الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس – مستغانم
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص أدب قديم

تحت عنوان

جمالية التناص في شعر البحتري

إعداد الطالبين:

- ولد عيسى جيلالي
- غنيم يمينة

تحت إشراف الأستاذة:

- سلس حفيظة

السنة الجامعية: 2019-2020

كلمة شكر

بسم الله الرحمن الرحيم

" قالوا لا علم لنا إلا ما علمتنا اياه أنت العليم الحكيم"

صدق الله العظيم

إن الشكر أولا وقبل كل شيء لله رب العالمين الذي أتانا من العلم والمعرفة ولو القليل لإنجاز هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر الجزيل لكل من وقف إلى جانبنا له الفضل الشديد والرأي السديد، وعلى رأسهم الأستاذة الفاضلة المشرفة " **سلس حفيظة**" التي وظفت فينا الثقة وساندتنا كثيرا

ونشكرها على كل النصائح والارشادات التي قدمتها لنا ولها منا كل التقدير والاحترام لصبرها ووهمها علينا.

إلى كل أساتذة اللغة العربية وآدابها، وإلى كل طلبة الآداب العربي المتخرجين لهذه السنة 2020.

إلى كل من كان له الفضل في إنارة عقولنا بالعلم وارشادنا وإلى كل الأساتذة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي منذ الابتدائية وصولا إلى الجامعة بما في ذلك لجنة التحكيم بأستاذتنا الفضلاء.

المقدمة

مقدمة:

اللهم عونك الحمد لله رب العالمين والعاقبة للمتقين، ولا عدوان إلا على الظالمين، وصل الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله الطيبين الطاهرين وأصحابه الأخيار المتنحين وأزواجه أمهات المؤمنين وسلم وكرم أما بعد:

وصلت الحياة الفكرية في العصر العباسي إلى ذروة التطور والازدهار ولا سيما في العلوم والآداب، وقد عرف العصر حركات ثقافية مهمة وتيارات فكرية بفضل التدخل بين الأمم.... وكان لنقل التراث اليوناني والفارسي والهندي، وتشجيع الخلفاء والأمراء والولاة. وإقبال العرب على الثقافات المتنوعة أبعد الأثر في جعل الزمن العباسي عصرا ذهبيا في الحياة الفكرية ونحاول فيما يأتي التعرف إلى الإنتاج الأدبي، شعره نثره، على اختلاف فنونه وما لحقه من خصائص وتطورات.

في العصر العباسي كانت العربية قد أصبحت اللغة الرسمية في البلدان الخاضعة لسيطرة المسلمين، وكانت لغة العلم والأدب والفلسفة والدين لدى جميع الشعوب.

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

وقد غلب الطابع العربي على الأعاجم الذين نظموا وكتبوا بالعربية، فتأثروا بالاتجاهات الأدبية العربية وانحصر تجديدهم ضمن القوالب التقليدية.

في العصر العباسي انتشرت المعارف، وكثر الإقبال على البحث والتدوين وأنشأت المكتبات وراجت أسواق الكتب، وقد وضعت المؤلفات في مختلف فروع المعرفة في التاريخ والجغرافيا، والفلك والرياضيات والطب، الكيمياء، الصرف والنحو، الدين، الفلسفة، السياسة، الأخلاق والاجتماع.

وأقيل الأدباء على الثقافات الجديدة يكتسبون منها معطيات عقلية وقدرة على التعديل والاستنباط وتوليد المعاني، والمقارنة والاستنتاج....

فالأدب العباسي جاء أغنى مما سبقة، ويدلنا على الغنى ما نراه في شعر أبي نواس، أبي تمام، البحتري، المتنبي، الجاحظ، وبديع الزمان وسواهم.

كما رسم الأدب العباسي لمشاكل العامة في الاجتماع والفكر والسياسة والأخلاق... وهذا كله ظهر في خمريات أبي نواس وخواطر الرومي وما نراه في الوصف والمدح بما يتخيله البحتري، فلقد لفت انتباهي هذا الأخير باهتمامه للفنون في الزخرفة والنقش وبالألوان، تظهر إبداعه في التصوير والإعراب في الخيال.

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

السرقات، والتضمين والاقتباسات التي كانت تجول بين الشعراء وهذا ما اتسم به البحتري من سرقات عدة. وهذا ما كان حاضرا ومتواجد بكثرة في العصور القديمة، أما بالعصور الحديثة نجد نوعا آخر ملما بكل ما سبق من قديم وهو التناص، ومن هنا نطرح الإشكال:

ما هو التناص؟ وما هي الدراسات التي تطرقت في إبرازه؟ وهل هو جمالية تبرز داخل النصوص الشعرية؟

ومن 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**".

وسبب اختياري لهذا العنوان راجع لأهمية الشعر في الدراسات الأدبية.

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

وقد اعتمدت في بحثي على بعض المصادر الأساسية من أهمها كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للأمدي، بالإضافة إلى ديوان الأول والثاني .... وكتاب الصناعتين لأبي الهلال العسكري، وابن أشير، وبعض المراجع الثانوية لحافظ صبري التناص وإشارات العمل الأدبي، ومنجي إبراهيم معجم المصطلحات الأدبية، الجعافرة ماجد ياسين، التناص والتلقي.

وتطرقت في منهج البحث منهجا سيميائيا أي منهج المقاربات النسقية تضمن مقدمة، تمهيد وفصلين ولواحق، تناولت في المقدمة أهمية البحث والعراقيل التي واجهتني فيه مع ذكر المراجع المعتمدة، أما التمهيد الغاية منه الدخول في صلب الموضوع أي ملما بما بحثت عنه من أمور وغايات للبحث.

وفي الفصل الأول: الجانب النظري في مذكرتي تناولت فيه:

التناص قراءة في المصطلح، التناص في الاصول والمرجعيات، "**العرب والغرب**"، أنواعه آلياته، أشكاله، ومصادره وأخيرا جمالية التناص.

والفصل الثاني: الذي وضعته كجانب تطبيقي تناولت فيه:

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

كما تعددت قصائده مع الشعراء في التناص الأدبي في قصيدة " **لا وفاء ولا عهد**" وقد تجلى هننا التناص مع قصيدة الفرزدق و"**أطلس عسال**" وفيما يخص أيضا التناص الشعري الأدبي مع أستاذه أبي تمام في قصيدتين الأولى " **فتى يتبع النعمى نظائرها**"، والثانية " **أخفى الهوى لك في الضلوع وأظهر**"، والقصيدة الأخيرة **مع** "**محمد بن وهيب**".

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

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان لأستاذتي المشرفة "**سلس حفيظة**" لما قدمه من عون وتوجيهات قيمة أمدني بها طيلة العام الدراسي.

تمهيد:

يتفق الدارسون على أن الشعر العربي بلغ ذروة نضجه في العصر العباسي، وأن أب تمام والبحتري وأب الطيب فرسانه الثلاثة المبرزون مع الخلاف العنيف حول القيمة الفنية لعطاء كل من الشعراء الثلاثة الكبار ومن ثم حول مفهوم فن الشعر وخصائصه الاصلية واتخاذ وسيلة المفاضلة بين أبي تمام والبحتري من ناحية اللفظ والمعنى، وبالإضافة غلى الموازنات التي ظهرت في كتب عديدة في الشرقات الشعرية والاخبار، صدرت في معظمها عن روح التعصب وخاصة تلك المتصلة بابي تمام والبحتري.

وعن تلك الاهتمامات المتسيرة بالبحتري مقارنة بغزارة الاهتمامات بنظرية الآخرين، فقد خلف ثوة هائلة لم تكن عبثا ولا لغوا من القول، وإنما هي نمط من الشعر ذي صياغة فنية.

ومع إنتاج النقد العربي على الثقافة الغربية، وفدت إلينا مناهج نقدية عديدة وأدوات إجرائية تحاول إضاءة النص الادبي " كان نثرا، شعرا" وكان من المناهج التي وفدت إلى ثقافتنا منهج التناص، ويكاد النقاد يجمعون على ان صاحة الإبداع هذا المصطلح هي البلغارية "**جوليا كرستيفا**" في دراستها النقدية بين سنتي 1965م- 1967م، لكتها أشارت إلى أن صاحب الفضل في وجود الظاهرة هو "**ميخائيل باختين**" في مجموعة كتبه.

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

وقد أثبتت الدراسات للتناص عدة قضايا تقويمية على وجود عدة حقوقل عربية قديمة بأدوات جديدة بصورة ما مع حقل التناص متوسلين لمصطلحات النقد الحديث ليبدوا المفهوم أكثر ملائمة لتحقيق شعرية النص كسرقات الادبية والمعارصات الشعرية والإقتباس والتضمين وغيره.

ونجد بعض الباحثين في النقد العربي الحديث أنهم طوروا هذا المنهج وظهر ذلك في كتهم كسعيد يقطين ودا محمد مفتاح .... وغيرهم.

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

ومن جهة أخرى هنالك من أحب المفاهيم التراثية ليقابل بها المفاهيم الغربية ومنهم: عبد المالك مرتاض فقد قابل بين التناص والسرقات الادبية، ورأى أن السرقات فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة، وأشار إلى كون التناصية " **تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية**".

وكذلك ممن أحيا هذه المفاهيم التي ذكرناها محمد عبد المطلب فقد طابق بين التناص والمصطلحات التراثية كالاقتباس والتضمين والسرقات، وأيضا يأخذ مصطلحات النقد الحديث في الغرب ويعود بها إلى التراث العربي القديم.

وهناك الكثيرون فعلوا هذا الأمر " **دعوا إلى العودة إلى التراث لينطلقوا منه في دراسة النص**".

ومما ظهر من أغراض وأدوات 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، وشموخ الموسيقى وعظمة التصوير، مع اتصالاته بالشعراء الذين سبقوه، كما أخذ عن علماء عصره العلوم الدينية كالاقتباسات من القرآن في مجال التناص، وسرقات البحتري من أبي تمام أعير الشعراء وعدة شعراء، فكان يطمح في تكوين شخصيته من خلال اتصاله بعلماء عصره الذين ساهموا إسهاما كبير في تكوين ثقافته وشخصيته، وهذا ما ظهر بارتباطه العميق بالبلاغة في مجال"

علم البيان والبديع والمعاني: " مستخدما بذلك طاقات اللغة: الدلالة، الإيقاع، المجاز، الترادف، المقابلة، التضاد، وغيرها من الوسائل التي هيأت صورة فنية تعبيرية جمالية في السرقات، والتضمين والاقتباسات التي كانت تراث قديم وما اصبح من تجديد في مجال عصرنا ما يسمى بالتناص.

الفصل الأول

التناص، المصطلح الأصول، المرجعيات

1- التناص قراءة في المصطلح:

مصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم اللغوية العربية إلا في نص الشيء ينصه نصا، حركه ونص القدر نصيصا بمعنى غلت، وقال ابن العربي: " **النص الإسناد إلى الرئيس الاكبر والنص والتوفيق والتعيين على شيء ما .... وتناص القدم ازدحموا**".[1]

كما ورد في لسان العرب كلمة التناص بمعنى نصص النص، رفعك الشيء نص الحديث ينصه نص، رفعه، وكل ما أظهره، فقد نص، وقال عمرو بن دينار: " **ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي رفع له وأسند**".[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 وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «**textere**» وهو متعد ويعني " نسيج" يصبح معنى «**intertexte**» "التبادل الفني، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الديني يعني تعالق النصوص بعضها بعض فنجده في الخطاب النقدي عند" **كرستيفا، باختين، وتودوروف وغيرهم**"، بعد ظهوره في الستينات على يد جوليا كرستيفا وترى رائدة هذا المصطلح "**أن التناص هو النقل لتغيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل، وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطي بالتعبير المتضمن فيه الذي يجيل إليه**".[3]

وتصنيف كرستيفا: "**أن كل نص يتشكل من فسيفسائية من الاستشهاديات، وكل نص هو امتصاص تحويل ممتصا أو متحلا من نصوص أخرى، إذ لكل خصوصيته وتفرده وتميزه**".[4]

وفي اعتقادنا أن مثل هذه التعريفات للتناص بين فاعليه التناص في إنتاج النص وقوة تأثيره، ومدى سلطته على النص لأن مصطلحات الامتصاص والتسرب والتحويل تمنح النص المتناص روحا جديدة وتميزا وتفردا، لأن تلك الدماء النصوصية الوافدة من الخارج سرت في عروق النص وتغلغلت عبر شرايينه وتعايش معها جسم النص ولم يرفضها فأصبحت جزء لا

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 162.

[2] - سعيد حسين بصري، علم لغة النص نحو آفاق جديدة، زهراء الشرق، ط1، 2007، القاهرة، مصر، ص 85.

[3] - عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012- 2011، ص 11.

[4]- جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد النزاهي، توبقال للنشر، ص 21.

يتجزأ منه، وإن كنا نشعر أحيانا ببعض الواخزات التي تحسسنا أن هناك أجساما غريبة على الجسم الأصلي، فهذه الواخزات لا بد منها لأنها هي التي تدلنا على النصوص الوافدة أو المهاجرة أو الممتصة.

التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، وإذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعت معرفته وقدرته على الترجيح على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به، ومنها التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته.

ويورد سعيد علوش في كتابه معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بعض التعريفات لمصطلح التناص بدءا من وانتهى 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 تسديدا أو تكثيفا.

3- ويظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند كرستيفا في النص الروائي.

4-ويرى "فوكو" بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبير آخر ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع وظائف الأدوار.

5-التناص عملية وراثية للنصوص والنص.

المتناص يكاد يحمل بعض صفات الاصول: " ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية الصياغة والتشكيل، فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقل الادبي بعد صياغات وترجمات عدة منها:

التناص والتناصلية، تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، النص الغالب، النصوص المهاجرة، تضافر النصوص، النصوص الحالة والمزاحة، تفاعل النصوص، التداخل النصي

عبر النصصية، البينصوصية وهو وجود نص في نص آخر كما شهد التناص تداخل واسع بينه وبين المفاهيم الأخرى مثل الأدب".[1]

2-التناص في الاصول والمرجعيات:

أ- عند العرب:

لا نعتقد ان مفهوم التناص جديد كل الجدة، ولم يكن له جذور في تراثنا النقدي، أو لم يكن له نصيب في نصوصنا التراثية، وأن القدماء لم ينتبهوا إليه، ويلتفتوا إلى هذه الظاهرة التي أصبحت ذات خطر في النقدية الحديثة.

تنبه العرب إلى موضوع التناص حينما أومأوا إلى قضية السرقات وحضور بالذكر سرقة المعاني، وسجلوا انه من باب لم يسلم منه احد وهذا قرار منهم بان النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه الحيطة والحذر، ولكنهم غروا هذا التناص إلى هذا المصطلح السلبي " السرقات" يقول صاحب الموازنة: " إن من أدركته من اهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين".[2]

إذا كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر وقال ابن رشيق: " وهذا باب يتسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه".[3]

وهذا الجانب تدخل ضمن فنون البلاغة العربية وتنطوي تحت علم البديع، فهي من أقدم المباحث، فوردت في لسان العرب لابن منظور: " لفظة الشرقة من يسرق وهو أخذ الشيء خفية والسارق هو جاء مستتر إلى مكان حصين فأخذ منه ما ليسر له"[4]

---

[1] - عبد الجليل مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص 04.

[2] - ماجد ياسين، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العربي، جامعة الجعافرة اليرموك 2003، أريدا دار الكندي 2002، دار الكندي للتوزيع، الاردن، ص 17.

[3]- ماجد ياسين، مرجع سبق ذكره، ص 18.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص ص 155-156.

وجاء في قوله تعالى: ﴿ **قَالُوا إِنَّ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ مِن قَبْلُ فأسَرَّهَا يُوسفُ فِي نفسِهِ ولم يبدِهَا لَهُمْ قَالَ أنتُمْ شَرٌّ مَّكَانَا واللهُ أعْلَمُ بِمَا تَصِفُونَ**﴾.[1]

ويرى صاحب الموشح: " أن الشاعر لا يغدر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الاول أو ينسج له بذلك معنى يفضح من تقدمه ولا يفتضح به، وينظر ما قصده نظر مستغنى عنه لا فقير له"[2]، وهذه النظرة تومئ إلى وظيفة التناص الذي يتبع سلفه فعبر عنه بالسرقة، وهذه الوظيفة أشد خفاء عند المحدثين لأنهم يعمدون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المناهج والترتيب، كما أنهم تكلفوا جبر ما فيه من نقيضة بالزيادة والتأكد والتعويض في حال، والتصريح في الأخرى، والاحتجاج والتعليل، ويبدو ان القدامى النقاد العرب أحسوا قصور فهم السرق، وأنه لا يعبر الحال من الاحوال عن النماذج التي توقفوا عندها وهو برصدون تأثير الشعراء بعضهم ببعض ولهذا راحوا يصنفون السرقات ويصنعون لها مصطلحات كثيرة ومدرجة، وهذا اعتراف صريح بقصور مصطلح السرقات.

فهذا صاحب الجلية، يذكر أنواعا كثيرة منها الانتحال والاستكاف والإغارة والمواردة، والمراقدة، والإجتلاب، والاستكاف والاصراف والاهتمام، يذكر إلى جانب ذلك هذه المصطلحات مصطلح الاشتراك في النفط، وقد اعتبر قوم هذا سرقا وليس يسرق، وإنما هي ألفاظ مشتركة محصورة، وذكر الإتباع والإفتقاء والالتقاط والتفليق وهي ترقيع الألفاظ تلفيقها.

وناقش كثيرا أو طويلا فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص غير باحث، وتواصلوا إلى أن ثمة علاقة قوية بين مفهومين إذ يشير عبد لامالك مرتاض: " **إلى ان التناصلية، هي تبادل التاثر والعلاقات بين نص ما، ونصوص أدبية، وهذه الفكرة كانت الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت الشرقات الشعرية**"[3].

[1] - صورة يوسف، الآية 77.

[2] - ماجد ياسين، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص 17.

[3] -عبد الجليل مرتاض، مرجع سبق ذكره، ص 18

ويعد الناقد رجاء عيد مصطلح السرقات: " مصطلحا تراثيا باهتا .... ويدعو إلى الابتعاد عن الفهم السطحي الذي ينظم إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية كما يقوله بنيس".[1]

ومن النقاد القدامى الذين تعمقوا في الحديث عنها: القاضي الجرجاني " 471هـ": " فيعتبر السراق داء قديم وعيب عتيق وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه".[2]

أما ابو الهلال العسكري "395هـ" اهتم بهذه القضية حيث فصل في الأخذ بقوله: "عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزونها في معارض من تأليفهم، يورودها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفهم، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها مما سبق إليها". [3]

وقد ذكر أبو الهلال العسكري أن يبين النابغة الذيباني الذي يقول فيه: " تبدو كواكبه والشمس طالعة".

لا النور نور ولا الأظلام إظلام.[4]

مأخوذة من قول وهب بن الحارث بن زهرة حيث يقول:

تبدو كواكبه والشمس طالعة * تجري على الكأس منه الصاب والمقر.

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، ودون التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا.

---

[1] - نفس المرجع السابق، ص 19.

[2] - القاضي بن عبد الله الجرجاني، الوساطة بين المتني وخصومه، ص 185.

[3] - أبي الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين في الكتابة والشعر، محمد البجاوي وآخرون، منشورات العصرية، د،ط، بيروت، 196

[4] - المرجع نفسه، ص 197.

ومن التضمين قول الحريري:

على أني سأنشد عند بيعي أضاعوني وأي فتى أضاعوا.[1]

ونجد التضمين في الشطر الثاني من البيت:

وقد أخذ الحريري من الشاعر أمية بن أبي

الصلت: أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وشداد ثغر.

الغرض منه: تقوية الكلام وتحسينه.

وهو من المحسنات اللفظية فيوطئ منه الشاعر توطئة حسنة تلحقه بكلامه وتجعله وكأنه له، ويرى ابن الأثير: " أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما ما آخر لغيره، قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود".[2]

وقال المتنبي: لكل أمرئ من دهره ما تعود * وعادة سيف الدولة طعن في العدا.[3]

وقال الشاعر: تعودت قهر النفس طفلا إنه * لكل امرئ من دهره ما تعودا.

الاقتباس: هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن.

والحديث ولا ينتبه عليه للعلم به ومن الاقتباس ما كتب الأصفهائي: " **لا تغرنك من الظلمة كثرة الجيوش والأنصار إنما تؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار**".[4]

[1] -أحمد حسن حامد، التضمين في العربية (بحث في البلاغة والنمو)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2001، عمان، الأردن، ص 18.

[2] - المرجع نفسه، ص 18.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق، محمد التنجي، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1997.

[4] - نفس المرجع، ص 19.

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

لقد كان الإبداع العربي ولا سيما الشعر متناصا في بنيته وخاصة برقات بعضه البعض، فإنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم.

وعلى هذا التناص نوه إبن طباطبا وغيره من النقاد البلاغيين بأهمية التناص وترسخ النصوص في ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها.

وقد 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 والنصوص المشوشة في تغايرها، وقد أفرز تداول المعاني رؤى نقدية وسمت تارة بالسرقة وتارة بالجذور وتارة بالتضمين وتارة بالاقتباس، فقد كانوا يعاينون نوع " التفاعل النصي" فيجدون له مصطلحا خاصا يختلف عن غيره وهذا يعني أن الجهاز المفاهيمي الذي اعتمد القدماء في متابعة الإبداع متنوع في قراءته فتنوعت مصطلحاته.[1]

ب- عند الغرب:

التناص من متطور نقدي حداثي يعني تداخل النصوص، واستخدمه نقاد العصر الحديث كأداة إجرائية لنقد النصوص، ويتداخل هذا المصطلح تداخلا وثيقا مع النص وهو ما يكسبه إغفاله في إضاءة أغلب المفاهيم النقدية الحديثة.

وانطلاقا من هذا التصور يرى " **رولان بارث**": "إن مفهوم النص ما زال يبحث عن ذاته، فقد اتخذ منذ البداية معنى سجاليا، وحاولنا مقابلته مع مفهوم الاثر الذي يلي وتشوه، ومع هذا فلا اعتقدنا ان بإمكاننا حاليا تحديد كلمة النص، سرعان ما نجد ألقينا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف....".[2]

[1] - أبي الهلال العسكري، الحسن بن عبد الله الصناعتين، ص 196.

[2] - أحمد يوسف، بين الخطاب والنص، مجلة تجليات الحدتثة، جامعة وهران، ع1، 1992.

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

ورغم شمولية مفهوم التناص إلا أن بعض الباحثين يصر على ربط حيوية هذا المفهوم بمبدأ الحوارية الذي ينتابه باختين ومر ذلك ان حوارية باختين لا تشير فقط إلى حوارية الذوات بل إلى حوارية النصوص.

فالتناص بوصفه تعالق النصوص جعل أغلب الدراسيين باختلاف مناهجهم النقدية على أنه امر 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]

وهذه الحقيقة تشكل معارضة كما كان سائدا في القديم، حيث كان توظيف التناص محاصرا بنوع من الرقابة. كان لها اثر وصل إلى حد الوقوف في سيرورة النشاط الإبداعي بحجة اعتبار التداخل النصي سرقة وانتحالا وغيرها من الأوصاف المتشابهة.

وقد استمرت الأبحاث في النقد الغربي المعاصر في هذا الحقل من الدراسات وشاع مصطلح التناص على أساس أنه علاقة تفاعل بين نصوص سابقة أو متزامنة، ثم هاجر هذا المصطلح إلى امريكا منذ بداية السبعينات وأقيمت له سنة 1979 ندوة عالمية في جامعة أولمبيا تحت إشراف ريفاتير، نشرت أعمالها مجلة الأدب عام 1981م. وهذا 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]

أما ما خصصه الشكلانيون في مصطلح التناص وهو يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض والنص المعارض فعلى حسبهم ليس النص المعارض إعادة إبداع أو كتابة مماثلة فلكل نص خصائصه القارة فيه، ومن ثم "المعارضة" إعادة إبداع، أو كتابة تودورف: " فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعرض فثمة تخالف وتعارض وثمة إضافات

---

[1]- - سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 109.

[2]- عمر عبد الواحد، التعالق النصي، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط1، 2003، ص 42.

ومحذوفات"، 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 ويعرف التناص بأن العمل القي يدرك في علاقته الفنية الاخرى وبالإسناد إلى الترابطات التي نقيمها فيها بينها وليس 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 لا بد ان يرتبط ويتقاطع مع نصوص فنية ولا يمكن النظر إلى العمل الفني بأنه إبداع بل ننظر إلى النص على أنه نقطة التقاء مع نصوص فنية ولا يمكن النظر إلى العمل الفني بانه إبداع بل ننظر إلى النص على أنه نقطة التقاء مع نصوص سابقة، فلا بد للدارس باستدعاء النصوص ومقارنتها بين النص مع النصوص سابقة.

وعند رومان جاكسون تناوله كمصطلح التزامن « synchronie » فكل نظام تزامني يتضمن فيه ماضيه ومستقبله الذين هما العنصران البنيويان الملازمان، فهو يشير إلى ظاهرة تقييد القديم، ورغم ارتباط هذا المصطلح بالشكلانيين الروس واهتمامهم لجذوره، إلا أن هناك إجماع من الباحثين بإرجاع هذا المصطلح غلى " ميخائيل باختين" باعتباره أول من صاغ مصطلح "الحوارية" في الكتابة الماركسية والفلسفة عام 1929م، فقد احدث طبعة مع الشكلانيين الروس بتأكيده على انفتاح النصوص الأدبية وقد رأى باختين أنه ليس هناك تلفظ مجرد التناص، إذا أن خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين.[2]

وبالتالي إلى حوار محتمل ومن هنا بدل المصطلح الحوارية بالتناص ثم التناص عند كرستيفا للرد على مقولة النص المعلق للبنويين التناص ينفي الحدود ويقوم بتعددها واختلاف مساراتها، فكان النص حسب البنيوية شيء مغلق، لذلك نجد البنيويين يقولون مقولة النص المغلق، فالنص عند كرستيفا: " هو نتيجة تفاعل وتحاور النصوص فيما بينها وتعرف التناص أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكل نص من نصوص أخرى، النص هو

[1] -عبد الرحمن سكينة، ريادة الزهرة، ظاهرة التناص في الإبداع العربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الآداب العربي، أ، مكروم سعيد، جامعة مستغانم، 2002- 2003، ص 59.

[2] - عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سبق ذكره، ص 12

تداخل النصوص وتفاعل فلا وجود للنص من العدم وهو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[1]. وهي لا تفرض مصطلح الحوارية أنما التناص تكمله له ثم نجد " رولان بارث" يستخدم مفهوم آخر له للناص وهو " ظل التناص"، " النص الجامع"، ويعرفه التناص هو "تعالق الدخول في علاقة" نصوص مع حدث في كيفيات مختلفة،[2] فالنص يتشكل بالأخذ من نصوص أخرى والذين تبنوا فكرة التناص "جان ريكادور" ونجد "تودروف" أيضا تناول التناص وهو عنده تشكيل نص جديد من نصوص سابقة واقتراح وتفجير المصطلح إلى:

أ- الحوارية التي حددها باختين.
ب- والتناصلية عند جوليا كرستيفا.

ومن هنا يرى رولان بارث بأن: " التناص كل نص مهما كان نوعه وجنسه".[3]

3-أنواعه:

وقد كان جيرار سابقا في تصنيف التناص إلى أنواع معينة وصل عددها إلى خمسة رئيسية وهي أنواع:[4]

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

ب- المناص « **praticité** » وخير مثال عليه العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات النشر.

ج- الميتناص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

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

---

[1] - عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سبق ذكره، ص 12.

[2] - عبد الرحمن سكينة ريادة الزهرة، ظاهرة التناص في الإبداع العربي، ص 59.

[3] - عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد العاهر الجرجاني، ط1، 1995، الشركة المصرية للنشر، ص 137.

[4]- المرجع نفسه، ص 148.

هـ- معمارية النص: هو النمط الأكثر تحديدا وتضمنا إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالشعر والرواية.

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

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

4- آلياته: كما رصدها ابن رشيق:

4-1- التطيط والإيجار:

أ- **التمطيط:** وقد تكون بأشكال مختلفة تبسيط النص من خلال التداعي الذي يسيطر على الكاتب المحتذي وهو يختزن في ذاكرته وتتمثل في:

- **الأنا كرام:** " الجناس بالقلب وبالتصحيف".
- **اليار كرام:** كلمة المحور، فالقب "عسل، لسع".

والتصحيف "دخل، نخل، عثرة، عترة..."

أما كلمة المحور فتكون أصواتها مشتتة طوال النص تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف وقد تكون غائبة تمام من النص.

وأول 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.

[1] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط،د.ت، ص 11.

ج- الإستعارة: سواء مرشحة أو مجردة أو مطلقة لأنها تبعث الحياة في كل الاشياء وخاصة إذا كان الخطاب شعريا حيث تنقل المجرد "الدهر" إلى المحسوس "الليث"، فالاستعارة تكون أكثر دقة في التعبير من الحقيقة فتحل من حيز مكاني وزماني أكثر من غيرها.[1]

د- التكرار: ويكون على مستوى الاصوات والكلمات والصيغ تراكما أو ثنائيا.

4-2- الإيجار: فكما ينشر الكاتب النص فإنه كذلك يلخصه ويختصره عما كان، قبل عن طريق الإشارات والتلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة.[2]

من الخطأ النظر إلى المسألة من وجه واحد، وقصر عملية التناص على التمطيط، فقد تكون عملية إيجار أيضا، وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار وتدعى "الإحالة المحضة" وهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يدكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناصلية في الشهرة والحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح، غير أن مقابلة التمطيط بالإيجار تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلمة " الشعر وتراكم"، وحتى إذا قيست إلى بعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة فإنه لا يكاد يرده كبير فرق.

وهذا الآليات التي اجتهد محمد مفتاح في شرحها وتوظيفها في قصيدة ابن عبدون تظل مجرد محاولة جادة من مجموع المحاولات التي قام بها الباحثون في حقل الدراسات التناصلية، وكما ذكرنا فإن هذه الآليات تبقى صعبة التحديد وتتسم باللانهائية وعدم الثبات، والنص الأدبي في تنوعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في أصل نشأته وصيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين، أولهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، بث قيم جديدة بتأويل جديد إرجاع الغرابة إلى الألفة ودثر الغرابة في الآلفة.[3]

---

[1]- سعيد سلام، التناص الثراثي في الرواية الجزائرية نموذجيا، عالم الكتب الحديث، د،ط، 2010، الأردن، ص 2013.

[2]- خيراجين نقلا من محمد ناجي محمد أحمد، ص 46.

[3]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل "مقاربة سنقية" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 218.

وقد أشار القرطاجني غلى آليات التناص ويبين أن اقتباس المعاني واستثارتها طريقان أحدهما: يقتبس بمجرد الخيال وبحث الفكر وثانيهما: يقتبس بسبب زائد على الخيال والفكر بما يصوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين.

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

ولعل مرتكز التمثل بالتضمين وغيره وإنما هو تجاوز للنقل إلى التحويل، ولعل أمرئ القيس الذي أشار إلى تناص المقدمات الطللية بقوله: [1]

عــزجا على الطلـل المحيل لعلنــا

نبكــي الديــتار كمــا بكى ابن حذام

هو مرتكز هذه التحويلات فقد عارض حازم القرطاجني مطلعه:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

يسقط اللوى بين الدخول فحومل

وحول دلالته فقال:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"

ومما تجدر ملاحظته حول هذا النمط من التناص أن المعارض يقوم بعملية اختيار فنية، إذا إنه وكما تبين من خلال بنيته النصية ينتقي ويضمن أشطرا من أبيات النص المرجعي، لإنجاز برنامجه الفني التحويلي وتحقيق مقاصده.

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي نقلا من علم النص كرستيفا، ص 79.

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

نظرت إليها والنجوم كأنها

مصابيح رهبان تشب لقفال

الطرف الثاني من الصورة الأصل معيدا بطريقة فنية مختلفة.

أثار به ليل الشباب كأنه.

"**مصابيح رهبان تشب القفال**".

وبذلك حول المشبه به وجعله متصلا بالشيب بدلا من الحبيبة.

5-أشكال التناص:

إن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عرقية وممتدة كالكائن البشري، فهة بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتج لما سبقه حاملا معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، او بتفجير نص آخر في نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة، يختلف نص من نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، وللتناص أشكال متعددة منها:

أ- التناص القرآني:

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

ب- التناص الأدبي:

هو تداخل النصوص الادبية المختارة القديمة أو الحديثة، شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الاصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة وحالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الكاتب.[1]

[1]- عزت محمدن نظرية التناص، ب،م، دوبيازي، تعريب المختار الحسني المجلة فكر ونقد، نظرية المصطلح النقدي، ص 301.

ج- التناص التاريخي:

يعرف التناص التاريخي بأنه تداخل النصوص التاريخية المختارة والمنتقاة مع النص الأصلي تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف.

د- التناص الوثائقي:

وهذا النوع في النثر أكثر في الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوص رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكن نصوصهم أكثر واقعية.

هـ- التناص والتراث الشعبي:

وتكون المحاكاة في على مستوى اللغة الشعبية وهذا مما يأخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة والموروث الشعبي.

و- التناص والأسطورة:

وتكون في استحضار بعض الاساطير القديمة في سياقات الرواية لتعميق رؤية معاصرة يراها المؤلف في القضية التي يطرحها وهي تتفق مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالبا ما موروث، لكنه يوناني، أو عربي، وإن كان هناك بعض الاساطير 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 وتجاربه التي مر بها في حياته العملية وسعة ثقافته ومطالعته المحلية والعالمية ومعرفة التاريخ ومعتقدات العالم وما 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، ص 302.

[2]- الجعافرة ماجد ياسين، التناص والتلقي، مرجع سبق ذكره، ص 14.

ونجد أن الناقدين "فالتيري" و"زمتور" ركزا على عنصري التذكر والمرجعيات للنص باعتبارها يشكلان فكرة أساسية يقوم عليها مفهوم التناص وقسم بعض الدراسيين مصادر التناص إلى ضرورية، لازمة وطوعية:

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

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

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

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

7- جماليات التناص:

مفهوم التناص يشمل مجالات الإبداع، كلها فهناك تناص متعلق بالآداب والآخر بالرسم والثالث بالموسيقى، وهكذا التناص ظاهرة طبيعية وضرورية، وهي تدل على اتساع ثقافة المبدع وتوظيف 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 والفنية يتم فيها توليد الجديد من النصوص المبدعة شعرا ونثرا ويختزن النص الادبي خلاصة التجربة الابداعية لصاحبه ويصوغها رؤى وطموحا بما يتوافر فيها من الرموز والدلالات والإشارات والإيحاءات المتسرية من نص إلى آخر ضمن مراحل زمنية طويلة وفي نظم خاصة السمات الفنية والجمالية يغدو معها مستقبلا وينظر في بيئته الطبيعية الخاصة ليصبح مظهرا

[1] - الجعافرة ماجد ياسين، التناص والتلقي، مرجع سبق ذكره، ص 15.

التفاعلات الثقافية مستجيبا لغيره من الإنشاءات الإبداعية والنصوص الأدبية الأخرى مما يعرف بالتناصيته دون أن تزول خاصياته التي تكونت من المفردات والتراكيب والإيقاع والخيال والصور وغير ذلك مما يعني كل نص بتوالد ويتعالق ويتداخل وينبثق من النصوص المستحضرة ومن الذاكرة داخل النص، لتتشكل وحدات منسجمة في نبية التناص، حاملة بين جوانبها عناصر الآثار بفعل الخيال الخلاق الذي يخلق عالما جديدا".[1]

فالنص شبكة من العلائق الدلالية والرمزية والجمالية المتضافرة ويشير تداعي النصوص وتآلفها إلى أن النص الأدبي لا يخضع في إنشائه إلى إملاءات نصية سابقة تفرض عليه شرائط الانفتاح وطرائقه وحدوده، فالنص الادبي لا يحقق إلا إذا كان حدا في أشكاله تعاطيه مع النصوص سواء، في الإشعارات التصريحية فنجد هذه الاشعارات عند البحتري قمة البيان لأنها جاءت على أحسن وجه، فقد يناميه الخطاب لا يتأسس فقط بمقتضى الاستعارة والتضمين، بل تتجاوز ذلك غلى تحويل بل نصوص متعددة في صلب واحدية النص.[2]

والذي هو تناص صريح بين الأجناس الأدبية بشكل أسلوبي ومن يطلع على طبيعة التناص وأنواعه، سنجد هناك التناص المعلن والتناص المتماهي والتناص الدلالي والتناص الجمالي ....الخ.

ولكن 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 وزيادة شحنه لذة النص فيه، وهذا هو حال الشعر.[3]

–فلا– ضمير –إذا–أن يصبح التناص في عصرنا أداة فنية وجمالية واتجاها نحو التكامل في الكشف عن موقف اللاحق من التسابق لأنه إذا كان البحث عن علاقات التفاعل النصي يمثل

[1] - فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2000، ص 40.

[2] - الفيروز الأبيادي، القاموس المحيط، ج2، ط3، المطبعة الأميرية مادة "نصوص"، 1977، ص 165.

[3]- حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة والمقارنة التناص وتفاعلية النصوص، ع4، ربيع 1984، ص 28.

محاولة للكشف عن اتجاهات القراءة التي ترجع إلى القارئ بقدر ما ترجع إلى النص المقروء وسياق تجربة الذي يمثل وسيط التفاعل بينهما.[1]

[1] - حافظ صبري، رجع سبق ذكره، ص 30.

الفصل الثاني

تجليات التناص في شعر البحتري

تمهيد:

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

أولا: التناص القرآني:

القرآن هو المرجع الأول والنص السامي الذي يلجأ إليه الشعراء فهو يفيض بالصياغة الجديدة ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي، وكان معظم الشعراء يلجؤون إليه لفصاحته وقوة بلاغته، "فالتناص الديني هو تداخل النصوص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم او الحديث النبوي الشريف".[1]

وفيما يلي استعراض لأهم نماذج التناص في ديوان البحتري وسنوضحها كالآتي قوله في قصيدة أقصر حميد في البحر الطويل:

فَكُلُ لَهُ قَبْرٌ غَرِيُب بِبلَدةٍ فَمنْ مُنجد نائِي الضَريح ومُتهمِ

قُبورٌ بأطرَاف الثُغُورِ كَأنما مَـواقدُهَا مِنـْهَا مَـتواقِع أنـجم

بِشَاهِقَةِ البَذِينِ قِبْو محمّدِ بعيـدٌ عن البَاكِين فـي مأتـْمِ

تَشُقُ عليْهِ الرِيحُ كُل عَشيةٍ حُبوب الغُمــامِ بين بِكِـر وأَيِّمِ.[2]

إن القراءة المتأنية لهذه الآليات تبين وضوح ازدحام الفضاء التنامي بنصوص غائبة مركزية واخرى ثانوية مدعمة تبني علاقة التآلف والتعالق، ومن النصوص المركزية الموظفة قوله تعالى: ﴿ **وَأَنكِحُوا الأيامى مِنكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُمْ** ﴾.[3]

---

[1]- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

[2] - البحتري، ديوان، ج2، شرح وتقديم، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ص 363.

[3] - سورة النور، الآية 32.

فالآية تمثل بنية في النص الحاضر، وظفها الشاعر عن طريق الاقتباس فهي تمثل امتداد ومفتاحا للتشابك الدلالي بين النص القرآني من جهة والنص الشعري من جهة أخرى معنى الآية " يأمر الله تعالى أن ينكحوا الأيامى، وهنن اللاتي لا أزواج لهن، وكذلك الصالحين من عبادهم وإمائهم يزوجوهم، حتى لا يتعامل المؤمن والمؤمنة لأن العزوبية فيها خطر عظيم، فينبغي انكاح الرجال والنساء، فينكح الأيامى وينكح الصالحين من العباد والإماء، فينكح الأيامى يزوجهن على الأكفاء إذا خطبن، ولا يترك العباد والإماء عبد يزوجه وأمته يزوجها، حتى لا تقع الفاحشة وتقع الكارثة".

فيما جاء البحتري من قصيدته اعتمد على الكلمات المتناسقة وهذا ما استحضرناه في لقط الأيم، لقد ظن البحتري أنها الثيب وقد غلط في مثله أبي تمام وكبار الفقهاء، وقد تكون الكلمة عربية إلا أنها قد عبر بها من غير ما وضعت له، حلت محل البكر من معطى وقد زفت من المعطى زفاف الأيم، وقال أبو عبادة: " **نشق الريح بين بكر وايم فوضع مكان الثيب وليس الأمر كذلك**".[1]

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

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

شَرْطِيَ الإنْصَافُ، لوْ قِيلَ اشترِطْ وعــدوي مَنْ إذا قال قَسَط

أدَعُ الفَضْــلَ، فَــلا أطْلُبُـهُ حَسْبِيَ العَدْلُ من النّاسِ فقَطْ[2]

لقد ضمن الشاعر في هذه الأبيات لقطة يشير بها إشارة واضحة لسورة الجن لقوله تعالى:

﴿ **وَأَمَّا الْقَاسِطُونَ فَكَانُوا لِجَهَنَّمَ حَطَبا**﴾.[3]

---

[1]- الأمدي، الموازنة بين أبي تام والبحتري، ت.ح، محمد محي الدين عبد الحميد، مج1، مطبعة السعادة، مصر، 1959، ص 128.

[2]- ديوان البحتري، تخ، حنا الفاخروري، مج2، ص 32

[3]- سورة الجن، الآية 15.

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

وفي الآية الثانية من سورة الممتحنة: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ**﴾[1]. أما من سورة المائدة: ﴿**فَاحْكُم بَيْنَهُم بِالْقِسْطِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ**﴾[2].

القسط الذي أمره الله به الحكم به هو العدل، " والمقسطون" هو أهل العدل في حكمهم وفي أهليهم وفيما ولاهم الله عليهم، و"أقسط" أي عدل في الحكم وأدى الحق ولم يجر أما "القاسط" فهو الجائر الظالم، ويقال مما جاء في قاموس المحيط لفيروز أبادي، "قسط، يقسط، قسطا"[3]، فهو قاسط إذا جار وظلم، وتعني لقطة "القاسطون" الظالمين، وهم الذين توعدهم الله بأن يكونوا حطبا لجهنم، " ويحب المقسطين" أهل العدل والاستقامة والإنصاف.

وكان يجب على البحتري ان يوقل " اقسط" أي عدل "فقسط" بغير ألف معناه جار. فكلمة "قسط" معناه جار فلا عيب ولا خطأ في بيته وتكون هذه اللقطة على إيراد الحذف من جهة الكلمة وهو أراد الشاعر إيراد اللغات من الشذوذ و"القسط" بالكسر من المصادر الموصوف بها.

[1]- سورة الممتحنة، الآية، 08.

[2]- سورة المائدة، الآية، 04.

[3]- ينظر : فيروز دبادي، قاموس المفيط، 393/2/ فصل باب الطاء.

ثانيا: التناص الأدبي:

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

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

و ليلٍ كأنَّ الصُبح في أُخرياتِهِ حُشاشَةُ نَصلٍ ضمَّ إفرِندَهُ غِمْدُ

تسربلتُهُ و الذئبُ وسنانُ هاجعٌ بعينِ ابنِ ليلٍ ما له بالكرى عهدُ

أُثيرُ القطا الكدريِّ عن جثماتِهِ و تألفني فيه الثعالبُ و الرُبْدُ

و أطلسَ ملءِ العينِ يحملُ زُورَهُ وأضلاعُهُ من جانبيه شَوىً نهد[1]

وفي الأبيات السابقة نجد البحتري وظف بيت الفرزدق فاستحضر شطر البيت ولا البيت ككل ونجد استدعاء الشاعر لبيت الفرزدق يقل على مدى تفاعل الشاعر وتأثره بما يرتبط به ليلفت انتباه القارئ، ويكشف عن دلالات جديدة.

قول الفرزدق:

وَأَطلَسَ عَسّالٍ وَما كانَ صاحِباً دَعَوتُ بِناري موهِناً فَأَتاني

فَلَمّا دَنا قُلتُ اِدنُ دونَكَ إِنَّني وَإِيّاكَ في زادي لَمُشتَرِكانِ

فَبِتُّ أُسَوّي الزادَ بَيني وَبَينَهُ عَلى ضَوءِ نارٍ مَرَّةً وَدُخانِ

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَكَشَّرَ ضاحِكاً وَقائِمُ سَيفي مِن يَدي بِمَكانِ[2]

[1] - ديوان البحتري، تح، حنا الفاحوري، مج1، ص 34.

[2]- الامدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 255.

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

ترى بين القصيدتين تبين صميمها يصنع قصة ذئب مع الشاعرين لكنها تختلفان في قتله.

اشتركا الشاعرين في لفظ واحد وهو أطلس فقد ضمن البحتري الكلمة في شطر بيته وهي 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 والطبيعة والذات والوجدان، وهذه العناصر المهمة في تكوين الخيال.

فنجد في بين البحتري والفرزودق آلة الوصف: " **في اتحاد العقل والقلب لدى الشاعرين، وبين مظاهر الحياة والطبيعة وهذا ما قاله على صبح لجمع طاقة حية التي تبعث الحقائق من جديد**"،[1] وهذه العناصر نجدها في كلتا القصيدتين.

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

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 وإياك**"[2] وكان المختصر "**إننا**" فهذا توكيد متكرر، وحديث مستفيض يريد أن يملأ الوقت ويسمع صوت الذئب القوي.

ولقد تبين لنا من خلال الابيات السابقة أن البحتري يمتلك قوة الخيال متماسك مبني على الوحدة العنصرية والتسلسل المنطقي للأحداث والتصوير والموسيقى بحيث رسم لنا صراع مع الحياة في قالب ممتع انتهى بخاتمة حكيمة وهي أنه لا جدوى من الصراع في الحياة مادام أننا محكومون بقدر معلوم.

---

[1]- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط2، 1996، ص 145.

[2] - عمر الحقاق، مواكب الأدب العربي عبر العصور، دار الطلاس للطباعة والنشر، دمشق، ط1، ص 1988.

مع تنظيم الشاعر لصور كنائية تجلت في قصيدته المرسومة وذلك في قول الشاعر: " وأضلاعه من جانبيه مثوى نهد"، وهي كناية عن وطأ الجوع التي كان يعاني منها الذئب، وهذه الصورة تعتبر عن مسرح اللقاء الغامض بين الشاعر والذئب ذو اللون المغبر وكأنه نابع من لون الطبيعة، واصفا ضخامته وقامته وأضلاعه البارزة التي تهيأت كلها للقتال بدوافع غريزة فطرية تحت تأثير الجوع، " استعمل البحتري الصور الكنائية للتعبير عن خياله الواسع وهي من بين الصور الزاخرة في شعره، لأنها تشكل الجملة التي تتخذ في التعبير، بالإضافة إلى أن التعبير بالصورة أبلغ من التعبير المباشر".[1]

ومن هنا نستنتج أن البحتري والفرزدق أثرى شعرهما بالتصوير والإيحاء وهما من أهم عناصر الخيال الذي يقول فيه الدكتور: " مثوقي صيف": " فبدونه تصبح الحياة علقما مر المذاق لا تطاق، لسبب بسيط، وهو أنها تفقد روحها، تفقد كل ما يحرك فينا حبها، إذ تصبح أكداسا وأكواما من الأحداث الزائلة التي لا تجلب لبا، ولا تستهوي بصرا، ولا سمعا"[2] وحقيقة لقد شرقا لنا الشاعرين سمعنا وبصرنا بقوة خيالهما المرهف.

فالشاعر البحتري عند استحضاره لهذا البيت ليمزج ويعالق 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 اخذ بعض الابيات من الشعراء السابقين له، قد استعار بيتا من أبي تمام كجزء منه وليس ككل قوله:

فَصَاغَ مِنْ صَاغٍ مِنْ تِبْرٍ وَمَنْ وَرَقِ وَحَاكٍ مَا حَاكٍ مَنْ وَشَيْءٌ وَدِيبَاجٌ
إِلَى عَلِيِّ بْن الْفَيَّاضِ بَلَغَنِي سِرَّاي من حيث لَا يُسْرَى وادلاجي
تَعُودُ مِنْ رَأْيِهِ، فِي كُلِّ مُشَكَّلَةِ إِلَى سِرَاجِ يَرِينَا الْغَيْبُ وَهَــاجِ[3]

[1]- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1936، ص 69.

[2]- شوقي صنيف، في النقد الأدبي، ص 173.

[3]- ديوان البحتري، تج، حنا القانوري، مج2، ص 152.

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

إِذَا غَازِلُ الرَّوْضِ الْغَزَّالَةِ نَشَّرَتْ زرابيُ فِي أكنــافِهم ودَارَانِــك

إِذَا لِغِيثَ سَدَى نَسْجِهِ خَلَتْ إَنَّهُ مَضَتْ حُقْبَةُ حَرَسٍ لَهُ وَهُوَ حَائِكٌ

أ لَكِنِيّ إِلَى حَيَّ الاراقم إِنَّهُ مِنَ الطَّائِرِ الْأَحْشَاءَ تُهْدِي الْمَالِكُ[1]

فالأول صوغ الغيث وحوك النبات ليس باستعارة حقيقية "فعل/ معنى" ولذلك لا يقال وهو صائغ ولا يقال كان صائغ وكذلك لا يقال حائك، وكأنه حائك على لفظ حائك في غاية الركاكة.

إذا أخرجه ما أخرجه عليه، وهذا 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" وهو المضامة بين أشياء وكذلك الصوغ فعل الصورة في اللقطة ونحوها، وهو حقيقة من حيث دل على الصورة.

و "" مما يمكن إدخاله في آليات المصطلح ما سميت " تخييل النص" بحسن التعليل والشبه الضمني الذي يكون فيه نص المشبه به حجة المشبه "الصوغ والحوك"، عند الجرجاني تطلق الاستعارة وقد جعل الربيع استدل على ذلك بامتناع ان يقال كأنه صائغ وكأنه حائك، فالتشبيه يقتضي بشيئين مشبها ومشبهه، وينقسم إلى صريح وغير صريح"[2]، أما الاستعارة هو أن تغير المشبه لفظ المشبه به أو " لم يكن صاغ الربيع" إلا شيء واحد وهو الصوغ فكان تقدير الاستعارة فيه محالا والمجاز، من جاز الشيء مجوزة "إذ عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة مثل "اليد" تقع للنعمة وأصلها الجارحة لكن من شأن أن تصدر عن اليد، والمجاز اعم من الاستعارة فكل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة".[3]

[1]- أبو تمام، الديوان، تح: محمد عبدة عزام، مصر، 1952، ص 60.

[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الفن العربي، ط2، دار المعارف، مصر، ص 232.

[3]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الفن العربي، ط2، دار المعارف، مصر، ص 234.

فتستنتج ما يلي:

نجد حلاوة اللفظ، وحسن التخلص ووضع الكلام في موضعه عند البحتري. غموض المعاني ودقتها عند الشاعر إلا أبي تمام واستعماله للموسيقى الخارجية، " قافية حرف الكاف" لتناسب فخامة المعنى وغرض الفخر بجلب انتباه السامع.

أما البحتري قد صاغ قصيدته بنغمة حزينة في موسيقى بحر البسيط لحرف الجيم، ويقصد بالموسيقى الداخلية المحسنات البديعية والتجسيم وملائمة اللفظ والمعنى.

كما نعلم أن شعر أبي تمام لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديئة مطروح ومرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وان شعر البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفساف ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا، ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما.

نجد البحتري صادق العاطفة، إذ أنها لا تخضع عنده لشيء من ظروف الممدوح، وأن الدارس يحس بحب البحتري لممدوحه وإن كان غرضه ماديا بحثا، وهذا نوع من التحاليل الفني وستر صفيق يلقيه البحتري على قرائه، وأشهر شخصيته خلدها في مدائحه هي شخصية المتوكل والقصيدة أخفي الهوى لك في الضلوع وأظهر وهي كالآتي:

خُلْنَا الْجِبَالَ تَسِيرُ فِيهِ وَقَدْ غَدَتْ غدادا يَسِيرٌ بِهَا الْعَدِيدُ الْأَكْثَرُ

فَالْخَيْلَ تضهل، والفرداس تَدْعِي وَالْبُيْضَ تَلَمَّعٌ وَالْأَسْئِلَةُ تُزْهِرُ

والارض خَاشِعَةَ تَمَيُّدٍ بِثِقْلِهَا وَالْجَوِّ معتكر الْجَوَانِبَ، أَعَبَّرَ

وَالشَّمْسَ مَاتِعَةَ تَوَقُّدٍ بِالضُّحَى طَوْرًا وَيُطْفِئُهَا الْعَجَاجُ الأكدر

حَتَّى طَلِعَتْ بِضَوْءِ وَجْهِكَ فَانْجَلَى ذَاكَ الدُّجَى وَإِنْجَابُ ذَاكَ العيثر

وَافْتِنْ فِيكَ النَّاظِرُونَ فَأُصْبُحْ يَوْمِيٌّ إِلَيْكَ بِهَا وَعَيْنَ تَنَظُّرٍ

يَجِدُونَ رُؤْيَتَكَ الَّتِي فَازِوِ بِهَا ا مَنْ أَنْعُمِ اللهِ لَا تُكَفِّرْ

ذَكَّرُوا بِطَلْعَتِكَ النِّيّ، فَهَلَّلُوا نُورَ الْهُدَى يَبْدُو عَلَيْكَ وَيَظْهَرُ

حَتَّى أَنْهَيْتُ إِلَى الْمُصَلَّى لَابَسَا اللهُ لَا يُزْهَى وَلَا يَتَكَبَّرُ

فَلَوْ أَنَّ مُشْتَاقًا نُكَلِّفُ غَيْرَ مَا فِي وُسْعِهِ لِمَشَى إِلَيْكَ الْمِنْبَرِ[1]

صنف البحتري صورة جمالية تظهر للقارئ، كأنها تقع أمام عينه، فكانت صورة مركبة بعدة أوصاف، بحيث يصف لنا الجيش ويشبهه بالجبال، "وقد وصف الجبال كالإنسان الذي يمشي ثم رفع مكانة المتوكل إلى درجة الرسول عليه الصلة والسلام وهذا التعظيم مرفوض في دينا الإسلامي لأن التعظيم لعله وحده وما ظهر به في شعره من انحلال الأخلاق دليل على مبالاة الحكام العباسيين".[2]

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

وما ذكرناه عن البحتري فكانت تلك وصفاته من مدرسة أبي تمام، وكان أكثر شاعر يتعامل معه ويأخذ عدة أبيات من قصائده لتصنع رونقا جميلا في أبياته، كما عرف الشاعر ابي تمام مفكرا ينحو المعاني نحوا فكريا يتماسك عنده الأسلوب ولا يتهاوى بين يدي الفكرة كما نجد ذلك التماسك المعنوي والأسلوبي في شعر أبي تمام بقصيدته هذه متعة فكرية وأسلوبية معا.

[1]- البحتري، الديوان، ج2، تح، الصيرفي، دار المعارف، مصر ط2، 1972، ص 1071.

[2] - داود، حامد حنفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1993، ص 122-123.

وهي قصيدة وعلى مثلها من أربع وملاعب:

عَلى مِثلِها مِن أَربُعٍ وَمَلاعِبِ أُذيلَت مَصوناتُ الدُموعِ السَواكِبِ

أَقولُ لِقُرحانٍ مِنَ البَينِ لَم يُضِف وَسيسَ الهَوى تَحتَ الحَشا وَالتَرائِبِ

أَعِنّي أُفَرِّق شَملَ دَمعي فَإِنَّني أَرى الشَملَ مِنهُم لَيسَ بِالمُتَقارِبِ

وَما صارَ في ذا اليَومِ عَذلُكَ كُلُّهُ عَدُوِّيَ حَتّى صارَ جَهلُكَ صاحِبي

وَما بِكَ إِركابي مِنَ الرُشدِ مَركَباً لا إِنَّما حاوَلتَ رُشدَ الرَكائِبِ

فَكِلني إِلى شَوقي وَسِر يَسِرِ الهَوى إِلى حُرُقاتي بِالدُموعِ السَوارِبِ

أَمَيدانَ لَهوي مَن أَتاحَ لَكَ البِلى فَأَصبَحتَ مَيدانَ الصَبا وَالجَنائِبِ

أَصابَتكَ أَبكارُ الخُطوبِ فَشَتَّتَت هَوايَ بِأَبكارِ الظِباءِ الكَواعِبِ

وَرَكبٍ يُساقونَ الرِكابَ زُجاجَةً مِنَ السَيرِ لَم تَقصِد لَها كَفُّ قاطِبِ[1]

فَقَد أَكَلوا مِنها الغَوارِبَ بِالسُرى فَصارَت لَها أَشباحُهُم كَالغَوارِبِ[2]

يُصَرِّفُ مَسراها جُذَيلُ مَشارِقٍ إِذا آبَهُ هَمٌّ عُذَيقُ مَغارِبِ

كَأَنَّ بِهِ ضِغناً عَلى كُلِّ جانِبٍ مِنَ الأَرضِ أَو شَوقاً إِلى كُلِّ جانِبِ

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

[1]- عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه وحديثا، دراسة نقدية، الخصوم والأنصار، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الاولى، 1412هت -1992م، ص 128

[2]- عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية، ص 130.

فصارت لهم أشباحهم كالغوارب.

وهنا يتمثل لنا التشبيه، والحيلة الفكرية التي استعملها ليست مقابلة فكرية بين الغوارب الأسنمة، التي ذابت والغوارب الجديدة أشباح الرجال.

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

وقد خلص الشاعر لمقابلة الفكرية الكبرى بسبب المقبلة البديعية الصغرد وهنا تظهر قيمة البديع إذا زم من زمام العقل، وهذا فضل من مدرسة أبي تمام.

ووظف أيضا المجاز العقلي في البيت التاسع ويعني بالركاب " الإبل" تتساقى الخمر مع المسافرين، وهذا إسناد من الطراز الرفيع.

وما يذوب عنه عن سنام البعير، وإنما هو الجوع والعطش لكن أب تمام جاء بمفارقة فكرية مدهشة مفادها انه بسبب من السقي لا العطش ذابت الأسنمة، ولكنه السقي آخر يذيب ولا يربى، إنه سقي من الخمر المسير والارتحال.

" همنا فضل آخر من فصول الصنعة عند أبي تمام وهو استغلال طاقة المتضادات المتناقضة لخدمة معنى واحد المعنى الذي خدم البيت السابق هو إسناد معنوي وحسي في جذيل المشارق بجذيلها والمغارب بعذبتها".[1]

نلاحظ الإسناد المعنوي والحسي في جذيل المشارق وغديق المغارب وهنا نرى الطباق.

فنجد صفة الكواعب عند النساء وهي المصائب إضافة مجازية ونتج من ذلك معنى جديد أن الخطوب الإبكار قد ذهبت بآنسة الكواعب الإبكار كناية عن حياة الشتات التي يعيشها فلا استقرار ولا حب ولا انس، عند الشاعر البحتري.

[1]- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط5، دار العلم للملايين، 1980، ص 694.

فإذا تفحصنا نجد أن البحتري قد استعمل بعض من فنون أبي تمام في مجال البديع مثل أخفي، وأظهر التضاد وصائم وتفطر وهذا ما قاله شوقي ضيف: " فطباقه ليس فيه عمق وليس فيه تفكي بعيد، وهو طباق ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد".[1]

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

استحضر البحتري يبت أستاذه أب تمام جزء وليس 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 وشوقا إلى كل جانب يمر به بعد، أي إذا مر دخل في جانت الضغن ولو عطف بالواو لما استقام له هذا التكنيك وهذا لوصوله إلى الممدوح الشرق والضغن".

تألق البحتري وبث في المعاني ارواح المباني، فقد اكتسب بلبوس المبالغة، فجاءت في غاية التمام والصنعة والإتقان.

ولا ننسى القافية وما تحتله من موسيقى خارجية لحرف الراء عند بحتري حتى يلهم انتباه القارئ والملتقي ناتجة عن الفخر وحس جرسي جميل.

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

" كما تمثل عند البحتري استعماله الكنايات والاستعارات والمجاز في شعره الذي أشار في أبياته غلى وجود اللمح والإيحاء في الشعر والابتعاد عن المنطق والتفلسف".[2]

ونجد الشاعر مستخدما مصطلح الأخذ من الشعراء مثل قول:

---

[1] - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص 119.

[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص 120.

محمد بن وهيب:

هَلِ الدَّهْرُ إِلَّا غَمْرَةً تَتَجَلَّى وَشِيكًا إِلَّا ضَيْفَتَهُ فَتَفَرَّجَ[1]

اما ما جاء به البحتري فقد استخدم مصطلح الإلمام دون ان يكون سرقة، قال:

هَلِ الدَّهْرُ إِلَّا غَمْرَةَ وانجلاؤها وَشِيكًا، وَإِلَّا ضَيْفَهُ وافراجِهاَ[2]

لقد ارتبط الوصف عند البحتري بنفسيته فكان عنده من الفطرة والغريزة، وذلك ربما لأنه تفطن باكرا لمعالم الحياة من حوله، فكان وصفه بذلك شاملا لكل جوانب الحياة.

وما جاء في رثائه في صورة كاملة الجوانب تعبر عن معاني الحزن والجزع توحي بنفسية الشاعر، وما 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، وإنما أراد الشاعر بالاستفهام نفي أن يكون الدهر سوى غمرة ثم تنجلي، وضيق يعقبه فرج قريب، فخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر هو 'النفي".

فلفظة هل في كلامه إنما جاءت للنفي لا للطلب والعلم بشيء كان مجهولا، فاستخدام الاستفهام في علم المعاني أنه يؤدي أغراضا كثيرة، ويخرج عن معناه الأصلي.

ما نلاحظه في بيت البحتري أنه استحضر البيت ككل وليس 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 وهذا ناتج عن تلك النغمات التي تصدرها جمالية

[1]- البحتري، ديوان، تح: حنا الفاخوري، مج2، ص 245.

[2]- الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 345.

الألفاظ وتناسقها وهذا ما رآه طه حسين قائلا: "تملأ الفم دون أن يضيق بها وتقرع السمع دون تؤديه، فهي جزلة رقيقة في وقت واحد".[1]

كما يعرف الحرب الجيم هو حرف مجهور فيه شدة وقلقلة وبدل في قصيدة البحتري على شدة الفخامة وقسوة الحياة مع التحمل والتلاؤم مع الوضع، فهو وصف لنا صورة التأقلم مع صعوبة الحياة والصبر بعده فرج، كما أنه وظف "إلا" أداة حصر يشبه النفي ويقصد به الاستفهام الذي خرج إلى النفي.

[1]- طه حسين، الأدب والنقد، مج 5، دار الكتاب اللبناني، 1982، ص673.

الملحق

الملحق:

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

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

انتقل إلى بغداد عاصمة الدولة فكان شاعرا في بلاط الخلفاء: المتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز بن المتوكل، كما كانت له لات وثيقة مع وزراء الدولة العباسية وغيرهم من الولاة والأمراء وقادة الجيوش، وكان من الشعراء الذين أكثروا من الرحلة والأسفار في العصر العباسي الأول، أقام في الشام ثم حلب ثم حمص ثم رحل إلى العراق وأقام ببغداد زمنا طويلا، وحين قتل المتوكل 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-284 هـ).[2]

عصره: كان العصر الذي برز فيه البحتري يتميز بالاختصاص والتقنية في الشعر، ولم تعد الموهبة كافية كما كانت في صدر الإسلام وفي الجاهلية، إذ أصبح لشعراء علماء مرموقين في اللغة والتاريخ والتأليف والفلسفة، كما أننا لا نغالي إذ قلنا عن عصر البحتري أنه عصر الوصف والتشبيه والتصوير المكثف، عصر التقنية الشعرية المتخصصة التي حدودها خيال حضري جديد والعقل لم يعد في نظرته للأشياء بدائيا بسيطا، ولقد قامت في هذا العصر قيام الجدلية الفنية الجادة بين المبني والمعنى، وبين الصورة وأبعاد الصورة، كان مبدعها الأول أبو تمام والجمالية التعبيرية كان رائدها البحتري.[3]

مذهبه وميزته وشعره: مذهب البحتري في شعره مذهب الالفاظ لا المعاني ولما كان قد نشأ ببيئته منيج فقد أخذ منها خيالها الصافي ولغتها الفصيحة وبلاغة أبنائها، فجاءت لغته

---

[1]- خليل شرف الدين، البحتري بين البركة والايران، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، د. ط، 1982، ص 07.

[2]- حامد داود، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص ص 64-65

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

جميلة مطبوعة لا تكلف فيها ولا تنافر في ألفاظها، وجاءت صوره صورا لا تعقيد فيها ولا غموض.

والبحتري صاحب مخيلة قوية، كان إذا صور الاشياء أبرز لها صورا دقيقة الفن ملونة تحس فيها الحركة والحياة في شعر حلو النغم رائع الديباجة، وكما قيل فيها (سلاسل ذهبية) وقد ضرب المثل بديباجته ففيف ديباجة بحترية كما كان دقيق الإحساس باللفظة يعني باختيار الألفاظ الموسيقية التي تعبر بذاتها وتصوره تصورا جيدا.

تأثره وتأثيره: اتصل البحتري بكبار شعراء عصره أبي تمام، ودعبل الخزامي، وابن الرمي، وعلى ابن الجهم، وابن المعتز، وابن الزيات، وابن طاهر، وكان أبو تمام أعظم هؤلاء الشعراء تأثيرا في البحتري وشعره، كان أول ما قال له: " يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، وأعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو خقطه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت خطها من الراحة، وقسطها من النوم، فإذا أردت النسب فاجعل اللقط رقيق، والمعنى رشيقا، فأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الاشواق ولوعة الفراق، وإذا اتخذت في مدح سيد ذي فأشهر مناقبة، وأظهر مناسبة، وابن معالمه، وشرف مقامه، وإياك أن تشين شعرك بهذه الالفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فادح نفسك ولا تعمل وأنت فارغ القلب".[1]

وقد أخذ البحتري كثيرا من المعاني التي سبقه لها أبو تمام، ولم يشأ البحتري أن يجاري أب تمام في استكثار من ألوان البذيع استكثار أفضى إلى تعقيد المعنى وغموضه، ولم يأخذ عنه أيضا إيراد المعاني الحقيقة التي تحتاج إلى غوص الفكر حتى يهتدي إليها، ولم يقف البحتري في أخذ المعاني عند أبي تمام، بل إذا أعجبه المعنى عند سابقيه من الشعراء أعاد صياغته بأسلوبه وأدخله في شعرهن وقد اقتدى البحتري كثير ممن جاء بعده في سهولة الأسلوب، وتخير الألفاظ ووضوح المعنى، ومن الذين تأثروا به: أبو فراس الحمداني، وممن أخذ من معانيه أبو الطيب المتبني.

[1]– أحمد أحمد بدوي، نوابغ الفكر العربي، البحتري، جار المعارف بمصر، القاهرة، ط 4، 1976، ص 56

منزلته: يتبوأ البحتري مكانة رفيعة بين شعراء العربية، لأن مذهبه الشعري والنهج الذي اتبعه في نظم قريضه مذهب سديد، فالشعر هو لسان العاطفة والمعبر عن الوجدان ويستخدم الخيال في تصوير ما يجيش في النفس من احساسات ولذلك قالوا: من المطبوعين على مذهب الأوائل ولم يفارق عمود الشعر، وكان البحتري أستاذا للشعراء في تجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، وحشي الكلام، وغريب الاستعارات، كما امتاز شعره بالاستواء وأنه قلما بنحط في بعضه انحطاطا قبيحا، وإذا كان أكثر شعر البحتري في المدح فتلك سمة عصره.

ونال البحتري مكانة سامية بين عصره وقالو إنه (أسقط في أيامه أكثر من خمسمائة شاعرا، وذهب بخيرهم، وانفراد بأخذ جوائز الخلفاء والملوك دونهم....) والبختري منزلته كذلك في تصوير كثير من الأحداث السياسية التي جرت في عصره وبعض مظاهر الحضارة العباسية وبعض الاتجاهات الدينية[1].

البحتري شاعر المدح والرثاء:

البحتري من مدخه ورثائه: ليس البحتري ذلك الجبار الذي تهيجه الذكرى، أو تحركه المشاهد الملكية بعتق، فينطلق صخايا هدرا، ويرسل الأقوال مدوية وثابة، وإنما هو تلك الطبيعة التي تدغدغها الآمال فتجود، وتمس أوتارها الأطياف فتتدفق، هو تلك الزهرة التي تحمل كل نسيم عطرا فلا يشعر النسيم وتطيب 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، وتجعل من أوزانها مركب إلى الجيوب وأوتارا ينثر على أنغامها الدرهم والدينار.

ولا عجب في ذلك لما كان شائعا إذ ذاك من أن الأدب سوق تجارة، وطريق كسب. " حدث البحتري قال: قال أبو تمام: بلغني أن بني خميد أعطوك مالا جليلا فيما مدختهم به، فأنشدته بعض ما قلته فيهم، فقال لي كم أعطوك؟ فقلت: كذا وكذا، فقال: ظلموك، والله ما وقوك حقك، فلم استكثر ما دفعوه إليك، والله لبيت منها خير مما أخذت ثم قال: لعمري لقد استكثرت، واستكثر لك لمامات الناس وذهب الكرام وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب،

[1]– نفس المرجع السابق، ص 63.

أنت والله بابني أمير الشعراء غدا وبعدي، فقمت فقبلت رأسه ويديه ورجليه وقلت له: والله لهذا لهذا القول أستر لقلبي وأقوى لنفسي مما وصل إلي من القوم".[1]

صفاته:

وكان البحتري شديد الاعجاب بشعره شديد الاحتفال به إلى حد الشذوذ حتى قيل عنه انه أبغض الناس إنشداد، يتشادق ويتزاور في مثيه: مرة جانبا ومرة القهقرى، ويهز برأسه مرة ومنكبيه أخرى، ويشير بكمه، ويقف عند كل بيت ويقول: أحسنت والله ! ثم يقبل على المستمعين فيقول: ما لكم لا تقولون: أحسنت؟ ! هذا والله ما لا يحسن أحدا أن يقول مثله.[2]

قيمة مدح البحتري ورثائه:

صفاء وعذوبة وتلقائية: ليست قيمة شعر البحتري في عمق معانيه، وروعة ابتكاره وليست في تسلسل أفكاره وترابط أجزائها، وليست في قوة الانطلاق وعنف التدفع أو في عمق التحليل ونفاذ البصيرة، وليست في تكديس الزخاف وتركيبها بعضها في بعض، وإنما هي في صفاء لا تحد له أجواء، في صفاء لا يشوبه كدر إغراب أو تعقيد، ولا تمر في سمائه غمامة ناشرة، تحمل رعدا او برق، ولا تتقلب على سطعه موجة مزبدة ثائرة، وفي عذوبة بداوة ممسوحة بمسحة الخضارة، وفي تلقائية فطرية تنساب انسيابا، وهي بليلة كالقطر، ناعمة كالنسيم، معطرة الأردان بسحر البيان، يلقي عليها الذوق السليم من زحارق الصنعة وألوان البديع ما يزيدها جمالا، والبحتري يكتب وألفاظه تغني، ويخط الحروف وكأنها بمداد من نور وإشراق، وإذا هنالك ائتلاف بين الطبعة والصنعة، وبين الفطرة والحضارة وبين البادية والمدينة، وإذا هنالك تناغم بين الصحراء المجدبة والبساتين الموثقة، وبين القفار الموحشة والقصور الاهلة، وإذا هنالك تمازج بين الشطف والرقة، وبين الحداء وافترار والاوتار، وإذا لكل حرف في القطة مفاجأة، ولكل لقطة في العبارة مناغاة، ولكل عبارة في البيت آيات بينات، ولكل بيت في القصيدة أنغان ونبرات، ولكل قصيدة في الديوان حلقات مذهبات، وإذا أنت في جنة من جنان الفن والروعة.

[1]- ديوان البحتري، 1، ص 07.

[2]- نفس المرجع السابق، ص ص 07-08

أسلوب قديم: والبحتري في قصائده المدحية ذو أسلوب قديم يبدأ بالغزل التقليدي أو يستعيض عنه بالوصف، ثم ينقل إلى الممدوح معظما، وقد يعاتب في لطف ومهارة، ويلوم في رقة، يؤاخذ في حلاوة، ويؤنب في طراوة، وقديم جو ولكن طبيعته لا تساعده على مثل هذا القول، فيسف ويضعف.

تقلب ذميم وفن صحيح: وقد تقلب البحتري في مدائحه بتقلب الاحوال السياسة وبدافع نهمه إلى المال، إلا أنه لم يزل يتقلب في فن لا يغيض له معين، وفي فيض قريحة لا يزال متدفق، ولئن تردد في بدء أمره بين أسلوبي أبي تمام ومسلم بن الوليد فما عتم ان خط لنفسه طريق سويا من سهولة وسلاسة وفطرة وصنعة تمتزج من غير تنافر.[1]

أما رثاء البحتري في طفة فنية أكثر مما هو عاطفة حقيقية ومدح أكثر هو تفجع وأسف أكثر مما هو اشتراك في الألم.

البحتري شاعر الوصف:

العبقرية الوصفية عند البحتري: خلق البحتري ليكون شاعرا، فقد أوتي خيالا خصبا غدته البادية والحاضرة، فكان له من مدرسة أبي تمام زخارف بديعية، وأوتي نفسا رقيقة الحواشي شديدة الانطباعية، فكان له منها مرآة مجلوة يؤثر فيها أرق نسم، وتعكس أدق شعاع، وأوتي شعورا بالجمال عميقا، تهتز أوتاره لكل تمحت من لمحات الرونق والحسن، وأوتي أذنا مرهفة هي أذن الموسيقى والتناسق، يدخلها الصوت وبخرج منها فنا من اروع الفنون، أوتي غلى ذلك قلما سليما نبت في طبيعته نبتا، فتناول الخيال وحككه، وأزال كل نشوز فيه، وتناول الأصباغ والألوان فأحسن مزجها ومدها اللوحات وإذا هي تناسق وتزاوج الموسيقى ألوان، وتناول الزخارف البديعية التي شاعت في أدب ذلك العهد شيوعا ضخما، وأخذ منها في اقتصاد فكانت عنده وسيلة لا غاية، تناول ذوي البحتري نفسه فجعلها تدرك الجزيئيات في لمحات عامة، وتشعر وتنفعل من غير ما تضيع توازنها، وتناول الأذن الموسيقية وأخرج منها على شباه القلم ألحان وأنغاما متصاعدة من سلاسة الالفاظ وائتلاف الحروف، وحسن رصف العبارات، وحسن التقطيع وموافقة البحور والقوافي للمعاني، حتى قيل: " أراد البحتري أن يشعر فغنى"، وتناول ذوقه

[1]- نفس المرجع، ص 08-09.

المعاني فجعلها خاضعة للشعر والفن ولم يكثر منها، ولم يتعمق فيها، ولم يهتم للتوليد، وإنما اهتم لأمر هو " أن الشعر لمح" وكفى[1].

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

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

أما ديوانه فهو ضخم وكبير سمي " **سلاسل الذهب**" وقد طبع عدة مرات، وكان قد جمعه قديما أبو بكر الصولي ورتبه حسب الموضوعات، بحيث وصل إلى ستة عشر ألفا من ابيات الشعر، وهذه ثروة فنية لم تكن عبثا ولا لغوا من القول.[2]

[1]- نفس المرجع السابق، 109.

[2]– أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، تحقيق صالح الاشتر، طبع المجمع العلمي بدمشق، 1958، ص 69.

الخاتمة

الخاتمة:

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

فك إبهام التناص وتتبع جذوره في التراث النقدي العربي والدراسات المعاصرة العربية والغربية، متوصلة إلى عدة تعاريف منها تعريف جوليا كرستيفا للنص كل " نص هو تناص" ومبدأ الحوارية لباختين.

إن التناص ممارسة لغوية ودلالية لا مفر لأي شاعر منها، فالنص الأدبي هو عملية إمتصاص واسترجاع للنصوص السابقة.

إن عملية التناص ليست بإشاعة الظلام على النص وإنما يستوحى على العلاقة التفاعلية بين النصوص لتجمع بين عملتي الهدم والبناء.

الكشف عن مظاهر النص الغائب بالنص الحاضر ومستويات تعامل الشاعر البحتري مع النصوص الغائبة وطرق توظيفها لها.

وبعد ان درسنا التناص عند الشاعر اكتشفنا شاعرا ومصورا بارعا، أتقن عن جدارة واستحقاق رسم مشاعره وأخليته في صورة فنية متميزة، يطبعها الجرس الموسيقى الموحى بخلجات الشاعر، ويسر تعابيره وعفوية معانيه، التي تعمد أن تكون في صورة رمزية.

لقد أستطاع البحتري ان يخرج عن مذهب أستاذه أبي تمام فكان مذهبه يهتم باللفظ وإيحاءاته بعيدا عن فلسفة المعاني التي كان أستاذه ينادي بها، حيث تمكن شاعرنا من ان يسبح بمعانيه في صورة موسيقية متميزة تطرب الأذن عند سماعها، وهي مرسومة بتآلف حروفها، وانسجام قوافيها وخفة أوزانها وعذوبة ألفاظها.

وأتمنى أني قد وقفت في معالجة هذا الموضوع واعطيته صورة واضحة عن الشاعر البحتري وشعره وتناصاته المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم { برواية حفص}:**

*** المصادر والمراجع:**

1- ابن منظور، سان 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 والنحو"، 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 والبلاغي عند العرب.
7-جوليا كرستيفا، علم التناص، ترجمة فريد النزاهي، توقبال للنشر.
8-داود حامد حنفي، تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الثانية، 1993.
9-زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي للكباعة والنشر، طبعة الثانية، القاهرة، 1936.
10- سعيد الغانمي، اللغة والحطاب الادبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، المغرب، 1993.
11- سعيد حسين بصري، علم لغة النص آفاق جديدة، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، مصر، 2007.

12- سعيد سلام، التناص الثراثي في الرواية الجزائية، نموذجيا عالم الكتب الحديث، د.ط، الأردن، 2010.

❖ شرح وتقديم: حنّ الفاخوي، دار الجيل، بيوت.

13- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الفن العربي، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر.

14- طه حسين، الأدب والنقد، 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 والبلاغي، نقلا من علم التناص كرستيفا.

17- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي نقلا من علم التناص كوستيفا.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد الثنجي، دار الكتاب، الطبعة الثانية، بيروت، 1997.

19- عبد الله حمد المحارب، ابو تمام بين ناقديه قديما وحديثا، دراسة نقدية، الخصوم والأنصار، 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 والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1988م.

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

24- القاضي بن عبد الله الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه.

25- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العربي، جامعة اليرموك، 2003م، أريدا دار الكندي للتوزيع، الاردن، 2002م.

26- محمد مفتاح، التلقي والتاويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

27- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، 1980م.

28- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

*** المجلات:**

1-أحمد يوسف، بين الخطاب والنص، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع1، 1992م.

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

3-فكرة السرقات الادبية، ونظرية التناص، مجلة علامات، عدد1، 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

الفهرس

الإهداء

كلمة الشكر

المقدمة العامة ..... أ

الفـــصل الأول: التناص: مصطلح، الأصول، المرجعيات

1-التناص قراءة في المصطلح..... 07

2-التناص في الأصول والمرجعيات 09

أ- عند العرب..... 09

ب- عند الغرب 13

3-آلياته 17

4-أشكاله 20

5-مصادره..... 21

6-جماليات التناص 22

الفـــصل الثـــاني: تجليات التناص في شعر البحتري

1-التناص القرآني..... 26

2-التناص الأدبي 29

3-التناص الشعري..... 31

الملحق..... 41

الخاتمة..... 48

قائمة المصادر والمراجع..... 50

الفهرس 54