين من عبادهم و إمائهم يزوجوهم، حتى لا يتعامل المؤمن و المؤمنة لأن العزوبة فيها خطر عظيم، فينبغي أنكاح الرجال و النساء، فينكح الايامي و ينكح الصالحين من العباد و الإماء، فينكح الأيامي يزوجهن على الأكفاء إذا خطبن، و لا يترك العباد و الإماء عبد يزوجه و أمته يزوجها، حتى لا تقع الفاحشة و تقع الكارثة».

فيما جاء البحتري من قصيدته اعتمد على الكلمات المتناسقة و هذا ما استخضرناه في لقط الأيم، لقد ظن البحتري أنها الثيب وقد غلط في مثله أبي تمام و كبار الفقهاء، و قد تكون الكلمة عربية إلا أنها قد عبر بها عن غير ما وضعت له، حلت محل البكر من معطى و قد زفت من المعطى زفاف الأيم، و قال أبو عبادة: «**نشق الريح بين بكر و أيم فوضع مكان الثيب و ليس الأمر كذلك**».[2]

---

[1] سورة النور، الآية 32.

[2] الأمدي، الموازنة بين ابي تمام و البحتري، ت.ح، محمد محي الدين عبد الحميد، مج 1، مطبعة السعادة، مصر، 1959، ص128.

ليس الأيم الثيب في كلام العرب إنما الأيم التي لا زوج لها بكرا كانت أو ثيبا، فتوظيف الشاعر لهذه الآية زاد من بلاغة و تأكيد القصد الذي يضبط إليه.

كما وظف الشاعر من التناص القرآني في قصيدته شرطي الإنصاف في بحر الرمل:

شَـرْطِـيّ الإنْصَـافُ لـو قيـل اشْتَـرَط وَ عَـدُوِيّ مَـن إذا قَـالَ قَسَـطْ.

ادع الفَضْـلَ فَـلاَ اطْلُبُـهُ حَسْبِـيَّ العَـدْلُ مِـن النَّـاسِ فَقَـطْ.[1]

لقد ضمن الشاعر في هذه الأبيات لقطة يشير بها إشارة واضحة لسورة الجن لقوله تعالى:﴿ **وَأَمَّا الْقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبًا**﴾.[2]

في هذه الأبيات نجد الشاعر وظف سورة من القرآن الكريم للفظة "قسط"، فقد حور النص القرآني تحوير إجماليا مما أكسب البيت جماليا و إيحائيا و دلاليا.

و في الآية الثانية من سورة الممتحنة: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ** ﴾،[3] أما من سورة المائدة: ﴿**فَاحْكُم بَيْنَهُمْ بِالْقِسْطِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ**﴾.[4]

[1] ديوان البحتري، تخ، حنا الفاخروري، مج2، ص32.

[2] سورة الجن، الآية 15.

[3] سورة الممتحنة، الآية، 08.

[4] سورة المائدة، الآية، 04.

القسط الذي أمره الله الحكم به هو العدل، و "المقسطون" هم أهل العدل في حكمهم و في أهليهم و فيما ولاهم الله عليهم، و "أقسط" أي عدل في الحكم و أدى الحق و لم يجر أما "القاسط" فهو الجائر الظالم، و يقال مما جاء في قاموس المحيط لفيروز أبادي، "قسط، يقسط، قسطا"، [1] فهو قاسط إذا جار و ظلم، و تعني لقطة "القاسطون" الظالمين، و هم الذين توعدهم الله بأن يكونوا حطبا لجنهم، "و يحب المقسطين" أهل العدل و الاستقامة و الإنصاف.

و كان يجب على البحتري أن يقول "اقسط" أي عدل "فقسط" بغير ألف معناه جار.

فكلمة "قسط" معناه جار فلا عيب و لا خطأ في بيته و تكون هذه اللقطة على إيراد الحذف من جهة الكلمة و هو أراد الشاعر إيراد اللغات من الشذوذ و "القسط" بالكسر من المصادر الموصوف بها.

ثانيا: التناص الأدبي:

التناص مع الشعراء و بعد من التناص الأدبي فهو عبارة عن تداخل نصوص أدبية قديمة أو سابقة مع نصوص أدبية حاضرة أو حديثة سواء كانت هذه النصوص لكاتب واحد أو مبدعين آخرين.

لجأ الشاعر إلى استحضار الشعر القديم عامدا إلى خلق نسق حواري يقوم على تعدد الأصوات ذلك لإثراء تجربته الشعرية، كي يؤدي دورا محددا في إنتاج شاعريته فمن الأبيات التي استحضرها في قصيدة لا وفاء و لا عهد.

[1] ينظر: فيروز ىبادي، قاموس المفيط، 393/2/ فصل باب الطاء.

وَ لَيلٌ كَـأَنَّ الصُبْـحَ، فِـي أَخْـرَيَاتِـهِ حَشَـاشَـة، نِصِـل، ضُـمِّ افْرَنْـدَة عُمـدِ

تَسْرِيلَتَـهُ و الـذِئْـب و سينـان هَاجـع بِعَيـن ابـن لَيـل مَـالَـهُ بالـكَرَى عَهْد

أَثِيـرُ القِطَا الكِـدْرَى عَنْ جُثْمَـانِه و تَـأْلَفُنِـي فِيـهِ الثّعَـالِـبُ و الـزيـــد

و أَطْلَـس مَلءَ العَيـن يَحْمِـلّ زُورَه و أَضْـلاَعِـه مِـنْ جَـانَبَيْـهِ شـرَى نَهْدٌ[1]

و في الأبيات السابقة نجد البحتري وظف بيت الفرزدق فاستحضر شطر البيت و لا البيت ككل و نجد استدعاء الشاعر لبيت الفرزدق يقل على مدى تفاعل الشاعر و تأثره بما يرتبط به ليلفت انتباه القارئ، و يكشف عن دلالات جديدة.

قول الفرزدق:

و أَطْلَسُ عُسَالَ و مَا كَـانَ صاحبا دَعَـوْتُ بِنَـارِي هَـوَهِـنَا فَـأَتَـانِـي

فَلَمَّـا دَنـا قُلـت، أَدْنُ، إِنَّـنِـي وَ إِيَّـاكَ فـي زادِي لَمُشْتَـرِكَـانِ

فَبِـتُ أَسْوَى الـزَادَ بَيْنـي و بَيْنَـهُ عَلَـى ضَوْءِ نَـارِ، مَـرّة، و دُخَـانِ

فقلـت لَـهُ تَكَشّـر ضـاحِـكًـا و قَـائِـمُ سَيْفِـي مِـنْ يَـدِي بِمَكَـانِ[2]

فالبحتري يعد من أشهر شعراء العرب في العصر العباسي و يقال لشعره سلاسل الذهب.

نرى بين القصيدتين تبين صميمها يصنع قصة ذئب مع الشاعرين لكنهما تختلفان في قتله.

[1] ديوان البحتري، تح، حنا الفاحوري، مج1، ص34.

[2] الأمدي الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص255.

اشتركا الشاعرين في لفظ واحد و هو أطلس فقد ضمن البحتري الكلمة في شطر بيته و هي تدل على لون الذئب أغبر يميل إلى السواد، فكانت لكلت القصيدتين الخيال الواسع في وصف الذئب، فهذا ما عرف عند البحتري كان بعيدا كل البعد عن السياسة، فعاد في هذه الأبيات ليشير لنا عن جو البادية و الطبيعة و الذات و الوجدان، و هذه العناصر المهمة في تكوين الخيال.

فنجد في بين البحتري و الفرزودق آلة الوصف: « **في اتحاد العقل و القلب لدى الشاعرين، و بين مظاهر الحياة و الطبيعة و هذا ما قاله علي صبح لجمع طاقة حية التي تبعث الحقائق من جديد**»، [1] و هذه العناصر نجدها في كلتا القصيدتين.

حيث يبدأ الشاعر في بدايتها بذكر حلول الصبح في أواخر الليل و كأنه سيف ينسل من غمده هكذا شبه البحتري بداية الصبح في أواخر الليل، ثم يذكر لنا تعقب الذئب له و كأنه لص الذي لا عهد له، و هو يصور الذئب قدره الذي يريد النيل منه، و هذه صورة واضحة لصراع الإنسان في الحياة كما جاءت في صورة أخرى للفرزوق فقد ادعي الشجاعة و البطولة في الصراع لإثبات ذاته فكان واضحا في لفظ "أدن" دليل على التحدي.

[1] علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط 2، 1996، ص145.

فواصل البحتري في وصف هيئة الذئب الضخم الذي يصدر منه صوت رهيب يشبه صوت المقرور الذي يصيبه برد شديد، فاتجه الفرزوق بذلك إلى ضميرين "إني و إياك" [1] و كان المختصر "إننا" فهذا توكيد متكرر، و حديث مستفيض يريد أن يملأ الوقت و يسمع صوت الذئب القوي.

و لقد تبين لنا من خلال الأبيات السابقة أن البحتري يمتلك قوة الخيال متماسك مبني على الوحدة العنصرية و التسلسل المنطقي للأحداث و التصوير و الموسيقى بحيث رسم لنا صراع مع الحياة في قالب ممتع انتهى بخاتمة حكيمة و هي أنه لا جدوى من الصراع في الحياة ما دام أننا محكومون بقدر معلوم.

مع تنظيم الشاعر لصور كنائية تجلت في قصيدته الموسومة و ذلك في قول الشاعر: "و أضلاعه من جانبيه مثوى نهد"، و هي كناية عن وطأ الجوع التي كان يعاني منها الذئب، و هذه الصورة تعتبر عن مسرح اللقاء الغامض بين الشاعر و الذئب ذو اللون المغبر و كأنه نابع من لون الطبيعة، واصفا ضخامته و قامته و أضلاعه البارزة التي تهيأت كلها للقتال بدوافع غريزية فطرية تحت تأثير الجوع، "استعمل البحتري الصور الكنائية للتعبير عن خياله الواسع و هي من بين الصور الزاخرة في شعره، لأنها تشكل الجملة التي تتخذ في التعبير، بالإضافة إلى أن التعبير بالصورة أبلغ من التعبير المباشر".[2]

---

[1] عمر الحقاق، مواكب الأدب العربي عبر العصور، دار الطلاس للطباعة و النشر، دمشق، ط 1، 1988.

[2] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، ط2، 1936، ص69.

و من هنا نستنتج أن البحتري و الفرزدق أثرى شعرهما بالتصوير و الإيحاء و هما من أهم عناصر الخيال الذي يقول فيه الدكتور: "مثوقي صيف": «فبدونه تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق، لسبب بسيط، و هو أنها تفقد روحها، تفقد كل ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداسا و أكواما من الأحداث الزائلة التي لا تجلب لبا، و لا تستهوي بصرا، و لا سمعا»،[1] و حقيقة لقد سرقا لنا الشاعرين سمعنا و بصرنا بقوة خيالهما المرهف.

فالشاعر البحتري عند استحضاره لهذا البيت ليمزج و يعالق بين النصوص السابقة على نحو السرقات ليخرجها في صلة غير الذين كانت من قبل.

ثالثا: التناص الشعري:

استخدم هذا التناص في عدة قصائد من قبل شعراء في عملية السرقات الأدبية:

فعرف البحتري للتصدير البارع في قصائده مع أخذ بعض الأبيات من الشعراء السابقين له، فنجده قد استعار بيتا من أبي تمام كجزء منه و ليس ككل قوله:

فَصَاغَ مَنْ صَاغَ مِنْ تِبَر و مِنْ وَرق وَ حَاكَ مَا حَاكَ مِن وَ شْيٍ و دِيبَاجِ

إلىَ عَلِيّ بن الفياض بَلَّغَنِي سُرَايَ من حيثُ لاَ يُسْرى و ادْلاَجِي

تَعُود منْ رأيهِ، فَي كُلّ مُشكلة إلَى سِرَاج يُرِينَا الغَيْبَ وَ هّاجِ[2]

ففي البيت هنالك سرقة مع بيت أبي تمام في لقطة "حاك" و كما يلي في قصيدة أبي تمام حيث قال:

---

[1] شوقي صنيف، في النقد الأدبي، ص173.

[2] ديوان البحتري، تج، حنا القانوري، مج2، ص152.

إذا غَـازَلَ الـرَوْضُ الغَـزَالَـةَ نُشِـرِتْ زَرَابـيُّ، فـي أكْنَـافِهِـم و دَارَانِـكُ

إذا لَغَيْـثُ سـدَّى نَسَجَـهُ خَلَـتْ إنَّـهُ مَضَـتْ حِقْبَـة حرسٌ لـه و هُو حَـائِكُ

أَ لكَنِـي إلـى حـي الأَرَاقم إنَّـه مِنَ الطَـائِرُ الأحْشَـاء تَهِـدي المَـالِكُ[1]

فالأول صوغ الغيث و حوك النبات ليس باستعارة حقيقية "فعل/معنى" و لذلك لا يقال و هو صائغ و لا يقال كان صائغ و كذلك لا يقال حائك، و كأنه حائك على لفظة حائك في غاية الركاكة.

إذا أخرجه ما أخرجه عليه، و هذا ما جاء به البحتري في بيته قبيح جدا كقوله "حاك ما حاك" حسن مستعمل فنظر بين كلامين لتعلم ما بين الرجلين، فنرى أن البحتري قد استعار من أبي تمام لفظ "حائك" فإن قال النسج "فعل/ معنى" و هو المضامة بين أشياء، و كذلك الصوغ فعل الصورة في اللقطة و نحوها، و هو حقيقة من حيث دل على الصورة.

و «مما يمكن إدخاله في آليات المصطلح ما سميت "تخييل النص" بحسن التعليل و الشبه الضمني الذي يكون فيه نص المشبه به حجة على المشبه "الصوغ و الحوك"، عند الجرجاني تطلق الاستعارة و قد جعل الربيع استدل على ذلك بامتناع أن يقال كأنه صائغ و كأنه حائك، فالتشبيه يقتضي بشيئين مشبها و مشبهه، و ينقسم إلى صريح و غير صريح»،[2] أما الاستعارة هو أن تغير المشبه لفظ المشبه به أو "لم يكن صاغ

[1] أبو تمام، الديوان، تح: محمد عبدة عزام، مصر، 1952، ص60.

[2] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الفن العربي، ط2، دار المعارف، مصر، ص232.

الربيع" إلا شيء واحد و هو الصوغ فكان تقدير الاستعارة فيه محالا و المجاز، من جاز الشيء مجوزة «إذ عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة مثل "اليد" تقع للنعمة و أصلها الجارحة لكن من شأن أن تصدر عن اليد، و المجاز أعم من الاستعارة فكل استعارة مجاز و ليس كل مجاز استعارة».[1]

فتستنتج ما يلي:

نجد حلاوة اللفظ، و حسن التخلص و وضع الكلام في موضعه عند البحتري.

غموض المعاني و دقتها عند الشاعر إلا أبي تمام و استعماله للموسيقى الخارجية، "قافية حرف الكاف" لتناسب فخامة المعنى و غرض الفخر بجلب انتباه السامع.

أما البحتري قد صاغ قصيدته بنغمة حزينة في موسيقى بحر البسيط لحرف الجيم، و يقصد بالموسيقى الداخلية المحسنات البديعية و التجسيم و ملائمة اللفظ و المعنى.

كما نعلم أن شعر أبي تمام لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، و رديئه مطروح و مرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، و أن شعر البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، و ليس فيه سفساف و لا مطروح، و لهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا، و وجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما و كثرة جيدهما و بدائعهما.

[1] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الفن العربي، ط2، دار المعارف، مصر، ص234.

نجد البحتري صادق العاطفة، إذ أنها لا تخضع عنده لشيء من ظروف الممدوح، و أن الدارس يحس بحب البحتري لممدوحه و إن كان غرضه ماديا بحثا، و هذا نوع من التحاليل الفني و ستر صفيق يلقيه البحتري على قرائه، و أشهر شخصيته خلدها في مدائحه هي شخصية المتوكل و القصيدة أخفي الهوى لك في الضلوع و أظهر و هي كالأتي:

خِلنَا الجِبالُ تَسِيرُ فِيه و قَدْ غُدَتْ غُدَادًا يَسيرُ بها العديدُ الأَكْثَرُ

فَالخَيلُ تَضْهَلُ، و الفدراسُ تَدْعِي و البيضُ تلمع و الأسنلةُ تَزْهَرُ

و الأَرْضُ خَاشِعة تَميد بِثَقْلِها و الجوُّ مُعتَكِرُ الجوانبُ، أَعْبَرُ

و الشَمْسُ مَاتعِةُ تُوقِد بالضُّحى طَوْرا و يَطْفِئُها العَجَاج الأَكْدَرُ.

حتّى طَلَعَت بِضوء وَجْهك فانْجَلَى ذَاك الدّجى و إنْجَاب ذَاك العَيْثَرُ

و افْتنَّ فِيك النَاظِرُون فأصْبحَ يُومي إليك بِها و عَينُ تَنْظُرُ.

يَجِدُون رُؤيَتَك التّي فَازُوا بها مِنْ أنْعم الله لا تُكْفر.

ذكروا بطلعتك النّيّ، فَهِلّلوا نور الهُدى يَبْدو عليك و يظْهَرُ

حتَّى أنْهَيت إلَى المصَلّى لابسًا الله لا يُزْهَى و لا يتكبّرُ

فَلوْ أنّ مُشْتَاقًا تكلّف غير ما في وُسعِهِ لمَشى إليكَ المنْبَرُ[1]

[1] البحتري، الديوان، ج2، تح، الصيرفي، دار المعارف، مصر ط2، 1972، ص1071.

صنف البحتري صورة جمالية تظهر للقارئ، كأنها تقع أمام عينيه، فكانت صورة مركبة بعدة أوصاف، بحيث يصف لنا الجيش و يشبهه بالجبال، "و قد وصف الجبال كالإنسان الذي يمشي ثم رفع مكانة المتوكل إلى درجة الرسول عليه الصلاة و السلام و هذا التعظيم مرفوض في ديننا الإسلامي لأن التعظيم لعله وحده و ما ظهر به في شعره من انحلال الأخلاق دليل على مبالاة الحكام العباسين".[1]

فهنا ظهر البحتري ضعيف العقيدة رغم دفاعه عن أهل السنة في فترة المتوكل، فإذا مشى هذا الأخير مستعرضا جيشه و خيله اكتمل المشهد، فقد استعمل البحتري هذا المشهد ليرفع من مكانة المتوكل و يرتقي بصورة الوصف الجميل عن ما هو واقع نحو صورة مثالية تعيش في العالم الآخر، فإن غرضه العام "يبقى تمجيد الإنسان في ذات المتوكل و قد سبقه في هذا التعظيم أبو نواس".

و ما ذكرناه عن البحتري فكانت تلك وصفاته من مدرسة أبي تمام، و كان أكثر شاعر يتعامل معه و يأخذ عدة أبيات من قصائده لتصنع رونقا جميلا في أبياته، كما عرف الشاعر أبي تمام مفكرا ينحو المعاني نحوا فكريا يتماسك عنده الأسلوب و لا يتهاوى بين يدي الفكرة كما نجد ذلك التماسك المعنوي و الأسلوبي في شعر أبي تمام بقصيدته هذه متعة فكرية و أسلوبية معا:

[1] داود، حامد حفني، تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، 1993، ص122-123.

و هي قصيدة و على مثلها من أربع و ملاعب:

عَلَى مِثلَهَا أَرْبَعَ و مَلاَعب أَذْليتُ مُصونات الدّموع الشّواكبُ

أقُولُ لقُرْحانُ من البَيَّن لَمْ يُضْفِ و سِيس الهوَى تحت الحَث و التَرَائِبُ

أَعْنِي أفرق شمل نَفْعي فإنَّني أَرى الشمل منهم لِي بالمُتَقَارِب

و ما صَارَ، في ذا اليوم كذلك كُلّه عذرى حتىّ صَار جهلك صاحبي

و ما بك إرْكَابي مِن الرّشْد مُرْكبَا ألاَ إنّما حَاولت رشد الركائبُ

فَكِلْتِي إلى شَوْقِي و سِر يسرَ الهَوى إلىَ حُرُقِاتِي بالدّموع الشّوَاربُ

أَمَيْدانُ لهَوَى مَنْ أتَاحَ لَكَ البِلىَ فأصبحت ميدان الصبّا و الحَبَائبُ

أصَابَتْك أبْكَارُ الحُطُوب فتَشَتَتَتْ هَواي بِأبكَار الظّباء و الكواعبُ

و رَكِبَ يُساقُون الرّكاب زجاجة مِنَ السّير لَمْ تقصد لها كفّ قَاطِبُ[1]

فَقَد أكُلُوا مِنهَا الغَوَارِبُ بالسَّرَى فصَارَت لهَا أشْبَاحُهم كالغَوارِبُ[2]

يُصْرَفُ مَسْراهَا حُذَيلَ مَشارق إذا أنه هُم غُذَيق، مَغَاربُ

كأن به ضعن عَلى كُل جَانب مِنْ الأَرض أو شَوْقا إلَى كُل جانب

[1] عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه و حديثا، دراسة نقدية، الخصوم و الأنصار، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1412هـ-1992م، ص128.

[2] عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا، دراسة نقدية، ص130.

اعتمد أبي تمام في شعره على المديح فتناول في قصيدته المجاز العقلي في الشطر التالي:

فصارت لها أشباحهم كالغوارب.

و هنا يتمثل لنا التشبيه، و الحيلة الفكرية التي استعملها ليست مقابلة فكرية بين الغوارب الأسنمة، التي ذابت و الغوارب الجديدة أشباح الرجال.

فننظر إلى دقة الشاعر في اختياره لقطة أشباح دون غيرها لتناسب الغوارب الجديدة مع الغوارب القديمة هيئة و حجما.

و قد خلص الشاعر لمقابلة الفكرية الكبرى بسبب المقابلة البديعية الصغرى، و هنا تظهر قيمة البديع إذا زم من زمام العقل، و هذا فضل من مدرسة أبي تمام.

و وظف أيضا المجاز العقلي في البيت التاسع و يعني بالركاب "الإبل" تتساقى الخمر مع المسافرين، و هذا إسناد من الطراز الرفيع.

و ما يذوب عنه عن سنام البعير، و إنما هو الجوع و العطش لكن أب تمام جاء بمفارقة فكرية مدهشة مفادها أنه بسبب من السقي لا العطش ذابت الأسنمة، و لكنه السقي آخر يذيب و لا يربى، إنه سقي من الخمر الميسر و الارتحال.

«همنا فضل آخر من فصول الصنعة عند أبي تمام و هو استغلال طاقة المتضادات المتناقضة لخدمة معنى واحد المعنى الذي خدم البيت السابق هو إسناد معنوي و حسي في جذيل المشارق بجذيلها و المغارب بعذبتها».[1]

[1] مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، ط5، دار العلم للملايين، 1980، ص694.

نلاحظ الإسناد المعنوي و الحسي في جذيل المشارق و غديق المغارب و هنا نرى الطباق.

فنجد صفة الكواعب عند النساء و هي المصائب إضافة مجازية و نتج من ذلك معنى جديد أن الخطوب الإبكار قد ذهبت بآنسة الكواعب الإبكار كناية عن حياة الشتات التي يعيشها فلا استقرار و لا حب و لا أنس، عند الشاعر البحتري.

فإذا تفحصنا نجد أن البحتري قد استعمل بعض من فنون أبي تمام في مجال البديع مثل أخفي، و أظهر التضاد و صائم و تفطر و هذا ما قاله شوقي ضيف: "فطباقه ليس فيه عمق و ليس فيه تفكير بعيد، و هو طباق ساذج لا صعوبة فيه و لا تعقيد".[1]

أما التضاد عند أبي تمام فهو معنوي تخييلي يعتمد على التفلسف و المنطق في فهمه فخالفه البحتري في هذا المجال فانطلق بمفهوم تقليدي يقوم على تأدية المعاني.

استحضر البحتري يبت أستاذه أب تمام جزء و ليس ككل فنجده في كلمة الشوق فقد مدح المتوكل مع التأكيد في صنع المعنى، فنجد استعارة اللفظ من شطر قصيدة أب تمام فالبحتري من لفظ الشوق يمدح المتوكل أما أبي تمام و شوقا إلى كل جانب يمر به بعد، أي إذا مر دخل في جانب الضغن و لو عطف بالواو لما استقام له هذا التكنيك و هذا لوصوله إلى الممدوح " الشرق و الضغن".

تألق البحتري و بث في المعاني أرواح المباني، فقد اكتسب بلبوس المبالغة، فجاءت في غاية التمام و الصنعة و الإتقان.

---

[1] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص119.

و لا ننسى القافية و ما تحتله من موسيقى خارجية لحرف الراء عند بحتري حتى يلهم انتباه القارئ و المتلقي ناتجة عن الفخر و حس جرسي جميل.

و استخدامه للاستعارات قمة البيان، من قبل شعراء سبقوه خاصة أنها تعتبر العنصر الأصيل في الإبداع الشعري في الصورة البلاغية التي وظفها و ذلك راجع لذوقه الرفيع حيث نجده كل هذا في الموسيقى الداخلية مع ألفاظ بدوية سهلة الفهم احتلت رونقا فنيا في رسم الصورة بإحساس و عاطفة ترسم لوحة متكاملة الصور في سلسلة الخواطر و النسيج المتلاحم داخل أبياته.

"كما تمثل عند البحتري استعماله الكنايات و الاستعارات و المجاز في شعره الذي أشار في أبياته إلى وجود اللمح و الإيحاء في الشعر و الابتعاد عن المنطق و التفلسف".[1]

و نجد الشاعر مستخدما مصطلح الأخذ من الشعراء مثل قول:

محمد بن وهيب:

هَلْ الدّهْر إلاّ غمْرة تَنْجَلِي وَ شِيكَا، إلاَّ ضَيَّقْتَهُ فتَفَرّجُ[2]

أما ما جاء به البحتري فقد استخدم مصطلح الإلمام دون أن يكون سرقة، قال:

هلْ الدَهْرُ إلاَّ غَمْرَةٌ و انْجِلاَؤُها وَ شيكًا، و إلاَّ ضَيّقَهُ و انفِرَاجِهَا[3]

لقد ارتبط الوصف عند البحتري بنفسيه فكان عنده من الفطرة و الغريزة، و ذلك ربما لأنه تفطن باكرا لمعالم الحياة من حوله، فكان وصفه بذلك شاملا لكل جوانب الحياة.

---

[1] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص120.

[2] البحتري، ديوان، تح: حنا الفاخوري، مج2، ص245.

[3] الأمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص345.

و ما جاء في رثائه في صورة كاملة الجوانب تعبر عن معاني الحزن و الجزع توحي بنفسية الشاعر، و ما تمتاز به من كآبه.

تناول الشاعرين في القصيدتين غرض الاستفهام، فهدف استعمال البحتري هذا الغرض لم يكن طلبا من الشاعر للعلم بشيء لم نتقدم معرفة به، و إنما أراد الشاعر بالاستفهام نفي أن يكون الدهر سوى غمرة ثم تنجلي، و ضيق يعقبه فرج قريب، فخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر هو "النفي".

فلفظة هل في كلامه إنما جاءت للنفي لا لطلب و العلم بشيء كان مجهولا، فاستخدام الاستفهام في علم المعاني أنه يؤدي أغراضا كثيرة، و يخرج عن معناه الأصلي.

ما نلاحظه في بيت البحتري أنه استحضر البيت ككل و ليس كجزء منه للشاعر محمد بن وهيب.

تعامل البحتري مع القوافي كحس جرسي تتمتع به الأذن فنجد في هذا الشطر من البيت القافية "جيم" الدالة على الموسيقى الخارجية للقصيدة تعمل على في جمال نظم البيت فلفتها أقرب إلى نفسية الشاعر ليطرب سمع المتلقي و هذا ناتج عن تلك النغمات التي تصدرها جمالية الألفاظ و تناسقها و هذا ما رآه طه حسين قائلا: «تملأ الفم دون أن يضيق بها و تقرع السمع دون تؤديه، فهي جزلة رقيقة في وقت واحد».[1]

[1] طه حسين، الأدب و النقد، مج5، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص673.

كما يعرف الحرف الجيم هو حرف مجهور فيه شدة و قلقلة و بدل في قصيدة البحتري على شدة الفخامة و قسوة الحياة مع التحمل و التلاؤم مع الوضع، فهو وصف لنا صورة التأقلم مع صعوبة الحياة و الصبر بعده فرج، كما أنه وظف "إلا" أداة حصر يشبه النفي و يقصد به الاستفهام الذي خرج إلى النفي.

الخـــاتمـــة:

من خلال العرض الذي قدمناه حول التناص عند البحتري بجانبيه النظري و التطبيقي خرجنا بـ النتائج التالية:

فك إبهام التناص و تتبع جذوره في التراث النقدي العربي و الدراسات المعاصرة العربية و الغربية، متوصلة إلى عدة تعاريف منها تعريف جوليا كرستيفا للنص كل "نص هو تناص" و مبدأ الحوارية لباختين.

إن التناص ممارسة لغوية و دلالية لا مفر لأي شاعر منها، فالنص الأدبي هو عملية امتصاص و استرجاع للنصوص السابقة.

إن عملية التّناص ليست بإشاعة الظلام على النص و إنما يستوحي على العلاقة التفاعلية بين النصوص لتجمع بين عملتي الهدم و البناء.

الكشف عن مظاهر النص الغائب بالنص الحاضر و مستويات تعامل الشاعر البحتري مع النصوص الغائبة و طرق توظيفها لها.

و بعد أن درسنا التناص عند الشاعر اكتشفنا شاعرا و مصورا بارعا، أتقن عن جدارة و استحقاق رسم مشاعره و أخليته في صورة فنية متميزة، يطبعها الجرس الموسيقي الموحي بخلجات الشاعر، و يسر تعابيره و عفوية معانيه، التي تعمد أن تكون في صورة رمزية.

لقد استطاع البحتري أن يخرج عن مذهب أستاذه أبي تمام فكان مذهبه يهتم باللفظ و إيحاءاته بعيدا عن فلسلفة المعاني التي كان أستاذه ينادي بها، حيث تمكن شاعرنا من أن يسبح بمعانيه في صورة موسيقية متميزة تطرب الأذن عند سماعها، و هي مرسومة بتآلف حروفها، و انسجام قوافيها و خفة أوزانها و عذوبة ألفاظها.

و أتمنى ختاما أني قد وقفت في معالجة هذا الموضوع و أعطيته صورة واضحة عن الشاعر البحتري و شعره و تناصاته المختلفة.

قـائمـة المصادر و المـراجـع :

❁ القرآن الكريم {برواية حفص}:

❁ المصادر و المراجع:

1 ابن منظور، لسان العرب، الجزء السادس، دار المعارف، القاهرة، مصر.

2 أبو تمام، الديوان، تحقيق، محمد عبده عزام، مصر، 1952.

3 أحمد حسن جامد: التضمين في العربية "بحث في البلاغة و النحو"، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، عمان، الأردن، 2001.

4 الأمدي، الموازنة بين أبي تمام البحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مجلد الأول، مطبعة السعادة، مصر، 1959.

5 البحتري، ديوان:

❖ تحقيق: حسن كامل المصرفي، الجزء الثاني، دار المعارف، الطبعة الثانية، مصر، 1972.

6 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب.

7 جوليا كرستيفا، علم التناص، ترجمة فريد النزاهي، توقبال للنشر.

8 داود حامد حفني، تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الثانية، 1993.

9 زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، طبعة الثانية، القاهرة، 1936.

10 –سعيد الغانمي، اللغة و الحطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، المغرب، 1993.

11 –سعيد حسين بصري، علم لغة النص نحو آفاق جديدة، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2007.

12 –سعيد سلام، التناص الثراثي في الرواية الجزائرية، نموذجا عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، 2010.

❖ شرح و تقديم: حنّ الفاخوري، دار الجيل، بيروت.

13 –شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الفن العربي، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر.

14 –طه حسين، الأدب و النقد، المجلد الخامس، دار الكتاب البناني، بيروت، 1982.

15 –عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011م–2012م.

16 –عبد القادر بتشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، نقلا من علم التناص كرستيفا.

17 –عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي و البلاغي نقلا من علم التناص كوستيفا.

18 –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح و تعليق: محمد الثنجي، دار الكتاب، الطبعة الثانية، بيروت، 1997.

19 –عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا، دراسة نقدية، الخصوم و الأنصار، الناشر مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، القاهرة، 1412هـ–1992م.

20 –عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية للنشر، الطبعة الأولى، 1995.

21 –علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1996.

22 –عمر الحقاق، مواكب الأدب العربي عبر العصور، دار الطلاس للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1988م.

23 –الفيروز الأبادي، قاموس المحيط، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، فصل باب الطاء.

24 –القاضي بن عبد الله الجرجاني، الوساطة بين المتبني و خصومه.

25 –ماجد ياسين الجعافرة، التناص و التلقي، دراسات في الشعر العربي، جامعة اليرموك، 2003م، اربدا دار الكندي للتوزيع، الأردن، 2002م.

26 –محمد مفتاح، النلقي و التأويل(مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

27 –مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، 1980م.

28 –نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر.

❋ المجلات:

1. أحمد يوسف، بين الخطاب و النص، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع 1، 1992م.

2. عزت محمد جاد، نظرية التناص (ب م) دوبيازي، تعريب المختار حسني، مجلة فكر و نقد، نظرية المصطلح النقدي.

3. فكرة السرقات الأدبية، و نظرية التناص، مجلة علامات، عدد 1، ماي 1991م.

❋ المذكرات:

1. عبد الرحمان سكينة، زيادة الزهرة، ظاهرة التناص في الإبداع الأدبي، مذكرة تخرج ليسانس في الأدب العربي، د. مكروم سعيد، جامعة مستغانم 2002–2003م

الفهرس

❖ الإهداء

❖ كلمة الشكر

❖ المقدمة العامة .....أ

➢ **الفصـــــل الأول: التناص: مصطلح، الأصول، المرجعيات.**

1. التناص قراءة في المصطلح.....08

2. التناص في الأصول و المرجعيات 11

أ –عند العرب..... 11

ب –عند الغرب.....17

3. آلياته.....22

4. أشكاله.....26

5. مصادره.....28

6. جماليات التناص.....30

➢ **الفصـــــل الثاني : تجليات التناص في شعر البحتري**

1. التناص القرآني.....33

2. التناص الأدبي 36

3. التناص الشعري.....40

➢ **الملحق**..... **45**

➢ **الخـــاتمـــة:** 61

➢ **قـــائمـــة المصادر و المـــراجـــع**.....63

➢ **الفهـــرس**.....66