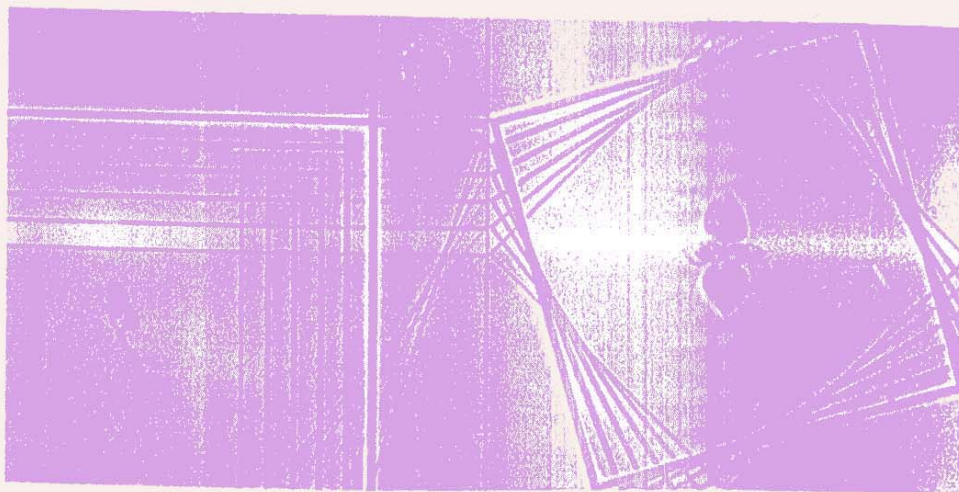


د. عبد القادر بقرشي

التنصص

في الخطاب النقدي والبلاغي

دراسة نظرية وتطبيقية



تقديم: د. محمد العمري

أفريقيا الشرق

التناص

في الخطاب النقدي والبلاغي

« . . . وقد سعينا بما بذلناه من جهد في هذا العمل - راجين التوفيق - إلى التعريف بالتناص ، ورصد آليات اشتغاله في الخطاب النقدي والبلاغي قديمه وحديثه ، مركزين على دراسة ظاهرة المعارضات في الشعر العربي ، وذلك بوضعها في سياقها النقدي المرتبط بنظرية التناص ، وباندماج آفاق القديم بآفاق الحديث في صنع الذاكرة الفنية العربية بعيدا عن أي اعتبار يحكم الزمن في التقويم ، أو يميز في المكان بين المشرق والمغرب ، أو يستند إلى ثنائية المركز والمحيط ، أو ينشغل بمفاهيم الإتياع والتجاوز بين القديم والحديث ، فلا يرى في أدب الغرب الإسلامي غير بضاعة مشرقية معادة أو مقتبسة .

ونأمل أن يجد القراء والباحثون في هذا الكتاب ما يساهم في تطوير مفهوم التناص وتوسيع مجالات اشتغاله ، ويجب عن بعض الأسئلة الملحة في الدرس النقدي الحديث والمتصلة بطريقة بناء النصوص الأدبية وتلقيها بعد أن اجتهدنا في الكشف عنها وتحديدها .»

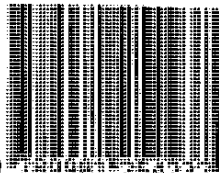
د. عبد القادر بقشي

من مواليد إدلسان سكورة بورزازات سنة 1970 . حصل على دبلوم الدراسات المعمقة سنة 1997 ، ثم على شهادة الدكتوراه سنة 2002 من كلية اللغة العربية بمراكش جامعة القرويين .



اللوحة للفنان الياباني كيتاواكي نوبورو
البناء والمعنى ، 1940

ISBN 9981-25-423-1



9

د. عبد القادر بقرشي

التناص

في الخطاب النقدي والبلاغي

دراسة نظرية وتطبيقية

تقديم: د. محمد العمري

أفريقيا الشرق

© أفريقيا الشرق 2007

حقوق الطبع محفوظة للناشر

تأليف : د. عبد القادر بقشى

عنوان الكتاب

التناص في الخطاب النقدي والبلاغي

دراسة نظرية وتطبيقية

رقم الإيداع القانوني: 2006/569

ردمك : 1 - 423 - 25 - 9981

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

• المطبعة : الهاتف : 022 25 95 40 / 022 25 98 13 الفاكس : 022 25 29 20

• النشر والتوزيع : الهاتف : 022 29 67 53 / 022 29 67 54 الفاكس : 022 48 38 72

البريد الإلكتروني : E.mail : africorient@yahoo.fr

تقديم

التناص مدخلا شعريا

حين يُتحدث بحماس عن التناص باعتباره ثورة على هيمنة التحليل البنيوي اللساني الذي تدعم مع الشكلانية الحديثة يتبادر إلى ذهن بعض الدارسين أنه بديل له ، أو على الأقل مدخل أساسي يستتبعه . والواقع أن تنوع المتن التخيلي يقدم أمثلة تؤيد ذلك كما يقدم أضعافا لها تعارضه . فهناك فعلا نصوص تتطلب قراءتها استحضار نصوص أو متون سابقة درجات من التطلب قد تصل إلى حد «الافتقار» . ويعني ذلك ارتباط اللاحق بالسابق في فهمه واشتغاله . كما هو الحال في الباروديا (المحاكاة الساخرة) والمعارضات والنقائض (سواء تعلق الأمر بالنص كله أو بصورة أو صور منه) وصولا إلى التضمين والاقتراس وغيرها من صور البناء على نصوص سابقة . ففي هذه الأحوال نقول إن المدخل الأساسي هو المدخل التناصي ، ويأتي المدخل اللساني مما فيه من تغييرات دلالية وتوازنات صوتية تابعا له خادما لاستراتيجيته .

وينقلب الأمر حين يغيب هذا الترابط المباشر بين النصوص حيث يصبح المدخل النصي اللساني صاحب الكلمة الأولى ، والمكون التناصي تابعا ومفسرا ، يغني البعد التخيلي موسعا فضاء النص حسب ثقافة القارئ ومدى استيعابه للجنس الأدبي بناء وتاريخا .

إن قول الشاعر المتأخر :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي قَمِيصٍ وَسِرْوَالٍ . .

لن يحرك ساكناً في غياب قول امرئ القيس :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزِلٍ

ذلك أن الاشتغال الدلالي للنص الثاني مبني على السخرية باعتبارها صورة بلاغية . فلا يتم فيه التحويل الدلالي في المستوى الأفقي أي بين مكونات الشطر ، بل في المستوى العمودي بين السابق واللاحق . ففي هذا المستوى العمودي عوض الحبيب والمنزل وهما ذوا حمولة وجدانية إيجابية (أي نبيلة) بالقميص والسروال وهما بحمولة وجدانية وضیعة . عوضت مطالب الروح بالحد الأدنى من مطالب الجسد . إن هذا التردّي في القيمة الوجدانية هو مرد الضحك الساخر الذي يتوخاه النص اللاحق بمشاكسة النص السابق متضمناً نقداً ، أو احتجاجاً على ما وصلت إليه حرفة الشعر بعد أمير الشعراء . غير أن النصوص المعارضة والمناقضة كثيراً ما تسبح في أجواء حرة بعيداً عن النصوص المحاورة ؛ تعرج عليها من حين لآخر لالتقاط صورة أو صور أو تتناساها إجمالاً مكتفية بالاتفاق في الوزن والقافية وإعلان النية في العنوان والاستهلاك .

وهذا الكتاب الذي نسعد بتقديمه للقراء خطوة مهمة في استكشاف التناص كمدخل شعري لا يلغي المداخل الأخرى ولكن يتفاعل معها ويغنيها . وقد أحسن الباحث حين اختار المعارضات مجالاً للتطبيق بعد أن مهد الطريق بترسانة مهمة من العتاد النظري قدم خلالها المقترحات المهمة في الموضوع بدقة ووضوح غير مهممل لتجليات التناص في البحث البلاغي العربي . كما أحسن حين اختار المتن الأندلسي ليبين باللموس أن التناص ليس من باب البضاعة التي ترد إلى أهلها ، بل قوامه الحوار بين الواقع الآني والذاكرة الحية النقادة المتتقمة .

وقد أغنانا - بما قدمه حول تشعب البحث في التناص في بعده
الأدبي والفلسفي - عن أي احتياط ونحن نتحدث عن التناص البلاغي .
ولذلك نكتفي بالقول بأن فتح التناص على مصراعيه حتى يصير جنسا
للقراءة وليس فرعا من فروعها ، وحتى يستوعب الفضاء النصي ،
ويلتبس بالنقد المقارن مجرد تجريب قد يفقد تلك المباحث غناها دون أن
يقدم بديلا ذا كفاءة وصفية أو ملاءمة منهجية .

محمد العمري



مقدمة

يسعى موضوع هذا الكتاب إلى المساهمة في الحوار الذي يعرفه المشهد النقدي الحديث حول طريقة بناء النصوص الإبداعية وتلقيها في آن ؛ إذ لم يعد النص الأدبي مجرد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي ؛ بل إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل. وهذا يفيد أن النص الأدبي غير قائم بذاته، وأنه لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة.

وبدو أن هذا الوضع الاعتباري الذي أضحي للنص الأدبي قد أدى إلى ميلاد مفهوم جديد في الدرس النقدي الحديث هو التناص «Intertextualité»، الذي اخترق جل المجالات المعرفية، على نحو أصبحت معه قراءة النص الأدبي ورصد أدبيته إنما تتم من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحوار.

ولاشك أن هذا التصور الجديد للنص الأدبي هو الذي جدد التفكير النظري حول كثير من الأشكال التناصية غير المعنى بها في الممارسة الأدبية. وبذلك تم الاجتهاد للكشف عن الصلات بين ظواهر وقضايا أدبية قديمة تنتمي إلى هذا المفهوم النقدي الحديث المتعلق بـ «التناص»

نحو : الاستشهاد الشعري والمعارضة والنقيضة والسرقات والتعليق والتلميح والاقْتباس والنقل والتقليد والأمثال وما شاكل ذلك. وفي هذا السياق النظري العام يندرج موضوع هذا الكتاب الموسوم بـ «التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية». وقد سعينا بما بذلناه من جهد في هذا العمل - راجين التوفيق - إلى التعريف بالتناص، ورصد آليات اشتغاله في دراسة المعارضات في الشعر العربي، وذلك بوضعها في سياقها النقدي المرتبط بنظرية التناص، وباندماج آفاق القديم بأفاق الحديث في صنع الذاكرة الفنية العربية بعيدا عن أي اعتبار يُحكّم الزمن في التقويم، أو يميز في المكان بين المشرق والمغرب، أو يستند إلى ثنائية المركز والمحيط، أو ينشغل بمفاهيم الاتباع والتجاوز بين القديم والحديث، فلا يرى في أدب الغرب الإسلامي غير بضاعة مشرقية معادة أو مقتبسة. وإذا كان هذا الكتاب يروم دراسة موضوع التناص من خلال التركيز على ظاهرة المعارضات الشعرية، فهو بذلك يشكل امتدادا لتلك الدراسات التي ركزت على بعض الأشكال التناصية، كما هو الشأن عند جوليا كريستيفا Julia Kristeva في اختيارها للسرقة Plagiat وما يتصل بها من اقتباس واستشهاد، وأنطوان كمبانيون Antoine compaignon في دراسته للاستشهاد Citation، وميشال ريفاتير Micheal Riffaterre في دراسته للتلميح Allusion، وجيرار جنيت Gérard Genette في مقارنته للتعلق النصي Hypertextualité الذي يشمل أشكالا تناصية من ضمنها المعارضة Pastiche.

ولأن أي تصور نظري لا يملك فعالية وإجرائية ما لم يستند إلى متن موسع يراعي مكوناته اللغوية ومقاصده الفنية، فإن هذا العمل يسعى إلى المساهمة في تطوير مفهوم التناص عبر توسيع مجالات اشتغاله على نحو يتجاوز الجنس الروائي المحايث لظهوره إلى باقي الأجناس الأخرى. وهو

عمل مشروع ومرغوب فيه لأن التناص لم يكن قط مرتبطاً بجنس معين ومتن محدد قديم أو حديث، بل هو آلية ملازمة لأي نص كيفما كان جنسه، وفي كل زمان ومكان؛ إنه بهذا المعنى فعل لغوي وثقافي مؤسس لعملية الكتابة التي لا تعترف بالحدود الأجناسية.

وقد نواجه في هذا الصدد سؤالاً جوهرياً هو: كيف يمكن الاستفادة من وسائل منهجية حديثة تتصل بنظرية التناص في دراسة متن ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها هو الشعر العربي؟

ويبدو أن مراعاة خصوصية الموضوع المدروس والسياق اللغوي والثقافي الذي ينتمي إليه من الأمور التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار قبل أي عملية اقتراح منهجية، هذا فضلاً عن أنه لكل نص مدخله الخاص الذي ينسجم ومكوناته الأسلوبية وسياقه الفني الذاتي. ولأن المعارضة الشعرية تهدف إلى تشييد علاقة تناصية بين نص سابق وآخر لاحق، وعقد حوار أسلوبية بينهما، فهي بهذا الاعتبار تتصل بسياق نقدي عام هو العلاقات النصية. الأمر الذي يجعل من المدخل التناصي مدخلاً منهجياً منسجماً وخصوصية هذه الظاهرة التناصية بامتياز.

ومراعاة لهذا كله توزع هذا العمل بفصليه إلى شقين متكاملين كأنهما وجهان لعملة واحدة:

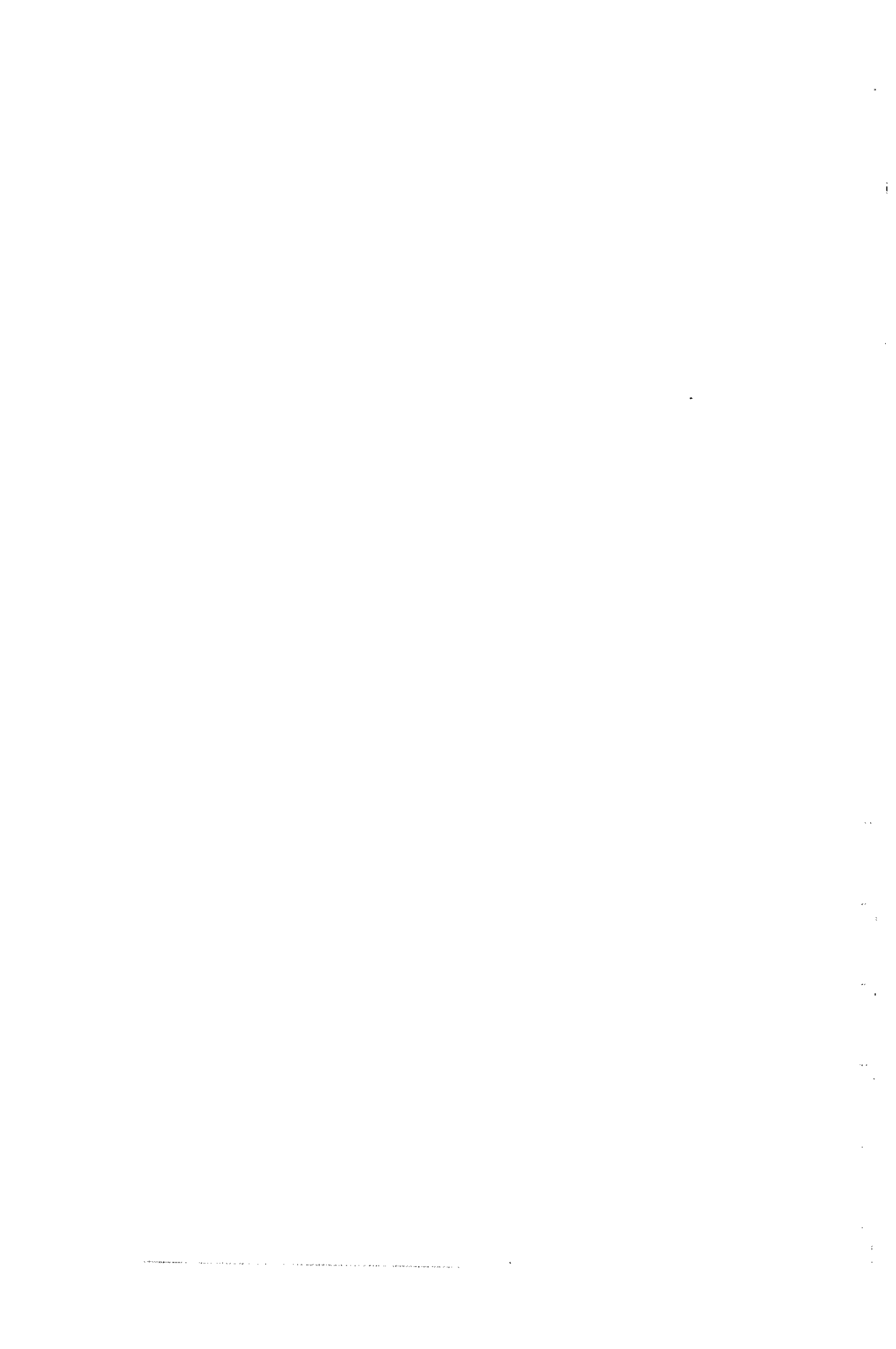
الأول: حُصص للتعريف بالتناص في مكوناته وآليات اشتغاله في الخطاب النقدي والبلاغي. وقد عملنا في هذا السياق على عقد حوار بين عدد من المفاهيم العامة تنتمي إلى الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة. حرصنا في تشغيلها على أن تنتظم في نسق نقدي يوحد بينها ويجعلها منسجمة مع خصوصية الشكل الأدبي المدروس؛ ذلك أن المنهج عموماً ما هو لإعارة عن إجراءات لوصف ظاهرة ما وتفسيرها ثم تأويلها. ومن ثمة فهو خاضع للتغير بتغير الموضوعات والأسئلة المطروحة.

الثاني : وهو دراسة نظرية وتناصية لظاهرة المعارضة الشعرية. حاولت من خلال عدد من النماذج التطبيقية استجلاء طبيعة العلاقة التناصية التي شيدها المعارض في التناص مع مكونات النصوص المعارضة، وكذا الآليات التناصية التي اعتمدها في ذلك .

وقد ثبت من خلال هذه الدراسة أن المعارضة الشعرية لا تقف عند حدود التشابه التام مع مكونات التراث الأدبي السابق ؛ بل تتجاوز ذلك إلى تحقيق الاختلاف والتحويل، على نحو يؤكد تكامل مكونات الذاكرة الفنية العربية وتفاعل قديمها مع حديثها، وسابقها مع لاحقها. فالمعارضة الشعرية بهذا الاعتبار تمثل شكلا من أشكال قراءة التراث الأدبي السابق وتلقيه في آن. ومن ثم فلا علاقة لها بثنائية مشرق مغرب المفتعلة، كما قد يظن، بل إنها تمس جوهر العملية الفنية بما تقوم عليه من غرابة وتناص وجدل مستمر بين السابق واللاحق. فهي بهذا التصور ليست مجرد حوار بسيط بين نص سابق وآخر لاحق، بل هي نموذج للكتابة التناصية التي تقوم على قراءة النص النموذج، وتحويل مكوناته الفنية وإعادة كتابتها من جديد بما ينسجم وأسئلة المعارض و مقاصده المختلفة التي تتجاوز ما هو فني إلى ما هو حضاري عام.

وبعد، فإذا كان لهذه الدراسة أن تحقق بعضا من المقصود والمطلوب، فإن الفضل في ذلك يؤول إلى توجيهات الأستاذ محمد العمري، الذي أشكره بالمناسبة لأنه كان صاحب فكرة الاستفادة من الرؤية المنهجية العامة لأطروحة حضيت بإشرافه العلمي لصالح سؤال أساس هو «التناص». وعيا منه أن هذا السؤال يشكل مدخلا منهجيا مناسباً لقراءة جزء مهم من الشعر العربي القديم والحديث على السواء. وقد زاد من سعادتني حرصه على متابعة نمو هذه الفكرة ونضجها بالمراجعة والتوجيه والتقويم حتى استوت في شكل كتاب مستقل ببناء جديد، مشفوع

بكثير من الإضافات والتعديلات والاجتهادات. آمل أن يجد فيه القراء والباحثون ما يساهم في تطوير مفهوم التناص وآليات اشتغاله، ويجب عن بعض الأسئلة التي أصبحت ملحة في الدرس النقدي الحديث بعد أن اجتهدنا في الكشف عنها وتحديدها. أتمنى أن أكون عند حسن الظن. وما توفيقى إلا بالله. والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.



الفصل الأول

مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي والبلاغي

تمهيد

يمكن اختزال موضوع التناص في سؤال أساس، اكتسى أهمية كبيرة في الدرس الأدبي قديمه وحديثه هو: ما هو المبدأ الفني المتحكم في بناء النص الأدبي؟ أهو الإبداع المعتمد على الغرابة أم التوليد المؤسس على التفاعل بين النصوص؟

ويبدو أن صياغة أجوبة لهذا السؤال، هو ما شكل محور الدراسات الأدبية عامة، والشعرية خاصة منذ أرسطو إلى اليوم. وعلى الرغم من تباين هذه الدراسات إن على مستوى خلفياتها المعرفية أو مفاهيمها، فهي تكاد تجمع على أمر فني واحد يتمثل في أن هناك فعاليتين تتحكمان في عملية الإبداع هما: الكتابة والقراءة. فالنص الأدبي بهذا الاعتبار كتابة وقراءة في آن⁽¹⁾. وكونه كذلك يعني أن كل قراءة له لا يمكن أن تكون إلا إعادة كتابة لجميع العناصر اللغوية وغير اللغوية المساهمة في بنائه⁽²⁾.

ويترتب على هذا أن ملاك العملية الإبداعية إنما هو التوليد، وأن النص الأدبي ما هو إلا كتابة من الدرجة الثانية.

1- منذر عياشي، الكتابة الثانية، ص 5.
2- تيري إجلتون، «ما هو الأدب»، ص 86، وقد ذهبت كاثرين ديرفاي Catherine Durvay في كتابها Les réécritures إلى أن كتابة أي نص إبداعي إنما تتم من خلال إعادة الكتابة، ص: 3-4.

انتبه الشاعر العربي القديم إلى هذا المبدأ الفني ، فأشار إلى تواطؤ الشعراء على المعاني الشعرية ، كما عبر عن ذلك عنتر بن شداد في قوله (3) :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ .

وتصدى النقاد للظاهرة بعد الشعراء ، من ذلك إشارة أحمد بن أبي طاهر (ت 385 هـ) إلى أن الكلام العربي : «ملتبس بعضه ببعض ، وأخذ أواخره من أوائله ، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحتته ، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره ، وإن اجتهد في الاحتراس ، وتخلل طريق الكلام ، وباعد في المعنى ، وأقرب في اللفظ ، وأفلت من شبك التداخل ؛ فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمتعمد القاصد (..) ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه...»(4).

وقد شكل النظر إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى مبحثاً هاماً في النظرية النقدية الحديثة. تشعبت قضاياها تحت مصطلح Intertextualité : وهي كلمة مركبة من Inter و Textualité ، ترجمت إلى العربية بـ «التناص» و التداخل النصي أو التفاعل النصي⁽⁵⁾ وغير ذلك. ووجد بعض الدارسين في هذا المبحث النقدي سنداً نظرياً

3- ينظر ديوان عنتر ، ص : 142.

4- أبو علي الحاتمي ، حلية المحاضرة ، 2/28.

5- اختلفت الترجمات العربية لكلمة Intertextualité من باحث إلى آخر ، فقد أدرجها طه عبد الرحمان صم صم مفهوم الحوارية ، وذلك في كتابه : أصول الحوار وتحديد علم الكلام ، ص 41 ، واختار لها سعيد يقطين كلمة التفاعل النصي في كتابه انفتاح النص الروائي ، ص : 9-32 ، وترجمها محمد مفتاح بالتناص في كتابه : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص والحوارية في كتابه : دينامية النص. وهناك من ترجمها بالتداخل النصي ، والترابط النصي وغيرها من الاجتهادات التي تنير حوانب من الظاهرة وتضبط حدودها. والمشهور من هذه المصطلحات هو التناص .

للحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية⁽⁶⁾. وهي الكتابات المبنية على صلات بغيرها من النصوص الأدبية مهما كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية⁽⁷⁾.

وهكذا يبدو أن النقاش الدائر حول التناص نقاش نقدي قديم وجديد في آن، مع اختلاف في الرؤية والخلفيات المنطلق منها والأشكال التناصية التي تم التركيز عليها.

المبحث الأول

مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي

الحديث

يعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد النبوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي⁽⁸⁾، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكير النبوي⁽⁹⁾. وصار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن الازعان، كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه، فاشتغل به البويطقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات⁽¹⁰⁾.

6-Voir Gerard Genette, Palimpseste, la littérature au second degré

7- الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، ص 118

8- نفسه، ص: 126.

9- أكد مارك أنحنو في هذا السياق أن التناص إنما استعمل « لقطع الطريق على بعض المصطلحات والحلول محلها، بل إنه استخدم لنقد وتفكيك بعض الأفكار المسلم بها في التفكير النبوي أو المتبقية من إيديولوجيات جمالية سابقة على النبوية »، ينظر: « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد »، ص: 110-113.

10- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 9

وقد اختلفت تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعاليته النقدية ؛ إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي⁽¹¹⁾، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص⁽¹²⁾. ورغم اختلاف هذه المقاربات، فإن مفهوم التناص ظل محافظاً على وظيفته النقدية⁽¹³⁾.

1- التناص والإنتاجية النصية

إذا كان الباحث اللغوي فرديناند دوسير قد تنبه إلى الخاصية التفاعلية للغة حين أثبت أن الكلمة لا تكون وحدها⁽¹⁴⁾، فإن الباحث السيميولوجي ميخائيل باختين هو أول من أكد على الطابع الحوارى للنص الأدبي⁽¹⁵⁾. وقد استغلت ذلك الباحثة جوليا كرسيفا لتجهر بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين سنة 1966 و1967، وأصدرتها في مجلتي تل كيل Telquel، وكريتك Critique. وأعدت نشرها في كتبها : سيميوتيك Sémiotique ونص الرواية Le texte du roman، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين⁽¹⁶⁾.

-
- 11- « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد » ، ص : 110.
 - 12 - ينظر في هذا الإطار : زليخة أوريان ، تداخل النصوص في تجربة أحمد شوقي الشعرية شعره الإسلامي نموذجاً (رسالة) ، 31-39 ؛ إذ اعتمدت في تناولها لمفهوم التناص في « لسانيات الخطاب » على أطروحة مشتركة بين الباحثين Bouaugrande و Dressler تحمل عنوان : *Introduction to text linguistics*
 - 13 - « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد » ، ص : 110.
 - 14 - مارك أنجينو « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد » ، ص : 102. وقد كان عبدالقاهر الجرجاني من البلاغيين الأوائل الذين أكدوا على هذه الفكرة في حديثه عن النظم والتعليق ، إذ إن الكلمة في تصوره لا معنى لها خارج التركيب أو السياق الذي ترد فيه. ينظر دلائل الإعجاز ، ص 44-45.
 - 15 - ينظر في هذا الإطار تزيفتان تودروف ، في كتابه : ميخائيل باختين والمبدأ الحوارى. 118
 - 16 - « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد » ، ص : 102.

ويندرج هذا المفهوم عند الباحثة ضمن الإنتاجية النصية⁽¹⁷⁾؛ بمعنى أنه مرتبط عندها بالنص المولّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالّد النصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق. ولهذا، فإن النص الشعري بالنسبة إليها إنما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن⁽¹⁸⁾؛ بل إنه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص؛ إذ إنه داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت⁽¹⁹⁾. ولعل هذا ما يجعل من التناص المفهوم الوحيد الذي يؤثر على الطريقة التي بواسطتها يقرأ نص التاريخ ويندرج فيه⁽²⁰⁾. وبهذا التصور للتناص استطاعت كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومشيدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن⁽²¹⁾.

2- التناص وجمالية التلقي :

أثار مفهوم التناص اهتمام الباحثين -بعد جوليا كريستيفا⁽²²⁾، «سواء بالفلسفة التي يستند إليها في رؤية النص وكيفية تشكيله، أو بأبعاده الأدبية

17- Voir, *Sémiotiké recherche pour une sémanalyse*, p. 113

18- Ibid, p113

19- Ibid, p. 113.

20- مارك دوبيازي: «نظرية التناصية»، ص: 310.

21- الحبيب الدائم ربي، الكتابة والتناص، ص: 57.

22- ساعدت كتابات كريستيفا على إخراج مفهوم التناص من دائرة جماعة تل كل ليّدخل إلى الحقل المعجمي كما في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لذكرو وتودروف، وإلى التأليف الموسوعي كما يلاحظ في مادة «نظرية النص» من الموسوعة العامة التي كتبها رولان بارت. وفي سنة 1976 ستخصص مجلة الشعرية التي يديرها جيرار جنيت وتودروف عددا خاصا للتناص ساهم فيه عدد من الباحثين، ينظر «نظرية التناص»، ص: 115

والنقدية، أو باستخدامه أداة تأويلية»⁽²³⁾. وهكذا تناوله عدد من النقاد التفكيكيين نحو ديريدا ولتش وفوكو وهارتمن وبول ديمن وغيرهم⁽²⁴⁾. وقد كانت مساهمة يوري لوتمان في هذا السياق متميزة؛ إذ حوّل الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي على نحو أصبح معه مرتبطا بعلاقات غير نصية، اتضح معها أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا وإنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة⁽²⁵⁾.

وسار ميشال ريفاتير على منوال لوتمان فأعطى لمفهوم التناص من خلال كتابه: إنتاج النص وكتابات أخرى طابعا تأويليا، غدا معه آلية خاصة للقراءة الأدبية⁽²⁶⁾، ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي. ولهذا عرف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره⁽²⁷⁾. وقد ترجم تصوراته النظرية في أبحاثه التطبيقية حول بودلير وبروتون وهيكو وملارمي ويونج وغيرها من التحاليل التي تم تقديمها

23 - عبد العزيز الماضي، نظرية الأدب، ص: 192.

24- مير محمد مفتاح في هذا الإطار بين نزعتين من التناص: «إحداهما: أدبية: وتتجلى في آثار ناختن ومن تأثر به ككرستيفا وبارت في بداية أمره. فهؤلاء ينظرون مع بعض الخلاف إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محصا، وإنما كل نص هو معضد، أو قالب لنص آخر سابق عليه، أو معاصر له. وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها، لأن نظرية التناص تمت وترعرعت في حضم نزعة احتجاجية واعتراضية في السياسة والثقافة. وثانيهما: فلسفية: تتجلى في التفكيكية التي يمثلها ديريدا وبارت في آخر أيامه وبول ديمن وهارتمن. فقد وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوربية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام، ومقولة الحقيقة المطلقة (...). وكان سندها النظري الثقافة القسالية اليهودية والفلسفات السوفسطائية والعدمية وبعض الممارسات الشعبية».

ينظر: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتأويل والتفسير»، ص: 86.

25- *La structure du texte artistique*, p.390.

26 - ينظر في هذا السياق مارك دوبيازي، «نظرية التناص» ص 116

27- نشير هنا إلى أن ريفاتير قد بنى دراسته التناصية في كتابه دلالات الشعر *Sémiotique de la poésie* على المتلقي، كما يتبين من خلال اعتباره للظاهرة الأدبية جدلا بين النص والقارئ، وكذا

تمييزه بين القراءة الاستكشافية والقراءة التأويلية التي تجعل من مهمة القارئ تأويل النص المقروء بناء على إدراكه للعلاقة التي تربط هذا النص بنصوص أخرى، ص 7-8-11-12.

باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة، ينكشف فيها سر الأدبية، ويستفيد النص من دلالاته العامة⁽²⁸⁾. ومع ذلك، فإن ميشال ريفاتير استخدم التناص « لخدمة أسلوبية أدبية لم تستطع حذاقتها وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبيا لحقل التطبيق »⁽²⁹⁾، فضلا عن الطابع الجزئي الذي حجب عنها النظرة الشمولية والكلية للنصوص المحللة⁽³⁰⁾. وهذا ما تجاوزه جيرار جنيت في إطار تصوره الجديد لمفهوم التناص.

3 - التناص والمتعاليات النصية

تعتبر كتابات جيرار جنيت الأدبية من أعمق التأسيسات النظرية التي عرفتها النظرية النقدية الحديثة. فقد حاول من خلال كتابه : أطراس Palimpsestes رصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر. وإذا كانت هذه الدراسة قد ألفت في المجال السردي ؛ فإن ذلك لن يحجب عنا القضايا النظرية الكلية التي من شأنها أن تنسحب على جميع الحقول المعرفية. من هنا، فلا جرم أن نقول : إن جيرار جنيت قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة ؛ بل أضحت متصلة بإطار أعم وأشمل هو « المتعاليات النصية ». هذا المفهوم الذي يتجاوز « جامع النص »، إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى⁽³¹⁾.

28 - ينظر ، « نظرية التناص » ، ص 117.

29- مارك أنجيو : « مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد » ، ص : 109.

30- Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, p:9

31- Ibid, p.7

وقد أكد هذا الأمر أيضا في نهاية كتابه : مدخل لجامع النص ، حين أشار إلى أنه لا يهيمه النص الأدبي إلا من حيث تعالیه النصي أي أن يعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص. ينظر : مدخل لجامع النص ، ص : 90.

وبناء على ذلك، قسم المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع من العلاقات، ثم رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد والشمولية والإجمال. وهي (32) :

الأول :التناص Intertextualité : صاغته في البداية جوليا كرستيفا، ثم أعاد جنيت صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat والاستشهاد Citation ثم التلميح L'allusion.

الثاني :المناص Paratexte : ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو : العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرهما.

الثالث : الميتانص Métatextualité : ويتعلق بكل بساطة بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه. وهي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا.

الرابع : معمارية النص Archetextualité : أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

الخامس : التعلق النصي Hypertextualité : وهو النوع الذي خصه جنيت بالدراسة في كتابه أطراس. ويقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) Hypertexte بنص سابق (أ) Hypotexte. وقد وضع له جنيت مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية La littérature au second degré. ولعل التمييز بين الأنواع الخمسة هو « الذي مكن جنيت من تطوير نظرية

32 - Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, p : 8 - 12

وينظر سعيد يقطي في كتابه انفتاح النص الروائي. والرواية والتراث السردي.

التناص وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها. وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتناص وهو المتعاليات النصية : لأنه يتيح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي»⁽³³⁾.

وإذا كانت الأنواع السابقة تتداخل فيما بينها من حيث اندراجها تحت ذلك الإطار النصي العام، «فإنها تختلف بالنظر إلى ماهية كل نوع وطبيعته النصية. وهذا ما يجعل من التعلق النصي نوعا ذا طبيعة كلية تسمح له باستيعاب باقي الأنواع الأخرى ذات الطبيعة الجزئية مثل المناص والتناص والميتانص، وذلك على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به»⁽³⁴⁾.

4 - آليات التناص

تابعنا من خلال ما تقدم أن التناص قد عرف عدة مقاربات قبل أن يستقر ناضجا ومتكاملا، إلا أن تميزه وفعاليته إنما يكمنان في الدراسة التطبيقية للنصوص وفي اندماجه داخل فضاء النص الأدبي عن طريق خلق نوع من التبادل والحوار بين نص أو عدد من النصوص⁽³⁵⁾. من هنا، فإن «المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناص، ولكن لأي شيء يصلح أو يستعمل»⁽³⁶⁾. وهذا يعني أن التناص، وإن كان يراهن في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي تفاعل معها، فإن حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة.

33- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 23.

34- نفسه، ص: 28-29.

35- Marc ElGeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, P: 9.

36- مارك أنجيو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، ص: 112.

وتأسيسا على ذلك، فمن الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية؛ إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها⁽³⁷⁾. ويجد هذا مستنده في بعض الدراسات النقدية الغربية التي اختزلت حوار النصوص في السخرية، لاسيما تلك التي ترجع إلى فترة الستينات أثناء المد الاحتجاجي الذي شمل جميع الأصعدة سياسيا واجتماعيا وفنيا⁽³⁸⁾.

وتعتبر جوليا كرستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل Transposition بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص. ويتمسكها بهذا المبدأ تكون على الأقل قد حسمت في ذلك التداخل الواقع بين التناص ودراسة المصادر أو التأثيرات؛ ذلك أن الأمر لا يتعلق فحسب باستدعاء الأصول والمصادر، كما هو الشأن في الشعرية التاريخية والأدب المقارن؛ بل يتجاوز ذلك إلى الوقوف عند الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويلي. ولعل هذا ما جعل الباحثة في تعريفها للنص الأدبي لا تقف عند حدود القول: إنه عبارة عن لوحة فسيفسائية؛ بل أضافت: أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى⁽³⁹⁾.

وهكذا ميزت بين ثلاثة أشكال من النفي: الأول: النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا. الثاني: النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. الثالث: النفي الجزئي: حيث يكون واحد فقط من النص المرجعي منفيًا⁽⁴⁰⁾.

37-Mythologie et intertextualité, p. 16.

38- محمد مفتاح، دينامية النص، ص: 81. وينظر أيضا مقاله: «دور المعرفة الخلفية في الإبداع

والتحليل والتأويل والتفسير»، ص: 86.

39- ينظر علم النص، ص: 79.

40- نفسه، ص: 78-79.

وقد أخذ لوران جيني بدوره بمفهوم التحويل، واعتبره الأساس الأول لكل تفكير في هذا السياق⁽⁴¹⁾. وهكذا عرف التناص بقوله: «عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»⁽⁴²⁾. ولم يقف عند هذا الحد؛ بل ربط التناص بتاريخ الثقافة واعتبره تحويلا ثقافيا⁽⁴³⁾ واستراتيجية للتشويش، تتأسس وظيفتها على عدم ترك المعنى مستقرا، وعلى تجنب الاحتفال بالكليشيات عبر عمل تحويلي⁽⁴⁴⁾، وظيفته إنجاز الهدم والقلب⁽⁴⁵⁾. ويتخذ التحويل عند جيني أشكالا معينة؛ إذ قد يكون تذكرا، أو تلميحا أو اقتباسا لوحدة نصية مجردة ومنتزعة من سياقها الأصلي، أو استلهاما بتحويل اتجاه معنى ما⁽⁴⁶⁾. وفي إطار سعيه لتأسيس مقاربة عميقة تأخذ بعين الاعتبار البعد المادي للنص يرى أن أي ملفوظ يخضع لثلاث قواعد تناصية تخول للمتناص استيعاب كافة النصوص التي تقع في مجاله الحوارية وهي: أولا: التلفيظ verbalisation حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية وإعطائها طابعا لغويا في النص. ثانيا: الخطية linéarisation التي لا تنتج معنى، وتنافي خصوصية النص ودلالاته المتعددة. ثالثا: التضمين enchassement⁽⁴⁷⁾

ولتوضيح رؤيته أكثر اقترح نمذجة نظرية عامة مفادها: أن أي عمل أدبي إنما يدخل مع نصوصه المتناص معها في ثلاثة أشكال من العلاقات، هي عبارة عن درجات تناصية تختلف في كفاءات الاشتغال. وهي على التوالي:

41-Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», p. 271

42-Ibid p. 262.

43-Ibid, p. 279.

44- Ibid, p. 279.

45-Ibid, p. 279.

46-Ibid, p. 262.

ينظر الحبيب الدائم ربي، الكتابة والتناص ص 68 - 71.

47-Ibid, p 271- 274

أولا : علاقة التحقق *réalisation* وتمثل في توظيف النص لمتناسات مختلفة في طريقة بنائه وانتمائه لجنس معين. ثانيا : علاقة التحويل *transformation* و تأخذ ثلاثة مظاهر : تحويل اللغوي إلى اللغوي، وتحويل غير اللغوي إلى اللغوي، وتحويل غير اللغوي إلى غير اللغوي. ثالثا : علاقة الخرق ⁽⁴⁸⁾ *transgression* وتبدأ في شكل محو ممنهج لمكونات الذاكرة الجاهزة وإعادة كتابتها من جديد ⁽⁴⁹⁾.

وإذا كان جيرار جنيت لم يتردد في الأخذ بفكرة التحويل، فإن تصوراته حول الأنواع الخمسة من العلاقات النصية كانت أكثر وضوحا وعمقا، لاسيما في حديثه عن التعلق النصي الذي ميز في إطاره بين نوعين من العلاقات ⁽⁵⁰⁾، وهما : علاقة محاكاة وقد ضمنها : المعارضة والمغالاة الهزلية، ثم علاقة تحويل : وتشمل عنده المحاكاة الساخرة والتحريف. ويبدو أن هاتين العلاقتين يشوبهما التداخل ؛ ذلك أن «أي نص لاحق يمكن أن يحول نصا سابقا ويحاكيه أيضا، كما أن بالإمكان إنجاز التحويل والمحاكاة في وقت واحد» ⁽⁵¹⁾. وعلى الرغم من ذلك، فإن جنيت كان موفقا في نمذجته النظرية على الأقل في شكلها العام، وبغض النظر عن الأشكال الأدبية التي تندرج فيها ؛ إذ إن علاقة أي نص محدد بآخر لا تخرج عن أن تكون : إما محاكاة أو تحويلا وإما محاكاة وتحويلا في آن واحد.

ولم تكن القراءة النقدية العربية الحديثة للتناص بعيدة عن التصورات السابقة ؛ بل إن كثيرا من الدراسات سارعت إلى الاستفادة منها، وربما ساعدت على تطويرها نظريا وتطبيقيا. وهكذا نجد صبري

48-Ibid p : 257

49 - ينظر الحبيب الدائم ربي ، الكتابة والتناص ص 68 - 71.

50 - سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 26.

51 - نفسه ، ص : 28.

حافظ في دراسة رائدة له يثبت أن من آليات التناص الأساسية في كل عملية حوارية : معرفة النص الغائب، ومسألة الإزاحة والإحلال، وفكرة الترسيب، وقضية السياق⁽⁵²⁾.

فقد لاحظ أن النص الأدبي إنما ينتج ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلها، مما يدخل النص الحال في صراع مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته، لكنه لا يستطيع نفيه كلية ؛ بل يظل مترسبا في كيانه وفي أجزائه وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه. ويبقى دور السياق أساسيا في تحقيق نوع من الاختلاف بين النص الحال والنص المزاح ؛ بل إنه بدون فكرة السياق نفسها يتعذر الحديث عن الترسيب، أو النص الغائب، أو الإحلال، أو الإزاحة وغير ذلك. والسبب في ذلك يرجع إلى «أن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد كالنص تماما من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه. فمسألة الإزاحة مثلا لا تتم عادة إلا ضمن سياق محدد لا يساهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه...»⁽⁵³⁾.

ويطالعنا محمد مفتاح بقراءة متميزة لمفهوم التناص أو الحوارية. فقد انطلق من مسلمة تفيد أن مسألة الحوار لا تسلم منه «اليد الأولى» ولا «اليد الثانية» ولا نص «الدرجة الأولى» ولا «الدرجة الثانية» ، فلا اختراع كلي ولا ابتداء كلي⁽⁵⁴⁾. وبناء على ذلك، فإن «الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره»⁽⁵⁵⁾.

52 - عن أهمية السياق ودوره في فهم النص الأدبي ينظر مقال فان ديك : «النص، بنياته، ووظائفه : مدخل أولي إلى علم النص» ، ص : 45-85.

53 - صبري حافظ : «التناص وإشارات العمل الأدبي» ، ص : 81.

54 - محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص : 102.

55 - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص : 124-125.

وإذا ثبت هذا، فما هي الآليات الفنية التي تتحكم في كل عملية حوارية؟ وما هي آليات التناص التي تسمح للشاعر أن يتفاعل بشكل إيجابي مع نموذج الفنى السابق عليه؟

للإجابة عن هذين السؤالين اتخذ محمد مفتاح من التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي آلية من آليات التناص، التي تتحكم في كل عملية تناصية. وقد فصله إلى مكونين أساسيين :

الأول : التمطيط : ويحصل بأشكال مختلفة : وهي الأناكرام (ويشمل الجناس بالقلب والتصحيف) والباراكرايم والشرح والتكرار والاستعارة والشكل الدرامي وأيقونية الكتابة. وكلها آليات تشكل أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر. « فإذا قصد إلى الاقتداء فإنه يطمط مادحا، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها»⁽⁵⁶⁾.

الثاني : الإيجاز : ويحصل بكل أشكال الإحالة التي قسمها حازم القرطاجني إلى : إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة⁽⁵⁷⁾.

وإذا سلمنا مع محمد مفتاح بما سبق فعلينا : «أن لا نشغل أنفسنا كثيرا بمدى إبداعية النص ، وإنما يجب أن ينصب اهتمامنا على وظائفه ، بناء على مقصدية قائله أو مؤلفه ونوعية المخاطب به في زمان ومكان معينين. وينتج عن هذا أن إعادة إنتاج الشاعر العباسي ليست هي إعادة إنتاج الشاعر الأندلسي ، وأن أي شاعر لا تسير إعادة إنتاجه على وثيرة واحدة، وإنما تكيف بحسب المخاطب وظروف إمكانية الإنتاج.»⁽⁵⁸⁾.

56- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص : 125-127.
57- نفسه ، ص : 127. وعن ضروب الإحالة ، ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 221.
58- محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص : 102.

ويعتقد ذلك خالص إلى أن إعادة إنتاج الشعراء نوعان أساسيان يتفرعان إلى أنواع عديدة، منها: المبتذل والمحترم والموقر، ومنها: المستهزئ والساحر والمداعب، ومنها: ما هو متردد بين النوعين⁽⁵⁹⁾.

وقد اعتقد محمد مفتاح أن من شأن الأنواع السابقة أن تتجاوز تلك «التنظيرات الغربية التي أنشأت في سياق مليء بالاحتجاج والرفض فردت حوار النصوص إلى نوع وحيد هو الحوار الساحر. وإذا صح هذا في كثير من الثقافة الغربية المعاصرة، فإنه لا يستساغ في مجمل التراث العربي القديم الذي أغلبه مبتذل ومحترم ووقور»⁽⁶⁰⁾.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أن الإبداع الفني العربي منغلق على ذاته؛ بل على العكس من ذلك فهو يتضمن نصوصا اختلافية تتسم بالانفتاح والقدرة على اختراق الزمن بكل أبعاده، بما تتقبله من قراءات مختلفة. إضافة إلى أنه قد يحدث في بعض المراحل التاريخية أن تقاس إبداعية النصوص بمدى احترامها لتقاليدها الفنية. وبذلك يكون احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياسا إلى تحطيمه والخروج عنه⁽⁶¹⁾.

كل هذه الملاحظات تجد سندها في الطريقة التي عالج بها الخطاب النقدي والبلاغي العربي القديم العلاقات التناسية بين النصوص والخلفيات المتحركة في ذلك.

59- نفسه، ص: 102.

60- نفسه، ص: 102.

61 - ذهب ميكاروفسكي في هذا الإطار إلى أن القيمة الجمالية لا تتحدد بمدى انزياح النص عن المعيار فحسب؛ بمعنى أن تاريخ الفن هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة، ولكنها تتحدد بمدى احترامه لهذا المعيار المتمثل في التقاليد الفنية، لأنه قد يحدث في تطور الفن أن توجد فترات أدبية يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة من تحطيمه، ينظر: إيش، في مقاله: «التلقي الأدبي»، ص: 19.

المبحث الثاني

مفهوم التناص ومستوياته في الخطاب

النقدي والبلاغي القديم

لم تكن فكرة تداخل النصوص وتربطها غريبة عن تقاليدنا النقدية القديمة ؛ بل نجدتها متصلة بحديث القدماء عن مجموعة من الأبواب النقدية أهمها السرقات الأدبية. وهو «باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه»⁽⁶²⁾. ولهذا سنخصه بالدراسة لكونه يختزل لنا جانبا من الرؤية النقدية والبلاغية العربية حول العلاقات النصية عموما، رغم ما يلاحظ عنه من جزئية وقصور عن الإلمام بمختلف أنواع التفاعل النصي والأشكال المدرجة تحتها⁽⁶³⁾.

1. العلاقات النصية وسؤال السرقات الأدبية

إذا كان الإبداع العربي ملتبسا بعضه ببعض، وآخذا بعضه برقاب بعض، فإنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم»⁽⁶⁴⁾. ولعل هذا ما يفسر حرص النقاد العرب على التنويه بدور الحفظ والرواية، والتشعب بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين حتى تتسع حافظتهم وترسخ النصوص في ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها⁽⁶⁵⁾. وقد كان من نتائج ذلك أن أصبح النموذج الشعري العربي القديم يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة. مما ضاعف من أزمة الشاعر

62- ينظر ابن رشيقي القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2 / 1037

63- ينظر سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص 19.

64- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص : 196.

65 - ينظر هنا : ابن طاطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص : 10. وابن خلدون ، المقدمة ، 4 / 1416 - 1417

العربي المحدث (66)؛ فهو مطالب أولاً بالنظم وفق نموذج شعري قديم سابق عليه، ومحكوم عليه ثانياً بتحقيق الإجادة الفنية في توظيفه لهذا النموذج. في هذا السياق الفني العام نشأت السرقات الأدبية، فاتخذ منها النقاد العرب مدخلاً نظرياً لمتابعة الإبداع الشعري العربي ومحاصرة أدبيته بناءً على الكيفية التي تفاعل بها مع النموذج الشعري السابق عليه، ومدى محافظته على مكوناته الفنية. وهكذا ألفيناهم يدخلون جانباً مهماً من التفاعل بالتراث الفني القديم ضمن السرقة، ويميزون في إطارها بين المحمود والمذموم. هذا فضلاً عن وعيهم بأن الحكم بالسرقة على أي شكل من أشكال التناسخ يحتاج، كما يقول القاضي الجرجاني (ت 392هـ)، إلى «إنعام الفكر، وحسن النظر، والتحرُّز من الأقدام قبل التبين والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفى، وقد يذهب منه الواضح على من لم يكن مرتاضاً بالصناعة متدرِّباً بالنقد، وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان، وجحد المشاهدة، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل» (67).

وفي هذا القول إشارة عميقة إلى أن السرقة باب نقدي وسؤال فني يحتاج من الناقد تحري الموضوعية ودرء العصبية والتحامل والجور على الشعراء. وهذا أمر لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز الذي أحاط علماً بمراتب الكلام ومنازله (68). وأحسب أن هذا هو السبب الذي جعل القاضي الجرجاني يلتمس العذر في هذا الباب لأهل عصره، وينصفهم،

66 - ولعل هذا ما يبين ارتباط السرقات بقضية القديم والحديث في النقد العربي القديم، إذ تضاعفت أزمة الشاعر المحدث بدعوى استفاد المعاني الشعرية. ويصور لنا الأمدي هذا الارتباط بالإشارة إلى أن أهل العلم بالشعر «لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشاعر، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه سابق وأنه أصل في الابتداء والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس، الموازنة، 1/ 191.

67 - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص: 208.

68 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 215.

ويبعدهم عن المذمة ؛ لأن من تقدمهم قد استغرق المعاني، وسبق إليها،
وأتى على معظمها. ولذلك فقد حظر على نفسه وعلى غيره بث الحكم
على شاعر بالسرقة⁽⁶⁹⁾.

وقد تسمح لنا الإشارات السابقة بالتمييز بين مدخلين اثنين في
التعامل مع السرقات في النقد العربي القديم. وهما :
مدخل غير فني : ويتعلق بالسرقات وسؤال الأخلاق والسياسة ؛
إذ اتخذ بعض النقاد من السرقات وسيلة لتجريح الشعراء والحد من
شهرتهم الفنية إرضاء لرغباتهم السياسية والأخلاقية.
مدخل فني : ويرتبط بالسرقات وسؤال الفن والجمال، إذ اعتبرت
السرقات سؤالا بلاغيا يراد منه إنصاف الشعراء وإبراز حدود شعرية
تجاربهم الفنية.

1.1. السرقات وسؤال الأخلاق والسياسة :

ليس الهدف من إثارة هذا الموضوع الوقوف عند جميع حيثياته،
ولكننا نروم كشف الخلفيات الأساسية التي تحكم الذهنية العربية وهي
تتعامل مع السرقات لأن من شأن ذلك أن يسعفنا في تقدير الوضع
الاعتباري للسرقات من نظرية التناص الحديثة، ومعرفة طبيعة الرؤية
النقدية العربية في معالجتها للعلاقات النصية. من هنا، فإنه لا جرم أن
نشير إلى أن أغلب الكتب النقدية التي ألفت في السرقات، إنما هي نتاج
الحركات النقدية التي أثيرت حول شعراء كبار أمثال أبي نواس والبحثري
وأبي تمام والمنتبي، بل إن قدرا كبيرا منها كان حول سرقات أبي الطيب
المنتبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس⁽⁷⁰⁾.

69- نفسه ، ص : 209.

70 - محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي القديم ، ص : 202.

وبناء على ذلك، فلا ضير أن نجد بعض هذه الكتب إنما ألّفت بدافع التحيز لشاعر دون آخر. وليس في هذا عيب، وإنما العيب في اتخاذ السرقات مدخلا للتنقيص من شهرة الشعراء إرضاء لرغبات سياسية وأخلاقية، كما حدث مثلا في بعض الكتابات التي ألّفت حول شعر أبي الطيب المتنبي (ت 354هـ) نحو: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385هـ)، والرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت 388هـ)، والمنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لأبي الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (ت 392هـ)، والإبانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي (ت 433هـ). وتجمع هذه الكتابات وحدة في المقصد والدافع ثم المدخل النظري.

وحدة المقصد: وتتمثل في النية المبيتة أو المعلنة لإسقاط الشاعر باسم الموضوعية في النقد. فهذا الحاتمي في رسالته يوضح مقصده من الكتاب بقوله: «ونهدت له متبعا عواره، ومقلّماً أظفاره، ومذيعا أسراره، وناشرا مطاويه، ومنتقداً من نظمه ما يَسْمَحُ به...»⁽⁷¹⁾، وهذه مقصدية لم يحد عنها ابن وكيع التنيسي، وإن كان قد أعلن أن قصده هو إنصاف السارق والمسروق ومن ثمة إنصاف المتنبي، فما استحقه على قائله سلمه إليه وما قصّره لم يدع التنبيه إليه حتى لا يظن به الناظر خورا في قصد أو تقصيرا في نقد⁽⁷²⁾. ولكنه لما رأى الناس يعظمون المتنبي وبالغون في ذلك، ندب نفسه لإبراز عيوبه وتبع عواره وسقطاته. مما يبين أن هدفه يكمن في التنقيص من شهرة الشاعر التي سارت بين الناس. من هنا، فلا عجب أن نجد ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) يقول: «وأما ابن وكيع، فقد قدم في

71 - الرسالة الموضحة ، ص :7.

72 - المنصف ، ص :4.

صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح معها لأحد شعرا إلا الصدر الأول إن سلم ذلك به. وسمى كتابه « المنصف » مثلما سمي اللديغ سليماً وما أبعد الانصاف منه « (73).

وحدة الدافع : تشترك الدراسات النقدية السابقة في وجود دافع غير أدبي يحركها لمساءلة المتنبي في شعره، وتتبع عثراته وسقطاته. فإذا أخذنا مثلاً كتاب : الرسالة الموضحة، يتضح لنا جلياً أن الدافع الذي كان يحرك الحائمي كان دافعا سياسيا ولم يكن فنيا خالصا ؛ ذلك أن رسالته إنما تمت إرضاء لرغبة الوزير المهلبى الذي تقاعس المتنبي عن مدحه. وفي هذا يقول : «...لما تناقل أبو الطيب عن خدمته-أي الوزير المهلبى-وأساء التوصل إلى استنزاله عن عرفه، ولم يوفق لاستمطار كفه. وكانت واكفة البنان منهلة باللجين والعقيان، سامني هتك حريمه، وتمزيق أديمه، ووكلني بتتبع عواره، وتصفح أشعاره، وإحواجه مفارقة العراق، واضطراره كراهية لمقامه بعد تناهيه-كان-في إدنائه وإكرامه. وحسبي علم الرئيس بحقيقة الحال وصدق المقال وتبرير الفعال ونهوضي في حدثان الشيبية بما قصرت عن جملة همم الرجال « (74).

أما ابن وكيع التنسيبي فإنه لم يصرح بالدافع الحقيقي الذي يحركه في كتابه المنصف، واكتفى فقط بالإشارة إلى أن سبب عنايته بشعر أبي الطيب المتنبي ما لا حظه من مبالغة وإفراط في تعظيم مناصريه له الذين ادعوا أن أبا الطيب أفضل أهل الشعر في كل أوان وعصر. ولذلك سارع لإبطال هذه الدعوى وإظهارها وكشف أسرارها (75). ومع ذلك، فإن ابن وكيع لم يستطع أن يخفي الدافع الحقيقي وراء تأليفه للمنصف. وقد

73 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، 2/ 1039.

74 - الرسالة الموضحة ، ص : 2-3.

75 - المنصف ، ص : 3.

ذهب محي الدين صبحي إلى أن الكتاب إنما ألف بإيعاز من دوائر السلطة التي كانت معادية للمتنبى حين أقام بمصر، فأثار حقد ابن حنزابة لترفعه عن مدحه. وحين غادر مصر هاجيا كافورا والطبقة الحاكمة بأكملها⁽⁷⁶⁾. من هنا، فالمنصف في تصويره كتاب هجائي يعادل في عنفه وحرارة لهجته قصائد المتنبى في هجاء كافور. وهذا ما دفعه إلى ظن قوي يفيد أن الكتاب لما ألف على هذا النحو التحقيري إرضاء للسلطة في مصر أو بتحريض منها، لاقى هوى في نفس شاعر حاسد للمتنبى ومغرض من حماسة الناس له. وهذا السبب السياسي هو الذي يرجح أن المنصف إنما ألف للرد على هجاء المتنبى لكافور⁽⁷⁷⁾.

وحدة المدخل النظري: تكشف مضامين الكتب النقدية السابقة، عن وحدة المدخل النظري الذي اعتمده مؤلفوها في متابعتهم النقدية لشعر أبي الطيب المتنبى. فقد اتخذوا جميعا من السرقة وسيلة نقدية لتحقيق أهدافهم السياسية والشخصية. وهذا ما تكشف عنه بوضوح عناوين هذه الكتب التي لا تكاد تخلو المصطلحات المكونة لها من ذكر مصطلح السرقة، كما هو الشأن لدى الحاتمي وابن وكيع التنيسي والعميدي، أو ذكر مؤداها كما نجد عند الصاحب بن عباد.

تبين من خلال ما تقدم أن النقد الذي دار حول شعر أبي الطيب المتنبى كان في مجمله هجوما على المتنبى الإنسان من خلال الشعر⁽⁷⁸⁾. وإذا علمنا أن المتنبى قد صدم الذوق العربي مرتين: مرة بشخصه المتعالي المتعظم، ومرة بجرأته، فلا جرم أن نجد الخصوم يحطمون شعره انتقاما من شخصه وتعظيمه وتعالیه⁽⁷⁹⁾. لذلك كان همهم منصرفا إلى التأكيد

76 - نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبى في القرن الرابع الهجري ، ص : 40.

77 - نفسه ، ص : 67.

78 - إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص : 253.

79 - نفسه ، ص : 252-253.

على أن شعره «مرفعة» مصنوعة من معاني الآخرين...»⁽⁸⁰⁾، وأنه مجرد سارق متبع وأخذ مقصر. ولعل هذا ما يبين أن السرقة وسيلة غير فنية استعملت من جهة لإرضاء حاجات بعيدة عن الفن الصحيح، ووظفت من جهة أخرى لتجريح الشعراء الكبار الذين كتبت لهم الشهرة والنجاح كأبي نواس وأبي تمام والبحثري والمنتبي وغيرهم⁽⁸¹⁾. وسبب ذلك يرجع إلى تصور النقاد والشعراء أنفسهم لعملية السرقة التي أصبحت ذات مضمون أخلاقي وقانوني يعاقب بمقتضاها كل من ألم بها وسلك سبيلها في نظم الشعر وقرضه.⁽⁸²⁾

وإذ تبين أن السرقة كما استقرت في المشهد النقدي العربي القديم عند بعض النقاد سؤال أخلاقي وسياسي، فإنه مقابل ذلك قد تم النظر إليها لدى بعضهم الآخر باعتبارها سؤالاً بلاغياً وأديبياً، الهدف منه الكشف عن أدبية النصوص والموازنة بين الشعراء.

2-1- السرقات وسؤال الأدبية

إذا كانت السرقات مرتبطة في بعض جوانبها بتجريح الشعراء، فإنها كانت أيضاً وسيلة لانصافهم وإبراز مكانتهم الفنية. وقد بينا أن القاضي الجرجاني اتخذ منها مدخلاً لانصاف المنتبي الشاعر أمام خصومه الذين دأبوا على إبراز سقطاته للحد من شهرته الفنية؛ بل لقد بلغ به الأمر حداً حظر بموجبه على نفسه وعلى غيره بث الحكم على شاعر بالسرقة. ثم جاء عبد القاهر الجرجاني فيما بعد، فساهم في هذا الاتجاه الموضوعي

80 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 252.

81 - إن توظيف باب السرقة للطعن في الشعراء والتحامل عليهم لم يقتصر فقط على أبي الطيب المنتبي؛ بل يكاد يسحب على جميع الشعراء المشهورين مثل هيرودوتس وأرستوفان، وسوفوكليس ومنندر وتيرنس وامري القيس وابن دراج القسطلبي وغيرهم.

82 - نحيل هنا على رأي الحريري في ذمه لسرقة الشعر، واقتراحه صفح من ألم بها، ينظر أبو العباس الشريشي، شرح المقامات الحريرية، 2/ 255، كما نحيل على قول الصاحب بن عباد حين بلغه أن أحدهم سرق شعره، ينظر شرح المقامات الحريرية 2/ 562.

مساهمة فعالة. إذ حول مبحث السرقات من دائرة الاتهام والتحمل المورى بالإنصاف إلى دراسة بلاغية ودلالية صرفة، وقد وجد « نفسه بعد بناء نظريته في المعاني الشعرية مهياً للحسم في هذه القضية، بتمييزه بين المعاني المشتركة (أي المتداولة) والمعاني الخاصة أي الشعرية، أي أنه دخل في السؤال الجوهرى سؤال الأدبية»⁽⁸³⁾.

والواقع أن هذا السؤال هو الذي يقع فيه التفاضل بين الشعراء⁽⁸⁴⁾. ولذلك جعل عبد القاهر الجرجاني تداول المعاني على وجهين⁽⁸⁵⁾ :

الأول : يكون في الغرض على الجملة نحو أن يقصد كل واحد من الشعراء وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو غير ذلك. وهذا الوجه مما لا يقع فيه التفاضل، ويدعى فيه الاختصاص. ومن ثمة فهو مما لا يدخل في الأخذ والسرقة.

الثاني : ويتعلق بالأوجه البلاغية بمعنى أن الاتفاق فيه يكون من حيث وجه الدلالة على الغرض⁽⁸⁶⁾، وهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً. وقد ميز عبد القاهر الجرجاني في هذا الوجه بين مستويين : الأول : إن كان مما اشترك الناس في معرفته ولا يحتاج فيه إلى تدبر وتأمل فحكمه بناء على ذلك حكم العموم. والثاني : إن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر ويناله بطلب واجتهاد فهو الذي يجوز فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولية وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد، وأن يقضى فيه بين القائلين بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما فيه أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص عنه وترقى إلى غاية أبعد من غايته، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته⁽⁸⁷⁾.

83 - محمد العمري ، البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ، ص : 351.

84 - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : 263.

85 - نفسه ، ص : 338-339.

86 - وهو الصورة التي يحدتها الشاعر للمعنى ، ينظر دلائل الإعجاز ، ص 422-423.

87 - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : 340.

ولم يقف عبد القاهر في تعامله مع قضية الأخذ عند حدود تقرير الأصول العامة ؛ بل سلك مسلكا بلاغيا ولسانيا مكنه من إجمال وفلسفة ما كان متفرقا في الفكر النقدي العربي القديم. فقد قرر أن التفاضل بين الشعراء لا يقتصر على المعاني الخاصة فقط ؛ بل إنه يتم أيضا على مستوى المعاني المشتركة العامة والظاهرة الجلية، وذلك بناء على مسوغات لسانية وبلاغية، يقول عبد القاهر : « واعلم أن ذلك الأول وهو المشترك العامي والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة، وساذجا لم يعمل فيه نقش. فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غُيِّرَ في طريقته، واستؤنف من صورته، واستُجِدَّ له من المعرض، وكسي من دلّ التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يُتملك بالفكرة والتعمُّل ويُتوصل إليه بالتدبر والتأمل »⁽⁸⁸⁾.

إن احتفال عبد القاهر بالنظم والتصوير كان حاسما في تشييد أفق بلاغي ولساني لقضية السرقات الشعرية التي كانت قبله سؤالا غير فني مرتبط في إحدى جوانبه بسؤال الأخلاق والسياسة. من هنا، فإنه لم يتردد عبر كتابيه : أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز في الإفصاح عن أن سبيل المعاني « أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَعُ الحاذق، حتى يُغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة »⁽⁸⁹⁾.

88 - المنصف . ص : 340-341.

89 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص : 422-423.

وإذا كان من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور، فإنه في تصور عبد القاهر الجرجاني «لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته. بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذا هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفة، ولا وجه، ولا أمر من الأمور. ولا يغرنك قول الناس: «قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه»، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول، حتى لا تعقل ههنا إلا ما علقته هناك، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنقين، ففي غاية الإحالة، وظن يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة.»⁽⁹⁰⁾.

فقد يتشابه الشاعران في الغرض، أما أن يتشابهها في إخراج المعنى فذلك محال، لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة⁽⁹¹⁾.

ولعله بهذا يريد أن يقرر أن الصورة الفنية هي أساس التفاضل الفني والتميز بين الأساليب الشعرية المتقابلة. وهو الأساس الموضوعي الذي حد من خلاله من مفعول المضمون الأخلاقي التهجينى للسراقات ليقترح بديلا نظريا جديدا يراعي خصوصية الخطاب الشعري بما يقوم عليه من تصوير وبناء فنيين. الأمر الذي سينعكس لا محالة على طبيعة الآليات التناسية التي توصل بها الخطاب النقدي الواصف في رصده لطبيعة العلاقة التي تربط نسا بآخر أو نصوص أخرى.

90 - دلائل الإعجاز، ص: 261.

91 - نفسه، ص: 487. ينظر تعليق محمد العمري على تمييز عبد القاهر الجرجاني بين الغرض وصورة المعنى، «القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم حدود التأويل البلاغي»، ص: 50-52.

2. مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم

لم ينحصر عمل القدماء في حدود الإقرار بأهمية تفاعل النصوص ببعضها أثناء عملية الإبداع؛ بل سارعوا إلى رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها. وقد أعطوا لكل علاقة على حدة مصطلحاً خاصاً، وميزوا بين المحمود منها والمذموم، والمقبول والمردود. فتعددت مفاهيمهم ومصطلحاتهم وتسبقوا في توليدها، حتى إن الواحد منهم يجهد نفسه في الإتيان بما لم يأت به غيره⁽⁹²⁾، فيكثر من استعمال المصطلحات المختلفة رغم ما قد يبدو من ائتلاف قد يُوحّد بينهما⁽⁹³⁾. ويبدو أن «هذه الاستعمالات الكثيرة لم تؤطر ضمن إطار خاص ينظمها ويمكن من ملامستها في كليتها ويقدمها لنا في إطار كلي تجريدي. وعذرهم في ذلك أنهم كانوا ينطلقون في رصدهم للعلاقات بين النصوص، ليس من تصور نظري ملموس ومحدد، وإنما كان أساس بحثهم ورصدهم للعلاقات بين النصوص يرتهن إلى غايات تقييمية وتقييمية خاصة، فكانوا يعاينون نوع «التفاعل النصي» القائم فيوجدون له مصطلحاً خاصاً يختلف عن غيره. فكانت نتيجة أعمالهم - مع ما فيها من جهد كبير ودقيق في التقصي - قاصرة عن الشمول والتجريد»⁽⁹⁴⁾.

وتسعفنا قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بظاهرة تفاعل النصوص في الوقوف عند حقيقة الجهاز المفاهيمي الذي اعتمده القدماء في متابعة الإبداع. وهو جهاز متنوع في مفاهيمه ومصطلحاته، حتى إنه يصعبُ على الباحث الإحاطة به، وتدقيق الفروق بين مكوناته،

92 - ينظر: أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة، ص: 28. وابن الأثير، المثل السائر، ص: 391.

93 - وقد تبه ابن رشيقي القيرواني إلى هذه الحقيقة، إذ بعد نقله لكثير من المفاهيم عن الحاتمي في حلية المحاضرة علق عليها بأنها ألقاب محدثة ليس لها محصول إذا حققت.. ولكنها قريب من قريب.

وقد استعمل بعضها في مكان بعض، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 1037.

94 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 18-19.

وتحديد مستوياته الفنية. ومع ذلك، يمكن القول: إن القدماء قد ميزوا بين ثلاثة مستويات فنية، كل مستوى يعكس نوعاً من القراءة لطريقة توظيف نص لآخر أو نصوص أخرى:

2-1. التناص الدوني

ويعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني، فقصر عن مساواته ومستأيرته، واكتفى بإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوباً ولغة ووزناً. وهذا النوع من التفاعل كما يقول ابن رشيق القيرواني: «لا يخفى على الجاهل المغفل»⁽⁹⁵⁾، فضلاً عن الناقد العالم بأسرار الكلام. وقد تنوعت مفاهيم القدماء لوصف هذا المستوى وتحديد درجة رداءته. وهكذا نجد مثلاً الحاتمي⁽⁹⁶⁾ يستعمل الانتحال والإنحال والاغارة والاصطراف والاهتمام⁽⁹⁷⁾ والالفاظ والتلفيق⁽⁹⁸⁾ وتقصير المتبع عن إحسان المبتدع. ونلفي ابن وكيع يدخل هذا النوع من التفاعل فيما أسماه بـ«السرقة المذمومة»؛ فيفصل في أشكالها ثم يذكر من أنواعها، نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير، ونقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل، ونقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه، ونقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبحت، وحذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه، ونقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي، وأخذ اللفظ والمعنى معاً، ثم نقل ما يثير التفتيش والانتقاد إلى تقصير وفساد⁽⁹⁹⁾.

95 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2/ 1037.

96 - حلية المحاضرة، 2/ 30-41.

97 - نفسه 2/ 61-66.

98 - حلية المحاضرة، ص 90-92.

99 - المنصف، ص: 27-48. وقد أشار ابن الأثير إلى هذا المستوى فأدخله ضمن ما أسماه بالنسخ، ينظر: المثل السائر، ص 1/ 350-354 أما أبو هلال العسكري فقد أورده ضمن «قبح الأخذ»، ينظر: الصناعتين، ص: 229-238.

وإذا كان هذا المستوى الفني يعكس عجز الشاعر المتأخر عن توظيف نمودجه توظيفا إبداعيا، فإن البعد الأخلاقي والسياسي الذي تحكم في تعامل بعض النقاد والبلاغيين مع السرقات، كان حاسما في إنتاج لغة واصفة متأثرة به وحاملة لأشكاله. وهذا ملمح يمكن ملاحظته من خلال شبكة المفاهيم والمصطلحات التي أوردوها في إطار ما أسموه بالسرقة القبيحة، أو المذمومة، أو قبح الأخذ وما شاكل ذلك.

2-2. التناص بالتمائل

في هذا المستوى يتمكن النص اللاحق من مسaire النص السابق ومساواته في إخراج المعنى، إلا أن الإجابة والأحقية تبقى في تصور القدماء للمتقدم لأنه ابتدع والمتأخر اتبع⁽¹⁰⁰⁾. ولم تكن مفاهيم الشعرية العربية في متابعتها لهذا المستوى متجانسة؛ بل هي مختلفة، إذ نلني الحاتمي في حليته يعبر عنه بتكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما⁽¹⁰¹⁾. ويسميه ابن وكيع التنيسي بمساواة الأخذ للمأخوذ في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام، وتارة أخرى بمماثلة السارق والمسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه⁽¹⁰²⁾. أما حازم القرطاجني فيقترح لهذا المستوى اسم الشركة، وهي ما يساوي الآخر فيه الأول⁽¹⁰³⁾.

2-3. التناص بالاختلاف

وفيه يعمد الشاعر المتأخر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنمودجه الفني توظيفا إبداعيا بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك. وقد تنبه الفكر النقدي العربي القديم

100 - نفسه، ص: 9.

101 - حلية المحاضرة، ص: 73-77.

102 - ابن وكيع التنيسي، المنصف، ص: 9.

103 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 196.

إلى أهمية هذا المستوى الفني، فاعتبر اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطا أساسيا من شروط الإبداع. ولهذا نجد النقاد العرب يوجهون الشعراء إلى التمسك بجميع الوسائل التناسلية التي من شأنها أن تبعدهم عن مذمة السرقة، وتمكنهم من التفاعل الإيجابي مع نماذجهم الفنية السابقة عبر تحقيق الاختلاف المبدع معها. وقد كان القاضي الجرجاني من بين النقاد الأوائل الذين تمسكوا بهذه الحقيقة الفنية، إذ أنصف أهل عصره، وحث من أزمة الشعراء المحدثين، وأبعدهم عن المذمة في تناول المعاني السابقة عن طريق إخفائها بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلف جبر ما فيها من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في حال أخرى، والاحتجاج والتعليل. وبذلك صار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله⁽¹⁰⁴⁾.

وليس غريبا أن نجد ناقدا من القرن الهجري الخامس وهو عبد القاهر الجرجاني يفرد جانبا من هذا المستوى الفني بالدرس والتحليل، معبرا كما أسلفنا القول عن رؤية جمالية وبلاغية تستلهم كل مكوناتها من نظريته في النظم واحتفاله بالتصوير. فقد عبّد للشاعر طريقا فنيا ينفذ من خلاله إلى أحناء ذاكرته الفنية في أمان واطمئنان بعيدا عن تجريح النقاد، و«قلق التأثير». وهكذا أجاز له إذا كان المعنى السابق عليه غفلا ساذجا أن يركب عليه معنى ويدخل إليه من باب الكناية والرمز والتلويح⁽¹⁰⁵⁾.

104- الوساطة، ص: 214. وقد ألمع هذا الناقد إلى أن المفاضلة قد تقع بين الشاعرين حتى في المعاني المشتركة التي لا يمكن إدعاء السرقة فيها؛ إذ قد يفرد أحد الشاعرين بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضوعة أو زيادة امتدى لها دون غيره، فريك المشترك المتذلل في صورة المتذرع...، الوساطة، ص: 186.

105 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 340-341.

ولم يشذ حازم القرطاجني في تناوله لقضية تفاعل النصوص عن توجيه الشعراء إلى كيفية التعامل مع البنيات النصية السابقة ؛ بل يؤكد أن « التكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاة اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما. فلا يخلو أن يكون ذلك إما لمخالفة في الوضع : بأن يقدم في أحد الحيزين ما أحر في الآخر، أو بأن تختلف جهات التعلق في الحيزين، أو بأن يجمل تم يفصل - وهذا يجتمع مع ما قبله من جهة ويفارقه من جهة- أو بأن يفصل ثم يجمل الضرب من المقاصد، أو بأن يورد على صورة من الجمع والتفريق (...) فعلى هذه الأنحاء وما ناسبها يقع التكرار في المعاني فيستحسن. وكثيرا ما تقع التفصيلات والتفسيرات والتقسيمات في المعاني التي تكون من هذا القبيل..»⁽¹⁰⁶⁾.

وفي حديثه عن آليات التناص أشار حازم إلى أنه لاقتباس المعاني واستثارتها طريقتان : أحدهما : تقتبس بمجرد الخيال وبحث الفكر. وثانيهما : تقتبس بسبب زائد على الخيال والفكر. وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم، أو نثر أو تاريخ، أو حديث، أو مثل فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك الظفر بما يسوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك، أو يضمه، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنشور منظوما، أو المنظوم منشورا.⁽¹⁰⁷⁾

وقد زاد حازم رؤيته النقدية السالفة وضوحا بعدم تسامحه في التعرض لشيء من المعاني التي قلت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة

106 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 37.

107 - نفسه ، ص : 39.

غيرها « إلا بشروط منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، وأن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، وأن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، وأن يرتب عليه عبارة أحسن من العبارة الأولى مما وجد فيه بشرط من هذه الشروط أو ما جرى مجراها فسائغة مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه، وما ليس داخلا تحت هذه الشروط وما جرى مجراها مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة» (108).

ولئن كانت التصورات النقدية السابقة تتفق حول وجوب معانقة الشاعر لكل ما من شأنه أن يبعده عن مذمة السرقة ويحقق له الاختلاف مع نموذج الفني السابق عليه، فإن شبكة المفاهيم التي اتخذها النقاد لمتابعة ذلك تبدو متنوعة ويشوبها التداخل. وهكذا نجد مفاهيم تفيد التفاعل بالزيادة، والتفاعل بالإيجاز أو الإطناب، والتفاعل بالنقل، أو القلب والنقض أي نقل المعنى من غرض إلى آخر، أو صرفه عن وجهه إلى وجه آخر، أو عكسه وقلبه إلى ضده وما شاكل ذلك من الآليات التناسلية التي من شأنها أن تمكن المبدع من تحقيق الاختلاف الفني عن النصوص المتناس معها.

نخلص مما تقدم أن المستويات الفنية السابقة تعكس لنا بحق طبيعة الرؤية النقدية العربية القديمة في متابعتها لحوار النصوص وتفاعلها. وهي رؤية ظلت مخلصمة في بعض جوانبها لمبحث السرقات ومحدداته الأخلاقية والجمالية معا. وهذا ما انعكس على طريقة معالجتها لمستويات التناسل الفنية؛ فإذا كان المستوى الفني الأول يمتح آلياته ومكوناته من خلال رؤية أخلاقية مشينة غير مدركة لحقيقة تفاعل النصوص،

108 - منهاج البلغاء، ص: 194.

فإن المستويين الفنيين الآخرين يعبران عن رؤية جمالية وبلاغية يمكن الاطمئنان إليها، ثم اتخاذها منطلقا وأساسا في التمييز بين أشكال الحوار المختلفة. وهذا لن يحجب عنا جزئية هذه الرؤية، وتنوع مفاهيمها، وإخلاصها في اشتغالها النقدي للأصل الفني الواحد المتحد، والبحث عن الأصول ثم التوقيع الأصلي للمعنى في متابعة توارد الشعراء على المعاني الشعرية⁽¹⁰⁹⁾.

ويكاد هذا الأمر يشكل طابعا عاما، أسر الرؤية النقدية العربية القديمة فأغرقها في جزئية مخلة بطبيعة النص الأدبي المنبئية على الكلية والشمولية. يصدق هذا المنحى على عمل عبد القاهر الجرجاني نفسه. فرغم أنه عالج مبحث السرقات معالجة بلاغية وجمالية فريدة قريبة من التصور الدلالي للتناص في النظرية النقدية الحديثة ؛ فإن تحليلاته للنصوص والمعاني ظلت جزئية. يمكننا ملاحظة ذلك من خلال حديثه عن اتفاق الشعارين في المعنى الواحد ؛ إذ قسم هذا الأمر إلى قسمين : قسم أنت ترى أحد الشعارين فيه قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب. وليس هذا مكمنا المأخذ، بل في الأمثلة الكثيرة والمتنوعة التي أوردها لكل قسم على حدة ؛ ذلك أنه غالبا ما يكتفي بإيراد البيت وما يقابله دون تعليق، ودون نظر إلى السياق والنسق الشعري الذي ورد فيه⁽¹¹⁰⁾. وقد وجد محمود مصفار لهذا المنحى العام تفسيرا أقرب إلى الإيجابية منه إلى السلبية، فأشار إلى أنه على أساس الاختلاف في الصور قدم الجرجاني عينات بلغت تسعا

109 - ينظر هنا على سبيل المثال متابعة القاضي الجرجاني لتوارد الشعراء على معنى لوم الحبيب ، واحتكامه إلى أصل هذا المعنى عند أبي نواس ، الوساطة ، 206-207 . وهو في هذا إنما يصدر عن تصور نظري صنف من خلاله المعاني إلى صنفين : صنف مشترك عام الشركة . وهو عنده مما لا يجوز فيه السرقة وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به وفاز به ، وأوله للذي سبق إليه . وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به ، وأوله للذي سبق إليه . ينظر الوساطة ، ص ، 184-185 .

110 - دلائل الإعجاز ، ص : 489-511 .

وثلاثين عينة لم يحكم فيها بحكم ولم يعتمد إلى تفسير فيها أو تحليل، وإنما ترك أمرها إلى القارئ وقدرته على التذوق والتمييز. ولعل الطريف في الأمر أن هذه العينات لشعراء محدثين مثل أبي تمام والبحتري وأبي الطيب المتنبي، والأطرف من ذلك أنه لم يسق هذه النماذج الشعرية في مساق السرقة على نحو ما فعل عبد العزيز الجرجاني وغيره، بل ساقها في مساق آخر هو مساق الصورة، أو قل في إطار رؤية إبداعية جديدة هي التي لم يعد فيها للسرقة مبرر وجود أصلا⁽¹¹¹⁾.

ومن أهم العوامل التي جعلت الأدبيات العربية الكلاسيكية تطبع بالصورة التي تحدثنا عنها، أن البحث عن الشاهد كان أساسيا في نمط تفكير النقاد العرب. وهذا ما جعل نظرتهم جزئية وخاصة جدا. وبذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجده «نظيرا» في خلفيته الأدبية والنقدية، فيجد له علاقة بسابقه، ويحدد نوع العلاقة ويوجد لها مصطلحا⁽¹¹²⁾. إضافة إلى أن ممارستهم التناسية في هذا المجال تنحو في تصور سعيد يقطين إلى تعدد المدلولات، ورصد الجزئيات حول علاقات معينة دون التفكير في تأطيرها في ضوابط محددة. من هنا، فإن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة من مستلزمات الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية القديمة الذي يجعلها أكثر قربا من الاستعمال الجاري، وأكثر وضوحا على الصعيد النظري⁽¹¹³⁾.

ولإجمال القول حول الرؤية النقدية العربية القديمة للعلاقات النصية، جاز لنا أن نؤكد أن معابقتها لمختلف المستويات الفنية التي يأخذها نص

111 - ينظر محمود مصفار، التناس بين الرؤية والإجراء ص 416 :

112 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 19.

113 - نفسه، ص: 20-21.

في علاقته بنص آخر، أو بنصوص أخرى تبقى جزئية، رغم ما قد يبدو في جانبها الجمالي من فهم دقيق وعميق لخصوصية الظاهرة النصية بما تقوم عليه من تشاكل أو اختلاف مع غيرها من الظواهر الأخرى.

وإذا كان من شأن هذا المدخل الجمالي أن يغري الدراسات التناسية بالاستفادة من بعض المفاهيم النقدية القديمة في الوصف والتفسير والتأويل، لاسيما تلك التي عبر من خلالها النقد العربي القديم عن الطبيعة الاختلافية للنص الشعري، فإن ما يكتنف هذا المستوى الفني من جزئية، ويحث عن الأصول، وموازنة بين المعاني الشعرية بمعزل عن السياق الذي ترد فيه، وتداخل في المفاهيم هو ما حفز هذا العمل إلى البحث عن أفق نظري جديد يمكنه من رصد جميع أشكال العلاقات التي يأخذها حوار النصوص، ويساعده على تشييد رؤية فنية تتسم بالشمولية والكلية في تصورهما لإبداعية النصوص. وقد كانت مساهمة نظرية التناص الحديثة في هذا المجال فعالة بالنظر إلى ما خلفته من تصورات ومفاهيم قادرة ولو نسبيا على استكناه بعض الأسئلة الفنية التي تثيرها نظرية الإبداع عامة، وبعض أشكال التناص خاصة.

خلاصة تركيبية

نستطيع بعد الذي تقدم أن نقول : إن كلام من الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة يشتركان في تقرير أمر فني واحد، يتمثل في أن تداخل النصوص وترباطها يشكل سمة فنية مرتبطة بكل كلام كيفما كان نوعه أو جنسه. ويبقى الفرق بينهما في الحكم على هذه السمة كل حسب سياقه المعرفي الذي يوجهه أو أسئلته الأدبية التي تؤرقه.

وبناء على ذلك، ذهب بعض الدارسين إلى أنه من مجانية الوعي التاريخي ومنطق التاريخ أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسة السرقات الأدبية في العصر العباسي وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين، لأن مفهوم السرقات استمر جماليا وأدبيا وأخلاقيا بناء على محدداته، وأما نظرية التناص فهي أدبية وفلسفية، يهدف الجانب الفلسفي منها إلى نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوربية الحديثة والمعاصرة. (114)

ويرى خليل موسى في هذا السياق أن هنالك ثلاثة فروق أساسية بين السرقة والتناص : أولا على مستوى المنهج : تعتمد السرقة المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني ؛ فاللاحق هو السارق والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا

114 - محمد مفتاح ، «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتأويل والتفسير» ، ص 89.

يهتم كثيرا بالنص الغائب. ثانيا على مستوى القيمة : فناقد السرقة الأدبية إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانتته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج. ثالثا على مستوى القصديّة : ففي السرقة تكون العملية القصديّة واعية بينما في التناص تكون لا واعية⁽¹¹⁵⁾.

ورغم كل ما سبق، يبدو أن كلام القدماء حول مستويات التداخل النصي الفنية لا يختلف عما استجد في الدراسات النصية الحديثة إلا من حيث إنهم تناولوا جانبا من ذلك في إطار المدخل الأخلاقي للسرقات، وأوجدوا له مصطلحات ووسائل خاصة تنسجم معه، في حين أن الكتابات النقدية الحديثة نظرت إلى ذلك نظرة إيجابية، ووضعت سائر أنواع التداخل تحت مفهوم واحد هو المتعاليات النصية، الذي ينسجم والمدخل الجمالي والبلاغي للسرقات في الشعرية العربية القديمة. من هنا، فإن السرقات من خلال مدخلها الجمالي والدلالي تعد «ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي. وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة أما هو فيعتمد على التضاد»¹¹⁶.

وكيفما كان الأمر، فإن التناص - وبغض النظر عن خلفياته التفكيكية - يتيح لنا الاستفادة من آلياته المختلفة في دراسة المعارضة الشعرية، وتجاوز بعض أنساق المعرفة النقدية القديمة التي تسيء إلى الطبيعة الاختلافية لهذه الظاهرة. فإذا كان التناص يهدف إلى خلق فضاء للتراط والتواصل والتفاعل بين النصوص الأدبية وباقي الخطابات الأخرى، فإنه يقترح

115 - ينظر، التناص والأجناسية في النص الشعري : ص 83. وينظر جبر الأسدي عبد الستار،

«ماهية التناص قراءة في إشكاليته النقدية» ص : 94

116 - مصطفى السعدني ، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص : 8.

لذلك، كما بينا سابقا، تصورا جديدا لا يسمح بالنظر إلى علاقة النص اللاحق بالنص السابق وفق مسار تنازلي : أي تأثير السابق في اللاحق كما هو الشأن في الشعرية العربية القديمة، ولكن ينظر إلى العلاقة بينهما وفق مسار تصاعدي أي بالنظر إلى تأثير اللاحق في السابق وجعله مستمرا بمكونات قديمة وجديدة في آن. مما يفسر أن التناص ليس مجرد «توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته لمجموع الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له...»⁽¹¹⁷⁾.

ولعل هذا ما ينسجم ومفهوم التحويل الذي أجمعت كل الكتابات المتعلقة بالتناص قديما وحديثا على كونه من الآليات الأساسية المتحكمة في كل عملية حوارية بين نص سابق وآخر لاحق.

ويمكن أن نجمل باقي المفاهيم التي مكنت التناص من إنجاز تصوره الجديد حول طبيعة العلاقة التي تربط نصا بآخر في :

المعرفة الخلفية : التي تتحكم في إنتاج النص وتلقيه.

المبدع : وهو المنتج للنص.

السياق : الذي يحقق الاختلاف بين النص المزاح والنص الحال .

المتلقي : الذي يقوم بتأويل النصوص وإدراك طبيعة تفاعلها.

المقصدية : والتي تحدد طبيعة التفاعل التي يقوم بها نص مع نصوص

أخرى.

117 - وهذا ما سماه صبري حافظ بازدواجية البؤرة في التناص ينظر «التناص وإشارات العمل الأدبي»، ص: 93.

ونضيف إلى هذه المفاهيم التي أشارت إلى بعضها زليخة أوزيان في
دراستها التناسية حول شعر شوقي الإسلامي مفاهيم أخرى منها :
آليات التناص : التوالد والتناسل والتواتر والمحاكاة والتحويل والمشابهة
والمماثلة وغيرها من الآليات التي اختزلها البعض في التعصيد والسخرية.
العلاقات النصية : المناص والميتانص والتعلق النصي وجامع النص
والتناس.

ويبدو أن الأخذ بعين الاعتبار هذه المفاهيم وغيرها من شأنه أن يقدم
بسطة عميقا لكثير من القضايا التي تثيرها بعض أشكال التناص في الشعر
العربي لاسيما المعارضات الشعرية.

الفصل الثاني

دراسة نظرية وتناسية للمعارضات الشعرية

تمهيد

إذا كان التناص قد عرف في مساره النظري عدة مقاربات إن على مستوى دلالاته العامة أو مفهومه النقدي أو كفايته في تفسير النصوص وتأويلها، فإن الحديث عن الأشكال التناصية التي يأخذها هذا المفهوم قد شكل جانبا من النقاش النظري والعملي بين الدراسين لهذا الموضوع. ولأن أية نظرية كما يشير إلى ذلك «ميشال ريفاتير» لن تملك فعاليتها ما لم تستند إلى الظواهر والأشكال التي تدعي توضيحها⁽¹⁾، فإننا سنخصص هذا البحث لبيان أشكال التناص في الدراسات النقدية الحديثة والخطاب النقدي القديم تمهيدا للوقوف عند مفهوم المعارضة الشعرية محور الدراسة التناصية التطبيقية. وهذه كلها جوانب متكاملة تتصل بالتناص، مفهوما ومنهجيا وأشكالا.

1 - دلالات الشعر، ص 4-5.

المبحث الأول

من التناص Intertextualité إلى المعارضة Pastiche

إن التأمل لتاريخ تداول مفهوم التناص يلاحظ أنه كان في بداياته مع كرسيفا متصلا بالسراقات الأدبية كما جسدها كتابات لوتريامون⁽²⁾. وارتبط فيما بعد مع ريفاتير بالتلميح⁽³⁾. أما أنطوان كيمانيون فرغم أنه اختار الاستشهاد موضوعا لكتابه اليد الثانية، فقد وسع من دائرة التناص، فربطه بعدد من الأشكال: وهي التكرار والاستشهاد والأمثال والخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والتقليد والنقد والمعارضة والباروديا والمصدر والتأثير والتعليق وغيرها من الأشكال التي توجد من ضمنها اللازمة كحالة خاصة من التكرار⁽⁴⁾. وفي السياق نفسه تساءل مارك أليجند نكر عن المظاهر التي يأخذها التناص وأشكال الإدماج بين النصوص فحصر ذلك في أربعة أشكال أساسية؛ هي: الاستشهاد والتلميح والمعارضة والباروديا⁽⁵⁾.

وقد ذهب محمد مفتاح من جهته إلى أن كل المهتمين باللغة بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على أن هناك نوعين أساسيين من التناص: المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يحتزل التناص إليها، ثم المحاكاة المقتدية: (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص⁽⁶⁾.

2 - ينظر جيرار جنيت، «أطراس»، الكتانة في الدرجة الثانية» ص 130.

3 - نفسه، ص 131.

4 - *La seconde main ou le travail de la citation* p.54.

5 - *Voir Mythologie et intertextualité* p.12.

6 - تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 122.

وإذا كانت المقاربات النقدية السابقة تشترك في التأكيد على تعدد أشكال التناص مع ما قد يلاحظ من تركيزها على أكثرها وضوحا وبروزا، فإن جيرار جنيت هو الذي استطاع أن يقدم في هذا الإطار تصورا نسقيا وشاملا لمختلف العلاقات التناصية والأشكال المدرجة تحتها؛ إذ تمكن من خلال اقتراحه لمفهوم المتعاليات النصية أن يزيح كثيرا من الغموض الذي كان الخطاب النقدي الواصف يكثر حوله الجدل⁽⁷⁾. وهكذا أصبحنا نميز بين ما يتصل بعبئات النص والتفسير والتعليق والجنس الأدبي وباقي الأنواع الأخرى المرتبطة بالتناص والتعلق النصي؛ فلم يعد التناص بناء على ذلك يشكل سوى نمط محدد من أنماط التفاعل النصي. وهو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفية وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (بين مزدوجتين بالتوثيق أو دون توثيق)، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية في حال السرقة الأدبية كما عند لوتريامون، وهو اقتراض غير مصرح به ولكنه أيضا حرفي، أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية في حال التلميح⁽⁸⁾.

أما التعلق النصي *Hypertextualité*. فقد وضع له «جنيت» مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية، وعرفه بأنه «كل نص مشتق من نص سابق بواسطة تحويل بسيط. أو تحويل غير مباشر⁽⁹⁾. ويشمل عنده هذا النوع من العلاقات النصية ثلاثة أشكال تناصية هي «المعارضة *Pastiche* «والباروديا *Parodie* ثم التحريف» *Travestissement*.

وفي سياق تنمية النموذج النظري السابق، والبحث عن نمذجة أكثر نسقية أظهرت الباحثة أنيك بوياسكي من خلال كتابها «مارسيل بروسست،

7 - ب. م دوييازي: «نظرية التناص»، ص 119.

8 - نفسه، ص 133.

9- Voir Gérard Genette, *Palimpsestes* p.14

لعبة التناص « إمكان تنظيم الاقتراض التناصي بواسطة تقاطع مفهومي الحرفي والواضح. فالاستشهاد اقتراض حرفي وواضح، والسرقه اقتراض حرفي وغير واضح، والإحالة اقتراض واضح وغير حرفي، والتلميح اقتراض غير واضح وغير حرفي⁽¹⁰⁾.

ورغم أن النموذج النظري الذي قدمه جيرار جنيت وغيره قد أنجز في النقد العربي الحديث، إلا أن أخذ مكوناته بعين الاعتبار من شأنه أن يمكننا من تقدير موقع المعارضات الشعرية من نظرية التناص الحديثة فضلا عن اقتراح صياغة نظرية عامة لوفرة من الأشكال التناصية المنتمة إلى الشعر العربي القديم.

وقد تنبّهت في هذا السياق بعض الدراسات النقدية العربية إلى مظاهر مختلفة للتناص في إطار سعيها الدائب إلى عقد حوار جدلي بين مقترحات نظرية التناص الحديثة وإسهامات النقد العربي القديم. وهكذا وسع صبري حافظ في دراسة له من دائرة التناص فوجد في إنجازات البديع العربي عددا من المصطلحات تحمل بذورا تناصية نحو: الاقتباس والاكْتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والنوادر والإبداع والمعارضة والحذف والموارده والإشارة والاستتباع والإدماج والتتبع ثم الموشح⁽¹¹⁾.

وإذا كانت هذه المصطلحات وغيرها لا تشير، في تصور الباحث، إلى أن النقد العربي القديم قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد العربي المعاصر، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص

10 - «نظرية التناص» ص. 120.

11 - صبري حافظ، «التناص وإشارات العمل الأدبي»، ص 96.

على الصعيد النظري⁽¹²⁾، فهي مع ذلك تحتاج إلى تصنيف جديد، وإعادة تنظيم يسمح بالتمييز بين طبيعة التناص الذي يجسده كل واحد منها، هل هو تناص خاص أم عام أو ظاهر أم ضمني؟

وإذ يقتضي هذا الموضوع إنجاز دراسات مستقلة ليس مكانها هنا، إلا أنه مع ذلك لا بد أن نبدي بعض الملاحظات العامة تنبه إلى أهمية هذا الجانب وخصوبته. ويمكن بهذا الصدد أن نميز بين صنفين من الأشكال بناء على طبيعة التفاعل النصي في كل صنف: (13)

- الأشكال ذات التفاعل النصي الخاص : وتبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد. وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً. ويندرج تحت هذا الصنف عدد من الأشكال التي يكون فيها الحوار بين نصين محددين ؛ منها : المعارضة الشعرية والنقيضة والمراجعة والنونيات والغينيات والمنفراجات⁽¹⁴⁾ وغيرها.

- الأشكال ذات التفاعل النصي العام : وتبرز فيما يقيمه نص من علاقات مع نصوص عديدة رغم ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط ؛ كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية. وتتجلى في صور تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال، أو أحاديث ضمنها، أو آيات اقتبسها... الخ، مستعملاً ما نقله عن غيره للدلالة على المعنى نفسه أو معطياً إياه دلالات جديدة أو مناقضة تماماً⁽¹⁵⁾. ويتصل هذا الصنف من التفاعل بمجموعة من الأشكال التناصية يكون فيها الحوار بين نص ونصوص أخرى عاماً.

12- التناص وإشارات العمل الأدبي ، ص 100.

13 - استقينا هذا التقسيم من سعيد يقطين في كتابه افتتاح النص الروائي ، ص ، 17-18 مع الإشارة إلى أنه اكتفى فقط بالحديث عن أصناف التفاعل النصي ، وسكت عن الأشكال التناصية المتمية إليها.

14 - عن النونيات والغينيات والمنفراجات ينظر عبد الحميد عبد الله هرامة ، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن ، 1 / 289-324 ، وعبد القادر بقشى ، المعارضات الشعرية ، ص : 105-108

15 - افتتاح النص الروائي ، ص : 17.

نذكر منها : التضمين والاقْتباس وإرسال المثل والتعليق والرمز والإيماء وما إلى ذلك.

ويبدو أن مثل هذه الاجتهادات ليست نهائية ؛ بل إنها لا تلغي وجود تصورات أخرى بحسب الجهة التي عوين من خلالها الموضوع. وهكذا يمكن أيضا التمييز بين نوعين من الأشكال التناسلية في الشعر العربي القديم بناء على التمييز الذي أقامه النقد الحديث بين التناص الصريح والظاهر والتناص الضمني والمستتر⁽¹⁶⁾. وهما :

الأشكال الظاهرة : أعني الأشكال الأكثر بروزا للتناص والتي يكون فيها الحوار بين نص وآخر صريحا وظاهرا ؛ نحو : المعارضة الشعرية في جانبها المقصود والنقيضة والاستشهاد وما شاكل ذلك.

الأشكال الضمنية : ويكون فيها التناص ضمنيا ومستترا لا يعلمه إلا الناقد البصير بالبلاغة، والعالم بمراتب الكلام، المميز لخاصه من عامه، ومولده من غريبه. يمكن أن ندرج هنا التلميح والإيماء والإشارة والرمز وما إلى ذلك.

ورغم هذه التميزات، يهمننا في هذه الدراسة الاهتداء بالتحديد العام للتناص الذي لا يراد به فقط أنماط أدبية بعينها، بل يتسع ليشمل جميع أشكال الحوار المختلفة. ولهذا ، فإن العلاقة التي تربط المعارضة بالتناص هي علاقة خصوص بعموم، بل إنها من أكثر أشكاله وضوحا. وهذه فكرة نبه إليها محمد مفتاح حين أثبت أن التصريح بالمعارضة يمثل مؤشرا من المؤشرات التي تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ إلى الإمساك به⁽¹⁷⁾.

16 - Voir Laurent Jenny , «stratégie de la forme» p. 257

17 - تحليل الخطاب الشعري ، ص.131.

وإذا كانت التقسيمات السابقة قد تختزل لنا طبيعة الرؤية النقدية العربية القديمة لقضية تفاعل النصوص وتداخلها، فإن أي نص بمقتضى ذلك إما أن يدخل في علاقة محددة مع نص محدد، أو أنه يقيم حوارا مفتوحا مع سلسلة من النصوص المختلفة التي تقع في مجاله الحوارى. والمعارضة الشعرية باعتبارها حوارا بين نص لاحق وآخر سابق تدخل في النوع الخاص والظاهر للتناص. فهي بهذا الاعتبار تنتمي إلى ذلك النوع الذي سماه «جنيت» في نمذجته النظرية بالتعلق النصي، بل هي شكل من أهم أشكاله التي تحقق حوارا شعريا بين نصين محددين أحدهما سابق والآخر لاحق مشتق منه بواسطة تحويل جزئي أو كلي. ويبدو أن هذا الوضع الاعتبارى الجديد قد أكسبها طابعا كليا أهلها لاستيعاب باقى الأنواع النصية، وتوظيف بعض الأشكال التناصية الجزئية على شكل بنى نصية مأخوذة من النص المعارض نحو الاستشهاد الشعري والتضمين والاقْتباس وما شاكل ذلك من المتناصات الدينية والتاريخية والأدبية.

المبحث الثانى

التحديد اللغوى والنقدى لمفهوم المعارضة

يعد تحديد المفاهيم والمصطلحات فى مجال البحث العلمى من المقتضيات المنهجية التى ينبى عليها الفهم والتقويم السليمان. وحتى تكون عملية التحديد علمية ومنسجمة، ينبغى أن لا تقتصر على استحضار المكونات الخاصة للمفهوم الذى تناوله؛ بل تجعل من همها أيضا ضبط حدود تداخله وتخارجه مع غيره من المفاهيم التى تشاركه المعنى، لئلا يلتبس بغيره أو يتعدى فى دلالاته إلى نظيره.⁽¹⁸⁾

18 - يعرف ابن منظور الحد بقوله: «الفصل بين الشئين لئلا يختلط أحدهما بالآخر أو لئلا يتعدى أحدهما على الآخر»، لسان العرب: مادة: (حدد).

1. مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوية

يقتضي منا تحديد مفهوم المعارضة الوقوف عند دلالاته الاصطلاحية، وذلك عن طريق استحضار جذوره اللغوية ورصد تمايزاته عن باقي المفاهيم التي تقاسمه المجال المعرفي. وحين نقرأ الدلالات المتنوعة التي تفيدها مادة «عارض» في مختلف المعاجم اللغوية، نجد للمعارضة معنيين هما أقرب إلى تحديدها الفني :

أولهما حسي : في السير والمحاذاة، كما جاء في لسان العرب «وعارضته في المسير أي سرتُ حiale وحاذيته، ويقال عارض فلان فلانا إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا...»⁽¹⁹⁾

ثانيهما معنوي : في المقابلة بين الكتب والمباراة في القول وتحقيق المناقضة، كما نجد في لسان العرب : «عارض الشيء بالشيء، قابله، وعارضته كتابي بكتابه أي قابلته. وفلان يعارضني أي يباريني»⁽²⁰⁾. وفي المعجم الوسيط : عارض فلان فلاناً ناقضه في كلامه وقاومه⁽²¹⁾. وقد جمع الفيروزآبادي في تعريفه للمعارضة بين ما هو حسي ومعنوي فقال : وعارضه : جانبه، وعدل عنه وسار حiale. وعارض الكتاب : قابله، وأخذ في عروض من الطريق. و--- الجنازة : أتاها معترضاً في بعض الطريق ولم يتبعها من منزله. و--- فلانا بمثل صنيعه : أتى إليه بمثل ما أتى...»⁽²²⁾.

19 - لسان العرب ، مادة : (حدد).

20 - نفسه ، مادة : (حدد).

21 - المعجم الوسيط ، مادة : (عارض).

22 - القاموس المحيط ، باب الضاد ، فصل العين.

فالأصل في المعارضة، إذا، هو المقابلة والمحاذاة والمباراة والمجاراة والمناقضة⁽²³⁾. وهي معان لغوية ظلت محايثة لدلالاتها النقدية القديمة المرتبطة بالموازنة بين الشعراء وإعجاز القرآن.

2. مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي القديم

1.2. مفهوم المعارضة والموازنة بين الشعراء

ارتبط مفهوم المعارضة في النقد العربي القديم بالموازنة والمفاضلة بين الشعراء. فقد كان الأصمعي (ت 216هـ) وأبو عبيدة (ت 207هـ) يقولان عن الشاعر العربي القديم عدي بن زيد: «عدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها مجراها». ⁽²⁴⁾.

وإذ يبين هذا القول أن الشاعر عدي بن زيد كان لا يجري مجرى النصوص الشعرية التي يعارضها؛ بل يؤسس لنفسه مجرى شعريا خاصا به منبئيا على الاختلاف والقدرة على التباري، فإنه يؤكد على أن المعارضة الشعرية كانت وسيلة للموازنة بين الشعراء وإثبات التفوق الفني. ويطالعنا في هذا السياق الأمدي (ت 370هـ) بموازنته الشعرية بين أبي تمام والبحثري. وقد استند فيها إلى مقاييس نقدية هي أقرب إلى مفهوم المعارضة، إذ اشترط في نصي الموازنة أن يشتركا في الوزن والقافية

22 - القاموس المحيط، باب الضاد، فصل العين.

23 - حافظت المعاجم الحديثة على المعاني اللغوية لمصطلح المعارضة كما نجد عند أحمد مطلوب في: معجم المصطلحات البلاغية في اللغة والأدب، ص: 628-629، ومجدي وهبة وكامل المهندس في: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 203.

le nouveau petit robert, p, 1606

24 - أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، 2 / 97.

والمعنى⁽²⁵⁾. كما أن حازما القرطاجني (ت 684هـ) أجاز المفاضلة بين النصين الشعريين إذا : «اجتمعا في غرض ووزن وقافية»⁽²⁶⁾.

والواقع أن الأمدي وحازما لم يصرحا في كتابيهما : الموازنة والمنهاج بلفظ المعارضة رغم أنهما لم يتعدا عن أهم الشروط التي حُدت بها في الخطاب النقدي الحديث. ويبقى المجال الديني هو الإطار الذي تم فيه تداول مفهوم المعارضة بشكل عميق لارتباطه بالجدال والتحدي وإقناع المرتدين.

2.2. المعارضة وإعجاز القرآن :

تداول علماء إعجاز القرآن مصطلح المعارضة، فأصبح يُراد به نوع من التقبل السلبي للنص القرآني من قبل العرب الذين عجزوا عن معارضته ومسايرته وهم أهل الفصاحة والبيان⁽²⁷⁾. ومع ذلك، ظل مفهوم المعارضة يتراوح بين المجارة والمساواة حيناً والمخالفة والاختلاف حيناً آخر. فقد ألم أبو عيسى الرماني (ت 386هـ) بهذا المفهوم في أعقاب حديثه عن أقسام البلاغة ومراتبها، ثم وقف عند قسم تعريف المعنى في المعاني والدلالات المختلفة فتطرق إلى تصاريف «معنى العرض» وقال : «ومنه المعارضة لأنها مقابلة يقع منها ظهور المساواة أو المخالفة»⁽²⁸⁾.

وفي هذا القول إشارة إلى أن فعل المعارضة في البلاغة إنما يقوم على المقابلة بين شيئين أو طرفين قد يكونا شاعرين متعارضين فيكون من نتائجهما إما المساواة بين المعارض والمعارض أو تحقيق المخالفة بينهما.

26 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 376. وقد ذهب الباحث عبدالله ولد محمد سالم إلى أن التقاد القدماء أدركوا أن مبدأ الموازنة يكثر عطاؤه متى اتفق النصان في الخصائص الأساسية دون أن يصعوا لذلك الاتفاق مصطلحا ، ودون أن يتفطنوا إلى أن منه ما يشكل ظاهرة فنية ، ينظر : رسالته المعارضة في الشعر الموريتاني ، ص 24.

27 - نحيل هنا على رأي القاضي عبد الجبار في كتابه : المغني في أبواب التوحيد والعدل ، 16 / 263.

28 - الرماني ، «النكت في إعجاز القرآن» ، ص : 101.

وهذا يعني أن المدلول البلاغي والنقدي للمعارضة لا يستوي على أفق فني واحد وهو المساواة ؛ بل يعانق مقولة الاختلاف ليؤسس له بذلك أفقا فنيا خاصا به يجعل منه مسلكا إبداعيا.

ويواجهنا أبو سليمان الخطابي (ت 388هـ) بتناولٍ دقيقٍ لمفهوم المعارضة ؛ إذ ميز بين المعارضة الصريحة التامة وبين ما «يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة، ولكنه نوع من الموازنة بين المفاضلة والمقابلة...» (29).

ويلاحظ أن الخطابي تجاوز مرحلة الموازنة التي صاحبت نشأة المعارضة ليبين عن رؤية تحليلية ونقدية لم يقف من خلالها في تناوله للمفهوم عند حدود الإشارة إلى معناه الذي يقتضي مبالغة أو مجازة مبدع لآخر في شعر أو خطبة ؛ بل اتخذ من المقارنة سبيلا إلى دراسة النصوص الشعرية المتعارضة ثم التمييز بين أساليبها. فقد أشار في ثنايا نفيه حدوث المعارضة للنص القرآني، وبيانه أوصافها وشروطها إلى أن «سبيل من عارض صاحبه في خطبة أو شعر أن ينشئ كلاما جديدا ويحدث له معنى بديعا، فيجاره في لفظه وبيانه في معناه ليوازن بين الكلامين، فيحكم بالفلج لمن أبر منهما على صاحبه، وليس بأن يتحيف من أطراف كلام خصمه فينسف منه. ثم يبدل كلمة مكان كلمة فيصل بعضه ببعض وصل ترقيع وتلفيق ثم يزعم أنه قد وافقه موقف المعارضين» (30).

فالمعارضة بهذا التصور، لا يمكن أن تتم بإبدال كلمة مكان كلمة أخرى ؛ بل بإنشاء كلام فني يأبى التشابه ويحقق الاختلاف. ولتأكيد موقفه النقدي أورد الخطابي نموذجا شعريا تعارضا تبارى فيه شاعران

29 - «بيان إعجاز القرآن» ، ص : 65.

30 - نفسه ، ص : 58.

«الفصاحة» و«البلاغة» و«تخير اللفظ»، عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها، وعن زيادات تحدث في أصول المعاني (...) وبأن لا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه...»⁽³⁶⁾.

وإذا كان الكلام الشعري إنما يُعارض من حيث هو فصيح وبلغ، فإن الذي يستنتج من ذلك أن مناط المعارضة هو الجانب الفني والأسلوبي؛ ذلك أن الشاعرين المتعارضين قد يكونان متساويين في تناول المعنى، وقد يحذو أحدهما في ذلك حذو الآخر ويقلده ثم يجاربه، لكن يحدث أحيانا أن يتفوق أحدهما على الآخر وبياره فيختلف عنه فنيا لأنه أنشأ كلاما جديدا، أو زاد زيادة نصية جعلته يحدث معنى في حكم المخترع. ولا شك أن هذه الخصائص الأسلوبية إنما تتصل بالكلام الشعري من حيث هو فصيح وبلغ.

3. مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي الحديث

تناولت الدراسات النقدية الحديثة مفهوم المعارضة من زاويتين :
الزاوية الأولى : وتتعلق بالسعي إلى تدقيق الحد الفني لمفهوم المعارضة الشعرية ؛ إذ لم يكن الخطاب النقدي الحديث في تحديده لمفهوم المعارضة منسجما ؛ بل تعددت مفاهيمه وتنوعت تصوراته حول المقومات الأساسية والضرورية لتحقيقه. ومع ذلك، يكاد يتفق حول مبدأ عام في حده وهو أن « يقول شاعر قصيدة في موضوع ما ومن أي بحر وقافية، فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة : بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحرها وقافيتها وفي موضوعها (...) حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها...»⁽³⁷⁾.

36- دلائل الإعجاز ، ص : 259-260.

37- أحمد الشايب ، تاريخ النفاض في الشعر العربي ، ص : 7.

وتذكرنا هذه الشروط بتلك التي ارتبطت بمفهوم الموازنة والمفاضلة
القديمين، بل هي تنمية لها، وامتداد لمقاصدها.

والملاحظ أن هذا المبدأ الفني العام الذي انطلق منه الخطاب النقدي
الحديث لم يحل دون تباين الدارسين والنقاد حول المقومات الأساسية
التي يجب توافرها في كل نمط شعري حتى يدخل في مفهوم المعارضة ؛
ذلك أن الاشتراك بين القصيدتين المتعارضتين بحرا ورويا وقافية
وموضوعا قد يجعل الحد الفني للمعارضة دقيقا ومسعفا في التمييز بين
الشعر الذي ينسجم وذلك الحد الذي يخرج عنه، لكن يحدث أن نجد في
تطبيقات المحدثين لهذا الحد انزياحات كثيرة تخل بأحد شروط ومبادئ
تحققه. إذ قد تختلف القصيدتان المتعارضتان في أحد المكونات الشكلية
للنص⁽³⁸⁾، وتتفقان في الغرض أو الموضوع العام، وقد تتفقان في عناصر
الشكل الخارجي وتختلفان في الغرض العام⁽³⁹⁾. وهذا تسامح من شأنه
أن يدخل في المعارضة ما ليس منها ؛ بل قد يدرج أغلب الشعر العربي
في بابها، ويجرد المفهوم من كل خصوصية فنية وعلمية.

من هنا، بات لزاما علينا أمام هذا الوضع أن نختار للمعارضة حدا
فنيا نسير على هديه في دراسة الشعر العربي بالأندلس، حداً يمكننا من
حصص الأنماط الشعرية المتعارضة بدقة، ويساعدنا على بلوغ نتائج علمية
سليمة ومنسجمة. لهذا فإننا سنهتدي بما عرفنا في حقيقة المعارضة، وهو
اتحاد القصيدتين المتعارضتين (المعارضة والمعارضة) في البحر والقافية
وتمامهما في الغرض العام أو الموضوع ؛ بحيث تكون القصيدة المعارضة
إنما قيلت إعجابا بالقصيدة المعارضة في قيمتها الأسلوبية وجودتها الفنية.

38 - نلمس هذا الاتجاه عند طه وادي في كتابه: شعر شوقي الغائي والمسرحي ص: 45-76، وعبد
الرحمن إسماعيل السماعيل: المعارضات الشعرية: ص: 7-16.
39 - نجد هذا الاتجاه عند محمد بن سعد بن حسين في كتابه: المعارضات في الشعر العربي، ص: 30
ومحمود محمد قاسم نوفل في كتابه: تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص: 3.

ومتى انسجم النمط الشعري التعارضى وهذا الحد الفنى دعونه معارضة صريحة وتامة. ومتى فقد أحد المكونات المشار إليها سلفا، إن شكلا (بأن يختلفا فى أحد عناصره ويتفقا فى الموضوع العام)، أو مضمونا (بأن يتحدا فى الموضوع العام ويتباينا فى المكونات الشكلية) دعونا هذا النمط : معارضة ضمنية وغير تامة. ومتى أخل النمط الشعري التعارضى بشروط تحقق مفهوم المعارضة إن شكلا أو مضمونا أبعدهنا من دائرة المعارضات الشعرية بنوعها السابقين.

ولابد أن نسجل فى هذا الإطار اختلاف مقصدية الشاعر المعارض لنموذجه بشكل صريح عن مقصدية الشاعر الذى يمارس فعل المعارضة بشكل ضمنى ؛ ذلك أن المعارضة الشعرية الصريحة تستوجب من الشاعر وعيا وحذرا تجاه نموذجه الأصيلى القديم لأن قصيدته سوف تدخل فى مباراة فنية مع مرجعها الشعري فى فضاء تتوحد فيه الأشكال والمضامين وتضيق فيه دائرة الإبداع. وهذا يقتضى منه أن يبرز قدرة على المناورة الفنية والابداع والتجاوز، لأن «المبدع لا يسمى مبدعا باتفاقه مع من سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذى يميزه ويميز شعره ويفصح عن تفرد» (40). أما الشاعر الذى يمارس فعل المعارضة بشكل ضمنى، فإن دائرة الإبداع تبدو متسعة ومسعفة له فى معانقة الانفتاح والاختلاف ثم التوليد، لأنه غير ملزم بالتقيد بحدود المعارضة الصريحة المقصودة والتي تقتضى توحدًا بين القصيدتين قلبا وقالبا، وتستدعي من الشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبة شعرية عالية يستطيع بواسطتها الانعتاق من شبك النموذج الأصيلى والاستقلال بشخصيته الفنية⁽⁴¹⁾.

40 - عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، ص: 22 و ص: 64.
41 - عبد الرحمن اسماعيل السماعيل، المعارضات الشعرية، ص: 22-23.

-الزاوية الثانية : وترتبط بالبحث عن إطار انطباق لدراسه هذه الظاهرة يتجاوز مفهوم الموازنة الذي صاحب نشأتها، ويراعي خصوصيتها التناسلية. ولهذا نجد بعض الدارسين يقترحون بدائل مختلفة عن مفهوم المعارضة، على نحو ما ذهب إليه محمد بنيس حين استبدل هذا المفهوم بآخر أكثر إجرائية هو النص الغائب لأن المفهوم المستبدل يكرس في تصوره قراءة اجترار وتقديس لمكونات الذاكرة الفنية (42). وقد ذهب محمد مفتاح المذهب السابق، فنظر إلى المعارضة الشعرية باعتبارها محاكاة مقتدية تجعل الثقافة المهيمنة فيها محافظة ومجترة (43). ومع ذلك، فإنه كان أكثر شمولية واعتدالاً بالنظر إلى سابقه؛ إذ اعتبر المعارضة نوعاً من الحوار بين نص وآخر، ووجد في معارضة لسان الدين بن الخطيب وأبي نواس نموذجاً لذلك. علاوة على أنه وظف مفاهيم جديدة تنسجم والسياق الجديد للظاهرة مثل النص المركزي والنص الفرعي وما إلى ذلك. وقد انتهى من هذا إلى مبدأ أساس هو أن عملية الحوار مع النص المركزي عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمثابرة في الشكل والمضمون، أو في أحدهما (44). وهو بهذا يكون قد تخلى عن تصوره النظري العام لينصف الظاهرة في منجزه النصي، ويعيد إليها بعدها التحويلي والتناسلي.

ونضيف إلى التصورين السابقين محاولتين نقديتين نحتا هذا المنحى التناسلي: الأولى: يمثلها كتاب المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية لعبد الرحمن إسماعيل السماعيل، والثانية: تجسدها رسالة جامعية تحمل عنوان: المعارضة في الشعر الأندلسي خلال القرنين السابع والثامن الهجريين لعبد الرحيم الخلافي. ورغم مدخلهما التناسلي، فإن الدراسة الأولى ظلت منشدة إلى آليات السرقات الأدبية. أما الدراسة الثانية

42 - حادثة السؤال، ص: 90.

43 - دينامية النص، ص: 122-123.

44 - نفسه ص: 89.

فتبدو جزئية وأكثر تقليدية لأن صاحبها أضرب في المنجز عن كثير من المبادئ النظرية التي صرح بها في المشروع ؛ نحو : المقارنة بين النصوص المتعارضة في الجوانب المختلفة دون إدراك أن المنطقة الصحيحة لذلك هو البحث عن الاختلاف في المستويات الفنية المشتركة والمتشابهة. تم التمييز بين الشكل والمضمون في الدراسة التناسية دون العلم بأن التناص وإن كان يظهر بوضوح في المضمون، فإنه رغم ذلك لا مضمون خارج الشكل ؛ بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه (45).

وإذا كانت المقاربة النقدية التي نسعى إلى تحقيقها تدرج في إطار الجهود السابقة، وتستفيد من نتائجها، إلا أنها مع ذلك حريصة على تجنب مزالقها المنهاجية، ومراعاة القراءة الجديدة للظاهرة في سياق المفاهيم العامة لنظرية التناص الحديثة. وهو أمر مكن من تحقيق الأمور التالية :

- اعتبار المعارضة الشعرية نوعاً من التعلق لنصي الذي يقتضي حواراً شعرياً بين نص سابق وآخر لاحق مشتق منه. وأما نوع العلاقة بينهما فلا تعدو أن تكون إما محاكاة تعضيدية يكتفي من خلالها النص المعارض بتصريف المكونات الفنية للنص المعارض واحترامها، أو علاقة تحويل واختلاف يعمد بموجبها النص المعارض إلى تحويل نموذج الفني النص المعارض بواسطة آليات التحويل المختلفة، أو علاقة محاكاة وتحويل في آن ؛ إذ قد يحدث أن يتفاعل النص المعارض مع نموذج النص المعارض عن طريق محاكاته وتحويله في آن واحد. وهنا لا بد أن نميز بين حالتين يأخذهما التناص على مستوى تطور بنية النص المعارض في حالتين المحاكاة والتحويل ؛ ذلك أنه في حال المحاكاة إنما يأخذ طابعاً ثابتاً يتمثل في احترام النص المعارض للنص المعارض مع العمل على استمرار مكوناته المختلفة وقيمه النصية. وأما في حال التحويل فإن التناص يأخذ بموجبه

45 - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 130.

طابعا حركيا واختلافيا، ينتقل على إثره النص المعارض من تقديس واحترام نموذج النص المعارض إلى تغييره وإعادة كتابته من جديد. وهو بهذا الأمر ينسجم ومفهوم المعارضة في النقد العربي القديم الذي ينقسم إلى قسمين : معارضة محتذية ومعارضة تقوم على النقض والقلب.

- النظر إلى النصوص الشعرية المتعارضة في شموليتها وكليتها بعيدا عن مفهوم الموازنة القديم.

- استدعاء السياقات المختلفة للنصوص الشعرية المتعارضة. وهو أمر نقدي ضروري لاستجلاء التفاعلات الدلالية لهذه النصوص. وقد ظل هذا المبدأ الفني شبه مغيب في الشعرية العربية القديمة التي تكتفي بالتقاط «التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلي للقصيدة ؛ بل في إطار التناج الشعري للشاعر بوجه عام، والولوج داخل المنظومة الشعرية للعصر بحثا عن الرموز واستكناه تجلياتها الدلالية من خلال التضاد والتفاعل أيضا...» (46).

ويبدو أن كلمة السياق هنا لا تقف عند حدود النصين المتعارضين ؛ بل تمتد إلى الجنس الأدبي الذي ينتميان إليه، وكذا طبيعة الأسئلة الفنية التي توطنهما في عملية الحوار الفني.

4. مفهوم المعارضة وباقي المفاهيم النقدية الموازية

يبدو أن ضمان حد فني دقيق للمعارضة الشعرية يحتم على الباحث رصد حدود تداخلها مع غيرها من المفاهيم التي تنازعها المعنى. فرغم أنها تتصل بأكثر الأشكال بروزا للتناص إلا أن لها من الخصوصيات الفنية ما يميزها عن غيرها من المفاهيم التناصية الأخرى. وهذا ما سنعمل

46 - مصطفى السعدني ، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص : 7.

على بيانه في أعقاب رصدنا لعلاقة مفهوم المعارضة بالنقيضة من جهة
والسرقات من جهة أخرى.

4-1 . المعارضة Pastiche والنقيضة Parodie

يذكرنا الحد الفني لمفهوم المعارضة بمفهوم شبيه به هو النقيضة،
من نقض البناء أي هدمه، وناقض في قوله مناقضة، ونقاضا تكلم بما
يخالف معناه. وناقض غيره : خالفه وعارضه. وناقض الشاعرُ الشاعرَ :
قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه رادا على ما فيها معارضا له.
وتناقض الشاعران : قال كل منهما قصيدة ينقض بها قصيدة الآخر
ويعارضها⁽⁴⁷⁾. ويظهر أن هذه المعاني اللغوية هي التي شكلت دلالة
النقيضة على المستوى النقدي رغم ما يلاحظ من نزوع نحو تدقيق
المفهوم عند المحدثين ؛ إذ اعتبروا الأصل في النقيضة « هو أن يتجه شاعر
إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي فيعمد
الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخرا ملتزما البحر والقافية والروي الذي
اختاره الأول»⁽⁴⁸⁾. ومعنى هذا أنه لا بد من وحدة الموضوع والبحر والقافية
والروي في كل نمط شعري تناقضي.

والملاحظ أن دلالة النقيضة تبدو قريبة من دلالة المعارضة إن على
مستوى اللغة، أو على مستوى الاصطلاح. فهما معا يؤديان معنى المباراة
والمخالفة، وإن كانت المعارضة تبدو أكثر دقة وشمولا من حيث دلالتها
على الاحتذاء والنقض معا⁽⁴⁹⁾. كما أنهما يشتركان في كونهما انعكاسا
لأثر سابق عليهما يتحدان معه في الوزن والقافية والموضوع⁽⁵⁰⁾. وكونهما

47 - المعجم الوسيط ، مادة : (ناقض). وينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : (نقض).

48 - أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص : 34.

49 - وهذا ما أكدناه سابقا ، وعبر عنه جبور عبد النور حين اعتبر المعارضة نابا من أبواب الشعر يتراوح
فيه عمل المعارض بين المحاكاة والنقض ، ينظر كتابه : المعجم الأدبي ، ص 254.

50 - عبد الرحمن إسماعيل السماعيل ، المعارضات الشعرية ، ص : 33.

كذلك، لا يعني اتحادهما الكلي والمطلق في دلالاتهما العامة ؛ بل لهما من الخصوصيات الفنية ما يميز إحداهما عن الأخرى. فالشاعر في نقيضته همه أن يفسد على الشاعر الأول معانيه، فيردها عليه إن كانت هجاء ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه. وإن كانت فخرا كذبه فيها أو فسرها لصالحه أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه (51).

من هنا، فالمحدد الرئيس للنقيضة هو إقناع الشاعر خصمه وإفحامه والرد عليه متوسلا في بلوغ ذلك بطرائق أسلوبية وحجاجية مختلفة نحو : قلب وظيفة الخطاب بحيث يصير خطاب الفخر هجاء، والمدح ذما، والخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا، ونحو ذلك (52). وهذا ما لا نجده في المعارضة ؛ إذ إن الشاعر المعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته الفنية. مما يفسر أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفني وحسن الأداء وليس فيها هذا التساب القبيح الذي يغلب على المناقضة (53).

وثمة فرق جوهري بينهما يكمن في أن النقيضة لا تكون إلا آنية : بمعنى أنها تقتضي من الشاعرين المتناقضين أن يكونا متعاصرين حيث يسمع الواحد منهما للآخر ثم يرد عليه. أما المعارضة فبقدر ما تكون آنية تكون زمانية : بمعنى أنها قد تكون بين شاعرين متعاصرين أو غير متعاصرين. وعلى الرغم من ذلك، فإن أغلب المعارضات في الشعر العربي إنما تمت لقصائد ممتدة في القدم. وهو أمر يمكن المعارض من تشرب فنية نمودجه المعارض حتى يسهل عليه النسج على منواله. مما يبين أن الشاعر في معارضته قارئ بنى كلامه على كتابة سابقة بناء اتجه فيها

51- تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص : 4.
52- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص : 121.
53- تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص : 7.

بالخطاب إلى القارئ عامة⁽⁵⁴⁾، بعكس النقيضة التي تتجه « بالخطاب رأسا إلى صاحب القصيدة بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصاني وطرف القارئ. ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية »⁽⁵⁵⁾.

ولعل اشتراك النقيضة والمعارضة في مكونات شكلية ولغوية، لا ينبغي أن يحجب عنا اختلافهما في مدلولهما الفني ووظيفتهما. فالنقيضة ذات وظيفة هجائية، فيما المعارضة تجسد وظيفة فنية لاهجائية. وهذا ما انعكس على طريقة تفاعل النصوص في الحالتين معا. فالشاعر في المعارضة غالبا ما ينظر إلى النص السابق عليه باعتباره نموذجا فنيا أعلى يحاول الوصول إليه ثم النسج على منواله. فهو، إذا، يعترف بسلطة نموذج الفنية، لكن هذا الاعتراف لن يثبط همته عن محاولة الوصول إليه. أما في حال النقيضة فالعلاقة التي تربط نصا بآخر تأخذ منحى تفاعليا وفنيا مختلفا، يتجلى في طابع السخرية والتهكم والهجاء الذي يطبع النصوص المتناقضة. علاوة على أن شاعر النقيضة في برنامج الحوار لا يهادن محاوره ولا يعترف بسلطته الفنية؛ بل يسلك معه أسلوبا أكثر هجائية وسخرية متوسلا في ذلك بطرق النقض والحجاج المختلفة التي قد تمكنه من التغلب عليه ورد حججه وسلبه كل خصوصية فنية.

4-2. المعارضة Pastiche والسراقات Plagiat

يبدو أن استدعاء المفهوم الذي أعطاه عبد القاهر الجرجاني « للاحتذاء » كفيل بأن يوضح موقع المعارضة الشعرية من السراقات باعتبارها شكلا تناصيا وخطابيا واصفا لطبيعة العلاقة التي تربط نصا بآخر أو نصوص أخرى. فقد عرفه بقوله: « واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء

54 - وليس هو بكتاب قارئ يحاك كاتباً عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأسا. وقد أشار الهادي الطرابلسي إلى أن هذا المعنى كان للمعارضة في وقت لم يكن الفرق بينها وبين النقيضة شيئا سيما في العصور الأدبية الأولى، ينظر: بحوث في النص الأدبي، ص: 132.

55 - الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، ص: 132.

وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يتدبّر الشاعر في معنى وغرض أسلوبه، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب «فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أدبه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها: فيقال «قد احتذى على مثاله» (56).

والواقع أن عبد القاهر إنما اختار مصطلح «الاحتذاء» بديلاً عن مفهوم السرقة ذات المضمون الأخلاقي للدفاع عن تصويره الجمالي والدلالي للتناص، والرد على هؤلاء الذين «لا يجعلون الشاعر محتذياً إلا بما يجعلونه آخذاً وسارقاً». (57). مما يبين أن مفهوم الاحتذاء بما يقتضيه من مثال شعري يسمح للشاعر بالنسج على منواله هو أقرب إلى مفهوم المعارضة الشعرية من السرقة وذلك بما تقتضيه هي الأخرى من نموذج يحاول المعارض محاكاته ومسايرته أو تجاوزه وتحقيق الاختلاف معه.

وإذا ثبت هذا، فإن استحضارنا للسياق الثقافي والمعرفي العام للسرقات الذي أومأنا إليه سابقاً، والتصور الدلالي والجمالي الذي أضحي لها فيما بعد مع عبد القاهر الجرجاني وغيره يمكننا من القول: إن المعارضة الشعرية لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال سرقة بالمضمون الأخلاقي والسياسي الذي ألصق بها؛ بل هي نموذج للكتابة الإبداعية والتناصية التي تعكس تفاعلاً إيجابياً بين السابق واللاحق والقديم والحديث.

فرغم أن السرقات والمعارضة تشتركان في الأخذ من معاني وقوالب الآخرين، فإن هناك فرقاً بينهما يكمن في أن المعارضة الشعرية تقتضي تشاكلاً بينا بين نصين محددين قلباً وقالبا. ومعنى هذا أن الحوار فيها

56 - دلائل الإعجاز، ص 468-469.

57 - نفسه ص 471

يكون ظاهرا وكليا بخلاف السرقة التي يكون الأخذ فيها جزئيا مقتصرًا على مكون من المكونات الفنية. ونضيف إلى هذا أن السارق يحاول جاهدا إخفاء أخذه حتى لا يتهم بالسرقة فيصنع ، بخلاف المعارض الذي لا ينكر احتذائه الكلي والصريح لنموذجه الشعري ، ومع ذلك لا يتهم بالسرقة ؛ ذلك أن الاحتذاء في تصور محمد مصطفى هدارة «أخذ له قدرة الخلق ، والسرقة أخذ خال من هذه القدرة ، والفرق بينهما هو الفرق بين الفنان والسارق، فالفنان ناقل جيد، والسارق ليس إناقلا رديئا». (58)

وأحسب أن السرقة التي يتحدث عنها «هدارة» هي ذات المضمون الأخلاقي والقانوني الذي يبعدها عن دائرة التناص ؛ ذلك أن التصور الجمالي والدلالي الذي أضحي لها في الفكر النقدي القديم ونظرية التناص الحديثة مع كرستيفا وجيرارجنيت وغيرهما يجعلها من حيث هي خطاب واصف تشترك مع المعارضة في تشييد قراءة إيجابية مدارها على تحويل النص اللاحق لمكونات النص السابق وإعادة كتابتها من جديد.

وحتى لا يبقى كلامنا نظريا ، ولتعميق المعرفة بموضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب النقدي ، حرصنا على تجاوز ما هو نظري إلى تحقيق دراسة تطبيقية وتناسية للمعارضة الشعرية تكشف عن تفاعل السابق واللاحق وجدل القديم والحديث في صنع الذاكرة الفنية ، وتدقق في طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر فنيا وحضاريا (59) ، على نحو يجعل من التناص سؤالاً فنيا وثقافيا في آن.

58 - مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص 249.

59 - نحيل هنا على تلك التأويلات التي أولت بها علاقة المشرق بالمغرب فنيا وثقافيا. ينظر هنا محمد مفتاح في كتابه : التشابه والاختلاف ، ص : 157-158.

آليات التناس في دراسة المعارضات الشعرية

تمهيد

نشير في البداية إلى أن المعارض قد تناص مع مجموعة من النصوص ، واختار منها ما ينسجم وخصوصية تجربته ، ويعبر عن مقاصده المختلفة معتبرا في ذلك أسسا عامة ترتبط بما هو فني ، أو سياسي ، أو ديني⁽⁶⁰⁾. وهو أمر جعله في حوار مع مضامين مختلفة : طربية وشاجية ودينية⁽⁶¹⁾.

وقد تم هذا الحوار الفني بين المضامين في إطار الأغراض الشعرية المعروفة في تاريخ الشعر العربي. فأفضى ذلك إلى تشابه النصوص المتعارضة على مستوى كثير من الأغراض العامة. لكن هذا التشابه والاشترك يخفي اختلافات فنية عديدة بين الشعراء فيما أسماه عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وجه الدلالة عن الغرض⁽⁶²⁾، أو ما عبر عنه في دلائل الإعجاز بصورة المعنى⁽⁶³⁾. أي مجموع الوسائل التناسية التي من شأنها أن تحقق للنص أدبيته، وتمكن المعارض من تأكيد الاختلاف وتحويل مكونات النصوص المتناس معها. وإذا كان الأمر كذلك، فما هي طبيعة الوسائل التناسية التي تناص من خلالها المعارض

60 - عن الأسس التي استند إليها المعارض الأندلسي في تلقي النصوص المتناس معها ينظر أطروحتنا ، المعارضات الشعرية في الأدب الأندلسي مقارنة تاريخية نقدية ص 100-169.

61 - نفسه ص 171-172.

62 - يشمل عنده هذا المستوى التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز ، ينظر أسرار البلاغة ، ص : 339-340 .

63 - عن صورة المعنى. ينظر دلائل الإعجاز ، ص : 482. وقد عبر عن هذا المستوى بمعنى المعنى. ومدار الأمر فيه على الاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية ، ص 262-263. وهكذا فإذا قارنا بين مكونات الصورة في كتابي عبد القاهر الجرجاني لاحظنا غياب التشبيه في النسق البلاغي للدلائل حيث تحكم سؤال المناسبة التداولية عكس سؤال الغرابة أو الانزياح المتحكم في أسرار البلاغة ، ينظر البلاغة العربية ، ص 18-352-355.

مع مكونات نصوصه المعارضة؟ وإلى أي حد استطاع أن يحقق تفاعلا فنيا إيجابيا ينبني على الاختلاف والتحويل لا المحاكاة والتشابه فحسب؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، قد شكلت مدار دراسات في النظرية النقدية القديمة والحديثة، حاولت كلها على اختلاف آلياتها وخلفياتها أن تحدد طبيعة العلاقة التي تربط نصا بآخر. وقد وقفنا على جانب من ذلك، وانتهينا إلى أن المعارض إما أن يحاكي نموذج الفني، أو يختلف عنه، أو يحاكيه ويختلف عنه في القصيدة الواحدة أو قل في المعنى الواحد، وذلك بناء على آليات بلاغية وتناسية مقارنة تعكس حدود ومستويات التشابه والاختلاف بين القصيدتين المتعارضتين. وقد نبه هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss إلى شيء من هذا حين أثبت أن علاقة النص المفرد «وقد يكون نصا معارضا» بسلسلة النصوص السابقة عليه «المعارضة» والتي تشكل الجنس الأدبي تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله. فالنص الجديد يثير عند القارئ أو السامع أفق توقعات وقواعد اللعبة التي استأنس بها في اتصاله بنصوص سابقة. إن هذا الأفق قد يخضع بعد ذلك مع توالي القراءات إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل أو يقتصر على إعادة إنتاجه⁽⁶⁴⁾.

وبناء على هذا، يمكن المقارنة بين النصوص المتعارضة انطلاقا مما سماه ياوس بالمسافة الجمالية Ecart Esthetic⁽⁶⁵⁾ أعني: من خلال الوقوف على درجة اختلاف النص المعارض عن أفق توقعات النصوص المعارضة «حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف، ويتراجع حسب اقترابه من التوقع»⁽⁶⁶⁾.

64 - Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception* ; p.50-51

65 - ترجم رشيد بنحدو هذا المصطلح بالانزياح الجمالي، وذلك في مقاله: «القوام الإيستمولوجي لنظرية التلقي»، ص: 396. وترجمه شكري البخوت بالعدول الجمالي، في كتابه: «جمالية الألفة»، ص: 99.

66 - عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، ص: 162.

ولعل من شأن هذا أن يسهم في التمييز بين النصوص المعارضة المشابهة والمختلفة ؛ فبينهما مسافة فنية تقدر بالمسافة التي بين النصوص المشاكلة والمختلفة في الشعر العربي، أي بين تلك التي تنهل مكوناتها من أفق الانتظار الذي كرسته نظرية عمود الشعر، وتلك التي تتغذى من ذلك الأفق الفني والنقدي المؤسس على بلاغة الاختلاف كما هو الشأن عند أبي تمام والمنتبي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني⁽⁶⁷⁾.

فقد يتشابه المعارض مع نموذجه الفني في إخراج المعنى، فلا يعدو عَمَلُهُ أن «يسرّد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة»⁽⁶⁸⁾. وقد يختلف عنه بإبداع نص مختلف يأبى التشابه والاشتراك، ويخلق في متلقيه متعة وفعلا فنيا وصفه عبد القاهر الجرجاني بأنه «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشتم والمُعرق»⁽⁶⁹⁾.

وليس القول باختلاف النص المعارض ذلك التحويل التام لمكونات النص المعارض حتى لا علاقة ولا شبه بينهما ؛ بل هو التحويل الذي يظل فيه النص النموذج طاقة تفجير لنصوص لاحقة ومصدر توليد لها⁽⁷⁰⁾.

ولعل هذا ما يميز في تصور عبد الله الغدامي بلاغة الشبيه المختلف ؛ إذ «يعيد الشاعر اللاحق صياغة سالفه، ويعيد إبداعه، ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف»⁽⁷¹⁾.

67 - ينظر عبد الله الغدامي في كتابه : المشاكلة والاختلاف ، وشكري المبخوت في كتابه جمالية الألفة. وكلاهما أكدا على وجود جماليتين في تاريخ الشعر العربي ، جمالية المطابقة (عمود الشعر) ، وجمالية المعارضة والاختلاف (أبو تمام والمنتبي)

68 - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : 272-273.

69 - نفسه ، ص : 132.

70 - محمود المصفار ، التناص بين الرؤية والإجراء ، ص : 424.

71 - المشاكلة والاختلاف ، ص 130. ونحيل في هذا السياق على حديث عبد القاهر الجرجاني عن قياس تشابه العبارتين من حيث المعبر عنه وهو المعنى ، واختلافها في صورة التعبير بالشيتين المتشابهين في الجنس والمختلفين في الصنعة والعمل. ينظر دلائل الإعجاز ، ص : 507.

ونجد في بلاغة الشبيه المختلف خير وصف لما يقوم به المعارض من فعل نقدي، وما يقتضيه مفهوم المعارضة من شبه يعم مختلف مستويات النصوص المتعارضة قلبا وقالبا. لكن هذا الشبه يفضي إلى اختلافات نصية تكتسب في إطارها الثوابت الأسلوبية للنصوص النموذجية وضعا فنيا جديدا بإضافة عناصر جديدة مرتبطة بالبناء الدلالي العام للنص الجديد وبمقاصد صاحبه وأسئلة عصره، وقدرته على تحقيق ذلك.

وقد فسر محمد مفتاح العمل التناسي الذي يقوم به المعارض بطريقة أكثر أكاديمية وتربوية؛ إذ أشار إلى أن أي «نص مهما كان ليس إلا إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة من قبل. ومعنى هذا أننا نعتبر النص الأول يتكون من مقومات [+أ]، [+ب]، [+ج]... والنص اللاحق له، الناسج على منواله يحتوي على مقومات [+أ]، [+ب]، [+ص]... أو على [+أ]، [+ص]، [+ك]... فعملية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فريدة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكررة فاقدة للأصالة...»⁽⁷²⁾.

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن تنمية المعاني المتعارضة، تختلف من ارض إلى آخر إيجابا أو سلبا حسب نوع المكونات التناسية التي توصل واحد في إخراج المعنى، والتعبير عنه.

إن هذه الآليات والمكونات متنوعة، وتتصل بمختلف مستويات بة للنصوص المتعارضة⁽⁷³⁾، فإننا سنقتصر منها هنا على ما

⁷² الخطاب الشعري، ص: 25. وينظر تمييزه بين المشابهة والمائلة في كتابه،

⁷³ حاولنا في أطروحتنا تحقيق مقارنة تناسية شاملة لظاهرة المعارضات من حظنا أن آليات التناس الفني التي توصل بها المعارض همت مختلف ، وصورة تشبيهية ونقلنا فنيا وعكسا. وقد اخترنا في هذه الدراسة ن أي اعتبار للغرض الذي فيه القول كما فعلنا في الأطروحة.

يوضح المقصود، ويبين أن التناص مفهوم وإجراء، ونظر وتطبيق. وهي :
الصورة التشبيهية والاستشهاد الشعري والرمز الصوفي والعكس الفني.

1. الصورة التشبيهية

وتشمل القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة. وهي أصول تتفرع
عنها جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها، وكأنها أقطاب تدور عليها
المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها⁽⁷⁴⁾.

ولعل أهمية هذه الأصول إنما تكمن في التوصل إلى بيان أمر
المعاني كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفرق، وتفصيل أجناسها
 وأنواعها، وتتبع خاصها ومشاعها⁽⁷⁵⁾.

ولما كانت هذه الأصول من أهم الوسائل الأسلوبية التي يعتمد عليها
الخطاب الشعري عموماً، فإن المعارض قد اتخذ منها وسيلة لتصوير
افتتانه بمظاهر طبيعته⁽⁷⁶⁾ وتعبيره عن مقاصده المختلفة.

والملاحظ أن توظيف هذه الوسائل يختلف من شاعر لآخر حسب
طبيعة العلاقات التناصية التي تجسدها النصوص المتعارضة. فقد يكون
الأصل المشترك في التشبيه واحداً، لكن إخراجها وتوظيفه يختلف من
قول لآخر حسب قدرة صاحبه على تحقيق الاختلاف؛ كأن ينتقل من
البسيط إلى المركب، أو من المركب إلى التمثيل، أو من التمثيل إلى
الاستعارة والمجاز.

74 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 26.

75 - نفسه، ص: 26.

76 - وتجاوز هذا الأمر الإبداع الشعري إلى الكتابة النقدية والبلاغية؛ إذ ألفت مصنفات جعلت من
موضوعها جمع المتخبات التي تتضمن وصفاً لمكونات الطبيعة عن طريق الصورة التشبيهية نحو:
التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبي الحسن علي بن محمد، بن أبي الحسين الكاتب، والتشبيهات
من أشعار أهل الأندلس للكاتب، والبدیع في وصف الربيع لأبي الوليد الحميري. وعن هذه الكتب
الاختيارية ينظر مقالنا: «شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار في الغرب الإسلامي».

ونجد في بلاغة الشبيه المختلف خبير وصف لما يقوم به المعارض من فعل نقدي، وما يقتضيه مفهوم المعارضة من شبه يعم مختلف مستويات النصوص المتعارضة قلبا وقالبا. لكن هذا الشبه يفضي إلى اختلافات نصية تكتسب في إطارها الثوابت الأسلوبية للنصوص النموذجية وضعا فنيا جديدا بإضافة عناصر جديدة مرتبطة بالبناء الدلالي العام للنص الجديد وبمقاصد صاحبه وأسئلة عصره، وقدرته على تحقيق ذلك.

وقد فسر محمد مفتاح العمل التناسبي الذي يقوم به المعارض بطريقة أكثر أكاديمية وتربوية؛ إذ أشار إلى أن أي «نص مهما كان ليس إلا إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة من قبل. ومعنى هذا أننا نعتبر النص الأول يتكون من مقومات [أ+]، [ب+]، [ج+]... والنص اللاحق له، الناسج على منواله يحتوي على مقومات [أ+]، [ب+]، [ص+]... أو على [أ+]، [ص+]، [ك+]... فعملية الاشتراك في مقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة...» (72).

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن تنمية المعاني المعارضة، تختلف من ارض إلى آخر إيجابا أو سلبا حسب نوع المكونات التناسبية التي توصل، واحد في إخراج المعنى، والتعبير عنه.

إن هذه الآليات والمكونات متنوعة، وتتصل بمختلف مستويات
بـة للنصوص المتعارضة (73)، فإننا سنقتصر منها هنا على ما

الخطاب الشعري، ص: 25. وينظر تمييزه بين المشابهة والمماثلة في كتابه،
83.

حاولنا في أطروحتنا تحقيق مقارنة تناسبية شاملة لظاهرة المعارضات من
حظنا أن آليات التناسب الفني التي توصل بها المعارض همت مختلف
، وصورة تشبيهية ونقلنا فنيا وعكسا. وقد اخترنا في هذه الدراسة
ن أي اعتبار للغرض الذي فيه القول كما فعلنا في الأطروحة.

يوضح المقصود، ويبين أن التناص مفهوم وإجراء، ونظر وتطبيق. وهي :
الصورة التشبيهية والاستشهاد الشعري والرمز الصوفي والعكس الفني.

1. الصورة التشبيهية

وتشمل القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة. وهي أصول تتفرع
عنها جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها، وكأنها أقطاب تدور عليها
المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها (74).

ولعل أهمية هذه الأصول إنما تكمن في التوصل إلى بيان أمر
المعاني كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفرق، وتفصيل أجناسها
وأنواعها، وتتبع خاصها ومشاعها (75).

ولما كانت هذه الأصول من أهم الوسائل الأسلوبية التي يعتمد عليها
الخطاب الشعري عموماً، فإن المعارض قد اتخذ منها وسيلة لتصوير
افتتانه بمظاهر طبيعته (76) وتعبيره عن مقاصده المختلفة.

والملاحظ أن توظيف هذه الوسائل يختلف من شاعر لآخر حسب
طبيعة العلاقات التناصية التي تجسدها النصوص المتعارضة. فقد يكون
الأصل المشترك في التشبيه واحداً، لكن إخراج وتوظيفه يختلف من
قول لآخر حسب قدرة صاحبه على تحقيق الاختلاف؛ كأن ينتقل من
البيسط إلى المركب، أو من المركب إلى التمثيل، أو من التمثيل إلى
الاستعارة والمجاز.

74 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 26.

75 - نفسه، ص: 26.

76 - وتجاوز هذا الأمر الإبداع الشعري إلى الكتابة النقدية والبلاغية؛ إذ ألفت مصنفات جعلت من
موضوعها جمع المنتخبات التي تتضمن وصفاً لمكونات الطبيعة عن طريق الصورة التشبيهية نحو:
التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبي الحسن علي بن محمد بن أبي الحسين الكاتب. والتشبيهات
من أشعار أهل الأندلس للكثاني، والبديع في وصف الربيع لأبي الوليد الحميري، ص: 150-151.

1-1. التشابه الجاهزة من البساطة إلى التركيب (الورد خد)

يندرج هذا النوع من التشابه في إطار ما يسمى في البلاغة التقليدية بالصور الميتة (77)، أو العامية المشتركة (78). ولا يخلو عصر أدبي مهما كانت درجة نشدان بلاغته للغرابة الفنية من وجود مثل هذه الصور لأن ذلك يشكل جزءاً من أصالة جماليته. ومع ذلك، فإن فاعليتها إنما تكمن في الكيفية التي تتحقق بها في كل نص جديد⁽⁷⁹⁾؛ لأنه قد يحدث أن تنزع هذه الصور عنها صفة الاستهلاك لتتحول إلى حكم الغريب والبديع، وذلك بناءً على عملية تناصية يشترط فيها أن تكون بليغة.

ويعتبر تشبيه «الورد بوجنة المعشوق» من التشابه المشهورة والمشاركة بين عامة الناس وخاصتهم. ولم يزل الشعراء يقولون فيها ويكثرون. وقد أجمعت الدراسات التناصية على أن ما كان هذا سبيله، فإن التفاضل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه⁽⁸⁰⁾ إلا بتناول زيادة نصية تضم إليه أو تركيب صورة عليه أو معنى يشفع به⁽⁸¹⁾.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي الكيفية التي تناص من خلالها شعراء الأندلس مع هذا النوع من الصور؟ وهل اكتفوا بإعادة إنتاجها أم أنهم أضافوا إليها زيادات أسلوبية تسهم في إغنائها والعمل على استمراريتها؟ للإجابة عن هذين السؤالين، نقف عند تشبيه الشعراء للورد في نموذج شعري تعارضي ولد فيه النص المعارض سبعة نصوص مُعَارِضَة⁽⁸²⁾. وفي

77 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 94-95.

78 - ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 129.

79 - أشار ميشال ريفاتير إلى أن «التعابير الجاهزة موجودة في كل مكان وهي أمثلة جاهزة، وصور مقررة، وهي دائماً بقايا عبارات موفقة خصوصاً أنها قيلت لأول مرة منذ عهد بعيد، وتحتوي دائماً مجازاً، طريقة أسلوبية محفوظة أو مصنونة. ومع ذلك، فأواليها الأساسية إوالية تحقيق سيمي . أيضاً» ينظر دلاليات الشعر، ص: 340.

80 - ينظر أسرار البلاغة، ص: 340.

81 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 187.

82 - عن هذه النصوص المتعارضة ينظر أبو الوليد الحميري، البديع في وصف البديع، ص: 36-42.

هذا يقول أبو الحسن الإستجي (النص المعارض) (83) :

كَأَتَمَّا الْوَرْدُ صَدْرًا أَبْقَى بِهِ اللَّثْمُ عَضَّةً
أَوْخَدًا أُغْيِدَ قَدْ أَخَجَلَتْهُ حَالٌ مُمَضَّةً

بالغ الشاعر في تشبيه احمرار الورد باحمرار الصدر الذي أصابه لثم ، وباحمرار الخد الذي ألم به الخجل. وبذلك تمكن من تصور الشبه للموصوف من غير جنسه وشكله فأثار العجب والاستغراب. ورغم أن هذه التشابيه لا تحتاج إلى تأويل وإعمال فكر ، فإن الشاعر أصاب في التناص مع الصورة الجاهزة « الورد خد » بأن جعل للمشبه مشبهين اثنين ، وأضاف إلى الخد إصابته بحال مُمَضَّة ، وإلى الصدر اللثم فناسب بين طرفي التشبيه.

وفي سياق معارضة النص النموذج تداول المعارضون الصورة التشبيهية الأساس. ورغم اختلاف النظام الدلالي والفني الذي وردت فيه ، فإنهم عملوا على إعادة إنتاجها وإن بشكل مختلف. فهذا أبو بكر بن القوطية يقول من جملة قصيدته المعارضة (84) :

فَالْوَرْدُ وَجَنَّةُ خَوْذٍ بَيِّضَاءُ غَرَاءَ بَضَّةً
كَمَا الْبَنْفَسُجُ خَدٌّ أَبْقَى بِهِ الْهَشْمُ عَضَّةً

عجز المعارض كما يبدو عن مسaire نموذجه في إخراج الصورة التشبيهية النواة. فقد حافظ على عناصرها الفنية دون حذق أو صنعة ، وأتى بموصوف جديد وهو البنفسج فأضاف إليه مكونا من الصورة الجاهزة « الخد الذي أصابه لثم » ، ولم يُحسن توظيفه وتحويله. ومع أن هذه الإضافة تحمل نوعا من الإيهام بالزيادة ، فإن عمله لا يعدو أن يكون استلهاما لمكونات صورة نموذجه. وهو بذلك لم يكن صانعا لمعنى محوَّلا

83 - أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف البديع ، ص : 36.

84 - نفسه ، ص : 38.

أو شيئاً يستحق عليه أنه مستأنف عبارة. والأمر نفسه ينسحب على تصوير
أبي الحسن علي بن أبي غالب للورد (85) :

مَنْ بَيْنَ وَرْدٍ كَخَدِّ الْحَيْبِ حَاوَلَتْ عَضَّهُ

وقد يبدو أن المعارض اقتصد في الكلام، وأوجز الصورة في بيت
واحد عوض بيتين في سياق نموذجه، وذلك بتغييب مكون الصدر،
إلا أنه عجز عن تنميتها بتحويل مكوناتها وإعطائها أبعاداً فنية أخرى
تنسجم ونظامه الشعري الذاتي. ولعل هذا ما قام ببعضه المعارض أبو
الأصبع (86) الذي حاور محاكاة نموذجه والمعارضين الذين سبقوه من
منطلق الاختلاف؛ إذ نوع من صورة المعنى المتداول، وانتقل بالتشبيه من
البساطة إلى التركيب.

وَالْوَرْدُ مَاءٌ وَنَارٌ سَالَا عَلَى وَجْهِ بَضَّةِ
ضِدَّانٍ فِي صَحْنٍ خَدُّ قَدْ أَلْفَا بَعْدَ بُغْضَةِ

فقد عمل على تخييل الشيء الموصوف وهو الورد عن طريق خلق
صورة حسية وبصرية تفاعل فيها التشبيه المركب والاستعارة فخلقا
المفارقة؛ إذ بالغ في تشبيه الورد بائتلاف الماء والنار على خد الحبيب
بجامع البياض والاحمرار، وجعل للخد صحناً فحقق انزياحاً شعرياً
عن المؤلف. وبما أن الاستعارة هي الصورة البلاغية التي تكون الخاصية
الأساسية للغة الشعرية (87)، فإنها تدخلت لنفي الانزياح المترتب عن
المنافرة الدلالية بين الصحن والخد (88). ورغم السياق العام الذي جمع
الشعراء في هذا النموذج من المعارضة المرتبط بوصف نواوير الربيع
والمدح، فإن أبا الأصبع استجاب لسياقه الفني الذاتي، فأكسب الصورة
الأساس وضعا فنياً مختلفاً وجديداً.

85 - البديع في وصف البديع، ص: 42.

86 - نفسه، ص: 40.

87 - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 108.

88 - نفسه، ص: 109.

1-2. الاستعارة والتمثيل من البساطة إلى التركيب :

يتضح هذا المستوى التناسلي من خلال الصورة التشبيهية التي توصل بها الشعراء في وصف النرجس. وهو من النواوير التي زحرت بها الطبيعة الأندلسية، وشكلت مجالاً فنياً للتفاخر والتناضل والمعارضة. يقول أبو الوليد الحميري في هذا السياق من جملة قصيدته المعارضة⁽⁸⁹⁾ :

وَنَرَجِسٍ مِثْلَ الْمَهْجُورِ فَارَقَ غَمَّضَهُ

وقد ألم ابن الأبار بوصف النرجس فقال معارضاً⁽⁹⁰⁾

وَنَرَجِسٍ مُتَغَاضٍ كَأَنَّهَا الْحُزْنَ مَضَّهْ
يَرْتُو بِطَرْفٍ كَحِيلٍ كَمَنْ يُحَاوِلُ غَمَّضَهُ

وقال أبو بكر بن نصر⁽⁹¹⁾ :

مَنْ نَرَجِسٍ ذِي جُفُونٍ دُمُوعَهَا مُرْفَضَّهْ
مُضْفَرٌّ لَوْنٍ كَصَبِّ بِهِ غَرَامٌ أَمْضَهْ

ومن شعر أبي الأصمغ في هذا المعنى⁽⁹²⁾ :

وَالنَّرَجِسُ الْغَضُّ تَبْرٌ فِي صُفْرَةٍ مِنْهُ مَحْضَهْ

وقال أبو الحسن علي بن أبي غالب من جملة قصيدته المعارضة⁽⁹³⁾ :

وَنَرَجِسٍ مَنَعَ الشُّهْدُ جَفْنَهُ أَنْ يَغُضَّهْ
كَلُّونَ صَبِّ تَشَكَّى قِلاً الْحَبِيبِ وَبُغْضَهْ

قد لا يجد المتأمل أي عناء في الكشف عن صور محاكاة الشعراء للنرجس والوسائل الأسلوبية التي توسلوا بها في ذلك. فقد ركزوا

89- أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف الربيع ، ص : 37.

90- نفسه ، ص : 38.

91- نفسه ، ص : 39.

92- نفسه ، ص : 40.

93- نفسه ، ص : 42.

جميعا على شكل الشيء الموصوف ولونه، والتمسوا له صفات تحديدية مختلفة مثل المهجور الذي فارق غمضه والعين الحزينة وصفرة التبر ولون العاشق الذي به غرام، واعتمدوا في ذلك على الصورة التشبيهية بمختلف مستوياتها: التشبيه والاستعارة والتمثيل.

ولنكون أكثر دقة نقارن بين تصوير أبي بكر بن نصر وأبي الحسن بن غالب للون النرجس. فقد جمع أبو بكر بن نصر بين الاستعارة والتمثيل البسيط؛ إذ شبه النرجس بالعين وحذفها وكنى عنها بالجفون والدموع على سبيل الاستعارة المكنية. وهدفه من هذا هو إيقاع الشبه بين نضارة أوراق النرجس وجفون العين. ولتوضيح وبيان اصفرار لون النرجس مثل لذلك على صيغة التشبيه الصريح بالعاشق الذي أتعبته تباريح الهوى.

والملاحظ أن المُعارض أبا الحسن بن غالب في تناصه مع محاكاة نموذج حافظ على نفس المكونات التصويرية، لكنه عمل على إعادة إنتاجها بطريقة مختلفة؛ إذ استعار هو الآخر للنرجس عينا فجعل له جفونا، وركب له صورة أوقع لها شبيها بواسطة نفس التمثيل الذي استغله مرجعه، ولكن بطريقة مركبة تقتضي من المتلقي «انبعاثا في طلبه واجتهادا في نيله». وهو بهذا إنما يعكس جزءا من انشغال شعراء الأندلس بنفس القيم البلاغية المهيمنة في عصورهم الأدبية⁽⁹⁴⁾.

ولئن كان علماء البلاغة قد اتفقوا على أن التمثيل «إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها،

94 - نشير هنا إلى أن لكل عصر أدبي وسائله البلاغية وقيمه الفنية المهيمنة، كما أكد ذلك ابن شهيد بقوله: «وكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة الأمم من المتعاقبة نوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش سواه». ينظر ابن بسام، الذخيرة، ق 1م 1، ص 237. ولعل هذا ما يفسر انشغال شعراء الأندلس بقيم بلاغية مهيمنة في عصورهم الأدبية.

وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثارها من أقاصي الأفتدة صباة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشغفا»⁽⁹⁵⁾، فإن الشاعرين تمكنا باعتمادهما على الفاعلية البلاغية للتمثيل من توفير أكبر قدر من الشعرية لتصويراتهم. ومع ذلك، فهما يختلفان في كيفية التوظيف، وفي درجة هذه الشعرية بالنظر إلى تباين السياق النصي الذي ورد فيه التمثيل. فإذا كان أبو بكر بن نصر ألم بالشيء الموصوف من جهتي الشكل واللون، كل جهة تنفرد بصورة بلاغية مستقلة، وصرح بلون النرجس؛ فإن أبا الحسن بن غالب عكس الأمر فسكت عن ذلك مصرحا بلون المشبه به (العاشق)، ومستغلا ما يتيح التمثيل الذي جاء على صيغة التشبيه المركب من إمكانات فنية مهمة. وحينما أراد أن يوقع شبيها لصورة النرجس وقد منع السهد أن يَغْضَه مثل له بلون الصب الذي أضناه الحب، وجانس بين بغضه وبغضه فخلق المفارقة، وحقق الغرابة والاختلاف.

1-3. الاستعارة وتراكب الصور :

تكمن أهمية هذا المستوى الفني من التصوير في الكشف عن الطريقة التي تتحاور بها مختلف المكونات الفنية للنصوص المتعارضة في إطار التناص الذاتي⁽⁹⁶⁾. نسوق لهذه الغاية قول ابن سهل من جملة النص المعارض⁽⁹⁷⁾ :

هَلْ دَرَى ظَبِّي الْحَمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبِّ حَلَّةٍ عَنْ مَكْنَسِ

95 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 115.

96 - أسمی دلونباخ لوسیان هذا النوع من الحوار بالتناص الداخلي أو المكتفي بذاته، ينظر مقاله

«Intertexte et autotexte» p: 282 وقد استهوت جمالية هذا الموشح «هل درى ظبي الحمى

أن قد حمى» عددا من الشعراء. ومن الغريب أن تستهوي ابن سهل نفسه، فعارضه بقصيدته :

رُبَّ رِيمٍ رَامَ قَلْبِي مُبْرِمًا فِيهِ سَهْمَا جَاءَ عَنْ غَيْرِ قِيسِي. الديوان، ص 478-479.

97 - ديوان ابن سهل، ص: 474.

الذي يتقاطع مع قوله في النص المعارض (98) :

مَنْ رَأَى ظَبِيًّا أَرَانَا أَشْهُمًا مِنْ لِحَاطِ كَعْيُونِ النَّرْجِسِ

استعار الشاعر الظبي للمحبوب في البيت الأول، وتجاوز ذلك في معارضته فركب على الصورة الأصل صورة أخرى شبه من خلالها لحاظ المحبوب بعيون النرجس بجامع إظهار محاسن الجمال والحسن الخلفي. وهو أمر ممكنه من تحقيق مزيتين بلاغيتين :

الأولى : فاعل بين الذات الشاعرة ومكونات جمال محبوبه على نحو يذكّرنا معنى قوله في البيت الثاني بقول امرئ القيس الذي أبدع في هذا الاتجاه واشتهر به (99) :

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ

الثانية : حرص على جعل طرفي الصورة التشبيهية في البيت الثاني مؤتلفين ومختلفين في الآن نفسه ، إذ مزج بين جمال المحبوب وجمال الطبيعة. وهو بهذا إنما يساهم في ترسيخ تقليد فني ميز مذهب الشعراء الأندلسيين الذين إذا «تغزلوا صاغوا من الورد خدودا ، ومن النرجس عيوننا ، ومن الآس أصداغا ، ومن السفرجل نهودا ، ومن قصب السكر قدودا ، ومن اللوز والتفاح مباسما ، ومن ابنة العنب رضابا...» (100).

وجملة القول : إن ابن سهل في معارضته الذاتية استطاع أن يتصرف في مكونات الصورة الأصل بكيفية فنية مختلفة مكنته من إضافة لبنة جديدة إلى التصوير البياني العربي القديم. وهذا يؤكد أن المعارضة الشعرية كما تحققت في هذا السياق ليست مجرد وسيلة فنية لتأكيد المشابهة مع مكونات النص النموذج ؛ بل هي مسلك قرائي وتناسي يروم تحقيق الاختلاف على جميع المستويات الفنية.

98 - ديوان ابن سهل ، ص 478.

99 - ديوان امرئ القيس ، ص 30

100 - المقرئ ، نفع الطيب 2 / 323

2 - النقل الفني : دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص

والرمز الصوفي.

ليست المعارضة الشعرية مجرد حوار بسيط بين نص سابق وآخر مشتق منه يشترك معه في قالب الإيقاعي والغرض العام ؛ بل هي عملية تحويل فني للنموذج المحتذى على جميع المستويات الفنية ⁽¹⁰¹⁾. بيان ذلك ، أن المعارض عمل في بعض حواراته النصية على نقل الوحدات المعنوية لنصوصه المعارضة إلى غير الجهة التي كانت عليها من قبل ، فأعاد توظيفها بشكل فني يخدم مقاصده المختلفة. وهكذا نجد ينقل النواة المعنوية الواحدة من مقام إلى آخر ، ومن غرض إلى آخر ⁽¹⁰²⁾ فيحدث بذلك تداخلا بين السياقات المختلفة مما يولد المفارقة ⁽¹⁰³⁾ ، ويساهم في إعادة إنتاج المعنى الأصلي بشكل يجعله مختلفا وفاعلا في الأذواق الفنية اللاحقة. ولعل هذا ما يبين أن المساهمة في بناء المعنى النموذجي فعل «ترسيخ وتجديد في آن : يرسخ الشاعر المعنى إذ يجري بريحه ويغترف منه، ولكنه يروم تجديده في الآن نفسه ؛ إذ يعيد إنتاجه فيفكك دلالاته الأولى ويغير نظامه السابق ليعيد تشكيل الدلالة وينظمها تنظيما جديدا» ⁽¹⁰⁴⁾.

101 - أشار تودوروف في هذا السياق إلى أن العلاقة بين النصين المتعارضين ليست متكافئة ؛ بل إن مناطها هو التحول المستمر. ينظر كتابه : الشعرية ، ص : 41.

102 - أجمعت الدراسات النقدية والتناسية القديمة على أن انتقال المعنى من غرض إلى آخر من أهم الوسائل التي تضمن للشاعر اللاحق حق الاختلاف عن النص النموذج ، وهو أحد الأسباب الرئيسية لإخفاء المعنى المأخوذ. ينظر في هذا الإطار : ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص : 80-81 ، القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص : 204. وأبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص : 198. وابن رشيق القيرواني ، العمدة ، 2/ 1050

103 - ينسجم هذا وما أشار إليه كمال أبو ديب في كتابه : الشعرية بمفهوم الفجوة ومسافة التوتر. ص : 22.

104 - أحمد حيزم ، فن الشعر ورهان اللغة ، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحري ، ص : 426.

2-1. المعارضة الشعرية Pastiche والاستشهاد الشعري

أو التنصيص citation

يضعنا هذا النوع من المعارضات أمام سياقين متداخلين ومتفاعلين. وهو أمر لا يكلف القارئ والدارس أي عناء لاستكشافه وملاحظته. فبمجرد قراءة بصرية وعمودية للنص المعارض نستكشف خيوط هذا الحوار ومكوناته. فهو يتكون من بنيتين لغويتين متجاورتين ومتآخذتين؛ إحداهما أصلية ومجردة من أي قيود شكلية، والأخرى مسيجة بهلالين تبدو وكأن لها كيانها الخاص، لكنها في حقيقة الأمر ليست سوى مكون من مكونات النص المعارض. وتسمى هذه البنية النصية في النقد القديم بالتضمين. وهو: أن يضمن الشاعر كلامه مصراعاً أو أكثر من كلام غيره⁽¹⁰⁵⁾. وقد وسع المحدثون من دائرة هذا الموضوع فتناولوه في إطار ما يسمى بالاستشهاد الشعري أو التنصيص citation⁽¹⁰⁶⁾. وهو «الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين»⁽¹⁰⁷⁾؛ إنه «تكرار لوحدة نصية من خطاب في خطاب آخر»⁽¹⁰⁸⁾.

إن الاستشهاد الشعري أو التنصيص بهذا المعنى هو إعادة إنتاج لبنية نصية اقتطعت من نظام دلالي وجمالي أصلي فتم توظيفها في نظام دلالي وجمالي آخر مستقبلي¹⁰⁹. ويمكننا تمثيل هذا بيانياً على الشكل التالي:

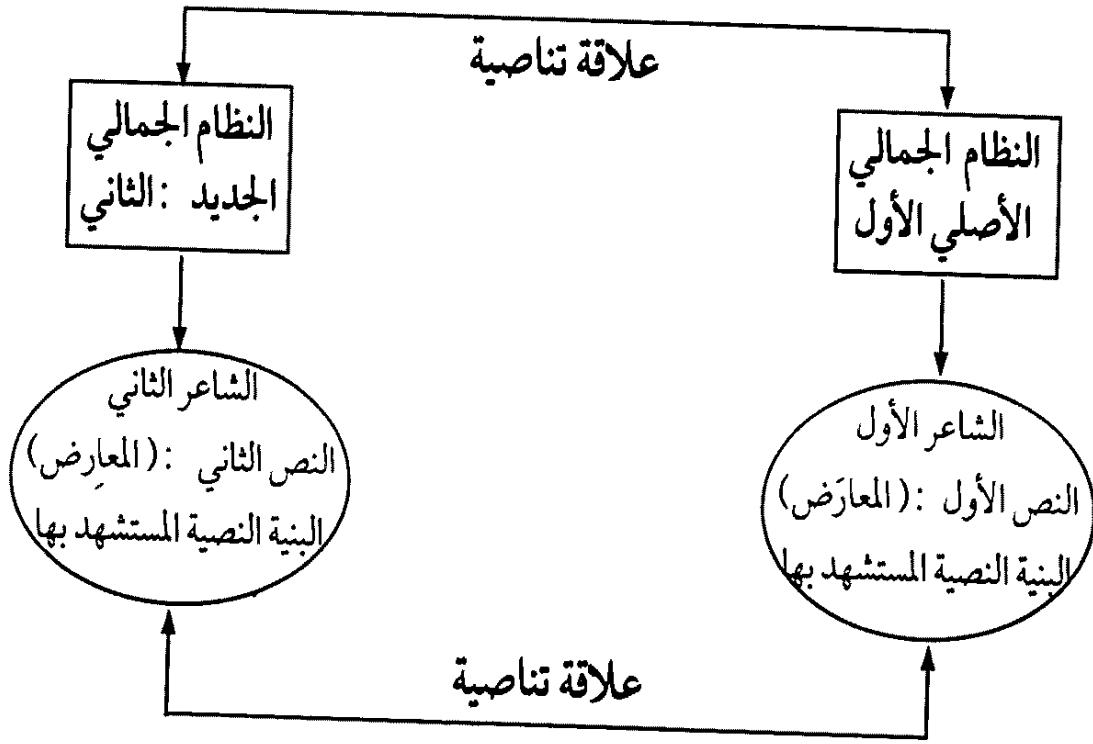
105 - ينظر الأثير، المثل السائر، 326/2، وابن المنذ، البديع في نقد الشعر، ص 249.

106 - ينظر هنا أنطوان كمبانيون في دراسته التنصيصية المتميزة: اليد الثانية أو عمل الاستشهاد Voir Antoine Compagnon. *La Seconde main, Ou le travail de la Citation*

107 - جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص: 90.

108 - وينظر أيضاً مارك دوبيازي، «نظرية التناص»، ص: 117.

109 - نفسه، ص: 117.



فالاستشهاد الشعري كما يبدو يؤسس لعلاقة تناصية بين نظامين جماليين مختلفين⁽¹¹⁰⁾. ولعل تغيير موقع البنية النصية المستشهد بها من شأنه أن يحول دلالتها الأصلية فينتج قيمة دلالية جديدة، ويتسبب في تحويلات فنية تشمل النص الموظف لها عند لحظة الاندماج بينهما⁽¹¹¹⁾. وهذا ما يجعل النص المستشهد به يتوزع إلى دالتين مختلفتين «ففي الأول ينتج النص كلامه الخاص فيبينه معجميا وتركيبيا ودلاليا، لكن هذا الإنتاج النصي بكامله يتحول إلى دال ثان يفترض مدلولاً ثانياً، هو هذه الدلالات التناصية التي تنتج كلاماً قيل سابقاً واستنفدت قصدياته النصية، فلم يعد سوى عنصر من عناصر الإبدال Paradigme لا يمكن قراءته إلا في إطار المركب الجديد أي داخل العملية التناصية»⁽¹¹²⁾.

وقد عبر لوران جيني عن هذه السيرورة التناصية بالإشارة إلى أنه ينبغي للنص المستشهد به أن يكون قابلاً لأن يتخلى بشكل من الأشكال

110- *La Seconde main ou le travail de la citation*, p. 56.

111 - مارك دوبيازي، «نظرية التناص»، ص: 117.

112 - عبد اللطيف بنداود: في شعرية قصيدة الحدأة العربية، (رسالة)، ص: 350.

عن شفافيته. فهو لم يعد يتكلم وإنما هو موضوع للكلام. لم يعد يبين أو يقرر « معناه»، وإنما يوحى بالمعاني الثواني. ولم يعد يدل لحسابه الخاص، وإنما ينتقل إلى مستوى أداة ووسيلة⁽¹¹³⁾. ومعنى هذا الكلام: أن النص المستشهد به عندما يحل بالنظام الدلالي والفني للنص المعارض؛ فإنه يصبح بالنسبة للشاعر المعارض وسيلة لتحقيق مقاصده المختلفة. ومن ثمة تتعرض دلالاته الأصلية للتبديل والتغيير، والاختلاف، ولضروب من النفي والإزاحة.

ولعل استحضر اختلاف السياق العام الذي يؤطر حوار النصين المتعارضين يجعلنا لا نتردد منذ البداية في الحكم على هذا النوع من المعارضة بأنها اختلافية؛ لأن العملية التناسية في هذا الإطار إنما تأخذ طابعا حركيا، ينتقل بموجبه المعارض من محاكاة نموذج وتصريف مكوناته الفنية إلى تغييره وتحويله. وبالجملة، فإنه يعمل على إعادة كتابته من جديد خدمة لمقاصده الذاتية.

2-1-1. مستويات الاستشهاد أو التنصيص وآليات التناص

إذا كان النقل الفني يمثل أهم أساليب التصرف في تغيير صورة المعنى الواحد، ومن الوسائل التناسية التي تكشف عن انفتاح المعاني وقدرتها على إثارة قراء مختلفين، فإنه قد هم مستويات مختلفة من التنصيص أو الاستشهاد الشعري أهمها:

2-1-1-1. التنصيص بالمصراع الواحد

سلك المعارض الأندلسي طرائق أسلوبية مختلفة لتأكيد حواراته الفنية، من ذلك تضمين مصراع بيت شعري من النص النموذج على نحو ما فعل المنخل الشلبي في قوله⁽¹¹⁴⁾:

113- Laurent Jenny, « Stratégie de la forme », p. 262.

114 - ابن صاحب الصلاة، المن بالإمامة، ص 98

إِذَا جَاوَزْتَ دَرْبًا إِلَيْكُمْ فَأَيْتَمَا
وَإِنْ يُقْضَ نَحْبًا مِنْهُمْ ذُو بَسَاةٍ
يَجُوزُ وَشِيكَ الْمَوْتِ نَحْوَكُمْ دَرْبًا!
وَيَسْتَشِدُّ الْبَطْرِيْقُ فِي عَرَصَاتِكُمْ
فَمَنْ نَفْسَ جَبَّارٍ لَكُمْ يَقْتَضِي النَّحْبًا!
«فَدَيْنَاكَ مِنْ رِبْعٍ وَإِنْ زِدْتَنَا كَرْبًا»

أودع الشاعر نصه المعارض صدر مطلع بائية أبي الطيب المتنبي الذي

يقول فيه (115) :

فَدَيْنَاكَ مِنْ رِبْعٍ وَإِنْ زِدْتَنَا كَرْبًا
فَإِنَّكَ كُنْتَ الشَّرْقَ لِلشَّمْسِ وَالغَرْبَا

فالسؤال الذي تقتضيه المعالجة التناصية هو : كيف وظف المعارض

البنية النصية المستشهد بها؟

عمل المنخل الشلبي على صرف دلالة المصراع المستشهد به إلى وجه آخر غير وجهه الأصلي. وهذا يعني أن الوحدة المنقولة قد دخلت في سياق النص الجديد، وأصبحت عنصرا من عناصره، فتخلت بذلك عن دلالتها الأصلية (116). فهي عند المتنبي مرتبطة بالمطلع الغزلي الذي خاطب من خلاله ربع الحبيب ودعا له بقوله : فديناك أيها الربع من أحداث الدهر ونوائبه أنك زدتنا وجدا بما هجت من ذكرى الحبيب الذي كان فيك كالشمس يخرج منك ويعود إليك، وكنت له كالمشرق حين يظهر وكالمغرب حين يحتجب (117). أما المنخل الشلبي فحول دلالة المصراع المتناص معه من النسيب إلى إظهار قوة الممدوح، وبالتحديد تصوير حالة زعيم العدو «البطريق» وهو يندب أحد قواده العسكريين الذين فقدهم في المعركة. ولعل هذا التحويل لدلالة الإيداع هو ما ساهم في تنشيط شعرية النص المعارض (118)، وأكد طبيعته الاختلافية بشكل

115 - ديوان أبي الطيب المتنبي ، 1/ 182
116 - Voir Antoine Compagnon, *la seconde main*, p56

117 - ديوان أبي الطيب المتنبي ، 1/ 182
118 - ميشال ريفاتير ، دلاليات الشعر ، ص 39

يبين أن التناص ليس مجرد «نقل وإنما هو تحول Métamorphose للمعنى الأول وكيفية في التفاعل معه»⁽¹¹⁹⁾.

2-1-1-2. التنصيص بالمصراع المتعدد أو عدة أشطر :

عبر المعارض من خلال هذا المستوى التناصي عن اغترابه الروحي، وحينه إلى القيم الدينية الصحيحة، وذلك بفعل ما حدق بالأفق الأندلسي من الأخطار، وألم به من المحن. ومن المظاهر التناصية لهذا التعبير استعارة النموذج الفني العذري، ومعايشة تجارب دينية داخل سياق الغزل، والشعر الحسي عموماً⁽¹²⁰⁾. وتكشف لنا بعض النماذج الشعرية المتعارضة عن صور هذه الاستعارة، وهذا الانتقال الفني من مقام الغزل والطرب والخمرة إلى مقام المديح السياسي والديني والحب الإلهي. ويمكننا بهذا الصدد أن نتساءل : ما هي الكيفية التي يتداخل بها الدنيوي بالديني، والمدنس بالمقدس في هذا النوع من التناص؟ وما هي مقاصد المعارض المختلفة من معارضة نص غزلي لمدح النبي عليه السلام ومعانقة الحب الإلهي؟ وإذا كانت شعرية التناص تتجاوز حدود النقل إلى التحويل فكيف حاور المعارض مكونات النصوص المتعارضة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، اخترنا دراسة نموذجين يشتركان في مدح الرسول عليه السلام وذلك عن طريق معارضة نصين غزليين للشاعر امرئ القيس⁽¹²¹⁾ :

الأول :

قِفَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ

119- أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص 48

120- فاطمة طحطح، الغربية والحنين في الشعر الأندلسي، ص : 297.

121- ديوان امرئ القيس، ص : 8.

وقد عارضه حازم القرطاجني بقوله (122) :

الْأَعْمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعْمَنْ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

والثاني (123) :

لِعَيْنِكَ قُلْ إِنْ زُرْتَ أَفْضَلَ مُرْسَلٍ « قِفَانَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ »

عارضه ابن جزى الكلبي بقوله (124) :

أَقُولُ لِعَزْمِي أَوْ لِصَالِحِ أَعْمَالِي « الْأَعْمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي »

ومما تجدر ملاحظته حول هذا النمط من التناص أن المعارض يقوم بعملية اختيار فنية ؛ إذ إنه - وكما يتبين من خلال بنيتة النصية - ينتقي ويضمن أشطرا من أبيات النص المرجعي لإنجاز برنامجه الفني التحويلي ، وتحقيق مقاصده الدينية والذاتية.

ويمكننا حصر طريقة توظيفه للمقاطع النصية المستشهد بها في أمرين متلازمين ينسجمان ووظائفها الأساسية في النص المعارض :

الاختلاف الجزئي : يحصل عندما يختار المعارض مقاطع من النص المحتذى فيوظفها بدلالاتها الأصلية ليعضد بها غرضه الأساس المتمثل في مدح النبي عليه السلام ونيل شفاعته ، وطلب الغفران من الذنوب : (التعصيد).

الاختلاف الكلي : يحدث عندما يضمن المعارض مقاطع شعرية محولا دلالاتها الأصلية حتى تنسجم ومقصده الأساس متوسلا في ذلك بآليات التحويل المختلفة : (التحويل).

ولأن النصوص المتعارضة تبدو طويلة ، فإننا سنسلك مسلكا تركيبيا نبرز من خلاله آليات اختلاف النص المعارض في توظيفه لمعاني نموذج الغزلي :

122 - المقرئ ، أزهار الرياض في أخبار عياض ، 3 / 178 . وينظر ديوان حازم القرطاجني ، ص : 89.

123 - ديوان امرئ القيس ، ص : 27.

124 - المقرئ ، أزهار الرياض في أخبار عياض ، 3 / 182.

أ. التحويل الكلي :

أ-1. من الأمر إلى النهي : نمثل لهذا التحويل التناسي بتلك المعاني التي صور من خلالها حازم القرطاجني زيارة قبر الرسول عليه السلام (125) :

لِعَيْنَيْكَ قُلْ إِنْ زُرْتَ أَفْضَلَ مُرْسَلٍ « قِفَا نَبِّكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ »
 وَفِي طَيِّبَةٍ فَاَنْزِلْ وَلَا تَغْشَ مَنْزِلًا « بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ »
 وَزُرْ رَوْضَةً قَدْ طَالَمَا طَابَ نَشْرُهَا « لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ »
 وَأَثْوَابَكَ اخْلَعْ مُحْرِمًا وَمُصَدِّقًا « لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبِنَةِ الْمُتَفَضَّلِ »
 فَيَا حَادِي الْأَمَالِ سِرِّي وَلَا تَقُلْ « عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ »

وحتى تتمكن من معرفة الطريقة التي ينتج بها الاستشهاد الشعري المعنى الجديد نستدعي الأبيات الشعرية الأصلية التي اقتطعت منها المقاطع المستشهد بها (126) :

1 قِفَا نَبِّكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلٍ
 2 فَتَوْضِحَ فَاَلْمِقْرَاءِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
 13 تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ
 25 فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبِنَةِ الْمُتَفَضَّلِ

يتبين أن المعارض اختار مقاطع مختلفة من النص المعارض فأعاد إنتاجها موجهها دلالتها المرتبطة بسياق الغزل بالحبيبة إلى خدمة مقاصده الدينية. وهذا ما يتضح من خلال تضمين حازم لصدر البيت الأول من مطلع لامية امرئ القيس، والذي تحولت كل مكوناته لترتبط بسياق ديني صرف؛ فأضحى المراد بالحبيب هو الرسول عليه السلام بدل

125 - المقري، أزهار الرياض في أخبار عياض، 3/ 178. ديوان حازم القرطاجني، ص: 89-90.

126 - ديوان امرئ القيس، ص: 8-11-14.

الحبيبة، وأصبحت الذكرى والمنزل مرتبطين بقبره عليه السلام بدليل قول المعارض « قُلْ إِنْ زُرْتِ أَفْضَلَ مُرْسَلٍ ».

وقد اعتمد المعارض على قرائن نصية وأسلوبية مكنته من تغيير دلالة الأبيات المستدعاة. وهكذا تحولت صيغة الأمر التي بنى عليها امرؤ القيس دعوته للوقوف والبكاء على طلل الحبيبة بسقط اللوى وحومل إلى صيغة النهي « وَلَا تَغْشَ مَنْزِلًا ». ودعا مقابل ذلك إلى النزول بمكة المكرمة. وهو الأمر نفسه الذي سلكه في البيت السادس؛ إذ ألح على حادي آماله للاستمرار في رحلته الذهنية إلى حيث يوجد الرسول عليه السلام مستغلا في ذلك صيغة النهي لتحويل دلالة المقطع الشعري المتناص معه والمتصل بالحوار مع الحبيبة.

أ-2. الأمر بين « دَعْ » و « كُنْ » : استمر حازم في تحويل المقاطع الشعرية المستشهد بها منوعا وسائلا التناسية، كما يتضح من خلال قوله (127) :

64	أَمْدَاحَ خَيْرِ الْخَلْقِ قَلْبِي قَدْ صَبَا	« وَلَيْسَ صِبَايَ عَنْ هَوَاهَا بِمُنْسَلٍ »
65	دَعْ مَنْ لِيَّامٍ صَلُحْنَ لَهُ صَبَاً	« وَلَا سِيَّما يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلُجَلٍ »
66	وَأُصْبِحَ عَنْ أُمَّ الْحُوَيْرِثِ مَاسَلَاً	« وَجَارَتِهَا أُمَّ الرَّبَابِ بِمَاسَلٍ »
67	وَكَُنْ فِي مَدِيحِ الْمُصْطَفَى كَمُدْبِجٍ	« يُقَلِّبُ كَفَيْهِ بِخَيْطِ مُوَصَّلٍ »
68	وَأَمْلُ بِهِ الْأُخْرَى وَدُنْيَاكَ دَعْ فَقَدْ	« تَمَّتْ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ »

يضعنا هذا القول أمام موقفين متقابلين :

الأول : الإقلاع عن ملذات الدنيا وزهو الصبا.

127 - المقري، أزهار الرياض في أخبار عياض، 3/181. ديوان حازم القرطاجني، ص 95.

الثاني : معانقة مقام النبوة لتأميل الآخرة ونيل الشفاعة.

وقد توسل المعارض لهذا بوسائل أسلوبية وتناصية مكنته من توظيف معاني مقاطع نموذجه توظيفا مختلفا ينسجم ومقاصده الأساسية. وهكذا تناص مع عدد من المكونات الفنية التي بنى عليها امرؤ القيس موقفه : اسم المكان «دائرة جلجل»، وأسماء الأعلام : أم الحويرث وأم الرباب، فعمل على تأويل دلالتها الأصلية بما يلائم خصوصية تجربته الفنية ؛ إذ نفى الموقف الدلالي والجمالي الذي تكونه تلك المتناصات بقوله « دَعْ مَنْ » : فعل الأمر الذي يحمل نوعا من النقد، والتعريض، والدعوة إلى ترك ما كان يفتخر به امرؤ القيس من مغامرات غزلية مع حبيباته (128) :

9 أَلَا رَبَّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سِيَّمَا يَوْمَ بَدَاةِ جُلْجُلِ
6 وَإِنَّ شِفَائِي عِبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعْوَلٍ !
7 كَدِينِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا «وَجَارَتِهَا أُمُّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ»

ومقابل هذا الموقف الفني من تغزل امرئ القيس، استدعى حازم شخصية الرسول عليه السلام الذي كنى عنه بالمصطفى، ودعا إلى التمسك بمدحه «كن» لأنه يمثل بالنسبة إليه رمزا للخلاص وإعادة الطمأنينة إلى النفوس. ولم يكتف بهذا فقط ؛ بل عمل على تركيب صورة تشبيهية على مقطع نموذجه المستشهد به كما في البيت السابع والستين. وبذلك تمكن من خلق علاقة فنية جديدة مع أسماء الأعلام والأماكن المشكلة لبنية المقاطع النصية المستشهد بها، فأضاف إليها من عندياته ما ينسجم ومقاصده المختلفة. ومن ثمة أحال على المعهود بالمأثور (129).

128 - ديوان امرئ القيس ، ص : 9-10.

129 - حازم القرطاجني 'منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 189.

ب- الصورة التشبيهية.

ب-1. وحدة المشبه به واختلاف المشبه : عمد المعارض إلى تحويل المكونات الأساسية للنص المحتذى. وهكذا نجد كلما حاور جانباً من تصويراته الفنية استشهد ببعض عناصرها لتعضيد مواقفه، وغيب البعض الآخر مستبدلاً إياه بعناصر جديدة تخدم مركبه الفني الجديد. ويعتبر قول امرئ القيس⁽¹³⁰⁾ :

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

من التشايبه الشعرية التي أغرب فيها صاحبها⁽¹³¹⁾ ؛ إذ شبه سموه إلى حبيته ليلاً بحباب الماء وهو يعلو بعضه بعضاً في رفق وتمهل.
وقد حاور ابن شهيد تشبيه امرئ القيس، فولد منه معاني أخرى، عبر عنها⁽¹³²⁾ بقوله :

وَلَمَّا تَمَلَّأَ مِنْ سُكْرِهِ فَنَامَ وَنَامَتْ عُيُونُ الْعَسَسِ
دَنَوْتُ إِلَيْهِ عَلَى بُعْدِهِ دُنُوَّ رَفِيقِ دَرَى مَا التَّمَسِ
أَدَبْتُ إِلَيْهِ دَيْبَ الْكَرَى، وَأَسْمُوَ إِلَيْهِ سُمُوَ النَّفْسِ

ويظهر أن الشاعر المولد إنما فصل ومطط ما أجمَلَهُ امرؤ القيس، وولد معاني إضافية إلى المعنى الأصلي تتصل بسياق الغزل والسكر ونوم الحرس ودنو الشاعر إلى المحبوب ودبيبه إليه الذي يشبه ديب الكرى، وسموه إليه الذي يشبه سمو النفس. ونضيف إلى ذلك كله أن ابن شهيد أخرج المعنى في قالب إيقاعي مختلف عاملاً بفكرته النقدية التي أشار إليها بقوله : « إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك فأحسن تركيبه،

130 - ديوان امرئ القيس ، ص : 31.

131 - اعتبر ابن شهيد تشبيه امرئ القيس من المعاني العقم. وهي التي أغرب فيها صاحبها وأبدع

وسبق إليها ينظر رسالة التوابع والزوابع ، ص : 135.

132 - نفسه ، ص : 13.

وأرق حاشيته، فاضرب عنه جملة. وإن لم يكن بد ففي غير العروض الذي تقدم إليها ذلك المحسن، لتنشط طبيعتك، وتَقْوَى مُنْتَكَّ « (133)

فإذا كان ابن شهيد حاور الصورة التشبيهية النواة من خلال وسائل تناصية حاولت إخفاء مكوناتها، فإن ابن جزى الكلبى قد تفاعل معها من منطلق جمالي ودلالي آخر. فقال من جملة قصيدته المعارضة (134) :

أَقُولُ لِعَزْمِي أَوْ لِصَالِحِ أَعْمَالِي « أَلَا عَمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي »
أَمَّا وَعَظِي شَيْبٌ سَمًا فَوْقَ لَمَّتِي « سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ »

لم يحاول المعارض إخفاء تناصه مع الصورة النواة، كما فعل ابن شهيد ؛ بل استشهد بأحد العناصر المشكلة للمشبه به فصرفها عن وجهها التغزلي لتتصل بسمو الشيب، وانتشاره فوق لمته، وذلك بغرض التعبير عن ندمه واتهائه للتمسك بالقيم الدينية الصحيحة.

ب-2. تراكب الصور : لم يكتف المعارض في تعامله مع تصويرات النص النموذج باستدعاء أحد مكوناتها أو كلها لخدمة مقاصده الفنية والدينية ؛ بل إنه غالبا ما يسعى إلى التصرف فيها ببناء صور جديدة كما يتضح من خلال تعامله مع قول امرئ القيس (135) :

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تُشَبُّ لِقْفَالِ

أخذ ابن جزى الطرف الثاني من الصورة الأصل معيدا إنتاجه بطريقة فنية مختلفة (136) :

أَنَارَ بِهِ لَيْلُ الشَّبَابِ كَأَنَّهُ « مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تُشَبُّ لِقْفَالِ »

133 - ابن شهيد ، التوايح والزوايح ، ص : 135. فقد اختار ابن شهيد بحر المتقارب فيما أخرج امرؤ القيس المعنى في بحر الطويل.

134 - المقري ، أزهار الرياض في أخبار عياض ، 3/ 182.

135 - ديوان امرئ القيس ، ص : 31.

136 - أزهار الرياض في أخبار عياض ، 3/ 182.

وبذلك أضحى المشبه به متصلاً بالشيب بدلاً من الحبيبة. وقد استطاع ابن جزي أن يتجاوز هذا المستوى الفني العام لبني علي الصورة النواة صورة استعارية أخرى ؛ إذ استعار للشباب الليل بجامع الظلام، وركب من ذلك صورة جديدة عبر من خلالها عن مقصده المتمثل في ضرورة الاتعاض، وتجاوز مرحلة الشباب والصباء التي تتميز بالضلال والطيش. ولهذا مثل لصورة الشيب وهو يضيء ظلام الشباب بمصاييح الرهبان التي «تشب لقفال»، منزاحاً بذلك عن النسق البلاغي لصورة نمودجه، ومساهماً في إعادة بناء مكوناته الأصلية بجعلها أكثر شعرية. وهذا الفعل القرائي الذي قام به ابن جزي جدير بأن يلحق بما يسميه عبد القاهر الجرجاني بالبناء على التشبيه. وهو أحد المعايير الفنية التي تتحقق بها المزية البلاغية للكلام الشعري⁽¹³⁷⁾.

ب-3. تراكم الصور : مقابل ذلك الاتجاه التركيبي في البناء على بعض أطراف التشبيه، لم يستطع حازم القرطاجني في معارضته أن يتجاوز حدود تراكم الصور كما يبدو من خلال استغلاله وتوظيفه للمشبه به من الصورة الأصل التي شبه فيها سرعة الفرس وصلابته بجلمود صخر منحط من فوق الجبل⁽¹³⁸⁾ :

مَكَرٌّ مِفْرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

وقد تناص المعارض مع هذه الصورة بقوله :

وَيَغْشَى الْعِدَا كَالسَّهْمِ أَوْ كَالشَّهَابِ «كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ»

137 - ينظر أسرار البلاغة ، ص : 302-305. وينظر محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها

وامتداداتها ، ص : 379-384.

138 - ديوان امرئ القيس ، ص : 19.

ومع ذلك، لم يستطع أن يبلغ شأو صناعة النموذج التي تآزر فيها الترصيع والتشبيه المركب فحققا الغرابة والاختلاف. ولعل عمل حازم القرطاجني لا يعدو أن يكون تراكما لصور بلاغية تشبيهية بسيطة تنأى عن التركيب والتأويل اللذين يساهمان في غرابة المعنى، وجعله جديدا رغم كونه مولدا.

2-1-1-3. التنصيص بالبيت الواحد

يلجأ المعارض الأندلسي أحيانا إلى التناص مع النموذج من خلال تضمين أحد أبياته الشعرية، كما نجد عند الأبار الذي قال في إحدى قصائده المدحية¹³⁹.

أَرَى مِنْهُ بَدْرَ الْمَلِكِ دُونَ سِرَارِهِ وَأَبْصُرُ بَحْرَ الْجُودِ غَيْرَ غَرَامِهِ
حَبَابًا وَحَمَى فِي عُسْرَةٍ وَمَخَافَةٍ فَهَذَا أَنَا ذَا فِي كَلِّهِ وَاحْتِرَامِهِ
أَسِيرٌ إِلَى إِقْطَاعِهِ فِي ثِيَابِهِ عَلَى طَرْفِهِ مِنْ دَارِهِ بِحُسَامِهِ

ضمن الشاعر نصه وأودعه بيتا شعريا من قصيدة أبي الطيب المتنبي⁽¹⁴⁰⁾:

أَيَا رَامِيًا يُضْمِي فُوَادَ مَرَامِهِ تُرْبِي عِدَاهُ رِيَشَهَا لِسِهَامِهِ
أَسِيرٌ إِلَى إِقْطَاعِهِ، فِي ثِيَابِهِ عَلَى طَرْفِهِ، مِنْ دَارِهِ، بِحُسَامِهِ

ورغم أن الخطاب الشعري بخلاف الحديث اليومي لا يعرف التكرار الدلالي المطلق ما دامت الوحدة المعجمية - في حالة التكرار - توجد في سياق بنائي آخر وتكسب نتيجة لذلك معنى جديدا⁽¹⁴¹⁾، فإن ابن الأبار لم يستطع إعادة بناء معنى الوحدة النصية المنقولة، بل حافظ على جميع مكوناتها، فعضد بها مقصده المتمثل في إظهار نعم الممدوح عليه. وهو

139 - ديوان ابن الأبار، 267

140 - ديوان أبي الطيب المتنبي، 115/4.

141 - Voir Youri Lotman, *la structure du texte artistique*, P 186.

المعنى نفسه الذي عبر عنه المتنبي مؤكداً أن جميع ما يتصرف فيه، وما ينعم به من أرض وثياب وخيل وغير ذلك فهو من فضائل المدوح ونعمه.

1-4-1. التنصيص بعدة أبيات

قد يعتمد المعارض الأندلسي إلى استدعاء أكثر من بيت شعري واحد من النص المعارض، كما فعل إبراهيم النميري في خاتمة داليته¹⁴² :

وَمَا أَرَادَ اللَّهُ أَنْ يَعْرِفَ الَّذِي يُوُولُ إِلَيْهِ الْأَمْرُ فِي حَرْبِكَ الْعَدَا
هَذَاكَ لِأَخْذِ الْفَأْلِ وَالْفَأْلِ مُعْجَبٌ كَمَا جَاءَ عَمَّنْ جَاءَ بِالنُّورِ وَالْهُدَى
فَقَامَ خَطِيبُ الْكُونِ نَحْوِكَ سَاعِيًا وَوَأَفَاكَ كَالْأَعْشَى عَلَى الْقُرْبِ مُنْشِدَا
بِجُنْدِ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ وَخَيْلِهِ وَسُلْطَانِهِ أَمْسَى مُعَانًا مُؤَيَّدَا
لِيَهْنَأَ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ ظُهُورُهُ عَلَى أُمَّةٍ كَانُوا بُغَاةً - وَحَسَدَا
وَزَادَ بَيَانًا قَوْلُهُ فَاسْتَمِعْ لَهُ حَدِيثًا عَنِ السَّرِّ اللَّطِيفِ مُرَدَّدَا
أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتَمَّمَ نُورُهُ وَيُخَمِّدُ نَارَ الْفَاسِقِينَ فَتُخَمِّدَا
بَقِيَتْ وَنُورُ اللَّهِ يَهْدِيكَ لِلَّتِي تَنَالُ بِهَا عِزًّا جَدِيدًا وَأُسْعُدَا

اختار الشاعر كما يلاحظ مسلوكا خاصا في طريقة التنصيص الشعري وهو الاستدعاء بالقول أو الإنشاد⁽¹⁴³⁾، إذ ذكر اسم الشخصية المستدعاة وهو الأعشى، ثم اختار من النص المعارض ثلاثة أبيات تنسجم وسياقه الشعري الخاص : المطلع والبيتين الحادي عشر والثاني عشر⁽¹⁴⁴⁾.

وإذا كان استدعاء الشخصيات التراثية من خلال آلية القول في الدراسات التنصيصية عموما لا يفرض شكلا محددًا من أشكال التوظيف، بل يمكن للشاعر أن يقيم معها علاقة فنية وجدلية تعتمد على التوافق

142- شعر ابن الحاج النميري، 2/ 489-490.

143 - أحمد مجاهد، أشكال التنصيص الشعري، ص 184

144 - ينظر أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، 6/ 69-70

والتخالف معا⁽¹⁴⁵⁾، فإن النميري اختار مسك التوافق والتشابه، فاتخذ من معاني البنيات النصية المستشهد بها وسيلة لمدح الممدوح، وحنة فنية على صحة ما خلعه عليه من فضائل تتصل بالمدد الإلهي وإخماد نار الكفار. وهو بذلك لم يستطع أن يتجاوز حدود التعضيد والتوافق إلى تأكيد الاختلاف.

وبالجملة، فإن الخلاصة التي نخرج بها من خلال دراستنا التناسية للاستشهاد الشعري أو التضمين هي : أن النص المعارض في هذا النمط من التناص هو عبارة عن استعارة موسعة لمكونات النص المعارض. وقد ثبت من خلال التحليل أن المعارض لم يكتف بنقل النواة المعنوية من جهة إلى أخرى ؛ بل سعى إلى توفير الشروط الفنية لهذا النقل بشكل يجعلها عنصرا مساهما في تنمية المكونات الفنية والدالية لنظامها الفني الجديد. وهذا أمر ينسجم مع أهم الوظائف التي ساهمت في تأديتها هذه المقاطع والتي حصرناها في اثنتين :

الأولى : التعضيد. تحيلنا على سلطة المجال الفني الأصلي للاستشهاد الشعري والمعضد للبناء الدلالي والجمالي للنص الموظف له⁽¹⁴⁶⁾.

الثانية : التحويل. ويتفرع إلى بعدين : دلالي : يؤكد أن التناص عن طريق الاستشهاد الشعري يساهم في إعادة تنشيط المعنى المتناص معه⁽¹⁴⁷⁾. جمالي⁽¹⁴⁸⁾ : مرتبط بالإطار الفني والأسلوبي الذي يوفره المعارض في نقله للمقاطع النصية المستشهد بها.

145 - أشكال التناص الشعري ، ص 184

146 - ينسجم هذا والوظيفة المرجعية والاستراتيجية التي يؤديها التناص.

Voir. Marc Elgeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.16

147 - Voir., Laurent Jenny, *Stratégie de la forme* , P :279.

148 - ينسجم هذا والوظيفة الجمالية التي يؤديها التناص عموما.

Voir *Mythologie et Intertextualité*, P :16.

وقد ترتب عن هاتين الوظيفتين نتيجتان أساسيتان هما :

الأولى : لم يعد الاستشهاد الشعري «التضمين» مجرد شكل لغوي واقع بين معقوفتين⁽¹⁴⁹⁾ يعكس المحاكاة التامة بين النصوص المتعارضة ؛ بل أصبحت له قيمة دلالية مرتبطة بالوظائف المتنوعة التي يؤديها في النظام الفني والدلالي الجديد⁽¹⁵⁰⁾، وبيارة الشاعر الفنية التي تكشف عن انفتاحه، وتعدد معانيه المحتملة التي تبعتُ فيه حياة جديدة⁽¹⁵¹⁾.

الثانية : إن المعارضة الشعرية فعل تناصي ذو طابع فني كلي أهلها لتوظيف مناصات مأخوذة من النص المعارض وذلك بطريقة فنية تستمد قوتها من مفهوم التحويل الذي يقوم عليه التناص في اشتغاله النقدي. وهذا ما يوضح أنها قراءة اختلافية ومحولة لمكونات النص المستشهد به، وليست مجرد قراءة معضدة ومشابهة.

2- 2 - المعارضة الشعرية والرمز الصوفي

يعتبر الحب الإلهي من أهم مظاهر الاغتراب الصوفي⁽¹⁵²⁾ الذي يعكس انفصالا عن الواقع المعيش بكل إكراهاته، ويُضْمِرُ رغبة في الاتصال بمقام الذات الإلهية ومعانقة أسرارها الربانية. وقد عبر شعراء التصوف عن هذا كل بطريقته الفنية ؛ فمنهم من اختار معارضة نص شعري صوفي من جنسه⁽¹⁵³⁾، ومنهم من اختار استعارة النموذج الفني العذري ومعارضته بنص آخر ذي طابع صوفي مختلف عنه. يتجلى هذا الاختلاف في خلق علاقة رمزية مع مكونات العالم، تتضايق فيها

149 - Voir Antoine Compagnon, *La Seconde main*, p. 69

150 - وقد ذهب أنطوان كميانيون أبعد من هذا حين جعل دلالة الاستشهاد قريبة من الكثافة الفنية التي يؤديها الرمز الشعري. Voir *La Seconde main ou le travail de la citation*, p. 69.

151 - أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، ص : 392.

152 - عبد الحق منصف، الكتابة والتجربة الصوفية، ص : 361-362.

153 - نحيل هنا على معارضة إدريس بن صفوان لفاتية ابن الفارض. ينظر أطروحتنا، المعارضات الشعرية في الأدب الأندلسي ص 69 هامش 2.

لغة الشعر الحسي بلغة العشق والحب الإلهي⁽¹⁵⁴⁾. ولعل هذا ما يؤكد أن شعراء التصوف اعتمدوا في كتاباتهم على التقاليد الفنية للشعر الحسي، لاسيما ما تعلق منها بالخمرة والغزل والطبيعة⁽¹⁵⁵⁾. وهم بهذا الصنيع لم ينزاحوا عن ذخيرتهم الفنية ومعرفتهم الخلفية؛ بل استفادوا من مكوناتها الأسلوبية والتصويرية للتعبير عن مقاصدهم الصوفية والفلسفية والأخلاقية.

ولما كان الأمر كذلك، فما هي الكيفية الفنية التي تلقى المعارض الصوفي من خلالها تقاليد الشعر الحسي التي تجسدها النصوص المعارضة؟ وما هي الصورة التي آلت إليها مكونات تلك التقاليد في النصوص المعارضة؟ وإلى أي حد استطاع المعارض الصوفي أن يرتقي بتجربته في الحب عن مدارك الحس إلى مدارج العرفان والإشراق الصوفيين؟

لا شك أن استحضر السياق الروحي والصوفي الذي تتحرك في إطاره النصوص المعارضة من شأنه أن يمكننا من استكشاف الوسائل التناسية التي تلقى المعارض بواسطتها مكونات النصوص المعارضة ذات الطابع الحسي. وتتلخص هذه الوسائل في الرمز الصوفي⁽¹⁵⁶⁾: وهو الكلام الذي يقع بالإشارة⁽¹⁵⁷⁾، و«يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله»⁽¹⁵⁸⁾.

154 - عبد الحق منصف، الكتابة والتجربة الصوفية، ص: 366.

155 - ذهب عبد الخالق محمود في هذا الإطار إلى أن المتصوفة عجزوا عن «خلق لغة خاصة بالحب الإلهي تستقل استقلالاً تاماً عن لغة الحب الحسي». ومن هنا جاء التشابه والخلط بين شعر الحب الإلهي الصوفي وشعر الغزل الإنساني الحسي، تشابهاً يصعب معه التمييز بين كل منهما. ومن ثم كان سوء فهم هذا الشعر الصوفي وتفسيره وصرفه إلى وجه غير الذي وضع له. ينظر ديوان ابن الفارض، ص: 66. وينظر بهذا الصدد عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص: 301، وعاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، ص: 116.

156 - ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية.

157 - ابن عربي، الفتوحات المكية، 611/2.

158 - نفسه، 174/1.

ولهذا «لا يمكننا أن نحمل هذه الأشعار على ظاهرها الحسي الخالص إذا ما أدركنا طبيعة التجربة ومساقها الروحي، وإذا ما عرفنا أنه لا سبيل إلى التعبير عما هو قدسي إلهي إلا الرمز متمثلا في الكيف الحسي للصور والأشكال» (159).

ولما كان «الحب الإلهي حب جميع الكائنات في كل حضرة معنوية أو حسية أو خيالية أو متخيلة» (160)، فإنه هم المرأة والطبيعة والخمرة وغير ذلك من الموجودات التي أصبحت رموزا صوفية دالة عليه، وتجليا ظاهرا من تجلياته.

وحتى نتمكن من معرفة حدود تعامل المعارض الصوفي مع هذه المكونات الحسية نستدعي بعض معارضات الشاعر الفلسفي محي الدين بن عربي الذي برع في هذا الاتجاه، وصار إماما فيه؛ إذ عبر عن حبه الإلهي من خلال معارضة أشهر الموشحات الغزلية والخمرية؛ وكأنه بذلك يتصدى لتلك الرؤية الطرية التي استبدت بالمجتمع الأندلسي (161)، وذلك من خلال التكفير عن ذنوب غيره وتطهير النفوس منها (162).

ولعل ما يجمع بين هذه النصوص المتعارضة أنها اتخذت من المعاني المتعلقة بالمرأة والخمرة موضوعا للحوار بينها.

159 - الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 229.

160 - الفتوحات المكية، 2/ 113.

161 - استحدثت في المجتمع الأندلسي كثير من صور اللهو والمجون، والانحلال الخلقي. وردا على ذلك نشأت نزعة دينية قوية لاسيما في العصر الموحد الذي نشط فيه الزهد والمديح النبوي والتصوف. وظهر على إثر ذلك متصوفة كبار أمثال محي الدين بن عربي وابن سبعين وغيرهم. ينظر فاطمة طحطح، الغربية والحنين، ص: 298.

162 - سمي النقاد هذا النوع من المعارضات بالمكفر. عرفه سيد غازي بقوله: «هو الذي ينظم في الزهد والتصوف، ويعارض فيه الوشاح موشحا معروفا في المجون والغزل. فيني موشحه على وزنه وقوافي أفضاله، ويختمه بخرجته أو مطلع له ليدل على أنه مكفره ومعارضه». ينظر كتابه: في أصول التوشيح، ص: 119. وينظر أيضا ابن سناء الملك، دار الطراز، ص: 38.

2-2-1. رمز المرأة بين خطاب النص المعارض وخطاب النص المعارض

ليان طبيعة الحوار الفني بين معاني الغزل الحسي والصوفي نقف
عند موشح مشهور للشاعر ابن بقي يقول فيه (163) :

دَانَ الرَّشَا الْوَسْنَانَ فَقَسْوَةُ الْهَجْرَانَ سَوْفَ تَلِينُ
وَاصْبِرْ عَلَى الْأَشْجَانَ فَالْدَّهْرُ ذُو الْوَانَ عِزُّ وَهَوْنُ

أَصَابَنِي قَاتِل وَمِنْ دَمِي طَلَا وَمَا فِدا
فَجَسَمِي النَّاحِل أَفْرِيْتُمْوَا فِلا لَهُ الْفِدا
يَا أَيُّهَا الْعَاقِل إِنْ كُنْتَ لِي خِلا وَمُسْعِدا

وقد عارض هذا الموشح الشاعر محي الدين بن عربي (164) :

سَرَائِرُ الْأَعْيَانَ لَاحَتْ عَلَى الْأَكْوَانَ لِلنَّاطِرِينَ
وَالْعَاشِقُ الْغَيْرَانَ مِنْ ذَاكَ فِي بُحْرَانَ وَاصْبِرْ عَلَى الْأَشْجَانَ

يَقُولُ وَالْوَجْدُ أَضْنَاهُ وَالْبُعْدُ قَدْ خَيْرَهُ
لَمَّا دَتَا الْبُعْدُ لَمْ أَدِرْ مِنْ بَعْدِ مَنْ غَيْرَهُ
وَهَيْمَ الْعَبْدُ وَالْوَاحِدُ الْفَرْدُ قَدْ خَيْرَهُ
فِي الْبُوحِ وَالْكِتْمَانِ وَالسِّرِّ وَالْإِعْلَانِ فِي الْعَالَمِينَ
أَنَا هُوَ الدِّيَانُ يَا عَابِدَ الْأَوْثَانِ أَنْتَ الضَّنِينُ

163 - محمد بوذينة ، أشهر الموشحات ومعارضاتها ، ص : 124.
164 - ديوان الموشحات الأندلسية ، 2/ 258-259. وينظر ، أشهر الموشحات ومعارضاتها ، ص 125-126.

كُلُّ الْهُوَى صَعْبٌ عَلَى الَّذِي يَشْكُو ذُلُّ الْحِجَابِ
يَا مَنْ لَهُ قَلْبٌ لَوْ أَنَّهُ يَذْكُو عِنْدَ الشَّبَابِ
قَرَّبَهُ الرَّبُّ لَكِنَّهُ إِفْكُ فَانُوا الْمَكَّابِ

فإذا حاولنا أن نعقد مقارنة معجمية بين النصين المتعارضين نجدهما يشتركان في اعتماد معجم غزلي حسي كما توحى بذلك بنية مطلعيهما في الإشارة إلى الوجد والهجران والأشجان وغير ذلك مما يتصل بتباريح الهوى التي تذكرنا بالشعراء العذريين في الغزل الحسي.

ولما كان « الموقف وطبيعة التجربة الصوفية ينطويان على قيمة رمزية خاصة بالأحوال والمقامات والأذواق والاتصال بالإلهي في قداسته وتعالیه »⁽¹⁶⁵⁾، فإنه « بات ضروريا أن تكون لغة الشعر المعبرة عن طبيعتها الجوهرية موعلة في التركيب الرمزي »⁽¹⁶⁶⁾. وهذا ما أكده الشاعر ابن عربي نفسه حين أنكر منكر على الفقراء المتصوفة توسلهم بأساليب الغزل الحسي. وهم في ذلك إنما يقصدون كشف الأسرار الإلهية. وقد صرح بهذا في معرض حديثه عن سبب شرح ديوان ترجمان الأشواق : « فاستخرت الله تعالى، وشرحت في هذه الأوراق ما نظمته من الأبيات الغزلية بمكة شرفها الله تعالى وعظمتها، في حال اعتماري في رجب، وشعبان، ورمضان، أشير بها إلى معارف ربانية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية، وتنبهات شرعية. وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات. فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها »⁽¹⁶⁷⁾.

165 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند المتصوفة، ص : 202.

166 - نفسه، ص : 202.

167 - محي الدين بن عربي، ذخائر الأعلام، شرح ترجمان الأشواق، ص : 176-179.

والحق أن هذا التصريح، يعتبر مدخلا أساسيا لتأويل النصوص الصوفية المعارضة بشكل-ينزاح بنا عن التلقي المألوف للشعر الحسي. وبناءً على ذلك، فإن المعارض حينما حاور معاني نموذج الحسية إنما فعل ذلك عن طريق الرمز والتلويح لا من منطلق المشابهة التامة. ولعل قول ابن عربي :

سَرَائِرُ الْأَعْيَانِ لَاحَتْ عَلَى الْأَكْوَانِ لِلنَّاطِرِينَ

فيه إشارة قوية إلى سر مذهبه في الحب الإلهي الذي لاح على جميع الموجودات وتجلّى في الأمور كلها (168). وهذه قرينة نصية جعلت من نص المعارضة نصا مختلفا (169)، يسعى من خلاله صاحبه إلى تحويل معاني نموذجه وقلبها، وذلك بإعادة صياغتها صياغة رمزية صوفية. وهو أمر ينسجم ومقصدية ابن عربي المتمثلة في توجيه العاشق الذي أضناه الهوى في النص المعارض إلى التنكب عن الحب الإنساني الحسي، والتشوف إلى حب الذات الإلهية وإعلان التوبة. وبذلك عمل على تغيير أفق التوقع الذي يطرحه النص المعارض متوسلا بأسلوب حوارى وجدلي يستهدف إقناع محاوره بالحجة الدامغة : **أَمَّا هُوَ الدِّيَانُ يَا عَابِدَ الْأَوْثَانِ ، يَا مَنْ لَهُ قَلْبٌ قَدْ قَرَّبَ الرَّبُّ فَانُو المَتَابُ** وغير ذلك.

ويظهر أن قول ابن عربي في معرض توجيه شاعر الغزل الحسي «كُلُّ الهَوَى صَعْبٌ عَلَى الَّذِي يَشْكُو ذُلَّ الحِجَابِ» فيه تأكيد على فلسفته في الحب الإلهي التي عبر عن مضمونها بقوله : «وكذلك الحب، ما أحب غير خالقه ؛ ولكن احتجب عنه تعالى بحب زينب ، وسعاد ، وهند ،

168 - ذهب عبد الحق منصف في هذا السياق إلى « أن الحب الإلهي هو السر المطلق للجمال الذي يبرق هنا وهناك عبر مشاهد وكائنات الطبيعة... » الكتابة والتجربة الصوفية ، ص : 403-404.

169 - أشار صلاح فضل إلى أن التناص في هذا النوع من المعارضة يلتحم بمفهوم الانحراف أو ما أطلق عليه كمال أبي ديب مفهوم الفجوة ومسافة التوتر. ينظر مقاله : « طراز التوشيح بين الانحراف والتناص » ، ص : 947.

وليلي ، والدنيا ، والدرهم ، والجاه ، وكل محبوب في العالم ، فأفنت الشعراء كلامها في الموجودات وهم لا يعلمون. والعارفون لم يسمعوا شعرا ، ولا لغزا ، ولا مديحا ، ولا تغزلا إلا فيه من خلف حجاب الصور. وسبب ذلك الغيرة الإلهية أن يحب سواه ؛ فإن الحب سببه الجمال وهو له ، لأن الجمال محبوب لذاته ، والله جميل يحب الجمال فيحب نفسه...» (170).

ويسمح لنا هذا بالقول : إن نص المعارضة صياغة رمزية لمعان غزلية جاءت في النص المعارض بطريقة حسية. ويمكن استجلاء مظاهر هذه الصياغة بالوقوف على معان أخرى شكلت مدار الحوار بين النصين المتعارضين كما في قول ابن بقي (171) :

لَا تَعْدِلُ الْهَيْمَانَ	إِنَّ الْهَوَى سُلْطَانَ	يَدْعُو لِذَيْنِ
بَيْعَتُهُ رِضْوَانُ	وَخَلْفَهُ خُسْرَانُ	لِلْعَاذِلِينَ

★ ★ ★

ظَنِّي مِنَ الْإِنْسِ	لَكِنَّهُ يَنْفَحُ	دَمَ الْأَسْوَدِ
مُسْتَعْدِبُ الْإِنْسِ	لَوْ لَمْ يَكُنْ يَفْتَحُ	بَابَ الصُّدُودِ
بِحُبِّهِ أَمْسَى	كَمَثَلِ مَا أَصْبَحُ	وَقَدْ يَزِيدُ
أَعَانَتْ الْعَيْنَانُ	بِنَظْرَةِ اسْتِحْسَانِ	مِنْهَا الْمَنُونُ
يَا صُورَةَ الْإِنْسَانِ	عَلَيْهِ لِلْغَزْلَانِ	مِنْهُ مَعِينُ

★ ★ ★

لَمْ أَسْأَلْ بِالْبُعْدِ	بَلْ زَادَ مَا أَلْقَى	مَنْ الْكَبْدِ
وَأَنْتَ مِنْ بَعْدِ	لَا تَحْسِبُ الصُّدْقَا	إِلَّا قَيْدَ
ثِقُ بِالَّذِي عِنْدِي	مَنْ لَوْعَةٍ تَبْقَى	إِلَى الْأَبْدِ

170 - ابن عربي ، الفتوحات المكية ، 2/ 326.

171 - محمد بوذينة ، أشهر الموشحات ومعارضاتها ، ص : 124-125.

وَكَذَّبَ السُّلْوَانَ فَإِنَّهُ مَا كَانَ وَلَا يَكُونُ
وَقُلِّ لِدِي بُهْتَانُ فِي جَانِبِي مَاخَانُ قَطُّ أَمِينُ

★ ★ ★

أدار ابن بقي كما يبدو تجربته الفنية على معانٍ غزلية حسية تتصل بتمكن الهوى من نفس العاشق، وعدم الالتفات إلى لوم العذال، والشكوى من ألم الفراق والصدود، وعدم الرضى بالسُلوان عن بعد المحبوب، وإظهار الصدق والتذلل له. وقد أضاف الشاعر ابن عربي في معارضته إلى بعض هذه المعاني بعدا رمزيا يكشف عن حقيقة الحب الإلهي الذي يؤول فيه الحسي إلى الروحي، والمدنس إلى المقدس في حركة جدلية متميزة. وهكذا نجد في سياق توجيه شاعر الغزل الحسي إلى معانقة الذات الإلهية ينصرف إلى بيان الطريقة الصوفية في الحب الإلهي اعتمادا على المعاني الحسية المعارضة (172) :

وَنَادِ يَا رَحْمَانَ يَا رَبُّ يَا مَتَّانُ إِنِّي حَزِينُ
أُضْنَانِي الْهَجْرَانَ وَلَا حَبِيبُ دَانَ وَلَا مُعِينُ

★ ★ ★

فَنَيْتُ بِاللَّهِ عَمَّا تَرَاهُ الْعَيْنُ مِنْ كَوْنِهِ
فِي مَوْقِفِ الْجَاهِ وَصَحْتُ أَيْنَ الْأَيْنِ فِي بَيْنِهِ
فَقَالَ : يَا سَاهِ مَا عَايَنْتُ قَطُّ عَيْنَ بَعَيْنِهِ
أَمَّا تَرَى غَيْلَانَ وَقَيْسَ أَوْ مَنْ كَانَ فِي الْغَابِرِينَ
قَالُوا الْهُوَى سُلْطَانُ إِنْ حَلَّ بِالْإِنْسَانِ أَفْنَاهُ دِينَ

★ ★ ★

كَمْ مَرَّةً قَالَا أَنَا الَّذِي أَهْوَى مَنْ هُوَ أَنَا
فَلَا أَرَى حَالًا وَلَا أَرَى شَكْوَى إِلَّا الْفَنَا

172 - ديوان الموشحات الأندلسية، 2/ 258. محمد بوذينة، أشهر الموشحات ومعارضاتها، ص: 126.

لَسْتُ كَمَنْ مَالًا عَنِ الَّذِي يَهْوَى بَعْدَ الْجَنَى
وَدَانَ بِالسُّلْوَانِ هَذَا هُوَ الْبُهْتَانِ لِلْعَارِفِينَ
سُلُوهُمْ مَا كَانَ عَنِ حَضْرَةِ الرَّحْمَنِ وَلَا يَكُونُ

يزيد المعارض في إقناع شاعر الغزل الحسي بالتشبت بالجمال الإلهي المبين للجمال العيني. ولهذا نجده يحاوره بأسلوب فني يعتمد الاستفهام: إذا كانت تباريح الهوى الحسي قد أضتتكَ فأين هذا « الأين » الذي تسبب لك في كل ذلك؟ وهل عاينت قط عينا بعينه؟ وهو بهذا إنما يريد أن يبيث في معارضة ومحاوره مبدءاً أساسياً تقوم عليه التجربة الصوفية هو أن الجمال الحسي آيل للفناء، وأن الانشغال بالأواني يحجب عن القلب المعاني التي هي أساس الحب الإلهي⁽¹⁷³⁾. وقد استدعى لهذه الغاية التجربة الغزلية لقيس وغيلان فأطلقها من قيدها الحسي لتتحول إلى رمز شعري صوفي ذي أبعاد صوفية تستلهم مكوناتها من فلسفة ابن عربي في الحب الذي يستصحب جميع المقامات والأحوال، ويسري في الأمور كلها⁽¹⁷⁴⁾. وهكذا وحد بين طرفي العشق فأصبحت الأناهي هو « أنا الذي أهوى، من هو أنا ». « وهذا غاية الحب الروحاني في الصور الطبيعية »⁽¹⁷⁵⁾. كما أنه بالغ في تصوير سلطان الهوى على النفس العاشقة كما هو الشأن بالنسبة لنموذجه الفني، إلا أنه مرتبط عنده بالفنا الذي « هو غاية التجربة الصوفية ونهايته القصوى »⁽¹⁷⁶⁾. فهو نوع « من التسامي والخلاص من عالم الطبيعة والإنسان، والاتصال بالذات الإلهية لتحقيق الكونية والشمولية »⁽¹⁷⁷⁾. وهذا تصور رمزي يباين التصور الحسي للفنا كما جسده قول ابن بقي⁽¹⁷⁸⁾:

173 - ينظر ابن عجيبة، « شرح قصيدة يا من تعظم للإمام الرفاعي »، ص: 12.

174 - ابن عربي، الفتوحات المكية، 1/104.

175 - نفسه، 2/334.

176 - عبد الحق منصف، الكتابة والتجربة الصوفية، ص: 302-303.

177 - نفسه، ص: 304.

178 - محمد بوذينة، أشهر المرشحات ومعارضاتها، ص: 125.

يَا سَاحِرَ الْأَجْفَانِ لِأَشَكَّ أَنِّي فَا نَ مَنِ الشُّجُونِ
وَيَا قَضِيبَ الْبَانَ إِنَّ الْكَرَى قَدْ بَانَ عَنِ الْجُفُونِ

يُمِيز ابن عربي بهذا النوع من الحوار - وكما صرح بذلك - طريقته في الحب الإلهي عن الذين يميلون عن الحب المطلق غير الحسي، ويدينون بالسُلوان عن بعد المحبوب؛ ذلك أن العارفين المتصوفة - وهو من أهم أقطابهم - لم يرضوا قط بالسُلوان عن حضرة الرحمن رب العالمين الذي هو أصل الوجود والحب والجمال. وكأنه بهذا يرد على التصور الحسي للسُلوان كما عبر عنه ابن بقي⁽¹⁷⁹⁾.

لَمْ أَسْأَلْ بِالْبُعْدِ بَلْ زَادَ مَا أَلْقَى مِنْ الْكَبْدِ الْخِ

والحق أن هذا الاختلاف يؤول في عمقه إلى تصور كل من الشاعرين المتحاورين للمرأة. فالنص المعارض هو جزء من كون فني واجتماعي عذري⁽¹⁸⁰⁾، يتعامل مع المرأة باعتبارها جمالا حسيا ومثالا نموذجيا⁽¹⁸¹⁾ يحمل العاشق على العفة⁽¹⁸²⁾ مظهرا تذللها لها وتمكن سلطان هواها من نفسه. وقد جسد ابن بقي كل هذه المظاهر بلغة وصور حسية تتقاطع مع تقاليد الغزل الحسي العربي.

أما النص المعارض فهو كون فني ورمزي وصوفي يرتبط بزمرة اجتماعية ترى في المرأة رمزا للحب الإلهي، ومظهرا من مظاهر جماله، وشكلا من أشكال السر الأنثوي الساري في العالم⁽¹⁸³⁾. إنها فوق ذلك «الصورة النموذجية التي يتحقق فيها الارتباط بين الألوهية والطبيعية، بين المتعة والعبادة، بين المقدس والدنس...»⁽¹⁸⁴⁾. وقد صور ابن

179 - نفسه، ص: 124.

180 - ينظر الطاهر اللبيب، «الدراسة النقدية للغزل العذري»، ص: 67-126.

181 - نفسه، ص: 82.

182 - نفسه، ص: 75.

183 - عبد الحق منصف، «الكتابة والتجربة الصوفية»، ص: 441.

184 - نفسه، ص: 415.

عربي من خلال معارضته جانبا من هذا التصور الرمزي للمرأة معبرا عن بعض مواقفه الفلسفية والأخلاقية حول وحدة الوجود والحب الإلهي، ومحققا لمسافة جمالية عن الأفق العام للنص المعارض الذي يمتح مقوماته من تقاليد الشعر العربي القديم.

2-2-2. رمز الطبيعة واستدعاء خرجة النص المعارض :

من التقاليد الفنية المستجدة في الكتابة الشعرية الأندلسية إشراك الشعراء للطبيعة بمختلف مكوناتها في التعبير عن تجاربهم الغزلية. فقد كانوا يرون فيها صورة من نفوسهم ومرآة تعكس أحاسيسهم المتنوعة الأحوال على نحو ما فعل ابن بقي (185) :

أَهْوَى مِنَ الدَّهْرِ	عَنْ عَهْدِهِ عَهْدٌ	فِي كُلِّ حِينٍ
يَبْقَى مَعَ الزَّهْرِ	لَدَيْهِ وَالْوَرْدُ	وَالْيَاسَمِينُ
نَظَّمَتْهُ شِعْرِي	فَلَمْ أَزَلْ أَشْدُو	لِلْمُجْتَبِينَ
بِاللَّهِ يَا جَنَّانَ	أَجْنٍ مِنَ البُسْتَانِ	الْيَاسَمِينِ
وَخَلَّ ذَا الرِّيحَانَ	بِحُرْمَةِ الرَّحْمَانَ	لِلْعَاشِقِينَ

فها نحن نلاحظ كيف فاعل الشاعر الطبيعة بهواه. وجعل نورياتها تسهم في تصوير وجدده لاسيما الريحان الذي جعل دوامه مسعفا للعاشقين وترويحاً عن مآسيهم لبعده الحبيبة. وقد حاور ابن عربي نموذجاً في هذا المكون الفني، فأشرك هو الآخر عنصر الطبيعة للتعبير عن حبه الإلهي؛ بل إنه استعار خرجة موشحه فقال (186) :

دَخَلْتُ فِي بُسْتَانٍ	الْأَنْسِ وَالْقُرْبِ	لَمَكْنِسِهِ
فَقَامَ لِي الرِّيحَانُ	يَخْتَالُ مِنْ عَجْبٍ	فِي سُنْدُسِهِ

185 - محمد بوذينة أشهر الموشحات ومعارضاتها، ص: 125.

186 - ديوان الموشحات الأندلسية، 2/260. وينظر، أشهر الموشحات ومعارضاتها، ص: 126.

أَنَا هَوِيَا إِنْسَانُ مُطَيَّبُ الصَّبِّ فِي مَجْلِسِهِ
جَنَانُ يَا جَنَانُ اجْنِ مِنَ الْبُسْتَانِ الْيَاسَمِينِ
وَحَلُّ ذَا الرِّيحَانِ بِحُرْمَةِ الرَّحْمَنِ لِلْعَاشِقِينَ

ولا يخفى أن النص المستشهد به عندما يدخل في نسق النص المركزي، فإنه يصبح عنصرا من عناصره. من هنا، فإن خرجة النص المعارض لما وظفت في النص المعارض تخلت عن دلالتها المحايثة لها، فأصبحت تؤدي وظيفتين (187) :

وظيفة خارجية : اتخذ منها ابن عربي وسيلة للتعبير عن الحب الإلهي الساري في كل الكائنات.

وظيفة نصية جمالية : وهي الكيفية الفنية التي وظف بها ابن عربي مكونات خرجة نموذجية ؛ إذ وفر لها إطارا جماليا يتمثل في الأسلوب الاستعاري والمجازي والسردية الذي أكسبها مزيدا من التكثيف والتميز والتشخيص. هكذا اختار المعارض من عناصر الطبيعة المشكلة لخرجة مرجعه الريحان دون الورد والياسمين والزهر فأسند إليه فعل القيام على سبيل المجاز العقلي، واستعار له بعض صفات الإنسان (الاختيال والسندس والتكلم) على سبيل التشخيص والتجسيم. وبذلك أطلق هذا النور من قيده الطبيعي الحسي ليتحول إلى رمز صوفي يعبر عن أسرار ربانية تتصل بتجلي الحب الإلهي في الطبيعة جامدها وحيها. وبهذه الطريقة الفنية تمكن من الاختلاف عن النص المعارض بأن جعل من الريحان مطيبا لحيه الإلهي، وأداة مسعفة له في معانقة أصوله الإلهية التي افتقدها بفعل اغترابه الروحي. وبذلك استطاع أيضا أن يسمو بتجربته

187 - تنسجم هاتين الوظيفتين مع أهم وظائف الاستشهاد.

Voir Antoine Compagnon, *la Citation*, p.99.

الفنية عن مدارك الشعر الحسي إلى مدارج الرمز الصوفي الذي يتضایف فيه المادي بالروحي، والجمالي بالتراجيدي. مما يؤكد أن شعراء التصوف - شأنهم في ذلك شأن شعراء الغزل - أهابوا بمكون الطبيعة في كتاباتهم الشعرية، لكنه تحول لديهم إلى وسيلة للعبادة، وإرادة الحلول والحياة الأزلية، والرغبة في الارتباط بالأصل الإلهي تحقيقاً للاتصال وتجاوزاً للانفصام والاعتراب المتصل بالتجربة الصوفية عموماً (188).

2-3-2. رمز الخمرة واستعارة مطلع النص المعارض

شكلت الخمرة موضوعاً للمعارضة بين الشعراء مستفيدين في ذلك من جمالية المكان الطبيعي الذي أغراهم للمجالسة والمنادمة. وقد اشتهرت موشحات كثيرة تصور هذا المنحى ؛ من ذلك قول ابن زهر (189) :

أَيْهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَع

خص الشاعر موشحه للحديث عن الخمرة وما تقتضيه من ذكر النديم ومحاسنه، ووصف تباريح الهوى وغير ذلك مما يعكس رؤية طربية للحياة وتصويراً فنياً لذلك الوجه المترف للحضارة الأندلسية. وقد تصدى محي الدين بن عربي لهذه الرؤية من خلال مغارضة موشحة ابن زهر، وذلك بقوله (190) :

عِنْدَ مَا لَاحَ لِعَيْنِي الْمُتَّكَا ذُبْتُ شَوْقاً لِلَّذِي كَانَ مَعِي

ولا يعنينا تتبع حوار النصين في كثير من المعاني الغزلية المتصلة بالمرأة نحو الشوق إلى الحبيب وطلب وصاله ووصف محاسنه ومخاطبة الطلل ؛ بقدر ما نود بيان الكيفية التي تلقى بها المعارض مكون الخمرة في النص النموذج.

188 - عبد الحق منصف ، الكتابة والتجربة الصوفية ، ص 419.

189-ديوان الموشحات الأندلسية ، 76/2.

190 - نفسه ، 319/2.

والملاحظ أن ابن عربي سلك مسلكا فنيا يتمثل في اقتباس الخرجة عن طريق استعارة مطلع النص النموذج. وهو تقليد أدبي عرفه الموشح منذ عصر النشأة، وظل معتمدا بين الوشاحين حتى العصر الغرناطي⁽¹⁹¹⁾. يقول⁽¹⁹²⁾ :

وَأَتَدَى يَطْلُبُ وَصَلِي وَآتَكَ وَمَضَى إِذْ وَمَضَا لَمْ يَرْجِعْ
أَيُّهَا السَّاقِي اسْقِنِي لَا تَأْتَلِ
فَلَقَدْ أَتَعَبَ فِكْرِي عُدْلِي
وَلَقَدْ أَنْشَدُهُ مَا قِيلَ لِي
أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى ضَاعَتِ الشُّكُوى إِذَا لَمْ تَنْفَعْ

أهاب ابن عربي من خلال هذا المقطع بمكون الخمرة شأنه في هذا شأن ابن بقي وغيره من شعراء الغزل الحسي. مما يبين أن «الخمريات الصوفية، لم تكن لتبدأ من فراغ خالص؛ وإنما استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صورته وأخيلته وأساليبه، ولم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية»⁽¹⁹³⁾.

ولعل استحضار السياق الصوفي للنص كفيلا بأن يوضح الدلالة المختلفة التي أضحت للخمرة. فقد خلع عليها ابن عربي شيئا متصلا بالحب الإلهي منزاحا بذلك عن دلالتها الحسية في الموروث الأدبي. يشهد لهذا أن المعارض الصوفي تصرف في المعاني الشعرية المشكلة لمطلع

191 - ذهب ابن سناء الملك إلى أن اقتباس الخرجة في الموشح ليس عيبا، لكنه عاد في موضع آخر من كتابه فأكد أن ذلك يعتبر عجزا من الوشاحين في العصور المتأخرة. دار الطراز ص 33. وهذا ما لم يوافق عليه سيد غازي فاعتبر حكمه غير دقيق إذا أخذ على إطلاقه لأن اقتباس الخرجة أيا كانت لغتها لم يكن عجزا عن تأليفها بالضرورة؛ بل كان أسلوبا يعتمد إليه الوشاحون أحيانا لتحقيق غايات فنية. ينظر كتابه: في أصول التوشيح ص: 98.

192 - ديوان الموشحات الأندلسية، 318/2-319.

193 - نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الشعري عند الصوفية، ص 339.

النص المحتذى بشكل يستجيب لسياقه الذاتي ولمقصدته الأساسية المتمثلة في تطهير النفوس الإنسانية من الوجه المادي الآيل للفناء وتوجيههم إلى معانقة الحب الإلهي. وهكذا بدت الخمرة الإلهية في النص المعارض مبددة لهم العاشق وتباريح الهوى ولوم العذال وموصلة إلى الحبيب الخالق؛ وكأنها نور ساطع من جماله المطلق، والكأس هو اللطف الموصل ذلك إلى أفواه القلوب، والساقى هو المتولي ذلك لخصوص الكبراء والصالحين والفقراء المتصوفة (194).

ويستوقفنا هنا مفهوم «الساقى» باعتباره النواة المركزية للناسجة لعلاقة تناصية متميزة بين سياقين لغويين مختلفين: أحدهما حسي مدنس والآخر صوفي مقدس. فالساقى هو الذي يدير الخمرة للعاشق الحسي والعرفاني معا. لكن ابن عربي في معارضته استدعى هذا المكون واستعان به لبلوغ مرحلة السكر المؤدي للشطح الذي ينشأ «عن مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان» (195).

ولم يقف ابن عربي في تعامله مع مطلع النص المعارض عند هذا الحد؛ بل اختار وجهه وغيب قفاه. فأضاف إليه مكونا جديدا «ضاعت الشكوى إذا لم تنفع». وهو عبارة عن قرينة نصية تؤكد مقصده المتمثل في تغيير أفق توقع النص المحتذى وبناء أفق جديد: أفق فني وعرفاني ورمزي «يضايف بين الحسي والمعنوي، ويجمع بين العيني والمجرد، ويؤلف بين الكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي» (196). ومدار هذا كله على أن الخمرة هي رمز وتلويح إلى معاني خاصة تدور على المحبة الإلهية، والعرفان الصوفي، ووصف أحوال الوجد الروحي (197).

194 - القول لأبي الحسن الشاذلي، ينظر أحمد بنعجبية، سلسلات نثرانية، ص 59.

195 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 351.

196 - نفسه، ص: 378.

197 - نفسه، ص: 378.

فقد تبين من خلال ما تقدم أن المعارضة الشعرية في إطار النص الصوفي عبارة عن قراءة شعرية تنبني على الاختلاف ونقد أفق توقعات النصوص المعارضة. وبذلك أضحت تؤدي وظيفتين مركزيتين.

الأولى : معرفية : وتمثل في تغيير أفق النصوص المعارضة وبناء أفق جديد مؤسس على مفهوم التطهير : أعني تطهير النفس الإنسانية من الوجه المادي للحياة والحب الآيل للفناء، وتوجيهها مقابل ذلك للارتباط بالحقيقة الإلهية الأزلية، ومعانقة الحب الإلهي الخالد.

الثانية : جمالية : وتتصل بالإطار الفني الذي وفره المعارض الصوفي لمعارضاته كي تحقق مسافة جمالية عن النصوص المعارضة. ومدار ذلك كله على الرمز الشعري وما يرتبط به من مجاز واستعارة.

كل هذا يؤكد أن جمالية المعارضة الشعرية تقوم على صراع بين أفقين ؛ أحدهما : حسي قديم يرتبط بتقاليد الشعر العربي القديم. ثانيهما : رمزي حديث يستمد أسئلته من الواقع التاريخي والنفسي والفلسفي الذي صدر عنه المعارض في تصوره للكون والمجتمع والمرأة والفن وما شاكل ذلك .

3. العكس الفني

يعد العكس من الوسائل التناسية التي تتحكم في إنتاج النص الشعري (198) وجعله مستمرا وفاعلا في كل الأزمان ؛ فبه تتحول مكونات النص المحتذى إلى أشكال أكثر شعرية. وهكذا أجمعت الدراسات التناسية قديمها وحديثها على أهمية هذه الوسيلة في تحقيق المشابهة المفضية إلى الاختلاف⁽¹⁹⁹⁾ الذي هو أساس شعرية النص الإبداعي كيفما كان نوعه.

198 - ميشال ريفاتير ، دلاليات الشعر ، ص : 75.

199 - ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص : 206-208. وحازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 396. وابن الأثير ، المثل السائر ، 2/ 345. وينظر أيضا ميشال ريفاتير ، دلاليات الشعر ، ص : 75.

وقد اختار المعارض الأندلسي هذا الأسلوب التناسبي لتصوير مواقف الفنية المختلفة. واتخذ عنده مظاهر مختلفة منها :

3-1. العكس وروح المفاخرة

ظهر في الشعر الأندلسي اتجاه فني متخصص، حرص فيه الشعراء على التباري والمعارضة والتنافس والتفاخر في وصف نور، أو نواوير مختلفة⁽²⁰⁰⁾. وأغلب ما كان يحركهم إلى ذلك هو المفاضلة بين نورة وأخرى⁽²⁰¹⁾. ويرى إحسان عباس أن الذي افتتح باب المناظرة بين أنواع الأزهار، واستغل القضايا المنطقية في تحقيق المفاضلة بينها هو الشاعر ابن الرومي الذي كان يؤثر النرجس على باقي الأنواع الأخرى⁽²⁰²⁾ في قصيدته التي قال فيها⁽²⁰³⁾ :

خَجَلْتُ خُدُودَ الْوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلًا تَوَرَّدُهَا عَلَيْهِ شَاهِدُ
لَمْ يَخْجَلِ الْوَرْدُ الْمُرَوِّدُ لَوْنُهُ إِلَّا وَنَاحِلُهُ الْفَضِيلَةُ عَانِدُ
لِلنَّرْجِسِ الْفَضْلُ الْمُبِينُ وَإِنْ أَبِي أَبِي، وَحَادَ عَنِ الطَّرِيقَةِ حَائِدُ

وإذا كان ابن الرومي قد بنى موقفه الشعري في هذه القصيدة على أسس حجاجية وفنية لخصها عبد القاهر الجرجاني في البناء على التشبيه (تناسبي التشبيه)⁽²⁰⁴⁾، فما هي الوسائل التناسبية والفنية والحجاجية التي حاور من خلالها المعارض الأندلسي موقف ابن الرومي كما عبر عنه فنيا في قطعته السالفة؟ وإلى أي حد وفق في رد براهين نموذجها وعكسها؟

نسجل مع مقداد رحيم أن قصيدة ابن الرومي أثارت « اهتمام الشعراء الأندلسيين وألهبت حماسهم، فتباروا في معارضتها والنسج

200 - سمي هذا الفن بالنوريات ينظر مقداد رحيم، النوريات في الشعر الأندلسي، ص: 7.

201 - إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص: 110.

202 - نفسه، ص: 110.

203 - ديوان ابن الرومي، 2/ 161-162.

204 - أسرار البلاغة، ص: 285.

على منوالها في الوزن والقافية، مفضلين الورد على النرجس، داحضين حجته بحججهم وبراهينهم، وجعلوا من موقف ابن الرومي وقصيدته محورا هاما تدور حوله نورياتهم على مدى الأجيال !» (205).

وإذا كان النص الشعري عموما إنما يولد - بصفته موضعا لدلالة ما - بالعكس والتمطيط (206)، فإن الشعراء تمسكوا بذلك في معارضاتهم فعمكسوا معاني نموذجهم، وأدمجوها في نسق فني جديد يستلهم مكوناته من روح المفاخرة التي استبدت بالفكر الأدبي خلال القرون الخامس والسادس والسابع. وقد نتج عن هذا أن غير المعارض نسق الموقف النواة من الإيجابي إلى السلبي، من الاحتفاء بالنرجس « ملك الأنوار » و« عمدة الأزاهير » إلى نبذه وتفضيل الورد عليه. وتندرج في هذا السياق معارضات كثيرة حاورت موقف ابن الرومي من منطلق الرد والنفي والنقض والسخرية والعكس. نختار منها نموذجين :

- الأول : وهو لأبي عثمان سعيد بن فرج الجياني الذي بدأ قصيدته المعارضة من حيث انتهى نموذجها. فإذا كان ابن الرومي قد فضل العيون التي شبه بها النرجس على الخد الذي غالبا ما يشبه به الورد (207) استنادا إلى أنها أشرف الحواس، وذلك بقوله (208) :

أَيْنَ الْعُيُونُ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةً وَرِيَّاسَةً لَوْلَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ

فإن ابن فرج الجياني سارع إلى تكذيب موقفه وبيان فساد قياسه بقوله (209) :

205- النوريات في الشعر الأندلسي ، ص : 37.
206 - ميشال ريفاتير ، دلائليات الشعر ، ص : 75.
207 - ينظر أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف الربيع ، ص : 50.
208- ديوان ابن الرومي ، 162 / 2.
209 - البديع في وصف الربيع ، ص : 56.

عَنِّي إِلَيْكَ فَمَا الْقِيَّاسُ الْفَاسِدُ إِلَّا الَّذِي آدَى الْعِيَانَ الشَّاهِدُ
 أَزَعَمْتَ أَنَّ الْوَرْدَ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلٌ وَنَاحِلُهُ الْفَضِيلَةُ عَانِدُ
 إِنْ كَانَ يَسْتَحْيِي لِفَضْلِ جَمَالِهِ فَحَيَاؤُهُ فِيهِ جَمَالٌ زَائِدُ

إن ما ادعاه ابن الرومي نقيصة، وما اعتبره الجرجاني فضيلة فنية، أعز
 إيهام خجل الورد على الحقيقة وحمل النفس وهو تناسي التشبيه (210)
 كل ذلك عَضْدُهُ الْمَعَارِضُ وَعَدَّهُ جَمَالًا زَائِدًا فِي الْمَوْصُوفِ الْمَفْضُلِ وَه
 الورد. وبذلك بادر إلى تغيير نسق نموذج الفني بالسخرية (211) من موقفة
 عن طريق التشبيه والاستعارة (212) :

وَالْتَّرَجِسُ الْمُضْفَرُّ أَعْظَمُ رَبِيَّةً مِنْ أَنْ يَحُولَ عَلَيْهِ لَوْنٌ وَاحِدُ
 لَبَسَ الْبَيَاضَ لِصُفْرَةٍ فِي وَجْهِهِ صِفَةً كَمَا وَصِفَ الْحَزِينَ الْفَاقِدُ

وبهذا النوع من السخرية المعضدة بالتصوير الفني أعلن ابن فر
 الجياني عن موقفه مصرحا ببراهينه وحججه التي اعتمد عليها في إنج
 عمله التحويلي والعكسي (213) :

وَالْآنَ فَاسْمَعْ لِلْبَرَاهِينِ الَّتِي قَطَعْتَ فَلَيْسَ يَحِيدُ عَنْهَا حَائِدُ
 الْوَرْدُ تَيْجَانُ الرَّبِيعِ فَأَيُّمَا اخْتَارَ الْفَخَّارُ مُتَوَجِّحٌ أَوْ سَاجِدُ
 وَلِمَنْ يَكُونُ الْفَضْلُ فِي حُكْمِ الْعُلَا الْمَوْعُودُ عَنْهُ أَوْ النَّدِيمُ الْوَاءِ

إن المعارض بهذا البيت الأخير إنما يرد على معنى قول ابن الرومي (214)

210- ينظر هنا تعليق محمد العمري حول مفهوم تناسي التشبيه في كتابه البلاغة العربية أصو
 وامتداداتها، ص: 383.
 211- أشار ريفاتير إلى أن العكس يتخذ مظاهر عديدة: التهكم والفكاهة والدعابة والجناس والتك
 المفيد...، ص: 98
 212- أبو الوليد الحميري البديع في وصف الربيع، ص: 56.
 213- نفسه، ص: 56.
 214- ديوان ابن الرومي، 2/ 161.

شَتَانٌ بَيْنَ اثْنَيْنِ : هَذَا مُوعِدٌ بَتَسَلُّبِ الدُّنْيَا، وَهَذَا وَاعِدٌ

فقد «جعل الورد لتأخره موعدا بانقضاء الربيع، والبهار لتبكيره واعداه به، ورد الجياني مُقنَعٌ لأن الموعد به أجل من النذير الواعد عنه...» (215).

وزيد ابن فرج الجياني في توضيح وتفصيل موقفه بالرد على ابن الرومي في قوله (216) :

فَصَلُّ الْقَضِيَّةِ أَنَّ هَذَا قَائِدٌ زَهَرَ الرِّيَاضِ، وَأَنَّ هَذَا طَارِدٌ

وذلك بقوله (217) :

مَهْلًا فَمَا هُوَ بِالتَّقَدُّمِ قَائِدٌ كَلَّا وَلَا ذَا بِالتَّأَخُّرِ طَارِدٌ

فمعنى النص المرجعي أصبح مقلوبا، والمقطع الدخيل أضحي منفيا نфия تاما (218). وقد اعتمد المعارض في هذا الأمر - وكما يتبين من خلال بنية بيته الشعري - على وسائل تركيبية وأسلوبية كلها ساهمت في عكس ونفي ما ادعاه مفاخره ومناظره وهي : (ما، وكلا، ولا). وهكذا أعلى المعارض من شأن موصوفه معتمدا صنعة فنية تتمثل في التشبيه (219) :

وَانظُرْ إِذَا اعْتَدَلَ الزَّمَانُ وَغَنَّتِ الْأَطْيَارُ فَهَوَلِشْجُوهُنَّ مُسَاعِدٌ

مُوفٍ عَلَى الغُصْنِ النَّظِيرِ كَأَنَّهُ فِي مِثْرَبَيْنِ الحَدَائِقِ قَاعِدٌ

ومقابل ذلك يسخر من النرجس ويتهكم منه 220 :

وَالنَّرْجِسُ المُنْحَطُّ إِمَّا رَاكِعٌ ذُلًّا إِلَى عَفْرِ الثَّرَى أَوْ سَاجِدٌ

215 - البديع في وصف الربيع ، ص : 57.

216 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 161.

217 - البديع في وصف الربيع ، ص : 56.

218 - تحدثت جوليا كرسيفاً عن النفي الكلي فعرفته بقولها : « وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا

كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوبا...». ينظر علم النص ، ص : 78.

219- البديع في وصف الربيع ، ص : 56.

220 - نفسه ، ص : 56.

ويستمر ابن فرج الجياني في ردّ حجج نموذجه ونقضها حتى إذا جعل
ابن الرومي من محاسن النرجس التسمية به، وهو كثير في أسمائهم (221) :

أَطْلُبُ بِعَفْوِكَ فِي الْمَلَا حِ سَمِيَّهِ أَبْدَأُ فَإِنَّكَ لَا مَحَالَهَ وَآجِدُ!
الْوَرْدُ، لَوْ فَتَشَّتْ، فَرُدُّ فِي اسْمِهِ مَا فِي الْمَلَا حِ لَهُ سَمِيٌّ وَآحِدُ!

ردّ عليه ادعاءه ونقض عليه افتخاره، وذلك بقوله (222) :

وَجَعَلْتَ لِلْأَسْمَاءِ حَظًّا زَائِدًا مَهْلًا فَمَا هَذَا سَبِيلُ قَاصِدُ
اسْمُ الَّذِي فَضَّلْتَ إِنْ فَتَشَّتْهُ وَخَرَمْتَ أَوْلَهُ فَرِجْسُ رَاكِدُ

فما كان من محاسن النرجس أصبح في نسق المعارضة رجسًا راكداً.
وهكذا فإذا كان ابن الرومي قد بين فضائل النرجس على الورد من خلود
نضرته، ونهي النديم، وإغراء بالمدامة والسماع (223) :

شَتَّانَ بَيْنَ اثْنَيْنِ : هَذَا مُوعِدُ بَتَسَلُّبِ الدُّنْيَا، وَهَذَا وَاعِدُ
وَإِذَا احْتَفَظْتَ بِهِ فَأَمْتَعُ صَاحِبِ بِحَيَاتِهِ، لَوْ أَنَّ حَيًّا خَالِدِ
لِلنَّرْجِسِ الْفَضْلُ الْمُبِينُ وَإِنْ أَبِي أَبٍ وَحَادٍ عَنِ الطَّرِيقَةِ حَائِدِ
يَحْكِي مَصَابِيحَ السَّمَاءِ وَتَارَةَ يَحْكِي مَصَابِيحَ الْوُجُوهِ تَرَاوِدُ
يُنْهَى النَّدِيمَ عَنِ الْقَبِيحِ بِلَحْظِهِ وَعَلَى الْمَدَامَةِ وَالسَّمَاعِ مُسَاعِدِ

نقض المعارض معانيه الشعرية وعكس نسقه الأصلي، فأصبح
بذلك الورد البائد من خيار الخلق وغدا النرجس الخالد إبليساً (224) :

221 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 162 .

222 - البديع في وصف الربيع ، ص : 56 .

223 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 162 .

224 - أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف الربيع ، ص 56-57 .

وَالْوَرْدُ كَيْفَ حَرَمْتَهُ وَحَبَبْتَهُ
وَدَعِ الْبَقَاءَ فَمَا تَرَى مِنْ جُمْلَةٍ
يُقْنَى خِيَارُ الْخَلْقِ فِي الدُّنْيَا وَمَا
وُدُّ تَوَدُّ بِهِ وَرَدُّ عَائِدُ
إِلَّا وَأَفْضَلُهَا يَكُونُ الْبَائِدُ
شَيْءٌ سِوَى إِبْلِيسَ فِيهَا خَالِدُ

وأما اعتبار النرجس ينهى النديم ويساعده فقد كذب ابن فرج
الجيانى ذلك بقوله (225) :

وَالضُّدُّ كُلُّ الضُّدِّ قَوْلِكَ إِنَّهُ
فَأَعْرَتْهُ عَيْنَ الرَّقِيبِ فَلِلْعَمَى
يُنْهَى النَّدِيمَ بِلِحْظِهِ وَيُسَاعِدُ
وَالسَّمْلُ طَرْفٌ لِلأَحْبَةِ رَاصِدُ

ثم بين فساد أصل ابن الرومي في افتخاره بالعيون التي يشبه بها
النرجس على الخد الذي يشبه به الورد (226) :

أَيْنَ الْعُيُونُ مِنَ الْخُدُودِ نَفَاسَةٌ
وَذَلِكَ بِقَوْلِهِ (227) :

وَإِذَا فَخَرْتَ عَلَى الْخُدُودِ بِثِقَلَةٍ
يَرَقَانَهَا بَادٍ فَأُصْلِكَ فَاسِدُ

ولما كان هدف ابن فرج الجيانى هو الافتخار بالورد، وإبراز صفاته
التي فاق بها غيره، فقد رد على ابن الرومي صناعته الفنية التي شبه من
خلالها النرجس بالورد

هَذِي النُّجُومُ هِيَ الَّتِي رَتَّتَهُمَا
فَانظُرْ إِلَى الْأَخْوَيْنِ مَنْ أَدْنَاهُمَا
بِحَيَا السَّحَابِ كَمَا يُرَبِّي الْوَالِدُ
شَبَّهَ الْوَالِدَ الْوَالِدَ الْوَالِدَ

225 - أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف النرجس ، ص 57.

226 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 162.

227 - البديع في وصف الربيع ، ص 57.

228 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 161.

وذلك بقوله (229) :

رَبِّي الرِّيَاضَ كَمَا يُرَبِّي الوَالِدُ وَلَوْ أَنَّ فَعْلًا لِلْكَوَاكِبِ فِي الثَّرَى
مَا كَانَ غَيْرُ الوَرْدِ فِيهَا المَاجِدُ وَتَنَازَعَ النُّوَارُ شِبْهَ صِفَاتِهَا
وَالنَّجْمُ نَارِي مُضِيٍّ وَاقْدُ الوَرْدُ وَقَادَ التَّوَقُّدِ نَاضِرُ

وقد انتهى المعارض من رده إلى أن الورد أهل للتشبيه بالنجوم لأنه يشترك معها في أخص الأوصاف.

وأما الشاعر الثاني : الذي عارض قصيدة ابن الرومي فهو أبو بكر بن القوطية. اختار هو الآخر رد معاني ابن الرومي التي تلخص موقفه المشيد بالترجس وعكسها. وهكذا نجده يرد على ما ادعاه نموذج الفني في قوله (230) :

خَجَلْتُ خُدُودَ الوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلًا تَوَرَّدُهَا عَلَيْهِ شَاهِدُ
لَمْ يَخْجَلِ الوَرْدُ المُوَرَّدُ لَوْنُهُ إِلَّا وَنَاحِلُهُ الفَضِيلَةَ عَانِدُ
لِلنَّرْجِسِ الفَضْلُ المُبِينُ وَإِنْ أَبِي أَبِ وَحَادَ عَنِ الطَّرِيقَةِ حَائِدُ

وذلك بقوله (231) :

كَسَفْتُ خُدُودَ النَّرْجِسِ المُضْفَرِّ مِنْ حَسَدٍ وَقَدْ يَدُوي العَدُوُّ الحَاسِدُ
وَاصْفَرَ حَتَّى كَادَ أَنْ يَقْضِي أُسَى لَمَّا رَأَى الوَرْدَ الَّذِي هُوَ وَارِدُ
هَيْهَاتَ لِلوَرْدِ الفَضَائِلِ كُلِّهَا وَإِنْ ادَّعَى التَّكْذِيبَ فِيهِ مُعَانِدُ

وقد يلاحظ أن المعارض عمد إلى بعض أبيات نموذج فوضع مكان كل لفظة منها لفظة أخرى دون أن يمس التغيير النظم والتأليف، كما يتبين من خلال استبدال خجلت بكسفت، والورد بالترجس، وتفضيله بحسده. وهو بهذا لم يكن محولا للمعنى. والحال أن استحضارنا لمقصدية

229 - أبو الوليد الحميري، البديع في وصف الربيع، ص: 57.

230 - ديوان ابن الرومي، 2/ 162.

231 - البديع في وصف الربيع، ص: 58.

المعارض من شأنها أن تشفع له عن سلوك مثل هذا المسلك الفني القريب من الاحتذاء. فالقصد بالنسبة إليه هو معانقة التشابه لتحقيق الاختلاف المتمثل في تفضيل الورد ورد موقف ابن الرومي المؤثر للرجس. وقد ارتكز في ذلك على طريقة فنية تعتمد المقابلة بين موقفين أحدهما سلبي والآخر إيجابي، وتمزج ذلك بالسخرية من الشيء المردود وسلبه كل الفضائل، والافتخار مقابل ذلك بالرجس ومنحه كل المقومات. ويمكننا أن نستجلي هذا الموقف التقابلي المورى بالسخرية المعضدة بالتصوير من خلال قول المعارض (232) :

هَذَا لَهُ خَلْقُ الْعَجُوزِ وَهَذِهِ عَذْرَاءُ فِي حُمْرِ الْمَجَاسِدِ نَاهِدُ

وبهذا التقابل الاستعاري بين الرجس الذي له خلق العجوز، والورد الذي يشبه العذراء قد قوى المعارض الاختلاف الدلالي بين الموقفين المتقابلين، ووفر حججا فنية لرد حجج نموذجه الفني. ولعل قوله (233) :

هَذَا عَقِيمٌ لَا يُشَادُ بِذِكْرِهِ أَبْدَاً وَعَقْبُ الْوَرْدِ بَاقٌ خَالِدٌ
فيه رد صريح على زعم ابن الرومي أن الرجس يستمر في نضارته أياما، والورد أسرع ذبولا (234) :

وَإِذَا احْتَفَظْتَ بِهِ فَأَمْتَعْ صَاحِبَ بَحْيَاتِهِ لَوْ أَنَّ حَيًّا خَالِدٌ
وأما قوله (235) :

أَخْوَانٌ مَعْرُوفَانِ لَمْ يَتَنَازَعَا شَبَهًا وَيَبْنِيهِمَا إِخَاءً تَالِدٌ
هَذَا يُبَشِّرُ بِالْحَيَاةِ وَذَلِكَ يُنْذِرُ بِالْمَمَاتِ إِذَا آتَاهُ الْعَائِدُ
أَيْنَ الْحَيَاةِ مِنَ الْمَمَاتِ نَفَاسَةٌ وَرِيَاسَةٌ لَوْلَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ

232 - أبو الوليد الحميري ، البديع في وصف الربيع ، ص : 58.

233 - نفسه ، ص : 58.

234 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 162.

235 - البديع في وصف الربيع ، ص : 58-59.

ففيه تكثيف وإيجاز بليغ لفصل القضية كلها. وتدبر مكونات هذه الأبيات الدلالية والفنية تنبئ بقوة حجاجية وتناصية مكنت المعارض من عكس معاني النص المحتذى وتحويلها تحويلا تاما. فقد قابل بين الورد باعتباره يبشر بالحياة، والنرجس باعتباره ينذر بالممات في قوله «أين الحياة»، رادا بذلك على قول ابن الرومي (236) :

أَيْنَ الْعُيُونُ مِنَ الْحُدُودِ نَفَاسَةً وَرِيَّاسَةً لَوْلَا الْقِيَاسُ الْفَاسِدُ

ويبدو من خلال المقارنة أن المعارض اعتمد نفس عناصر البيت المتناص معه ؛ بل إنه وظف شطره الثاني فتشابهها معا في ذلك. لكن دخول هذا الشطر في نسق النص المعارض حول دلالاته الأصلية فأصبحت منفية وخادمة مقصد صاحبه المتمثل في بيان فساد قياس ابن الرومي الذي فضل النرجس على الورد.

وجملة القول : إن موقف كل من سعيد بن فرج الجياني وابن القوطية يمثل رؤية فنية أندلسية آثرت تفضيل الورد على النرجس (237) وجعلت من ذلك قضية استجمعت لها البراهين الفنية، والحجاجية، والتناصية اللازمة. وهو ما مكن المعارضين من رد موقف ابن الرومي وسلبه كل قيمة. وهكذا أصبح نص المعارض نصا مختلفا ينبني على الرد والعكس والتحويل التام والسخرية المعضدة بالتصوير ؛ فما كان إيجابيا في النص المتناص معه أضحي سلبا، وما كان سلبا أصبح إيجابا.

236 - ديوان ابن الرومي ، 2 / 161.

237 - نشير بهذا الصدد إلى أن الرد على موقف ابن الرومي لم يقتصر على الشعر ؛ بل شمل النثر أيضا. فقد ألف أبو حفص بن برد الأصغر رسالة نثرية يرد فيها على ابن الرومي. وهذا ما أثار حفيظة أبي الوليد الحميري ، فرد عليه من خلال رسالة معارضة يفضل فيها النرجس على الورد. وكان الأندلسي الوحيد الذي شارك ابن الرومي رأيه. ينظر : كتابه البديع في وصف الربيع ، ص : 49. وينظر في هذا السياق هنري بيرس ، الشعر الأندلسي ، ص : 167.

3-2. التعريض

وهو من أنواع الإشارة التي تعد من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، لا يأتيها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر (238).

فالتعريض بهذا الاعتبار إشارة تناصية مهمة تمكن المبدع من إنتاج المعنى بطريقة اختلافية ومعكوسة، كما يتبين من خلال تعليق محمد الإفرائي على معنى قول ابن سهل (239) :

أَيُّهَا السَّهَائِلُ عَنْ جُرْمِي لَدَيْهِ لِي جَزَاءُ الذَّنْبِ وَهُوَ الْمَذْنِبُ

« ولا يخفى ما في إسناد الذنب للمحجوب من الجفاء وقلة التأدب، وقد عرّض ابن الخطيب في [معارضته] بابن سهل بقوله :

إِنْ يَكُنْ جَارًا وَخَابَ الْأَمَلُ وَفَوَّادُ الصَّبِّ بِالشَّوْقِ يَذُوبُ
فَهُوَ لِلنَّفْسِ حَيْبٌ أَوَّلُ لَيْسَ فِي الْحُبِّ لِلمُحْبُوبِ ذُنُوبٌ (240)

يتضمن قول لسان الدين بن الخطيب «ليس في الحب لمحجوب ذنوب»، إضافة إلى التعريض، عكسا واستثناء للمعنى قول ابن سهل «لي جزاء الذنب وهو المذنب»، وهذا أمر ينسجم وما تؤكد فلسفة الجمال عند العرب، إذ إنه «يستحب لمن وسم بالجمال وأخذ بمجامع القلوب، أن يكون كثير التذلل قليل التبذل، فإن ذلك أدعى للسلامة [وأبعد عن الملامة]» (241).

238 - ابن رشيق القيرواني ، العمدة 1/ 513

239 - ديوان ابن سهل ، ص 476

240 - المسلك السهل ، ص 361

241 - ابن أبي حجلة ، ديوان الصباية ، ص : 187

ويبدو أن العمل الذي قام به المعارض جدير بأن يلحق بما أسماه
جيرار حنيت بالميتانص الذي من وظائفه السخرية والنقد والتعريض من
المكونات الدلالية للنص المتناص معه (242).

3-3. الإنكار

وهو من أهم وظائف العكس الفني. نوضح ذلك من خلال
استدعاء تعليق محمد الإفرائي حول معنى قول ابن سهل (243) :

اجْعَلِ الْوَصْلَ مَكَانَ الْخُمْسِ أَيُّهَا الْآخِذُ قَلْبِي مَعْنَمَا

«لما تمكن منه الغرام، وطاب به الهيام، خلع عذار الحيا، وأبدى ما كان
خفيا، وقال يا ذا الذي قاتل قلبي في معترك الصباية والهوى فغنمه وأخذه
فيثا، هلا جعلت وصلك لي مكان الخمس الواجب شرعا في مثله، وهذه
ملحة فقهية، وعارضها ابن الخطيب حيث قال :

اتَّقُوا اللَّهَ وَأَحْيُوا مُغْرَمًا يَتَلَأَشَى نَفْسًا فِي نَفْسٍ
حَبَسَ الْقَلْبَ عَلَيْكُمْ كَرَمًا أَفْتَرِضُونَ خَرَابَ الْحُبْسِ» (244)

اكتفى الشارح بالتدليل على تناص الشاعرين مع تلك الملحة
الفقهية، ولم يبين الكيفية التناصية التي تمت بها عملية الاستدعاء؛
والحال أن ابن الخطيب عكس طريقة النموذج المحتذى، إذ اعتمد على
الفعالية الجمالية للاستفهام (245) لإنكار فعل المحبوب المتمثل في رضاه
بالحبس؛ وكأنه يزعم أن ذلك الفعل لا يكون من المحبوب، أو أنه لا ينبغي
أن يكون. وهو بهذا التوجيه اختلف عن ابن سهل الذي طلب من المحبوب
الوصل مقابل الخمس الواجب في مثل ذلك.

242- Palimpsestes, p 14

243 - ديوان ابن سهل ، ص 477

244 - المسلك السهل ، ص 431

245 - ينظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 116

3-4. ما جاء على وجه القلب وقُصِد به النقض

مثل لذلك بمعاني شعرية مختارة من قصيدة لابن عبد ربه، اتخذ فيها العكس وسيلة فنية لمعارضة النص المحتذى، فإذا قال مسلم ابن الوليد (246) :

أَدِيرَا عَلَيَّ الرَّاحَ لَا تَشْرَبَا قَبْلِي وَلَا تَطْلُبَا مِنِّي عِنْدَ قَاتِلَتِي ذَخْلِي

عكس ابن عبد ربه مكونات هذا المعنى، ثم حول صيغة النهي إلى أمر؛ فقال (247) :

أَطْلَابَ ذَخْلِي لَيْسَ بِي غَيْرُ شَادِنٍ عَيْنِيهِ سِحْرٌ فَاطْلُبُوا عِنْدَهُ ذَخْلِي

وقد استمر الشاعر في عكس معاني النص النموذج وتحويلها لتنسجم ورؤيته النفسية الخاصة، فإذا قال مسلم بن الوليد (248) :

كَتَمْتُ الَّذِي أَلْقَى مِنَ الْحُبِّ عَادِلِي فَلَمْ يَدْرِمَا بِي فَاسْتَرَحْتُ مِنَ الْعَدْلِ

قلب هذا المعنى ونقضه بقوله (249) :

وَأِنْ حَكَمْتُ جَارَتِ عَلَيَّ بِحُكْمِهَا
وَأَحْبَبْتُ فِيهَا الْعَدْلَ حُبًّا لِذِكْرِهَا
وَلَكِنَّ ذَاكَ الْجَوْرَ أَشْهَى مِنَ الْعَدْلِ!
بِمَاءِ الْبُكَاءِ هَذَا يَخُطُّ وَذَا يُمْلِي
فَلَأَشِيءُ أَشْهَى فِي فُؤَادِي مِنَ الْعَدْلِ

فلئن كان الخوف من العذل بالنسبة لمسلم هو سبب كتمان الحب، فإن الأمر يبدو مختلفا لدى ابن عبد ربه الذي ساوى بين الحب والعذل فجعل هذا الأخير أشهى لقلبه. ولعله بهذا النمط من التلقي المؤسس على العكس والتحويل قد حقق هدفين مهمين :

246 - ديوان مسلم بن الوليد ، ص 33

247 - ديوان ابن عبد ربه ، ص 150

248 - ديوان مسلم بن الوليد ، ص 35 جاء هذا البيت في الديوان بلفظ : كتمت تباريح الصباية عادلي وأوردناه كما جاء به ابن عبد ربه في ديوانه.

249 - ديوان ابن عبد ربه ، ص 151

-الأول : عبر عن مضمون السؤال الفني المهيمن في عصره والمته في البحث عن خصوصية تميز الذات الإبداعية الأندلسية. وقد أسع المعارضة الشعرية في تحقيق ذلك (250).

-الثاني : رسم للكتابة الشعرية الأندلسية أفقا فنيا جديدا في تد مكونات الذاكرة الفنية، أساسه الاختلاف لا المشابهة فحسب. وهو الأ الذي صرح به في خاتمة معارضته : «فمن نظر إلى سهولة هذا الشع يقصد لاميته-مع بديع معناه ورقة طبعه لم يفضله شعر صريح الغوا عنده التقدم» (251).

وإذا أضفنا إلى هذا التصريح أنه انزاح عن مكونات بناء النص المحتا باختياره معارضة مطلع النسيب دون المدح، جاز لنا أن نعتبر عمله قر شعرية تسعى عن قصد إلى تأكيد الاختلاف عن النص المعارض وإء إنتاج قيمه الفنية بشكل يجعلها منفتحة ومساهمة في بناء الذاك فالكتابة عموما، إذ تثبت ما في الذاكرة فإنها تجده، وإذ تعكس الرص فإنها تسمح بتكاثره بصورة مختلفة. كما أن الشعر نص واحد يقوله شاعر بطريقته الخاصة التي لا تناقض رواسم «الكلام السامي»، فيعبر أن واحد عن لغته الذاتية وعن نظام كلي قاهر يتخطاه بمعايره وقيمه (2) وبالجملة : إن مسلك ابن عبد ربه في معارضته يعتبر امتدادا قام به المعارضون الأندلسيون عامة، إذ لم يقتصر عملهم التناسي ء احترام قيم النصوص المعارضة، بل سعوا إلى توظيفها بشكل يخ مقاصدهم الفنية ويجيب عن أسئلتهم المتنوعة. ولهذا لاحظنا تمسك بكل الوسائل التناسية التي من شأنها أن تحقق لهم الاختلاف الفني.

250 - لمزيد من التفصيل ، ينظر البحث الذي خصصناه في أطروحتنا للحديث عن المعارضة الش بين سؤال الإعجاب بالتراث وبداية الإحساس بالذات ، ص : 61-74

251 - ديوان ابن عبد ربه ، ص 151

252 - شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، ص 150

يؤكد أن المعارضة الشعرية ليست مجرد مسلك تناصي يكتفي بالتشابه مع مكونات النموذج التراثي، وتقديس عناصره واجترارها؛ بل هي قراءة تحويلية تسعى لاستكشاف مناطق الالتحديد فيه، ورثق فجواته وبياضاته على نحو يساهم في تحقيق الاختلاف، وإعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد.

خاتمة

إذا كان من المفيد التذكير في هذه الخاتمة. بخلاصات ونتائج العمل، فإنه لابد من التأكيد على المقصد الأساس الذي تم تحقيقه؛ والمساهمة في توسيع مجالات اشتغال نظرية التناص عبر دراسة ظاهـ المعارضات الشعرية، ذلك أن التناص لم يكن مجرد مفهوم ونظرية، هو إجراء تطبيقي وممارسة نصية. إضافة إلى أن أهم شيء ينبغي التـ عليه في كل مقارنة من هذا النوع هو الحرص على اختيار متن جا وأشكال تناصية متنوعة لاختبار المفاهيم النظرية والأسس المنهاـ الأصلية وتوليد مفاهيم أخرى جديدة تنسجم وطبيعة الموضوع المدروـ وسياقه الثقافي واللغوي والمعرفي.

وإذا كان من شأن هذا أن يساعد على دخول نظرية التناص مر- جديدة يجعلها أكثر انفتاحا على غيرها من النظريات الأخرى، وأشمولية باستيعابها لكافة الظواهر الثقافية والفنية التي تحمل بذ حوارية، فإنه كان مسعفا في الوقت نفسه لعقد حوار نقدي بين عدد المفاهيم تنتمي إلى الشعرية العربية القديمة والنظرية النقدية الحديثة أحداث آلياتها وذلك لدراسة المعارضة الشعرية دراسة تناصية.

وتحقيقا لهذا كله تم في البداية التعريف بالتناص في مكوناته وآلية اشتغاله في الخطاب النقدي والبلاغي قديما وحديثا؛ وتم تجاوز ذلك

مرحلة ثانية إلى إنجاز دراسة نظرية وتناصية لظاهرة المعارضات في الشعر العربي. حاولت استجلاء أهم الوسائل التناصية التي استند إليها المعارض الأندلسي في التناص مع النصوص المختارة وتلقي مكوناتها. وهم ذلك مختلف مستويات اللغة الشعرية للنصوص المتعارضة : بناء وصورة واستشهادا أو تنصيحا، ورمزا وعكسا وما إلى ذلك.

وقد تأكد من خلال هذه الدراسة أن المعارض تعامل مع مكونات النصوص المتناص معها وفق رؤية تحويلية تستند إلى وسائل تناصية مختلفة. حاولت كلها أن تجعل من المعارضة الشعرية قراءة لا تكتفي بالتشابه التام مع مكونات التراث الأدبي، بل تتجاوز ذلك إلى تأكيد الاختلاف والتحويل والمناقضة.

وليس القول بالتحويل انزياحا عن المعيار، وخرقا تاما للمقومات الأساسية التي يرتكز عليها الكلام الشعري العربي القديم ؛ بل هو تحقق لها، وخروج عنها في الآن نفسه. وهذا أمر لا يمكن اعتباره تقليدا أو محاكاة ؛ كما لا يمكن عده تجديدا أو إبداعا خالصا، بل له علاقة باندماج آفاق القديم بآفاق الحديث بشكل أدى حوارهما وجدلُهما في المعارضات الشعرية بالأدب الأندلسي إلى إعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد.

وإذا فُضت المعارضات الشعرية إلى تشابه تام هم مختلف المستويات الفنية، فليس في ذلك ما يدعو لوصفها بأنها قراءة مقلدة أو محاكية، ذلك أن المعارض الأندلسي بقدر ما استجاب للنموذج المتناص معه الكامن في الذاكرة، فتح لنفسه إمكانات فنية مختلفة تبين وعيه بسياسة الكلام الشعري، وإحسانه التصرف في الرصيد على نحو يؤكد قدرته على إعادة بناء التراث الأدبي السابق عليه، وجعله مستمرا وفاعلا في الأذواق الفنية اللاحقة.

وإذا كان هذا ينسجم ومفهومي المحاكاة والتحويل اللذين تقو،
عليهما نظرية التناص قديما وحديثا، فإنه يستند إلى تلك القراءات التي
شيدها المعارضون في علاقتهم بمكونات النصوص المتناص معها؛ إذ
انزاحوا عن سلطتها، وساهموا في إعادة بنائها بشكل يخدم مقاصده
الفنية والأخلاقية والفكرية. وهو الأمر الذي أدى إلى اختلاف وظيفة
المعارضة من قارئ إلى آخر. ولا يمكن أن ندعي أننا استطعنا في هذا
المقام بيان ذلك بطريقة تشمل كل الشعراء، وحسبنا أننا بلغنا بعض
من المقصود، وحققنا شيئا من الأهداف المرجوة اعتمادا على مدونة
ممثلة مهمة. وما أحوج هذه الدراسة إلى جهود مكملة تعضد النتائج
المتوصل إليها على نحو يكشف عن اختلاف قراءة الشعر وتأويله من
قارئ إلى آخر بحسب اختلاف الأسئلة والمقاصد. الشيء الذي يبي
أن المعارضة الشعرية باعتبارها ظاهرة تناصية وقراءة شعرية للشعر في
حاجة إلى دراسات تستفيد من أهم المفاهيم العامة التي تتيحها نظر
التلقي بمختلف اتجاهاتها، على نحو يؤكد انفتاح نظرية التناص على
نظرية التلقي وتكامل مفاهيمهما، ذلك أن التناص ليس إلا وسيلة لتلق
الشعر وتأويله بناء على طبيعة العلاقة التي تربط نصوصا سابقا بآخر لاحق
وقد اجتهدنا في الكشف عن هذا التفاعل والتكامل بين المفاهيم، ولك
ليس إلى الحد الذي نزعم فيه أننا وفينا الغرض، وأجبنا عن كافة الأسئلة
وحسبنا أن نقول: إن في تسجيل هذه الأسئلة ما يحرك العقول، ويحد
الهمم على البحث من جديد، ويجعل تقدم العلم في طرح السؤال
وتاريخه تاريخ أسئلة بامتياز.

وبالله التوفيق

فهرس المصادر والمراجع

- 1- ابن الأبار القضاعي البلسني. ديوان ابن الأبار قراءة وتعليق عبد السلام الهراس، ط2، الدار التونسية للنشر، 1406هـ / 1986م..
- 2- ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تخ: محي الدين عبد الحميد، ط؟، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، الدار النموذجية، 1411هـ. 1990م.
- 3- إيش إرود. «التلقي الأدبي»، ترجمة محمد برادة، ضمن مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد6، خريف شتاء، 1992م.
- 4- إحسان عباس :
- أ/ تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ط 3، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973م.
- ب/ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط 3، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1404هـ / 1983م.
- 5- تيري إجلتون. «ما هو الأدب»، في مجلة علامات، عدد 8، 1997م مكناس.
- 6- الأسدي جبر عبد الستار «ماهية التناص قراءة في إشكاليته النقدية» ضمن مجلة فكر ونقد عدد 28، أبريل 2000م.
- 7- الأسد ابادي عبد الجبار. المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج16، ط 1 الشركة العربية للطباعة والنشر، 1380هـ / 1960م.
- 8- الأصبهاني أبو الفرج. الأغاني، شرحه وكتب هوامشه، عبدا علي مهنا سمير جابر، ط؟، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- 9- الإفرائي محمد. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهيل، تحقيق وتقديم محمد العمري، ط؟، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1418هـ / 1997م.
- 10- الأمدي أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تخ أحمد صقر، ط4، دار المعارف، 1379هـ / 1960م.

- 11 - أنجينو مارك. «مفهوم التناصر في الخطاب النقدي الجديد» ضمن «في أصل الخطاب النقدي الجديد»، ترجمة وتقديم أحمد المدني، ط2، عيون المقالات، البيضاء المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989م.
- 12 - أوزيان زليخة. *تداخل النصوص في تجربة أحمد شوقي الشعرية* ش الإسلامي، رسالة، مرقونة بكلية الآداب، الرباط، 1993/1994م
- 13 - أنيس إبراهيم وآخرون. *المعجم الوسيط*، ط2، القاهرة، 1392هـ/1972م
- 14 - ابن بسام الشتريني. *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة* تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان 1399 هـ 1979 م
- 15 - بقشى عبد القادر.
- أ/ «شعرية التلقي من خلال كتب الاختيار في الغرب الإسلامي»، مقال مساهمة به في ندوة أسئلة الإبداع والتلقي في الشعر العربي بالمغرب، بكلية العربية، مراكش يوم 26/01/2001. ونشر ضمن مجلة جذور التراث، عدد السنة الثامنة، يونيو 2004. النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية.
- ب/ *المعارضات الشعرية في الأدب الأندلسي مقارنة تاريخية نقدية*، أطروا الدكتوراه، مرقونة بكلية اللغة العربية بمراكش، 2002-2003
- 16 - بنداود عبد اللطيف. *في شعرية قصيدة الحدائث العربية*، القصيدة المغربية نموذج رسالة مرقونة بكلية الآداب، الرباط، 1990/1991م.
- 17 - بنحدور رشيد. «*القوام الأيستمولوجي لجمالية التلقي*»، ضمن مجلة علامات النقد، ج 36، مج 9، صفر 1421هـ/ مايو 2000م. النادي الأدبي والثقافي بجدة
- 18 - بنيس محمد، *حدائث السؤال*، ط1 المركز الثقافي العربي، 1985
- 19 - بوذينة محمد. *أشهر الموشحات ومعارضاتها*، ط1، منشورات محمد بوذ الحمامات، تونس 1995م.
- 20 - بيرس هنري. *الشعر الأندلسي في عصر الطوائف ملامحه الوموضوعاته الرئيسية وقيمه التوثيقية*، ترجمة، الطاهر أحمد مكي، ط1 المعارف، القاهرة، 1408هـ/1988م.
- 21 - تزيطان تودوروف.
- أ- *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للدراسات، 1987م.
- ب- *ميخائيل باختين والمبدأ الحوارية*، ترجمة فخري صالح، ط2، دار الفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1996م.
- 22 - جبور عبد النور. *المعجم الأدبي*، ط1، دار العلم للملايين 1979م.

- 23 - الجرجاني القاضي عبد العزيز، الوساطة بين التنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط4، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، 1966م.
- 24 - الجرجاني عبد القاهر.
- أ- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، ط1، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، 1412هـ/ 1991م.
- ب- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني بجدة، 1413هـ/ 1992م.
- 25 - جنيت جيران، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، 1986م.
- 26 - الحاتمي أبو علي.
- أ- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، 1979م.
- ب- الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب التنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، ط؟، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، 1385هـ/ 1965م.
- 27 - حازم القرطاجني.
- أ- ديوان حازم القرطاجني، تح: عثمان الكعاك، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
- ب- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986م.
- 28 - ابن أبي حجلة التلمساني. ديوان الصبابة، بيروت، 1972م.
- 29 - حسان عبد الحكيم. التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط؟، مطبعة الرسالة، 1954م.
- 30 - الحسيني قاسم. بناء القصيدة في الشعر الأندلسي، أطروحة دكتوراه الدولة، مرقونة بكلية الآداب الرباط، 1989/ 1990م.
- 31 - الحميري أبو الوليد. البديع في وصف الربيع، نشر وتصحيح هنري بيرس، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1410هـ/ 1989م.
- 32 - حيزم أحمد. فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، ط1، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، 2001م.
- 33 - الخلافي عبد الرحيم. المعارضة في الشعر الأندلسي خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، رسالة مرقونة بكلية الآداب، الرباط، 1999-2000م.

- 34 - ابن خلدون عبد الرحمن محمد. مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواه- وافي، ط2، لجنة البيان العربي، 1388هـ/1968م.
- 35 - الخطابي أبو سليمان محمد. «بيان إعجاز القرآن»، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف، مصر، 1968م.
- 36 - الدائم ربي الحبيب، الكتابة والتناص في الرواية العربية، (دراسة نصية لآليات الإيت والتلقي في خطط الغيطاني). ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2004.
- 37 - دوبيازي مارك بيير.
- أ- «نظرية التناص»، تعريب المختار حسني، ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 28، أبر 2000م.
- ب «نظرية التناصية»، ترجمة عبد الرحيم الرخوتي، ضمن مجلة علامات النقد، الجزء 21، المجلد 6، سبتمبر 1996م. النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- 38 - أبو ديتب كمال. في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987م.
- 39 - ابن رشيقي القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، 2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1414هـ/1994م.
- 40 - الرماني أبو الحسن. «النكت في إعجاز القرآن»، ضمن ثلاث رسائل في إع القرآن، تحقيق محمد خلف زغلول سلام، ط2، دار المعارف، مصر، 1968م.
- 41 - ابن الرومي. ديوان ابن الرومي، شرح عبد الأمير علي مهنا، ط1، دار مكه الهلال، بيروت 1411هـ/1991م.
- 42 - سالم ولد محمد عبد الله. المعارضة في الشعر الموريتاني مدخل لدراسة الاحت عند شعراء القرآن 13هـ. رسالة مرقونة بكلية الآداب، الرباط، 1989-1990
- 43 - ابن سعيد محمد بن حسين. المعارضات في الشعر العربي، ط؟، النا، الأدبي، الرياض، 1400هـ/1980م.
- 44 - السعدني مصطفى. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ط؟، تور، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م.
- 45 - ابن سعيد المغربي. اختصار القدح المعلى في التاريخ المحلي، تحقيق إبراد الأبياري ط2، دار الكتب الإسلامية، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتة اللبناني بيروت، 1400هـ/1980م.
- 46 - السماعيل عبد الرحمن إسماعيل. المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1414هـ/1994م.
- 47 - ابن سناء الملك. دار الطراز، تحقيق جودت الركابي، ط2، دار الفكر، دمشق 1397هـ/1977م.

- 48 - ابن سهل. ديوان ابن سهل الاسرائيلي ، جمعه وحققه وقدم له محمد قوبعة ، ط؟ ، منشورات الجامعة التونسية ، 1985م.
- 49 - سيد غازي
أ. ديوان الموشحات الأندلسية ، تحقيق سيد غازي ، ط1 ، منشأة المعارف بالأسكندرية ، 1979م.
ب. في أصول التوشيح ، ط2 ، دار المعارف ، 1979م.
- 50 - الشايب أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ط3 ، دار الاتحاد العربي للطباعة ، القاهرة ، 1966م.
- 51 - الشريشي أبو العباس. شرح مقامات الحريري البصري ، قدم له وأشرف على تصحيحه صدقي محمد جميل ، ط؟ ، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1412هـ/ 1992م.
- 52 - ابن شهيد أبو عامر. رسالة التوابع والنوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط؟، دار صادر، بيروت، 1400هـ/ 1980م.
- 53 - ابن صاحب الصلاة عبد الملك. المن بالإمامة، تاريخ بلاد المغرب والأندلس في عهد الموحدين، تحقيق عبد الهادي التازي، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1987م.
- 54 - صبري حافظ. «التناصر وإشارات العمل الأدبي» ، ضمن عيون المقالات، عدد 2، 1986م.
- 55 - ابن طباطبا أحمد العلوي. عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ/ 1982م.
- 56 - طحطح فاطمة. الغربية والحنين في الشعر الأندلسي، ط1، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1993م.
- 57 - الطرابلسي محمد الهادي. بحوث في النص الأدبي، ط؟، الدار العربية للكتاب، 1988م.
- 58 - طه عبد الرحمن. في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، 1987م.
- 59 - أبو الطيب المتنبي. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ط؟، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1357هـ/ 1938
- 60 - ابن عباد الصاحب أبي القاسم. الكشف عن مساوي شعر المتنبي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، ط1، مطبعة المعارف بغداد 1385هـ/ 1965
- 61 - ابن عبد ربه. ديوان ابن عبد ربه ، جمعه وحققه وشرحه محمد رضوان الداية، ط2، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر بدمشق، 1407هـ/ 1987

62 - ابن عجيبة أحمد. «شرح قصيدة يا من تعاظم للإمام الرفاعي»، ضمن كتاب سلسلات نورانية فريدة، السلسلة الأولى، جمع وتقديم العمراني الخالدي عبدالسلام، ط 1، مكتبة الرشاد، 1417هـ/1997م.

63 - ابن عربي محي الدين.

أ - ديوان ابن عربي، ذخائر الأعلام، شرح ترجمان الأشواق، تحقيق ودراسة نقدية محمد علم الدين الشقيري، ط 1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995م.

ب - الفتوحات المكية، ط؟، دار صادر، بيروت. [د.ت.]

64 - العسكري أبو هلال. الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط؟، منشورات المكتبة العصرية - صيدا - بيروت لبنان، 1406هـ/1986م.

65 - عشري علي زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط 1، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1997م.

66 - العمري محمد

أ - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، ط؟، بيروت، لبنان 1999م.

ب - «القارئ وإنتاج المعنى في الشعر القديم، حدود التأويل البلاغي»، في مجلّة فكر ونقد، العدد 17 مارس 1999م.

67 - عنترة بن شداد. ديوان عنترة بن شداد، ط؟، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف، وقدم له إبراهيم الأبياري، شركة فن الطباعة، القاهرة.

68 - الغدامي عبد الله

أ - الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية Deconstruction، قراءة نقديّة أنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط 1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1405هـ/1985م.

ب - القصيدة والنص المضاد، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994م.

ج - المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994م.

69 - فان ديك. «النص، بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص»، ترجمه محمد العمري، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، 1997م.

- 70 - ابن الفارض. ديوان ابن الفارض ، تحقيق ودراسة نقدية ، ط؟ ، عبد الخالق محمود عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية. [د.ت].
- 71 - فضل صلاح. «طراز التوشيح بين الانحراف والتناصر» ، ضمن أعمال ندوة : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، المجلد 1 ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، رقم 59.
- 72 - الفيروزبادي محي الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط ، تحقيق مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط 2 ، بيروت 1407هـ / 1987م.
- 73 - قاسم محمد محمود نوفل. تاريخ المعارضات في الشعر العربي ، ط 1 ، دار الفرقان ، 1983م.
- 74 - كرستيفا جوليا. علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط 2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1997م.
- 75 - كوهن جون. بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط 1 ، دار توبقال للنشر ، 1986م.
- 76 - الليب الطاهر. سوسيلوجية الغزل العربي ، الشعر العذري نموذجاً ، ترجمة مصطفى مسناوي ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، 1987
- 77 - الماضي شكري عزيز. في نظرية الأدب ، ط 1 ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1414هـ / 1993م.
- 78 - المبخوت شكري. جمالية الألفه (النص ومتقبله في التراث النقدي) ، ط 1 ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، 1993م.
- 79 - مجاهد أحمد. أشكال التناصر الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، ط؟ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م.
- 80 - مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط؟ ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1979م.
- 81 - امرؤ القيس. ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط 5 ، دار المعارف ، [د.ت].
- 82 - مصفار محمود. التناصر بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي ، مقارنة محايدة للسراقات الأدبية عند العرب. ط؟.
- 83 - مطلوب أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ط 2 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، 1996م.
- 84 - مفتاح محمد
- أ- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناصر) ، ط 1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985م.

- ب- التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1996م.
- ج- «دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتأويل والتفسير» ، ضمن مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، عدد 6 ، 1992م.
- د- دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 1990م.
- 85 - مقداد رحيم. النوريات في الشعر الأندلسي ، ط 1 ، عالم الكتب ، 1406هـ / 1986م.
- 86 - المقرئ أحمد بن محمد التلمساني .
- أ- أزهار الرياض في أخبار عياض ، ضبطه وحققه وعلق عليه ، مصطفى السقا إبراهيم الإيباري ، عبد الحميد شلبي ، ط ؟ ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1361هـ / 1942م.
- ب- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق ، إحسان عباس ط ؟ ، دار صادر ، بيروت 1408 هـ 1988م
- 87 - منذر عياش. الكتابة الثانية ، فاتحة المتعة ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1998م.
- 88 - منصف عبد الحق. الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي) ، 1 ، منشورات عكاظ 1988م.
- 89 - ابن منظور الإفريقي. لسان العرب ، ط 3 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 994
- 90 - ابن منقذ أسامة. البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي ، إبراهيم مصطفى ، ط ؟ ، الإدارة العامة للثقافة.
- 90 - الموسى خليل. «التناصر والأجناسية» ضمن مجلة الموقف ، عدد 205 ، أيلول سنة 26 دمشق 1996
- 92 - نصر عاطف جودة.
- أ- الرمز الشعري عند المتصوفة ، ط 1 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1987م.
- ب - شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ، ط ؟ ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، [د.ت]
- 93 - النميري ابن الحاج. شعر ابن الحاج النميري ، جمع وتحقيق ودراسة : بنعيم بويوزان ، رسالة مرقونة بكلية الآداب الرباط ، 1992 / 1993م.
- 94 - هدارة محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي ، دراسة تحلياً مقارنة ، ط 2 ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، 1395هـ / 1975م.

- 95 - الهرامة عبد الحميد عبد الله. القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، (الظواهر والقضايا والأبنة)، ج 1، ط 1، كلية الدعوة الإسلامية 1424هـ-1996م
- 96 - وادي طه. شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ط 2، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
- 97 - ابن وكيع التنيسي. المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره، ط 2، قرأه وقدم له وعلق عليه محمد رضوان الداية، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع. [د.ت.]
- 98 - ابن الوليد مسلم. ديوان مسلم بن الوليد، عني بتحقيقه وتعليقه، سامي الدهان، ط 3، دار المعارف.
- 99 - يقطين سعيد.
- أ - الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث : ط 1، المركز الثقافي العربي 1992م.
- ب - افتتاح النص الروائي، النص والسياق ط 1 المركز الثقافي العربي، البيضاء، 1989

المراجع الأجنبية

- 100 - Compagnon Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Ed : Seuil, Paris, 1979 .
- 101 - Dallenbach, Lucien. « *Intertexte et autotexte* », in *Poétique*, N° 27, 1976.
- 102 - Durvay catherine, *les réécritures*, Ellipes, Ed : Marketing.S.A 2001
- 103 - Elgeldinger Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Ed : Stalbing Genève, 1987.
- 104 - Genette Gérard, *Palimpsestes, la littérature au Second degré*, Ed : Seuil, 1982.
- 105 - Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de L'Allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski Galimard.
- 106 - Jenny Laurent, « *La stratégie de la forme* », in *Poétique*, N° 27, 1972.
- 107 - KRISTEVA JULIA, *Semiotike, recherche pour une semanalyse*, Ed : Seuil, 1969.
- 108 - Lotman Youri, *La Structure du texte artistique*, Traduit du russe, Préface d'Henri Michonnic Ed : Gallimard, 1970.
- 109 - Josette Rey, *le nouveau petit robert*, texte remanié sous la direction de Josette Rey, Paris.

فهرس الموضوعات

9 مقدمة
15	الفصل الأول : مفهوم التناص في الخطاب النقدي والبلاغي
15 تمهيد
17	المبحث الأول : مفهوم التناص وآلياته في الخطاب النقدي الحديث.
18 1. التناص والإنتاجية النصية
19 2. التناص وجمالية التلقي
21 3. التناص والمتعاليات النصية
23 4. آليات التناص
	المبحث الثاني : مفهوم التناص ومستوياته في الخطاب النقدي
30 البلاغي القديم
30 1. العلاقات النصية وسؤال السرقات الأدبية
32 1.1. السرقات وسؤال الأخلاق والسياسة
36 2.1. السرقات وسؤال الأدبية
40	2. مستويات التناص في الخطاب النقدي والبلاغي القديم
41 1.2. التناص الدوني
42 2.2. التناص بالتمائل
42 3.2. التناص بالاختلاف
49 خلاصة تركيبية

53	الفصل الثاني : دراسة نظرية وتناصية للمعارضات الشعرية .
53	تمهيد
54	المبحث الأول : من التناص Intertextualité إلى المعارضة pastiche
59	المبحث الثاني : التحديد اللغوي والنقدي لمفهوم المعارضة
60	1. مفهوم المعارضة في المعاجم اللغوية
61	2. مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي القديم
66	3. مفهوم المعارضة في الخطاب النقدي الحديث
71	4. مفهوم المعارضة وياقي المفاهيم النقدية الموازية
72	1.4. المعارضة Pastiche والنقيضة Parodie
74	2.4. المعارضة Pastiche والسرققات Plagiat
77	المبحث الثالث : آليات التناص في دراسة المعارضات الشعرية
81	1. الصورة التشبيهية
82	1-1. التشابيه الجاهزة من البساطة إلى التركيب
85	1-2. الاستعارة والتمثيل من البساطة إلى التركيب
87	1-3. الاستعارة وتراكب الصور
	2. النقل الفني دراسة في الاستشهاد الشعري أو التنصيص
89	والرمز الصوفي
90	1-2. المعارضة الشعرية Pastiche والاستشهاد الشعري Citation
92	1-1-2. مستويات الاستشهاد أو التنصيص وآليات التناص
92	1-1-1-2. التنصيص بالمصراع الواحد
94	1-1-2-2. التنصيص بالمصراع المتعدد أو عدة أشطر
102	1-1-2-3. التنصيص بالبيت الواحد
103	1-1-2-4. التنصيص بعدة أبيات
105	2-2. المعارضة الشعرية والرمز الصوفي

1-2-2. رمز المرأة بين خطاب النص المعارض وخطاب

النص المعارض.....

2-2-2. رمز الطبيعة وأستدعاء خرجة النص المعارض

2-3-2. رمز الخمرة واستعارة مطلع النص المعارض.....

3. العكس الفني

1-3. العكس وروح المفاخرة.....

2-3. التعريض.....

3-3. الإنكار.....

4-3. ما جاء على وجه القلب وقُصد به النقض

خاتمة.....

فهرس المصادر والمراجع.....

فهرس الموضوعات.....