الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم: اللغة والأدب العربي

تخصص : نقد حديث ومعاصر

تطور مفهوم التناص من السرقة الى معاني النص

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

- محفوظ أمال

إشراف الدكتور:

حيدوش أحمد

السنة الجامعية: 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر المولى عزّ وجل الّذي أتم علينا نعمته وعظيم فضله ومنحنا القدرة والصبر على انجاز هذا العمل المتواضع.

نتوجه بالشكر والامتنان إلى كلّ من مدّ لنا يد العون ولو بكلمة طيبة لإثراء هذا العمل ونخص بالذكر الأستاذ المشرف **أحمد حيدوش** على مساهمته القيمة بنصائحه وتوجيهاته الصائبة والهادفة.

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في تنويرنا وتصويب أخطائنا

إلى كلّ من نحترمهم ونقدرهم، أساتذتنا الكرام من الطور الإبتدائي إلى الطور الجامعي.

لهم منّا جزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير والإمتنان .

أمـــال

إهداء

إلى من قال فيهما الرّحمان جلّ ثناؤه

" وَقَضَى رَبُّكَ أَلَاَ تَعْبُدُوا إِلاَّ إِيّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً "

سورة الاسراء الآية 23

إلى قرة عيني وسر وجودي، ومنبع أملي

إلى الّتي تفرح لفرحي وتحزن لحزني أمي الغالية

إلى منار دربي وقنديل ليلي وتاج رأسي أبي العزيز أطال الله في عمره.

إلى إخوتي

إلى من شاطروني متعة الأيام ومتاعب الدراسة وهموم الحياة.

إلى كلّ من حملته ذكرياتي، ولم تذكره مذكرتي.

مقدمة

لقد ضل النقد العربي مجالا خصبا لقضايا عديدة تناولها الكثير من النقاد والباحثين، من بينها قضيتي السرقة الشعرية والتناص اللتان كانتا محل جدل ونزاع بين النقاد، وقامت فيهما سجالات أدبية بين إثبات أحدهما ونفي الأخر، بحيث يعد الأول مصطلحا تراثيا قديما أما الثاني فهو حديث معاصر.

وفي هذا البحث تطرقت إلى دراسة هاتين القضيتين: السرقات الشعرية والتناص في طياتها إشكاليات عدة منها:

- ما المقصود بالمصطلحين؟
- ما هو موقف النقاد من كليهما؟

ولحل هذه الإشكاليات وغيرها ستكون محور بحثنا هذا الذي اتكأ على المنهج التاريخي الذي يقوم على استقراء المسائل النقدية المتصلة بالموضوع، انطلاقا من الرؤية الداخلية والخارجية للنص الحاضر والغائب، والغوص في بنيته العميقة لمعرفة تشكيلها التناصي أو المسروق واستكشاف القيم الجمالية، فقد تناول النقاد العرب القدامى موضوع السرقات بشكل واسع، وليس الهدف هنا استقصاء كل ما كتبه النقاد القدامى حول موضوع السرقات، بل هو اختيار عينة أساسية وضرورية لفهم الكيفية التي تناول بها النقاد القدامى هذه الظاهرة.

ويعد التناص عنصرا جوهريا في بنية النصوص الإبداعية وتلقيها ويكتف فاعلي اللغة وماهيتها في بنية النص وأنساقه، وتعتبر من المفاهيم النقدية التي تنمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية التي أعادت النظر في مسلمات نظرية الأدب الحديثة.

ولقد فرضت علينا هذه الرؤية المنهجية تقسيم بحثنا إلى فصلين هما:

-الفصل الأول وتحمل عنوان السرقات الأدبية وقسمته إلى أربعة مباحث.

في المبحث الأول وقفت عند نشأة السرقات باعتبارها مصطلحا نقديا قديما في الدراسات النقدية العربية.

ثم في المبحث الثاني أبرزت ظهور السرقات وكيفية تطورها.

أما في المبحث الثالث كشفت فيه عن أبواب السرقات وأنواعها حسب نظر النقاد القدامى كونها من أهم القضايا التي شغلت النقد العربي القديم.

وتناولت مسالة تداول المعاني بين الشعراء وأبعادها على الإبداع الأدبي.

ثم انتقلت إلى الفصل الثاني الذي أسميته بالتناص وقسمته إلى ثلاثة مباحث.

في المبحث الأول تناولت ماهية التناص لكونه مصطلحا نقديا جديدا في النقد العربي. وفد إلينا من النقد الغربي المعاصر، ثم تطرقت إلى ماهية التناص عند: العرب والغرب والبنيويين.

أما المبحث الثاني توجهنا إلى أنواع التناص المتعددة والمتباينة فدرسنا فيه:

- التناص المباشر.
- التناص غير المباشر.

وختمت البحث بخاتمة تناولت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

الفصل الأول:

السرقات الادبية

وتطور المفهوم

❖ مفهوم السرقات الشعرية:

تعرف السرقة في اللغة بأنها: اسم من سرق منه الشيء، سرقه سرقا، والسارق من أخذ. ماله خفية[1]، وسرقته نسبته إلى السرقة.[2] وأما عند ابن منظور، فالسرق هو اختلاس النظر والسمع.[3]

وقد استعير المعنى الاصطلاحي من المعنى اللغوي للكلمة، ليدل على الفعل ذاته وهو السرقة، وان كان من اختلاف فهو في ماهية المسروق ونوعه فقط. فالسرق في الاصطلاح متنوع الأجناس في شعر الناس، فمنه سرقة الألفاظ، ومنه سرقة المعاني، وهذه الأخيرة كثيرة لأنها أخفى من الألفاظ، والسرقة هي أن يأخذ الشاعر من كلام غيره بعض المعنى، أو بعض اللفظ، أو يأخذهما معا، وهناك من يرى أن السرق إنما هو في البديع المختلق الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عادتهم.[4] ولقد جاء فعل السرق في القرآن الكريم نحو قوله تعالى: ﴿قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل﴾. (يوسف:77).

والسرقات ليست وليدة العصر الحديث فهي موغلة في القدم، تنبه لها النقاد ومن قبلهم الشعراء، "فلا يكاد يسلم شاعر من السرقات منذ العصر الجاهلي، كامرئ القيس وطرفة". [5]

ولقد جاء تعريف السرقات على يد القاضي الجرجاني في قوله: " والسرق -أيدك الله- داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد الذي صدرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز ذلك

---

[1]-أحمد حسن الزيات وعلى النجار، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ص428.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2003م،ص852.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت،ج10، ط1، 1990م، ص155.

[4]- رفيقة سماحي، السرقات الشعرية والتناص، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص7.

[5]- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م، 524/2.

قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ".[1] وعلى الرغم من أن للقاضي الجرجاني موقفا متميزا من قضية السرقات، إلا أن ما سبق يدل على نظرته إلى هذا الموضوع، من أن السرقة الأدبية، هي أخذ المعنى واللفظ فيما أطلق عليه التوارد أو اختلاف اللفظ قليلا، ويعد ذلك أيضا سرقة وإن كانت غامضة بعض الشيء.

كما نظر أبو هلال العسكري إلى السرقات ولم يخرج في تعريفها عن سابقيه، حيث يرى أن من "أخذ معنى بلفظه كان له سارقا".[2] ويتابع ابن رشيق التعريف نفسه، إلا أنه يزيد عليه ما ذكره سلفا القاضي الجرجاني، من أن السرقة قد تكون للمعنى كاملا وبعض اللفظ دون بعضه، حتى يبعد الشاعر في أخذه أو سرقته.[3]

على أن ابن طباطبا كان قد تنبه إلى ما ذكره ابن رشيق من أخذ الشاعر للمعنى وتغييره في اللفظ، حتى يخرج بذلك عن حدود السرقة، فيُحذّر الشاعر من ذلك قائلا: "ولا يُغِير على معاني الشعراء فيودعها شعره...ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة".[4]

والسرقة حط من شأن الشاعر وطعن فيه، يقول طرفة في هذا الشأن:

ولا أُغير على الأشعار أسرقها *** عنها غَنَيت وشرُّ الناس من سرقا

وردت بعض مقولات تشيد بعملية التداخل الدلالي.

---

[1]-القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم، لبنان، ص214.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، د.ط، ص203.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد قرقزان، ط2، دمشق، دار المعرفة، 1994م، ج2، ص1038.

[4]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح عبد العزيز ناصر المانع، ط1، دار العلوم للطباعة النشر، الرياض، 1985م، ص14.

ولقد تطور مصطلح السرقة بفضل النقاد القدامى، إذ أدخلوا على هذا المصطلح ألفاظا عديدة مثل: الأخذ، السلخ، الاجتلاب، الإغارة، النسخ...الخ. ولكن هذه الألفاظ أصبحت شبه منقرضة في هذا العصر الحديث، فالنقاد المحدثون كان لهم باع كبير في تطوير المصطلح، بل والإنصاف الكثير، فنجد مصطلح "التناص" و"الاقتراض"... الخ.

❖ **ظهور السرقات وتطورها:**

إنّ قضية السرقات قضية قديمة جدا، حيث نلفى وجودها عند الغربيين منذ العصر اليوناني، لأن بعض شعرائهم قد صرحوا واعترفوا بتقليدهم لسابقيهم، بل واتُّهِم بعضهم بأنهم سرقوا ممن كان قبلهم، وقد أشار أرسطو إلى نوع منه حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخذمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين.

والسرقات العربية ظهرت في العصر الجاهلي، ومن الشعراء الذين اخذوا من معاصريهم في هذا العصر نجد عبدة بن الطيب حيث يقول:

ثمّت قمنا إلى جرد مُسوّمة *** أعرافهن لأيدينا مناديل.

غير لفظة، وأخذ معناه من امرئ القيس:

نمُشّ بأعراف الجياد أكفنا *** وإذا نحن قمنا من ثواء مُضهَّب.[1]

كما لم يسلم امرؤ القيس نفسه من تهمة السرقة.

ومن السرقات أيضا ما لحق المعنى فقط، ومنها ما كان أخذا للفظ والمعنى جميعا دون تغيير، ونجد من أخذ البيت كاملا فغير قافيته، مثلما فعل طرفة بن العبد البكري ببيت امرئ القيس:

[1]- ابن قتيبة،الشعر والشعراء، ج1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص54.

وقوفا بها صحبي علي مطيّهم *** يقولون لا تهلك أسى وتَجلَّدِ.

وصفته عند امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيّهم *** يقولون لا تهلك أسى وتَجمَّلِ.

وإن كان من النقاد من لم يعد هذين البيتين سرقة، وإنما هما عندهم توارد للخواطر.

أما في العصر الإسلامي فإننا نجد أن قضية السرقات شاعت أكثر، ولم يسلم منها إلا قلة من الشعراء، فاتهم بها حسان بن ثابت، والحطيئة والنابغة والجعدي، وكعب بن زهير وغيرهم، حيث أن حسان بن ثابت ينفي السرقة عن نفسه فيقول:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا *** بل لا يوافق شعرهم شعري.

ومع هذا اتهم حسان بالسرقة، واتهمه ابن وكيع بسرقة بيت له.

وعندما نذهب إلى العصر الأموي نجد أن نار السرقات قد اشتد لهيبها، وتراشقت سهامها، ويعود هذا لتفشي النزاعات الخصومات النقدية، فنتج عن هذا شعر النقائض، كما تعدد شعراء الغزل، وظهرت الأحزاب السياسية، والصراع حول السلطة، والعصبية القبلية.

ونجد في العصر الأموي شعراء عدة قد سرقوا من سابقيهم، بل ومن بعضهم بعضا، فنجد الفرزدق قد فعلها مع ذي الرمة والشمرذل والنابغة...، وكذلك سرقا جميل بثينة، وكثير عزة، والأخطل والكميت، وجرير الذي صرح بهذا عندما قال: " وأنا أحتاج أن أسرق قول عمرو وهو القائل وقد وصف إبله وقد ذكرها ابن يلام عن أبي يحيى الضبي في أخبار جرير".[1]

ويتهم جرير الفرزدق بالسرقة فيقول:

[1]- ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت، ص 131.

سيعلم من يكون أبوه قينا *** ومن عرفت قصائده اجتلابا

وقوله: اجتلابا، استخدمه النقاد فيما بعد مصطلحا من مصطلحات السرقة. ورد الفرزدق على جرير تهمته في قوله: إن استراقك يا جرير قصائدي *** مثل ادعاء سوى أبيك تنقلُ.

ويذكر الرواة أن الفرزدق نقل بيتا شعريا من قول العباس بن عبد المطلب، وذلك قوله:

وما الناس بالناس الذين عهدتهم *** ولا الدار بالدار التي كنت تعلم.

وقال الفرزدق: وما الناس بالناس الذين عهدتهم *** ولا الدار بالدار التي كنت تعرف.[1]

ومما نقل أيضا –وغيره كثير- قوله:

إذا ما أراد الغزو لم يثن هَمَّه *** حصان عليها عقد دُرٍّ يزينها.

فهو من بيت الحطيئة: وإذا ما أراد الغزو لم يثن همه *** حصان عليها لؤلؤ وشَنُوف [2]

وجميل بن معمر لم يسلم هو الآخر من اتهامه بالسرقة، فيذكر ابن وكي عان بيته الذي قال فيه: إذا قلت ما بي يا بثينة قاتلي *** من الحب قالت: ثابت ويزيد

قد سرقه من قول الحطيئة:

إذا حدثت أن الذي بي قاتلي *** من الحب قالت: ثابت ويزيد[3]

والأخطل كذلك لم يسلم من اتهامه بالسرقة، بل يذكر الرواة عنه انه كان يقول: " نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة".[1]

---

[1]- الأقصراتي جمال الدين، إيضاح الإيضاح (شرح الإيضاح في علم المعاني والبيان)، مخطوط، مكتبة الإسكندرية، رقم 488، د.ط، د.ت، ص23.

[2]-الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، الدراسة، القاهرة، 2006م، ص76.

[3]- ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات المتنبي، تح عمر خليفة بن إدريس، منشورات الجامعة قاريوس، ط1، 1994م، ص9.

ومن سرقات الكميت قوله: قف بالديار وقوف زائر *** وتأنّ انك غير صاغر

ماذا عليك من الوقوف *** بها مد الطَّلَلَين دائر

درجت عليه الغاديات *** الرائحات من الأعاصر

مأخوذ من أبيات امرئ القيس بن عابس:

قف بالديار وقوف حابس *** وتأن إنك غير آي

ماذا عليك من الوقوف *** بها مد الطللين دارس

لعبت بها العاصفات *** الرائحات من الرّوائس[2]

فنلاحظ أن في هذا العصر قد اختلفت السرقات عما كانت عليه في العصرين السابقين، وغلب عليها اللفظ والمعنى، حيث تؤخذ المعاني وتخفى لتظهر بشكل جديد وقد استفحل أمر السرقات في العصر الأموي، ولا شك أن الذي ساعد على انتشارها ظهور الأحزاب السياسية، فكان كل شاعر مناصرا لحزبه، هذا بالإضافة إلى ظهور شعراء النقائض الذين كانوا يحفظون كل ما يكتبه منافسوهم ليتمكنوا من الرد عليهم، ومن هنا يتسرب بعض شعر منافسيهم إلى شعرهم.

وفي العصر العباسي الذي تميز على جميع عصور الأدب بازدهار ثقافته وتنوعها، تعددت فيه السرقات الشعرية، واتسع نطاقها، حيث اشتملت على ذكرها كتب عديدة لنقاد كثر، ولم يسلم شاعر مهما علا شأنه من اتهامه بها. واشتد الكلام فيها وكثر حول خمسة شعراء عباسيين، وهؤلاء : بشار بن برد ،وأبو نواس، وأبو تمام، والمتنبي والبحتري.

ومن سرقات أبي نواس قوله: وداوني بالتي كانت هي الداء

---

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة، د.ط، 1343هـ، ص141.

[2]- الجرجاني القاضي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص197.

مأخوذ من قول الأعشى: وكأس شربت على لذة *** وأخرى تداويت منها بها

وأيضا قول أبي نواس: كان الشباب مطية الجهل

مأخوذ من قول النابغة: فإن مطية الجهل الشباب.[1]

وسرق أبو نواس قوله: كأنما أثنوا ولم يعلموا *** عليك عندي بالذي عابوا

من قول ابن أذينة: كأنما عائبها دائبا *** زينها عندي بتزيين .[2]

والمتنبي كذلك لم يسلم من السرقات: وذلك قوله:

أعدى الزمان سخاؤه فسخا به *** ولقد يكون به الزمان بخيلا.

أخذه من قول أبي تمام: هيهات ا نياتي الزمان بمثله *** إن الزمان بمثله لبخيل.[3]

ويقول المتنبي: ما بال هذي النجوم حائرة *** كأنها العمي ما لها قائد.

مأخوذ من قول العباس بن الأحنف: والنجم في كيد السماء كأنه *** أعمى تحير ما لديه قائد.[4]

فنلاحظ أن دائرة السرقات اتسعت إلى حد كبير في العصر العباسي، ودخلتها الصنعة الفنية فأصبح الشعراء يجهزون بما أخذوا، لأنهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم، وقد يحمل على أنه توارد للخواطر.

[1]- ابن منظور، أخبار أبي نواس، 74/1.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص235.

[3]- عبد الرحيم بن عبد الرحمان بن احمد العباسي، معاهد التنصيص2 (أو شرح شواهد التلخيص)، المطبعة البهية المصرية، 1316هـ، ص128.

[4]- الثعالبي،يتيمة الدهر1، مطبعة الصلوى، القاهرة، 1934م، ص112.

ولو تصفحنا الموروث النقدي، فإننا نجد للسرقات أبوابا وأنواعا كثيرة، فما هي؟ وأين تجلت في أشعارهم؟

❖ **أنواع السرقات الشعرية:**

قسم النقاد أنواع السرقات الشعرية إلى ثلاثة أنواع، وكل نوع يتفرع إلى مسالك وفروع دقيقة وهي:

أ) - النسخ: وهو أن يأخذ الشاعر لفظا ومعنى من شاعر آخر دون زيادة أو نقصان والنسخ مأخوذ من نسخ الكتاب.[1] وهو ضربان:

- **الأول:** يسمى وقوع الحافر على الحافر، كقول ابي نواس:

دارت على فتية ذل الزمان لهم *** فما أصابهم إلا بما شاءوا.

فقد ورد في غناء معبد قبل أبي نواس:

لهفي على فتية ذل الزمان لهم *** فما أصابهم إلا بما شاءوا.

- **الثاني:** وهو أن يأخذ الشاعر معنى بيت لشاعر آخر، ويأخذ من اللفظ الكثير، نحو قول أحد المتقدمين يمدح معبدا (صاحب الغناء):[2]

أجاد طويس والسريجي بعده *** وما قصبات السبق إلا لمعبد.

ثم قال أبو تمام: محاسن أصناف المعنيين جمة *** وما قصبات السبق إلا لمعبد.

ب) - السلخ: ينقسم السلخ إلى إثني عشر ضربا، وعن هذا التقسيم يقول ابن الأثير: " وهذا التقسيم أوجبته القسمة، وإذا تأملته علمت أنه لم يبق سيء خارجا عنه".[1]

---

[1]- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1974م، ص178.

[2]- داوود غطاشة وحسين راضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، دار الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000م، ص 64-65.

- **الأول:** وهو أن يأخذ الشاعر معنى لشاعر آخر يشبهه، ولا يكون المعنى نسخة طبق الأصل للمعنى الأول، ويعد هذا النوع من أدق السرقات وأحسنها صورة، ونحو هذا قول أحد شعراء الحماسة: لقد زادني حبا لنفسي أنني *** بغيض إلى كل امرئ غير طائل .

أخذ المتنبي هذا المعنى وغير فيه وقال:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص *** فهي الشهادة لي بأني كامل.[2]

-**الثاني:** وهو أن يأخذ الشاعر معنى لبيت شاعر آخر، ويخالفه في اللفظ، نحو قول عروة بن الورد: ومن يك مثلي ذا عيال ومقترا *** من المال يطرح نفسه كل مطرح.

ليبلغ عذرا أو ينال رغبة *** ومبلغ نفس عذرها مثل منجح.

أخذ أبو تمام هذا المعنى فقال:

فتى مات بين الضرب والطعن ميتة *** تقوم مقام النصر إذ فاته النصر.[3]

فعند تصفحنا لهذه الأبيات نلفي أن الشاعر الأول جعل اجتهاده في كسب الرزق عذرا يقوم مقام النجاح، أما الثاني جعل الموت في الحرب اجتهادا في لقاء العدو يقوم مقام الانتصار، فمعناهما موحد ولفظهما مختلف.

-**الثالث:** وهو أن يأخذ الشاعر المعنى يأسره، ويترك بعض اللفظ ويأخذ بعضه الآخر، كقول البحتري: كل عبد له انقضاء وكفي *** كل يوم في جوده في عيد.

أخذه من علي بن جلبة الذي قال:

---

[1]- ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ترجمة: أحمد العوفي وبدوي طبانة، مصر، ط1، 1982م، القسم الثالث،ص 234.

[2]- داوود غطاشة وحسين راضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ص66

[3]- نفسه، ص66-67.

للعبد يوم من الأيام منتظر *** والناس في كل يوم منك في عيد.

وهذا الضرب من أقبح السرقات وأرذلها.

-**الرابع**: وهو أن يصنع الشاعر صنيعا، فيأتي شاعر آخر ويأخذ معاني أبيات الشاعر الأول ثم يعكسها، من ذلك قول أبي نواس:

قالوا عشقت صغيرة فأجبتهم *** أشهى المطِيّ ما لم يركب.

كم بين جبة لؤلؤ مثقوبة *** لبست وجبة لؤلؤ لم تثقب.

فأخذ مسلم بن الوليد هذا المعنى وعكسه فقال:

إن المطية لا يلذ ركوبها *** حتى تذلل بالزمام وتركب

والحب ليس بنافع أربابه *** حتى يفصل في النظام ويثقبا.[1]

ويستحسن ابن الأثير هذا الضرب حينما قال: " يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة".

-**الخامس**: وهو أن يأخذ بعض المعنى، نحو قول أمية بن أبي الصلت الثقفي، يمدح عبد الله جدعان: عطاؤك زين لامرئ إن حبَوتَه *** يبذل وما كل العطاء يزين

ليس يشين لامرئ بذل وجهه *** إليك كما بعض السؤال يشين.

أخذ أبو تمام بعض المعنى فقال:

تدعى عطاياه وفرا وهي إن شهرت *** كانت فخارا لمن يعفوه مؤتنفا

ما زلت منتظرا أعجوبة زمنا *** حتى رأيت سؤالا يجتني سرفا.[2]

[1]- ابن الأثير، المثل السائر، ص244.

[2]-داوود عطاشة وحسين راضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ص68.

-**السادس**: هو أن يأخذ الشاعر معنى ثم يزيد عليه معنى آخر، كقول أبي تمام:

يصد عن الدنيا إذا عن سؤدد *** ولو برزت في زيّ عذراء ناهد.

أخذه مم قول المعذل بن غيلان:

ولست بناظر إلى جانب العلا *** إذا كانت العلياء في جانب الفقر.[1]

-**السابع**: أن يأخذ الشاعر معنى فيكسبه عبارة أحسن من العبارة الأولى، نحو قول أبي تمام: خذلان من ظفر حران أن رجعت *** مخضوبة منكم أظفاره بدم.

أخذه البحتري فقال:

وإذا احتربتُ يوما ففاضت دماؤها *** تذكرت القربى ففاضت دموعها.

وهذا الضرب كما يرى ابن الأثير محمود، ويخرجه حسنه هذا عن باب السرقة.[2]

-**الثامن**: يعد هذا من أحسن السرقات في نظر ابن الأثير، حيث يأخذ الشاعر المعنى ثم يسبكه سبكا موجزا، نحو قول بشار بن برد:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته *** وفاز بالطيبات الفاتك اللهج.

أخذه سلم الخاسر فقال: من راقب الناس مات غما *** وفاز باللذة الجسور.[3]

-**التاسع**: وهو نوعان:

الأول: هو أن يخصص المعنى بعد أن كان عاما، كقول الأخطل:

---

[1]- رفيقة سماحي، السرقات الشعرية، ص38.

[2]- ابن الأثير، المثل السائر،ص 254.

[3]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ترجمه عبد القادر الفاضلي، دار النموذجية، بيروت، 2004م، ص397.

لا تنه عن خلق وتأتي مثله *** عار عليك إذا فعلت عظيم.

أخذه أبو تمام فقال: ألوم من بخلت يداه وأقتدي *** للبخل تربا ساء ذلك صنيعا.

الثاني: وهو أن يعمم المعنى بعد أن كان خاصا، كقول أبي تمام:

ولو حاردت شول غدرت لقاها *** ولكن منعت الدر والضرع حافل.

أخذه المتنبي فجعله عاما إذ يقول:

وما يؤلم الحرمان من كف حارم *** كما يؤلم الحرمان من كف رازق.[1]

-**العاشر**: وهو أن يأخذ الشاعر معنى فيضرب له مثالا ليوضحه، من ذلك قول أبي تمام:

هو الصنع إن يعجل فنَفْع وإن يرث *** فللريثُ في بعض المواطن أنفع.

أخذه المتنبي فزاده من بيانه وتوضيحه بمثال ضربه له فقال:

ومن الخير بطءُ سيبِكَ عني *** أسرع السُّحْبُ في المسير الجهام.

-**الحادي عشر**: وهو أن يتخذ الشاعران نفس الطريق، إلا أن اختلافهما يكون في المقصد ومن هنا يتمايز الشاعر عن الأخذ، نحو قول النابغة:

إذا ما غزا الجيش حلق فوقه *** عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقن أن قبيله *** إذا ما التقى الجمعان أول غالب.[2]

وهذا المعنى كان قد توارد عليه بعض الشعراء القدامى، وأوردوه بضروب من العبارات، فقال أبو نواس: تتمنى الطير غزوته *** ثقة بلحم من جُزْره.

[1]- داوود غطاشة وحسين راضي، السرقات الشعرية والتناص، ص41.

[2]- رفيقة سماحة، السرقات الشعرية والتناص، ص41.

نلاحظ أن ابن الأثير ذكر إحدى عشر ضربا فقط، منها ما استحسنه ومنها ما استهجنه.

ج) - المسخ: وهو أن يقلب الشاعر صورة حسنة إلى صورة قبيحة، والعكس صحيح، فالأول كقول أبي تمام: فتى لا يرى أن الفريصة مقتل *** ولكن يرى أن العيوب مقاتل.

وقول المتنبي: يرى أن ما بان منك لضاربِ *** بأقتَلَ مما بان منك لعائبِ.[1]

فهو وإن لم يشوه المعنى، فقد شوه الصورة وهذه من أرذل السرقات عند ابن الأثير وأما الثاني والذي هو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فهي لا تعد سرقة في رأي ابن الأثير، بل هي تهذيب واصطلاح.

نستنتج مما سبق ذكره أن أنواع

السرقات كانت متنوعة وهذا من خلال ما قدمه الشعراء في أشعارهم من سلخ ومسخ ونسخ كما أن للسرقات أوجه مختلفو متعددة، فما هي؟

❖ **أبواب السرقات:**

إن موضوع السرقات قد تطرق إليه جل النقاد العرب القدامى، وإذا رجعنا إلى كتب التراث النقدية نلمس كثيرا من الإشارات إلى السرقة، سواء بشكل صريح أو بصورة مضمرة. ونجد ذلك مبثوثا عند الآمدي خاصة في موازنته، والجرجاني في وساطته، والحميدي في إبانته عن سرقات المتنبي، والحاتمي في الرسالة الحاتمية في مآخذ المتنبي، والصاحب بن عباد في الكشف عن مساوئ المتنبي، وابن الوكيع .... في المنصف وحديثه عن سرقات المتنبي...الخ.

[1]- رفيقة سماحة، السرقات الشعرية والتناص ، ص42.

وفي هذا الشأن قال الجرجاني: " ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبته ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يحور ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أولى به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه".[1]

ويمكن أن نجمل أهم هذه الآراء من خلال ما كتبه ابن رشيق في كتابه العمدة، فقد توسع في هذا المفهوم من خلال تفصيل أبوابه، إلا أن هذه الأبواب نجدها قد ذكرت عند باحثين آخرين، إما تطابقا مع التي ذكرها ابن رشيق، أو زيادة عليها، وخلافا لها.

أما الأبواب التي ذكرها ابن رشيق فهي: باب الإصطراف، الإصداف، الانتحال الإغارة، العصب، المرافدة، الإهتدام، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، المواردة، الالتقاط والتلفيق.

ومن بين الباحثين الذين تناولوا جانب السرقات الأدبية نجد الحاتمي،الذي اختلف مع ابن رشيق في وضع أبواب السرقات، فذكر ما يلي: باب الانتحال، الإنحال، المعاني في العقم، المواردة، الاجتلاب، الإصطراف، الإهتدام، الاشتراك في اللفظ، إحسان الأخذ، تكافؤ المتبدع والمبتدع في إحسانهما، تقصير المتبدع عن إحسان المبتدع، نقل المعنى إلى غيره، تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، من لطيف النظر في إخفاء السرقة، كشف المعنى وإبرازه بزيادة، والالتقاط والتلفيق، في نظم المنثور، المرافدة، الإغارة.

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ص1072-1073.

ويمكن اختزال هذه الأبواب في أقل من ذلك، كما فعل ابن رشيق، ولكن الحاتمي شاء التفريع الكثير، هذا لأهمية قضية السرقات من جهة ولأجل الإظهار والاهتمام بالموضوع من جهة أخرى.

والإصطراف: أن يعجب الشاعر بيتا من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو "اجتلاب" و "استلحاق"، فإن ادعاه جملة فهو "انتحال" ولا يقال "المنتحل" إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر. فأما إن كان لا يقول الشعر فهو "مدّع" غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعر حتى أخذه منه غلبة فتلك "الإغارة" و"الغصب" وبينهما فرق اذكره في موضعه إن شاء الله. فإن أخذه هبة فتلك "المرافدة" ويقال "الاسترفاد" فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك "الاهتدام"، ويسمى أيضا "النسخ"، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك هو " النظر" و" الملاحظة"، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا "الإلمام" ، فإن حوَّل المعنى من نسيب إلى مدح أو فخر أو هجاء، أو من أحدهما إلى الآخر فذلك هو "الاختلاس" ويسمى أيضا "نقل المعنى"، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك "الموازنة"، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو "العكس".

فإن صحّ أن الشاعر لم يسمع قول الآخر، وكانا في عصر واحد فتلك "المواردة"، فإن ألّف البيت من أبيات قد رُكِّب بعضها من بعض فذلك هو "الالتقاط" و"التلفيق"، وبعضهم يسميه "الاجتذاب" و"التركيب".[1]

ومن هذا الباب كشف المعنى والمجدود من الشعر، وسوء الاتباع، وتقصير الأخذ عن المأخوذ منه، وسأورد عليك أمثلة مما رويته أو تأدى إلي فهمه لكل واحد من هذه الألقاب مثالا إن شاء الله.

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص75-76.

أما الإصراف: فيقع من الشعر على نوعين: أحدهما: "الاجتلاب" وهو "الاستلحاق" أيضا كما قدمت، والآخر : "الانتحال"، فأما الاجتلاب فنحو قول النابغة الذبياني:

وصهباءَ لا تُحفي القَذَى وهو دُونَها *** تُصفَّقُ في راووقها حين تقطبُ

تَمزَّزتُها والدّيك يدعو صباحه *** إذا ما بنو نعش دنوا فتصَوَّبوا.

فاستلحق الفرزدق البيت الأخير فقال:

وإجانة ريّا السرور كأنها *** إذا غُمست فيها الزجاجة كوكب

تَمزَّزتُها والدّيك يدعو صباحه *** إذا ما بنو نعش دنوا فتصَوَّبوا.

وربما أخذ الشاعر البيتين على الشريطة التي قدمت فلا يكون بذلك بأس، كما قال عمرو ذو الطوق: صددت الكأس عنا أم عمرو *** وكان الكأس مجراها اليمينا

وما شرّ الثلاثة أم عمرو *** بصاحبك الذي لا تصحبينا.

فاستلحق عمرو بن كلثوم، فهما في قصيدته، وكان أبو عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيبا.[1]

وأما الجمحي فقال: "من السرقات ما ياتي على سبيل المثل ليس اجتلابا، مثل قول أبي الصّلت بن أبي ربيعة الثقفي:

تلك المكارم لا قعبان من لبن *** شيبا بماء فعادا بعد أبوالا.

[1]- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص53.

ثم قال بعينه الجعدي لما أتى موضعه، فبنو عامر ترويه للجعدي، والرواة مجمعون أنه لأبي الصّلت، فقد ذهب الجمحي في الاجتلاب مذهب جرير أنه انتحال، ولم أر محدثا غيره يقول هذا القول.

والانتحال عندهم قول جرير:

إن الذين غدوا بلبك غادروا *** وشلا بعينك لا يزال معينا غيضن

من عبراتهن وقلن لي *** ماذا لقيت من الهوى ولقينا.

فإن الرواة مجمعون على أن البيتين للمغلوط السعدي، انتحلهما جرير وانتحل أيضا قول طفيل الغنوي: ولما التقى الحيان ألقيت العصا *** ومات الهوى لما أصيبت مقاتله

ولذلك يقول الفرزدق: إن تذكروا كرمي بلؤم أبيكم *** وأوابدي تنتحلوا الأشعارا.

وكانا يتقارضان الهجاء، ويعكس كل واحد منهما المعنى على صاحبه، وليس ذلك عيبا في المناقضات".[1]

الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وابعد صوتا، فيروى له دون قائله، كما صنع الفرزدق بجميل، وقد سمعه ينشد:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا *** وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا.[2]

فقال له: متى كان الملك في بني عذرة؟! إنما هو في مضر، وأنا شاعرها. فغلب الفرزدق على البيت ولم يتركه لجميل، ولا أسقطه من شعره. وقد زعم بعض الرواة أنه قال له: تجاف لي عنه، فتجافى جميل عنه، والأول أصح، فما كان هكذا فهو "إغارة". وقوم يرون أن الإغارة أخذ اللفظ أو بعض المعنى، كان ذلك لمعاصر أو لقديم.

[1]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص1078.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الشروق، الأردن، ط1، 2001م، ص252.

وأما الغصب: فيمثل صنيعه بالشمردل اليربوعي، وقد انشد في محفل:

فما بين من لم يعط سمعا وطاعة *** وبين تميم غير حزّ الحلاقم .

فقال له: والله لندَعنَّه أو لندَعنَّ عرضك، فقال: لا بارك الله فيك.

وقال ذو الرمة بحضرته: لقد قلت أبياتا إن لها لعروضا، وإنّ لها لمرادا ومعنى بعيدا. قال: ما قلت؟ قال: قلت: أحين أعاذت بي تميم نساءها *** وجردت تجريد اليماني من الغمد

ومدت بضبعي الرباب ومالك *** وعمر وسالت من ورائي بنو سعد

ومن آل يربوع زهاء كأنه *** دجى الليل محمود النكاية والرفد.

فقال له الفرزدق: إياك وإياها، لا تعودن فيها، فأنا أحق بها منك، قال: والله لا أعود فيها، ولا أنشدها أبدا إلا لك.

وسمعت بعض المشايخ يقول: الإصطراف في شعر الأموات كالإغارة على شعر الأحياء، إنما هو أن يرى الشاعر نفسه أولى بذلك الكلام من قائله.

وأما المرافدة: فأن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، كما قال جرير لذي الرمة: أنشدني ما قلت لهشام المرئي فأنشده قصيدته:

نبت عيناك عن طلل بحزوى *** محته الريح وامتنح القطارا.

فقال: ألا أعينك؟ قال: بلى، بأبي أنت وأمي، قال: قل له:

يَعدّ الناسبون إلى تميم *** بيوت المجد أربعة كبارا

يعدون الرباب وآل سعد *** وعمرا ثم حنظلة الخيارا

ويهلك بينها المرئي لغوا *** كما ألغيت في الدية الحوارا.

فلقيه الفرزدق فاستنشده، فلما بلغ هذه الأبيات قال: جيد أعد، فأعاد، فقال: كلا والله، لقد علمكهن من هو أسد لحيين منك، هذا شعر ابن المراغة.[1]

فالمرافدة إذن أن يتنازل الشاعر عن بعض الأبيات يرفد بها شاعرا آخر ليغلب خصما له في الهجاء.[2]

والإهتدام: أن يأخذ الشاعر بيتا لآخر فيغير فيه تغييرا جزئيا فقط ثم ينسبه لنفسه،[3] نحو قول النجاشي: وكنت كذى رجلين *** رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان.

فأخذ كثيرا من القسم الأول، واهتدم باقي البيت. فجاء بالمعنى في غير اللفظ، فقال: ورجل رمى فيها الزمان فشلت.

وأما النظر والملاحظة: فمثل قول المهلهل:

انبضوا معجس القسى وأبرقنا *** كما توعد الفحول الفحولا.

نظر إليه زهير بقوله:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا *** ضابر حتى إذا ما ضربوا اعتنقنا.

وأبو ذئيب بقوله: ضروب لها مات الرجال بسيفه *** إذا حن نبع بينهم وشريج.[4]

الإلمام: ضرب من النظر، وهو مثل قول أبي الشيص: أجد الملامة في هواك لذيذة.

وقول أبي الطيب: أأحبه وأحب فيه ملامة.

وأما الاختلاس: فنحو قول أبي نواس:

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص1080-1081.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص253.

[3]- السرقات الشعرية والتناص، رفيقة سماحي،ص29.

[4]- ابن رشيق، العمدة، ص1082-1083.

ملك تصور في القلوب مثاله *** فكأنه لم يخل منه مكان.

اختلسه من قول كثير: أريد لأنسى ذكرها فكأنما *** تمثلت لي ليلى بكل سبيل.

وقول عبد الله بن مصعب: كأنك كنت محتكما عليهم *** تخير في الأبوة ما تشاء.

ويورى: "كأنك جئت محتكما عليهم". اختلسه من قول أبي نواس:

خليت والحسن تأخذه *** تنتقي منه وتنتخب

فاكتسبت منه طرائفه *** ثم زادت فضل ما تهب.

الموازنة: مثل قول كثير: تقول: مرضنا فما عدتنا *** وكيف يعود مريض مريضا.

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بخلنا لبخلك قد تعلمين *** وكيف يعيب بخيل بخيلا.

وأما المواردة: فقد ادعاها قوم في بيت امرئ القيس وطرفة، ولا أظن هذا مما يصح؛ لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرئ القيس في زمان المنذر الأكبر رجلا كهلا. واسمه وشعره أشهر من الشمس، فكيف يكون هذا موارده؟ إلا أنهم ذكروا أنه لم يثبت له البيت، حتى استحلف أنه لم يسمعه قط، فحلف وإذا صح هذا كان مواردة،وإن لم يكونا في عصر. وسئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها.وسئل أبو الطيب عن مثل ذلك، فقال: الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر.

وأما الالتقاط والتلفيق: فهو أن يرفع الشاعر بيته بألفاظ ومعان لأكثر من شاعر ثم يلفق الكلام لينظم بيتا واحدا[1]، مثل قول يزيد بن الطثرية:

وإذا ما رآني مقبلا غض طرفه *** كان شعاع الشمس دوني يقابله.

فأوله من قول جميل: فغض الطرف إنك من نمير *** يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني.[2]

ووسطه من قول جرير: فغض الطرف انك من نمير *** فلا كعبا بلغت ولا كلابا.

وعجزه من قول عنترة بن الأخرس الطائي:

إذا أبصرتني أعرضت عني *** كان الشمس من قبلي تدور.[3]

❖ **ظاهرة تداول المعاني**:

إن الحديث عن الإبداع الشعري لا يقف عند تقرير الموهبة وإن كانت أصل الصنعة ومنبعها، ولكن الأمر يتناول كذلك ثقافة الشاعر من خلال اطلاعه على آثار الشعراء السابقين، والإفادة من معانيهم وصيغهم، ومن ثم ممارستها.

وكان من المألوف أن الشاعر الناشئ يستهل حياته الشعرية بالتلمذة لشاعر كبير يحفظ شعره ويرويه عنه، ومن خلال ذلك يتمرس على الإبداع الشعري، وبمرور الزمن يصبح شاعرا، ثم يتخذ بدوره شاعرا ناشئا يروي عنه.وبهذا أصبحت معاني الشعراء السابقين نبعا ثريا يغترف منه الشعراء اللاحقون، وأصبح تداول المعاني ظاهرة عامة شائعة بين

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص224-225.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص254.

[3]-نفسه: ص254.

الشعراء. وبمضي الزمن تحولت هذه الظاهرة إلى قضية ذات قواعد وأصول، وذلك حين طفت على سطح النقد العربي قضية السرقات الأدبية.[1]

هذه القضية التي اعتنى بها النقاد أيما عناية، وإن لم تكن ذات دلالة نقدية خالصة للنصوص، بقدر ما كانت سلاحا يشهره النقاد في وجه الشعراء للتجريح، حتى قال الأصمعي: "إن تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة".[2] كذلك يقول دعبل الخزاعي عن الإبداع الفني لأبي تمام بأن ثلثه مسروق.[3]

كذلك يبدو واضحا إدراك الشعراء المبكر لهذه الظاهرة وأنها " داء قديم وعيب عتيق" من خلال طرفة بن العبد، وتبرئته لشعره من هذا العيب فيقول [من البسيط]:

ولا أغير على الأشعار أسرقها *** عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وإن أحسن بيت أنت قائله *** بيت يقال إذا أنشدته صدقا.[4]

وهذا الإدراك لمعنى السرقة، ينتقل من الشعراء الجاهليين إلى من بعدهم، فقد روي أن الأعشى بن ميمون سجن لاتهام النعمان بن المنذر له بانتحال الأشعار وسرقتها.[5]

ولقد كانت قداسة النص السابق أو النص الأول، ومن ثم قداسة ومثالية الصانع أو الواضع الأول للأصول الفنية[6]، تجعل النقاد يعزون إليه كل أسباب الإبداع، وكأنه ليس باستطاعة من يليه أن يبدع، ونجد أصداء هذا الزعم في حديث النقاد العرب عن امرئ

---

[1]- أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط1، بيروت، 2006م،ص75.

[2]-المرزباني، الموشح، تح علي محمد البجاوي، د.ط، نهضة مصر، القاهرة، ص141.

[3]- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام،تح خليل عساكر ومحمد عبده عزام، د.ط، المكتب التجاري، بيروت،ص44.

[4]- ديوان طرفة بن العبد، شرحه الأعلم الشنتمري، تح درية الخطيب ولطفي الصقال، ص180.

[5]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص192.

[6]- عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية، العصر العباسي، ج3، ص352-353.

القيس وإبداعه الشعري.[1] يقال بأنه ما قال ما لم يقولوا ولكن سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء كاستيقاف صحبه، والبكاء على الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وتشبيه النساء بالضباء والبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى.[2]

ويوضح القاضي الجرجاني ظاهرة تداول المعاني بين الشعراء محددا أسسها ومعرفا بالمصطلح يقول: وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعه الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضح موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع والمخترع كما قال لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها * زبر نجد متونها أقلامها**[3]

فأدى إليك المعنى الذي تداوله الشعراء قال امرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجاني * كخط زبور في عسيب يماني**[4]

و قال حاتم:

أنعرف أطلالا و نؤيا مهدما كخطك في رق كتابا منمنا[5]

[1]- رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، ص 187-190.

[2]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،55/1.

[3]- ديوان لبيد بن الأعصم، شرح الطوسي، تح حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، ط1، ص299.

[4]- امرؤ القيس، ديوانه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم،د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1990م،ص85.

[5]- حاتم بن عبد الله الطائي، ديوانه، تح عادل سليمان جمال، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1990م، ص220.

وقال الهذلي:

عرفت الديار كرسم الكتاب بزبره الكاتب الحميري [1]

وأمثال ذلك ما لا يحصى كثرة، ولا يخفى شهرة، وبين بيت لبيد وبينما نراه من الفضل، وله عليها ما نشاهد من الزيادة والشف.[2] ويعد النص السابق بمثابة إطار متكامل لتداول المعاني بجميع حدوده تخلق الظاهرة وتوضح المفهوم ووضع المصطلح.

ومن ذاك المنطق يرى القاضي الجرجاني أن المحدث قد يتجاوز السابق عليه، بما يأتيه في إبداعه من جديد، فالجديد النسبي المتحقق في الصياغة التعبيرية في شعر المحدثين، قد يفوق عنده اختراع السابقين للمعنى.

على أن القاضي الجرجراني قد تجاوز هذا الرأي، إلى رأي ساوى به بين الأحكام النقدية التي كانت تطلق على امرؤ القيس، ولا تتجاوزه في السبق إلى المعاني والنهج والأسلوب الشعري.[3]

وأطلقها على معاني أحد الشعراء المحدثين، وهو المتنبي في قصيدة الحمى فيرى أن "هذه القصيدة كلها مختارة، لا يعلم لأحد في معناها مثلها، والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، قد اخترع معانيها، وسهّل في ألفاظها،فجاءت مطبوعة مصنوعة، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس." [4]

وهذا يتفق وما جاء به عثمان موافي في قوله أن تداول المعاني بين الأجيال المختلفة من الشعراء أمر طبيعي، ولكن لا ينبغي أن يقف هذا التداول عند حد التقليد الأعمى والنقل

---

[1]- انظر: أحمد سليم غانم، تداول المعاني، ص108.

[2]- الجرجاني، الوساطة بين الجرجاني وخصومه، ص186-187.

[3]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 55/1.

[4]- الجرجاني، الوساطة بين الجرجاني وخصومه، ص20-21.

الحرفي لمعاني القدماء وصيغهم، وإنما ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى إبراز شخصية المتأخر وفكره وخياله، فيما أخده عن المتقدم من المعنى أو صيغه.[1]

لذا يرى بعض النقاد المعاصرين أن آليات التحول المستديمة هي التي تحكم تداول المعاني، وهذا ما يجعلها بداية لبدايات تظل بدايات، ونهاية لنهايات لا تنتهي،وما كان هذا هكذا إلا لأنها بداية لبدايات لم تبدأها هي.[2] ذلك أن الشاعر أيا كان لا يخلق كلامه لفظا ومعنا من العدم، بل ينطق على وفق كلام عشيرته وعلى سننهم.

لقد شغل موضوع السرقات الشعرية حيزا كبيرا في كتب النقد العربي، كما أسلفنا الذكر. وقد دعا النقاد إلى البحث في أصالة الشعر ونجد النقاد قد قسموا السرقات إلى قسمين: سرقات أسلوبية أو لفظية وأخرى معنوية، والسرقات المعنوية كثيرة ومتعددة، وهي أكثر خطرا من السرقات اللفظية لأنها تدل على مدى ابتداع الشاعر وقدرته على التخيل والتصرف في معاني الشعر معتمدا أو غير معتمد على غيره. وقد أجمل هذه الفكرة صاحب كتاب" تداول المعاني" أحمد سليم غانم.

أما العصر الحديث فقد برزت هذه الظاهرة في الساحة النقدية تحت مصطلح جديد يدعى التناص، فما هي أسس التناص؟ وكيف يتحلى في النصوص الأدبية ؟ وكيف تميز التناص عن السرقة؟ ما هي عناصر السرقة التي اندمجت في التناص؟

ذلك ما سنشير إليه وتناوله في الفصل الثاني.

[1]-انظر: أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص110.

[2]- نفسه، ص114.

الفصل الثاني:

التناص وتداول المعاني

التناص Intertextualité:

ظهر مصطلح التناص بمصطلحات عديدة، وبدأ هذا المفهوم يتضح عندما درس النقاد علاقات التأثر والتأثير بين الآداب العالمية، وراحوا يقارنون بينها فيما يعرف بالأدب المقارن، ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة حيث ظهر في بادئ الأمر عند الشكلانية.. باسم الحوارية.

و أول من وظف مصطلح التناص شلوفسكي ثم تبعه ميخائيل باختين ثم عالجت جوليا كريستيفا المصطلح وأطلقت على الحوار الذي يقام بين النصوص اسم الحوارية، ثم ظهر بمفهوم الامتصاص وذالك بان كل نص له امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، أي أن كل نص في بنيته الإنشائية هو حصيلة جملة من التفاعل بين النصوص التي تخل في نسجه، وبعدهم جاء جيرار جينيث واشتغل على ما أسماه المتعاليات النصية وجعل التناص عنصرا من العناصر المكونة لهذه المتعاليات.

النقاد العرب المعاصرون والتناص:

ظهر مصطلح التناص متأخرا في البلدان العربية، فقد بدأ الاهتمام به في أواخر السبعينات من القرن العشرين مع النقاد المغاربيين واللبنانيين مثل: محمد مفتاح، سعيد يقطين، محمد بنيس، بشير القمري، سامي سويدان، صبري حافظ.

وقد اهتمت المجالات العربية اهتماما كبيرا بالتناص فتناولوا جهود (باختين) و(جوليا كريستيفا) و (جنيت) بالترجمة والدراسة والتحليل وأصبح له منظوره أمثال صلاح فضل، والغدامي، ومحمد بنيس، ورجاء عيد ومحمد مفتاح فالتناص يعد من

المفاهيم الحديثة، وهو يعني تداخل النصوص فيما بينها، وقبل التعرض إلى ظاهرة التناص يجدر بنا الإشارة إلى مفهوم النص، لأنه لا يمكن الفصل بين التناص والنص.

فالنص يعد استيعاب وتمثل لعدة نصوص مما يزيد وضوحه ورفعه وبروزه، فالنص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة فالنص مؤلف من كلام وهو حدث معين في زمن ومكان بارزين، ويهدف إلى نقل معلومات وأفكار وخبرات للمتلقي.

وبعد كتاب (تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح وكتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغدامي من أوائل الكتب التي تناولت مفهوم التناص من المستوى التطبيقي، حيث بدت رؤية النقاد العرب المعاصرون أكثر وضوحا، مع محاولة ربط المصطلح الحديث بالموروث النقدي فحاولوا الربط والموازنة والتفريق بين التناص ومصطلحات كثيرة كالسرقات والمعارضات والمناقضات[1].

وقد حاول محمد مفتاح تعريف النص رغم الاختلافات الكثيرة، والبينة في تعريفه بين المدارس المختلفة بقوله:" هو حدث تواصلي تفاعلي مغلق من ناحية البداية والنهاية"، أما معنويا فهو توالدي أي متولد من أحداث كثيرة ومتنوعة ومن خلال ربطه للموروث النقدي وتعريفه للنص يرتكز إلى نوعين من التناص هما:

_ "المحاكاة الساخرة (النقيصة) التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص بها، والمحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة للتناص الأساسية".[2]

_ و يؤكد مفتاح على أن التناص لا مناص منه، فيقول: "لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن تاريخه الشخصي أي ذاكرته".

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط 2،المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986م،ص122.
[2]- نفسه، ص122.

والتناص بحاجة ماسة في الوقت ذاته إلى ثقافة المتناص والمتلقي أي القارئ حيث تعتبر المعرفة من الشروط العامة التي يجب توفرها في الاثنين فيقول: "فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي الركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا".[1]

لذلك فالتناص لا يجدد بزمان ولا مكان وإنما هو مربوط بكل أحداث الماضي جميعها "لان الشاعر يطوف عبر الزمان والمكان ويستحضر من التراث بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، ونحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة نتصل جوهريا بالأمس والآن".[2]

فمن الأمور الداعمة التي يجب أن يعتد بها آلياته معينة للشعراء والكتاب، ومنها (الشرح، الاستعارة، التكرار، أيقونة الكتابة، الشكل الدرامي). يعني أن التناص هنا هو تعالق (الدخول في العلاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.

لذالك فإن النص والمتلقي هما العنصران الأساسيات في عملية التناص، لأن التناص يعتمد على" قوة ذاكرة القارئ القرائية فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يتوقف متأملا من حيث دلالة أجزائه، وهذا أيضا يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل ليشكل هو نصا جديدا ويثبت به استمرارية التناص وعدم الفكاك منها فأصبح التناص وسيلة .... وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها.أي أن الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية".[3]

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ص120.

[2]- ادونيس، زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، 1983م، ص212.

[3]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر المعاصر، ط1، دار الحامد، عمان، 2000م، ص36.

فالكاتب أو الشاعر " ليس إلا معيدا للإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره...ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بين الرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كيانا مغلقا على نفسه، كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره".[1]

أما الدكتور الغذامي فقد تحدث عن التناص تحت ما أسماه تداخل النصوص فقال:" لأن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائنا حيا ومركبا من لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ، أنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه.[2]

وقد ربط الغدامي بين التناص والاستطراد، كون الاستطراد سمة بارزة في مؤلفات العرب فقال: "إن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما يوصف به مؤلفات الجاحظ ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرزه وما يستدعيه من النصوص نفسها".[3]

ويجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى كتاب الدكتور رجاء عيد (القول الشعري) الذي تناول فيه مفهوم التناص واستطراد فيه كثيرا واضعا الحدود بين السرقات والتناص في قوله:" إن المفهومات التراثية حول المعارضة وحول السرقات تصلبت رؤيتها حول

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص124-125.

[2]- عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية،ط2،دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م، ص111

[3]-نفسه، ص119.

الأصل وصاحب الفضل وعلى فضيلة السبق، وبعده تنتهي مهمة الناقد التراثي بينما يكون مفهوم التناص أنه حضور لنصوص متعددة مع النظر إلى تلك النصوص بحساباتها مداخلات نصية وتحولات فنية ".[1]

وبالرغم من تعدد الدراسات العربية لنظرية التناص إلا أن الاختلاف كان في آرائهم وتحديدهم لهذا المصطلح كل حسب ثقافته وتأثره ورؤيته، إلا أن تتفق على أن التناص هو ولادة نص من نصوص أخرى سابقة له بحيث يدخل معها في علاقات كثيرة متداخلة فهو نتاج لعدد لا يحصى من النصوص فلا يمكن لأي شاعر أو كاتب أن ينتج نصا ما دون أن يكون مطّلع على عدة نصوص وله رصيد علمي.

وهو ما أشارت إليه الدكتورة مي نايف بقولها: "وتتحد آلية التناص من مفهومين هما: الاستدعاء والتحويل، أي أن النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب أو الفنان بل تتم ولادته وتكونه من خلال نصوص أدبية أخرى، مما يجعل التناص بشكل مجموع استدعاءات خارجية نصية". [2]

[1]- رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة، منشاة المعارف، الإسكندرية، ص230.

[2]- مي نايف، الخطيئة والتكفير والخلاص الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسيب القاضي، دراسة نصانية، اتحاد الكتاب الفلسطنيين، 2002م، ص226

وتبرر قيمة التناص في تجاوزه لمفهوم السرقات والمعارضات وكل المصطلحات القديمة السابقة، حب ثان مجال التناص أوسع من ذالك وابعد:"وليست قيمة التناص كمنهج تحليلي مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة وإنما ينفتح بما هو أرحب فمن مجالاته العكوف على مقاربة تحليلية لماهية التحولات ومسارات التبادلات وكيفية التمثل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق".[1]

والتناص عبارة عن " الوقوف على حقيقة التفاعل الوقع في النصوص، في استعادتها، أو محاكاتها النصوص _أو الأجزاء من نصوص_ سابقة عليها".[2]

وأخيرا قد استفاد النقاد العرب من النظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم من جهة، وصياغة آرائهم وتوجهاتهم لمفهوم التناص من جهة ثانية، ومهما كان فإنه ينبغي استثمار تلك التوجيهات النظرية والمعرفية السابقة بطريقة لا تتعارض فيما بينها، موظفين التناص كأداة مفهومية و آلية إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري وخصوصيته قدرة الإمكان.[3]

وهكذا أصبح التناص مصطلح واسع الانتشار عند الكثير من النقاد الأوربيين والعرب، ولاقى منهم قبولا واهتماما واسعا، مما أتاح له الانتشار الواسع والذيوع الكبير في عالم الأدب والنقد ويمكن إرجاع ذلك إلى سببين هما:

- نجاحه كمصطلح نقدي
- تقديم تصورات جديدة.

[1]– رجاء عيد، القول الشعري، ص 236-237.

[2]– محمد صلاح بو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، ط1، 2006، ص 35.

[3]– ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2005، ص 226.

التناص في الأدب الغربي

كانت أراء (باختين) بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور التناص، فقد جاءت أرائه عن الحوارية في النص والتداخل بينه وبين نصوص أخري كرد فعل على من قالوا بانغلاق النص، فقد قام باختين بقلب العبارة المشهورة (الأسلوب هو الرجل) إلى (الأسلوب هو الرجلان) ليؤكد على الطابع الحواري بين النصوص، وعلاقة النص بغيره من النصوص المعاصرة والسابقة.

ويكاد يجمع اغلب الباحثين على أن (جوليا كريستيفا) هي مكتشفة مصطلح التناص ، استخلصته من آراء أستاذها باختين إذ ظهر أن هذا المصطلح لأول مرة في أبحاث لها نشرت في مجلتي (تيل كيل، كريتك) عام 1967م.[1]

وتحدد كريستيفا النص بقولها: " جهاز عبر لساني يعيد توزيع اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه".[2]

وجاء التناص عندها بمثابة بؤرة صحية مركزية تتقاطع من خلاها عدد كبير من النصوص المتزامنة والسابقة، فالتناص " تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص أو نصوص أخرى"[3] ، أو هو" التفاعل النصي في نص بعينه[4] فقد أصبح النص عند كريستيفا "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات فكل نص يستقطب مالا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل والنفي أو الهدم و إعادة البناء".[5]

---

[1]– سلمان كاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، ط ، دار الكندي الأردن، ص 245.

[2]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2010، ص234.

[3]– عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غيداء، عمان،2011، ص15.

[4]– ظاهرة محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، ص31.

[5]– عصام واصل، نفس المرجع السابق، ص15.

وقد ركزت جوليا كريستيفا على العلاقة القائمة بين النصوص من خلال نقاط التقائها فقالت: "التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"[1] ، ولم يقتصر هذا التعريف السابق على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى بل تعداه إلى العلاقة القائمة بين الأجناس الأدبية المختلفة.[2]

فقد عنت الباحثة كريستيفا بهذا المفهوم " التبادل النصوصي بين أجناس مختلفة الصورة والحرف أو النص المكتوب مثلا، الموسيقى والحرف أو الحركة والإيماءة الراقصة والحرف.[3]

وقد ميزت جوليا كريستيفا بين نوعين من التناص هما:

1. التناص المضموني وهو ما يكون في مضمون النص وحسب ما تقتضيه السياقات.
2. التناص الشكلي ويكون على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالة المعجمية أو العبارات والجمل التي تمثل رصيدا ثقافيا هائلا عند إنتاج نصه فتصدر عنه أثناء عملية إنتاج النص.

وقد قسم بعض الباحثين التناص إلى:

- خارجي.
- داخلي.

باعتبار أن التقسيم السابق يقع ضمنا تحت هذا التقسيم .

وقد كثر تقسيم التناص فقسمه البعض إلى مباشر وغير مباشر وهو التقسيم الذي سأتبعه في الفصل الأول كونه اقرب وضوحا وأكثر نضوجا.

---

[1]– كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مصر، مكتبة مدبولي، 1993م، ص34.

[2]–سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، ص241.

[3]– كاظم جهاد، أدونيس منتحلا،ص 42.

تناول الكثير منم الباحثين الغربيين مصطلح التناص بعد كريستيفا مثل ريفاتير ودريدا، وبارت، وأسماء كثيرة لا حصر لها وظل كل واحد منهم يبحث ويحلل التناص حسب مدرسته ووجهة نظره إلى أن جاء الفرنسي جرار جينت ووضع له منهجه ووضحه.

فقد تحدث في كتابه (طروس) 1982م الذي يمكن ترجمة معناه إلى الرقعة الجلدية التي يكتب عليها ثم يمحي ليكتب عليه نص آخر من جديد على آثار الكتابة السابقة، فلا يستطيع النص الجديد إخفاء الكتابة السابقة بل تظل قابلة للقراءة[1].فتتداخل النصوص بما يمكن تسميته (التناصية الجمعية) التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له وتنحصر أشكال التناص عنده في نمطين: يقوم احدهما على العضوية إذا يتم التسرب من الحطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غياب الوعي، ويعتمد الثاني على القصد الواعي.[2]

ويحدد "جينيت" أنماط التعالي النصي، في خمسة أنماط وهي:

1. التناص: وهو العلاقة بين نصين أو أكثر.
2. الميتانص أو (ما وراء النص): وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.
3. النص الأعلى: وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل وهي علاقة تحويل ومحاكاة.
4. المناص: ويكون في العناوين والمقدمات والخواتيم والصور وكلمات الناشر.

[1]-ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009م، ص22.

[2]- عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص16.

5. جامع النص(معمارية النص): وهو الأكثر تجريدا وتضمنا حيث يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه كجنس أدبي، رواية، شعر ...الخ[1]

إن (جينيت) بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد ما يتعلق فيه نص بنصوص أخرى دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنيه النصوص المتعدية بوصف النص منفتحا ومتعديا إلى نصوص أخرى ، وقد أتى (جينيت) فيعرضه للأنماط الخمسة بمفاهيم واعية لما أسماه التغذية النصية.

أما عن النمط الأول (التناص) :حاول (جينيت) أن يوسع أفق التناص ليجعله متقاربا مع مفهوم (الاقتباس) مقاربا بينه وبين شكلين آخرين هما: السرقة والالماع ، فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحا وحرفية، أما السرقة في اقل أشكالها وضوحا وشرعية أما والالماع اقل وضوحا وحرفية.

أما النمط الثاني (الميتانصية): فهي عنده العلامة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة بل دون أن يسميه.

والنمط الثالث(النص الأعلى): فقد عده (جينيت) أهمها جميعا لأنه جوهر عملية التناص الذي قام عليه مفهومه، حيث جعل العلاقة بين نصين احدهما الحاضر وسماه (المتسع)، والآخر الغائب وقد سماه (المنحسر) وقد جاء هذا الفهم الواعي بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

أما عن النمط الرابع (المناص): فهو اقل وضوحا وأكثر بعدا في علاقته ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي.

[1]–محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 40-41.

والنمط الخامس (جامع النص): فهو عبارة عن علاقة خرساء تماما ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق (نصي مثبت).[1]

وسرعان ما انتشر هذا المصطلح وشاع في جميع البلدان، ولكن سرعان ما تخلت كريستيفا عن مصطلح التناص و آثرت عليه التنقلية إلا أنه ظل شائعا باسم التناص إلى يومنا هذا [2]

التناص عند البنيويين:

بحثت البنيوية في النص عن البنيات المكونة له، والعلاقات القائمة بين هذه البنيات باعتبارها ثنائيات لها دورها في تكوين جمال النص الأدبي، وعلى هذا فقد اعتبرت البنيوية النص وحدة مغلقة قائمة بذاتها ولها استقلاليتها، وعزلته عن المؤثرات المحيطة به.فقد رأت البنيوية "أن النص كيان منته، في الزمان والمكان أي تزامني، ومغلق ثابت، فإن النص وفق التناص تعاقبي، متحرك، مفتوح، متغير، متجدد[3] فانفتاح النص وتحركه في كل الاتجاهات هي الركيزة الأساسية التي يرتكز إليها التناص.وبهذه المفاهيم الجديدة تمكن التناص من تقويض البنيوية وزعزعتها عندما لجأ "إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة و أصبح النص ينطوي على أبنية متعددة متنوعة متوالدة بلا توقف".

وعلى هذا يحاول التناص جاهدا فك خيوط شبكة النص المترابطة وفرز كل نص على حدة ليبين مدى تأثر النص بغيره من النصوص المستجلبة المزامنة والسابقة.

لذلك رأى رولان بارت أن كل نص يمثل تناص بحد ذاته وان النصوص الأخرى موجودة بمستويات ونسب مختلفة، وتتجلى نظرية التناص وتزداد وضوحا عند بارت عندما عزل

---

[1]– عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 17-20.

[2]– محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1998م، ص92.

[3]–شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 353، 1993م،ص99.

المؤلف عن النص وربط بين نظرية النص بوصفه سيدا يستدعي إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى أو من سياقات أخرى يشير إليها، وبين التناص بوصفة متصورا يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع النصوص الأخرى في وضع المنبع الذي لا ينضب فالتناص "قدر كل نص مهما كان جنسه لا تقتصر حتما على قضية المنبع والتأثير فالتناص مجال عام للصيغة المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجابات لا شعورية عضوية ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي، فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج".[1]

ورغم زعم البنيوية بانغلاق النص إلا أن هناك ثمة ما يمكن أن ندرجه تحت مفهوم التناص وهو ثنائية الكتابة والقراءة أي النص والقارئ حيث اعتبر رولان بارت بان القارئ هو المنتج الفعلي للنص فالنص" مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض لكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس الكاتب ... إنه القارئ، حيث إن وحدة النص ليست في أصله ولكنها في القصد الذي يتجه إليه.[2]

[1]- رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص38.

[2]- رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة منذر العياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999م، ص83.

❖ **التناص المباشر:**

وهو ما يطلق عليه تناص التجلي، وهي عملية إعادة إنتاج للنص، حيث يتجلى فيه توالد النص وتناسله من جراء استقطاب عدد كبير من النصوص السابقة والمزامنة في عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل ويمكن أن نلحق به ما ورد عن نقاد العرب القدماء في قضايا النقد القديم(السرقة، الاقتباس، التضمين، الاستدعاء).

وهذه العملية التناصية المتجلية في النص تقوم على وعي من الكاتب يتم فيها امتصاص وتحويل النصوص في أتون التفاعل النصي لإخراج النص الجديد ويعمد فيه الأديب أحيانا إلى استحضار نصوص بلغتها ونصها، كالآيات القرآنية والحديث النبوي الشريف والشعر.[1]

وسأتحدث في هذا المبحث عن السرقة، الاقتباس، التضمين، الاستدعاء كونها في القضايا التي تنبه لها النقاد العرب القدماء والتي تدخل تحت هذا النوع من التناص.

1)- **السرقة:** قال عنها الدكتور محمد مفتاح هي النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق.[2] والسرقات ليست وليدة العصر الحديث فهي موغلة في القدم، تنبه لها النقاد ومن قبلهم الشعراء " فلا يكاد يسلم شاعر من السرقات منذ العصر الجاهلي كامرئ القيس وطرفة.[3] فقد مر بنا سابقا قول عنترة وقول كل من امرئ القيس وطرفة، ولكننا إذا وصلنا لشعر حسان بن ثابت وجدناه على ذلك صراحة في قوله:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا * بل لا يوافق شعرهم شعري.**[4]

---

[1]- محمد الجعافرة، التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، ط1، الأردن، دار الكندي،2003م، ص15.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

[3]- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م، ج2، ص524.

[4]-حسان بن ثابت، الديوان، تح وليد عرفات، بيروت، دار صادر، 53/1.

وقد تناولت سابقا بعض آراء النقاد في السرقات، وأشرت لأسماء بعض من اهتموا بها وأفردوا لها المصنفات، ولكن كيف تقبل النقاد المحدثون مصطلح التناص؟ وهل ربطوا بينه وبين السرقات؟ هل التناص هو السرقات؟ أم أنّ السرقات جزء من التناص؟ أم أنّ كلا منهما يمثل مصطلحا مستقلا؟.

لقد وضع النقاد المحدثون فروقا للتمييز بين السرقات والتناص، وإقامة الفواصل بينهما، فعلى مستوى المنهج اعتمدت السرقات المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني فالأصل للنص الأول، والسارق هو اللاحق والأفضلية للسابق، بينما اعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يعتم كثيرا بالنص الغائب، أما على مستوى القيمة فقد اجتمعت الآراء بالنسبة للسرقة على أنها شيء معاب مستنكر يدان صاحبه، أما في التناص فهو أهم ملامح الإبداع.[1]

إنّ استحكام النظرة الجزئية للنص في قضية السرقات الشعرية، وانتقاء أجزاء معينة من القصيدة المراد مقارنتها بقصيدة أخرى، وإهمال باقي النص الأدبي جعلها قاصرة عن مسايرة مصطلح التناص بمفهومه العام وتقاطعها معها بأجزاء صغيرة، فالسرقة تكون في الكلمات وبعض الجمل، وتمتد لتنال بعض المعاني المطروقة سابقا، ولكنها لا ترتقي بحال من الأحوال للتشاكل من نص كامل، ومن هنا يمكن القول أن التناص كل والسرقات جزء.

إنّ التناص " ينظر إلى النص كاملا والأخذ فيه عنصر يتيح قراءة أجمل للنص فلا حدود بين البيت المأخوذ والنص الحاضر، لأن النص يقوم بعملية هدم البيت المأخوذ وبناءه في نص جديد، فيصبح إشارة إلى نص غائب يثري النص الحاضر".[2]

[1]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر،.ص47.

[2]- عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار ورد، عمان، 2006من ص68.

لأن التناص "وعي فني تصدر عنه كل تجربة إبداعية، لأنها بالضرورة كانت قد تمثلت تجارب سابقة تمثلا أفضى بها إلى التميز الأسلوبي، بمعنى أن التناص اشتغال فني في بدايات تجارب كل المبدعين، والذي لا يتناص مع غيره هو من يبدع نصه من عدم وهذا غير موجود في بني آدم، وفي التجارب الأدبية الحديثة صار التناص جزءا من مكونات الأداء في بعض الأجناس".[1]

2)-**التضمين**: هو عند البلاغيين خاص بالشعر دون النثر، وهو أن تجعل في الشعر شيئا من شعر غيرك، فان كان مشهورا فشهرته تكفي وتغني عن التنبيه عنه، وإن لم يكن مشهورا وجب التنبيه أن يظن انه سرقة، وهو الفرق بين التضمين والسرقة، وفيه يتم ذكر ما يدل على أنه ليس القائل، كقول الحريري:

على أنّي سأنشد عند بيعي * أضاعوني وأي فتى أضاعوا.**

فالنصف الثاني من البيت ليس للحريري لأنه قال "سأنشد" فالإنشاد انما يكون لشيء سبق نظمه، وتمام الشطر الثاني الذي تم تضمينه هو: "**ليوم كريهة وسداد ثغرٍ**". نسب هذا البيت لامية بن أبي الصلت وقيل هو لغيره.[2]

والملاحظ على التضمين من البيت السابق هو التفاعل الحيوي بين النصين بما أحدثه الشاعر من تداخل ومزج. ويبدو من التعريف السابق للتضمين وما به من وجوب الإشارة للبيت المضمن هو الخوف من أن يدخل في إطار السرقة، وهو الفرق بين السرقة التضمين.

ويجدر بنا في هذا المقام الإشارة إلى أنّ هناك بعض الخلط في تحديد مصطلحي التضمين والاقتباس، فقد وجدنا من خلال البحث أن هناك آراء جعلت التضمين والاقتباس

[1]- رحمان، غركان، مرايا المعنى الشعري: أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، ط1، دار صفاء، عمان، 2012م، ص558.

[2]- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح، تح خليل إبراهيم خليل، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م، ص23.

شيئا واحدا أمثال ابن الأثير، ومنهم من فرق بين الاقتباس والتضمين وهو الرأي الغالب الذي أميل إليه، وهناك من أطلق عليه أسماء أخرى مثل الإبداع.[1]

وقد بسط الدكتور رجاء عيد مفهوم التضمين في الشعر فقال: " وبهذا المزج بين الأداءين تتشكل زمنية آنية، تختصر المسافة بين الصوتين، ليلتبس كل منها صاحبه فكلاهما رهين موقع متأزم ليلته بارحته، ومع المشابهة في الموقف قد تنبثق مفارقات بحتمية اختلاف الظرف التاريخي فتضاف شذرات تتسق مع الحالة الفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى.[2]

3) -**الاقتباس**: يعد الجاحظ أول من أشار إلى مفهوم الاقتباس عندما قال: " إنّ الناس يستحسنون أن يكون في الخطب آي من القرآن، فإن ذلك يورث الكلام الحسن والبهاء والوقار".[3] حيث يستدل من كلام الجاحظ اختصاص الاقتباس بالنثر، الذي هو خلاف التضمين الذي ذكرناه آنفا والذي تجب الإشارة إليه.

على أن الكثير من النقاد والبلاغيين لم يفرقوا بين هذين المصطلحين حيث أنهما " يدخلان تحت دائرة الأخذ المشروع، ولكن الذي يتضح لدي أن الاقتباس خاص بالشعر والشعراء؛ حيث يعمد الشاعر إلى أخذ جزء من بيت أو أكثر من قصيدة ليدمجها في قصيدته مع الإشارة إلى هذه الأبيات إن لم تكن مشهورة، وإن كانت مشهورة فلا بأس أن لا يصرح، أما الاقتباس فيكون فيه الأخذ من القران الكريم والسنة النبوية إلى النثر والشعر، على انه من المنصف أن نذكر أن هناك شبه إجماع من "العلماء على أن تضمين الكلام المنثور من آي الذكر الحكيم أو الحديث يسمى اقتباسا".[4]

---

[1]- أحمد حسن حامد، التضمين في العربية، ط1، دار العربية للعلوم، بيروت، 2001م، ص23.

[2]- رجاء عيد، لغة الشعر، ص93.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح درويش جويدي،المكتبة العصرية، بيروت، 2008م، 80/1.

[4]- أحمد حسن حامد، التضمين في العربية، ص24-28.

وقد جعل ابن حجة الحموي في خزانته الاقتباس من كتاب الله على ثلاثة أقسام:

- مقبول: وهو ما كان في الخطب والمواعظ.
- مباح: ما كان في الغزل والرسائل والقصص.
- مردود: وهو على ضربين:

1. 1 - ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، كما ورد عن أحد بني مروان أنه وقع على مطالعة فيها شكاية عن[1] إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم ﴿٢٦﴾ (الغاشية: 25-26). تضمين آية قرآنية في معنى هزل لا يحسن ذكر مثاله.

ويمكن التفريق بين السرقات الشعرية والتضمين، أن النقاد القدماء اعتبروا السرقات " عيبا من العيوب الشعرية، أما التضمين فهو عمليو مستحسنة تعامل بها الشعراء...والسرقة يكون الأخذ فيها واضحا جليا، أما التضمين فهو عبارة عن توظيف كلمة أو عبارة أو مثل لغرض شعري يستوفي ما يتوخى إليه الشاعر".[2] والتضمين والاقتباس يدخلان تحت دائرة التناص، فالاقتباس يشكل رافدا مهما وأساسيا من روافده، كما أن التضمين يشكل رافدا مهما آخر سواء كان ذلك بنقل الملفوظ أو الفكرة".

4) - **الاستدعاء**: كان التراث ولا يزال متكأ كبيرا وينبوعا لا ينضب للشعراء، فقد كان عليه كبير الارتكاز في الاستعانة به للتعبير عن المواقف والآراء في قصائدهم، فمنه استمدوا القيم ملوحين فيها في فضاء شعرهم الواسع، فاستدعوا الشخصيات والمواقف والأقوال التراثية في إيحاءاتهم الشعرية، كما يعد الاستدعاء من التقانات الفنية التي أبدع الشعراء المحدثون والمعاصرون في استعمالها، سواء للتعبير بها عن مواقف موازية، أو مواقف تناقض الموروث.

[1]- تقي الدين الحموي،خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، دار صادر، بيروت، ص591.

[2]- ربى الرباعي، البلاغة العربية وقضايا العصر، ط1، دار جرير، عمان، 2011م، ص83.

ويمكن تحديد آليات الاستدعاء عبر ثلاث طرق هي: الاستدعاء بالعلم، والاستدعاء بالدور الذي قامت به الشخصية، والاستدعاء بالقول. كما أن الشاعر عندما يوظف " شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنه من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها.

إنّ استعمال الشخصيات التراثية يصل الماضي بالحاضر، ويمد القصيدة بالتكثيف الدلالي الذي يريده الشاعر، فآليات الاستدعاء يجب أن تكون مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص بمستوياته المختلفة وفقا لدلالته الكلية، فالشاعر يملك آليات استدعاء متعددة يتخير منها ما يتلاءم مع بنية النص، بحيث يكون لآلية الاستدعاء نفسها دور دلالي داخل السياق".[1]

ويمكننا أن نمثّل لاستدعاء الشخصية بالدور الذي قامت به في قول الشاعر أمل دنقل في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عندما استدعى دور عنترة العبسي واستعرض أعماله الموكلة له داخل القبيلة كونه أحد عبيدها:

ظللت في عبيد عبس احرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي، الكسرة، والماء وبعض التمرات اليابسة

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب، القاهرة، 2005م، ص20 و190.

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي ولا شان

انأ الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أُدعى إلى الموت ولم أُدع إلى المجالسة. [1]

فآلية الاستدعاء قد تناسبت تناسبا واضحا مع دلالة السياق، لأن الاسم المباشر لعنترة بن شداد يحظى بقدر كبير من صفات العزة والشرف لا تتناسب مع عالم العبودية والذل، الذي يلح الشاعر على تصويره.

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987م، ص23-124.

❖ **التناص غير المباشر:**

وهو ما يمكننا أن نطلق عليه أيضا التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء، وقد يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي كتبه، ويحتاج هذا التناص إلى ثقافة واسعة عند الباحث، وإلى معرفة واطلاع واسعين، ويندرج تحته التلميح والرمز والتلويح والإيماء والإشارة، وهو عملية شعورية يقوم بها الأديب باستنتاجات مع النص المتداخل معه وإبراز أفكار معينة يوحي بها ويرمز إليها في نصه الجديد، وتعتمد هذه الأنماط على فهم المتلقي وتحليله للنص.

وقد تحدث عن هذا النوع من التناص الدكتور محمد عزام تحت عنوان "التناص الخارجي" ويعرفه قائلا: " بأنه حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات وعملية استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة، ولكنها مهما تسترت واختفت فلا تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه إعادتها إلى مصادرها".[1] وهذا النمط من التناص صعب على القارئ البسيط، فلالتقاط هذا النوع من التناص من بين ثنايا النص يجب أن يكون القارئ متمرسا وذا ثقافة واسعة حتى يستطيع الوصول إلى المصادر التي تناص معها الكاتب.

وقد أشارت نهلة الأحمد إليه قائلة: " وليس بالضرورة أن يأتي التناص الخارجي تناصا حرفيا، مثل التناص الداخلي بل يمارس عليه تحريف أو تشويش أو خرق وبآليات مختلفة".[2]

1)- التلميح: "وهو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مثل سائر أو شعر نادر أو قصة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه، وكالشامة في

[1]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات النص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص32.

[2]- نهلة الأحمد، التفاعل النصي، مجلة كتاب الرياض، مؤسسو اليمامة الصحفية، السعودية، عدد104، 2002م، ص284.

نظامه".[1] أو "هو الإيماء المباشر أو غير المباشر في الشعر و النثر إلى قصة معلومة أو مثل سائر أو بيت مشهور من الشعر من غير تفصيل".[2]

2)- **الرمز**: رمز إليه رمزا: أومأ وأشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شيء كان.[3] قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ﴿٤١﴾ (آل عمران: 41).

وقد عرف النقاد الرمز بأنه: " علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه، فتمثله وتحل معه، والرمز يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء آخر ويرمز إليه كائن ما كان، وهو علامة محسوسة، تذكر بشيء غير حاضر".[4]

وقد نبعت حاجة الإنسان للرمز " من رغبته في إخضاع جميع الأنظمة الدلالية واستغلالها في بناء المعنى...فالأحداث والظواهر والأشياء لا يمكن أن تحقق وظيفتها الثقافية إلا من خلال قدرتها على إثارة المعنى داخل النص".[5]

ولجوء الشاعر إلى الرمز ليس هدفه إجهاد القارئ، وإنما دفعه إلى إعمال فكره لاستنباط المعاني المراد توصيلها. ويلجا الشاعر إلى الرمز في حالات عدم تمكنه من إبلاغ مراده صراحة كخوفه من حاكم، أو سلطان، وقد لجا الأدباء القدماء إلى توصيل انتقاداتهم للسلطان أو لأولياء الأمور عن طريق الحكاية على لسان الحيوان، وذلك لإيصال مرادهم للناس فالشعور بالعجز عن التصريح، أو الخوف من عاقبة التصريح نفسه إضافة إلى

[1]- يحيى اليمني، الطراز، دار الكتب الخديوية، مصر، ج3، 1914م، ص171.

[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح محمد خفاجي، ط3، منشورات دار الكتاب، 338/1.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، أخرجه إبراهيم مصطفى وآخرون، ط3، المكتبة الإسلامية، تركيا، 372/1.

[4]- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م، ج2، ص488.

[5]- طراد الكبيسي،مدخل في النقد الأدبي، د.ط، دار اليازوري العلمية، عمان، 2009م، ص70.

الرغبة في التفوق بالظهور عن طريق إلباس الشعر حلة الغموض شكلت عوامل أساسية لظهور الرمز في العالم العربي.[1]

ويمكن وصف الرمز بأنه اللغة الثانية للنص المتروكة للقارئ لينقب عنها في ثنايا النص نفسه، مستعينا بما في النص من تلميحات أو إشارات مما وضعه الشاعر في ثنايا قصيدته ذات دلالة تعين على فهم المعنى، ودور القارئ هنا البحث عن شفرة النص لفك رموز اللغة الغامضة حتى تصبح دلالاتها حرة طليقة. فالرمز " هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع نحو الجوهر".[2]

وصناعة الرموز في الشعر العربي الحديث تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية، تعنى أولا بإيصال الدلالة للمتلقي، ولا تعتمد على الإيحاء المبهم العميق.[3] فالإبهام التام والغموض المطلق يفقد النص قيمته الأساسية المتمثلة في الإفادة والإمتاع للقارئ، وذلك يجعل القارئ مجهدا يدور في حلقة مفرغة بحثا عن المعاني والدلالات، " وحتى تكون اللغة وجدانية موحية يتبعون وسيلة رمزية...وهي إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث لا تغيب في الغموض كليا، بل تشف عن دلالتها للمتأمل".[4]

وارتباط الرمز بالواقع أو بالمجتمع يعين الشاعر على انتقاء وتوظيف رموزه كما يعين المتلقي على سبر أغوار ذلك الرمز، " فالرمز الشعري له علاقة بالواقع المادي المحسوس

---

[1]- يحيى زكريا الآغا، البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الحكمة، خان يونس، 2000م، ص277.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1978م، ص160.

[3]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، دار القباء للطباعة، القاهرة، 1998م، ص112.

[4]- عبد القادر أبو شريفة وآخرون، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص64.

حين يتحول هذا الواقع إلى ملكات شعرية منبعها النفس، فينحو الرمز من خلال التفاعل بين طرفيه، ومن خلال العلاقة التي ربما تكون أحيانا معقدة بين طرفيه، بحيث لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر".[1] والاختلاف والاتفاق فيما يشير إليه الرمز نابع من ثقافة المجتمع الإنساني الذي ينتمي إليه الرمز، مع إمكانية التقاء دلالات الرموز عند الأمم كنظرتهم للأفعى رمزا للخبث والثعلب للخداع والفراش للطيش.

والرموز في مجملها وبما توصله من دلالات عميقة تمهد لقيام علاقة وثيقة بين اللغة والجو النفسي أي العاطفة المسيطرة على الشاعر عند الكتابة، وعاطفة المتلقي عند تعاطيه للنص لذلك لا يمكن " إغفال طبيعة الرمز ذاته والعلاقة التي يقيمها بين اللغة والعاطفة".[2] كما أنّ الرمز يرتكز على مستويين " أحدهما حسي والآخر معنوي، ولهذا لابد من وجود علاقة بين هذين المستويين، وإلا فقد الرمز قيمته كرمز أولا، وكقيمة معنوية وغنية في النص ثانيا، وذلك حتى تستطيع صيغة الرمز أن تعالج الهدف منها".[3] فمصطلح الرمز إذن قد اتسم بكثير من التضاربات بين الدارسين حسب رؤية كل واحد منهم.

[1]- يحيا زكريا الأغا، البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص277.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص114.

[3]- يحيى زكريا الأغا، البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص227.

خاتمة

إن السرقات الأدبية موضوع شائك أخذ حيزا واسعا عند النقاد القدامى ولا زال يشغل كثيرا من الدارسين في موضوع النقد ، وقد تتبعن أهم الدراسات التي تناولت السرقات الأدبية وجدت أن ابن رشيق قد استقاص في طرحها ووضع مجموعة من المصطلحات يمكن أن تكون نواة للدرس النقدي في موضوع السرقة، واهم هذه المصطلحات، الإصراف، الانتحال، الإغارة ،ج ، المواردة، المرافدة، الاجتلاب...

والسرقات الشعرية في العصر الجاهلي عموما كانت تطال الشعر بأكمله، بيد أن رواية الشعر كانت تعتبر ذلك مباحا لخفاء بعض الأشعار وعدم سيرورتها بين الناس، مع العلم أن بعض النقاد القدامى أمثال الفرزدق وابن قتيبة، والجرجاني لا يعتبرون فاعل ذلك لصا، وإنما يطلقون عليه مصطلح "الأخذ" أو "الاستعانة". ونخلص إلى أن سرقة الشعر في العصر الجاهلي وصدر الإسلام كانت اقرب إلى انتحال الشعر وضمه.

ولم يتوطد مفهوم السرقات الشعرية إلا مع تقدم الدرس الأدبي والنقدي في العصر العباسي الأول. كما تجدر الإشارة إلى أن العرب القدامى أشاروا إلى موضوع السرقة في إطار تداول المعاني وبذلك ربطوا بين السرقة والمعنى.

وجاء المحدثون فاعتمدوا على ما قدمه الغربيون في إطار ما يعرف بالتناص، فكان حضور دارسي هذا الموضوع من الغربيين في الساحة النقدية العربية حضورا واسعا تناول فيها التناص عند العرب والغرب والبنيويين، وأنواع التناص.

والتناص كمصطلح فرنسي الاصل ظهر في مرحلة ما بعد البنوية، ليشير الى استحالة وجود نص نقي وان كل نص صدى لنص اخر الى ما لا نهاية، وكل نص ادبي يجب ان يقرا في ضوء سياقاته التاريخية والثقافية.

مع العلم أن بعض النقاد المحدثين يتناول كلا المصطلحين السرقات والتناص بالتركيز على نقاط تقاطعهما وتوازيهما من بينها أن الناقد المتلقي يمكنه توظيف النظريتين في معالجة جميع النصوص سواء التراثية أو الحديثة المعاصرة، كما أنهما تتبعان النصوص باعتبارها محكومة بالتوارد، وان المبدع ليس إلا معيدا لإنتاج سابق، وان النص الجديد في باطنه نص سابق، وانه لا يوجد نص مغلق أو نص مكتف بذاته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع والمصادر

1)-**الأبشيهي**: المستطرف في كل فن مستظرف، الدراسة، القاهرة، 2006م.

2)-**أبو بكر الصولي**: أخبار أبي تمام،تح خليل عساكر ومحمد عبده عزام، د.ط، المكتب التجاري، بيروت.

3)-**أبو هلال العسكري**: الصناعتين (الكتابة والشعر)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، د.ط.

4)-**أحمد حسن الزيات وعلى النجار**: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا.

5)-**أحمد سليم غانم**: تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط1، بيروت، 2006م.

6)-**أحمد حسن حامد**: التضمين في العربية، ط1، دار العربية للعلوم، بيروت، 2001م.

7)-**إحسان عباس**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الشروق، الأردن، ط1، 2001م.

8)-**الأقصراتي جمال الدين**: إيضاح الإيضاح (شرح الإيضاح في علم المعاني والبيان)، مخطوط، مكتبة الإسكندرية، رقم 488، د.ط، د.ت.

9)-**أدونيس**: زمن الشعر، ط3، دار العودة، بيروت، 1983م.

10)-**إدريس**: منشورات الجامعة قاريوس، ط1، 1994م.

11)- **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987م.

12)-**ابن منظور**: - لسان العرب، دار الفكر، بيروت،ج10، ط1، 1990م.

- أخبار أبي نواس، 74/1.

13) -**ابن رشيق القيرواني**: - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد قرقزان، ط2، دمشق، دار المعرفة، 1994م، ج2.

- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ص1072-1073.

14) -**ابن طباطبا العلوي**: عيار الشعر، تح عبد العزيز ناصر المانع، ط1، دار العلوم للطباعة النشر، الرياض، 1985م.

15) -**ابن قتيبة**:الشعر والشعراء، ج1، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

16) -**ابن سلام الجمحي**: طبقات الشعراء، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت.

17) -**ابن وكيع**: المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات المتنبي، تح عمر خليفة بن المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة، د.ط، 1343هـ.

18) -**ابن الأثير**:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ترجمة: أحمد العوفي وبدوي طبانة، مصر، ط1، 1982م، القسم الثالث.

19) -**بدوي طبانة**: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1974م.

20) - **بهاء الدين السبكي**: عروس الأفراح، تح خليل إبراهيم خليل، ط1،دار الكتب العلمية، بيروت، 2001م.

21) -**تقي الدين الحموي**:خزانة الأدب وغاية الأرب، ط1، دار صادر، بيروت.

22) -**الثعالبي**:يتيمة الدهر1، مطبعة الصلوى، القاهرة، 1934م.

23) -**الجرجاني القاضي عبد العزيز**: الوساطة بين المتنبي وخصومه.

24)-الجاحظ، البيان والتبيين، تح درويش جويدي،المكتبة العصرية، بيروت، 2008م.

25)-**حاتم بن عبد الله الطائي**: ديوانه، تح عادل سليمان جمال، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1990م.

26)-**حصة البادي**: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، 2009م.

27)-**حسان بن ثابت**: الديوان، تح وليد عرفات، بيروت، دار صادر.

28)-**الخطيب القزويني**: الإيضاح في علوم البلاغة، ترجمه عبد القادر الفاضلي، دار النموذجية، بيروت، 2004م.

29)- **داوود غطاشة وحسين راضي**: قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، دار الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000م.

30)- **ديوان طرفة بن العبد**: شرحه الأعلم الشتمري، تح درية الخطيب ولطفي الصقال.

31)- **ديوان لبيد بن الأعصم**: شرح الطوسي، تح حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، ط1، ص299.

32)- **رشيد يحياوي**: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم.

33)-**رفيقة سماحي**: السرقات الشعرية والتناص، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

34)- **رجاء عيد**: القول الشعري: منظورات معاصرة، منشاة المعارف، الإسكندرية.

35) - **رولان بارت**: نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي.

36) -**رولان بارت**: هسهسة اللغة، ترجمة منذر العياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999م.

37) - **رحمان غركان**: مرايا المعنى الشعري: أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، ط1، دار صفاء، عمان، 2012م.

38) - **ربى الرباعي**: البلاغة العربية وقضايا العصر، ط1، دار جرير، عمان، 2011م.

39) - **الزمخشري**: أساس البلاغة، تح محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2003م.

40) - **سلمان كاصد**: عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، ط ، دار الكندي الأردن.

41) - **شكري الماضي**: ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 353، 1993م.

42) - **صلاح فضل**: أساليب الشعرية المعاصرة، د.ط، دار القباء للطباعة، القاهرة، 1998م.

43) -**طراد الكبيسي**:مدخل في النقد الأدبي، د.ط، دار اليازوري العلمية، عمان، 2009م.

44)- **ظاهر محمد الزواهرة:** التناص في الشعر المعاصر، ط1، دار الحامد، عمان، 2000م.

45)- **ظاهرة محمد الزواهرة:** التناص في الشعر العربي المعاصر.

46)- **عبد الرحيم بن عبد الرحمان بن احمد العباسي:** معاهد التنصيص2 (أو شرح شواهد التلخيص)، المطبعة البهية المصرية، 1316هـ.

47)- **عبد الله التطاوي:** أشكال الصراع في القصيدة العربية، العصر العباسي، ج3.

48)- **عبد الله الغدامي:** ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية،ط2،دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م.

49)- **عصام واصل:** التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار غيداء، عمان،2011.

50)- **عبد الباسط مراشدة:** التناص في الشعر العربي الحديث، ط1، دار ورد، عمان، 2006م.

51)- **علي عشري زايد:** استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب، القاهرة، 2005م.

52)- **عبد القادر أبو شريفة وآخرون:** مدخل إلى تحليل النص الأدبي.

53)- **فيصل غازي النعيمي:** العلامة والرواية، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2010.

54)- **القاضي عبد العزيز الجرجاني:** الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم، لبنان.

55)- **كاظم جهاد:** أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مصر، مكتبة مدبولي، 1993م.

56)-**ليديا وعد الله**: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2005.

57)-**محمد التونجي**: المعجم المفصل في الأدب، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م.

58)- **المرزباني**: الموشح، تح علي محمد البجاوي، د.ط، نهضة مصر، القاهرة.

59)- **امرؤ القيس**: ديوانه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم،د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1990م.

60)- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط 2،المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986م.

61)- **مي نايف**: الخطيئة والتكفير والخلاص الخطاب الشعري عند الشاعر محمد حسيب القاضي، دراسة نصانية، اتحاد الكتاب الفلسطنيين، 2002م.

62)- **محمد صلاح بو حميدة**: دراسات في النقد الأدبي الحديث، ط1، 2006.

63)-**محمد عزام**: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

64)- **محمد خير البقاعي**: دراسات في النص والتناصية، ط1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1998م.

65)- **محمد الجعافرة**: التناص والتلقي دراسات في الشعر العباسي، ط1، الأردن، دار الكندي،2003م.

66)- **محمد التونجي**: المعجم المفصل في الأدب، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1993م.

67)- **محمد عزام**: النص الغائب، تجليات النص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

68)- **مجمع اللغة العربية**: المعجم الوسيط، أخرجه إبراهيم مصطفى وآخرون، ط3، المكتبة الإسلامية، تركيا.

69)- **نهلة الأحمد**: التفاعل النصي، مجلة كتاب الرياض، مؤسسو اليمامة الصحفية، السعودية، عدد104، 2002م.

70)-**يحيى اليمني**: الطراز، دار الكتب الخديوية، مصر، ج3، 1914م.

71)- **يحيى زكريا الآغا**: البنية اللغوية والموسيقية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الحكمة، خان يونس، 2000م.

فهرس الموضوعات

❖ **فهرس الموضوعات:**

مقدمة:.....ص1

الفصل الأول: السرقات الأدبية: وتطور المفهوم.....ص3

- **مفهوم السرقات الشعرية**.....ص3

-**ظهور السرقات وتطورها**.....ص5

- **أبواب السرقات**.....ص15

- **ظاهرة تداول المعاني**.....ص23

الفصل الثاني: التناص.....ص28

- **النقاد العرب المعاصرون والتناص**.....ص28
- **التناص في الأدب الغربي**.....ص34

-**التناص عند البنويين**.....ص38

- **التناص المباشر**.....ص40
- **التناص غير المباشر**.....ص47
- **الخاتمة**.....ص51
- **قائمة المصادر والمراجع:**.....ص53

الفهارس.....ص60