الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

التناص وأشكال السرقات الأدبية
في كتاب العمدة
لابن رشيق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي قديم ونقده

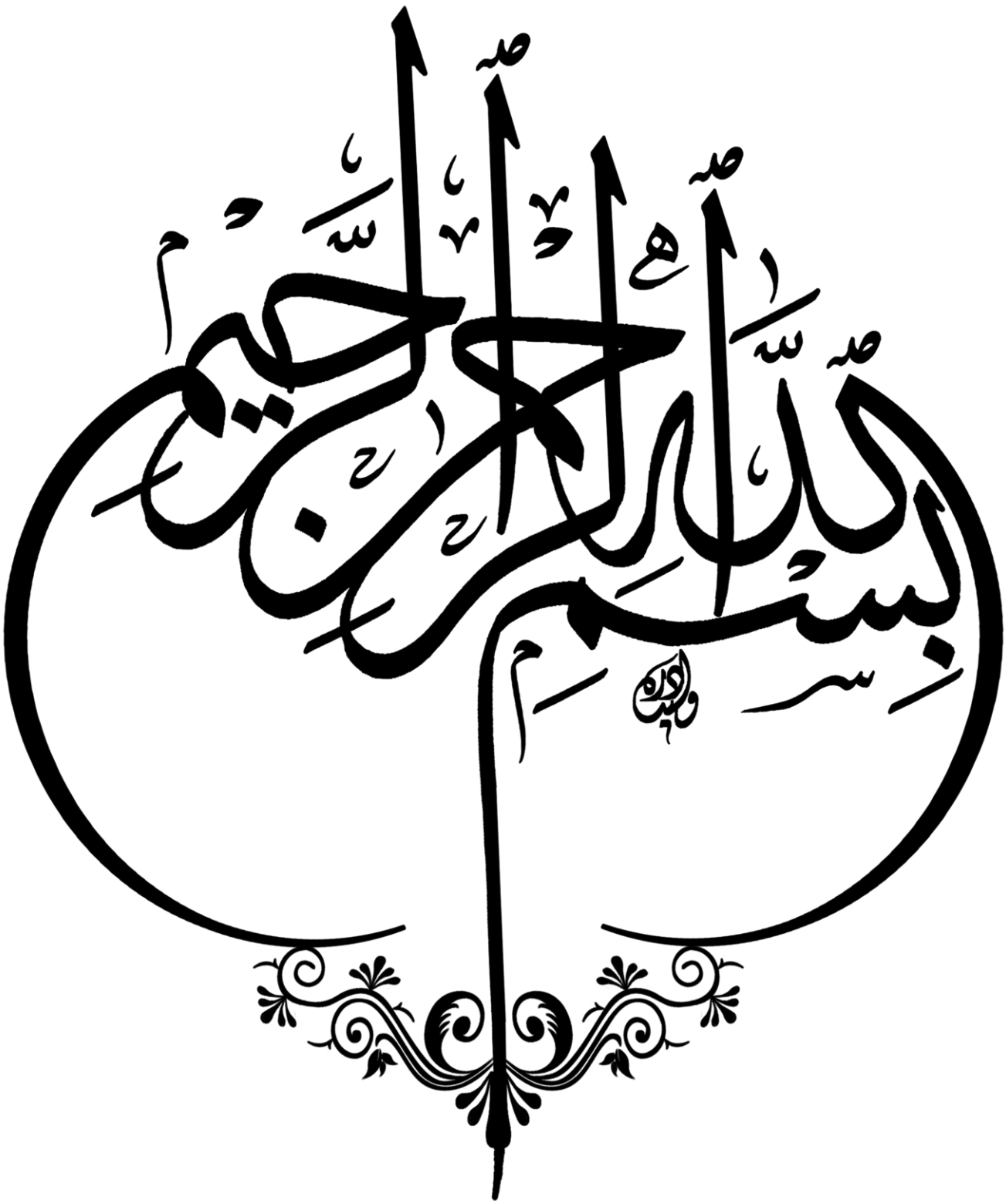
الطـــــالب
أسامة حيقون

إشراف الأستاذ الدكتور
صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والاسم	الجامعة	الصفة
01	أ.د امحمد بن لخضر فورار	بسكرة	رئيسا
02	أ.د صـــــالح مفقـــــودة	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	أ.د حســـين بـــن مشـــيش	باتنة	عضوا
04	د. علـــــــي عاليـــــــة	بسكرة	عضوا
05	د . إليـــــاس مســـــتاري	بسكرة	عضوا
06	د. لعلـــــــى ســـــــعادة	بسكرة	عضوا

السنة الجامعية : 1440- 1441 هـ
2019 – 2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أسأل الله جل في علاه أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم

..

أتقدم بأسمى عبارات الإجلال و الإكبار

لأستاذي المشرف : **الأستاذ الدكتور صالح مفقودة**

إذ كان نعم الناصح الموجه، ولم يتوان لحظة واحدة في تقديم النصائح و الإرشادات، إلى أن رأى هذا البحث النور

كما أتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان لإدارة قسم الآداب و اللغة العربية و عمال المكتبة بجامعة بسكرة، وكل من ساهم في تقديم يد العون لإنجاز هذه الأطروحة..

أسامة

إهداء

إلى روح والدي.. رحمه الله

إلى أمي الغالية — أطال الله عمرها —

إلى إخوتي و أخواتي؛ شيماء ، مليكة، عادل، حياة، سعدية، عمر..

أسامة

مقدمة

مقدمة

التناص قضية نقدية مهمة، وقد أولاها النقاد عناية قصوى، لما لها من ارتباط وثيق بالجانب الإبداعي ، ولعلّ التناص من المعايير الأساسية التي تحدّد مقدرة الأديب على التأثر بنصوص سابقيه، و إعادة الانطلاق منها من جديد، كما تدلّ على تعدد مشاربه وثقافاته.

و إذا كان مصطلح التناص جديدا على الساحة الأدبية والنقدية له جذور ضاربة في الأدب عامة وفي تراثنا النقدي على الخصوص مما يبرر اختياري لهذا الموضوع

عنونت أطروحتي بـ"**التناص وأشكال السرقات الأدبية في كتاب العمدة لابن رشيق**"، محاولة مني تلمس الفروق الجوهرية بين مصطلح التناص –الحديث– وآلياته، وكي لا يجنح بي المجال آثرت أن أتناول قضية السرقات كما أوردها ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه، على اعتبار أن هذا الناقد المغربي الفذ قد استفاد من التراث النقدي ، وبلور كثيرا من مصطلحاته ضمن كتابه الشهير "العمدة"، وسأحاول المقارنة بين كل من المصطلحين؛ العربي القديم المتمثل في السرقات الأدبية ، والمصطلح الحديث التناص.

وعليه سينصب الجهد على محاولة تبيان حقيقة التناص، وبيان الصلة الوثيقة بينه وبين السرقات، ولعلنا بذلك نؤصل مرجعيتة العربية، خاصة وأن النقاد العرب القدامى أفردوا له مجالًا واسعًا من دراساتهم، فوقفوا على تلك الظاهرة وأوفوها بحثًا، فقد عددوا المصطلحات التي تتفرع عن السرقات الشعرية، وتحت مسميات عدة، ومن تلك المصطلحات التي تعج بها كتب النقد والتي تتفرع عن السرقات: التضمين، الاقتباس، الاحتذاء، النسخ، السلخ المسخ...

لقد تطلب البحث بدء الوقوف على ماهية التناص وآلياته والتنظير له في العصر الحديث، ومعرفة الأسباب التي دعت النقاد العرب المحدثين إلى الولوع بهذا المصطلح وعدم إثبات مرجعيته للنقد العربي القديم، باستثناء بعض الجهود المبذولة في هذا السياق والتي تبقى قليلة مقارنة بانتشار المصطلح الحديث، فمحاولات بعض النقاد العرب في هذا المجال فريدة من نوعها إلا أنها غير كافية، وهذا ما دفع بنا لمحاولة مواصلة ما انطلق فيه الأولون.

إن بحث **التناص وأشكال السرقات الأدبية في كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه" لابن رشيق**" يتكون من مصطلحين أساسين بينهما ردح من الزمن، الأول منهما " **التناص** " بينما يرجع مصطلح السرقات الأدبية إلى القرن الثالث الهجري، إذ كان له حضور قوي في مؤلفات هذه الحقبة الزمنية. لذا سعيت جاهدًا في بحثي للإجابة على سؤال رئيس وهو: هل تعتبر السرقات الأدبية هي المرجعية الأولية لمصطلح التناص؟

سيحاول هذا الكشف عن ماهية التناص ، والتحقق أنه امتداد لقضية السرقات وذلك بطرح التساؤلات الاتية:

- ✓ هل التناص هو امتداد لظاهرة السرقات الشعرية المعروفة في النقد العربي القديم؟
- ✓ هل التناص هو شكل من أشكال السرقات؟
- ✓ هل هناك علاقة بين المصطلحين ؟
- ✓ اذا كانت هناك علاقة فما هي أسسها ؟
- ✓ ما هي الأسس التي يجب أن تبنى عليها السرقة؟
- ✓ ما هي مبررات أخذ اللاحق عن السابق؟

إن الإجابة على هذه التساؤلات تتطلب الوقوف عند المصطلحين ومعرفة نقاط التشابه والاختلاف بينهما.

لقد تطرق نقادنا القدماء لمصطلح السرقات فخصصوا لها أبوابا في مدوناتهم ، ومن هؤلاء:

" ابن الأثير" في كتابه (المثل السائر) ، "الآمدي" في كتابه (الموازنة بين الطائيين) " ابن رشيق" في كتابه (العمدة)،" القاضي الجرجاني" في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) ،" أبو هلال العسكري" في كتابه (الصناعتين) وغير هؤلاء كثير.

لقد قسمت البحث إلى ثلاثة فصول **الفصل الأول** تحدثنا فيه عن مفهوم التناص لغة واصطلاحا، ثم نشأة هذا المفهوم وتطوره عند النقاد الغربيين، ومن ثمة هجرته إلينا وكيف تعامل معه نقادنا العرب، كما أشرنا إلى الصلة الموجودة بينه وبين السرقات من خلال المفهومين العام والخاص.

أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن بعض أشكال التناص التي عرفها الأدب العربي في العصور الأدبية القديمة – الأموي والعباسي– كالمعارضات الشعرية، والنقائض، والسلخ والنسخ وغيرها، وكيف تعامل معها النقاد العرب القدامى، وكيف صلوا لها من ناحية المفهوم كممارسة.

أما في الفصل الثالث ، فقد قمت بعملية استقصاء المصطلحات التي تدخل ضمن سياق مفهوم التناص وجردها، والتي فصل" ابن رشيق" الحديث عنها في مدونته انطلاقا من مفهوم السرقة وتطورها عند النقاد، وصولا إلى أشكالها وأنواعها.

ولقد اختار الباحث المنهج الوصفي و التاريخي إذ رأى أنه الأنسب لهذه الدراسة لأنها بنيت على تتبع مسار التناص بداية من اليونانيين والرومانيين ، ومن ثمة تتبع آثاره في النقد العربي القديم ابتداء من العصر الأموي، الى العباسي، **مع اعتماد الموازنة بين المصطلحات والمقارنة بين المصطلحات قديما وحديثا** وتحديدا بين السرقات والتناص .

وأثناء إنجازي للبحث قد اعترضتني كثير من الصعوبات في مقدمتها تشعب أفكار النقاد واتساع المدة الزمنية لهذه الظاهرة النقدية الشائكة مما يجعل الباحث يخشى الوقوع في حرج الاختزال، أو الانسياق وراء بعض الآراء مما يعسر معه الخروج برأي واضح وجلي، وهو ما نهدف إليه في هذه الأطروحة. ومع كل تلك المصاعب فقد حاولت بما أوتيت من قوة أن أكمل البحث وذلك بفضل من الله سبحانه وتعالى وبمؤازرة من أستاذي المشرف الدكتور صالح مفقودة الذي رافقني في كل خطوة من خطوات بناء كل جزء، متنا ومنهجا، و أرشدني بنصائحه القيمة إلى الطريق الصحيح، ولم يتوان لحظة واحدة في مد يد العون لنا.

والله الموفق

الفصل الأول

التناص إشكالية التقنية
وضبابية الرؤية "مقاربة نظرية".

- ✓ مدخل.
- ✓ التناص.
- ✓ التناص اصطلاحاً(بين الأصل وإعادة الإنتاج).
- ✓ عند الغرب.
- ✓ عند العرب المحدثين.
- ✓ التناص بين قراءتين.
- ✓ المفهوم العام للتناص.
- ✓ نظرية التناص الحداثية؛ رؤية نقدية.
- ✓ التناص وسؤال الإبداع.
- ✓ أقسام التناص.

1- مدخل:

مع اشتداد الصراع بين العلم والكنيسة في أوروبا، وتحكم رجال الدّين في كل شيء واحتكارهم لتفسير الكتاب المقدس، بدأت تظهر بوادر التمرد والثورة على النظام الكنسي هناك، وكان من أهم مظاهر هذا التمرد إلغاء تفرد رجال الدين بتفسير النصوص المقدسة ومنح أحقية ذلك لكل فرد. وبدأت الإشكاليات تقابل المتصدرين لتفسير تلك النصوص خصوصًا ما يتعلق بالعلم ونظرياته؛ فقد كانت نصوص الكتاب المقّدس تحوي آراء عديدة تصادم العلم وأبجدياته؛ ولذا فقد حاول المتصدرون للتفسير إيجاد نظريات تأويلية، تصبح جديرة بمواجهة تلك الأزمات والإشكاليات العميقة، فبدأ استخدام الرمزي والمجازي لكثير من النصوص الدينية تحت قواعد تفسيرية محددة، لم تُعَتِّمْ أنْ حولت إلى نظرية تفسيرية عُرفت فيما بعد بالتأويلية أو الهرمنيوطيقا.

بدأت التأويلية كما رأينا لتفسير النصوص الدينية، بَيْدَ أنها مع مرور الوقت وتعّرض الفكر الغربي لأزمات معرفية جِدّ خطيرة، بدأت بالدخول إلى حقول أخرى معرفية وفكرية، ولم تقتصر على الحقل اللاهوتي، فأضحت النظرية التأويلية الملاذ الآمن لِجُلّ المهتمين بالعلوم الإنسانية، يفيئون إليها عند اشتداد الأزمات الإبستيمية، وما يتعلق بقراءة النصوص؛ لخلخلة كثير من المفاهيم الكامنة في تلك النصوص، التي اعتبرت غير صالحة وتحتاج إلى فهم جديد يناسب التطورات العصرية الحديثية.

ومعروف في تاريخ الأفكار والنظريات أنَّ كل نظرية جديدة لا تستقر على وتيرة محددة، بل تخرج رؤى وتصورات أخرى تحمل نفس شِيَات النظرية الأم مع بعض التحويرات والتعديلات على بنية التصوير الأساس الحاكم لتلك النظرية.

وهذا ما حدث مع النظرية التأويلية؛ إذ انبثقت عنها مفاهيم وتصورات ورؤى جديدة لاسيما في اللسانيات الحديثة، التي قدمت تعريفات متعددة للنص كانت البداية الحقيقية لبروز نظرية التناص في فرنسا إبَّان حقبة الستينيات الميلادية من القرن المنصرم.

وقد كانت جُلّ النظريات الغربية تعاني جدلاً كبيراً في بيئتها الأم وبين منظريها الكبار، فكيف لنا إذن أنْ نقبلها دون فحص ونقد؛ لبيان الملائم منها مع تراثنا ومعارفنا لتوظيفه وتثمينه، وبيان غير الملائم منها؛ كي نتجنبه حتى لا ندخل في جدل معرفي كبير لنْ نحصد من ورائه خيراً كثيراً.

ولا شك أن التناص الذي جاءت به "**جوليا كريستيفا**" **(Julia Kristeva)**، هو واحد من أهم هذه النظريات النقدية المعاصرة، ونحن نعتقد أن لها امتدادا في الموروث النقدي العربي القديم كممارسة ، لا كمصطلح.

و المُطلع على كتب التراث النقد العربي يلمس لونًا من ألوان التناص الذي عالجه نقاد هذه الحقبة في مصنفاتهم مثل **الآمدي** في الموازنة ، والوساطة **للجرجاني**، والرسالة **الحاتمية** في مآخذ المتنبي المعيبة، الإبانة عن سرقات **المتنبي للعميدي**، ورسالة في "الكشف عن مساوئ المتنبي" **للصاحب بن عباد**، وغيرها.

ولو تأملنا في كل تلك القضايا والمبادئ والإشكالات، لوجدنا أن بعضها يرتبط بجوهر الشّعر لفظا ومعنًى، فيما يرتبط البعض الآخر بمتغيرات أخرى غير شعرية، إذ نجد لها دخلا مباشرا في عملية الإبداع، كالزمن وما يرافقه من تحولات وتغيرات حضارية، على المبدع والمتلقي بكل خلفياتهما الثقافية والنفسية والذهنية والاجتماعية.

بناء على ما سبق من معطيات، فإن بحث النقد العربي القديم في مفهوم التناص أو السرقة الشعرية، كان غاصا بكل هذه القضايا والمبادئ، إذ لم يكن مجرد بحث في تعالق النصوص والتفاعل فيما بينها بشكل مغلق، بل كان بحثا عن نمط التداولية يناقش حوار النصوص، ويستحضر المبدعين فيها، كما استحضر الزمن والطريقة التي تم بها هذا الحوار، مع اعتبار السلطة الأدبية التي يتمتع بها الشاعر" السارق" والشاعر " المسروق منه".

والرأي المعتبر هنا أن الإشارات التي تدل على وجود التناص، قديمة في الشعر العربي وهي إشارات جلية واضحة « فقد ورد عن الشاعر "امرئ القيس" أنه ليس أول من بكى الأطلال وأن "ابن جذام" سبقه وهو مقلد له بقول»[1]

ومن أهم الأعلام الذين تناولوا هذه القضية – السرقات – وناقشوها وقعدوا لها :

– **محمد بن سلام الجمحي** (ت.232هـ) في الحديث عن قضية الانتحال.

– **ابن طباطبا العلوي** (ت.322هـ) في حديثه عن محنة الشاعر المحدث، ومحاولة البحث عن حل لتلك المحنة.

– **الحسن بن بشر الآمدي** (ت. 370هـ) في موازنته.

– **محمد بن الحسن الحاتمي** (ت. 388هـ) في سياق عمله النقدي لوضع القواعد والمصطلحات السابقة في الشعر.

– **القاضي عبد العزيز الجرجاني** (ت.392هـ) في سياق المساهمة في المعركة النقدية حول المتنبي، والتدخل فيها من منطلق الناقد الموضوعي والحكم العدل.

– **الحسن بن رشيق القيرواني** (ت. 456هـ) الذي حاول أن يفيد مما قيل في موضوع الأدب والنقد من قبل من سبقه، فاختار من هؤلاء أقوالهم التي صح لديه منهم.

– **حازم القرطاجي** (ت. 684هـ) الذي تعرض هو أيضًا لمفهوم السرقة في كتابه " المنهاج" ضمن المعلم الدال على طرق العلم بأنحاء التمعن في المعاني من حيث تكون قديمة مستعملة متداولة أو جديدة ابتكارية مخترعة.

(1) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، لبنان، 1981، ص 87.

ونكتفي هنا بالإشارة إلى هؤلاء الأعلام، علمًا بأن غيرهم كثر، ومنهم من خصص مدونة كاملة في الحديث عن هذا الموضوع، بل جعل معرض حديثه عن سرقات شاعر بعينه. ولكن موضوع دراستنا هو **ابن رشيق** الذي سنحاول التّقيد بالتحدث عن آرائه وتفصيلها .

و نشير إلى أن **ابن رشيق القيرواني** عالج مفهوم السرقة الشعرية في مصدرين له هما: " **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**" و" **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب**". يتسم الأول **(** العمدة**)** كونه عاما في موضوع الأدب والنقد، كما اشتهر، وخُصص الثاني في مجال الممارسة النقدية وبالضبط السرقة الشعرية و التناص. و كل من المرجعين يخدم موضوعنا بجانب معين:

– في " **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** "، تعرض "ابن رشيق" للسرقة وعرفها وفصل أنواعها و أقسامها، وحدد الجائز منها و المستكره، وبهذا، رسم حدود المصطلح بناء على آراء سابقيه، من غير إخلال أو تكرار، وهذا ما سيشير إليه الباحث في الفصل الثالث.

– أما " **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب** " انتقل **ابن رشيق** من التنظير إلى التطبيق ولكن، بشكل سطحي دون الاهتمام بالتقصِّي والشمول والإحاطة؛ إذ خصص المدونة الأولى لهذا الغرض سلفا. و أشار **ابن رشيق** إلى ذلك في سياق الحديث عن أنواع وضروب الأخذ والسرقة قائلا: " وأنا ذاكر منها ما أمكن وتيسر، إذ ليست هذه الرسالة موضع استقصاء وقد فرغت في كتاب " العمدة " مما تراه أو أكثر"[1] .

وبناء على ذلك سيكون " **العمدة** " محور الحديث عن موضوع التناص و " **القراضة**" دعما له متى دعت الحاجة إلى ذلك.

بالرجوع إلى كتاب " **العمدة**"، يُلاحظ تمهيد "ابن رشيق" للسرقات ضمن باب السرقات، بمقدمات تأسيسية نقف عندها؛

(1) – ابن رشيق، قراضة الذهب، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس، 1972، ص 22.

المقدمات التمهيدية الثلاث رسمت حدود الدراسة التي عني بها **ابن رشيق** في مدونته إذ تم تحديد طبيعة السرقات و أنواعها والكشف عن علاقتها بعملية الإبداع لدى المبدع، كما حددت أهمية ذلك في الممارسة النقدية. وحتى يكتسي البحث مواصفات العلمية كان لابد من أن يعرج الناقد على مسألة وضع حدود المصطلح.

ولذلك فسيحاول الباحث، في تلك المقاربة لنظرية التناص أنْ يضعها في ميزان النقد، متتبعا بزوغها غربياً ثم هجرتها إلينا ، مستقصيا جذورها و أرضيتها النقدية في موروثنا العربي القديم، مع الحرص قدر الإمكان، على الموضوعية وعدم الانسياق وراء الأقوال دون تفكيكها ووعيها.

2- مفهوم التناص:

2-1- لغة:

إن الحديث عن مفهوم التناص، يقتضي الانطلاق من بعض البدايات لعل أهمها: الحدّ اللغوي للمفهوم، ثم وضعه في إطاره النقدي العام سعيا وراء فهم هذه الظاهرة في السياق الخاص بها.

لم تتناول المعاجم العربية مفهوم التناص كمصطلح نقدي له أصوله ومدلوله المرتبط بالأدب والنقد، ولعل إسناد الحديث ورفعه إلى فلان هو من أقرب المعاني الواردة لمفهوم التناص حيث أن النص هو المجال المستهدف في التناص وعلاقته بالنصوص الأخرى وهو ما جاء في مادة" نصص" في لسان العرب «النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نص»[1].

(1) – ابن منظور محمد بن مكرم بن على، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3،2010، ص 97 . (مادة: نصص)

وقد أشارت المدونات النقدية القديمة إلى مصطلحات كثيرة، قريبة جدا في مفهومها من مفهوم التناص ، تقوم على وجود صلات وثيقة بين النص و النصوص السابقة التي نهل منها ، وهذا إشارة صريحة لنظرية التعالق النصي ، فالسرقة، والتلميح، والإشارة، والاقتباس، والمعارضات، والمناقضات، والتضمين، كلها مصطلحات تتداخل مع المفهوم الاجرائي للتعالق النصي، وبشكل ما نعتقد أنها أرضية نقدية للنظرية النصانية.

جاء التناص في المدونات النقدية واللغوية بمعان عدة يمكننا استخلاص مجموعة من الدلالات اللغوية له، نوردها فيما يأتي :

أ-**معنى الازدحام:** في تناص القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا.

ب-**معنى الظهور والبروز:** كقولهم « نصت الظبية جيدها إذا رفعته وأظهرته» [1].

ونص فلان الحديث أي: رفعه إلى راويه ليظهر سنده، ومنه قولنا: «نصت الماشطة العروس إذا أقعدتها على المنصة حص تظهر بين النساء، وتبرز للعيان»[2].

ج- **الجمع والتراكم:** في قولهم: « نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض»[3].

د- **الاستقصاء:** في قولهم: « ناصصت الرجل»: إذا استقصيت مسألته لاستدراج كل ما عنده.

هـ- **التحريك والخلخلة:** نص الرجل الشيء نصا: إذا حركه وقلقله وخلخله؛ يقول أبو عبيدة معمر: «النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها »[4]،

(1) – مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت ،ص 18/ 182.

(2) – ابن منظور، المرجع السابق، ج7، ص 97.

(3) – الزبيدي، المرجع السابق،ج18، ص 179 .

(4) – ابن منظور، المرجع السابق، ج7، ص 98، والمصفار محمود، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2000م، ص 1، 2.

إن التمعن في الدلالات الخمس السابقة يحيلنا على مفهوم النص القائم على جملة من الخصائص التي تحكمه من الخارج ومن الداخل. فالنص لا يتحقق وجوده إلا بالتّلاقي والانضمام.

فالنص إذا هو ما تراكبت مواده، وتعالقت نصوصه، فإذا هو قابل للامتلاء بالآخر كما هو قابل للتفريغ عن طريق الآخر.

وهو: إظهار وافتضاح، وكشف للمستور؛ انتقال من حالة الإضمار والكتمان إلى حالة البوح والتصريح، فالنص قبل الكتابة أو الانشاد يكون سرا لا يعرفه إلا الناص، لكن بمجرد أن يخرج إلى الوجود، ويسمى (قصة، أو شعرا، أو رواية)... يفتقد صاحبه صفة التفرد بمعرفة السر.

وهو إذ ينفصل عن صاحبه يصبح في غاية الفضيحة والظهور والشهرة، ويتخذ له موقعا (منصة) ما بين النصوص الأخر التي من جنسه ليرَ، أو ليسمع أو يتلمس بأصابع اليد.

"والنص: «التعيين على شيء ما، وكل ذلك مجاز من النص بمعنى: الرفع والظهور»[1]

و- النص: الدليل : جاء في تاج العروس: « وكذا نص الفقهاء الذي هو يعني الدليل بضرب من المجاز كما يظهر عند التأمل »[2].

فهو إذن حجة ودليل، وهو أثر من آثار الناص الدالة عليه ومستودع أفكاره. والنص اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره ومنه قول الفقهاء كما جاء في لسان العرب: « نص القرآن، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام».[3]

(1) – الزبيدي، المرجع السابق ، ص 179 .

(2) – المرجع نفسه ، ص180 .

(3) – ابن منظور، المرجع السابق، ص98.

فمصطلح (النص) الذي توجه إليه الاهتمام النقدي المعاصر الذي يعني استخلاص نص ما لنص آخر، قد يمحض التقاطع أو التداخل بين النصوص ليكون صادرا عن رغبة ذاتية في المشاركة والتلاقي، قد يحدث عبر ممارسات متكررة قائمة أساسا على التراكم والتدريج.

فالأنا الكاتب كما يقول **صبري حافظ** "هي مجموعة من النصوص ضاعت مصادرها"[1] فالنص بهذا المعنى يقوم على التداخل والتحاور والتشارك عبر مجموعة من النصوص المهاجرة إليه والمستقّرة فيه وهو ما أشرنا إليه سابقا.

2-2- التناص اصطلاحاً(بين الأصل وإعادة الإنتاج):

2-2-1. عند الغرب:

بعد عجز البنيوية على إتمام هدفها الرئيس، المتمثل في إنارة النص من الداخل، وفشلها في تقديم إجابات حول كثير من المشكلات الوجودية التي أرَّقت رؤى الفكر الأوروبي كثيراً، بدأ التململ يصيب بعض رموزها، مجتهدين في البحث عن متنفس يحد من غلوائها، ويفتح أمامها سبل التواصل والتجاوز، وذلك من خلال عدة رؤى تطورت حتى غدت نظريات ذات مناهج تعمل من خلالها، استظلت جميعاً تحت مظلة ما عرف بـ"ما بعد البنيوية"، **فنلفي بارت (Roland Barthes)** قد أضحى سيميائياً، وبات **دريدا (Jacques Derrida)** تفكيكياً، وولت **كريستيفا** وجهتها تلقاء التناصية السيميائية.

وكان هدف هاته الرؤى الجديدة، تحرير الخطاب من دُوغْمَا[2] البنيوية، والتمرد على النقد التقليدي الذي أهمل دراسة النص، محتفياً بحياة مؤلفه وخلفيته التاريخية وظروفه الاجتماعية، وما إلى ذلك مما كان محور النقد السائد آنذاك.

---

(1) – حافظ صبري، التناص وإشاريات العمل الأدبي، التناص تفاعلية النصوص، مجلة البلاغة المقارنة، ع4، ربيع 1984م، ص 83.

(2)– أي التعصب للمبدأ والفكر واحتكار الفهم الصواب.

فطفقت هذه النظريات الجديدة تعمل على تقويض المقولات، وهدم الطرائق، ونقد الافتراضات، وتفكيك ما كان شائعاً من مسلمات كانت مسيطرة على الحقل المعرفي آنذاك. كان النص في نظر البنيوية بمنزلة بنية لغوية منغلقة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى لا تحيل إلا عليها، لا علاقة له بنصوص خارجة عنه، فكل اللغة وكل النصوص عبارة عن بناء من مفردات وجمل مستقاة من معجم ليس لمفرداته دلالات خارج البناء الذي يضمها كما لم توفر البنيوية قواعد أو آليات محددة للولوج إلى النص واستكناه جمالياته[1].

كان بَدهياً[2] أن تبدأ هذه الاتجاهات الجديدة، في تقويض مفهوم النص لدى البنيويين؛ فبدأت السيميائية في تقديم نظرة جديدة للنص انطلاقاً من انشغالها الدائم بالبحث عن مولدات النصوص، ومكوناتها الداخلية، والبحث عن أسباب التعدد، ولا نهائيات الخطاب والنصوص. وأضحى النص الأدبي نظاماً له خصوصيته ومقوماته، لكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة المعرفية الأخرى التي تقبع خارجه؛ حيث يتعالق معها النص اللاحق ويتبادل معها التأثير والتأثر ليصبح نصاً مفتوحاً متسع المعاني يحيل إلى دلالات خارجية، هي في الأساس صميم المعنى القابع في النص الجديد، ولا يمكن فهم المعنى وإدراكه إلا بفضل الأنظمة والعلامات الخارجية التي ينفتح عليها النص[3].

هكذا كانت الإرهاصات الأولى للنظرية التناصية بدأت مع هذا التحول في أفق الرؤية نحو النص ومفهومه، التي بلغت أوجها مع التفكيكية التي نادت بالنص المفتوح، وتعدد المعاني، واختلاف الدلالات[4].وأصبح النص شبكة من الشفرات المُلْغِزَة يقوم القارئ بفك رموزها؛ ولذا فقد أصبحت مشاركة القارئ ضرورية؛ حيث وُكّل إليه الكشف عن بواطن

(1)– بشير تاوريريت، نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد العرب المعاصرين، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ص119.

(2)– بديهي وبدهي، يصح استخدام هاتين الكلمتين، الأولى على السماع والثانية على القياس.

(3)– نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1 2010م، ص58.

(4)– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، منشورات شبكة الألوكة الإلكترونية، ص42، اطلع 14 أوت 2018 على الرابط : http://www.alukah.net/library/0/60527

النص، وعن الكيفية التي يتحدث بها، بل سيصل الأمر إلى منح القارئ سلطة المشاركة في إنتاج النص؛ حيث يظل النص مفتوحاً لاستقبال النهاية التي يقترحها الملتقى.[1]

وهذا يعني أنه لا يوجد فاعل واحد في النص بل ثمة فاعلون كثر، وأنَّ النص ليس مادة سكونية جامدة، بل هو تحول وصيرورة، وعالم متشابك متقاطع متواصل متنافر.[2]

ويعود الفضل للشكلية الروسية في إدراك كُنْه العملية التناصية، والتي استفاد منها منظرو التناص بعد ذلك؛ فقد قدم **شكلوفسكي (Victor Chklovski)** تصوراً ثاقباً حول تلك العلاقة، وأمست الأعمال الأدبية لديه، تُدْرَك في علاقتها بالأعمال الفنية الأخرى، ومن خلال الاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها.[3]

ثم جاء **باختين (Mikhaïl Bakhtine)** بنظريته حول الحوارية في الرواية، مستفيداً من التنظير السابق مُقرراً أنه ليس هناك تعبير بكوري، ففي كل الاتجاهات يصادف الخطاب موضوعاً آخر لا يستطيع أن يتجنب تفاعلاً حياً وقوياً معه وهو كلام الآخرين مستثنياً نبي الله آدم، عليه السلام، فهو وحده الذي قدم كلاماً بِكراً، لم يوضع بعد موضع تساؤل ولم يدخل في حوار مع نصوص الآخرين.[4]

أمَّا عن نوعية العلاقة بين الخطابين المتحاورين عند **باختين (Mikhaïl Bakhtine)**، فَنجد نوعين من الصلات بينهما.[5]

(1)– محمد عبد المطلب، النص المفتوح والنص المغلق، مجلة محاور، القاهرة، مصر، ع2، 2005م، ص46 .

(2)– محمد عزام، النص المفتوح، التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، ع398 ، 2004م ، ص52 .

(3)–تودوروف (Tzvetan Todorov) ، ت :شكري المبخوت و رجاء بلا سلامة، الشعرية، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب الطبعة الثانية، 1990، ص41.

(4)–ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1987م، ص53، 54.

(5)– خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب . دمشق ،سوريا، ع143، 2010م، ص49،48.

•**الأول:** يسميه **باختين (Mikhaïl Bakhtine)** بالأسلوب الخطي الذي "يتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة، وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاب أضيفت عليه من الداخل، سمات فردية فقيرة"[1]، حيث تكون العلاقة ظاهرة واضحة للعيان يستطيع أي متلق أنْ يقتنصها بسهولة.

•**الثاني:** يسميه **باختين (Mikhaïl Bakhtine)** بالأسلوب التصويري وفيه "يحاول سياق كلام المؤلف أنْ يبدد كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته؛ لكي يمتصه ويمحو حدوده"[2] وفي هذا النوع تكون الصلة بين الخطابين المتحاورين خفية وغامضة ؛ إذ يعمل المبدع على إخفاء مرجعياته، وطمرها في ظل كثافة الخصائص الأسلوبية والفنية التي تسيطر على نص المبدع، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال إعادة إنتاج النص السابق بعد تفكيكه ومحاورته وتبديل هيئته، وامتصاص المعالم الأساسية في هذا النص لتوظيفها في نصه الجديد.

كل هذه الرؤى السابقة كانت بمنزلة مخاض عسير تمخض في النهاية عن مولود جديد عرف بالتناص على يد الفرنسية بلغارية الأصل **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** التي استطاعت في حصافة الإفادة من كل ما تلقيها من أفكار وتصورات في تأسيس نظرية جديدة للتعالق النصي اتكأت فيها بشكل أساسي على حوارية **باختين (Mikhaïl Bakhtine)**، مستفيدة من المنطلق الذي وظفه **باختين (Mikhaïl Bakhtine)**، مضيفة إليه حوارًا مع المعرفة الحديثة ممثلة في الماركسية[3]التي أفادت منها في اعتبارها أن النص إنتاجية؛ إذ إنَّ هذا المفهوم شديد الصلة بمصطلح الإنتاج الذي كثيرًا ما تردد في كتابات "ماركس" التي تأثرت بها **كرستيفا**، إضافة إلى ذلك فإننا نجد عندها مصطلحات

(1)- ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1996م، ص136.

(2)- المرجع نفسه، ص136.

(3)- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر، 1998،ص23.

كثيرة مستقاة من علوم أخرى كـ: المنطق، والفلسفة والرياضيات، والتاريخ، والاقتصاد، واللسانيات[1]، ما يدل على سعة ثقافتها وموسوعيتها المعرفية التي أحسنت توظيفها في إثراء الدرس الأدبي الحديث بنظريتها الجديدة حول العلاقات النصية.

قدمت **كرستيفا** تعريفًا جديدًا للنص مًستفيدة من التعريفات التي قدمت له في المدارس السابقة؛ كالبنيوية و السيميولوجية، فجاء تعريفها يتلخص في أنّ النص "نظام عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذنْ إنتاجية.."[2].

ووصف النص بالإنتاجية في كلام "جوليا" يعني[3]:

- ✓ أولا: أنَّ علاقة النص باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء.
- ✓ ثانيًا: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص؛ ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه، ومن ثَمَّ إنهاء مهمته.
- ✓ ثالثًا: مفهوم النص يستوعب العناصر الداخلة في تشكيل النص والمرتبطة بالإطار الخارجي المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها في هذا التشكيل، فلا يعنيه الاستطراد الخارجي من سياقات تاريخية واجتماعية بقدر ما يعنيه حضور تلك السياقات في النص وتحليلها[4]

(1)- نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد، جوليا كرستيفا أنموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع434، 2007م، ص29.

(2)- جوليا كرستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال ، ط2 ،الدار البيضاء، المغرب ،1997م، ص21.

(3)- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2002م، ص162.

(4)- صلاح فضل، المرجع السابق، ص163.

و تعرفه **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** أيضا بأنه: "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[1] وينطلق **رولان بارت (Roland Barthes)** من منجزات **كريستيفا** ليوسعها ويشرحها فيبين أن التناص يكون في كل نص مهما كان جنسه "تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه ... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة".[2]

ويعرف **مارك أنجينو(Angenot Marc)** التناص بأنه "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص تناصا"[3]

ثم يعرض بعد ذلك تاريخ المصطلح وأن أول ظهور للمصطلح كان على يد **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)**... إلخ ما عرض، ويربط جيرار جينيت **(Gérard Genette)** بين الشاعرية والتناص فيقول" إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخر"[4]

وبالنظر والقراءة لهذه التعريفات نخرج بأمر مفاده أنّ التناص عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل لهذه النصوص، عادت لكتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل أساسا ونواة له كما أننا نلاحظ أن للتناص تعريفًا وحدًّا أعلى هو التفاعلية التي قصدتها التعريفات السابقة.

(1) – ليون سومفي، التناصية والنقد الجديد، ت : وائل بركات، مجلة علامات، عدد أيلول1996م ، جدة ، السعودية ، ص 236.

(2) – محمد خير البقاعي، افاق التناصية ، المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص49 .

(3) – نقلا عن مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق ،1987م، ص 461.

(4) – محمد خير البقاعي، المرجع السابق، ص 423.

وله تعريف واحدّ أقل و أدنى وهو السرقات عند العرب أو Plagiarism الذي يترجم إلى التناص.

ولا نكاد نجد دراسة أكاديمية علمية تخلو من تعريف شهير **لكريستيفا** للتناص، فالتناص مؤداه "النص إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فلاء نص معين، تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى بواسطة الامتصاص والتحويل"[1].

وقد أضحى النص وفقًا لهذا المنظور لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويل، والنفي، أو الهدم وإعادة البناء[2]، وكل نصّ هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى؛ حيث قرنت **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** مصطلح **(النص)** بمصطلح **(التناص)** أو تداخل النصوص[3] فتظهر التفاعلات النصية المتعددة داخل بنية النص الواحد، ويتم إلغاء الحدود بين تلك النصوص جميعها، مما يعطي للنص قدرة على الانفتاح على آفاق جديدة [4] غائبة لكنها حاضرة في اللاشعور الجمعي للمتلقي فـ "ثمة عناصر من النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا فعليًا إزاء علاقات حضورية"[5] تقيم حوارًا مع عناصر أخرى غيابية تحتاج إلى متلقٍ ذي ثقافة واسعة لاكتشافها. وإذا كان النص وفق كلام **كريستيفا** لوحة فسيفسائية، فهذا يعني أنَّ الفهم القارّ والثابت للنص شيء

(1) – فراج عبدالستار أحمد، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الإرشاد والانباء ،1965م، ج3، ص9.

(2)– عصام واصل، مدخل إلى التناص، بحث منشور بمجلة الرافد الإلكترونية، دائرة الثقافة والإعلام، لشارقة، على هذا الرابط يوم 17 افريل 2017 : http://arrafid.ae/189-p20.html

(3)– محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العربي، ط1، دمشق، سوريا، 2001م، ص22.

(4)– محمد شداد الحراق، التناص أو العولمة النصية، مقال منشور على مواقع ديوان العرب بتاريخ 20 أكتوبر 2011م، على رابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30247

(5)– تودوروف (Tzvetan Todorov)، المرجع السابق، ص30.

مرفوض؛ إذ إنَّ النص الذي ينفتح على نصوص كثيرة، وقادر على توليد عناصر جديدة[1]، هو نص ديناميكي متغير من خلال تشابكه مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها، فالنص لا تحده قراءة واحدة ، ولا ينطوي على دلالة واحد؛ بل نص مُنْزاح باستمرار في تدفق لا نهائي المعنى[2]؛ حيث يهرب النص من ذاته، ويتعالى باحثًا عن شيء آخر، قد يكون نصًا أدبيًا، ليحيا حياة أخرى بمحاورته، أو بالاستقرار في أعماقه، أو بمسايرته، أو بممارسته سلطته عليه[3]، وهنا تكمن الخطورة إذ إنَّ معنى النص يؤول إلى التشظي والتلاشي "فالنص الجديد يلتهم القديم، ويتحول به إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحوّل لتتحول به بدورها، وهكذا دواليك"[4].

ظلت **كريستفا** تتناول النص والتناص بمقاربات متعددة في أبحاث بين عامي 1966/1976م، نشرت في مجلة **telquel** ومجلة **critique** وأعيد نشرها في كتابها "نص الرواية" وفي مقدمتها الضافية لكتاب "شعرية **دوستوفسكي (Fiodor Dostoïevski)**" **لباختين (Mikhaïl Bakhtine)**[5]. ونظرًا لمركزية **كريستيفا** في علم النص؛ فقد أشاد أستاذها "**رولان بارت (Roland Barthes)**" بدورها المهم في تصحيح كثير من المفاهيم النظرية المرتبطة بالنص وعلومه مثل؛ ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعن خلقة النص وتخلقه،التناص. فقد صرح **بارت (Roland Barthes)**، وهو الأستاذ الكبير في الفكر الغربي، بأنه مَدِين " كريستيفا" بمعرفة هذه المفاهيم والمصطلحات الجديدة التي أثرت النظرية

(1)- آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان (200/1980)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص60.

(2)- عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1997م، ص158.

(3)- جيرار جينيت (Gérard Genet) ، أطراس، ت: المختار حسنى، اطلع يوم 21 جانفي 2018 على الرابط: *http.//www.aljabriabed.net/n16-11atras.%29.htm*

(4)- رولان بارت (Roland Barthes)، لذة النص، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1992م، ص9.

(5)- محمد خير البقاعي، دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998م، ص59،60.

النقدية[1]وقد ثَمَّنَ **بارت (Roland Barthes)** تعريف **كريستيفا** للنص مُضيفاً إليه تعريفات جديدة تبلورت في بحثه المنشور سنه1971معني عِلْم النص، وقدم فيه نظرية دقيقة عن طبيعة النص، أثْرَت النظرية التناصية كثيراً. ومِنْ أهم ما ذكره **بارت (Roland Barthes)** من مفاهيم[2]:

▪يمارس النص التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة؛ فهو مبنى مثل اللغة لكنه ليس مغلقاً ولا جامداً، إنه لا نهائي يشير إلي لعبة متعددة الدوال، وهذ الطرح هو لب ما نادى به التفكيكيون.

▪يتكون النص من نقول متضمنة وإشارات واقتباسات، وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، مما يجعله بمثابة بناء تجتمع فيه خريطة التعدد الدلالي التي لا تجيب على الحقيقة وإنما تتبدد إزاءها.

▪النص مفتوح لا يقتصر تأليفه على منتجه؛ بل يشاركه فيه الملتقي في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تعني قطيعة بين النص والمقروئية وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة هي ممارسة في تأليف النص.

▪قيمة المنتج الحقيقية تتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلي مبدأ النص ولا إلي نهايته؛ بل إلى غيبة الأب، مما يلغي مفهوم الانتماء، وإعلان القطيعة بين المُنْتِج والمُنتَج.

ومن المفاهيم السابقة التي ذكرها **بارت (Roland Barthes)** حول رؤيته للنص، يتجلّى لنا أنَّ النص لا ينتجه مؤلفه فقط، بل القارئ يشاركه تأليفه بقراءته الواعية "التي ليس

(1)- رولان بارت (Roland Barthes)، نظرية النص، منشور ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة ،مصر، 1998م، ص37.

(2)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ط1، الكويت ، 1992م، ص213 ،214.

القارئ فيها أقل أهمية ممن يريد الكتابة "[1]، وأن دور المؤلف لا يتجاوز كونه ناقلاً أو ناسخاً لكلمات مرصوصة مُعدة سلفاً، فلا غروا إذنْ أن نُعْلن وفاة المؤلف ليحيى القارئ.

والنص، عند **بارت (Roland Barthes)**، نسيج جديد من استشهادات سابقة، فكل نص هو تناص تتراءى فيه النصوص الأخرى بمستويات مختلفة؛ صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي[2].ونظراً لتلك الرؤية بارتية **(Roland Barthes)** للنص والتناص، فقد اعتبر **بارت (Roland Barthes)** التناصية " قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها "[3].

والملاحظ أنَّ مَظانّ نظرية التناص، عنده ، تتجه إلى النص وحده لتجعله تلك الشبكة اللامتناهية من الشفرات والتقاطعات الإشهارية، التي يمكن أنْ يعيها المتلقي[4].وهذه الرؤية للتناص سنجدها عند جميع من عرضوا للنظرية من الغربيين. مع العلم أنَّ جلّ الباحثين بعد "كريستيفا" ترددوا كثيراً في استعمال هذا المصطلح حتى **بارت (Roland Barthes)** نفسه أحجم عن استخدام المصطلح صراحة، رغم شرحه لطبيعته واستفاضته في الحديث عن العلاقات النصية كما سلف، ولم يظهر المصطلح على أَسَلَةِ قلمه إلا سنه 1973م في كتابه " لذة النص " مُعَرِّفاً له بكونه " استحالة العيش خارج النص اللامتناهي "[5].ثم بدأ

(1)– رولان بارت (Roland Barthes)، نظرية النص، المرجع السابق ، ص49.

(2)– المرجع نفسه ، ص42.

(3)– المرجع نفسه ، ص38.

(4) – محمد مصابيح، التناص في ظل سلطة النص، بحث منشور بتاريخ 16 اوت 2009م، دار ناشري للنشر الإلكتروني، اطلع يوم 17 نوفمبر على الرابط 2017 http://nashiri.net/articles/literature-and-art/4027-----.html

(5)–مارك انجينو، التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب "آفاق التناصية " ت: محمد خير البقاعي، ص.72و رولان بارت (Roland Barthes)، لذة النص، المرجع السابق ، ص70.

مع ملاحظة جديرة بالاهتمام وهي أن مترجم لذة النص لم يذكر كلمة تناص في ترجمته كلام بارت وإنما ذكر " النص المتداخل " ، ولكن مترجم مقال مارك أنجينو هو من ترجم المصطلح بكلمة التناص في النص الذي أثبتناه في المتن.

المصطلح يدخل المعاجم اللغوية والموسوعات العلمية في أوروبا، حيث كتب عنه **بارت (Roland Barthes)** في مادة " نظرية النص" من الموسوعة العالمية.

ثم يأتي عام 1976م لتخصص مجلة " الشعرية " عدداً كاملاً عن التناص تحت إشراف " **لوران جيني (Laurent Jenny)** " الذي قدم تعريفاً جديداً لهذا المصطلح ليصبح عملاً " يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى"[1].

ومع الفرنسي " **أنطوان كومبانيون(Antoine Compagnon)** "يظهر اتجاها جديدا في دراسة التناص، يعطي قيمة أكثر عمومية للمصطلح باعتباره معطى رئيسًا لتفسير الظاهرة الأدبية، مع دراسة موسعة لظاهرة " الاستشهاد "، أي الاقتباس والتضمين، باعتبارها ممارسة تناصية، حيث تصبح كل كتابة هي تجميع وشرح واستشهاد وتعليق [2].

ولعل الفرنسي " **جيرار جينيت (Gérard Genette)** " أهم من أثروا النظرية التناصية بعد **كريستيفا**، فقد قدّم مقاربات عديدة للعلاقات النصية بدأها في كتابه "مدخل إلى جامع النص " لذا تحدث فيه عن ما أسماه ب" التعالي النصي " والذي أولاه عناية كبيرة، معرفاً إيَّاه بكونه كل ما يضع النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص[3]. ثم أشار إلى التناص الذي عبر عنه بالتداخل النصي وجعله نوعاً من الأنواع التي يشملها التعالي النصي، و أشار إليه كونه تداخلاً لغوياً " سواء أكان نسبيا أم كاملاً أم ناقصاً، لنص في نص آخر " جاعلاً الاستشهاد(الاقتباس والتضمين) أوضح مثال يوضح التعريف السابق[4]. ثم خطا **جينيت** خطوات أكثر إيجابية وعمقاً في كتابه " أطراس "[5]، الذي قدم

(1)- مارك أنجينو، المرجع السابق، ص75.

(2)- دوبيازي، نظرية التناص، ت: المختار حسني، اطلع يوم 25 جانفي 2018 على الرابط التالي:
http://www.aljabriabed.net/n28-09hasani.htm

(3)- جيرار جينيت(Gérard Genet) ، مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب ،1985، ص90.

(4)- المرجع السابق، جيرار جينيت ، ص 90.

(5)- أطراس جمع طرس، وهي كلمة تعنى . حرفيا . رقا محيت منه كتابة أولى، وكتبت مكانها كتابة أخري، ولكن بطريقة لا تخفى تماما كتابة النص الأول، فيبقى مرئيا ومقروءا من خلال كتابة النص الجيد، ويأخذ جينيت تلك التسمية لكتابه

فيه رؤية تتسم بالجدَّة والحصافة؛ حيث تطور فهمه للتناص، وتحدث بتفصيل عن مصطلحاته الجديدة: النصية الموازية، جامع النص، النصية الجامعة للنص[1]. ثم انبرى **جينيت** موضحاً أنواع التعالي النصي، متذرعاً بعدة مفاهيمية عالية، تكفل لها الاستقامة والوضوح، فحدد خمسة أنماط من علاقات التعدية النصية، نوجزها على النحو التالي[2]:

النمط الأول: التناص أو التناصية، و عرفها بأنها: علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية. وقد ميز بين ثلاث صور لهذا النمط:

أ/ الاقتباس: وهو أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً.

ب/ السرقة: أقل الأشكال وضوحاً وشرعية، وهي اقتراض غير معلن.

ج/ الإلماع: من أقل الأشكال وضوحاً أيضاً، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما لملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه.

النمط الثاني: الملحق النصي: ويشمل؛ العنوان، العنوان الصغير، المدخل، الملحق التمهيد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في نهاية النص، وكذلك يمكن إضافة "ما قبل النص " من مسودات، وملاحظات، ومخططات متنوعة، فكل هذا يدخل ضمن الملحقات النصية التي تضئ النص وتساعد المتلقي على سبر أغواره؛ ولذلك عدها **جينيت** بمنزلة منجم لا يمكن الاستغناء عنه.

الذي يتناول فيه هذه العملية التي تجعل كل نص أدبي يخفي في طياته نصا آخر، وهو لا يخفيه تماما؛ بل يجعله جليا إلى حد ما. ينظر: حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية، المرجع السابق ، ص29.

(1)- أحمد زياد محبك، مفهوم التناص عند جيرار جينيت(Gérard Genet) ، جريدة الجماهير، حلب، سوريا، بحث منشور بتاريخ 2011/9/12م، على الرابط التالي:

http://jamahir.alwehda.gov.sy/-archives.asp?FileName=31054225220110911223245

(2)- جيرار جينيت(Gérard Genet) ، طروس، الأدب علي الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية ، المرجع السابق ، ص132.

النمط الثالث: الماورائية النصية: وهي ما تعرف بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر؛ يتحدث عنه،ويشرح غامضه ويجليه.

النمط الرابع: الاتساعية النصية: ويقصد **جينيت** بهذا المصطلح: كل علاقة توحد وتجمع نصاً(يسميه النص المتسع)، بنص سابق(يسميه النص المنحسر)؛ حيث ينفتح النص المتسع(اللاحق) على النص المنحسر(السابق) ويتناص معه عن طريق تقنية التحويل المباشر البسيط أو اللامباشر المعقد. وقد أولى **جينيت** هذا النمط عناية خاصة، وأفاض في الحديث عنه، معتبراً الاتساعية النصية قدر كل النصوص؛ إذ ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي، بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى؛ ولهذا تكون الأعمال كلها اتساعية نصية، لكن الاختلاف يكمن في درجة الاتساعية في كل نص، حيث تظهر في كل نص بدرجة أكثر أو أقل وضوحا من النص الآخر.

ولعل هذا يوضح للباحث: لماذا منح **بارت (Roland Barthes)** هذه العلاقة صفة العالمية؛ إذ إن النص الأدبي تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي[1].

النمط الخامس: الجامعية النصية: وهذا النمط لا يظهر إلا عبر ملحق نصي، يوضح إلي أي جنس أدبي ينتمي هذا النص أو ذاك(شعر، رواية، قصة ...إلخ) هذه المصطلحات التي غالبا ما ترافق العنوان على الغلاف.

غير أنَّ **جينيت(Gérard Genette)** يهاجم هذه الطريقة هجوماً مقذعاً؛ لأنه يرفض تصنيف أي عمل أدبي من قِبَل المؤلف، فالأمر موكول إلى القارئ والناقد والجمهور، فلهم الحرية الكاملة في تحديد جنس هذا النص أو ذاك. أما أنْ يصادر المؤلف على العمل ويصنفه من البداية فهذا، من وجهة نظر **جينيت(Gérard Genette)** ، يوجه أفق التوقع لدى القارئ ويحدده، مما يقلل من الدور المنوط بالمتلقي في النظرية التناصية.

(1)-محمد خير البقاعي، المرجع السابق، ص146.

ونخلص إلى القول: إنَّ **جينيت(Gérard Genette)** قد صنف علاقات المتعاليات النصية فجعلها خمس علاقات، باحثاً فيما يمكن أنْ ينشأ بينها من صلات، متوصلاً إلى أنَّها، على الرغم من تنافرها فيما يتعلق بدرجات تجريديتها وإفصاحها عن نفسها، متداخلة فيما بينها، ويظهر هذا جليا في دلالات الاحتواء والانتماء والتجاور التي تربط هذه العلاقات فيما بينها[1].

لقد تفاعل التناص مع قضايا كثيرة – هي في الحقيقة قضايا أساسية – منها ما يأتي:

1- تاريخية العمل الأدبي، وموقع المؤلف فيه : فلقد فقد العمل الأدبي أدبيته، وأضحى عملا تاريخيا لأنه أصبح يمثل إعادة إنتاج لنص أو نصوص سابقة عليه من الثقافة التي ينتمي إليها أو الثقافات الأخرى، كما أن دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب لأن إنتاج النص أصبح وفق فهم **كريستيفا** هو الذي يموضع الفاعل (الكاتب والقارئ) داخل النص كضياع في الأعماق، أما جماعة (TEL QUEL) الفرنسية فقد أكدت موت الفاعل أو تلاشيه باعتباره مصدر الكتابة وفق ما يقوله جان بودري.

2- إنتاجية المعنى أو التمعني – كما تطرحه **كريستيفا** – الذي على أساسه يجب تصور النص كإنتاج، وليس كمنتج لكي تكون الدلالة غير وافية في تقديم المعنى فالنص هو فضاء متعدد المعاني، يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة. والتمعني الذي يعني الدلالة التي تنتمي إلى الإنتاج، أي الأداء والترميز حيث يقوم النص بموضعة الفاعل (الكاتب والقارئ معا) داخل النص كضياع في الأعماق.

3- وهناك مفهوم للنص/ خلقة النص التي يعني العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ فهي مجال مختلط كلمي وغريزي معا، وتتناول المؤديات وليس الأداء،

(1)– سليمة لوكام، شعرية النص عن جيرار جينيت(Gérard Genet) من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة، الجزائر، ع23، جانفي، 2009م، ص36.

وتستطيع حلقة النص أن تنطلق من نارية للعلامة وللاتصال، فهي المادة المميزة لعمل العلامات.

4- نظرية التلقي، وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي ، فمن منظور التلقي والتأويل يعرف **ميخائيل ريفاتير(Michael Riffaterre)** التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى تكون قد سبقته أو عاصرته بذلك فهو يدرج القارئ ضمن الظاهرة الأدبية، ويعطيه موقعا متميزا، الشيء الذي نتج عنه توسيع مفهوم التناص ، وذلك بالتركيز على أهم عنصر في العملية الإبداعية: القارئ وما يقوم به هذا الأخير من دور كبير في تأويل عمل المبدع، واكتشاف مجالات التناص فيه، وفي طريقته ومنهجه وأفكاره ومعارفه. إن ما مّيز مفهوم التناص عنده هو تركيزه على دور القارئ في عملية التناص من خلال ما يقوم به من استحضار لمخزونه الثقافي عند قراءة النص ما أدخل القارئ كفاعل في هذه العملية، وعلى الرغم من أن **كريستيفا** لم تتحدث في صياغتها لمعنى مصطلح التناص عن التناص الذي يحدث بين النصوص المختلفة القديمة، أو المعاصرة التي تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك، إلا أنها أشارت إلى التناص الذي حدث بين النصوص ، وغيرها من الفنون الأخر، وذلك عندما قامت بتطوير هذا المفهوم ، مما أدى إلى نسف مفهوم القراءة الأحادية، وبؤرة النص، وأصبح التناص ينتمي إلى نارية التلقي إلا أنها لم تقدم مفهوما واضحا ومحددا له، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلتها في مرحلة لاحقة تتخلى عنه.

5- تداخل الأجناس الأدبية: يلغي مفهوم التناص الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحة على بعضها البعض، إلى قضايا أخرى طرحها منهج التناص تنظر في مظانها إذ إن هذا البحث معني بالدرجة الأولى بالحديث عن الجهود العربية في هذه النظرية.

بعد هذا التطواف السريع حول التناص ونشأته لدى الغربيين، يتجلى لنا عدم استقرار المصطلح في موطنه، وكثرة الخلاف بين الباحثين في تحديد كُنْه النظرية وآلية اشتغالها، فالكلمة، كما يقول **أنجينو**، تستعصي على كل إجماع[1]. وقد لخص الدكتور **أيمن ميدان**، الخلاف حول آلية التعالق في نظرية التناص فقال[2]: إذا كان أصحاب نظرية التناص قد رأوا أنَّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وأن التداخل النصي قدر كل نص مهما كان جنسه، فإنهم اختلفوا حول آلية التعالق بين النصوص، فذهب " **رولان بارت (Roland Barthes)**" إلى أن عملية التعالق لا ينبغي أن تتم وفق أطر المحاكاة الإرادية فهي استجلابات لا شعورية عفوية. في حين ذهب "**مارك أنجينو**" إلى أن عملية التعالق تتم في إطارين اثنين، هما: العفوية وعدم القصد تارة، والوعي الكامل تارة أخرى؛ مما حدا بـ"**ليون سمفل(Leon Simphal)**" إلى تصنيف التناص إلى نمطين، هما: تناص مباشر، وغير مباشر.

على رغم من هذه الاختلافات الكثيرة بين منظري التناص في الغرب، فإن ثمة اتفاقات بينهم لا تخطئها عين الباحث، وقد رصدتها الناقدة فاطمة قنديل فيما يلي[3]:

- يتفق أصحاب النظرية في رؤيتهم للنص الذي لم يعد وحده محكمة أو منغلقة، وإنما إشارة مفتوحة على غيره من النصوص الأخرى السابقة له والمعاصرة في آنٍ واحدٍ معًا.

(1)- يُنظر : مارك أنجينو، التناصية، المرجع السابق ، ص79.

وقد صرح "أنجينو" بالخلاف الشديد بين الباحثين حول مفهوم التناص، حيث ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، ويتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في فرويدية تأويلية، كما هناك من يعتبر التناص مجرد مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا في النص. انظر: السابق، نفس الصفحة. وهذا الكلام يبرز لنا مدى زئبقية هذا المصطلح الذي استعصى على جل الباحثين الغربيين.

(2)- هيئة التحرير، التناص في الشعر القديم، معلقة امرئ القيس نموذجا، بحث محكم منشور ضمن كتاب " دراسات أدبية ولغوية مهداة إلى عادل سليمان جمال بمناسبة بلوغه السبعين "، مكتبة الخانجي، ط1 ،القاهرة ، 2011م ، ص371.

(3)- فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينات، دراسة تمثيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،ط1 ، القاهرة، مصر، 1999م، ص96،97.

- يتفق أصحاب النظرية على أن درس التناص لا يبحث عن أي أصل مفترض للنص بقدر ما يبحث عن تلك الوظيفة التي يؤديها نص ما في سياق نص آخر.

- الاتفاق في الرؤية لوظيفة التناص التي تعمل عل تفكيك وتقويض الإيديولوجيات السابقة في النظرية البنيوية، وما أتى به من مفاهيم.

2-2-2. عند العرب المحدثين:

بعد شهرة المصطلح وانتشاره في الغرب وهجرته من فرنسا إلى جل البلدان الأوربية، كان من البداهة أن ينتقل إلى بلاد العرب، ويغزو الدراسات الأدبية والنقدية بوصفه نظرية جديدة، تفتح له آفاقًا واسعة؛ تثري العملية النقدية، وتزيدها عمق تحليل ورصانة فكر ونظر.

وأول من نقل المصطلح إلى اللغة العربية الشاعر الناقد **محمد بنيس** في كتابه: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"- دراسة بنيوية تكوينية- عام 1979م[1]، وقد ترجمه وقتها بالنص الغائب وهو مرادف لمصطلح التناص عنده ثم عاد سنة 1988م واستعمل مصطلح "هجرة النص" في كتابه: (حداثة السؤال)[2]، و استعمل مصطلح : التداخل النصي عام 1989م في كتابه: (الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر)[3]، لكن تعريف **بنيس** للتناص لا يخرج عن تعريف **كريستيفا** (كل نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص الأخرى) حتى تعريفه للنص مطابق لكلام **كريستيفا** أيضا، أما الدكتور **محمد مفتاح** فقد تضمن عنوان كتابه "الرائد "لفظة التناص سنة 1985 م (تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص) و فيه توسع واضح في فهم المصطلح ودراسة تجلياته وقد عرف التناص بأنه " تعالق النصوص في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4]

(1) – مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، المرجع السابق، ص 346.

(2) – وهو مصطلح ورد عند البنيويين في امن البنيوية وما بعد البنيوية، ينظر: محمد ينيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان ،1988، ص 425.

(3) – محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنياته، وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، 2002، ص 86.

(4) – دون مؤلف، تحليل طالب الشعري: إستراتيجية التناص، الدار البيلاء، المركز الثقافي العربي، ط4، 1991م، ص 343.

كما أن **الدكتور صبري حافظ** في بحثه: إشاريات العمل الأدبي[1]، قد أشار إلى مصطلح التناص، وقدم خلاصة في نهاية بحثه مفادها أن " دراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حص علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة فهذا مجال الأدب المقارن ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشم كـ الممارسات المتراكمة، وغير المعروفة والأنظمة الاشارية والشفرات الأدبية والمواضعات التي فقدت أصولها"

نشير هنا إلى أن تعريفات النقاد العرب للتناص لا تكاد تخرج عن تعريفات الغربيين في شيء، فهي مجرد تكرار لها أو تعريب وترجمة هذه التعريفات سوى ما نجده من بعض النقاد العرب الذين استطاعوا هضم هذا المنهج وإضافة تعريف خاص بهم.

تعد دراسة الأكاديمي التونسي "**الطاهر لبيب**" حول الغزل العربي[2]،البداية الأولى التي تظهر إفادة باحث عربي من النظرية التناصية في مجال بحثه، إذ انطلق الباحث من هذه النظرية في مجال قضية أولية النص العذري، نافيًا فكرة وجود نص شعري عذري يمكن أن نعتبره النص المُؤَسِّس؛ لأنَّ هذا يبدو مناقضًا مع فكرة التناص، وفق رؤية الباحث، مؤكدًا صعوبة تحديد أولية النص العذري[3]. كما استفاد من النظرية في معالجته لقضية البنية والدلالة، إذ أشار إلى عناصر البنية وتشكلها عبر خطوات طويلة ومعقدة في ثلاث نقاط يأتي التناص على رأسها[4].

(1) – مجلة ألف المصرية الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الرابع، ربيع 1984م وقد كان عنوان العدد: التناص : تفاعلية النصوص.

(2)– الطاهبر لبيب، "سيسيولوجيا الغزل العربي؛ الشعر العذري نموذجًا" صدرت بالفرنسية سنة 1974م.ص 121.

(3)– محمد بلوجي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1 ،دمشق ،2000م، ص245.

(4)– صالح عبد الله الهزاع، قراءة في كتاب "سيسيولوجيا الغزل العربي"، مقال منشور بتاريخ 24أبريل 2012م، اطلع يوم 25 مارس 2018 على الرابط التالي : http://www.alhazza3.sa/?p=2542

تلك الدراسة، هي أول دراسة لباحث عربي، استطاع استيعاب و توظيف النظرية التناصية والإفادة من منجزاتها في أطروحة علمية نشرت بالفرنسية في منتصف السبعين من القرن الماضيي، وتأخر ظهورها مترجمة للعربية إلى مطلع الثمانين[1].

أمَّا الريادة الحقيقية لاستخدام النظرية التناصية في النقد العربي الحديث، فيرجعها جُلَّ الباحثين، إن لم يكن كلهم، إلى الباحث المغربي "**محمد بنيس**" إذ تعرض للنظرية في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" ثم في أطروحته "الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها". ولكن اللافت للنظر أنَّ **بنيس** لم يستخدم مصطلح التناص، بل فضل استعمال مصطلح "التداخل النصي" للتعبير عن النظرية التناصية، ولدراسة الموضوع عرض **محمد بنيس** عدة مفاهيم؛ كالنص الغائب والنص الصدى والنص الأثر. ويمكن التمييز من خلال تصورات **محمد بنيس،** في معرض حديثه عن مفهوم التناص، بين ما قدمه في كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وما قدمه في كتاب "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته"[2] ، إذ سعى لضبط العلاقات النصية و التقعيد لها ، داخل حقل مفاهيمي، مشتغلًا على مفهومي "النص الغائب" و "هجرة النص"[3] إذ وظف المفهوم الأول؛ لتحديد بعض قوانينه ورصدها في الشعر المغربي المعاصر فجاءت على النحو التالي: [4]

(1)– ظهرت النسخة العربية لتلك الدراسات في ثلاث ترجمات على النحو التالي:

- سيسيولوجيا الغزل العربي، ت: حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،مشق، 1981م.
- سيسيولوجيا الغزل العربي، ت: مصطفى المسناوي، دار عيون، 1987م وهي التي اعتمدنا عليها. ثم صدرت لنفس المترجم عن دار الطليعة ببيروت سنة 1988م.
- سيسيولوجيا الغزل العربي، ت: محمد حافظ دياب، دار سينا للنشر ،القاهرة، 1994م.
- ثم كانت الترجمة الأخيرة للمؤلف نفسه، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت، 2009م.

(2)– انتقال مفهوم التناص إلى الخطاب النقدي المغربي الحديث، محمد أيت الطالب، بحث منشور على الرابط التالي: *http://ribatalkoutiub.com/?p=1938*

(3)– النص الغائب وهجرة النص؛ استعمال بنيس ذينك المصطلحين، أيضًا، في دراسته عن شوقي "النص الغائب في شعر أحمد شوقي" ودراسته عن صلاح عبد الصبور "صلاح عبد الصبور في المغرب، مقاربة أولية لهجرة النص" وقد نشرتا في كتابه "حداثة السؤال"، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء–، ط2 1988م، ص79، 95.

(4)– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، ط2، بيروت، لبنان، 1985م، ص253.

أ/ الاجترار: يعمل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعي سكوني وأصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

ب/ الامتصاص: مرحلة أعلى من الاجترار، وهو القانون الذي ينطلق أساسًا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل معه تعاملًا حركيًا تحويليًا، لا ينفي الأصل، بل يساهم في استمراره كجوهر قابل للتجديد. ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي أنتج فيها.

ج/ الحوار: أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالمبدع لا يتأمل النص بل يغيره؛ وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية.

وشغل المفهوم الثاني رغبة في تحديد سمات قانون عام متحكم في هجرة النص المشرقي إلى النص المغربي

ومع أهمية تلك المقاربات التي قدمها **بنيس** للنظرية التناصية، فإنَّه لم يسلم من الافتتان بالنظرية في ثوبها الغربي، ولم يلحظ الاختلاف بين النظرية في بيئة غربية ذات ثقافة وحضارة لها طابعها الخاص، والنظرية عند نقلها إلى البيئة العربية التي لها ظروفها المغايرة ؛ إذ استعار القوانين الضابطة للنظرية، والتي سلف ذكرها، من المغرب دون أن يجري عليها أي تغيير يخضعها للمجال التداولي الجديد، فاكتفى باجترار تلك المصطلحات بمفاهيمها

الأصلية[1]، مع خطورة هذا المسلك عند التطبيق؛ حيث تظهر مقاربات نقدية شائكة، تغلق النص وتزيده عتمة بدلًا من سبر أغواره وإضاءته.

أما الأكاديمي المغربي "**محمد مفتاح**" فقد تعمق في الدرس التناصي في كتابه الرائد " تحليل الخطاب الشعري؛ استراتيجية التناص" الصادر سنة 1985م، والذي "يعد نقطة تحول نوعي في الفكر العربي عمومًا والمغربي خصوصًا؛ لكونه يؤسس لخطاب نقدي يعمل على وضع شفرات إبستيمية للممارسات النقدية"[2]، موظفاً النظرية التناصية بطريقة واعية، كما قدم رؤى جديدة حول النظرية، ولم يكتف بالاجترار السالب للمصطلحات الغربية؛ بل حاور النصوص والمصطلحات الوافدة حول النظرية المدروسة " مستفيداً من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، باستقلالية نقدية، وفهم عميق "[3].

وقد ناقش الباحث مفهوم التناص محاولاً استخلاص مكوناته من خلال تعريف الباحثين له، من أمثال: **كريستيفا وجينيت ورفاتير** ...إلخ، وقد كان واعياً وصاحب رؤية نقدية؛ فلم يقم باجترار المفهوم كما هو موجود في بيئته الأم، بل انتقد كل التعاريف التي وضعت للتناص، منتهياً إلى كونها لم تستطع أنْ تقدم تعريفاً جامعاً مانعاً للنظرية التناصية؛ ولذا طرح لنا تعريفاً جديداً بديلا مُستخلصاً من قراءاته الواعية لما سبقه من جهود، فيصبح التناص، لديه، تعالق _**الدخول في العلاقة**_ نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[4].

---

(1)- المختار حسني، التناص في الإنجاز النقدي، مجلة علامات، ج49، م13، 2003م، ص562. وهذه الدراسة جيدة في مجملها وننصح بمراجعتها؛ فقد قدمت دراسة نقدية لمقاربة بنيس حول التناص، وبينت زيف الأسس التي اعتمد عليها بنيس في مهاجمته للتراث وافتتانه بالحداثة الغربيةّ.

(2)- محمد مفتاح، المكون البلاغي من خلال كتاب "تحليل الخطاب الشعري" المصطفى الدقاري، بحث منشور اطلع يوم 05 افريل 2018 على الرابط التالي :

http://uqu.edu.sa/page/page/ar/148981

(3)-التناص و التلاص في النقد العربي الحديث، مقال منشور بتاريخ 10 فبراير 2006م، اطلع يوم 23 ماي 2018 على الرابط التالي:

http://www.sahafi.jo/art1.php?id=fa5f0b92cfac2def121e831483471e7d92040ea

(4)-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1992م، 120،121.

تحدث الناقد عن شيء مهم جداً ألا وهو " المحيط المعرفي " والخلفية الثقافية والتي لابد منها في العملية التناصية؛ إذ تلعب دوراً جِدّ كبير في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه " فأساس إنتاج أي نص هو معرفة مصاحبة للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقى أيضا " ثم برهن على تلك القاعدة من خلال بعض النظريات الغربية التي حاولت ضبط آلية الإنتاج والتلقي، مثل:

*** نظرية الإطار، ونظرية المدونات، ونظرية الحوار**[1].

كما ناقش الكاتب العلاقة بين التناص و مقصدية المبدع، التي أولاها اهتماما كبيرا؛ لدورها في توجيه المتلقي نحو مظانه، وتحديد وجهته في أثناء القراءة. وهذا، حسبما أعلم، مخالف لجل النظريات ما بعد البنيوية والتي اغتالت المبدع ولم تشغل نفسها به ولا بمقصده؛ إذ إنه ليس المؤلف الحقيقي للنص، كما يزعمون [2]، وهذا يؤكد ما سلف ذكره عن دراسة **مفتاح**، بل أضافت إلى النظرية وعمقتها.

وقد عمد الباحث إلى الشعر الأندلسي فجعله ميداناً للتطبيق، وتمظهرت استراتيجية التناص، لديه، من خلال قصيدة" ابن عبدون" في رثاء دولة بني الأفطس:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر * فما البكاء على الأشباح والصور[3]

ثم قام باستخلاص آليات اشتغال النظرية على النص، والتي تمثلت في التمطيط الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها: الجناس بالقلب والتصحيف، وبالكلمة المحور مثل كلمة الدهر

(1)- المرجع نفسه، ص123،124.

(2)- أصحاب الاتجاهات النقدية الجديدة يرفضون اليوم نسبة النص إلى مبدعه. فلا ينسبونه إلا إلى نفسه؛ لأن تحليل النص الأدبي يقتصر على تحليل النص وحده، دون التعرض لعلاقته بمبدعه، أو للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أحاطت بمولده، ويحصر همّه في تحليل(وحدات) النّص، و(بناياته) الدّالة، وعلاقاتها بعضها ببعض.
ينظر: عامر رضا، إشكاليات المناهج النقدية المعاصرة ، المنهج السِّيميائي نموذجاً، الجزائر، دراسة منشورة بتاريخ 7نوفمبر2014م، اطلع يوم 13 جوان 2018 على الرابط التالي:
http://ar-ar.facebook.com/gerudace/posts/450644035074136

3 اطلع الرابط التالي يوم 25 جويلية 2018
http://shamela.ws/browse.php/book-259/page-149

في قصيدة "ابن عبدون"، التي كانت حاضرة على امتداد النص. و الشرح الذي يعتبر أساس كل خطاب، وخصوصاً الشعر، فقد يجعل الشاعر البيت الأول محوراً، ثم يبني عليه القصيدة؛ مثلما فعل" ابن عبدون "إذ جعل بيته الأول (الدهر يفجع ...) النواة المعنوية الأساسية، وما تلاه شرح وتوضيح له.

وكذلك التكرار، الذي يبدو على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، راصداً هذا التكرار في القسم الثاني من القصيدة، متجلياً في صيغة الماضي وفي القسم الأخير واضحاً في تراكيب متماثلة، وهكذا[1].

ثم تحدث عن آلية الإيجاز، والتي تتمثل في الإحالة على المشهور دون خوض في التفاصيل، فمثلاً المبدع عندما يوظف التاريخ ويتناص معه في عمله، لابد من ذكر ما اشتهر من الأحداث التاريخية مما يثير العبرة لدى المتلقي دون دخول في التفاصيل ... وهكذا[2].

كان لابد لنا من التريث قليلاً مع **بنيس ومفتاح**، وقبلهما **الطاهر لبيب**؛ لكونهم رواد الدراسات التناصية في النقد العربي الحديث.

بعد ذلك كثرت الإسهامات العلمية التي تناولت النظرية التناصية، وما انفك الكتاب يلوكون المصطلح الجديد، ويزينون به أبحاثهم دون عمق واتزان، بل مجرد اجترار وتطبيق لمفهوم غربي ما بعد حداثي. وتنوعت تلك الإسهامات العربية في الحقل التناصي ما بين ترجمات لأبحاث وكتب غربية، وتأليف نظري وتطبيقي. ولصعوبة عرض كل تلك الإسهامات، **نكتفي بأهم الملاحظات التي رصدناها على جُلّ الكتابات التي تعرضت للنظرية عربياً، وهي كالآتي:**

(1)–محمد مفتاح ، المكون البلاغي من خلال كتاب "تحليل الخطاب الشعري" المصطفى الدقاري ، المرجع السابق ص 128

(2)–علي غريب محمد، من المنهج الطقوسي إلى التناص، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2004م، ص29.

-يغلب على تلك الكتابات الاجترار والتكرار الممل لما سبق من دراسات، دون ابتكار أو رؤية جديدة تضفي جواً من العمق للدراسة الجديدة.

-تتسم أغلب المقاربات النظرية للتناص بالافتتان بالغرب ومنظريه، واستعمال مصطلحاتهم دون تفكيكها وفحصها؛ لبيان الملائم مع ثقافتنا وتراثنا لنقبله، وبيان المعارض لثوابتنا وتقاليدنا فنستبعده. ولسنا متعصبين في تلك الرؤية، إذ إنَّ قاعدتنا التي نسير عليها [1]نُحَسِّن ما كان أفكار الأمم حسناً وموافقاً لحالنا وتقاليدنا ونقبله، ونقبِّح ما كان قبيحاً أو مبايناً لمجتمعنا وبيئتنا ونرفضه. فلسنا مع الجامدين في جمودهم، ولا مع المتفرنجين في طفرتهم وتنطّعهم، والوسط العدل هو الذي نؤيده وندعو إليه.

-اتشحت بعض تلك الكتابات بالغموض الذي وصل أحياناً حد الألغاز. وهذا الأمر يتجلى بصورة أوضح في الترجمات الكثيرة التي عربت نتاج الغربيين حول النظرية التناصية، خصوصاً إذا كان أصحاب هذه الترجمات من الكتاب التأثرين بالحداثة وفلسفتها، حيث تتسم لغتهم، كعادة الحداثيين، " بالإبهام والغموض والألغاز، فضلاً عن التردد والتناقض والمخاتلة(التي)تدخل غير الباحث في مملكة الخيال، ومناطق السِّجال، لا في أبحاث علمية تستحق القراءة والدَّرْس "[2].

-عدم الاتفاق على تعريف للتناص، بل كل دراسة تقدم تعريفاً جديداً يعاضد السابق أو يهدمه ويقوضه. وسبق أن بينَّا أن هذا الأمر حدث في الغرب أيضاً. ومرد هذا، من وجهة نظرنا، يعود إلى انعدام التصور الصحيح للنظرية الوافدة مما أدى إلى التخبط في وضع حد مناسب لها يكون جامعاً مانعاً.

(1)- عبد الحميد ابن باديس، جريدة المنتقد، افتتاحية العدد الأول، 1925م، منشورة ضمن كتاب: جريدة المنتقد، الأعداد من1 إلى 18، دار الغرب الإسلامي، ط1 ، تونس، 2008م، ص5.

(2)- شاكير أحمد السحمودي، مناهج الفكر العربي المعاصر في دراسة قضايا العقيدة والتراث، مركز التأصيل للدراسات والبحوث، ط1، جدة، السعودية، 2010م، ص98.

-عدم الاقتصار على ترجمة واحدة يتفق عليها الباحثون للتعبير عن النظرية الوافدة، بل كثرت المصطلحات المعبرة عن النظرية مثل: هجرة النصوص، التداخل النصي التعالق النصي، النص الغائب، التناص، النصوصية ...إلخ وهذا الملحظ يعود، من وجهة نظرنا إلى الإشكالية الكبرى التي تواجه ترجمة المصطلحات الوافدة، من غياب المؤسسات الفاعلة التي تجعل أمر الترجمة كعمل جماعي، بدلاً من الذاتية المقيتة التي تؤدى إلى إهدار الوقت والجهد وكثرة الخلاف. وكذلك عدم مراعاة الخلفية التاريخية والمعرفية للبيئة التي نشأ فيها المصطلح ،التي تؤدي إلى حسن تصور للمصطلح الوافد يعين على ضبط الترجمة ودقتها لمراعاة الفارق بين الفلسفة المنتمي إليها المصطلح. والفلسفة المترجم إليها؛ إذ " إننا نرتكب إثماً لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوائقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف "[1].

وهذا الأمر، أعني إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، غدا من المشاكل الرئيسية في النقد العربي الحديث " وتعقد من أجله الندوات والمؤتمرات "[2]. وهذه الأزمة يعاني منها النقد العربي الحديث بعد الانفتاح الكبير الذي حدث في سنوات الستين من القرن المنصرم؛ إذ انفتح النقاد العرب على الغرب بصورة كبيرة تجلت في الترجمات الكثيرة للإنتاج الغربي إضافة إلى عودة المبتعثين محملين بمناهج نقدية جديدة تلقفوها في بيئتها الغربية، وبلغتها الأم، وطفقوا ينشرون تلك الأفكار الجديدة بعد عودتهم، ولكنهم للأسف لم يستطيعوا توفير شروط قيام نظرية نقدية عربية " ترتكز على النصوص العربية بدل إخضاعها إلى تقنيات

(1)- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت،2001م، ص9.

(2)- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 1989م، ص26.

نصية ولدت في بيئة مغايرة لبيئتها قد تؤدي دور المساعد، ولكنها لا تستطيع أنْ تحل مكانها "[1].

- البروز المتميز لنقاد المغرب العربي في مجال الدراسات التناصية؛ حيث كان وما يزال لهم نشاط ملحوظ في النظريات النقدية الحديثة الوافدة من الغرب، يفوق نشاط إخوانهم في المشرق، وظهر هذا جلياً في الدراسات التناصية؛ إذ لهم السبق في تلقي النظرية والإفادة منها، ويرجع ذلك إلى شيوع الثقافة الغربية، لا سيما الفرنسية، في بلادهم، وإتقان أغلب المغربيين للغة الفرنسية إضافة إلى تلقي معظمهم الدراسة الأكاديمية بفرنسا، وإقامتهم فيها السَّنَهَات الطوال؛ مما يجعل الدارس مُحِيطاً بالسياق الثقافي والفكري الذي ينتمي إليه المنهج الوافد[2].

وإذا كان المصطلح، كما مر معنا، قد نشأ وترعرع في فرنسا، فلا غروا إذن أن يتلقى نقاد المغرب و مترجموه النظريات الوافدة من فرنسا؛ كي يثروا بها النقد العربي المعاصر.

3- التناص بين قراءتين:

إذا كنَّا قد رصدنا ظاهرة الافتتان بالغرب، وتلقي نتاجهم دون فحص ومراجعة، فهناك ظاهرة أخرى، تضاد هذه الظاهرة، ورصدناها في نتاج بعض الباحثين العرب وهي:

"عدم الاعتراف بريادة الغرب في النظرية التناصية، والتشكيك في أصالة النظرية بنسختها الغربية، ورد أصول النظرية التناصية إلى التراث العربي، حتى صرح بعضهم بتلك الفرضية الإرجاعية وجعلها عنوان دراسة له، أسماها "مرجعيات التناص عربية". وهذه الظاهرة فتنت غير قليل من الباحثين العرب المولعين برد كل شيء إلى التراث العربي، وكأنهم غير مؤمنين بالتقدم والتطور التاريخي الذي تواكبه الحركات الفكرية والنظريات المعرفية في كل

(1)- خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، منشورات ضفاف والاختلاف ،دار الأمان،ط1،الرباط ، المغرب ، 2013م، ص199،200.

(2)- يُنظر : إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية ، مكة المكرمة ،ع5،2013م، ص193.

مرحلة من مراحل تطورها. فلا يمكن أبدًا، فيما يتراءى لنا أن تظهر نظرية في القرن العشرين، ومعلوم أن كل نظرية تقوم على "خلفية معرفية مسبقة"[1] ذات أسس فلسفية و إبستمولوجية معقدة، ثم تكون تلك النظرية بشحمها ولحمها قد ظهرت في القرون الأولى وإن كانت بصورة مختلفة قليلًا؛ إذ إنَّ جوهر التناص، المُؤسَّس على موت المؤلف، ونفي البنوة، واجتياح النصوص، ولا نهائية المعاني، وإرجاء المدلول وتأخيره إلى ما لا نهاية، وتساوي الخطابات، يتنافى بلا شك مع نظريات النص في التراث العربي القائمة على سلطة الأبوة، ورد النص إلى صاحبه، والاهتمام بمقصدية المؤلف، ووجود معنى محدد ومركز تسعى القراءات المختلفة إلى الظفر به، ومرد ذلك إلى كون العلاقات النصية قد تأسست ابتداء في التراث حول النص القرآني والنبوي، وكان كد الباحثين السعي وراء مراد الشارع ومقصده؛ ولذا ظهر ما يعرف بعلم "مقاصد الشريعة" الذي يعني بمقصد الشارع الحكيم في كل مسألة من مسائل المدونة الفقهية الغزيرة. وهذا يدل دلالة واضحة على أنَّ نظرة القدماء للنصوص لا يمكن البتة عزلها عن مؤلفيها أنفسهم.

نحن لا ننكر أن يكون التراث العربي قد زخر بنصوص عديدة تشي بمدى العمق والفهم لعملية التداخل بين النصوص، ووجود رؤية ممتازة للعلاقات النصية تدهش من يطلع عليها، لكن هذا لا ينبغي أبدًا النظر إليه من منطلق "السبق إلى نظرية التناص" أو "مظاهر الحداثة في التراث" كما يسارع البعض إلى إطلاق مثل هذه الشعارات الدعائية أكثر منها واقعية.

ومن النصوص التراثية التي اعتمد عليها هؤلاء في دعواهم، ما ذكره **ابن الأثير** (ت637هـ) في أثناء حديثه حول ما يحتاج إليه المبدع من معارف وعلوم، حيث ذكر منها الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، ثم علَّق **ابن الأثير** قائلًا: "فإنَّ هذه الأشياء مما تشحذ القريحة، وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب الصناعة عارفًا بها تصير

(1)– فريد أمعضشو، النقد المغربي والمناهج العلمية المعاصرة، بحث منشور أطلع عليه يوم 28 جوان 2018 على رابط:

http://www.arabicnadwah.com/articles/nakd-farid-amadshu.htm

المعاني التي ذكرت، وتعب في استخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد".[1]

يعلق أحد الباحثين على نص "**ابن الأثير**" بكلام جِدّ غريب، يقول فيه[2]: فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، هنا قد يحدث تماس، أو بالضرورة سوف يحدث تماس، يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضا أحيانًا، والسخرية أحيانًا، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة التناص على نحو من الأنحاء.

وهذا الكلام فيما نرى، قد يكون جيدًا في نفسه، لكن لا علاقة له بكلام" ابن الأثير"، وهذا هو وجه استغرابنا له؛ إذ نجد فيه استنطاقًا للنص بما ليس فيه، وليًا لعنق النص؛ **حتى يثبت الباحث فرضية افترضها مسبقًا**. وهذا من الإشكالات الكبرى في قراءة التراث؛ أنْ نقرأ التراث ونحن نحمل أفكارًا مسبقة تجاهه، ثم نحاول استنطاق نصوصه للتوافق مع فكرتنا المعدة سلفًا.

ويستدلون كذلك، بنص **لابن طَبَاطَبَا العلوي** (ت322هـ) أثناء حديثه عن الشاعر المبتدئ الذي أوجب عليه **ابن طباطبا** أن " يُديم النظر في الأشعر.. لتلتصق معانيها بمفهومه وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جأش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن... ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن **خالد بن عبد الله القسري**، فإنه قال: حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أُرِدْ

---

1) - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشعر، ج1، ص59.

(2)– محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشكرة المصرية العالمية للنشر، ط1 ،القاهرة ، مصر، 1990م، ص 129.

بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا سهل عليَّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، ... وتلقاه لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته"[1]

وهذا النص، يتحدث عن جوهر العملية الإبداعية وفهم "**ابن طباطبا**" الجيد لها؛ إذ إنَّها تقوم على التداخل والانفتاح على ما سبق؛ ليتم صهرها وترسيخها في عقل المبدع فيخرج لنا إبداعًا جديدًا عليه مسميه وطابعه. والكلام المروي عن **خالد القسري**، يؤكد هذا المنظور حيث يُظهر نظرة القدماء للعملية الإبداعية، ووعيهم بدور الموروث في تكوين نتاج المبدع، وتنبيههم إلى كون المبدع لا ينتج من فراغ بل نتيجة مئات أو ألوف من نصوص سابقة قرأها ، وأثرت في وجدانه، فإذا حانت ساعة الإبداع، خرجت لنا هذه النصوص في صورة جديدة مقطرة ومصفاة، عليها طابع المبدع وميسمه.

هذا هو غاية ما يفهم من كلام **ابن طباطبا**، أمَّا أن نعتبر ان كلامه هذا من باب الوعي بالتناص و سبقه إليه فلا.

ونص **ابن طباطبا** السابق له ما يعضده في كلام كثير من القدماء، ومن ذلك ما ذكره أبو هلال العسكري (ت395هـ) عن ضرورة إلمام المبدع بما سبقه من نصوص إذ "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم. ولولا أنَّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطلق الطفل بعد استماعه من البالغين"[2].

(1)- ابن طباطبا، عيار الشعر، ت: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، الرياض، السعودية، ط1، 1985م، ص15،16

(2)- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ت: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، ط1، القاهرة، مصر، 1952م، ص202.

وهذا الكلام يأتي في إطار فهم القدماء لعملية الإبداع؛ فهي عملية استمرارية ولا يمكن أنْ تكون من العدمية[1].

ومن هذا القِرْي ما ذكره **ابن خلدون** (808هـ) حول حفظ المبدع للأشعار السابقة ثم "نسيان ذلك المحفوظ؛ لتَمّحيَ رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادَّةٌ عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورية"[2]

وقد اعتبر الأكاديمي الجزائري "**عبد الملك مرتاض**" هذا النص الخلدوني يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب "وإذا لم يطلق الشيخ، أي **ابن خلدون** مصطلح التناص على ذلك، فذلك لا يعني أنه كان غير واعٍ بنظرية التناص التي فتن الناس بها في العصر الحاضر، فلقد كان يمارس في هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسألة، كما كان متفهماً لهافلقد انتهى الشيخ إلى أنه على الأديب أنْ يقرأ كثيراً، ويحفظ أكثر، ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لا وعيه فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد كل الجديد – رُغم– كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته "[3].

ثم يظهر الأمر اكثر مع تعليق إحدى الباحثات على نص "ابن خلدون"، حيث تفرض عليه فكرتها المسبقة، فتقول[4]: " وهنا نلاحظ التوازي بين فكرة التناص من حيث إنه تشابك

(1)– مليكة فريحي، مفهوم التناص؛ المصطلح والإشكالية، مجلة عود الند، لندن، ع85، 7يوليو 2013م، اطلع يوم 25 جوان 2018 على الرابط :

http://www.oudnad.net/spip.php?article803

(2)– ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص526،527.

(3)– عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع330، 1989م، ص17، نقلا عن " التناص في رأي ابن خلدون " محمد طه حسين، اطلع يوم 28 جوان 2018 على الرابط :
http://www.aljabriabed.net/n32-09tahahusein.%282%29.htm

ولم نتمكن من الوقوف على نص مرتاض في المجلة؛ لعدم توفرها لدينا.

(4)– ريم ويس الشيشكلي، الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر: مشكلات ترجمية نزار قباني نموذجاً، أطروحة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، 2013م، ص97.

وتداخل نسيجي توجيه كلمة " ***intertextuality*** " الإنكليزية ذات الأصل اللاتيني، وبين استخدام ابن خلدون لتشبيه الكتابة الشعرية بالنسج على– ذات – المنوال "

ولا أدري لِمَ كل هذا التعسف واستنطاق النصوص بما ليس فيها، إذ غاية ما ترمي إليه تلك النصوص " ضرورة استيعاب التجارب السابقة، وحفظ النصوص القديمة واستعاداتها في مضامينها وصورها وتراكيبها من قِبَل المبدع، أثناء بناء تجربته الخاصة؛ حتى يستقل بشخصيته، ويتميز بإبداعه عن غيره"[1].

وثمة من تعامل مع هذه القضية بتقنية أخرى، حيث ظهرت بعض المقاربات الحديثة للنظرية التناصية في ضوء المصطلحات النقدية القديمة؛ فتناول بعض الباحثين التناص من منظور السرقات في النقد القديم[2]، وآخرون تناولوها من منظور المعارضات الأدبية[3]. والملاحظ على جُلّ القراءات التي استخدمت استراتيجية وصل المفاهيم المعاصرة بالمفاهيم القديمة، أنها تتم من خلال تأويل المنتج العربي القديم وإنطاقه بالمفاهيم الحديثة، ومن ثم تلغي هذه العملية الشروط الإبستيمولوجية والتاريخية للقديم والجديد على السواء[4].

---

(1)– سهام ابن أمسيلي، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، الجزائر، 2011م، ص32.

. وثمة نقاط مهمة حول هذه النصوص قمينة بالمراجعة. ينظر: مصطفي السعدني، التناص الشعري، قراءة أخري لقضية السرقات، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية ، مصر، 1991م، ص67، 69.

(2)– يقول أحدهم: إن السرقات الشِّعرية في النقد العربي القديم كانت النواة أو البذرة التي استوّت على سوقها، واتَّخذت مُسمَّاها الجديد(التناص)في المشهد النقدي والأدبي المعاصر، إن السرقة الشعرية، مع التحفظ على اللفظ، صورة من صور التناص الذي ذهبت إليه الثقافات الحداثية وما بعد الحداثية، ينظر: ياسر عبد الحسيب رضوان، التناص بديلاً عن السرقات، دراسة منشورة بتاريخ: 2014/3/3م، واطلع عليها 29جوان 2018 على الرابط التالي:
/http://www.alukah.net/literature-language/0/67334

(3)– يأتي في مقدمتهم، عبد الله التطاوى إذ يقول: " فإن شئنا طرح الظاهرة، يقصد المعارضات، من منظور عصري ... فربما كانت التناصية كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موفقه من الموروث مما يجعله قريبا إلي الأذهان .. " ينظر: عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية؛ أنماط وتجارب، دار قباء للنشر . القاهرة . ، ط1 1998م، ص191. ولكننا نلحظ قلة الآراء القائلة بالمعارضات ملمحا قديما للتناصية خلافا للسرقات، ينظر: معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، دراسة منشورة اطلع عليها 29 جوان 2018 على الرابط التالي:
http://m-adwani.8m.com/m.naagdi%20links1.htm

(4)– مصطفي بيومي، التناص، النظرية والممارسة، النادي الأدبي، ط1، الرياض، السعودية، 2010م، ص149.

ولعل السبب الذي حدا بهؤلاء جميعاً إلى أنْ ينحوا هذا النحو، ما ذكره الباحث المصري " **مصطفي بيومي** " إذ يقول[1]" وربما أتصور أنَّ الناقد العربي المعاصر يتضجر كثيراً من عملية الاستهلاك المعرفي للمنتج النقدي المعاصر أو الغربي، ويؤدي به هذا التضجر الاستهلاكي إلى تلك الممارسة. وإذا أضفنا إلى ذلك ما يشعر به الناقد من ضغط الصراع الدائم بين هيمنة الغرب وانتشاره الاستعماري أو الكولونيالي وفرض سطوته وبين الشرق الذي يتلاشى أمام تلك الهيمنة ويتضاءل أمام أشكال قوة الغرب، فإننا سوف نفهم كثيراً ذلك الدور وتلك الممارسة التي يقوم بها الناقد. إنها تبدو نوعاً من المقاومة الخفية المستترة لتلك الهيمنة والانتشار الكولونيالي؛ لكنها في الوقت نفسه، ليست إسهاماً معرفياً يمكن أنْ يُوصَف بالفاعلية أو الابتكار الخلاق.

وكلام **بيومي** صحيح إلى حَدٍّ كبير، وإنْ كُنَّا نرفض التعميم؛ فليس كل النقاد الذين استخدموا " تقنية التوفيد "[2] في التعامل مع المصطلحات الجديدة، قد وقعوا تحت ما ذكر.

4- المفهوم العام للتناص:

تأتي كلمة (التناص) بوجود تفاعل أو تشارك بين نصين باستفادة احدهما من الأخر ولعل ذلك ما جعل النقد يركز على كشف حيثياته في الثقافة العربية قديما والثقافة الغربية حديثا، وهي التي أنتجت هذا المصطلح بصيغته الحالية { **intertextualite** } ويعني هذا

(1)-مصطفى بيومي عبدالسلام، قراءة الصورة، ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر(7/2)، بحث منشور أطلع عليه 10جويلية 2018 على الرابط التالي:

http://www.middle-east-online.com/?id=179952

(2)- أي التشكيك في أصالة النتج الوافد، ورده إلى ثقافة مغايرة للثقافة التي انبثق عنها. وقد أفدت هذا المصطلح من الباحث السعودي(إبراهيم السكران)في كتابه: التأويل الحداثي للتراث، التقنيات و الاستمدادات، دار الحضارة، ط1، الرياض السعودية، 2014م، ص131.

المصطلح التواجد اللغوي لنص في نص آخر ، أي كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"((1))

ونحن وإن قلنا إن المصطلح دخيل على الثقافة العربية فإننا نشير كذلك إلى أن له جذورا في النقد العربي القديم من حيث دلالته. وإذا بحثنا في المراجع الأجنبية التي تحدثت عن هذا المصطلح فلن نجده يختلف كثيرًا عما أشرنا إليه سابقًا أي عملية التفاعل بين النصوص، وهو ما أشارت إليه **كريستفا** بقولها: (النص ترحال للنصوص وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)[2]

وهو ما يعني أن ثمة عملية مستمرة في صيرورتها تحكم عالم النص الذي يظل يغازل النصوص السابقة عليه ويأخذ منها ويتشاكل معها وهو ما يعني أن النص دائمًا قائم في بعض تجلياته حيث أن أثره لا يزال ماثلا في النص الذي اتكأ عليه وتعلق به.

وفي تصور أكثر وضوحا من سابقه يعرف **جيرار جينت** التناص بأنه " هو ذلك الرق الذي أزيلت منه الكتابة الأولى لتحل محلها أخرى، ولكن العملية لم تطمس كليا النص الأول مما يمّكن من قراءة النص القديم من وراء الجديد مثل ما يحدث في " **التشفيف** " وهذه الحالة تبين أن نصا يمكن أن يستر نصا آخر ولكن لا يخفيه كلية إلا في القليل النادر.

فالنص في الغالب يتقبل قراءة مزدوجة إذ يتشابك فيه على الأقل نص " مشتق" ونصه المشتق منه.

وأعني بالنص المشتق كل الأعمال المتفرعة عن عمل سابق بالتحويل كالمحاكاة الساخرة أو التقليد أو كالمعارضة ... ويمكن للنص على الدوام أن يجعلك تقرأ نصا آخر وهكذا دواليك حتى نهاية النصوص[3].

(1) – جوليا كريستيفا، المرجع السابق، ص 21.

(2) – محمد ناجي محمد أحمد، جيرارجينت، دار المعارف، بيروت، لبنان، 1992م، ص 46.

(3) – محمد ناجي محمد أحمد، المرجع نفسه ، ص 47.

ففي هذا التعريف نجد التأكيد على التداخل والتشابك بين النصين النص الجديد والنص القديم، دون أن يكون في ذلك قتل للنص القديم بل هو تداخل أو تقاطع بين النصوص في الألفاظ أو المقاطع أو السياق الذي تدور حوله هذه النصوص وقد اهتم الدارسون بالتقاطع بين النصوص باعتباره الوظيفة التي تمكن من قراءة النص على مختلف مستوياته تقول **كريستفا**" سنطلق على تقاطع نظام نص معين {الممارسة السيميائية} معالم لفوظات {المقاطع} التي سبق أن عبر عنها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص { الممارسة السيميائية } اسم الإيديولوجي الذي يعني تلك الوظيفة لتداخل النص والتي يمكننا قراءتها " ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية وهكذا يظل النص محكومًا بالتداخل مع النصوص السابقة عليه من خلال وروده في فضائه والتعلق بمستويات بنائه .

وقد تتضح عملية التداخل والتفاعل بين النصوص بالوقوف على تعريف النص الذي تقوم عليه عملية التناص أو التفاعل النصي لهذا نقول إن النص بنية ضمن بنية نصية منتجة وهو ما أكد عليه **سعيد يقطين** بقوله: "النص بنية دلالية تنتجها ذات {فردية أو جماعية } ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1].

وغير بعيد من هذه التعريفات نجد الصياغة التي وضعا **محمد مفتاح** حيث يعرف التناص انطلاقا مما ذهب إليه بعض الغربيين بقوله: إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده. محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها[2].

وقد وجدنا في هذا التعريف جوانب متعددة تنشر ما أجملته التعريفات السابقة التي ركزت على التداخل والتفاعل بين النصوص، وهو ما عبر عنه **مفتاح** "بالفسيفساء " أي الخلط بين

(1) – جوليا كريستيفا، المرجع سابق، ص 27.

(2) – محمد ناجي محمد أحمد، المرجع السابق، ص 46.

قطع مختلف من شتى النصوص ثم الامتصاص أو الاجتذاب من القديم للتلاؤم مع البنية الجديدة وبعد ذلك يقوم بنشر هذه المادة إن كانت منضغطة أو تلخيصها إن كانت عكس ذلك، وهي أمور كلها ناتجة عن عملية التفاعل أو التداخل وهي عملية لا غنى عنها في العمل الأدبي فبدون هذا التفاعل فإن العمل الأدبي سيظل مستعصيا على الفهم لأنه لا توجد له خيوط يمكن تلمسها من أجل الوقوف على حقيقته وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله " إن العمل الأدبي خارج " التناص" يصبح ببساطة غير قابل للإدراك لأننا لا ندرك المعنى في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها".[1]

فالتناص إذا ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي يحتم على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص فلو لم يكن النص استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم. ولعل هذه الحتمية أو الضرورة التي تقف وراء عملية التناص هي التي جعلت **مفتاح:**يعتبره من أهم الضروريات بل لا حياة للأدب ما لم يكن هنالك تناص لأنه هو عصب الحياة لها قياسا على تشبيهه بالماء يقول **مفتاح** :" فالتناصإذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها".[2]

فالتناص كما تِؤكد هذه التعريفات حتمية لا غنى عنها للنص الأدبي أراد الكاتب ذلك أم لم يرده فهو محكوم به عليه رغم أنفه حيث إنه قد يحصل دون أن يكون ذلك بقصد الكاتب بل يقع فيه من خلال مخزونه الأدبي في الذاكرة.

غير أن التناص لم يكن وليد الصدفة البحتة، بل توجد آليات تحكمه وقد كانت هذه الآليات موضع اهتمام ورصد من قبل علماء العرب القدماء وخير دليل على ذلك هو عملية الحكم بين النصين التي كان يقوم بها "ابن رشيق" حيث كان ينظر في أيهما أكثر إجادة في

(1) – محمد ناجي محمد أحمد، المرجع السابق، ص 47 .

(2) – المرجع نفسه، ص 46.

المعاني ولو كان متأخرا عن خصمه، سواء أكان ذلك من خلال اختصاره للنص إن كان فضفاضا أم من خلال بسطه وتمطيطه إن كان عكس ذلك.

من هنا جاءت آليات التناص كما رصدها **ابن رشيق** وأقرها المعاصرون على النحو التالي : التمطيط والإيجاز.

1- التمطيط :

وقد يكون بأشكال مختلفة تبسط النص من خلال التداعي الذي يسيطر على الكاتب المحتذي وهو يختزن في ذاكرته النص النموذج وأول هذه الوسائل التي يعتمدها الكاتب في التمطيط هي الشرح.

- **الشرح:** وهو أهم وسيلة يعتمد فيها الكاتب على التمطيط : باستعماله البعد التفسيري للفكرة التي يحاول شرحها لذلك كان أساس كل خطاب شعري إذ أنه قد يكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة كلها.

- **الاستعارة:** سواء مرشحة أم مجردة أم مطلقة لأنها تبعث الحياة في كل الأشياء خاصة إذا كان الخطاب شعريا حيث تنقل المجرد {الدهر} إلى المحسوس {الليث} فالاستعارة قد تكون أكثر دقة في التعبير من الحقيقة وأشد منها وقعا لما تحتله من حيز مكاني وزماني أكثر من غيرها .

- **التكرار:** ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ تراكميا أو ثنائيا.

2- الإيجاز: فكما ينشر الكاتب النص فإنه كذلك يلخصه ويختصره عما كان عليه من قبل عن طريق الإشارات والتلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة[1].

هذه إذا هي الآلية التي من خلالها يكون التناص، فهو إما أن يكون تمطيطا عن طريق الشرح والتفسير الذي تتداخل فيه النصوص وتتعالق بصورة واضحة، وإما أن يكون تلخيصًا

(1) - محمد ناجي محمد أحمد ،المرجع نفسه، ص 46.

من خلال الإيماءات إلى حوادث مشهورة تاريخيا وهو هنا إرصاد أو تضمين من تفاعل نصي.

5- نظرية التناص الحداثية؛ رؤية نقدية:

بعد استعراضنا لبعض ما قيل حول النظرية، كان لابد للباحث من رؤية نقدية لبعض الأسس الفلسفية التي بنيت عليها النظرية في نسختها الغربية؛ حيث لا يحق لنا قبول النظرية بِعُجَرِهَا وَبُجَرِهَا، وتطبيقها على النصوص العربية دون فحص لتلك الأسس التي بُنيت عليها.

ولعل أشهر الأسس التي قامت عليها النظرية هي مقولة " موت المؤلف " التي نادى بها " **بارت (Roland Barthes)**" وباتت تتردد في كل كتب النقد المعاصر. وتتلخص هذه المقولة في كون اللغة هي التي تعمل عملها في النص ولا دور للمؤلف، ومن ثَمَّ يمتلك القارئ ناصية النص تأويلاً وتفسيرًا بعيدًا عن سلطة المؤلف. وترجع جذور هذه النظرية إلى الفيلسوف الألماني "نيتشه" الذي نادى بمقولة "موت الإله" إبَّان الثورة على تسلط الكنيسة في أوروبا، وما ترتب عليه من السماح للعقل البشري في العمل، متحللًا من أية قيود خارجية باعتبار أن ما عداه ميت[1]. وهذه النظرة تتشح بكثير من التعسف واللامعقولية؛ إذ إنَّها تلغي الإبداع تمامًا أو تكاد، حيث يصبح المبدع ليس له أي دور، كما يقول **بارت (Roland Barthes)** سوى "القدرة على مزج كتابات موجودة سلفًا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لا يستخدمون الكتابة كي يعبروا عن أنفسهم؛ بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم مكتوب دائمًا من قبل"[2].

(1)- موت المؤلف بين المصطلح النقدي والمعنى الحرفي، مجلة الحياة الجديدة، فلسطين، ع6495، 5 كانون الأول 2013م، اطلع عليه في 25 جويلية على الرابط التالي:
http://www.alhayat-j.com/newsite.php?opt=9&id=222597&cid=3145

(2)- رامان سليدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1998م، ص88.

وقد حذر **بارت (Roland Barthes)** من نسبة النص إلى مؤلفه؛ لأن هذا يعني، لديه، "إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولًا نهائيًا. إنَّها إغلاق الكتابة"[1].

وكلام **بارت (Roland Barthes)** هذا يفتن كثيرًا من الحداثيين العرب، حتى غدت لديهم علاقة النص بصاحبه كعلاقة الطفل بأمه بعد مولده؛ إذ يصبح النص، بعد أن يصدر عن صاحبه مستقلًا عنه كما يستقل الابن عن أمه، فالكاتب هو أبو (أم النص) وهذه وظيفته، وهي وظيفة لا ينبغي أن تمتد إلى أبعد من ذلك[2].حيث لم يعد المؤلف هو الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته، فما هو إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة، فلا بد له إذن، أن يتنازل للكتابة أو النصوصية عن العرش الذي تربع عليه لمدة طويلة، خاصة أن اللغة – المادة ذاتها – هي التي تنطلق وتتكلم وليس المؤلف أو صوته[3].

وهذا كلام متهافت لا ينقضي منه العجب؛ إذ إنه يلغي دور المبدع ويسيء فهم عملية الإبداع.

ولعل السبب الذي يكمن وراء هذا القول هو كما يقول الدكتور **إبراهيم عوض** الفوضى في المعاني ولا نهائية التأويل التي تتنادى بها جمهرة من المحدثين، حيث يريدون إزاحة المؤلف من طريقهم حتى لا يكون عقبة تمنعهم من العث فسادًا في النص، ليتم استنطاقه بما ليس فيه، ويضعون في النص ما تشاء لهم أهواؤهم وأغراضهم الخفية من معان، فإذا قيل لهم، لا يمكن أن يكون قد قصد شيئًا من هذا الذي تقولون، كان جوابهم التصايح بأن المؤلف قد مات ولم تعد له صلة بالنص، وأن الأمر قد أصبح أمرهم هم، فأيًا

(1)– رولان بارت (Roland Barthes)، درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العالي – تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993م، ص86.

(2)– عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد للطباعة و النشر، ط2 ،1991م، ص86،88. وقد تبنى الغذامى هذا القول العجيب ونظَّر له باستفاضة في كتابه هذا.

(3)– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص241،242.

ما يقولوا فهو الصواب حتى لو تناقضوا من قراءة لأخرى، ومن قراءة شخص إلى قراءة شخص آخر[1]. وهذا الأمر أدى إلى تدمير النصوص وذوبانها و إظلامها، حيث بات "النص مقطع الأوصال ومبعثرًا وغير مرتبط مع بعضه فيؤدي به إلى إزاحة المعنى الأصلي له وافتراض معانٍ وتأويلات معقدة لا طائل من ورائها غير الإيغال في الإيحاءات والرموز والغموض"[2].

وبعد إزاحة المؤلف يأتي دور القارئ الذي يعطونه مساحة كبيرة في إنتاج النص وإعادة تأويله؛ حيث أمست حياة النص متوقفة على "عملية القراءة التي يقوم بها الأفراد"[3]. ونحن نتساءل مع الدكتور **عوض الغباري** "ما هي طبيعة هذا النص الذي يصنعه القارئ ؟وما هو مضمونه أو شكله؟"[4]

والحق أنه لا نص ولا معنى؛ فقد أُغرق النص في الفوضى وعُوم المعنى بحيث لا نستطيع تثبيت معنى محدد لأي نص نقرأه، وفقًا لهذه المفاهيم، إذ كان معنى يحيل إلى معنى آخر والذي يحيل بدوره إلى معان أخرى.. وهكذا إلى ما لا نهاية ويحق وفقًا لهذا، **لعبد العزيز حمودة** اتهام الاتجاهات ما بعد البنيوية بتدمير النصوص وتضييع المعاني[5].

والحق أنَّ النظرة للنصوص تسربت إلى الاتجاهات النقدية من الفكر اليهودي، ورؤيته التفسيرية للنصوص الأخرى ثم يصبح نصًا مفتوحًا.

---

(1)- إبراهيم عوض، مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق ،ط1،القاهرة،مصر، 2005م، ص265،246.

(2)- إبراهيم سيتي، موت المؤلف وخلود الأثر، مقال منشور بجريدة الحوار المتمدن الإلكترونية ع1563 ، اطلع عليه في 17 اوت 1018 بتاريخ:

http://www>ahewar.org/debat/shiw.art.asp?aid =65774، 2006/5/27م

(3)- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994م، ص54.

(4)- عوض الغباري، دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، ط1، القاهرة، مصر، 2003م، ص165.

- وننتهز هذه النُهْزَة للإشارة بالرؤية النقدية التي قدمها الدكتور عوض الغباري للنظرية التناصية؛ إذ تعرض لنقد اعتماد النظرية على مفهوم موت المؤلف، والمفاهيم السيميوطيقية. ينظر المرجع السابق: ص156.

(5)- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة ولفنون والآداب، الكويت، ع298، ص149.

والغرض من ذلك فرض التفسير، وسوء القراءة المتعمد على الثبات الذي يتصف به النص المقدس، وهذا في واقع الأمر عملية تفكيكية بفرض مبدأ الصيرورة والتغير، وفرض مبدأ اللامعنى بوصفه المعنى، مما أدى إلى التلاعب بحقيقة النصوص، وتقديم صورة ضبابية خادعة للمعلومات[1]. وهذا نفسه ما ظهر لدن غلاة الحداثيين في تعاملهم مع النصوص.

ومع تقديرنا لدور القارئ في النظرية التناصية فإننا نرفض أن يكون القارئ "هو صانع النص بالمعنى البنيوي الذي جعل موت المؤلف مُوهِمًا بموت الإله الصانع المبدع الخالق الفاعل"[2].

ولم تكن رؤيتنا تلك الرافضة لنظرية موت المؤلف والانفتاح اللانهائي لمعاني للنصوص، وليدة التعصب أو الانغلاق الإيديولوجي؛ بل كانت رؤية نقدية نابعة من إدراكنا لخطورة هاته النظرية على العملية الإبداعية، وليس أدلى في نظرنا على ذلك، من تنبيه الغربيين أنفسهم لخطورة هذا المسلك، وتصديهم لنقد النظرية، ومن أشهر هؤلاء "**أمبرتو إيكو(Umberto Eco)**" إذ يقول: "سيكون الأمر فظيعًا إذا نحن أقصينا هذا الكاتب المسكين باعتباره شيئًا لا موقع له داخل تاريخ التأويل"[3].

---

(1)- محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية،أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2002م، ص236.

- عبد الوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة ،ع10، 1997، ص104.
- وقد ذكر الفيلسوف اليهودي إسبينوزا أن هناك مصطلح في تغيير معنى النص، انطلاقًا من صفة الانفتاح فيه، في التفسير اللاهوتي لليهود، للحصول على عدد من التفسيرات الكثيرة التي لا تقدم معنى حقيقيًا، ولا تسمح بتحديد المعنى تحديدًا دقيقًا، لغرض الإبقاء على غموض النص واشتباه معانيه. ينظر: محمد سالم سعد الله ،المرجع السابق، ص237.
- إسبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ت: حسن حنفي، مراجعة: فؤاد زكريا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص250.

(2)- عرض الغباري، المرجع السابق، ص199.

(3)- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيك، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص80.

ثم يؤكد وجود حالات لا بد فيها من فهم مقصد المؤلف؛ فثمة "حالات داخل سيرورة الإبداع، يصبح التعرف فيها على نوايا المتكلم أمرًا في غاية الأهمية"[1].

وكذلك "هرش" الذي اعتبر "أنَّ مقصد المؤلف يجب أن يكون المعيار الذي تُقاس به صحة أي تفسير" [2]

وفي ضوء ذلك يتبين لنا أنَّ "النظريات الغربية يَجُبُّ بعضها بعضًا، ويحمل بعضها في إهابة ما ينقض الأخرى... ولنْ نعدم من هذه النظريات ما يتفق مع النظرية العربية"[3]التي تولي اهتمامًا بالغًا للمبدع ودوره و مقصديته، راغبة عن إهماله وإبعاده واغتياله.

وصفوة القول، أن الغربيين لم يتفقوا فيما بينهم على بعض المضامين الفاسدة التي يتبناها الحداثيون العرب؛ بل ثمة آراء في الفكر العقلي الغربي، تعبير عن رفضها الشديد لإحدى الأسس الرئيسة التي بُنيت عليها النظرية التناصية، ألا وهو موت المؤلف، وإهمال مقصديته.

6- التناص وسؤال الإبداع:

إذا كان التناص كما مر معنا، هو قَدَر كل النُّصوص، وإذا كان النَّص الأدبي ليس إلا فسيفساء وتقاطعات لنصوص أخرى امتصها وأدمجها فيه بطريقة أو بأخرى فإنَّ السؤال البدهي الذي يطرأ على خَلَد المتلقي الحصيف هو: أين الإبداع إذن؟ وأين أصالة الأديب إذا كانت نصوصه ملتقطة من هنا وهناك ؟

خالد بن عبد العزيز السيف، ظاهرة التأويل الحديثة في الفكر العربي المعاصر، دراسة عقدية، أطروحة دكتوراة، كلية الدعوة وأصول الدين جامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية، 2009، ص439.

(1)- المرجعان نفسهما ، نفس الصفحة.ص 80.439

(2)- عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2007م، ص 385 . خالد بن عبد العزيز السيف، المرجع السابق ، ص440.

(3)-عوض الغباري ، المرجع السابق ، ص188.

والحق أنَّ هذا سؤال مشروع طرح كثيرًا وما يزال، إذ إن الإبداع الأدبي من القضايا الشائكة التي تثير الذهن وتبعث على الحَيرة في كثير من جوانبها التي لمَّا يُسبر غورها[1]. ولكن لا تلبث هذه الحيرة أن تؤول، ولو قليلًا، إذا عرفنا المعيار الذي ينظر من خلاله كبار النقاد إلى أصالة الأديب وإبداعه. فمثلًا نلقى الناقد الفرنسي الشهير: **غوستاف لانسون (Gustave Lonson)** ، يرى أنَّ "أكثر الكُتَّاب أصالة هو إلى حد بعيد رأس من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكوَّن من غير ذاته"[2].

مع التنبه إلى أن هذه الرواسب السابقة لا تحل لدن الكتاب بفوضوية وتداعٍ غير متزن بل دور الكتاب الأكبر يتمثل في قدرته على نصب هاته الرواسب المتباينة في نصوصه الجديدة؛ كي يكون مبدعًا ضمن تيار المنجزات الإنسانية.

وبهذا يحقق شكلًا من الأصالة مع ما فيه من صعوبة وروعة وإثارة في آنٍ واحد جميعًا معًا[3].

أما **شوقي ضيف** فيرى أن الأدب يُبْنَى الحاضر فيه على أساس الماضي وينتفع الخالف بتراث السالف، مُنتهيًا إلى الابتكار في حدود الجديد الذي يضرب بجذوره في أعماق الماضي آتيًا بثمر شهي ممن سبقوه دون الذوبان والاستلاب، بل ليفتح الآفاق أمام ناظريه؛ لتحقيق غايته من الخلق والابتكار. ولا يُبدع أديب عملًا أصيلًا دون ذلك[4].

أما **أدونيس،** ورغم حداثيته وذوبانه في المنتج الغربي، فإنَّه يؤكد مركزية الماضي في حاضر المبدع وأهمية التراث لإنتاجه؛ فالمبدع، من وجهة نظره لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به دون محاكاة حرفية له تعطل

(1)–جهاد مجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر: رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث، دار يافا العلمية للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الاردن، 2008م، ص13.

(2)– لانسونومايبه، منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة، القاهرة، مصر، 1996م، ص400.

(3)–جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان ، 1979م، ص73.

(4)–شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف ، ط5 ، القاهرة، مصر، 1962، ص176.

جوهر الإبداع والابتكار، بل يستمد جوهر التراث الذي يتمثل في كونه طاقة معرفية، وحيوية إنشاء وتركيب فني، وَذِكْرَى في القلب والروح[1].

وفي ضوء ما تقدم يمكنني إدراك أنَّ الإبداع لا يخرج عن كونه "إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود"[2]، وليس على الكتاب إلا إعادة تشكيل ذلك السابق ووسمه بميسمه الخاص، مريقًا عليه من وهج ذاته ما يجعل هذه التجارب السابقة تَنْداح في نصوصه الجديدة؛ لتؤول إلى تجربة خاصة لا تضيع في سكاك التجارب. وهذا يُرينا أنَّ التَّجارب السابقة ليست ملكًا للأول الذي عثر عليها، وإنما الأحق بها من صقلها وأعاد صياغتها وتشكيلها مُثَبِّتًا إياها تثبيتًا قويًا في ذاكرة المتلقي ووجدانه؛ ممَّا يجعلنا نؤكد أنَّ ذلك القديم والغائب المنسرب في تضاعيف النص الجديد، لا ينافي الأصالة الفنية والشخصية الأدبية المتميزة[3].

وبهذا يتبين لنا خطأ مَنْ يظن أنَّ الإبداع والأصالة في العمل الأدبي يتعلقان بالمبتكر الجديد الذي لم يسبق إليه أحد، وكأنَّ المبدع لا بد وأن يكون مُنْشِئًا مِنْ عدم، متمردًا على القواعد القائمة[4]،جاعلًا كل همه تحصيل التفرد والاختلاف عن أقرانه ومعاصريه" والحرص على أن يلفت إليه الأنظار، ويثير حول فنه القيل والقال"[5].

(1)-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1983م، ص45. ننقل قوله هذا ونحن مدركون لكون الإبداع لديه لا يتحقق تحققًا مكتملًا إلا بالهدم للتقاليد والمسلمات والثورة على المقدس... وما إلى ذلك من هرقطاته، لكن القول الذي نقلناه يتفق وما نقَّرر هنا.

(2)-محمد عابد الجابري، ندوة أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول القاهرية، م4، ع3، 1984م، ص205.

(3)-شريف علاونة، النقد الأدبي في الأندلس عصر المرابطين والموحدين، وزارة الثقافة، ط1، عَمّان، الأردن، 2005م، ص182.

(4)- هيام عبد زيد عطية، الإبداع الأدبي والتنظير النقدي، دراسة في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، عمان، الأردن، م8 ،ع4، 2009م، ص89.

(5)- عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك ومشكلة العُقم والابتكار في الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1962م، ص78.

ونرى أنَّ هذا رأي هزيل وَفَهْمٌ عقيم، فيه هضم وإغفال للتقاليد السائدة والشرائع المقررة، ومحاولة فجَّة لهدمها و التَّسور عليها بأسلوب لَحْنِ القول، والتذرع بالإبداع.

وقد يظن ظان أن الإبداع أمره سهل ما دام الأديب مستعينًا بالتجارب والنصوص السابقة عليه، مؤلفًا بينها. وهذا الكلام فيه جَنَفٌ كبير للمبدع وتقليل من دوره ومهمته الشاقة، فبابة الإبداع عصية لا تسلس قيادها إلا لنوع خاص من الأدباء.

وفي ضوء ذلك نفهم قول "**مُوليير (Jean-Baptiste Poquelin)** "إني آخذ المعنى الحسن حيث أجده، ومع ذلك ليس هناك إلا "موليير" واحد"[1].

وهذا قول فيه عدم تقدير للموهبة الفردية وتقليل من دور الشخص الموهوب في العملية الإبداعية، إذ أن المسألة ليست مجرد رصف نصوص وكلمات واقتباسات كيفما اتفق، بل مسألة أديب يستطيع "أن يتميز وسط كل الطعوم، وأن يسيغ لحم الخراف بحيث تصير في تجاليد ليث...ولا مثلبة عليها أن تبدو في آثاره أثارت من ثقافته وتراثه؛ لأنها لا تشين من أصالته وفرديته، إنما المثلبة ألا تبدو، وأن يضيع كيانها بين كيانات غيره، وألا نسمع صوتها بل أصوات الآخرين"[2].

وعلى ما تقدم، يمكننا إدراك قيمة التناص ودوره في تحقيق الإبداع لدى الأديب، وأن ليس ثمة تضادا أو تنافرا بين التناص والإبداع. حيث أضحى التناص وسيلة المنتج إلى التواصل مع متلقيه عن طريق الإحالة إلى كم معرفي مشترك بينهما يجعل من التواصل بين الأديب ومتلقيه من جوهر الإبداع[3].

(1)- محمد مصطفى هدَّارة، مشكلة السرقات الأدبية في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 1958م، ص268.

(2)- أبو همام، شعراء ما بعد الديوان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1 ،ج2 ، 2004م، ص249،250.

(3)-عوض الغباري، نقد الشعر في مصر الإسلامية، دار غريب ، ط1 ،القاهرة، مصر، 1996م، ص276.

وعلى هذا فينبغي الخروج من التيه المتمثل في الخلط الشائن بين ثنائية: التناص/ الإبداع، والتراث/التجديد؛ حيث إنَّ الأمر يتعلق بالشخصية الأدبية وتميزها وكيفية تشكيلها للمادة الخام التي بين يديها.

7- أقسام التناص:

للتناص أشكال عدة حسب نوع المتفاعلات النصية التي يستوعبها النص ويتفاعل معها، ويمكن إيجازها في[1]:

- **التناص الديني:** يقصد به تفاعل النص اللاحق مع نصوص دينية (قرآن-حديث-توراة-إنجيل).

- **التناص الأدبي:** وهو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، كتابية أو شعرية أو نثرية، مع نص الكتاب.

- **التناص التاريخي:** توظيف نصوص تاريخية في النص الجديد؛ كالإشارة إلى وقائع وأحداث وشخصيات تخدم النص الجديد؛ بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة معه.

(1)- بن مسيلي سهام ، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، المرجع السابق ، ص25.

الفصل الثاني

الإرهاصات الأولى لقضية السرقات في الموروث النقدي القديم

- ✓ المعارضات الشعرية.
- ✓ النقائض.
- ✓ الاقتباس والتضمين.
- ✓ النسخ والسلخ.
- ✓ السرقة.
- ✓ رأي النقاد العرب القدامى في قضية السرقات.
- ✓ خلاصة القول في السرقات الشعرية وتناول النقاد القدامى لها.

1- المعارضات الشعرية ونشأتها:

1-1- عرض لغة:

ظهر، وعارضه أي سار حياله، أو أتي بمثل ما أتى به.

وعارض الكتاب بالكتاب: أي قابله. والمعارضة تعني أيضًا المحاذاة[1].

1-2- اصطلاحًا:

من خلال التعريف اللغوي للمعارضات يستنتج الباحث التعريف الاصطلاحي لها ألا هو " أن ينظم شاعر في موضوع ما، و ينظم آخر قصيدة محاكيًا الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها، محاولًا أن ينظم درة تفوق الأولى جودة وكمالا، إذ يستجمع كل طاقته لتتفوق قصيدته على تلك القصيدة التي نظم على غرارها.

فالمعارضة تستوجب وجود نموذج فني أو قصيدة مماثلة ليقتدي بها المُعَارِض ويسير على منوالها، بل ويحاول أن يتجاوز جودتها ويفوقها، ولعل من أهم الأسباب الداعية إلى المعارضات منذ القدم هو شهرة تلك القصيدة أو النص المعَارَض واستحسان الناس له، فالمعارِض يريد لنصه أن يُكتب له ما كُتب لهذا النص من القبول والاستحسان لدى الناس، بل ويتفوق عليه حتى وإن كان للأول فضل السبق.

ونادرا ما نلمس هذا اللون من الفن- المعارضات الأدبية- في العصر الجاهلي، إذ أن النموذج الشعري المحتذى مجهول، فكل شاعر له خصوصياته، الفنية و الاجتماعية والنفسية، وخلفياته الفلسفية و الايديولوجية التي تتدخل بشكل مباشر في عملية الابداع ، فأصحاب المعلقات نهج كل منهم نهجه الخاص ، ولم ينحُ أحدهم

(1)- ابن منظور، لسان العرب ، المصدر السابق، ج7،ص182.

منحى الآخر، حتى وان تعالقت النصوص، تبقى لمسة كل شاعر جلية واضحة، فرغم فروسية عمرو بن كلثوم وعنترة ؛ كل منهما له أسلوبه الذي يختلف فيه عن الآخر وكذا له إجادة في نظمه لا يضاهيه أو ينازعه فيه غيره.

1-3- تاريخ المعارضات:

1-3-1. العصر الجاهلي:

لعل أقدم ما وصل إلينا في هذا الباب من الشعر الجاهلي ما لا تتوفر فيه أدوات المعارضة كما ذكرناها سلفا، ومن ذلك حادثة احتكام علقمة بن عبد التميمي-**علقمة الفحل- وامرؤ القيس** إلى **أم جندب**، وبذا سُمي "**علقمة الفحل**"، فقد احتكم مع **امرئ القيس** إلى امرأته أمّ جندب للمفاضلة بينهما، فقالت:

قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال" امرؤ القيس "قصيدته التي مطلعها:[1]

خليليّ مرّا بى على أمّ جندب * لنقضى حاجات الفؤاد المعذّب**

وقال علقمة:

ذهبت من الهجران في كلّ مذهب * ولم يك حقّا كلّ هذا التّجنّب**

ثم أنشداها جميعا، فقالت **لامرئ القيس: علقمة** أشعر منك، قال:

وكيف ذاك؟ قالت: لأنّك قلت:

(1)- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، المكتبة التجارية الكبرى ،القاهرة ، مصر ، 1932 ، ج1، ص 212.

فللّسوط ألهوب وللساق درّةٌ * وللزّجر منه وقع أخرج مهذب**

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأدركهنّ ثانيا من عنانه * يمرّ كمرّ الرائح المتحلّب**

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق ولا زجره، قال: ما هو بأشعر منّى ولكنّك له وامق ! فطلّقها فخلف عليها علقمة فسمّى بذلك «الفحل»[1].

فعلى الرغم من عدم الجزم بصحة هذه الحادثة، و أسلوب الوضع والتكلف واضح بها؛ غير أن لها تشير إلى وجود نماذج ولو قليلة من المجاراة والمباراة و التحاكم بين الشعراء في العصر الجاهلي.

1-3-2. صدر الإسلام:

أما الشعر في عصر صدر الإسلام، والذي يبدأ ببعثة النبي –صلى الله عليه وسلم– وينتهي بالخلفاء الراشدين عليهم رضوان الله، وبداية الدولة الأموية (40هـ).

ذهب الكثير من الأدباء والباحثين بشكل خاص في العصر الحديث ينظرون إلى هذا العصر على أنه عصر ركود من الناحية الأدبية، مستندين في هذا الرأي إلى آيات من الذكر الحكيم، وكذلك بعض ما ورد عن النبي صلوات الله وسلامه عليه بشأن الشعر والحط من قيمته، فقد قال المولى جل وعلا: " وما هو بقول شاعر"، وقال أيضًا: " **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ**

(1)–ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، المصدر السابق، ص 212.

مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا"[1]

وكذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم: " لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحًا خير له من أن يمتلئ شعرًا" من هنا اتجه بعض الشعراء إلى التدبر في آي الذكر الحكيم و العمل للآخرة، فهذا **لبيد** يقول: " لقد عوضني الله عن قول الشعر بالقرآن."[2]

ولكن الباحث يخالف هذا الزعم الذي بثه فينا المستشرقون، ليأصلوا فينا النظر إلى هذا العصر بأنه عصر جمود، وأن الإسلام جاء وحط من قدر الشعر وأضعف روحه، ولا أدل على ذلك من نزول سورة كاملة باسم الشعراء ، كما أنهم أغفلوا قول المولى جل وعلا: **"إلا الذين آمنوا"**[3] وهذا يدل على استثناء المؤمنين الذين يناصرون الإسلام بشعرهم ومن هؤلاء **حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة**، و لا أدل على زعم الباحث من عدم اهمال النقاد القدامى لهذا العصر في معرض حديثهم عن العصور الأدبية التاريخية، إذ لم يسقط **ابن سلام الجمحي** في كتابه طبقات فحول الشعراء هذا العصر بدعوى ضعف أو وهن الشعر به، ولكنه أشار إلى طبقات فحول الشعراء الإسلاميين(4)، كما أشار إلى طبقات فحول شعراء العصر الجاهلي، وهذا يثبت انعدام ذلك الزعم الذي دسه فينا المستشرقون، كما قد أشارت المصادر النقدية إلى اهتمام **النبي** صلى الله عليه وسلم بالشعر (5)، والكلام في هذا الأمر سينحو بنا منحى آخر.

---

(1)- القران الكريم ،سورة الشعراء . الايات 223 -227

(2)- محمد ابن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ج8،ص 36.

(3)- سورة الشعراء الاية 226

(4)- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،2001 ،ص647.

(5)- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، حيث أفرد بابًا كاملا في كتابه صدره بعنوان النبي والشعر، ص34 .

وقد ظهرت نماذج من المعارضات المتناقضة بين الشعراء المسلمين وشعراء مكة، ويظهر هذا في هجاء **أبو سفيان بن الحارث للنبي** صلى الله عليه وسلم، وفيها صرح **النبي** عليه الصلاة والسلام **لحسان** بأن يسلط عليهم شعره بقوله: " اهجهم –أو هاجهِم– وجبريل معك[1]".

حتى إذا جاء عهد **عمر بن الخطاب** وانشغل المسلمون بالجهاد، واتسعت رقعة الإسلام؛ نُهي الناس عن التناشد بما كان بين الأنصار ومشركي قريش من مناقضات، ففي ذلك إثارة للعصبية وتجديد للضغائن.

1-3-3. العصر الأموي:

أما العصر الأموي فقد تحرر الشعراء شيئًا فشيئا من تلك الضوابط التي أُعتقد أنها قيدت روح الشعر و أوهنته، و هدأت موجات الفتوح، وعادت العصبية القبلية من جديد وظهرت الأحزاب السياسية الهاشميون، والأمويون، والزبيريون، والخوارج، ولكل حزب من يذود عنه ويدافع عن مبادئه، ويحاول ترجيح كفته ، وبذلك ظهرت النقائض امتدادًا لما كانت عليه في الجاهلية، وسيأتي الحديث عنها في حينه.

أما المعارضات فلم تستو على سوقها في هذا العصر أيضًا، فإذا ما أمعنا النظر في سيرورة الشعر لهذا العصر الذي يعد من أزهى العصور الأدبية، لوجدنا بعض الدلائل و الإشارات التي تنم على وجود المعارضات ولو بشكل ضئيل جدا، ولعل من أبرز ما يوضح ذلك حادثة وقعت بين **جميل بن معمر**–جميل بثينة– **وعمر بن أبي ربيعة**، إذ عارض **عمر بن أبي ربيعة** قصيدة **لجميل بثينة**، يقول جميل في مطلع

(1)– أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم ،ج4،ص 1933.

قصيدته:[1]

عرفت مصيف الْحَيّ والمتربعا * كَمَا خطت الْكَفّ الْكتاب المرجعا**

معارف أطلالٍ لبثنة أَصبَحت * مـــعارفها قفراً من الْحَيّ بلقعا**

ويقول **عمر بن أبي ربيعة:** [2]

ألم تسْأَل الأطلال والمتربعا * بِبَطن خليات دوارس بلقعا**

أَتَانِي رَسُول من ثَلَاث كواعب * ورابعةٍ تستكمل الْحسن أجمعا**

فقد جاءت الألفاظ متقاربة عند الشاعرين، وهذا لا يفسح لنا مجالا **لاتهام عمر بن أبي ربيعة** بالإخفاق أو التقليد، خصوصًا أن كلا منهما رسم صورة تختلف عن الآخر حتى وإن اتفقت بعض الكلمات والألفاظ.

وكذلك عارض **عمر بن أبي ربيعة جميل بثينة** في رائيته التي يقول فيها: [3]

أغاد أخي من آل سلمى فمبكر * أبن لي أغاد أنت أم متهجّر**

برائيته المشهورة، التي لا تقل في جودتها وحسن ديباجتها عن قصيدة **جميل بثينة**، بل عساها أكثر منها شهرة لدى الباحثين والنقاد لاسيما في العصر الحديث، ومطلعها: [4]

---

(1)- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مكتبة الخانجي ،ط4،القاهرة ، مصر،1997، ج8،ص482.

(2)- أبو القاسم الزجاجي، أمالي الزجاجي، دار الجيل، ط2، بيروت ،القاهرة ،1987، ص84.

(3)- جلال الدين السيوطي، شرح شواهد المغني، لجنة التراث العربي ،1966، ج1 ، ص498.

(4)- محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي،ط3، القاهرة ،مصر ، 1997م، ج3،ص168.

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر * غداة غد أم رائح فمهجر**

وهذان المثالان يوضحان أن **عمر بن أبي ربيعة** قد تفطن إلى المعارضات وأحسن توظيفها في شعره، إذ سلك نهج **جميل بثينة** في قصيدتين تعدان من أشهر ما أنتج **عمر بن أبي ربيعة**، ومن المعلوم أن الغرض عند الشاعرين واحد، وهو الغزل العذري، والذي أفنى كل منهما نتاجه الشعري في هذا الغرض، مع أن **معارضات عمر بن أبي ربيعة** لاقت رواجا واسعا أكثر من قصائد **جميل بثينة**، وهذا ينم على الحرص الشديد من قِبل المُعَارِض على التفوق على النموذج الأول أو المثال المُحْتَذى، وهذا يعد أوضح الأمثلة والدلائل على نماذج المعارضة في العصر الأموي.

1-3-4. العصر العباسي

أما العصر العباسي، فالملاحظ أن ظاهرة المعارضات قد تجلت استوت على سوقها إذ اتخذ أرباب كل فن ممن يرون فيه القدوة والمثال الأعلى فسلكوا طريقه، فمن نظم في فن الغزل عارض قصائد **جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة، وقيس بن الملوح** الذي ضرب أروع الأمثلة في تجربته مع ليلى العامرية ومن نظم في الخمريات والمجون سلك نهج **أبي نواس**، وكذلك يتضح جليا للباحثين والدارسين مدى تأثر **الحريري** في مقاماته بأستاذه **بديع الزمان الهمذاني** حتى وإن حكم البعض بأنه أكثر إجادة في مقاماته من **بديع الزمان**، فيبقى للسابق فضل السبق على اللاحق.

ووراء انتشار ظاهرة المعارضات في هذا العصر أسباب عدة، لعل أهمها انقسام الأراضي العربية إلى دويلات تضاهي في رونقها وأسلوب معيشتها الخلافة العباسية ذاتها، مما جعل أسلوب التقليد والمعارضة ينتشر سريعًا، وكان هذا بسبب اتساع رقعة

الخلافة، وضعف الخلفاء.

ومن أمثلة القصائد التي لاقت رواجا واستحسانا لدى الشعراء، ليس في العصر العباسي وحده بل على مر العصور الأدبية المختلفة قصيدة فتح عمورية للشاعر العباسي **أبي تمام** والتي استهلها بقوله:[1]

السيف أصدق أنباء من الكتب * في حده الحد بين الجد واللعب**

فقد عارضه **ابن القيسراني** بقصيدة مطلعها:[2]

هذى العزائم لاما تدعى القضب * وذي المــكارم لا ما قالت الكتب**

وإذ ذاك، تتضح كثرة المطارحات التي هي من باب المعارضات بين الشعراء فانتشرت وذاعت بين الناس ، و ازدهرت في مجالس الأنس والسمر والخمر.

ولكن المعارضات اتضحت معالمها وتجلت بمفهومها المتعارف عليه بين الدارسين والباحثين في الأدب الأندلسي، عندما شعر الأندلسيون بعقدة النقص تجاه المشارقة، فراحوا يعارضون تلك النماذج الشعرية والنثرية، بل والمصنفات التي لاقت رواجًا واستحسانًا وذاع صيتها، وذلك في محاولة منهم للتفوق على المثال المحتذى، وما يدل، عليه قيام الأديب الأندلسي **أحمد بن عبد ربه** بتأليف كتابه "العقد الفريد" ليشابه كتاب "عيون الأخبار" **لابن قتيبة** الذي ملأ ذكره المغرب بأسره فضلًا عن المغرب العربي، حتى أنّ **الصاحب بن عباد** بعد اطلاعه على "العقد الفريد" قال: "هذه بضاعتنا ردّت

(1) – ابي بكر محمد الصولي، أدب الكتاب، المكتبة السلفية ، القاهرة ، مصر ، 1922 ص، 75.

(2) – شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، ط1،القاهرة، مصر ، 2002، ص155.

إلينا"[1].

ونحى الأدباء الأندلسيون يضفون أسماء وألقاب الشعراء المشارقة على شعراء الأندلس، فلقبوا **ابن دراج القسطلي** بمتنبي الأندلس، وكذلك **ابن هانئ، وابن زيدون** ببحتري الأندلس، فنماذج معارضات الأندلسيين للمشارقة شعرا ونثرا وتصنيفا، تجلت من أول مصنف أدبي يعتد به وهو العقد الفريد **لابن عبد ربه** كما ذكرنا آنفا، وهناك دراسات عديدة ظهرت في العصر الحديث تناولت هذه الظاهرة، من أشهرها ما أتى به المستشرق **إميليو غرسية غومث (Emilio García Gómez)** في كتابه " مع شعراء الأندلس والمتنبي"[2]، وقد حذى على غرار هذا الكتاب القيم العديد من الباحثين والدارسين، فاستقصوا أثر أغلب الشعراء المشارقة الذين أثروا في الشعر الأندلسي بجملته من الفتح إلى سقوط الأندلس واندثارها من خارطة العالم العربي والإسلامي.

أما العصر الحديث وهو المعروف في الأوساط النقدية والعلمية بعصر النهضة، إذ يمتاز باستحداث أجناس أدبية جديدة كالقصة والرواية والمسرح وغيرها، و المعارضات الشعرية كانت سمة بارزة لدى الشعراء، وخاصة الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية النهوض بالشعر العربي بعد كبوته، ونهج منهج شعراء العصور الأولى فالمعارضات قد اتسعت رقعتها، واتضح أثرها جليًا عند شعراء مدرسة الإحياء والبعث، والمذهب الكلاسيكي الذي تزعمه البارودي و أمير الشعراء أحمد شوقي اللذان أبدعا في استنطاق النماذج القديمة و السير على حذوها، فأضحى هذا الفن مذهبا يعتد به

(1)– أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية ،ط1 ،القاهرة، مصر ، 1984 ، ص1.

(2)– إميليو غرسيةغومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير ودراسات، ت: الطاهرأحمد مكي، دار الفكر العربي ،ط7 ،القاهرة، مصر، 2004م.ص 125.

لاسيما عندما وُجدت نماذج ذات مستوى فني عال أم هؤلاء الشعراء.

من هنا يخلص الباحث إلى أن المعارضات لها جذورها في الأدب العربي القديم، وقد تتبع الظاهرة مذ بدايتها الأولى وصولًا إلى العصر الحديث الذي تبنى فكرة ضرورة استفادة اللاحق من السابق، فضلًا عن اتضاح معالمها كظاهرة تدرس، ومحاولة إبراز ما تحمله في طياتها من إيجابيات وسلبيات، وكذا المقارنة بينها وبين بعض المناهج الغربية التي تحمل في ثناياها الفكرة عينها، ولكن بمصطلحات مختلفة مثل التناص، حتى وإن كان بين المصطلحين مفارقات لا ترقى للاختلاف الجذري، وتثبت اتفاقها في بعض الجوانب.

2- النقائض:

2-1- النقائض لغة:

هي جمع نقيضة، مأخوذة في الأصل من نقض البناء إذا هدمه، والحبل إذا حله، والمُناقَضَةُ في القول: أن يتكلَّم بما يَتَناقَضُ معناه. فهي جمع مفرده نقيضة ولها أكثر من معنى, ولكن المعنى المراد هنا هو مناقضة القول أي أن تتكلم بخلاف معناه[1].

فالمناقضة في القول هي التكلم بما يخالف المعنى الذي أتى به الأول، وفي الشعر نقض الشاعر الآخر، أي أتى بغير ما قال الأول، و النقيضة اسم مفرد يجمع على النقائض، لذلك قيل نقائض **جرير والفرزدق**[2].

2-2- التعريف الاصطلاحي:

(1)- اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ،ط4، بيروت، لبنان ،1987م،ص 1110.

(2)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية،ط2، القاهرة،مصر، 1990،ص17

قال **أحمد الشايب** في الصورة الاصطلاحية للنقائض أن" يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيًا أو مفتخرًا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيًا أو مفتخرًا ملتزمًا البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول، ومعنى هذا أنه لا بد من وحدة الموضوع فخرًا أو هجاء أو سياسة أو رثاء أو نسيبًا أو جملة من هذه الفنون المعروفة، إذا كان الموضوع هو مجال المناقشة ومادة النقائض، ولا بد من وحدة البحر، فهو الشكل الموسيقي الذي يجمع بين النقيضتين، ويجذب إليه الشاعر الثاني بعد أن يختاره الأول. ولا بد من وحدة الروي فلذلك هو النهاية الموسيقية المتكررة، التي تعد جزءًا من النظام الموسيقي العام للمناقضة"[1].

استجمع **أحمد الشايب** حدود تعريف فن النقائض، كما إنه تتبع الظاهرة منذ بدايتها في العصر الجاهلي وصولًا إلى العصر الأموي الذي استقامت واتضحت فيه معالم هذا الفن، فعكف بعض الأدباء على جمع بعضها وما اشتهر منها من أمثال الأديب العباسي **أبي عبيدة معمر بن المثنى**.

وقد استوت معالم هذا الفن الذي أصبح فنًا قائمًا بذاته على أيدي ثلاثة شعراء من الطبقة الأولى في ذلك العصر وهم: **جرير والفرزدق والأخطل** وتعد النقائض بينهم الأشهر في تاريخ الأدب العربي على مر العصور.

تتخذ النقائض "**المعاني**" مادة لها ومحورها الذي تدور حوله، فيتخذ الشاعر عناصره من الأنساب، والأحساب والمآثر والأيام والمثالب و يحاول الشاعر الثاني هدم المعاني التي جاء بها الأول، فيردها عليه إن كانت هجاء، وكذبه إن كان ما نظمه فخرًا بحسبه ونسبه، أو فسرها لصالحه، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه ولقومه.

(1)-أحمد الشايب ،المرجع السابق، ص17.

وبالنظر في تاريخ النقائض وبداياتها يتضح أنها قديمة قدم الشعر نفسه، وذلك لأنها وثيقة الارتباط بالطبيعة البشرية، فقد حركت الحروب والأيام في الجاهلية نفوس العرب، وقد كانت العرب تسعد لولادة فارس يذود عنها بسيفه، وتسعد كذلك لولادة شاعر يذود عنها بشعره، فينتفض لنقض ما ابتدره به خصمه .

ولكن نقائض العصر الجاهلي لم تلتزم القوانين الصارمة التي تواضع عليها شعراء العصر الأموي، فأضحت من أبرز سماته و أكثر فنونه شيوعا، ارتبط اسم العصر بها.

ولم تبرز السمات الأسلوبية لشعر النقائض في العصر الجاهلي مقارنة بالعصر الأموي، "فجاءت في كثير منها مهلهلة مفككة لا تلتزم بأصول النقائض المعروفة، وبأصولها المعرفية"[1].

وقد بدأت المعالم الأسلوبية لهذا الفن تأخذ منحاها المعروف في عصر صدر الاسلام، و ذلك راجع للهجاء الذي لاقاه **النبي** صلى الله عليه وسلم وأصحابه من المشركين، ما استوجب الرد من شعراء المسلمين، على رأسهم شاعر الرسول **حسان بن ثابت**، فقد جاء الإسلام بنهضة مغايرة تناولت جميع مناحي الحياة، " وأخذت تحيل هذه النواحي وما يتصل بها من طور جاهلي عربي إلى صورة إنسانية عامة لا تفرق بين جنس وآخر فالناس أمامها سواسية ليس لعربي على عجمي فضل إلا بحسن العمل واصطناع هذا الروح البشري الفاضل"[2].

(1)- علي عودة صالح السواعير، شعر النقائض في عصر صدر الإسلام: دراسة موضوعية وفنية، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنية، الاردن ، 2011م.ص85 .

(2)- أحمد الشايب، المرجع السابق ، ص 126.

وهذا الدين الجديد قد غمر الحياة العربية بروح جديدة تختلف جذريا عما كانت عليه، وما لفت الباحث في هذا الموضوع إن الدين أثر أثرًا واضحًا على الشعر بصفة عامة وعلى النقائض بوجه خاص، ورسم معالمه الجديدة وخارطة الطريق التي يسير عليها، إذ قام بهدم أو بالأحرى تعديل أهم الركائز التي يتكئ عليها الشاعر في النقض، فقتل النزعة القبلية، وعزز روح المساواة، فزالت العصبية وحلت محلها عقيدة إيمانية تجعل من مختلف الأعراق و الأنساب إخوة متحابين ينصهرون في بوتقة واحدة وهي الإسلام.

ومع هذه الروح الجديدة التي غمرت كل من اتبع الهدي النبوي، ظل كفار قريش متشبثين بعصبيتهم القبلية لمواجهة هذه الروح الجديدة، مع الوضع في الاعتبار أنهم كانوا هم الكثرة آنذاك، وكانت القلة مع **النبي** صلى الله عليه وسلم.

و من أشهر النقائض في صدر الإسلام ما كان بين **أبي سفيان بن الحارث**- وهو ابن عم **النبي** صلى الله عليه وسلم- **وحسان بن ثابت**، إذ هجا **أبو سفيان** النبي صلى الله عليه وسلم وكذلك غيره من المشركين الذين حاولوا صد دعوة **النبي** ، ورد في الأثر عن **أبي هريرة** رضي الله عنه أنه قال: **سَمِعْتُ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: «يَا حَسَّانُ، أَجِبْ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، اللَّهُمَّ أَيِّدْهُ بِرُوحِ القُدُسِ»**[1].

كما قد أذن النبي صلى الله عليه وسلم **لحسان بن ثابت** أن يهجو شعراء قريش وينافح عنه وذلك ما ورد "**عَنْ عَائِشَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا، قَالَتْ: اسْتَأْذَنَ حَسَّانُ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي هِجَاءِ المُشْرِكِينَ قَالَ: «كَيْفَ بِنَسَبِي» فَقَالَ حَسَّانُ: لَأَسُلَّنَّكَ**

(1)- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري ج،1ص 98.

مِنْهُمْ كَمَا تُسَلُّ الشَّعَرَةُ مِنَ العَجِينِ"[1].

كانت النقائض في صدر الاسلام بدافع الذود عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعن رسالته الربانية الثورية، التي قسمت الناس فريقين؛ فريق يهجو النبي صلى الله، وآخر يدافع عنه وعن دعوته السمحة.

ومما يعزز فكرة امتداد النقائض الإسلامية للنقائض الجاهلية أن أعلام هذا الفن في هذا العصر من أمثال **حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة** من الشعراء المخضرمين الذين عاصروا الجاهلية والإسلام، و إذ ذاك تعزى الأصول الفنية و الأسلوبية في كلا العصرين إلى فرع واحد، غير أن الجدة والابتكار مست المعاني المستحدثة آنذاك، والتي فرضها الدين الجديد، ولكن الأرضية كانت جاهلية مما أحدث مزاوجة على المستوى الأسلوبي لهذا الفن بين الرافد و الوافد، فظهرت سماته الجديدة في صدر الاسلام .

وهذه الاشارة الواضحة لفن النقائض في صدر الاسلام تدل على أصالة نظرية التعالق بين النصوص، إذ ينطلق الشاعر من أفكار الشاعر الذي يناقضه ويلتزم قافيته و رويه، وموضوعه ولا أدل على هذا من وجود آثار الميتناصية في العصر الجاهلي و الاسلامي و للاستزادة في هذا الباب يمكن الرجوع إلى المؤلفات النقدية الحديثة التي عنيت بالموضوع واتخذته مادة للدراسة [2].

2-3- النقائض في العصر الأموي:

(1)- محمد بن إسماعيل البخاري، المصدر السابق ، ص185.

(2)-أحمد الشايب، المرجع السابق ، ص 127 .

استقر الرأي لدى الباحث كما في السطور الماضية أن النقائض استوت على سوقها وأصبحت فنًا قائمًا بذاته، له مقوماته وأدواته الاجرائية في العصر الأموي على أيدي أعلام الشعراء في ذلك العصر؛ **جرير والفرزدق والأخطل** وغيرهم كثر.

ولذا الأمر دواع وأسباب أدت إلى ذيوع النقائض بين الناس واشتهارها، وقد عدد الأدباء والنقاد الأسباب الكامنة وراء هذا الانتشار، ولعل أهمها؛ سياسة الحكم الأموي، الذي عدل عن اختيار الحاكم بالشورى بين المسلمين إلى نظام الملك، وقد بدأ بهذا الأمر خليفة المسلمين **معاوية بن أبي سفيان**، عندما خالف سابقيه من الخلفاء الراشدين وعهد للخلافة من بعده لولده **يزيد بن معاوية**، وبذا بدأ نظام الملك في دولة بني أمية.

لذلك كان يتوجب على بني أمية تسلية العامة وصرف وجوههم عن أمور الحكم، أو الالتفاف خلف كل من يرى في نفسه الأهلية لتولي أمر المسلمين مثل **الإمام الحسين بن علي**–رضي الله عنه–، وبعده **عبد الله بن الزبير بن العوام**، فكان يتحتم على الخلفاء توطيد حكمهم واستلاب شرعيته ببث روح التعصب القبلي بين أطياف المجتمع العربي الإسلامي، لاسيما أن أغلب من عايش تلك الحقبة الزمنية من التابعين وتابع التابعين.

لذلك انفصلت السياسة عن الدين بوجه عام، وصار الأمر ملكًا وحكرًا على بني أمية يهدف إلى غرض سياسي عملي يجب أن يتحقق وإن كان فيه جور على الدين، فقد تملكتهم الدنيا وحاولوا بمختلف الصور الحفاظ على عرشهم ضد أي متآمر بأي وسيلة كانت، ولا أدل على هذا مما صنع **بالإمام الحسين** الذي لم تراعى قرابته من النبي صلى الله عليه وسلم، وكذلك ما فعل بالصحابي الجليل **عبد الله بن الزبير بن**

العوام، فكان الدين في أغلب الأحيان يستكن مغلوبًا على أمره، ذلك لأن الهدف الرئيس هو الحفاظ على العرش والملك في بيوتهم وإخضاع الرعية لسلطانهم[1] .

لهذه الأسباب التي سيقت، نضج فن النقائض واستوت أصوله الفنية على يد **جرير والفرزدق والأخطل،** فقد ناقض **جرير** العديد من شعراء عصره ولم يثبت أمامه إلا **الفرزدق والأخطل** حتى جمع **أبو عبيدة معمر بن المثنى** نقائض **جرير والفرزدق** وشرحها في كتاب لا غنى لباحثٍ ولى وجهته صوب العصر الأموي عنه[2].

ومما يدل على انتشار هذ الفن في ذلك العصر ما جاء في كثير من كتب الأدب أن **جرير** تبارى وناقض ثمانين شاعرًا لم يثبت أمامه إلا **الفرزدق،** يقال أن "رجلاً قال **لجرير** من أشعر الناس؟ قال: قم حتى أعرفك الجواب، فأخذ بيده وجاء إلى أبيه عطية، وقد أخذ عنزاً له فاعتقلها وجعل يمتص ضرعها، فصاح به اخرج يا أبت، فخرج شيخ رميم ذميم رث الهيئة، وقد سال لبن العنز على لحيته، فقال ترى هذا؟ قال: نعم، قال أو تعرفه؟ قال: لا، قال: هذا أبي أفتدري لمَ كان يشرب من ضرع العنز؟ قال: لا، قال: مخافة من أن يسمع صوت الحلب فيطلب منه، ثم قال: أشعر الناس من فاخر بهذا الأب ثمانين شاعراً: وقارعهم فغلبهم جميعاً"[3].

وقد أكثر شعراء المثلث الأموي في انتاج هذا اللون الأدبي الذي اختصوا به واشتهروا عن طريقه ، حتى أنهم أفنوا من أعمارهم قرابة الأربعين عاما، أكتفى الباحث

---

(1)-أحمد الشايب، المرجع السابق ، ص 178.

(2)- أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، تح: محمد إبراهيم حور- وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، ط2 ، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة ، 1998م.ص .205

(3)- بهاء الدين محمد بن حسين بن عبد الصمد الهمذاني، الكشكول، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية ،ط2، بيروت، لبنان ، 1998م، ج1 ،ص 267.

بذكر حادثتين وردتا عن الأدباء، أولاهما كانت في مجلس **عبد الملك بن مروان** أمير المؤمنين، فقد "دخل رجل من بني عذرة على **عبد الملك بن مروان** يمتدحه بقصيدة وعنده الشعراء الثلاثة، **جرير والفرزدق والأخطل**، فلم يعرفهم الأعرابي، فقال **عبد الملك** للأعرابي: هل تعرف أهجى بيت قالته العرب في الإسلام؟ قال: نعم، قول **جرير**:

فغض الطرف إنك من نمير * فلا كعبا بلغت ولا كلابا**

فقال: أحسنت، فهل تعرف أمدح بيت قيل في الإسلام؟ قال: نعم، قول **جرير**:

ألستم خير من ركب المطايا * وأندى العالمين بطون راح**

فقال: أصبت وأحسنت، فهل تعرف أرق بيت قيل في الإسلام؟ قال: نعم، قول **جرير**:

إن العيون التي في طرفها مرض * قتلننا ثم لم يحيين قتلانا**

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به * وهن أضعف خلق الله أركانا**

فقال: أحسنت، فهل تعرف **جريرا؟** قال: لا والله، وإني إلى رؤيته لمشتاق، قال: فهذا **جرير** وهذا **الفرزدق** وهذا **الأخطل**"[1].

فقد فضل الأعرابي **جريرا** على صاحبيه دون أن يعرفهم، فما إن عرف حتى أنشأ يقول:

فحيا الإله أبا حرزة * وأرغم أنفك يا أخطل**

(1)- ابن كثير، البداية والنهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والإعلان، الجيزة ،مصر ،2003،ج13 ، ص42.

وجد الفرزدق أتعس به * ودق خياشيمه الجندل**

فأنشأ **الفرزدق** يقول:

يا أرغم الله أنفا أنت حامله * يا ذا الخنا ومقال الزور والخطل**

ما أنت بالحكم ترضى حكومته * ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل**

ثم أنشأ **الأخطل** يقول:

يا شر من حملت ساق على قدم * ما مثل قولك في الأقوام يحتمل**

إن الحكومة ليست في أبيك ولا * في معشر أنت منهم إنهم سفل**

فقام **جرير** مغضبا وهو يقول:

شتمتما قائلا بالحق مهتديا * عند الخليفة والأقوال تنتضل**

أتشتمان سفاها خيركم حسبا * ففيكما وإلهي الزور والخطل**

شتمتماه على رفعي ووضعكما * لا زلتما في سفال أيها السفل**

ثم وثب **جرير** فقبل رأس الأعرابي، وقال: يا أمير المؤمنين، جائزتي له وكانت خمسة عشر ألفا، فقال **عبد الملك:** وله مثلها من مالي.[1].

وفي هذه الرواية يستوضح الباحث أمرين هامين، **أولهما:** ذيوع وانتشار النقائض التي كانت بين الشعراء على أوسع نطاق، وهذا يجعلنا نحكم بأن روح العصبية القبلية

(1)– ابن كثير، البداية والنهاية، المصدر السابق ،ص43.

التي لم نشعر بها في عصر صدر الإسلام قد عادت في هذا العصر، بل وبقوة ما كانت عليه في الجاهلية ، ولكن يبقى السبق لسلاطة اللسان والإلمام بالأخبار والسيولة في نظم الشعر وكل هذا تجمع في **جرير**، الذي كان يعاني من ضآلة أهله وقومه في عيون الناس حتى أنه ناقض عددًا ليس بالهين من أعلام شعراء ذلك العصر، ومن المعروف أنهم كانوا يمثلون أغلب القبائل العربية ذات الجاه والحسب والأيادي العليا في الجاهلية.

والأمر الآخر: هو أن السجال بين من سلف ذكرهم حدث في مجلس **عبد الملك بن مروان** الخليفة الأموي، وهذا يعزز ما ذكرناه آنفًا أن السياسة كان لها الدور الأول في اكتمال هذا الفن على سوقه، وانتشاره في المجتمع بأسره ، فاستئناس عبد الملك بن مروان لما جرى بينهم جميعًا من مناقضات شعرية، وكذلك المكافآت التي كان ينفقها على الشعراء، يعزز وجهة النظر التي ذهب إليها الباحث.

وما يُسند هذه النظرة حادثة أخرى في مجلس **عبد الملك بن مروان** أيضًا ومفادها "أن **جريراً** اجتمع مع **الفرزدق** في مجلس **عبد الملك**، فقال **الفرزدق** " النوار بنت مجاشع طالق ثلاثاً إن لم أقل بيتاً لا يستطيع ابن المراغة أن ينقضه أبداً، ولا يجد في الزيادة عليه مذهباً، فقال عبد الملك: ما هو؟ فقال:[1]

فإني أنا الموت الذي هو واقع * بنفسك فانظر كيف أنت مزاوله**

وما أحد يا بن الأتان بوائلٍ * من الموت إن الموت لاشك نائله**

فأطرق **جرير** قليلاً ثم قال: أم حرزة طالق منه ثلاثاً إن لم أكن نقضته وزدت عليه.

1( ) - علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، طبعة مصر ، 1861م، ص 11.

فقال **عبد الملك:** هات فقد – والله – طلق أحد كما لا محالة، فأنشد:

أنا البدر يعشى نور عينيك فالتمس * بكفيك يا بن القين هل أنت نائله**

أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد * فجئني بمثل الدهر شيئاً يطاوله**

فقال **عبد الملك:** فضلك – والله – يا أبا فراس، وطلق عليك. فقال **الفرزدق:** فما ترى يا أمير المؤمنين؟ فقال: وأيم الله لا تريم حتى تكتب إلى النوار بطلاقها. فتأنى ساعة، فزجره **عبد الملك،** فكتب بطلاقها"[1].

بالنظر إلى النقائض كإحدى الجذور الرئيسية التي مهدت لظهور التناص في العصر الحديث، يتضح جليا أن مضمون نظرية التناص يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنقائض من خلال تعالق النصوص وترابطها ببعضها كما أشار الباحث سلفا، ولا نجزم بأن النقائض حوت نظرية التناص في طياتها، ولكنها مهدت لظهور بعض النظريات النقدية في الأدب العربي القديم مثل الاقتباس والتضمين والسلخ والعقد والحل وغيرها من المصطلحات التي تعد في ذاتها دليلا على فهم العرب لنظرية التناص من عهود قديمة مع اختلاف في المصطلحات و التسميات.

3- الاقتباس والتضمين:

3-1- تعريف الاقتباس:

"هو أن يضمّن المتكلم منثوره، أو منظومة، شيئاً من القرآن، أو الحديث، على وجه لا يشعر بأنه منهما"[2].

---

(1)- علي بن ظافر الأزدي ، المصدر السابق، ص 11.

(2)- بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة

فالاقتباس في هذا المفهوم الذي أجمعت عليه أغلب المصادر والمراجع هو؛ تأثر المبدع بالنص القرآني أو الحديث الشريف ، فيظهر هذا التأثر في منظومه أو منثوره، بشكل صريح واضح، أو عكس ذلك، فالمبدع يتناص مع السند المقدس وهذا قد يدل بشكل جلي على التداخل بين نصه و نص القرآن، ولكن المبدع لا يذكر ذلك ولا يشير إليه ، ليدع مجال التأويل للمتلقي.[1]

وتكمن قيمته الفنية في محاولة المبدع الاشارة إلى تعدد مشاربه و سعة اطلاعه، وقوة استشهاده من النص المقدس ، لإضفاء خصوصية القدسية لنصه الجديد.

والتضمين كما جاء في مصنفات البلاغيين " أن يضمّن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء" واضح من هذا التعريف أن الاقتباس إيراد شيء من القرآن والحديث، و التّضمين إيراد شيء من الشعر، وكلاهما قائم على استعارة معنى من معنى آخر وضمّه إلى قصيدة يندرج ضمن سياقها"(2).

والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود. الأول: ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح **النبي** –صلى الله عليه وسلم– ونحو ذلك. والثاني: ما كان في الغزل والرسائل والقصص. والثالث: ضربان: أحدهما، ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، ونعوذ بالله ممن ينقله إلى نفسه، كما قيل عن أحد **بني مروان** أنه وقّع على

العصرية للطباعة والنشر،ط1،بيروت، لبنان ، 2003م، ج2،ص332. وانظر أيضًا: أحمد بن إبراهيم الهاشمي،

(1)– بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر،ط1،بيروت، لبنان ، 2003م، ج2،ص332. وانظر أيضًا: أحمد بن إبراهيم الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: د. مصطفى الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت ،لبنان ، ص 338.

(2)– محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المؤسسة الحديثة،ط1،بيروت ، لبنان، 2003م. ص 256.

مطالعة فيها شكاية من عماله: "إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ (25) ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم (26)"

والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل، ونعوذ بالله من ذلك[1].

فالاقتباس من القرآن الكريم له ضوابط وحدود يجب على الشاعر ألا يتعداها، وقد أساء بعض من الشعراء استعمال الاقتباس من القرآن الكريم، ومن أمثلة ذلك قول **ابن النبيه** في مدح الفاضل: [2]

قمت ليل الصدود إلا قليلًا * ثم رتـــــلت ذكركم ترتيلًا**

ووصلت السهاد أقبح وصل * وهجرت الرقاد هجرًا جميلًا**

مسمعي كَلَّ عن سماع عذول * حين ألقى عليه قولًا ثقيلًا**

وفؤادي قد كان بين ضلوعي * أخذته الأحباب أخذًا وبيلًا**

إلى أن يصل إلى قوله:[3]

جل عن سائر الخلائق فضلًا * فاخترعنا في مدحه التنزيلا**

هذه القصيدة يأنف سماعها أو قراءتها صاحب الفطرة السليمة، لما بها من تعدٍ واضح على الذات الإلهية واضفاء صفات اختصها المولى لنفسه على ممدوحه دونما أي مراعاة لقدسية القرآن العظيم، وخاصة أن القصيدة كلها على هذه الشاكلة، وزادت رعونته بإيراد البيت الأخير بجرأة منقطعة النظير.

(1)- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ونهاية الأرب، تح: عصام شقيو، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان ، 2004م، ج2،ص 455.

(2)- المصدر نفسه ،ص 455.

(3)-المصدر نفسه ،ص 456.

ومن أمثلة الاقتباس قول **ابن الرومي:**

لئن أخطأت في مدحي * لك ما أخطأت في منعي**

لقد أنزلت حاجاتي * بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْع**

فإن الشاعر كنى به عن الرجل الذي لا يرجى نفعه، والمراد به في الآية الكريمة أرض مكة، شرفها الله وعظمها[1].

ومن ذلك أيضًا قول **ابن سنا الملك:** [2]

رحلوا فلست مسائلًا عن دارهم * أنا باخع نفسي على آثارهم**

ومن جميل الاقتباس من الْقُرْآن قول الشاعر: [3]

أيهذا الْعَزِيز قد مسنا الضّر * جَمِيعًا وأهلنا أشتات**

وَلنَا في الرّحال شيخ كَبِير * ولدينا بضَاعَة مزجاة**

3-2- التضمين:

هو أن يُضْمِّنُ الشاعر شعرَه شيئاً مِنْ شعْرِ غَيْرِه، مع التنبيه عليه إنْ لم يكن مشهوراً عند الْبُلَغاء، ودون التنبيه عليه إنْ كان مشهوراً.

ومن الأمثلة على التضمين قول **الحريري:** [4]

---

(1)-ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ونهاية الأرب، المصدر نفسه ، ص 456.

(2)-المصدر نفسه ،ص457.

(3)- الثعالبي أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف- القاهرة ،مصر ، ص 311.

(4) - الحريري، مقامات الحريري، مطبعة المعارف، بيروت ،لبنان ، 1873م، ص362.

فما أنا دونَ ذاكَ الطِّرْفِ لكِنْ * طِباعُكَ فوقَها تلْكَ الطّباعُ**

عَلَى أَنّي سَأُنْشِدُ عِنْدَ بَيْعي * أضَاعُونِي وَأَيَّ فَتىً أضَاعُوا**

الشطر الأخير **لِلْعَرْجِي**، وبيت **العرجى** هو: [1]

كأنّى لم أكن فيهم وسيطا * ولم تك نسبتفى آل عمرو**

أضاعوني وأَيَّ فَتىً أَضَاعُوا * لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَسِدَادِ ثَغْرِ**

وقد نبَّه **الحريري** على التضمين بقوله: "سأُنْشِد".

ومن أمثلة تضمين الأمثال في الشعر قول **ابن أبي الخصال الغافقي:**

وَشبَّ عَن الطَّوْقِ المعارِ فَرَدَّهُ * وَما اعْتاضَ مِنهُ مِن شَبِيبَتِهِ رَدّ**

وقد ضمن الشاعر في هذا البيت مثلا عربيا مشهورا وهو (شب عمرو عن الطوق)[2].

4- النسخ والسلخ:

حُق لمن يقرأ أو ينطق بهاتين اللفظتين (النسخ والسلخ) أن يدرك ويستشعر مدى القرب بينهما في مخارج الحروف (الأصوات)، وكذا القرب الشديد في المعنى الاصطلاحي للفظتين، فالنسخ في اصطلاح البلاغيين والأدباء يعني " أخذ اللفظ

(1)- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، دار الحديث- القاهرة، طبعة 2002 ج2،ص560.

(2)- ابن أبي الخصال، ديوان ابن أبي الخصال الغافقي، تح: محمود عبد الحليم السمطي، مكتبة الآداب،ط1، القاهرة، مصر ، 2017م، ص 76.

والمعنى برمته، من غير زيادة عليه، مأخوذا ذلك من نسخ الكتاب "[1].

وأما السلخ: يعد أحد أضرب النسخ، أو أحد الفروع المنشقة عنه، فهو أخذ الشاعر أو الكاتب من سابقه ولكن بتغيير المعنى إلى ما يتفوق به عن الأول، فهو لم يذكره بلفظه كما عرفناه في "النسخ"، وإنما يضع تغييراته عليه، وهو مأخوذ من سلخ جلد الشاة، لأنه أخذ بعض الشيء المسلوخ [2].

ومن أهم الشواهد التي توضح النسخ في الشعر العربي قول **امرؤ القيس**:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم * يقولون لا تهلِك أسىً وتحمّل**

وقول **طرفة بن العبد البكري**: [3]

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيَّهم * يقولون لا تهلك أسىً وتجلَّد**

لو أمعنا النظر في البيتين السابقين، لا نلاحظ فرقا إلا في لفظة واحدة، وهي لفظة (وتحمل) التي جاءت في بيت طرفة (وتجلد)، وهذا شيء يستحيل فيه المصادفة مهما بلغت قوة التوافق بين الشاعرين ومقوماتهما الإبداعية، فلا بد أن يكون أحدهما قد أبدع والآخر أخذ منه أو نسخ أو تناص، و"الأخذ إذا كان كذلك كان معيباً وإن ادعى الآخر، أنه لم يسمع قول الأول، بل وقع له كما وقع لذلك؛ فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله – عز وجل – والعيب لازم للآخر في ظاهر الأمر وإن كان فيما ادعاه

(1)– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1972 ،ج3،ص222.

(2)– ضياء الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، العراق ، 1965، ص 242.

(3)– المصدر نفسه ، ص243 .

صادقاً"[1].

وقد راق لي رأي ضياء الدين بن الأثير حين قال: " ليس للمؤلف غنى عن تناول المعاني ممن تقدمه. ولكن يجب عليه أنه إذا أخذها أن يكسوها ألفاظاً جميلة ويخرجها في معرض أنيق وصورة حسنة، ويزيد في بداعة تركيبها وجودة تأليفها، فانه إذا فعل ذلك صار أولى بها ممن تقدمه، وأحق بها ممن سبقه إليها. قال أمير المؤمنين **علي بن أبي طالب** كرم الله وجهه: (لولا أن الكلام يعاد لنفد)[2].

ومن الشواهد التي تدل على حسن الأخذ أو السلخ، قول **بشار بن برد**:

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

حيث أخذه **سلم الخاسر** بعده فقال: [3]

من راقب الناس مات همّاً * وفاز باللذة الجسور**

ومن الواضح أن قول **سلم الخاسر** أوجز من قول **بشار**، حتى أنه قال حين سمعه: "ذهب به ابن الفاعلة"، وهذا يدل على عدم الحرج في تناول الأفكار والمعاني بين المبدعين، ولكن العيب في الإخلال بالمعنى أو عدم إخراجه في شكل لائق، فالمطلوب إذاً هو التفوق بالمعنى الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين فيصبح كأنه معنى جديد يبهر العقل.

أطنب الأدباء في تحديد أقسام السلخ، حتى وصلوا به إلى اثني عشر ضربًا، وذلك من فرط العناية التي ظهرت بقضية التناص وتحديد أبعادها وجوانبها وحدودها، و

(1)- المصدر السابق ، ص 242.

(2)- المصدر نفسه ، ص 242،243.

(3)- المصدر نفسه ، ص 242.

النسخ والسلخ أحد جوانبها، ولا يريد الباحث أن يستطرد في الحديث عن النسخ والسلخ أكثر من هذا؛ إذ أنه سيشير إليهما في معرض الحديث عن رأي النقاد القدامى في قضية السرقات الشعرية.

5- السرقة الأدبية

5-1- السرقة لغة:

ورد عند الجوهري" سرق منه مالًا يسرق سرقًا بالتحريك والاسم السرق والسرقة بكسر الراء فيهما جميعا وربما قالوا سرقة مالًا، ويسرقه: أي نسبة إلى السرقة، ويقال : هويسارق النظر إليه إذا اهتبل غفلته لينظر إليه" [1].

وفي لسان العرب " سرق الشيء يسرقه سرقا وسرقا واسترقه؛ الأخيرة عن **ابن الأعرابي**؛ وأنشد:

" بعتكها زانية أو تسترق إن الخبيث للخبيث يتفق"

اللام هنا بمعنى "مع" والاسم السرق والسرقة، بكسر الراء فيهما، وربما قالوا سرقه مالا، وسرق الشيء سرقا: خفي" [2]. وكما وردت عن المناوي بمعنى " أخذ ما ليس له أخذه في الخفاء"[3] . ويقول عنها ابن عرفة " السارق عند العرب ما جاء مستترًا إلى الحرز فأخذ مالًا لغيره فإن أخذه من ظاهر فهو مختلس، ومنتهب ومحترس فإن منع ما في يده فهو غاصب"[4].

فالسرقة مصطلح نقدي لقي رواجا واسعا في مدونات القدامى، ذاعت شهرتها بذيوع

---

(1) – الجوهري أبو نصر إسماعيل بن حماد ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ،ط4، بيروت، لبنان ، 1987، ج4 ص 1496.

(2) – ابن منظور ، لسان العرب، المصدر السابق ، ص 156 .

(3) – محمد عبد الرؤوف المناوي، المصدر السابق ، ص 403.

(4) – الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، المصدر السابق ، ص 376.

مصطلحاتها وتعدد ألفاظها و أقسامها، لعل أبرزها الاختلاس والاحتراس.

أما لفظة اختلاس فقد وردت في لسان العرب " الخلس: الأخذ في نَهْزَة ومُخَاتلة. والخُلسة بالضم: النُّهْزَة " [1]. ووردت لفظة الاحتراس في تاج العروس " يقال: حرس الإبل والغنم يحرسها واحتراسها سرقها ليلا فأكلها، فه وحارس ومحترس وهو مجاز قال الزمخشري وهو مما جاء عن طريق التهكم والتعكيس ولأنهم وجدوا الحراس فيهم السرقة"[2].

يستخلص الباحث بناء على ما سبق من عرض لمفاهيم متنوعة لمصطلح السرقات، أن اغلب اللغويين قد اعتبروها أخذًا خفيًّا و رأوا إنها طريقة غير شرعية، وذلك لأن الأخذ فيها دون علم صاحبها، فالاختلاس تكون السرقة فيه في تستر وخفاء، لأن السارق مؤمن أنه يقوم بعمليتي النهب والاحتيال حتى يتملك الشيء ولا يهمه علم صاحبه، أما مصطلح الاحتراس فهو جامع لصفتي الحراسة والحماية، وقد تتحول هذه الحراسة إلى احتراس والمقصود بها هنا السرقة، والزيادة في المبنى للزيادة في المعنى لشدته وعمق دلالته، فيكون صاحبها مكشوفا ومعروفا لأنها ظاهرة، فالمصطلح إذاً يختلفان عن لفظ "**سرقة**" في الخفاء ، فهي خفية والأخرى ظاهرة بارزة، بل هناك تأمين وحراسة للشيء وصاحبهما على علم بهما.

5-2- مفهوم السرقة اصطلاحًا:

عرف معظم النقاد السرقة في قولهم " أن السرقة هي أن يأخذ الشاعر شيئا من شعر غيره، ناسبًا إياه إلى نفسه وهو عيب عندهم"[3] . ويعرفها **ابن خلدون** بأنها "أن يعتمد الشاعر، اللاحق فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتًا شعريًّا أو شطر بيت، أو

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ،ص 65 (مادة خلس).

(2) – الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، المصدر السابق ،ص 532 (مادة خلس).

(3) – عبد اللطيف السيد الحريري، السرقات الأدبية بين الآمدي والجرجاني، جامعة الازهر ، ط1 ، القاهرة 1990 ، ص 16.

صورة فنية، أو معنى ما [1] .

أما أبو فرج الأصفهاني فهي " أخذ الشاعر شعرًا لغيره وبهذا جاعلًا له من إنتاجه ولم تكد ترد إلا فعلا "[2] أوهي بمعنى آخر " أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها وألفاظها وقد يسطو عليها لفظا ومعنى، ثم يدعي ذلك لنفسه"[3].

تتضافر هذه المفاهيم لبناء مفهوم شامل عن السرقة وهو الأخذ خِفية ، دون علم صاحبها ونسبها للسارق، فالسطو هنا بمعنى السرقة ، وماعدا ذلك فهو ليس بسرقة.

6- رأي النقاد العرب القدامى في قضية السرقات.

6-1- تمهيد:

أفاض النقاد في معرض حديثهم عن قضية السرقات الشعرية، حتى إنهم لم يتركوا شاردة ولا واردة تتعلق بهذه القضية إلا وتكلموا فيها، وقد أبدعوا في اشتقاق مصطلحات أخرى تتفرع عن مصطلح السرقات، كما أسلفنا بالذكر جملة، منها الاقتباس والتضمين والنسخ والسلخ وغيرها من المصطلحات التي يضيق بنا المجال لذكرها، إذ سيعرض الباحث ما أورده نقادنا القدامى في هذا الموضوع، في محاولة للإجابة على أسئلة كثيرة تدور بأذهان الباحثين في هذا الموضوع بشكل خاص، وخاصة أن هذا الأمر قد اتسع

(1) – ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت ،1986 لبنان، ص 355، 356.

(2) – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الفكر، بيروت ، لبنان ،1986.ص 256.

(3) – خديجة زروقي ، مصطلح السرقات الشعرية عند ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، ص 24، عن بشير ابن خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، طبع الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1981م.

مجاله وتعددت مصطلحاته وكثر المتكلمون فيه، حتى وإن غلبت علينا قوميتنا العربية، ووفقًا لما بين أيدينا من دلائل نكاد نجزم أن مصطلح "التناص" ما هو إلا إعادة صياغة لمصطلح قديم تناوله نقادنا في العصور الأدبية الزاهية وهو مصطلح "السرقات الشعرية".

وقد آثر الباحث في تناوله لرأي النقاد لقضية السرقات أن يشير إلى رأي عدد منهم قديمًا وحديثًا قبل ذيوع وانتشار مصطلح "التناص" وتطبيقاته على الإبداع الأدبي العربي.

6-2- الأصمعي:

يعد **الأصمعي** أول من أشار إلى مصطلح السرقة في معرض حديثه عن شعر **النابغة الجعدي** يقول" والشعر أول من قوله جيد، والأخر كأنه مسروق وليس بجيد " [1] وفي موضع أخر يقول" أن تسعة أعشار شعر **الفرزدق** سرقة وأما **جرير** فما علمته سرق إلا لنصف بيت " [2].

ويحكم **الأصمعي** على أن الكلام الأول هو دائمًا الجيد وما يحاك على منواله دائمًا مسروق ولكن الأصمعي لم يتعمق كثيرا في هذه القضية ولم يوليها أهمية بالغة كقضية نقدية مستقلة بذاتها، فكانت إشاراته لها بسيطة سطحية وذلك بذكره مسمياتها و أقسامها فقط.

6-3- ابن سلام الجمحي:

تناول **ابن سلام الجمحي** قضية السرقات في العصر الجاهلي في كتابه طبقات

---

[1] – محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة ،بيروت ،لبنان ،1965، ص 91.

[2] – المصدر نفسه ، ص 167.

فحول الشعراء، فتنبه إلى " أن اختلاف الروايات بين الشعراء قد تؤدي إلى الاهتمام بالسرقات فبعض الرواة يأخذون أبياتا من شاعر ينسبونها إلى شاعر آخر، أو أن يضم الشاعر بيتا من شعر غيره إلى شعره، كذلك أشار إلى ضربين من السرقة دون أن يوضحها وهما الإغارة والاشتراك، فقصد بهما السرقة بمدلولها العام " [1] .

إن دراسة **ابن سلام الجمحي** لهذا المصطلح (السرقة) كانت مجرد إطلالة سريعة خصص لها قسما في مصنفه وأضاف إلى ما ذكره الأصمعي من تسميات وأنواع و أسماء أخرى؛ هي **النحل والاشتراك والإغارة** واعتبرها ضمن السرقات دون التفصيل فيها.

وقد " تطورت هذه القضية بتطور الزمن وبتطور النقد حتى صنفت مؤلفات قائمة بذاتها تبحث في السرقات الشعرية، خاصة في القرن الرابع الهجري منها ما تحدث عن سرقات **أبي تمام والبحتري**، وعن سرقات **المتنبي**، وعن سرقات **أبي نواس** وغيرها وقد وجد بعض النقاد المتقدمين في السرقات ذريعة لهم في الحط من شان بعض الشعراء والتقليل من قيمة شعرهم، وذلك بتتبع سرقاتهم، وأخذهم عمن سبقهم".[2]

6-4- ابن طباطبا العلوي وقضية السرقات في كتابه "عيار الشعر"

هو **محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن** توفى: 322هـ، من أبرز نقاد العصر العباسي، صاحب المصنف الشهير " عيار الشعر " الذي رسم حدود الإبداع الأدبي وضوابطه، وقد عرض فيه مفهومه

---

[1] – محمد بن سلّام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني ، جدة، السعودية ،ج1،ص 61.

(2) – جمال محمد صالح حسن، الجهود النقدية والبلاغية عند العرب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط1، الاردن، 2010م، ص 47.

وأدواته وحدوده، و أشار إلى "حسن تناول الشاعر للمعاني التي سُبق إليها"[1] وهذا ما يعنينا الحديث عنه في هذا الفصل الذي أفرده **ابن طباطبا** لقضية السرقات دون التصريح بالمصطلح، إذ لم تكن قضية السرقات قد اكتملت جوانب البحث فيها في آنذاك، ولكنها كانت في مرحلة التمهيد للظهور.

يعد ابن **طباطبا العلوي** أول من تكلم في هذا الموضوع بعد **ابن قتيبة** ، إذ أشار في معرض حديثه عنها قائلا: "وإذا تناول الشاعر المعانيَ التي قد سُبقَ إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب؛ بل وجَبَ له فضل لطفه وإحسانه فيه.. إلى قوله " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراءِ بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها"[2].

لم ير ابن **طباطبا** عيبًا في تناول الشاعر لمعنى سبقه إليه غيره، ويقر أن هذا من الواجب عليه ولكن بشرط الإجادة والتجديد، حتى يُفضل به على سابقه، و قد وضع شروطًا ومعايير لتناول المعاني منها؛ أن يأخذ الشاعر من سابقيه ، و"يستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح"[3]، وكذلك إن وجد المعاني في الوصف أخذها واستعملها في الهجاء أو الرثاء وما إلى ذلك.

وقد أراد بهذا أن يُقعِّد لقضية السرقات، فالقضية آنذاك لم تزل مبهمة المعالم، ولا

---

(1)- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ،ص 113.

(2)- المصدر نفسه ، ص 123، 126.

(3)- المصدر نفسه ، ص 126.

واضحة الأبعاد ولكن بعض الشروط التي وضعها معيارًا للسرقات قد تجنح به بعيدًا عن المأمول منها، إذ يرى أن الشاعر يتعمد النظر في نتاج سابقه، ويبني مجده على أسس و قواعد رسمها هؤلاء، ولو كان الأمر كذلك لانقطع الإبداع منذ هلهلة الشعر وبداياته الأولى.

ومع ذلك تفطن **ابن طباطبا** في وقت مبكر لبعض الجوانب والقضايا المتعلقة أو المتفرعة عن قضية السرقات، فتكلم عن **التضمين** دون التصريح بالمصطلح، فقال "وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة"[1].

وضع **ابن طباطبا** فصلًا معياريًا في مدونته عيار الشعر، ورغم أن ذلك الفصل لم يتجاوز الثلاثة عشر صفحة، إلا أنه يوضح جليا محاولته لوضع قاعدة شاملة تحكم ظاهرة تناول المعاني بين الشعراء، وذلك عن طريق ضبط مجموعة من الشروط التي يجب على الشاعر اتباعها كي لا يقع في السرقة المذمومة، وقد أشار إلى ذلك في قوله "فأمثله يقاس عليها أشكالها، وفيها مقنع لمن دق نظره، ولطف فهمه. ولو ذهبنا نستقصي كل باب من الأبواب التي أودعناها كتابنا لطال، وطال النظر فيه، فاستشهدنا بالجزء على الكل، وآثارنا الاختصار على التطويل".[2]

هذه الشروط التي وضعها" ابن طباطبا" كفيلة برسم الحدود التي يسير عليها

(1)- ابن طباطبا العلوي، المصدر السابق ، ص 126.

(2)- المصدر نفسه ، ص 136.

الشاعر في عملية الابداع، و هي كذلك ميزان نقدي يبني عليها الناقد أحكامه ، ولكن ما يعاب عليها سطحيتها، ومحدوديتها .

6-5- القاضي الجرجاني وكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه.

بدت القضية أكثر وضوحًا عند **القاضي الجرجاني** في مصنفه الوساطة بين المتنبي وخصومه، إذ أفرد مساحة كبيرة عرض فيها رؤيته عن قضية السرقات باستفاضة، وقد ذهب إلى أنه من الواجب على كل مشتغل بهذا الموضوع أن "يفرِق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السّرَق فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختصّ الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مُختلساً سارقاً، والمشارِك له محتذياً تابعاً...فمتى نظرت رأيت تشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سَهره، والسقيم في أنينه وتألّمه، أمور متقررة في النفوس، متصورة في العقول، يشتركُ فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، حكمت بأن السرقة عنها منتفية"[1].

يلمح **القاضي** في وساطته لوجود معان مشتركة بين الناس أجمع، لا يختلف عليها صاحب ذوق سليم، فقد يشترك جمهور من الشعراء في المقاربة بالشمس والقمر إذ هما من أوجه الحسن والبهاء والجمال ، فيتعالق لدى الجميع ذات المعنى ولا يمكن الجزم إذ ذاك بالسرق، لأنه من المعاني الشهيرة المعروفة لدى العامة، ولعل هذا ما يحيلنا على ظاهرة التضمين التي أشرنا فيها أنفا إلى أن الشاعر قد لا يحيل إلى المعنى المضمن

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر ، ص183.

إذا كان شهيرا، وهذا لا يعتبر أخذا لأن المعنى مشهور وراجع إلى صاحبه الأول، فما بالك بالمعاني المشتركة بين الناس لاسيما في البيئة الواحدة، فعلى حد تعبير **القاضي** هذا المعنى يشترك فيه الاعمى والبصير.

يقول **القاضي** "ومتى شئتَ أن ترى ما وصفتُه عِياناً، وتعلمه يقيناً فاعترض أوّل عامي غُفْل تستقبله، وأعجمي جِلف تلقاه، ثم سلْه عن البرق فإنه يؤدي إلى معنى قول عنترة:

ألا يا ما لذا البرْقِ اليَماني * يُضيءُ كأنّه مِصباحُ بانِ**

وإن لم يذكر لك البان لجهله بعادة العرب في الاستصباح به، ولأنه لم يعرف منه ما عرفه عنترة، ومعنى امرئ القيس في قوله: (1)

يُضيءُ سناه أو مصابيحُ راهبٍ * أمالَ السّليطَ بالذُّبال المفتّل"**

بناء على ما تم عرضه، يتضح أن **القاضي الجرجاني** قد هضم بشكل ممتاز القضية ونظر لها في مصنفه الذي يدور برمته حول السرقات، فلا ضير عنده من الأخذ وحسن التصرف في المأخوذ لا سيما أن المعاني مشتركة بين الناس، و الفيصل هو حسن السبك و الصياغة و الحلة التي تُلبس للمعنى المطروق، فتنقلب الفكرة المألوفة لدى الناس خلقا جديدا يبهر العين والعقل.

يقول **القاضي** في السرق "السرق أيدك الله داء قديم, وعيب عتيق, ومازال الشاعر يستعين بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره

(1)–القاضي الجرجاني، المصدر السابق ، ص 185.

ظاهراً كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوزَ ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غيرُ اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبْرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله"[1].

6-6- أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين

تكلم **أبو هلال العسكري** عن قضية السرقات الشعرية في معرض حديثه عن "حسن الأخذ وحل المنظوم"[2]، و تناولها تناولًا شاملًا، إذ حاول أن ينظر لها ويضع لها حدودا وقوانينا، يتكئ عليها الشاعر في عملية الابداع، والناقد في عملية النقد وقد **ابو هلال** مذهب سابقيه ، في أن المعاني مشتركة متداولة بين الناس ومن الممكن جدا أن يتفوق المتأخر عن المتقدم من خلال حسن السبك والصياغة ويدخل هذا في باب حسن الأخذ، و صرح بأن المتقدمين والمتأخرين قد أطبقوا "على تداول المعاني بينهم؛ فلا جناح في أخذ المعنى برمته، ولكن العيب في السطو على اللفظ، أو أخذ المعنى و إفساده، وربما أخذ الشاعر قولا مشهورا ولم يبال؛ كما فعل النابغة، إذ أخذ قول" وهب بن الحارث ابن زهرة":

تبدو كواكبه والشمس طالعة * تجرى على الكاس منه الصّاب والمقر**

(1)- القاضي الجرجاني، المصدر السابق ، ص 214.

(2)- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البيجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، لبنان ، 1998، ص 196.

وقال النابغة: [1]

تبدو كواكبه والشمس طالعة * لا النّور نور ولا الإظلام إظلام"**

هنا إقرار واضح باستحسان أخذ اللاحِق معنىً شده و راق له من أحد سابقيه شريطة أن يكسو هذا المعنى ثوباً جديدًا يتفوق به على مؤلفه الأول، أي إن كان لمبتدعه فضل الريادة، يجب أن يكون لقائله فضل الإجادة وإلا اتهم بالسرق.

اتفق **أبو هلال** مع النقاد في بعض الجوانب المتعلقة بقضية التعالق النصي، ولكن كان لا بد أن يوضح رؤيته من منظوره الخاص، فتبنى رأي بعض سابقيه وذهب إلى أنه يجب على الناظم أن يحسن إخفاء ما أخذه من غيره، فالحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترة فيحكم له بالسّبق إليه أكثر من يمرّ به.

وأحد أسباب إخفاء السّرق أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف؛ إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرّز"[2]

أطنب **أبو هلال** في الاستشهاد في قضية السرقات في مصنفه، حتى أنه يرى–كما يقول عن نفسه– أنه جمع شتات هذا الباب، وأنهى القول فيه بخلاف سابقيه الذين كانوا يكتفون بالإشارات العابرة، فيقول في خاتمة هذا الباب: "وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحدًا ممن صنّف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ وقول التّالي؛ وبين فضل الأول على الآخر، والآخر على الأوّل غيري وإنما كانت العلماء

(1)– أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص 196.

(2)– المصدر نفسه ، ص 196.

قبلي ينبّهون على مواضع السّرق فقط"[1].

6-7- عبد القاهر الجرجاني وكتابه أسرار البلاغة

اتفق **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه أسرار البلاغة مع جمهور من النقاد الذين تناولوا قضية السرقات، و أقر بقضية الاشتراك في المعاني بين الناس على اختلاف أجناسهم وثقافاتهم ولغاتهم، بل وباختلاف العصور والأزمنة، فلا يمكن أن يتهم بالسرقة شاعر إذا وصف شخصًا ما في وجاهته وحسن طلعته بالشمس أو القمر، وفي شجاعته بالأسد، فهذه المعاني مألوفة لدى الجميع، ولكن السرقة عنده تنحصر في المعاني المبتدعة ، أي تلك المتفرد بها و التي تغيب عن أذهان الجميع ، فتوسم تلك المعاني بهذا الشاعر الذي سبق إليها، وكل من استخدمها يعد سارقا من قائلها الأول أو مبتدعها.

و المعنى المبتدع "لا يظهر حتى تقتدحه، ويكون مُشابكاً لغيره كعُرُوق الذهب التي لا تُبدِي صَفْحتها بالهُوَيْنَا، بل تُنال بالحَفْرِ عنها وتعرِيقِ الجبين في طلب التمكن منها. نعم إذا كان هذا شأنُه، وهاهنا مكانه وبهذا الشرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يُدَّعى فيه الاختصاصُ والسَّبق والتقدُّم والأوَّلية، وأن يُجعَل فيه سَلَفٌ وخَلَفٌ، ومُفيد ومستفيد، وأَن يُقضَى بين القائلَين فيه بالتفاضُل والتبايُن، وأنّ أحدَهما فيه أكملُ من الآخر، وأنّ الثاني زاد على الأوَّل أو نَقَص عنه، وترقَّى إلى غايةٍ أبعد من غايته، أو انحطّ إلى منزلةٍ هي دون منزلته"[2].

يصرح **عبد القاهر الجرجاني** أن المعنى المبتدع هو صورة يرسمها الشاعر بشعره،

---

(1)- أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص 197.

(2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر ، ص 340.

لها أثرها البالغ على الاسماع ، "فالاحتفال والصَّنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتَرُوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس النَّاظر إلى التصاوير التي يشكِّلها الحُذَّاق بالتَّخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قَبْلِ رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه"[1].

فصل **عبد القاهر الجرجاني** القول في قضية السرقات وحدد جوانبها وأبعادها، وذلك يتضح في قوله: "فأما الاتفاق في عموم الغَرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأَخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى مَنْ به حِسٌّ يدَّعي ذلك، ويأبَى الحكمَ بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض مَن لا يُحسن التحصيل، ولا يُنْعم التأمُّل، فيما يؤدِّي إلى ذلك، حتى يُدّعَى عليه في المُحَاجّة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرَين عِيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة"[2]. فقد فرق عبد القاهر الجرجاني بين الاتفاق في المعاني العامة والأخذ والسرقة، التي عدد صيغها وأسماءها (السرقة، الأخذ، الاستمداد، الاستعانة).

6-8- ضياء الدين بن الأثير وكتابه المثل السائر.

لعل **ضياء الدين بن الأثير** من النقاد الذين أولوا قضية السرقات الشعرية عناية خاصة، حتى أنه تكلم عنها في أكثر من موضع في مصنفه الموسوم بـ"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، بداية من الجزء الثالث تحت مسمى السرقات الشعرية ، ثم في معرض الحديث عن "أخذ الناثر من الناظم"، وكذلك "حل الأبيات الشعرية" في

(1)- عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص 343.

(2)- المصدر نفسه ، ص 339.

الجزء الأول من الكتاب، و"السلخ" في الجزء الثالث منه.

لم يكن **ابن الأثير** بمعزل عن سابقيه في الحديث عن القضية، فجاءت آراؤه مجارية لمن سبقه ، ولكنه حاول التفرد في بعض الأحكام التي لم يسبق إليها، إذ جمع السرقات الشعرية وحصرها في ثلاثة أبواب وهي (النسخ)، (والسلخ)، (والمسخ)، في حين تعدى غيره في تقسيم السرقات إلى أبواب كثيرة، وصل بها إلى ما يربو على الثلاثين بابًا، تعد هذه الثلاثة إحداها.

كما أشار إلى قسمين آخرين يعدان من أبواب السرقات الشعرية، أحدهما "أخذ المعنى مع الزيادة عليه"، والثاني "عكس المعنى إلى ضده" وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ[1]، لعله يلمح بهذين المصطلحين إلى التضمين، وذلك بتضمين الشاعر قصيدته معنى سُبق إليه، باستخدامه بنفس صورته التي وجده عليها، أو قلبه وعكسه إلى الضد.

من إشارات **ابن الأثير** أن المعنى يضمنه الشاعر في قصيدته بطريق التورية أو الاختفاء، "بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب، وأظرف من عنقاء مغرب في الإغراب"[2] .

ويختلف **ابن الأثير** مع قول جمهور من النقاد الذين سبقوه في الحديث عن السرقات، وذهبوا "إلى أنه ليس لقائل أن يقول: إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد

(1)- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر ، ج3،ص 222.

(2)- المصدر نفسه ، ص218.

طرق مرارا"[1].

يرى **ابن الأثير** أن "هذا القول وإن دخل في حيز الإمكان إلا أنه لا يلتفت إليه؛ لأن الشعر من الأمور المتناقلة، والذي نقلته الأخبار وتواردت عليه أن العرب كانت تنظم المقاطيع من الأبيات فيما يعني لها من الحاجات، ولم يزل الحال على هذه الصورة إلى عهد امرئ القيس"[2].

فإن كانت المعاني في اللغة متفقة ومتكافئة لما اختيرت السبع المعلقات كأفضل قصائد في تاريخ العربية، ولما علقت بأستار الكعبة المشرفة، ولما نبغ من الشعراء بعد امرئ القيس –الذي يعد أول من قصد القصيد– أحد، ولما وجد العلماء والنقاد المادة التي يصنفون بها مصنفاتهم وبلغوا بها الآفاق، ولكن المعاني المقولة كثرت بسببه، "ولم يزل الأمر ينمو ويزيد ويؤتي بالمعاني الغريبة، واستمر ذلك إلى عهد الدولة العباسية وما بعدها إلى الدولة الحمدانية، فعظم الشعر، وكثرت أساليبه، وتشعبت طرقه، وكان ختامه على الثلاثة المتأخرين، وهم: **أبو تمام حبيب بن أوس، وأبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، وأبو الطيب المتنبي**"[3]. والفائدة أن باب الابتداع في المعاني مفتوح إلى يوم القيامة، إلا أن من المعاني ما يتفق فيه الشعراء، فلا يعد من الابتداع، ولا يحسب لقائله التفرد به. فإذا توافق شاعران في إيراد معنى لا يحكم عليه بالسرقة وذلك لأن المعنى لم يتفرد به أحدهما، ويعد من قبيل توارد الأفكار، "وإنما يطلق اسم السرقة في معنى مخصوص كقول **أبي تمام:**

(1)– ضياء الدين بن الأثير ، المصدر السابق ،ص219.

(2)– المصدر نفسه ، ص219 .

(3)–المصدر نفسه ، ص 219.

لا تنكروا ضربي له من دونه * مثلا شردوا في الندى والياس**

فالله قد ضرب الأقل لنوره * مثلا من المشكاة والنبراس**

فإن هذا المعنى مخصوص ابتدعه **أبو تمام**، وكان لابتداعه سبب، والحكاية فيه مشهورة، وهي أنه لما أنشد **أحمد بن المعتصم** قصيدته السينية التي مطلعها: "ما في وقوفك ساعة من باس" انتهى إلى قوله:

إقدام عمرو في سماحة حاتم * في حلم أحنف في ذكاء إياس**

فقال **الحكيم الكندي**: وأي فخر في تشبيه ابن أمير المؤمنين بأجلاف العرب؟ فأطرق **أبو تمام** ثم أنشد هذين البيتين معتذرا عن تشبيهه إياه **بعمرو وحاتم وإياس**، وهذا معنى يشهد به الحال أنه ابتدعه، فمن أتى من بعده بهذا المعنى أو بجزء منه فإنه يكون سارقا له"[1].

هذا خلاصة ما جاء في باب السرقات الشعرية عند **ابن الأثير**، وواصل بعد هذا الحديث عرض عناصر السرقات من **النسخ والسلخ والمسخ** وإيضاح معانيها، وقد كان أكثر تثبتا في إصدار أحكام السرقة عن غيره، إذ يمكن القول أن باب السرقات عنده من أجمع الأبواب التي وردت في مدونته " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر".

7- خلاصة القول في السرقات الشعرية وتناول النقاد القدامى لها:

أشرنا في معرض حديثنا إلى رؤية جملة من أعلام النقد العربي القديم حول قضية

(1)-ضياء الدين بن الأثير ، المصدر السابق ، ص 220.

السرقات، فجاءت رؤيتهم متفقة في مجملها، مع وجود بعض التباين والاختلاف في الحيثيات والعناصر و الجزئيات ، واللافت للنظر أن هذه القضية شغلت كل النقاد العرب قديمًا وحديثًا إلى غاية ظهور بعض النظريات والمناهج الحديثة التي نعتبرها امتدادا للقضية نفسها ولكن باستخدام مسميات ومصطلحات غربية مثل "التناص".

ومما يجدر الإشارة إليه أن أغلب النقاد اعتمدوا **النسخ والسلخ والمسخ** أصولا ثلاثة تتأرجح بينها قضية السرقات، فـ" السَّرقةُ – هي أن يأخذَ الشخص كلام الغير وينسبه لنفسه وهي ثلاثة أنواع: **نسخٌ، ومسخٌ، وسلخٌ**"[1]، و إذ ذاك، اتفق جمهور النقاد على هذا الرأي، وصيروا العناصر الثلاثة ركائزا لا تخرج عنها قضية السرقات وأوردوا لها بعض المصطلحات التي تتعلق بها تعلقًا وثيقا، كالاقتباس، والتضمين والعقد، والحلّ، والتّلميح، والابتداء، والتّخلّص، والانتهاء"[2].

و هناك من ذهب مذهبًا آخر، وهو تفريع أقسام السرقات وعناصرها ما يربو على الثلاثين نوعًا كلها ترجع وتعود إلى الباب ذاته، وقد عرضنا لمثل هذا سلفا في تناولنا لآراء العلماء والنقاد في القضية مناط الحديث.

تعددت الشواهد الشعرية التي ساقها الأدباء والنقاد في مصنفاتهم للإشارة إلى القضية أو التدليل على رسوخها في الشعر العربي القديم، يقول **ابن رشيق** " ومما يعد سرقاً وليس بسرق اشتراك اللفظ المتعارف كقول عنترة:

وخيل قد دلفت لها بخيل * عليها الأسد تهتصر اهتصارا**

---

(1)– أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان ،2014، ص 337.

(2)–المرجع نفسه ، ص 338.

وقول عمرو بن معدي كرب:

وخيل قد دلفت لها بخيل * تحية بينهم ضرب وجيع**

وقول الخنساء ترثي أخاها صخراً:

وخيل قد دلفت لها بخيل * فدارت بين كبشيها رحاها**

ومثله: [1]

وخيل قد دلفت لها بخيل * ترى فرسانها مثل الأسود**

هذه الشواهد التي ساقها ابن رشيق للموازنة والتفريق بين ما يعد سرقة، وما يشترك فيه العامة، فرسم حدودها وبين طريقها وكيفيتها، ونأى عن الرأي الذي يذهب إلى أن أخذ البيت في المعنى المألوف لدى العامة سرق، و الملاحظ في جملة الأبيات السابقة يجد أنها تشترك لدرجة التطابق في ألفاظ الصدر، وكذلك المعنى العام للأبيات يكاد يكون متطابقا، أو متشابها إلى حد كبير، فكلها تدور حول وصف الحرب والخيل، وشجاعة فرسانها، فالسرقات الشعرية إذاً لا تكون إلا في المعاني الخاصة وفي البديع المخترع منها، مما يظهر فيه فضل شاعر على شاعر، لا في المعاني العامية المشتركة بين الناس[2]، و يمكن أن نستقرأ من هذا أن "معنى السرقة فى الأشعار هي أن سبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه، ثم يأتي بعده شاعر

(1)– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5،بيروت ، لبنان،1981م،ج2،ص292.

(2) – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل،ط3، بيروت، لبنان ،1992، ج3،ص 233.

آخر فيأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم يختلف حال الأخذ، فتارة يكون جيدًا مليحًا، وتارة يكون رديئًا قبيحًا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين"[1].

توافق القرائح أمر وارد جدا في الابداع الأدبي، فيكون بين شاعرين أو أكثر، ولربما كان الشاعران من بيئتين مختلفتين وعصرين متباعدين، بل وبلغات مختلفة، ولربما اتفق الغرض أو اختلف، ولكن المعنى بينهما واحد مشترك، فـ"إذا توافق الشاعران على اللفظ والمعنى، أو المعنى وحده، فإن لم يُعلم أخذ الثاني من الأول، جاز أن يكون من قبيل اتفاق القرائح وتوارد الأفكار من غير قصد إلى سرقة وأخذ، و يسمى ذلك مواردة، وقد أشار إلى ذلك **ابن ميادة** لما أنشد **ابن الأعرابي** قوله لنفسه:

مفيد ومتلاف إذا ما أتيته تهلل واهتز اهتزاز المهند

قيل له: أين يذهب بك هذا للحطيئة، قال: الآن علمت أني شاعر إذ وافقته على قوله ولم أسمعه إلا الساعة"[2].

أما العصر الحديث، فقد اختلف النقاد في قضية السرقات اختلافا شديدا وانقسموا قسمين، رافض لها مستكره لمرتكبها مؤيد لها متشبع بالثقافة الغربية وقد أشرنا إلى الموضوع سلفا في الفصل الأول، و لا أدل على اهتمام النقاد المحدثين بقضية السرقات من اطلاعهم على آراء السابقين والخوض فيها ، يشير **الدكتور إحسان**

(1)- يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دون تحقيق، المكتبة العنصرية،ط1، بيروت، 2002، ج3ص107.

(2)- أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان، المعاني، البديع، دار الكتب العلمية،ط3 ،بيروت ، لبنان، 1993، ص 367.

عباس إلى القضية في قوله : "يتفاوت النقاد في تناولهم لهذه المشكلة بين التسامح الكثير والتنقير والتعقب المضني، وتتفاوت كذلك درجاتها عندهم، فبينما نجد ناقداً مثل **الآمدي** أو **القاضي الجرجاني** أو **حازم** يتناولها دون حدة، نجد البحث فيها – مصحوباً بالنقمة والغيظ – هو الشغل الشاغل **للحاتمي** (في بعض حالاته) **ولابن وكيع و العميدي**.

كان الدافع الأول لنشوء هذه القضية هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الاطلاع، ثم تطور الشعور بالحاجة إلى البحث في السرقات خضوعاً لنظرية – ربما كانت خاطئة – أن المعاني قد استنفدها الشعراء الأقدمون، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة، تحد من قدرته على الابتكار، وبذا فهو مخير بين أن يأخذ معاني من سبقه أو يولد معنى جديداً من معنى سابق، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية، فمنهم من يقصر عن المعنى السابق، ومنهم من يحتذيه، ومنهم من يزيد عليه، ومنهم من يولد معنى لم يخطر للأول، وبذلك حل التوليد محل الابتكار"[1].

ويجدر بنا، بعد طول تطواف والخوض في غمار تناول النقاد العرب لهذا المصطلح قديمًا وحديثًا أن نستوضح انقسام النقاد القدامى إلى فرق وطوائف، كل طائفة تناولت القضية وفق خلفية فلسفية و ايديولوجية معينة ، وكل منها له آراؤها التي ربما أصابت فيها أو أخفقت، ولكن القضية أخذت حيزًا كبيرًا، ومجهودات مضنية، ومساحات شاسعة عند النقاد القدامى، و إذ ذاك انطلق الباحثون في العصر الحديث ينقبون هذه المصنفات، لمحاولة تتبع القضية مذ إرهاصاتها الأولى، و دراسة القضايا التي مهدت

(1)– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة،ط4، بيروت، لبنان،1981، ص33.

لظهورها، فكان بين أيدينا ذلك الكم الهائل من الرسائل العلمية المخطوطة والمطبوعة والأبحاث الفردية، والتي ربما توصل أغلبها إلى نتائج مقبولة أزاحت الستار عن تناول النقاد لهذه القضية.

وعند ظهور مصطلح التناص الذي حاز عناية فائقة أيضًا من الباحثين العرب، **كمحمد بنيس ومحمد مفتاح** و غيرهم .. وظهرت تلك العناية في محاولتهم تطبيق تلك النظرية الغربية على التراث الإبداعي العربي داخل أروقة الجامعات ، دون أن يتصدى جملة من كبار النقاد إلى هذا المصطلح بالنقد والتحليل، وتحديد أنماط المشابهة بينه وبين السرقات الشعرية بمختلف مصطلحاتها وعناصرها، و إذ ذاك، نرى أن التناص إعادة صياغة لمصطلح أعم منه وأشمل وهو السرقات الشعرية، وهذا ليس برأي أو حكم عام عار من أساسيات الذوق السليم في الحكم على الأمور دون الرجوع والإلمام بأساسيات النقد، دونما تعصب أو انحياز لفكرة أو لعرق، فالتناص الديني مثلاً هو الاقتباس مع وجود مفارقات بسيطة لا ترقى إلى الاختلاف بين المصطلحين، وكذلك التناص الأدبي هو صورة معكوسة للتضمين، وهكذا إن أردنا تحليل المصطلح تحليلًا نقديا سليما دونما الانحياز إلى أي عامل من العوامل التي تحيد بالباحث عن جادة الموضوعية.

الفصل الثالث

التناص عند ابن رشيق ، مفهومه ، أسبابه، أقسامه

- ✓ أنواع السرقات الشعرية عند ابن رشيق
- ✓ أسباب السرقات
- ✓ أسباب تشابه الأشعار
- ✓ دور الرُّواة والنُّقاد وأهم مبادئ الأخذ
- ✓ أهم مبادئ الأخذ
- ✓ الخلاصة
- ✓ طبيعة التناص
- ✓ طبيعة التناص (السرقة الشعرية)
- ✓ في أهمية باب السرقات الشعرية ضمن الممارسة النقدية
- ✓ موقف ابن رشيق من مصطلحات الحاتمي في السرقة الشعرية
- ✓ أنواع التناص ومنهجيته وتصنيفاته عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية
- ✓ منهجية التناص عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية
- ✓ المقاييس والأحكام النقدية بخصوص السرقة الشعرية
- ✓ الصور الحقيقية للسرقة الشعرية وأحكامها

تمهيد :

إن قضية السرقات الشعرية من أقدم القضايا النقدية الهامة التي لاقت اهتمامًا كبيرًا في تراثنا النقدي دراسةً وبحثًا، وكانت حاضرة يتناولها النقاد بين العصور، و إذ ذاك، تعددت مصطلحاتها وتنوعت، فلكل ناقد تعريفه الخاص به، وما زالت هذه تثير جدلًا كبيرًا إلى يومنا هذا، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي أو دراسة من الحديث عنها فارتأينا حصر الموضوع من التطرق لقضية السرقات لأحد نقاد القرن الرابع هجري إذ يعد من كبار نقاد المغرب العربي وهو **ابن رشيق** في مصنفه العمدة الذي استطاع فيه بجهوده وانجازاته أن يحيط بجل قضايا النقد.

1- أنواع السرقات الشعرية عند ابن رشيق:

استهل **ابن رشيق** حديثه عن أنواع السرقات الشعرية بذكره أولًا للعناصر التي تكمن فيها السرقة وحددها في ثلاث صور، يقول: « وقال بعض الحذاق من المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقًا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه »[1]

من خلال هذا التحديد الذي وضعه **ابن رشيق** يتضح أنه يتساهل في قضية السرقات و يحبذ النوع الثالث منها.

وقبل أن نتكلم في الأنواع الشعرية التي جاء بها في مصنفه **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** يجدر بنا الاشارة أن **ابن رشيق** قد ألمح إليها الماحة سريعة دون توضيح كنهها ودون إطالة ولا إطناب، يقول: « والاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن ادعاه جملة فهو انتحال،

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 281.

ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والغصب، وبينهما فرق أذكره في موضعه إن شاء الله تعالى، فإن أخذه هبة فتلك المرافدة، ويقال: الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضًا النسخ، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا الإلمام، فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويسمى أيضًا نقل المعنى، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد فتلك المواردة، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب، ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر، وسوء الإتباع، وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه »[1]

حاول **ابن رشيق** من خلال التصنيف المذكور أنفا، أن يواصل ما ابتدأه **الحاتمي** في كتابه **حلية المحاضرة** إذ اجتهد هذا الأخير في بعج أنواع ومصطلحات في باب التعالقات النصية لم يسبقه إليها غيره.

و سيأتي الباحث إلى حصر الأنواع التي رصدها **ابن رشيق** في مصنفه.

1-1- الاصطراف:

هو أول مصطلح انطلق به **ابن رشيق** وقد ورد في لسان العرب بأنه «الصْرف: رد الشيء عن وجهه والصرف التقلب والحيلة، وصرف الشيء: أعمله في غير وجه كأنه

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 281 ،282.

يصرفه عن وجه إلى وجه، وتصرف هو. يقال: فلان يصرف ويتصرف ويصطرف لعياله أي يكتسب لهم واصطرف في طلب الكسب»[1].

فالمعنى اللغوي يدل على شيء مادي وهو التكسب والرزق.

وقد عرف **الحاتمي** الاصطراف بأنه «صرف الشاعر إلى أبياته وقصيدته بيتا أو بيتين أو ثلاثة لغيره فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها وكان كثيرا ما يصطرف شعر جميل الى نفسه ويهتدمه».[2]

أشار **ابن رشيق** إلى مصطلح الاصطراف بشكل دقيق جدا، و هو إتيان الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه لنفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو استلحاق واجتلاب، وإن صرفه بالجملة فهو نحل. المُلاحظ هنا أن **ابن رشيق** قد رسم حدود المصطلح النقدي "**الاصطراف**" وضوابطه؛ فهو تحويل المعنى السابق إلى معنى جديد فيه تغيير من اللاحق على وجه من الصنعة والتجديد.

ويقع في الشعر على نوعين: « أحدهما: الاجتلاب، وهو الاستلحاق أيضًا كما قدمت والآخر: الانتحال...»[3]

1-2- الاجتلاب والاستلحاق:

ومن الأمثلة التي قدمها **ابن رشيق** عن الاجتلاب والاستلحاق قول **النابغة الذبياني**:

وَصَهباءُ لا تُخفي القَذى وَهوَ دُونَها تُصَفِّقُ في راووقِها حينَ تقطب

تَمَزَّزتُها والـــــدّيكُ يدعو صباحهُ ذا ما بَنــو نَعشٍ دَنَوا فَتَصَوَّبوا

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ، ص 189.

(2)–الحاتمي، حلية المحاضرة، تح : جعفر الكياني ، دار الرشيد للطباعة و النشر، ج2، ص41.

(3) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص282.

فاستلحق البيت الأخير فقال:

وَإِجـــــانَةٍ رَيّا السُّرورِ كَأَنَّها * إذا غُمَسَت فيها الزُّجاجَةُ كَوكَبُ**

تَمَزَّزتُها والدّيكُ يدعو صباحهُ * إذا ما بَنو نَعشٍ دَنَوا فَتَصَوَّبوا**

وربما اجتلب الشاعر البيتين على الشريطة التي قدمت؛ فلا يكون في ذلك بأس»[1]

الواضح أن مصطلح الاجتلاب في بيت **النابغة** كونه ضمن بيتا من شعر غيره إلى شعره، ثم استلحقه واستعان به مرة أخرى في بيته، ولا يمكن أن نعتبر هذا من العيوب المذمومة إذا كان الشاعر يرى فيه ما يناسب بيته ويصلح به في الاستلحاق ولكن يشترط أن يكون الغرض منه هو الاستشهاد و الدعم، لا الأخذ المقصود بالسطو بالإخفاء، واستنكر **ابن رشيق** الشاعر الذي يكثر من الاستلحاق والاجتلاب بأكثر من بيت أو بيتين، يكون قصده في النهاية الإخفاء والسطو.

1-3- الانتحال:

يقول **ابن رشيق** فيه « وإن ادعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل»[(2)].

عرض **ابن رشيق** أمثلة عن الانتحال « **قول جرير:**

إن الـــذين غدوا بلبك غادروا * وشـــلا بعينك لا يزال معينا**

غيضن من عبراتهن وقلن لي: * ماذا لقيت من الهوى ولقينا؟**

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق، ص283.

(2) – المصدر نفسه ، ص283.

وانتحل أيضًا قول **طفيل الغنوي:**

ولما التقى الحيان ألقيت العصا * ومات الهوى لما أصيبت مقاتله**

ولذلك قال **الفرزدق:**

إن تذكروا كرمي بلؤم أبيكم * وأوابدي تتنحلوا الأشعارا**

وكان يتقارضان الهجاء، ويعكس كل واحد منهما المعنى على صاحبه وليس ذلك عيبًا في المناقضات»[1]

جعل **ابن رشيق** الانتحال في البيت، لا في اللفظ ولا المعنى، و اطلاق صفة الانتحال لا تتم إلا بعد استيفاء شروطها المتمثلة في التزييف و الإلفاق وعدم نسبة البيت المنحول إلى صاحبه، لذا يقول: « فإن الرواة مجمعون على أن البيتين **للمعلوط السعدي** انتحلهما **جرير**»[2].

فالانتحال حسب ما أشار له ابن رشيق في معرض حديثه، يعد سرقة إذا استدعى اللاحق البيت بأكمله واستوفت فيه الشروط المتمثلة في السطو والتزييف وعدم الإشارة إلى صاحب البيت المنحول، أما إذا كان الشاعران يتقارضان الشعر في الهجاء، وضمن الأهاجي كلمات أو لفظة أو معنى فيها رد على المهجو فلا يعد انتحالًا لأن النقائض إنما تقوم على ذلك.

(1) – ابن رشيق ، المصدر السابق ، ص284.

(2) – المصدر نفسه ، ص284.

1-4- الإغارة

الإغارة في اللغة من : «أغار على القوم إغارة وغارة: دفع عليهم الخيل وقيل: الإغارة المصدر والغارة الاسم من الإغارة على العدو؛ قال ابن سيده: وهو الصحيح. و تغاور القوم: أغار بعضهم على بعض»[1].

رصد **ابن رشيق** تعريفها، قائلا: «أن يصنع الشعر بيتًا ويخترع معنى مليحًا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرًا وأبعد صوتًا، فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد: [2]

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا * وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا»**

وذهب أيضا إلى أن الإغارة: «أخذ اللفظ بأسره والمعنى بأسره، و السرق أخذ بعض اللفظ أو بعض المعنى، كان ذلك لمعاصر أو قديم»[3].

يعرفها **الحاتمي** في حلية المحاضرة في معرض حديثه عن السرقات، يقول «وهو أن يسمع الشاعر المفلق، والفحل المتقدم، الأبيات الرائعة، ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذاهبه في أمثالها من شعره ويكون بمذهب ذلك الشاعر المغير أليق، وبكلامه أعلق، فيغير عليها مصافحة، ويستنزل شاعرها عنها قسرًا، بفضل الإغارة فيسلمها إليه، اعتمادًا لسلمه، ومراقبة لحربه وعجزًا عن مساجلة يمينه وهذه كأنها مشاكلة **الفرزدق**، فلما استمرت له

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ،36 (مادة: غور).
(2) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص28.4.
(3) – المصدر نفسه ، ص 285.

الإغارة من شعر جميل وغيره، فإنه عاور في عصره جماعة من الشعراء على قطع من أشعارهم، جرت في أساليب كلامه، وشاركه سطوها بارع نظامه...»[1]

من خلال تعريف **ابن رشيق والحاتمي** تكون الإغارة أشد وقعًا وأثرًا من السرقة إذ السرقة أخذ بعض المعنى أو بعض اللفظ و توظيفه في سند السارق، أما الإغارة فهي رصد وسطو على اللفظ والمعنى كله دون النظر لقائله بل ويروى دون العزو لقائله.

وعدم الاشارة للقائل الأول إنما يعد من قبيل التناص، فكما أشرنا أنفا أن التناص هو تلك الآثار القديمة من النصوص الابداعية للمبدعين السابقين المترسخة في ذهن المبدع، إذ يوظفها أو يوظف جزء منها دون الاشارة إلى أصحابها الأوائل، ولربما دل ذلك على سعة اطلاعه وفهمه، وتشربه من مشارب مختلفة.

1-5- الغصب:

في اللغة: «الغصب: أخذ الشيء ظلما. غصب الشيء يغصبه غصبا، واغتصبه فهو غاصب، وغصبه على الشيء: قهره، وغصبه منه. والاغتصاب مثله، والشيء غصب ومغصوب. الأزهري: سمعت العرب تقول: غصبت الجلد غصبا إذا كددت عنه شعره، أو وبره قسرا ... »[2]

و عند **ابن رشيق** « فمثل صنيعه **بالشمردل اليربوعي**، وقد أنشد في محفل:

فما بين من لم يعط سمعًا وطاعةً * وبين تميم غير حز الحلاقم**

فقال **الفرزدق:** والله لتدعنه أو لتدعن عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه.

(1) – الحاتمي، حلية المحاضرة، المصدر السابق، ص39.

(2) – ابن منظور، المصدر السابق ، 648 (مادة: غصب)

وقال **ذو الرمة** بحضرته: لقد قلت أبياتًا، إن لها لعروضًا وإن لها لمرادًا ومعنى بعيدًا، قال: وما قلت؟ فقال: قلت:

أحين أعادت بي تميم نسائها * وجردت تجريد اليماني من الغمد**

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

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

فقال له **الفرزدق:** إياك وإياها لا تعودن إليها، وأنا أحق بها منك، قال: والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبدًا إلا لك »[1].

هذه الأمثلة التي قدمها **ابن رشيق** توضح أن الغصب أقوى وأشد من الإغارة في التسلط والقهر، إذ لا نتلمس في الإغارة قوة الأمر والترهيب التي نجدها في الغصب، ولا يكون الغصب إلا في استسلام من المغصوب لأنه تحت سيطرة وضغط من الغاصب، أما الإغارة فتكون فيها مقاومة من المغار عليه ولا يمكن أن يحددهما إلا صاحبهما.

1-6- المرافدة:

مفهوم المرافدة في اللغة هو: «الرفد، بالكسر: العطاء والصلة. والرفد، بالفتح: المصدر. رفده يرفده رفدا: أعطاه، ورفده وأرفده: أعانه، والاسم منهما الرفد. وترافدوا: أعان بعضهم بعضا. والمرفد والمرفد: المعونة. »[2]

يعرفها **ابن رشيق** في مصنفه، فيقول:« أما المرافدة فأن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، كما قال **جرير لذي الرمة:** أنشدني ما قلت **لهشام المرئي،** فأنشده قصيدته:

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص285

(2) – ابن منظور، المصدر السابق ،ج3، ص 181 (مادة : رفد)

نبت عيناك عن طلل بحزوى محته الريح وامتنح القطارا

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

يعد الناسبون إلى تميم بيوت المجد أربعة كبارا

يعدون الرباب وآل سعد وعمرًا ثم حنظلة الخيارا

ويهلك بينها المرئي لغوًا كما ألغيت في الدية الحوارا

فلقيه **الفرزدق**، فلما بلغ هذه قال: جيد، أعده، فأعاده، فقال: كلا والله، لقد علكهن من هو أشد لحيين منك، هذا شعر ابن المراغة.

واسترفد **هشام المرئي جريرًا** على **ذي الرمة** فقال في أبيات:

يماشي عديًا لؤمها ما تجنه * من الناس ما ماشت عديًا ظلالها**

فقل لعـــدي تستعن بنسائها * علي فقد أعيا عـــــديًا رجالها**

أذا الرم، قد قلدت قومك رمة * بطيـــئًا بأيدي العاقلين انحلالها**

ويروي بأيدي المطلقين فقال **ذو الرمة** لما سمعها: يا ويلتنا، هذا والله شعر حنظلي وغلب **هشام** على **ذي الرمة** بعد أن كان **ذو الرمة** مستعليًا عليه.

وقد استرفد **نابغة** بني ذبيان **زهيرًا** فأمر ابنه **كعبًا** فرفده.»[1]

وهي تعني استعانة المرفد من الرافد الأبيات فيطلبها منه ويسترفدها منه، إلا أنها تكون عيبا وسطوا وسرقة على المرفد إذا أراد منها التملك من وراء هذا الإرفاد.

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ،ج2، ص286، والحاتمي، المصدر السابق ، ص 49.

1-7- الاهتدام:

ويأتي معنى الهدم في اللغة « نقيض البناء، هدمه يهدمه هدما وهدمه فنهدم وتهدم وهدموا بيوتهم، شدد للكثرة. يقول **ابن الأعرابي:** الهدم قلع المدر، يعني البيوت، وهو فعل مجاوز، والفعل اللازم منه الانهدام. ويقال: هدمه ودهدمه بمعنى واحد».[1]

أما **الحاتمي** فيعرفه في قوله «وهو افتعال من الهدم، فكأنه هدم البيت من الشعر، تشبيهًا بهدم البيت من البناء، لأن البيت من الشعر يسمى بيتًا لأنه يشتمل على الحروف كما يشتمل البيت على ما فيه»[2].

ويعرفه **ابن رشيق** قائلًا: «فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام ويسمى أيضًا النسخ»[3].

فالاهتدام إذاً هو الأخذ الحسن ، لما هو دون البيت أو أقله، وهو نوع من السرقات المستحسنة ، لاسيما إن أجاد المهتمد في معناه الجديد الذي سابقه بناء على القديم .

1-8- النظر والملاحظة:

النظر في اللغة تعريفه: « النظر تأمل الشيء بالعين»[4]

يعرف **ابن منظور** الملاحظة: « لحظه يلحظه لحظا ولحظانا ولحظ إليه: نظره بمؤخر عينه من أي جانبيه كان، يمينا أو شمالا، وهو أشد التفاتا من الشزر، وقيل: اللحظة النظرة من جانب الأذن»[5]

---

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ج 12،ص603 .(مادة : هدم).
(2) – الحاتمي، المصدر السابق ، ص 64.
(3) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص282.
(4) – ابن منظور، المصدر السابق ج 5،ص 215 (مادة : نظر).
(5) – المصدر نفسه ، ج 7،ص 458 (مادة : لحظ).

يقول **ابن رشيق** عن النظر والملاحظة:« تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ»[1]

فمن أمثلة هذه الملاحظة والنظر «قول **المهلهل:**

أنبضوا معجس القسي وأبرق نا كما توعد الفحول الفحولا

نظر إليه **زهير** بقوله:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا طعنوا * ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا**

وأبو **ذؤيب** بقوله:

ضروب لهامات الرجال بسيفه * إذا حن نبع بينهم وشريح»**[2]

أما **الحاتمي** « قال أبو علي: وهذه، ضروب دقيقة قلما ترد المدارك، من الإشارة إلى المعنى، وإخفاء السر.

فمن لطيف النظر والملاحظة قول **أوس بن حجر:**

سأجزيك أو يجزيك عني مثوب * وحسبك أن يثني عليك وتحمدي**

ينظر إليه قول **الحطيئة** نظرًا خفيًا حتى يكشف قناعه:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه * لا يذهب العرف بين الله والناس»**

ومن خفي النظر ولطيفة قول **السموأل:**

تسيل على حد السيوف نفوسنا * وليست على غير السيوف تسيل»** [1]

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص282.

(2) – المصدر نفسه ، ص287.

في هذا النوع ضرب من الذكاء والتحايل، إذ يأخذ الشاعر المعنى كما هو من صاحبه ويعيد صياغته إذ لا يظهر المعنى المسروق لشدة خفائه، وهذا لا يعد عيبا عند **ابن رشيق**. فهو يستخدم المعنى المأخوذ لا اللفظ وبذلك يتقي التسريق، ويصبح نوعًا من التخفي والتحايل والمداراة و الذكاء في أخذ المعاني دون الألفاظ.

1-9- الإلمام:

ومعناه في اللغة: « الإلمام: النزول. وقد ألم أي نزل به. قال ابن سيده: لم به وألم والتم نزل. وألم به: زاره غبا، وقال **الليث:** الإلمام الزيارة غبا، والفعل ألممت به وألممت عليه»[2].

يقول **ابن رشيق** عن الإلمام وهو **عند الجرجاني** من الملاحظة: «قال **الجرجاني** وهو أصح مذهبًا، وتعرف الإلمام من الملاحظة»[3]

والجرجاني علق على ذلك بقوله «ومن لطيف السّرَق ما جاء به على وجه القلب وقصد به النقض، كقول **المتنبي:**

أأحبّه وأحبّ فيه ملامةً * إنّ الملامةَ فيه من أعدائه**

إنما نقض قول **أبي الشُيص:**

أجد الملامةَ في هواكِ لذيذةً * حبًّا لذكرِكِ فليَلُمْني اللّوَّمُ»[4]**

فالإلمام بهذه التعريفات يستلزم الإتيان به على اختيار المعاني التي يريدها الشاعر السابق ليجعلها مناقضة له، فيصيب بذلك معنى لطيفا خفيّا.

(1) – الحاتمي، المصدر السابق ، ص 86.

(2) – ابن منظور، المصدر السابق ،ج 12،ص550 (مادة : لمم).

(3) – ابن رشيق، المصدر السابق،ص280.

(4) – علي بن عبد العزيز الجرجاني، المصدر السابق، ص 206.

1-10- الاختلاس:

وتعريفه في اللغة « الخلس: الأخذ في نهزة ومخاتلة؛ خلسه يخلسه خلسا وخلسه إياه، فهو خالس وخلاس. خلست الشيء واختلسته وتخلسته إذا استلبته. والتخالس: التسالب»[1].

يقول **ابن رشيق:** « وأما الاختلاس فهو قول أبي نواس:

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

اختلسه من قول كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما * تمثل لي ليلى بكل سبيل »[2]**

ويظهر في هذا النوع مدى ذكاء الأخذ في استخدامه لأغراض الشعر وذلك ليصعب على الشاعر التفطن للمعنى المأخوذ، ويسميه ابن رشيق أيضا نقلا لمعنى.

1-11- الموازنة

تعريفها في اللغة: « الوزن ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الرزن وزن الشيء وزنا وزنة. قال **سيبويه:** اتزن يكون على الاتخاذ وعلى المطاوعة، وإنه لحسن الوزنة أي الوزن»[3]

أما تعريف الموازنة في الاصطلاح النقدي تطلق على «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية »[1]

(1) – ابن منظور، المصدر السابق،ج 6،ص 65. (مادة: خلس).
(2) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص288.
(3) – ابن منظور، المصدر السابق،ج13،ص446 .(مادة : وزن).

وتأتي أيضًا « المفاضلة بين شاعرين أو كاتبين أو أكثر للوصول إلى حكم نقدي»[2]

كقوله تعالى: ﴿ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ (15) وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ (16)﴾ [3]

وللموازنة أمثلة يضربها **ابن رشيق** « 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 بخيلًا بخيلا**

والعكس قول **ابن أبي قيس** »[4]

فالأخذ هنا يخضع لضابطين؛ أولهما أن يكون التعالق على مستوى المعاني مع قلبها و إجادة سبكها وصياغتها في قالب جديد لا يتفطن له صاحبه، وثانيهما أن يقابل المعنى الجديد المعنى القديم مقلوبا، و يكون خفيا لا ظاهرا.

1-12- العكس:

وتعريف العكس في اللغة «عكس الشيء يعكسه عكسا فانعكس: رد آخره على أوله»[5]

والعكس عند **ابن رشيق** « جعل مكان كل لفظة ضدها »[6]

---

(1) – حمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة،ط1، بغداد، العراق ، 1989م، ج2، ص372.

(2) – المصدر نفسه ، ص373.

(3) – سورة الغاشية ، الآية 15-16

(4) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص288 ،289.

(5) – ابن منظور، المصدر السابق، ج6 ، ص 144. (مادة : عكس).

(6) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 282.

« قول **ابن أبي قيس**، ويروى **لأبي حفص البصري**:

ذهب الزمـــــان برهط حسان * الأولى كانت مناقبهم حديث الغابر**

وبقيت في خلف يحل ضيوفهم * منهم بـمـــنزلة الـــــلئيم الغادر**

سود الوجوه لئـــيمة أحسابهم * فطس الأنوف من الطـــراز الآخر**

وقد عاب **ابن وكيع** هذا النوع بقلة تمييز منه أو غفلة عظيمة »[1]

وهذا الصنف مشابه لنقض الشعر بيد أنه لا ينقض اللفظ، بل يعكسه ويجعل ما يأتي به من أبيات مأخوذة فيأتي بضدها.

1-13- الموارِدة:

يقول **ابن رشيق** « فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر وكانا في عصر واحد فتلك الموارِدة».[2]

و أورد **الحاتمي** عن **الأصمعي** قال: قلت **لأبي عمرو بن العلاء:** « أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ؟ لم يلق أحد منهما صاحبه، ولا سمع بشعره" فقال لي: "تلك عقول رجال توافت على ألسنتها» [3].

على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيتي **امرئ القيس وطرفة** إذ لم يظهر الاختلاف في البيتين إلا في القافية؛ فقال أحدهما **وتحمل،** وقال الآخر **وتجلد** ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر.

(1) –ابن رشيق، المصدر نفسه ، ص 289.

(2) – المصدر نفسه ، ص 282.

(3) – الحاتمي، المصدر السابق ، ص45.

ويقول **ابن رشيق** « وأما المواردة فقد ادعاها قوم في بيت **امرئ القيس وطرفة**، ولا أظن هذا، مما يصح لّان **طرفة** في زمن **عمرو بن هند** كان شابا حول العشرين وكان **امرئ القيس** في زمان **المنذر** الأكبر كهلا واسمه وشعره أشهر من الشمس فكيف يكون هذا موازنة »[1] بيت **امرئ القيس** هو قوله:

وقوفا بهَا صحبي على مطيهم * يَقُولُونَ لَا تهْلك أسى وتجمَّلِ**

وقول **طرفة:**

وقوفا بهَا صحبي على مطيهم * يَقُولُونَ لَا تهْلك أسى وتجلد**

بالرغم من تصنيف **ابن رشيق** المواردة ضمن باب السرقات المستحسنة إذ لم ير فيها عيبا، غير أنه يرفض أن تكون في مثل بيتي **طرفة وامرئ القيس** لأنهما لم يكونا في عصر واحد، فيما ذهب نقاد آخرون أن المواردة لا تدخل في باب السرقات على أنه من الممكن جدا أن تلتقي قرائح الرجال.

ولكن الأصل في توافق قرائح الرجال على حد زعمنا ، هو التوافق الفكري إذا كان الشاعران من بيئة واحدة، لأنهما قد يخضعان لذات معايير و شروط التنشئة الاجتماعية المحيطة بهما وبذا تكون الموارد مبنية على أرضية صلبة ويكون التعالق ذا بعد أدبي منسلخ من مجتمعه ولكن أن يختلف العصر ، وتختلف البيئة ، ويتوافق المعنى بل ويتوافق اللفظ، فهذا ليس من قبيل الصدفة لاسيما أن امرئ القيس كان أشهر من طرفة بمراحل بعيدة.

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص282.

1-14- الالتقاط والتلفيق:

ومعناه في اللغة: «اللقط: أخذ الشيء من الأرض، لقطه يلقطه لقطا والتقطه: أخذه من الأرض»[1].

أما عند **ابن رشيق** « وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب».[2]

«فمثل قول **يزيد بن الطرية:**

إذا ما رآني مقبلًا غض طرفه * كأن شعاع الشمس دوني مقابله**

فأوله من قول **جميل:**

إذا ما رأوني طالعًا من ثنية * يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني**

ووسطه من قول **جرير:**

فغض الطرف إنك من نمير * فلا كعبًا بلغت ولا كلابا**

وعجزه من قول **عنترة الطائي:**

إذا أبصرتني أعرضت عني * كأن الشمس من حولي تدور »**[3]

وما يعاب في هذا الصنف جمع الشاعر شتات المعانى من الشعر و إدراجها في بيت واحد، وهذا صنف مذموم لأنه ينقلها كما هي مادة خاما دون زيادة ولا تصرف ولا ابتكار، ولا يشغل ذهنه ولو قليلا و الغريب أن اغلب النقاد لا يرونها عيبا.

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ،ج 7،ص 392 (مادة : لقط).
(2) – ابن رشيق ، المصدر السابق ، ص282.
(3) – المصدر نفسه ، ص290.

1-15- كشف المعنى:

وهو في اللغة «الكشف: رفعك الشيء عما يواريه ويغطيه، كشفه يكشفه كشفا وكشفه فانكشف وتكشف»[1].

لم يضع **ابن رشيق** لهذا الصنف مفهوما محددا، إذ لمح إليه سريعا في معرض حديثه عن النوع السابق – الالتقاط والتلفيق – فقال: «..ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر وسوء الإتباع وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه»[2]

وأورد أمثلة له فقال:

« فأما كشف المعنى فنحو قول **امرئ القيس**:

نمشي بأعراف الجياد أكفنا * إذا نحن قمنا عن شواء مضهب**

وقال **عبدة بن الطبيب** بعده:

ثمة قمنا إلى جرد مسومة * أعرافهن لأيدينا مناديل**

فكشف المعنى وأبرزه »[3].

وهذا النوع لا يعد من العيوب، بل من أحسن أنواع التناص إذ تظهر فيه فنية الأخذ بإظهار المعنى المأخوذ بزيادة لطيفة، وصياغة متينة تُظهر براعة الكاشف.

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ،ج 9،ص 300 (مادة : كشف).

(2) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص282.

(3) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص290، – الحاتمي، المصدر السابق ، ص 90.

1-16- الشعر المجدود.

وهو في اللغة « والجد: الحظ والرزق؛ يقال: فلان ذو جد في كذا أي ذو حظ. ورجل جد، بضم الجيم، أي مجدود عظيم الجد؛ قال **سيبويه:** والجمع جدون ولا يكسر وكذلك جد وجدي ومجدود وجديد. »[1]

قال **ابن رشيق:** « وأما المجدود من الشعر فنحو قول **عنترة العبسي:** وكما علمت شمائلي وتكرمي رزق جدًا واشتهارًا على قول **امرئ القيس:**

وشمائلي ما قد علمت * وما نبحت كلابك طارقًا مثلي »[2]**

وهو عند **الحاتمي** اشتهار الآخذ بالمعنى دون المأخوذ منه، وهذا الشعر يسمى الشعر المجدود الاشتهارة دون الأصل، من ذلك قول **مهلهل:**

.... يوم اللقاء على القنا بحرام

فأخذه [**عنترة** فأحسن في صياغته فاشتهر] بيته لبراعته:

فشككت بالرمح الطويل إهابه * ليس الكريم على القنا بمحرم**

ومن ذل قول **امرئ القيس:**

وشمائلي ما قد علمت وما * نبحت كلابك طارقًا مثلي**

فأخذه **عنترة** فأحسن التصرف فيه، فاشتهر بيته فقال:

فإذا صحوت فما أقصر عن ندى * وكما علمت شمائلي وتكرمي»[3]**

(1) – ابن منظور، المصدر السابق ،ج 3،ص 112 . (مادة : جدد)

(2) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 290.

(3) – الحاتمي، المصدر السابق ، ص 67.

والملاحظ لهذا النوع يتلمس جمالية التصرف فيه، من تجديد للمعنى المأخوذ، ولا يمكن اعتباره عيبا، إذ تملك الآخذ من التجديد في اللفظ المأخوذ من غيره اشتهر به، وهنا تتجلى فطنة الأخذ في استخدام المعنى المستعار والتعامل معه.

1-17-سوء الاتباع:

عرفه **ابن رشيق** بقوله « وسوء الإتباع أن يعمل الشاعر معنى رديًا ولفظًا رديًا مستهجنًا ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته، نحو قول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح * ضربت بأبواب الملوك طبولا**

فقال **أبو الطيب:**

إذا كان بعض الناس سيفًا لدولة * ففي الناس بوقات لها وطبول»**[1]

هذا النوع من التناص مذموم ، إذ يوضح فقدان صاحبه ملكة التمييز بين الرديء والسيئ من المعاني والألفاظ، وينم عن رغبة الشاعر في رص الكلمات ونظم الأبيات دون نظر وتبصر، حتى ولو كان قد أصاب من المعاني ما لم يصبه الشاعر الأول من لطافة وجمال. فيعاب به أكثر مما عيب به صاحبه الأول .

بناء على ما عرضه **ابن رشيق** من تفصيل في أنواع الأخذ والسرق و التناص، يمكننا الاستخلاص بأن الناقد كان دقيقا جدا في تصنيفاته، و أظهرت مدى دقة الحدود التي رسمها "ابن رشيق" في ضبط مصطلحات التناص وتصنيفاته لاسيما بعد تداخلها تداخلا يعسر التمييز بينها منها ما مقبول ومنها ما هو مستحسن ومنا ما مستكره غير مقبول كالإغارة والغصب والاختلاس وسوء الإتباع.

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص291.

2- أسباب السرقات:

من الأسباب التي أدت إلى السرقة نورد:

- **قلة أشعار بعض القبائل:** مما اضطر شعراءها إلى النحل والتقول ليلحقوا بالقبائل التي لها أشعار ووقائع كثيرة.

قال **ابن سلام:** «فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم وكان قوم قَلَّت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن لها لوقائع والأشعار فقالوا على ألسنة شعرائهم».[1]

- **الدور الذي أداه الرواة:** في التزيُّد والتزييف في الأشعار والنحل فيه فيقول **ابن سلام:**« ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت»[2].

يرى "**ابن سلام**" أن الأشعار التي وضعها أبناء الشعراء في البوادي أو من غير أبنائهم فإن اكتشافها صعب على النقاد.

- **الإعجاب بالأعمال الأدبية:** دافع قوي لذوي النفوس المريضة إلى سرقته والسطو عليه ونحله، أما إن غيَّر فيه أو أورده على سبيل الاستشهاد فلا حرج في ذلك، والإعجاب يكون بالعمل أو بصاحبه فتراه يقلد «ذلك الأديب في موقفه وفي حركته وإشارته بل في نبرات صوته ومخارج حروفه وفيهم من يحفظ نتفا من جمله وتراكيبه»[3] فهذا التقليد ناشئ عن الإعجاب.

(1) - محمد بن سلّام ، طبقات فحول الشعراء، المصدر السابق ،ج 1،ص 46.
(2) - المصدر نفسه ،ص 46.
(3) - بدوي طبانة، المرجع السابق ، ص 118.

– **الشاعر تأتيه فترات وأوقات يجبل فيها** كما قال"**ابن قتيبة**" وفي هذه الحالة قد يضطر على الأقل إلى الأخذ إن لم يسرق، وإن كان مُقِلًا قد يفعل ذلك أيضا للحاق بركب المكثرين والمشهورين.

ذكر"**بدوي طبانة**" أسباب السرقة منها: نقل المعنى من غرض إلى غرض نظم المنثورنثر المنظوم[1].

ولكن هذه نراها أساليبا وليست أسبابًا ، وأما "**أحمد مزدور**" فتطرق لأساليب السرقة – والأفضل أن نقول أساليب الأخذ– وذكر منها: الزيادة الحسنة في المعنى، اختصار المعنى، الشرح والتفسير، تأكيد المعنى، تقسيم المعنى، تجويد اللفظ والصياغة[2] فهذه أساليب وطرق الأخذ ، فمن أحسن فيها فله فضل إحسانه ومن أساء فعليه وِزْرُ ذلك.

هناك أسباب كثيرة أخرى أدت إلى تفشي ظاهرة التسريق والاتهام بالسرقة منها:

– **كالخصومة بين أنصار** القديم وأنصار الحديث منذ ظهور "**أبي نواس**"، ثم "**أبي تمام**" صاحب المذهب الجديد فلم يجد « خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلّوا على أنه لم يجدد شيئا وإنما أخذ من السابقين ثم بالغ وأفرط[3].

– **الخصومة بين الشعراء** أنفسهم والمنافسة فيما بينهم مما دعاهم إلى اتهام بعضهم بعضا بالسرقة كقول" **ابن الرومي**" مُتَّهِمًا **البحتريَّ** بالسرقة[4]:

(1) –بدوي طبانة، المرجع نفسه ، ص 118 وما بعدها .

(2) – أحمد مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1969،ص182– 190.

(3) – المرجع نفسه ، ص 357.

(4) – عبد العزيز عتيق ،في النقد الأدبي: دار النهضة العربية،ط1، بيروت ، لبنان، 1972، ص 324.

يُسِيءُ عَفًّا فِـــــإِنْ أَكْدَتْ وَسَائِلُه * أَجَادَ لِصًّا شَدِيدَ البَأسِ والكَلَبِ**

حَيٌّ يُغِيرُ عَلَى المَوْتَى فَيَسْلُبُهم حُرَّ * الكَلاَمِ بِجَيْشٍ غَيْرِ ذِي لَجَبِ**[1]

– **حب الشهرة**، وإبراز قدرات الحفظ، والكشف عن المعاني المشتركة كما فعل "الحاتمي" و"ابن وكيع "و"الصاحب بن عباد" و"العميدي" وغيرهم.

– **التباهي بالنفس والتكبر** والخيلاء يجلب العداوة، فكانت هذه من صفات "**المتنبي**" ف «بشخصه المتعاظم المتعالي كان كثيرا ما يستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، وكان **المتنبي** يعد نفسه الصوت والآخرين الصدى»[2] فكان البحث في سرقاته للحط من قيمته.

– مكانة "**المتنبي**" العالية التي تبوأها جلبت له الحساد.

– وقوع خصومة كبيرة حول "**المتنبي**" فأنصاره بالغوا في مدحه وتغاضوا عن أخطائه مما دفع بخصومه إلى المبالغة في تسريقه وغض الطرف عن إحسانه[3].

ومن المبالغة في التسريق والنأي عن الموضوعية ما ذكره "**المرزباني**" أن "**الأصمعي**" قال:« تسعة أعشار شعر **الفرزدق** سرقة وكان يكابر وأما **جرير** فما علمته سرق إلا نصف بيت»[4] فاتهام **الأصمعي الفرزدق** بأن كل شعره مسروق، **وجرير** لم يسرق إلا نصف بيت، يدل على التحيز المقيت وعدم الموضوعية، ولا أدل على ذلك من تعليق "**المرزباني**" على هذا الخبر قائلا: « وهذا تحامل شديد من **الأصمعي** وتَقوُّل على **الفرزدق** لهجائه بأهله.. فأما

(1) – ابن الرومي، الديوان، تح، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3،بيروت ،لبنان ، 2002م، ج1 ص180.

(2) – محمد صايل وآخرون، قضايا النقد القديم، دار الأمل، ط1، ، الأردن ، 1990م، ص 88.

(3) – محمد مندور ، المرجع السابق، ص165.

(4) – محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،ط1، بيروت ،لبنان ،1990 ص105.

أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال، وعلى أن **جريرًا** قد سرق كثيرًا من معاني **الفرزدق**»[1] فهذه المبالغة ناشئة عن هوى وتحامل، ومهما كانت الخصومة التي بينهما فقوله هذا مردود.

وذكر "**الآمدي**" قول "**أبي علي السجستاني**" معلِّقا على "**أبي تمام:**"« أنه ليس له معنى اخترعه إلا ثلاثة معان»[2] وعلق "**الآمدي**" على هذا الرأي بقوله :« ولست أرى الأمر على ما ذكره **أبو علي** بل أرى أن له – على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم – مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة »[3]

الواضح أنه قد سيطرت الأهواء والعواطف على عقول كثير من النقاد، فمن احتكم إليها ضل ومن استند إلى العقل اهتدى، والنفوس بالذم أعلق وإليه أميل، قال الله تعالى : **(إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ)** [يوسف: 53]

وهذه المبالغة في تقصي السرقة – وليتها كانت سرقة – أساءت إلى الأدب قبل أن تسيء إلى الآخذ، فقد كانت سببا في اتهام أدبنا « بالدوران في حلقة مفرغة من معاني الأقدمين وأساليبهم وتعريض تراثنا الشعري القديم للشك في قيمته بالنسبة للآداب الأخرى كأدب حي له شخصيته وتراثه الفني المتجدد»[4] وما هذه الشكوك التي حامت حول النقد العربي إلا بسبب سيطرة الأهواء والعواطف على العقل والحكمة.

(1) – محمد بن عمران المرزباني، المصدر السابق ، ص106.

(2) – الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، قدم له : إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية،ط1، بيروت .،لبنان، 2006م، ص 115.

(3) – المصدر نفسه ، ص 116.

(4) – محمد مصطفى هدارة ، إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ،دار المعارف ، القاهرة ، مصر، ص 243.

وقد أحسن "**ابن الوردي**" النظر إلى السرق أو بالأحرى الأخذ في قوله[1]

وأَسْرَقُ ما اسْتَطَعْتُ مِنَ المَعَانِي فَإِنْ فُقْتُ القَدِيمَ حَمَدْتُ سَيْرِي

وإِنْسَاوَيْتُ مَنْ قَبْتلِي فَحَسْبِي مُسَاوَاةُ القَدِيمِ وذَا لِخَيْرِي

وإِنْ كَانَ القَدِيمُ أَتَمَّ معْنىً فَذَلِكَ مَبْلَغِي ومَطَارُ طَيْرِي

فَإِنَّ الدِّرْهَمَ المَضْرُوبَ باسْمِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ دِينَارِ غَيْرِي

3- أسباب تشابه الأشعار:

3-1- أثر البيئة والمجتمع:

أدرك القدامى تأثير الظروف الطبيعية والاجتماعية في الأفكار والإنتاج الأدبي، وكلما كانت هذه الظروف متقاربة تقاربت الأفكار، يقول "**أبو هلال العسكري:**"« وإذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة،فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة وأنشدتُ **الصاحب إسماعيل بن عبَّاد:**

كانت سراة الناس تحت أظلّه

فسبقنى وقال:

فغدت سراة الناس فوق سراته.

وكذلك كنت قلت »[2].

(1) – محمد مصطفى هدارة، المرجع نفسه ، ص 70.

(2) – العسكري، المصدر السابق ، ص 230.

الواضح أن "**الصاحب بن عباد**" سبق "**أبا هلال**" إلى الجود بهذا المعنى، وقد نظمه **أبو هلال**" قبله، وما سببه إلا تقارب الفِكَر فأدى إلى تقارب النطق إن لم يكن تطابقا، ويظهر في ذلك تأثير البيئة الواحدة والظروف الاجتماعية الواحدة .

يقول "**ابن سلام الجُمحي**" عن الانتحال أنه « ليس يُشْكِلُ على أهل العلم زيادةُ الرواة ولاما وضعوا ،ولا ما وضع المُوَلّدُون، وإنما عَضّل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال»[1]

فيكون أهل البادية أقرب إلى شعرائهم من سواهم من الرواة والمُوَلَّدين وقد يسبب ذلك بعض الإشكال على النقاد للتفرقة بين صحيحه ومنحوله نظرا لشدة تقاربه.

نفى "**القاضي الجرجاني**" السرقة إن كانت في المعاني العامة الشائعة فلو« سمعت قائلا يقول إن فلانا الشاعر أخذ عن فلان قوله :لا مرحبا بالشيب، وحبذا الشباب وكيف لو عاود، وأسفى لفراق الأحبة وما لذذتُ العيش بعدهم ،وفاضت عيني صبابة لذكرهم لحكمت بجهله ولم تشك في غفلته».[2]

ويذكر **الجرجاني** وهيهات أن يعرضَ لك الأديب الفطِن لقول **عامر الثقفي:**

كأن ريّقه لما علا سَبطًا أقرابُ أبلق ينفي الخيلَ رمّاح

وقول آخر:

وترى البرقَ عارضًا مُستطيرًا مرَح البُلق جُلنَ في الأجلال

إلا عن روية كثيرة، أو فكر طويل»[3]

(1) – ابن سلّام الجمحي، المصدر السابق ، ج1، ص46.
(2) – علي بن عبد العزيز الجرجاني ، المصدر السابق ، ص186.
(3) – المصدر نفسه، ص186.

هذه أمور مشهورة متداولة لا سرقة فيها ،ويستطرد قائلا: « وقد يكون في هذا الباب ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مراس، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة، ولعل في الأمم من لم يرها وحمرة الخدود بالورد والتفاح وكثير من الأعراب من لم يعرفها، وكأوصاف الفلاة، وفي الناس من لم يُصحر، وسير الإبل، وكثير منهم من لم يركب».[1]

وهذه أمور قد تتسع في أمة وتضيق في أخرى حسب عادات كل مجتمع، وهي أمور متقررة في النفوس ترثها الأجيال عن بعضها كما تُوَرَّث الأموال.

وتكون ناشئة عن مشاهدة أو خبرة أو مورّثة ومن أهل البدو من لم يركب البحر ومن أهل الحضر من لم يَسِر في الصحراء، ولم يشاهد الأطلال ولكن تجد ذلك في قصائده، ومثال ذلك تشبيه الأطلال بالخط الدارس أدى إلى المعنى الذي تداوله الشعراء، قال **امرؤ القيس:**

لمَن طللٌ أبصرتُه فشجاني كخطّ زَبورٍ في عسيبِ يماني

وقال **حاتم:**

أتعرِفُ أطلالًا ونؤيًا مهدّما كخطّك في رقٍّ كتابًا مُنَمنَما

وقال **الهذلي:**

عرفتُ الديار كرسْم الكتا بِيزْبُره الكاتب الحِميَري »[2]

وأمثال ذلك كثيرة لا تحصيها العد ولا تخفيها الشهرة.

(1) – علي بن عبد العزيز الجرجاني، المصدر السابق ، ص186.

(2) – المصدر نفسه ، ص 186.

و"**الباقلاني** "يرى أن للعصور دورًا في تشابه الإنتاج الأدبي، يقول: « وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر، وتتدانى رسائل كتاب دهر، حتى تشتبه اشتباهًا شديدا، وتتماثل تماثلا قريبا، فيغمض الأصل»[1]

فالظروف الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية في عصر ما تؤدي إلى تقارب الرؤى والأفكار وبالتالي تأتي الأعمال الأدبية متقاربة.

وهذا الأمر أدى إلى حقيقة أن « كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله والمبتَدع منه والمخترَع قليل إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذًا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك معالم تكلف المتصنع والمعتمد القاصد».[2]

وإن المتكلم لو عمل مجتهدًا أن يكون كلامه بكرا ليس فيه تكرار، فإن ذلك من الأمور المستحيلة فما بالك بالكلام المخصوص (الشعر) الذي له مسالك وأغراض معهودة محفوظة، اللهم إلا إذا نطق بكلام غير معروف ولا معهود فلا هو يفهم نفسه ولا غيره يفهمه فيخرج عن المعقول.

فاللغة التي يتوارثها جيل بعد جيل لا يرث مفرداتها فقط « بل يرث تعبيرات وفقرا وأمثالا يفيد من استعمالها في كلامه»[3] فتتكرر المصطلحات والمفاهيم والتعابير فيظن الفرد أن اللاحق أخذوا من السابق، « وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول

(1) – الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف ،ط5 ،القاهرة ، مصر، 1997م، ص 122.

(2) – الحاتمي، المصدر السابق ، ص 28.

(3) – عبدالجبار المطلبي: دراسات في الأدب الإسلامي والأموي (الشعراء نقادا)، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، 2007م، ص117.

المعاني بينهم فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه »[1]

وذكر **أبو فرج الأصفهاني** صاحب (الأغاني) عن **الأصمعيّ** « قال أخبرني **طماح ابن أخي الرماح ابن ميادة** قال: قال لي عمي الرماح: ما علمت أني شاعر حتى واطأت[2] **الحطيئة**، فإنه قال:

عفا مسحلان من سليمى فحام ره تمشى به ظلمانه وجآذره

فو الله ما سمعته ولا رويته فواطأته بطبعي فقلت:

فذو العش[3]والممدور[4] أصبح قاويا[5] تمشى به ظلمانه وجآذره

فلما أنشدتها قيل لي: قد قال **الحطيئة**: تمشى به ظلمانه وجآذره (البيت).

فعلمت أني شاعر حينئذ»[6].

والذي يظهر أن السعادة والسرور باديان على لسان حاله أثناء سرده هذا الخبر إذ وافق شعره شعر **الحطيئة** دون أن يعلم به. ومايضارعه في العصر الحديث أو المعاصر مفهوم جديد هو "**التناص**" إذ يقارب مفهوم السرقات في التراث النقدي العربي، يقول "**ليتش**" :« إن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى

(1) –ابو هلال العسكري، المصدر السابق ، ص 178.

(2) – أي وافقته.

(3) – ذو العش، ذكر ياقوت في «معجم البلدان»: أنه من أودية العقيق بنواحي المدينة. وذكر البكري في «معجم ما استعجم» ص 684: أنه موضع ببلاد بني مرة دون حرة النار بليلة، وأنشد عليه قول ابن ميادة:

فلم ترعيني مربعا بعد مربع ... بذي العش لو كان النعيم يدوم

(4) – الممدور: موضع في ديار غطفان.

(5) – قاويا: مقفرا خاليا.

(6) – أبو الفرج الأصبهاني، المصدر السابق ، ج 2، ص510.

ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ .... إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتما: نص متداخل»[1].

وتقول "**جوليا كريستيفا**": «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[2]. وتقول أيضا إن التناص: «هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[3].والذي يظهر أن أي نص أدبيًّا سواء أكان شعرا أم نثرا لا يسلم من تأثير نصوص أخرى عليه من حيث الأخذ إنْ كانت ظاهرة أو غير ظاهرة وهذا ما يشير إليه بعض النقاد العرب القدامى.

فإن كان الآخذ واعيا وقاصدا، فالهدف من وراء القصد؛ الاستشهاد والتوضيح والتمثل وقد يكون على سبيل المعارضة ومجاراة صاحب المعنى الأصلي وقد يكون القصد الإبداع، أما أن يكون على غير قصد منه فلربما يرجع ذلك إلى ترسبات ما طالعه وحفظه و لم يتبين أهي من كيسه وفكره وإبداعه أم مما حفظ وتعلم، وقد يكون توارُدًا فكما جاء للأول جاء للأخر.

ومفهوم "**التناص**" مصطلح مهذب لا تجريح فيه بخلاف مصطلح "السرقة " وما ينضوي تحتها من مصطلحات؛ كالإغارة والغصب فهي عنيفة وجارحة، وقد يعزى هذا إلى طبيعة ونفسية العربي فهو عنيف شديد في الذود عن كل ما يملك من مال ومتاع وأرض وزوجة شديد الغيرة عليها، ويتجلى ذلك في الدفاع عن ممتلكاته الفكرية أيضا، وفي ذلك قال

(1) – عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر ،1998، ص 325.

(2) – المصدر نفسه، ص 236.

(3) – مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991، ص78،77.

"**الحريري**" في إحدى مقاماته: «وانتحلت شعري واسترقته؟ واسترق الشعر عند الشعراء. أفظع من سرقة البيضاء والصفراء ... وغيرتهم على بنات الأفكار، كغيرتهم على البنات الأبكار[1]. فقال الوالي للشيخ: وهل حين سرق سلخ أو مسخ، أو نسخ؟ فقال: والذي جعل الشعر ديوان العرب وترجمان الأدب ما أحدث سوى أن بتر شمل شرحه، وأغار على ثلثي سرحه»[2].

والسرقة بغيضة إلى نفوس الشعراء وسارق الشعر عندهم كسارق الذهب والفضة، بل أشد حتى أن سارق الذهب ينفقه على نفسه أما سارق الشعر فإنه ينشره للعالمين على أنه له بهتانا وزورًا، وغيرتهم على الأفكار والاختراعات شديدة ظاهرة، وهذه الشدة والغلظة والتعنيف في الانسان العربي في الدفاع عن ممتلكاته لربما تعزى لبيئته القاسية التي يعيش فيها.

3-2- تقاليد الشعر:

الشعر كما عرَّفه "**قدامة بن جعفر**:"« قول موزون مقفى يدل على معنى»[3]، وبهذه العناصر الأربعة: القول، الوزن ، و القافية، و المعنى ، يتحدد مفهوم الشعر ويتميز عن النثر؛ فهو موزون: يفصله مما ليس فيه وزن، ومقفى: يبينه عما لا قوافي له، وأما المعنى: يفصله عما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على غير ذلك.

(1) – أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ،لبنان، 1992م، ج3، ص 79.

(2) – القاسم بن علي الحريري، المقامات، مطبعة المعارف، بيروت، لبنان ،1873 م، ص 222.

(3) – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب ،ط1، قسطنطينية ، 1885 ، ص 3.

وفي هذا تضييق كبير على الشاعر فهو «يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله، وكيف يقوله، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التي ينْظمه بها، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتخذه فيها من طرق فنية في التعبير والموسيقى والتصوير »[1] فهذا التضييق و الحصر ما جعل الأشعار تتشابه لأنها تسير على نسق واحد ونمط واحد ، يرى "**ابن رشيق**" :« أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله، وكان من الشعراء، شعر في ذلك الوزن، وذلك الروي وأراد المتأخر معنى به، فأخذ في نظمه إن الوزن يحضره والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط»[2] فالوزن الواحد والقافية الواحدة، والرَوي الواحد ؛ محددات ترسم مسارا للمعنى ولا تمر من هذا المنفذ إلا المعاني المتشابهة وهذا التشابه الذي غرَّ الكثير فيدّعون فيه السرقة.

وقال "**الأصمعي**" قلت **لأبي عمرو بن العلاء:** « أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ ؟ ولم يلق أحد منهما صاحبه ولا سمع بصاحبه فقال لي: تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها ».[3]

وقد طُرح هذا السؤال على "**أبي الطيب المتنبي**" أيضا فقال: «الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر »[4] وقد أحسن التشبيه عندما شبه الشعر بالجادة فهي محددة وكلما كثر مرور الدواب عبرها لابد أن يقع حافر على موضع حافر وقد يكثر ذلك إذا كانت

(1) – شوقي ضيف عبد السلام ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي،ط11، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، 2011، ص 19.

(2) – ابن رشيق، المصدر السابق ،ص 59.

(3) – الحاتمي ، المصدر السابق ، ص 45.

(4) – المصدر نفسه ، ص289.

هذه الجادة طويلة فكذلك الشعر ضيق المعالم محدود المجال فكلما كثر الشعراء وطال الزمن لا بد أن يحصل تقارب في المعاني والمرادفات وحتى النظم.

ولمنهج القصائد وطريقة دورانها دور كبير في توافق الأشعار وتعالقها فإن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ..، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب.. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عَقَّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضّله على الأشباه، وصغّر فى قدره الجزيل[1] فهذه هي الطريقة الجيدة في الشعر المحببة لدى السامع والقارئ و الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظَماء إلى المزيد[2]

وكان ممن خالف هذه الطريقة وابتعد عن هذه الأقسام أن بعض الرجّاز أتى **نصر بن سيار** والي خراسان لبني أمية فمدحه بقصيدة، تشبيبها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات فقال **نصر:** والله ما بَقَّيْتَ كلمة عذبة، ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب.[3]

(1) – ابن قتيبة، المصدر السابق ، ص 76.

(2) – المصدر نفسه ، ص 76.

(3) – المصدر نفسه، ص 76،77.

فمن اتبع هذه الطريقة فقد أجادها ومن خالف هذه الطريقة رَمَتْه الأسهم فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام[1] ، فهو ملزم بإتباعها والسير على نهجها وطريقتها.

وقد كان النقاد مغالين كثيرا جدا في البحث والتقصي عن الأشعار المتشابهة والمتواردة واستقصوا ذلك أبعد استقصاء حتى تمحلوا في إظهار سرقات مستترة يدّعونها، ثم يجهدون أنفسهم في التفنن للتدليل عليها وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه. [2]

يرى **الدكتور"شوقي ضيف"** أن الشعراء يعدلون إلى التحوير في المعاني القديمة تحويرا يجعلنا ننسى الأصل، والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي فإن تعدد أنواع الشعر عند الغرب من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهذا الجانب تنوعا لم يتح له في الشعر العربي، إذ يعرض الشاعر القصصي أسطورة، ويعرض الشاعر الغنائي فيحولها إلى مقطوعة غنائية ثم يأتي دور الشاعر التمثيلي فيحولها إلى رواية تمثيلية، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفني شكلا جديدا في كل نوع من أنواع الفن.. فالشعر التمثيلي يتيح للشعراء من التحوير مالا يتيحه الشعر الغنائي.[3]

و الشعر العرب شعر غنائي ولذلك ظل التحوير عندهم محدودا في آماد ضيقة، فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المحصورة.[4]

(1) – ابن قتيبة، المصدر نفسه ، ص 77.

(2) – محمد مندور،المرجع السابق، ص297.

(3) – شوقي ضيف، المرجع السابق ، ص297.

(4) – المرجع نفسه ، ص 279.

إن الوزن والقافية والروي ثم طريقة بناء القصائد أي الشكل الخارجي للقصيدة هي عوامل أدت إلى تقارب المعاني في الأشعار فظهرت وكأنها قوالب متشابهة وصور متناسخة، وعلى هذا المعنى الذي حددته نشأ اتهام الشعر العربي بقلة الابتكار فيه حتى إن الذين يقرؤون ترجمات له في لغة من اللغات لن يجدوا فيه غير أنواع من التقليد لنموذج رفيع، فيما عدا بعض المقطوعات التي قيلت في مناسبات معينة، لأن هدف الشاعر العربي ليس البحث عن فكرة جديدة، أو امتلاك سامعيه بأصالة أفكاره وإنما هو أخذ فكرة قديمة وتوشيتها بكل ما في طاقته الفنية ليتفوق على الأقدمين بجمال تصويره وتعبيره.[1]

والأخذ ليس دائمًا عن وعي وفهم بل الكثير منه يأتي عن غير إدارك ، نظرا للأسباب التي ذكرناها سابقا كالظروف الطبيعية والاجتماعية وقيودها.

3-3- الرواية والتلمذة :

قد يكون أخذُ الشاعر عن وعي، وقد لا يكون فيعتمد عند ذاك على التذكر المتعمد أو الاستدعاء وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءاته، وأهمها بالطبع الأشعار التي قرأها أو حفظها خلال حياته، ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأ أو حفظ لهم أشعارهم، ومن ثم تحدث الشبهة عند نقاد العرب في وجود سرقة متعمدة[2].

فهذه الأشعار التي يحفظها ثم يتناساها إذا ظهرت له تبدو له وكأنها من سليل أفكاره ومن وحي إبداعه.

(1) – محمد مصطفى هدارة، المرجع سابق، ص.194

(2) – المرجع السابق ، ص 252.

والرواية شيء ضروري للشاعر، قبل أن يصبح شاعرًا لا بد أن يروي لأحد الشعراء فهي دعامة أساسية للإبداع ، وفي ذلك يقول **القاضي الجرجاني** في كتابه الوساطة : « ولست أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمُخضرِم والأعرابي والمولَّد؛ إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ولا طريق الرواية إلا السمع وملاك الرواية الحفظ وكانت العرب تروي وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض » [1] وكان كل شاعر راوية "فزهير" كان راوية "أوس"، الحطيئة راوية "زهير" و "أبو ذؤيب" راوية ساعدة بن جوؤية، فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم.[2] وهكذا فإن معاني المروي له تتسرب إلى الراوي حتى وإن حاول تحاشي ذلك فإنه لا يستطيع لأنها مرتسمة في ذاكرته ولا مناص له إلا إليها سواء قصد أم لم يقصد.

وقد تأثر "**البحتري**" تأثرا كبيرا بأستاذه "**أبي تمام** "حتى عيب عليه ذلك فقال رَادًّا:«أيعاب على أن أتبع **أبا تمام**، وما عملت بيتًا قط حتى أخطر شعره ببالي؟ ولكنني أسقط بيت الهجاء من شعري. قال: فكان بعد ذلك لا ينشده، وهو ثابت في أكثر النسخ».[3]

وقد تكون التلمذة أشد تأثيرا لأن التلميذ يصطحب أستاذه ويحتك به احتكاكًا مباشرًا، وفي نفس الوقت يروي له، وأما الرواية فأحيانًا تكون عن غير صلة مباشرة بالشاعر المروي له كأن يفصل بينهما راوية آخر أو أكثر.

ويقول"**ابن رشيق:**"«فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه فيقولون: فلان شاعر راوية يريدون أنه إذا كان

(1) –على بن عبد العزيز الجرجاني، المصدر السابق ، ص15، 16.

(2) – المصدر نفسه ، ص 16.

(3) – أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تح : خليل محمود عساكر ومحمد عزام ونظير الإسلام الهندي ، دار الآفاق الجديدة،ط3، بيروت ، لبنان، 1980، ص 70.

راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب »[1] وذكر"**ابن رشيق**" عن "**الأصمعي**" أنه قال:

«لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ »[2] فصار شاعرا فحلا لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة.[3]

للحفظ أهمية كبيرة للسير في طريق الابداع، وفيه ذهب "**ابن خلدون**" إلى أن الحفظ من جنسه أيمن جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها.. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء [4] وروى "**ابن طباطبا** " عن "**خالد بن عبد الله القسري**" أنه قال « حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي تناسها فتناسيتها، فلم أُرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ » [5] فكانت تلك الخطب التي حفظها وتناساها سببا في انفتاح المعاني له وتأتِّي الألفاظ وكانت رياضة لفهمه، وتهذيبا للفظه.

الذاكرة تنقسم إلى نوعين، نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها والآخر الذاكرة الخفية اللاشعورية، فأما الذاكرة الصريحة الشعورية فهي مستودع الانطباعات التي صيغت في الزمن على هيئة أفكار وقت تلقيها، وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي خزان

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 197.

(2) – المصدر نفسه ،ص 197.

(3) – المصدر نفسه ،ص 197.

(4) – ديول طاهر ، السرقة الشعرية في التراث النقدي العربي، المصطلح والمفهوم، المصنف لابن وكيع أنموذجًا، رسالة ماجستير ص 60، نقلا عن ابن خلدون، في المقدمة، ص 507.

(5) – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي ، القاهرة، مصر ، ص 14.

الانطباعات التي لم نصفها شعوريا وقت تلقينا لها، وبالتالي فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد، أو كأنه التقاء بها لأول مرة.[1].

يمكن تقسيم التذكر إلى أربعة أقسام باعتبار المعنى ومصدر المعلومة كركيزتين أساسيتين في هذا التفريع، أولها؛ التذكر التام وهو استحضار المعنى مع صياغته وتركيبه، وتذكر صاحبه والمصدر الذي أُخذ منه أو على الأقل معرفة صاحبه، مثل تذكر بيت شعري مع المناسبة، والمكان و الزمان، والقائل .. و ثانيها؛ التذكر شبه التام كتذكر المعنى لوحده دون صياغته مع استحضار القائل أو حتى المصدر، وثالث هذه الأنواع؛ التذكر الناقص وهو قسمان: استحضار المعنى مع صياغته وعدم القدرة على معرفة صاحبه، أو تذكر المعنى ونسيان صاحبه و الصياغة، و آخر هذه التفريعات؛ التذكر الخادع وهذا مربط الفرس، وهو استرجاع معنى و الاعتقاد إنه من قريحة المُتذكر، ولكن في الحقيقة هو ترسبات سابقة يقول "**ابن رشيق**" : « يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما»[2] فيظن أنه ابتدعه، وقد يأتي بهذا المعنى أو بصياغة قريبة من الأولى التي حفظها ونسيها، وهنا يذهب المبالغون أنه سرقة، حتى وإن كان المعنى قريبا من الأول مع اختلاف الألفاظ، ومما يزيد من شدة الشبهة وجود لفظ مشترك بين السابق واللاحق فيرمى المبدع الجديد بتهمة السرق.

إن للرواية دورا كبيرا في صقل موهبة الشاعر يقول "**القاضي الجرجاني** " :« إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية، والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل

(1) – عبد الحليم ريوقي ، إبداع النص بين الوعي واللاوعي , مجلة دراسات أدبية،العدد الأول، 2008م، الجزائر، ص 105.

(2) – ابن رشيق، قراضة الذهب، المصدر السابق، ص 78.

واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ».[1]

فالطبع والرواية والذكاء، ثم الدربة والمران أهم دعائم الشعر فمن حازها ملك ناصيته وبقدر حيازته وتمكنه منها تكون مرتبته بين الشعراء.

إن الأشعار التي يحفظها من أراد أن يصبح شاعرا ثم يتناساها، كفيلة بتحديد قوة ابداعه لأن فكرته الجديدة تنسلخ من تلك الأفكار المنصهرة داخل قريحته، و تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد أو كأنه التقاء بها لأول مرة[2] ، وفي هذه الحالة تصبح ملكا له، واستظهاره لها يكون على ثلاثة أوجه؛ إما أن يأتي بما يوافقها وهذا هو الأغلب، وإما أن يأتي بما يخالفها وهذا نادر، أو أن يولّد منها وهذا هو الأوسط، وكل هذه المظاهر التي ذكرنا عدها النقاد المتشددون في قضية السرقة أخذا لا مشروعا وسرقة واضحة.

4- دور الرُّواة والنُّقاد وأهم مبادئ الأخذ:

4-1- دور الرواة في النحل:

الرواية عمل نبيل و أمانة عظيمة حملها الرواة، وواجب عليهم تحسس عظم هذه بأمانة، ولكن أحيانا، قد تغلب الأهواء والنزعة الذاتية بعض الرواة ، و تخرج الرواية عن طريقها التي رسمت له، فيخون أحدهم هذه الأمانة ولا يؤديها حق تأديتها، وتستهويه نفسه لغرض ما إما بزيادة أو تحريف أو نحل.

(1) – الجرجاني، المصدر السابق ، ص 16.

(2) – عبد الحليم ريوقي، المرجع السابق، ص 105.

4-2- وضع الشعر ونحله:

تنبه " **ابن سلام** " إلى قضية وضع الشعر، يقول: « وفي الشعر مصنوع مفتعل وموضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يُستخرج ولا مثل يضرب ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء» [1]

والشعر المأخوذ عن الكتب لم يكن مرغوبا فيه، فإذا كان «مثل ما روى الصحفيون ما كانت إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم» [2] والشعر الموثوق هو ما أُخذ عن أهل البادية أو عُرض على أهل الاختصاص.

وقد يؤخذ الشعر عمن لا علم له به مثل **محمد بن إسحاق بن يسار**.. وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك، فقبل عنه الناس الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أُتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا الشعر قط [3] وبتصرفه هذا أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه [4] و"**ابن سلام**" لم يقبل هذا العذر منه رغم أنه كان يعتذر للناس ويرى أنه لا علم له بالشعر، ولكن العجب ممن يأخذ عنه الشعر، ولا يتحرى الحقيقة. واشتهر أيضا بالوضع والنحل **حماد الرواية** وكان غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار.[5]

وأما "**خلف الأحمر**" ففيه قال "**المبرد**" :«كان **خلف الأحمر** عجيب الذهن، حسن التصرف في أساليب الشعر وكان مع اقتداره واتساعه يعد مقلا لما كان يُنحله الشعراء المتقدمين **كأبي**

(1) – ابن سلام، المصدر السابق ،ص 4.
(2) – المصدر نفسه ،ص 11.
(3) – المصدر نفسه ،ص 8.
(4) – المصدر نفسه ،ص7.
(5) – المصدر نفسه ،ص 48.

دواد و **الشنفرى وتأبط شرا** ومن لا شهرة له من الشعراء، قال : وكان أتى الكوفة فأقرأ أهلها أشعار **أبي دواد**، ونحله شيئا كثيرا لم يقله، وأخذ منهم على ذلك البر الجزيل، ثم تنسك فعاد إليهم، فأخبرهم بما كان منه في أنحال هؤلاء الأشعارَ ،وأن كثيرا مما نسبه إلى **أبي دواد** ليس له، وإنما أنحله إياه من قوله [وهو] فلم يعرجوا على كلامه» [1] و الملاحظ في سير العرب أن الأشعار المنحولة والموضوعة، حتى وإن علم الناس أنها كذلك لم يتخلوا عنها بل بقيت منتشرة ومتداولة.

وكان "**الفرزدق**" مستهدفا نظرا لعلو مرتبته في الشعر فاتهم بالسرق والعجز أحيانا و لا أدل على ذلك من وجود روايتين مختلفتين عن عجزه فالأولى ما حكاه **الجارود بن أبي سبرة** قال : مر بي **الفرزدق** وأنا على لباب جالس فوقف عليّ ، فقال لي : يا أبا نوفل قد قلت بيتا ، وقد انغلق علي بعده ، قال : قلت: ما هو؟ قال : قلت:

إِنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وأَطْوَلُ

قد انغلق علي ما بعده، قال: قلت:

بَيْتًا بَنَاهُ لَنَا المَلِيكُ وما بَنَى مَلِكُ السَّمَاءِ فإِنَّهُ لا يُنْقَلُ

فقال: قد انفتح لي، وقال:

بَيْتاً زُرَارةُ محتبٍ بفنائه ومُجاشعٌ وأبو الفوارس نَهْشَلُ

لا يحتبى بفناء بَيْتِكَ مثلهم أَبَداً إذا عُدَّ الفِعال الأفضل[2]

و الرواية الثانية ما حكاه " **سلمة بن عيا** "قال:« دخلت السجن فإذا **الفرزدق** محبوس وإذا هو قد قال: (إن الذي سمك السماء) البيت، ثم أفحم، فقلت:

(1) – الحاتمي، المصدر السابق ،ص 36،37.

(2) – المرزباني، المصدر السابق ، ص 111،112.

بَيْتاً زُرَارةُ محتبٍ بفنـائه ومُجاشعٌ وأبو الفوارس نَهْشَلُ[1]

ففي الرواية الأولى فإن (بيتا زرارة محتب بفنائه..) البيت، منسوب إلى"**الفرزدق**" أما في الثانية فإنه منسوب إلى "**سلمة بن عيا** " وهذا يدل على الأقل أن إحدى هاتين الروايتين موضوعة إن لم يكن كلاهما.

وحكى" **أبو اليقظان**" في هذا الصدد قائلا « مر رجل من **بني ربيع بن الحارث** على **الفرزدق** وهو ينشد قصيدة له وقد اجتمع الناس عليه ، فمر في أبيات كما هي للمخبّل قد سرقها قال فقلت: والله لئن ذهبتُ قبل أن أُعْلِمَه إن هذا لشديد، ولئن قلت له قُدام الناس ليفعلن بي فقلت أكلمه بشيء يفهمه هو ولا يدري الناس ما هو، فقلت: يا **أبا فِراس** قصيدتك هذه نثول، فقال: اذهب عليك لعنة الله، وفطن ولم يفطن الناس ومعنى نثول أن البئر إذا حفرت ثم كبست ثم حفرت ثانية قيل لها نثول، فيقول : قصيدتك حييت بعد ما ماتت.[2] هذه الرواية تبدو مفتعلة ومدسوسة لأن هذا الرجل الذي يزعم أنه كشف سرقة **الفرزدق** مجهول والأبيات مجهولة أيضا ثم إن لفظة "نثول" ما كان ليخفى مفهومها عن ذلك الجمع من الناس وبخاصة عندما كان رد "**الفرزدق**" عنيفا فإنه يثير انتباههم لهذه اللفظة ويظهر **أن**" **أبا اليقظان**" هو من افتعل هذه الحكاية فلم يستطع ذكر اسم الشخصية التي افتعلها ولا الأبيات المزعوم سرقتها حتى لا تنفضح هذه الرواية المكذوبة، ولربما خُدع بها ونقلها كما هي دون طول نظر أو تمحيص.

هذا يدل بوضوح على وجود روايات كثيرة تجعل من الشعراء سارقين وبخاصة **الفرزدق** الذي كثرت حوله الأقاويل وهي روايات مردودة، فصُوّر **الفرزدق** غاصبا مغيرا على أي شعر

(1) – المرزباني ، المصدر السابق ، ص 112.

(2) – المصدر نفسه ، ص 110، 112.

يرى نفسه أحق به من قائله وانفرد بهذه الظاهرة ثم عممت في الشعر العربي بُعج لها مصطلحان هما "الغصب" و"الإغارة" فأساءت كثيرا إلى الأدب العربي .

ومن ذلك أيضا أن **الفرزدق** وقف على **جميل** والناس مجتمعون عليه وهو ينشد:

تَرَى النَّاسَ مَاسِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وإِنْ نَحْنُ أَوْمَأْنَا إِلَى النَّاسِ وَقّفُوا

فأشرع إليه رأسه من وراء الناس وقال : أنا أحق بهذا البيت منك قال: أنشدك الله يا أبا فراس، فمضى **الفرزدق** وانتحله[1] وصار الأخذ علنيا أمام جمع غفير من الناس هكذا صُورّ **الفرزدق** وكأن همه البحث والتفتيش عن الأشعار التي تروقه فيغتصبها من صاحبها وهناك روايات كثيرة[2] في هذا الشأن مفتعلة الغرض منها الحط من قيمة من رفعته العرب لأسباب ذاتية .

4-3- أسباب الوضع والنحل:

أسباب كثيرة أدت إلى الوضع والنحل نذكر منها:

- محاولة النيل من بعض الشعراء والحط من قيمتهم كما فُعل مع ."**الفرزدق**" وغيره.

- قد يكون الغرض الإحسان إلى أحد الشعراء ورفعه فيُدعى أن الشعراء تغير على فنه وابداعه فتسرقه وتنسبه.

- لربما يرجع السبب إلى قضاء حاجة مؤقتة ، قال" **أبو عبيدة**":« إن ابن داود بن متمم بن نويرة قدم البصرة في بعضما يقدم له البدوي من الجلب والميرة فنزل النحيت، فأتيته أنا وابن نوح العطاردي فسألناه عن شعر أبيه متمم (يعني جده)، وقمنا له بحاجته، وكفيناه

(1) – عبد الجبار المطلبي، المرجع السابق، ص 129، 130.

(2) – المرجع نفسه، ص 129، 150.

ضيعته فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم.. فلما توالى ذلك علمنا أنها افتعله »[1] وإنما افتعل ذلك لِيُلْهِيهما حتى يبذلا مجهودا أكبر في ضيعته، أو لربما أراد مجاملتهما، ولكنه لم يع أنه قد أساء إلى أبيه بهذا الشعر المنحول.

– انعدام المعرفة بالشعر مثل "**محمد بن إسحاق**" فلم يكن ذا علم بالشعر وإنما كان من أصحاب السير، و كان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه ... وكان أكثر علمه بالمغازي السير وغير ذلك ، فقبل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول: " لا علم لي بالشعر أتينا به فأحمله".[2]

– المسامرة، التي كان هم أصحابها الحصول على الشاهد الذي يؤدي غرضهم دون أن يهتموا كثيرا بتحقيقه والتأكد من صحة نسبته إلى قائله[3].

– قلة أشعار بعض القبائل أو ضياع بعضها قال "**ابن سلام**": «استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسنة شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت»[4].

– التنافس بين القبائل فكان الراوي يتعمد الوضع إثباتا للتبريز والتفوق.[5]

– إقامة الحجة والدليل فمنهم من كان يُغيّر في الدواوين المكتوبة ليعذر بها عند الخلاف ويقيم منها الحجة على الرواية الصحيحة[6].

---

(1) – داود غطاشة وحسين راضي، المرجع السابق، ص 8.

(2) – ابن سلام، المصدرالسابق ،ص 8.

(3) – داود غطاشة وحسين راضي، المرجع السابق، ص 8، 9.

(4) – ابن سلام، المصدر السابق ،ص 46.

(5) – داود غطاشة وحسين راضي، المرجع السابق، ص 8.

(6) – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية،ط1 ، بيروت، لبنان، ، 2000،ج1،ص295.

– والوضع ليس دائما مقصودا فقد يكون عن سوء فهم أو اختلاف الروايات، حكى" **ابن سلام**" عن خلف أنه سمع أهل البادية يروون بيت **النابغة للزبرقان بن بدر** وهو:

تَعْدُو الذِّئَابُ عَلَى مَنْ لا كِلاَبَ لَهُ * وتَتَّقِي مَرْبِضَ المُسْتَثْفِرِ الحَامِي**

وقد سأل **ابن سلام يونسَ بن حبيب** عن هذا البيت فأكد أنه **للنابغة** ، وأن **الزبرقان** ضمنه في شعره على سبيل المثل غير قاصد ضمه إلى شعره[1] فمن لم يفهم قصد ذكره في شعره يظن أنه سرقه.

والرواة ليس دورهم سلبيا دائما، ولاسيما رواة الأعراب فقد ساهموا إلى حد كبير في تعديل نسبة كثير من الشعر سواء أكان منسوبا لشعراء مشهورين أم مغمورين ، ولولا هؤلاء الأعراب ما درى **الأصمعي** أن شعر **امرئ القيس** ليس كله خالصا له بل دخله كثير من شعر الصعاليك[2].

5– دور النقاد في التسريق:

انقسم النقاد إلى ثلاثة فرق؛ فريق يناصر القديم وفريق يناصر الحديث [3] وفريق ثالث حاول أن يتوسط بين هذا وذاك وذهب إلى أن العمل الأدبي هو الأجدر بالاهتمام، أما الفريق الأول فبالغ كثيرا في مناصرة القدماء ونسب إليهم الفضل كله ورأى أن المحدثين إمّعات تابعون لهم، عنهم سرقوا ومنهم اختلسوا، ومن هؤلاء " **ابن الأعرابي** " وعنه قال "**أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي** : "وجَّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعارا وكنت معجبا بشعر أبي تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

(1) – جهاد المجالي، طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، دار الجيل ،ط1، بيروت ، لبنان ،1992م، ص 178.
(2) – المرجع نفسه ، ص177.
(3) – بدوي طبانة، المرجع السابق ، ص148.

وعَاذِلٍ عَذَلْتُهُ في عَذْلِهِ فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ

حتى أتممتها، فقال: أكتب لي هذه، فكتبتها له ثم قلت : أحسنة هي، قال: ما سمعت بأحسن منها

قلت إنها لأبي تمام ، فقال: خرّق خرّق[1] ، فما إن علم **فابن الأعرابي**" أنها لمحدث حتى غير رأيه فيها و في هذا تعصب شديد للمتقدمين وظلم كبير للمتأخرين.

ومن ذلك قول " **ابن الأثير** " :« والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظة واحدة فإن ذلك من أدل الدليل على سرقته» [2] وهذه مبالغة شديدة بل مذمومة، إذ اللفظة الواحدة دليلا على السرق ومعيارا نقديا يقيم عليه حكمه، وإنما هذا نابع من بعض المحدثين والتحامل عليهم. ومن هؤلاء أيضا "**أبو عمرو بن العلاء**" الذي قال:« لو أدرك **الأخطل** يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا» [3] وقد صدق **ابن الأثير** عند ما قال: « وقرأت في كتاب الأغاني **لأبي الفرج** ففي تفضيل الشعر أشياء تتضمن خبطا كثيرا وهو مروي عن علماء العربية، لكن عذرتهم في ذلك، فإن معرفة الفصاحة والبلاغة شيء خلاف معرفة النحو والإعراب» [4] فكل عالم أدرى باختصاصه ولو تَدَخَّلَ في اختصاص آخر ما أحسن فيه.

و حُكي عن **إسحاق الموصلي** أنه قال : أنشدت **الأصمعي**:

هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ فيُبَلَّ الصَّدَى ويُشْفَى الغَلِيلُ

إِنَّ ما قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ القَلِيل

(1) –ابن منظور، المصدر السابق ،ج 10،ص73 (خرق).

(2) – الصولي، المصدر السابق، ص 175،176.

(3) – أبو فرج الأصفهاني، المصدر السابق ،ج 10، ص 420.

(4) – ابن الأثير ، المصدر السابق،ج 3، ص 222.

فقال: هذا والله الديباج الخسرواني! ولمن تنشدني؟ فقلت إنهما لليلتهما. فقال :لا جرم والله إن أثر التكلف فيهما ظاهر!!» [1].

وكان هؤلاء المتعصبون للقديم لا يحتجون بشعر المُولّدين، وكان "**الأصمعي**" قد صحب **أبا عمرو بن العلاء** وفيه قال: « جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي وسئل عن المولّدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم» .[2]

وذكر **ابن رشيق** سبب هذا التشدد في قوله:« وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لُجَاجة[3]» فتمادوا في عنادهم وبالغوا فيه ، و ما دخل التشدد في شيء إلا شانه.

وقد بالغوا كثيرا في تسريق **أبي نواس** و**بشار و البحتري** و**أبي تمام** و**أبي الطيب المتنبي** وغيرهم فما وجدوا صلة ولو بسيطة بين السابق واللاحق ولو كانت لفظة إلا واتهموا اللاحق بالسرق وما عذروه في ذلك.

أما أنصار المحدثين فيرى فيهم أنهم أهل الفن الأدبي، وأنهم ولدوا ونشئوا في العصر الحضاري، ورضعوا لبان الثقافة، وعصروا قطوفها الدانية، فكان أدبهم مشبعا بالفكرة كما كان مشبعا بالعاطفة... فكانت معانيهم أكثر وأنضج وأفسح، باتساع المجال وتعدد الميادين كما أن الأسلوب قد لطف وجمل، وأصابه التهذيب والتنقيح في عصر نمى فيه الذوق وهُذِّبت مناحيه. [4]

(1) – زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء, دار الجيل، ط1، بيروت ، لبنان ، 1993م، ص 9.

(2) – ابن الرشيق ، المصدر السابق ،العمدة،ج1، ص 90.

(3) – لَجّ في الأمر: تمادى عليه وأبى أن ينصرف عنه ، ابن منضور لسان العرب ،مادة(لجج)، و ابت الرشيق ،العمدة،ج1، ص 91.

(4) – بدوي طبانة، المرجع سابق، ص 149.

وقد كان **أبو العلاء المعري** يتعصب **لأبي الطيب**، حتى أنه كان يسميه الشاعر ويسمى غيره من الشعراء باسمه، وكان يقول: « ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسنا مثلها» [1] وهذا تعصب شديد ، إذ لا يمكن أن يوصف بهذا الوصف غير للقرآن الكريم.

أما الفريق الثالث، فاتخذ موقعا وسطا بينهما، لا إلى هؤلاء ولا إلى أولئك، و جعل العمل الأدبي نفسه مادة ومقياسا للتفاضل بين الفريقين وذهب إلى أن النتاج الأدبي هو الأجدر بالاهتمام سواء تقدم صاحبه أم تأخر، يقول **ابن قتيبة** :« ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ،بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه ووفرت عليه حقه ، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله»[2]

ويقول: « ولم يقصر الله العلم، والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر » [3]

فمن نظر إلى المتقدمين بعين الجلالة فقد ظلمهم لأن أعمالهم لا تخلو من الغث والسخيف، ومن نظر إلى المحدثين بعين الاحتقار فقد ظلمهم لأن أعمالهم لا تخلو من الجيد والرصين، ومن تملكته هذه النظرة ، و أخذته هذه النزعة انحاز عن جادة الموضوعية و اتبع الأهواء، و ما تملي عليه ذاته، ولربما ساهم هذا إلى ضياع دواوين كبيرة من الشعر العربي.

(1) – ابن الأثير، المصدر السابق، ج 1، ص 316.
(2) – ابن قتيبة، المصدر السابق ،ج1، ص 64.
(3) – المصدر نفسه ، ص 64.

وممن حاول تحكيم العقل والموضوعية على العواطف والأهواء، وإنصاف المحدثين **ابن رشيق** و **أبو هلال العسكري** و **الباقلاني** و **عبد القاهر الجرجاني** و**المبرد** و**أحمد بن أبي طاهر** [1] و**القاضي الجرجاني** ولكن ما يعاب على هؤلاء فهمهم النظري فقط، وبعدهم عن دائرة التطبيق والممارسة .

6- أهم مبادئ الأخذ :

بالغ النقاد كثيرا في تقصي السرقات وبذلوا جهدا مضنيا في ذلك وراحوا يتهمون الشعراء بالسرقة لمجرد وجود لفظة أو معنى من المعاني المشتركة ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة وبقضية التأثر والتأثير، لكفاهم ذلك شر القتال، و لجاءوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي، ذلك أن معالجة قضية (السرقات) قد أخرجت النقد عن قضاياه الجوهرية وجعلته يقدم شهادة عجزه، بعد أن أصبحت بابا ثابتا من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية لا يكاد يخلو منها كتاب. [2]

7- الخلاصة:

ويمكن تلخيص مبادئ الأخذ في النقاط التالية:

- **ضرورة** النظر بعين العدل إلى السابق و اللاحق، و جعل العمل الأدبي هو الفصل بينهما ووجوب الابتعاد عن تحكيم الأهواء والعواطف.

(1) - محمد مصطفى هدارة ، المرجع السابق، ص 243.

(2) - محمد عزام، النَّصُّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، سوريا ، 2001، ص 128.

– السابق له فضل السبق، واللاحق له فضل الزيادة إلا إذا أخذ معنى فأفسده أو قصر عنه.

– لا سرقة في المعاني العامة و لا المبتذلة هذا ما رآه **القاضي الجرجاني** و النقاد المعتدلون، و السرقة إنما تقع في المعاني الخاصة، ولكن ما يُؤخذ عليه المعتدلون عدم انفتاحهم على مبادئ الأخذ ، إذن فالأخذ مباح حتى في المعاني الخاصة، و الأفضل أن يكون معنى الآخذ وتركيبه أحسن من معنى المأخوذ منه أو على الأقل يساويه، فالمعنى المشترك العامي إذا رُكب عليه معنى و وصل به لطيفه، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح فقد صار بما غُيّر من طريقته، و استؤنف من صورته واستجد له من المِعرض وكسي من ذلك التعرّض، داخلا في قبيل الخاص الذي يُملك بالفكرة و التعمُّل [1] والمعنى المشترك حتى وإن خُصّص بقي أخذه مباحا .

– السرقة لا تكون إلا في أخذ المعنى واللفظ معا.

– إذا تعالق شعر اللاحق يتقارب مع شعر السابق لفظا ومعنى، يجب التأكد من أنه ليس من وضع الرواة والنقاد ولا من أخطائهم و أن هذا الآخذ لم يورده على سبيل الاستشهاد، ويبقى احتمال توارد الخواطر قائما أيضا نظرا لتشابه الظروف الطبيعية والاجتماعية وتقاليد الشعر و بناء القصيدة. والناقد الحق يستطيع كشف ذلك من خلال معرفة أسلوبي الشاعرين بعد التأكد من كل ذلك، بالإمكان توجيه تهمة السرقة لأحدهم ، أما إذا لم يتم التأكد منه يجب التحرز من تسريق المتأخر، يقول **القاضي الجرجاني:** « إلا أني إذا وجدت في شعره معان كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذا لا أثبته بعينه، و مسروقا لا يتميز لي من غيره وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم

(1) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، المصدر السابق ، ص 341 .

به فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهور [1] وأنجو من شر الظلم، فلا أرفع هذا ولا أضع ذاك إلا على بينة»

(1) – عبد القاهر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، المرجع السابق ، ص 215.

– إن مبتكر الفن الأدبي أو الفكرة الصورية الخيالية أو العبارة مفضل على سائر الآخذين عنه مادام هو الذي بدأه، وبخاصة إذا لم يزيدوا شيئا عليه أو قصروا دون مستواه [2] والآخذ أيضا له الفضل إذا زاد على الأصل الأول [3] زيادة حسنة أو كان أحسن منه سبكا و أجزل لفظا .

والشعراء ضلوا طريقهم إلى تنويع أفكارهم، إلا أن يلجئوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة أو يستعيروا الألفاظ من الثقافات الأخرى [4] ، فصار الشعر شبه جامد في القرن الرابع الهجري ومن أسباب ذلك أنهم لم يطلعوا على شيء من الأدب اليوناني فاستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتي وقد خُيَّل إليهم أنهم ليسوا في حاجة إلى المدد من الخارج فحسبهم ما في شعرهم من جمال [5] ، ومن ذلك أيضًا ما شاع في بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب.[6]

وكانت معركة شديدة بين الشعراء من جهة والنقاد و الرواة من جهة أخرى، و أحيانًا بين الشعراء أنفسهم، فإن جددوا في الموضوعات، وعَبَّروا عن حياتهم ، اتهموا بالخروج عن نهج

(1) – عبد القاهر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، المصدر السابق ، ص 215.
(2) – أحمد الشايب، المرجع السابق، ص271.
(3) – المرجع نفسه، ص 271.
(4) – شوقي ضيف،المرجع السابق ، ص 293.
(5) – المرجع نفسه ، ص 293.
(6) – المرجع نفسه ، ص 293.

القصيدة العربية وعمودها ومخالفة القدامى، وإن غَيَّروا الأسلوب نهجوا منهج القدامى اتهموا بالسرقة، فكان حصارًا محكما عليهم، فيما انبرى بعض النقاد المعتدلين لفك هذا الحصار و إنصافهم.

وما أحسن أن يجمع الشعراء بين هذا و ذاك؛ فكان حَرِيًّا بهم و بالنقاد أن يتركوهم يُعَبَّرون عن حياتهم، وأن ينفتحوا على العالم الخارجي ليستفيدوا منه، وكان حريًّا بهم أن يفتحوا المجال لهم لتناول معاني السابقين و يعيدون إخراجها فالعبرة في الفن بجمال الإخراج، و جمال الأوضاع والهيئات، لا بالإبداع المطلق، فقد يبعد تحقيقه، ويصعب مراده، ولرب فكرة موروثة تفوق مبتكرة. بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول موروثة أو مطروقة فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها وحسن عرضها [1] ، و ما أحسن أن يجمع الشاعر بين الاختراع والإبداع.

8- طبيعة التناص:

افتتح" ابن رشيق" دراسته لمفهوم التناص بقوله:

" وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[2]

وهذا القول يتكئ ويرتكز على أمرين أساسيين في النقد الأدبي هما:

أولهما :

إن العمل الإبداعي لا يتأتي ويتأسس من فراغ، ولا يخلق من غير أصل ومنبت، فهو عمل متراكم، وحوار وأداء مستمر لا ينقطع بين المبدعين، وعليه لا يمكن بأي حال من

(1) –شوقي ضيف، المرجع السابق ، ص 293.

(2) – ابن رشيق، العمدة ، المصدر السابق ج 2،ص 280.

الأحوال لأي شاعر كائنًا من كان أن يدعي غير هذا، أو أن يأتي بتصور شاذ ولو عبر "ابن رشيق" عن هذه المسلمة بشيء من الاقتضاب والتلميح والاختصار في " **العمدة**"، فقد كان واضحا وصريحا في " **قراضة الذهب**" حين قال:

"والشاعر يورد لفظا لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولاه لم ينفتح"[1]

وقال في موضع آخر:

" وقد علمنا أن الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق"[2].

وعلى هذا يكون المعنى الذي يُفتح للشاعر مثلًا فيورد ألفاظًا، ليأتي شاعر آخر فيفتح عليه ، ويتعالق معه، ويطرق منه ما لم يطرقه غيره ، فنظرية تعالق النصوص التي تدل عليها اللفظة الصريحة "**متعلق**"هي فكرة ليست وليدة اليوم، إذ يشير إليها"ابن رشيق "في معرض حديثه محددا ضوابط الابداع التي لا يمكن أن تتأتى إلا بالانفتاح على الاخر والحوار بين الأفكار.

ثانيهما:

إن هذه العملية الحوارية بين النصوص ومبدعيها و النشاط المرتبط بين الشعراء لا يكون على وتيرة واحدة، فقد تكون خفية غير واضحة غامضة بحيث لا يكتشفها إلا الناقد الحاذق في هذه الصناعة، وقد تكون واضحة للرائي حتى بالنسبة للجاهل.

و الواضح أن التناص بين الألفاظ والكلمات أمر حتمي الوقوع يقع بين المبدعين فالطبيعة البشرية تتميز بالتقليد والمحاكاة، ولا يتوقع من أي نص أن يكون بمعزل عن التأثير والتأثر بين حروفه وألفاظه وكلماته، فطبيعة الحياة التي يعيشها البشر واحدة، ومؤثرات

(1) – ابن رشيق، قراضة الذهب، المصدر السابق ،ص 24.

(2) – ابن رشيق ، قراضة الذهب، المصدر نفسه ، ص 40.

الحياة ومعانيها ومبانيها وما تقوم عليها من خير وشر، ومشاعر وعواطف، وغيرها،.. كلها معانٍ مشتركة بين الناس، وهي مادة الأدب والشعر، فكما هي المعاني مألوفة بين الناس لا ننكر على الألفاظ تناصها وتشاهدها، يقول **الجاحظ** في معرض حديثه عن المعنى واللفظ: "وذهب الشَّيخُ إلى استحسانِ المعنى والمعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ والبدويُّ والقرَوي والمدنيّ وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج"(1).

بالنظر إلى ماسبق، يتضح أن تفكير **ابن رشيق** ينم عن فهم ووعي نقدي كبير، ويحيل إلى إدراك تام لدور الحوارية في تأسيس العمل الإبداعي، وللأنواع المختلفة التي تظهر فيها هذه الحوارية. لكن بشرط أن يكون الشاعر في ذلك وسطيًّا، فلا يعتمد عليها بشكل كلِّي، كما لا ينصرف عنها بشكل تام أيضا. وللتعبير عن هذا الموقف اختار **ابن رشيق** رأي أستاذه **عبد الكريم النهشلي**، قال:" واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أواسط الحالات"(2).

8-1- في أهمية باب السرقات الشعرية ضمن الممارسة النقدية:

وتبعًا لما أشرنا إليه، يصبح من الواجب على ناقد الإبداع أن يكون على فهم ووعي تام بحوارية النصوص وما يدور فيها، وتفاعلها فيما بينها، أثناء ممارسته النقدية سواء أراد تتبع الابداع وتطور صوره وأشكاله ومعالمه، كما نفهم ذلك من عمل **ابن رشيق** في" قراضة الذهب في نقد أشعار العرب"، أم أراد أن يُقوّم النصوص أو أن يصدر الأحكام المعيارية بخصوص الإبداع والمبدعين، ثم جردهم ضمن سلم أو درجة من درجات الإجادة والإبداع كما في " **العمدة** " و" **القراضة**" معًا.

(1) – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تح : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، لبنان، بيروت، 1996، ج 3 ،ص131.

(2) – ابن رشيق ، العمدة ، المصدر السابق،ج 2،ص281

نظرا إلى هذه المعطيات تتحدد أهمية هذا الباب النقدي بالنسبة للناقد والمتلقي، وتتحدد كفايات هذا الباب وابعاده الاجرائية، وهنا يتبنى **ابن رشيق** رأي **القاضي الجرجاني إذ** يعتبره أصح وأوضح مذهبًا وأكثر تحقيقا في الموضوع حين قال :

" ولست تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق الغصب والإغارة والاختلاس. وتعرف الإلمام من الملاحظة وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه واجتباه السابق فاقتطعه"[1].

وهكذا يتبين أن تطرق الناقد العربي القديم لباب السرقة الشعرية له ما يبرره داخل العملية الإبداعية، وأن عمله هذا ليس من فضل الكلام، ولا من باب العرف الجاري في النقد العربي القديم حتى يطرح جانبًا، كما ذهب إلى ذلك **إحسان عباس** حين تعرض للسرقة الشعرية عند **الآمدي** و **الجرجاني** فقال:

" وكان حقيقيا بهذين الناقدين الكبيرين أن يطرحا هذا الموضوع من أبواب النقد، ولكنهما انساقا وراء العرف الجاري"[2].

8-2- موقف ابن رشيق من مصطلحات الحاتمي في السرقة الشعرية:

الملاحظ أن منهج "ابن رشيق" في التأليف يقوم ويرتكز على مبدأ جمع الأقوال والتصرف والانتقاء للعبارات ولأحسن ما قاله العلماء والنقاد في موضوع الأدب والدرس النقدي، مع الحرص على الضبط والتحقيق والتقويم.

(1) – عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق ،ص183.

(2) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ،ط4، ، بيروت ، لبنان،1983، ص 325.

وعلى هذا حين أراد **ابن رشيق** تحديد أنواع السرقات عاد إلى **الحاتمي** في كتابه **حلية المحاضرة** وحاول الاستفادة من مصطلحاته في الموضوع بوعي نقدي لا يخلو من طول بصيرة و تأمل، و يتجلى ذلك في قوله: " وقد أتى **الحاتمي** في "حلية المحاضرة" بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت: **كالاصطراف والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق،** وكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد"[1].

بالتأمل في هذا النص، نرصد" لابن رشيق" موقفين تجاه مصطلحات الحاتمي:

1- الموقف الأول سلبي - غير إيجابي- إذ يحكم على تلك المصطلحات بانتقاء المحصول والتقارب الدلالي واستعمال البعض مكان بعض، ومعنى ذلك أن هذه المصطلحات غير دقيقة وغير قادرة على تحمل دلالات أكبر من وعائها ، وبالتالي فهي لا تتوفر على الكفاية العلمية في وصف الظاهرة التي ترتبط بها ، والأصل في الاصطلاح أن يستعمل غالبا في العلم الذي تحصل معلوماته بالنظر والاستدلال [2].

وعلى هذا فإن مصطلحات الحاتمي لم تشف غليل **ابن رشيق** لأن كفايتها في الدلالة على المصطلح ليست في موقف يحمد عليه في نفس **ابن رشيق** ، فالمصطلحات متقاربة في الدلالة لا تقوم بالتحديد الناجز لها، فيكون التعريف جامعا مانعا، وهذا ما رفضه **ابن رشيق.**

(1) - ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق ،ج 2،ص 280.

(2) - محمد التومي، المصطلح النقدي في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، الدار التونسية للكتاب، تونس ، 2012م، ص 77.

2- أما الموقف الثاني فإيجابي، ينسخ الموقف الأول، إذ **ابن رشيق** ذكر تلك المصطلحات على ما خيل فيما بعد، وهنا يصبح من الضروري الوقوف عند معنى (خيل) حتى نفهم جيدا موقف ابن رشيق[1].

جاء في لسان العرب: " خال الشيء يخال خيلا وخيلة وخيلة وخالا وخيلا وخيلانا ومخالة ومخيلة وخيلولة : ظنه، وفي المثل : من يسمع يخل أي يظن، وخيل فيه الخير وتخيله: ظنه وتفرسه، وخيل عليه شبه ، وفلان يمضي على المخيل أي على ما خيلت أي ما شبهت يعني على غرر من غير يقين، وقد يأتي خلت بمعنى علمت"[2].

يتبين من خلال هذا التعريف أن فعل " خال" و" خيل" بمعنى ظن وشبه على غرر من غير يقين، وقد يأتي بمعنى علم. وبناء عليه يمكن فهم كلام **ابن رشيق** على مستويين:

- الأول: هو أن **ابن رشيق** سيذكر مصطلحات الحاتمي على سبيل الإتباع ظنًّا ومن غير يقين.

- أما المستوى الثاني: فهو أنه سيذكر تلك المصطلحات بعد ما جعل بينه وبينها مسافة زمنية أعمل فيها فكره ونظره فصحَّت عنده علمًا ويقينًا. ومن ثم فهو ذاكرها على سبيل اليقين والاقتناع.

والذي نرجحه هو المستوى الثاني ما دام **ابن رشيق** قد جاء بتلك المصطلحات وأوردها ، وحاول أن يتصرف فيها ويضع لها حدودًا حتى يتميز بعضها عن بعض، ويصبح لكل

(1) - محمد التومي ،المرجع السابق، ص 77.

(2) - ابن منظور، المصدر السابق ، ج11،ص 226 .

مصطلح كفاية علمية في وصف جانب محدد أو حالة من حالات الظاهرة، مراعيًا في ذلك الفروقات الدقيقة بين الأنواع المتقاربة أو المتفرع بعضها عن بعض.

8-3- أنواع التناص ومنهجيته وتصنيفاته عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية

اصطلاحات كثيرة وردت كلها في إطار واحد؛ هو التناص كما يسميه البعض، فيما يسميه آخرون التفاعل النصي، أو التداخل النصي، أو العلاقة بين النصوص، أو المتعالقات النصية. وهي عبارات مختلفة لمفهوم واحد، ترمي لنفس الهدف، بل بصورة أدق كلها أسماء لمسمى واحد، ولعل التفاعل النصي أقوى هذه التعابير، لأنه يحمل صورة التأثير التي يرسمها النص المتقدم في النص المتأخر، ما يمكن من خلاله الكشف عن العلاقة أو الصلة بين النصوص من حيث أدبيتها، وتعدد مشاربها، وقد كان **جيرارجينت (Gérard Genet)** سباقا في تصنيف التناص إلى أنواع معينة وصل عددها الخمسة وهذه الأنواع هي:

1- **التناص** وهو يحمل نفس المعنى الذي يرمي إليه التناص عند **جوليا كريستيفا(Julia Kristeva)** أما عند **جيرار جينت (Gérard Genet)** فهو حضور نص في آخر للإستشهاد و السرقة وما شابه ذلك.

2- **المناص paratisit** وخير مثال عليه العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر.

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

4- **النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق **huortexte** بالنص {أ} كنص سابق **hyupoxte** وهي علاقة تحويل أو محاكات.

5- **معمارية النص:** هو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع؟ شعر- رواية[1].

وهذه الأنواع الخمسة كما هو واضح شديدة الترابط فيما بينها، لاتخرج عن الإطار الذي رصدت من أجله التسمية، وهو وجود علاقة ما بين النصوص، وفي تصور آخر غير بعيد عن هذا، يقسم **سعيد يقطين** التناص إلى أنواع ثلاثة انطلاقًا من اعتبار النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة و يتعالق معها، ويمكن تفريعه إلى بنيات نصية هي: " بنية النص" والتي تعنى باللغة والأحداث والشخصيات و القسم الآخر منها ما يتعلق " ببنية المتفاعل النصي " فالمتفاعلات هي البنيات النصية بشتى أشكالها.

توصل **يقطين** إلى هذا التفريع الذي سنذكره في الأسطر القادة، انطلاقا من تقسيم **جيرار جيت(Gérard Genet)** الذي ذكرناه سلفا[2].

الأقسام هي:

1- **المناصة: Paratentalité** : وهي البنية النصية الجديدة التي تشترك مع البينة النصية الأًصلية ضمن مقام وسياق معينين مع الحفاظ على بنيتها الجديدة كاملة ومستقلة. وتكون المناصة داخل النص ضمن أي تفاعل داخلي كما تكون على المستوى الخارجي أيضا ومنها ما يكون في المقدمات والذيول والملاحق وكلمات الناشر و ما شابه ذلك.

2- **التناص inttertextualité** : و يعني التضمين، أي أن تتضمن بنية نصية ما عناصرا من بنيات نصية سابقة وتلتحم معها حتى تبدو قالبا جديد واحد، وكأنها جزء منها.

(1) - محمد ناجي محمد أحمد، المرجع السابق ، ص 47.

(2) -المرجع نفسه ، ص 46.

3- **الميتناصية métatextualité** : وهي نوع من المناصة ولكن تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية جديدة مع بنية نصية أصلية[1].

هذه الأنواع كلها كما لاحظنا سابقا مع تقسيمات **جيرار جينت(Gérard Genet)** تصب في بوتقة واحدة هي التفاعل النصي أو التعالق ما بين النص القديم والحديث. إذ إن كل الكتابات تنتج في إطار بنية نصية سابقة بقصد صاحبها أو بغير قصده، سواء أكانت هذه البنية قديمة أم معاصرة. وإذا كان التناص قد دخل الثقافة العربية في صورته الناضجة عن طريق التلاقح الثقافي مع الغرب فإن له جذورا – في ثقافتنا العربية وهو ما رصده النقاد القدماء، من خلال دراستهم للمعارضة إذ صنفوها إلى أنواع كثيرة حسب تصور كل ناقد للطريقة التي يتم بها التناص داخل المعارضات الشعرية.

وسنشير في هذه الدراسة إلى الأنواع التي توصل إليها القدماء دون ان نغوص في ذلك لأننا نريد فقط أن نؤكد على مدى الترابط بين التصور القديم والحديث للتناص، وإن اختلفت المعالجات التي كشفت بها حقيقة التناص.

لقد كانت المحاولات كثيرة في هذا المجال إذ نجد **ابن رشيق والحاتمي وبدوى طبانة** وغيرهم أسهبوا في التحدث عن هذه الأنواع ودورها في عملية الإبداع الأدبي.

وسنتكلم في معرض حديثنا على محاولة **بدوى طبانة،** التي سنكتفي منها ببعض التعريفات والشواهد تفاديا للإطالة. في إطار معالجته لهذه المسألة ذهب **بدوى طبانة** أنه يوجد أثنا عشر نوعا من التناص على النحو الذي سيأتي ذكره، وقد مضى التعريف بها في الفصل السابق بشيء من التفصيل[2]:

(1) – جوليا كريستيفا، علم النص ، المرجع السابق، ص 32.

(2) – ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق ص 281.

1- **الاصطراف:** وهو وليد الاعجاب بالسابق والأخذ به ويكون ذلك بإحدى طريقتين إن يعتبره مثلا له فهو " اجتلاب" و" استلحاق".وان لم يكن على سبيل المثل فهو انتحال وهو أقرب إلى السرقة وإن ورد على غير ذلك.

2- **الادعاء:** أن يدعى الرجل شعر غيره فينسبه لنفسه كذبا.

3- **الغصب:** أن ينسب الشاعر شعر غيره لنفسه عنوة رغم قيام الحجة.

4- **المرافدة:** أن يقدم الشاعر لزميله أبياتا على سبيل المعونة تتمة لمعنى كان قد بدأ فيه ولم يكمله.

5- **الاهتدام:** وهو أن يأخذ الشاعر البيت أو البيتين وهو بمعنى السرقة.

6- **النظر والملاحظة:** أن يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الصلة.

7- **الاختلاس:** وهو استعمال المعنى القديم في غرض جديد.

8- **الموازنة:** وهو يقتصر على أخذ أبنية الكلمات.

9- **المواردة:** أن يتفق الشاعران دون أن يسمع أحدهما شعر الآخر.

10- **الالتقاط:** وهو بناء البيت من أبنية أبيات عديدة.

11- **كشف المعنى:** وهو إظهار المعنى الذي تحدث فيه الأول من طرف الأخير.

12- **المجدود:** وهو أن يشتهر المعنى ويظل جاريا على الألسنة في جدة متميزة.

من خلال النظرة الخاطفة لهذه التعريفات يتضح أن القدماء لم تتجاوزهم الرؤى المعاصرة- في كثير من الأحيان- حيث إنهم بحثوا كل السبل ورصدوا تحركات الشعراء المختلفة حتى تمكنوا من معرفة العلاقات الداخلية والخارجية بين النصوص الشعرية وإن كان هنالك من

فروق ، فإن من أهمها قدرة المعاصرين على تحديد الظاهرة والسيطرة عليها من خلال تلخيصها في أقسام وجيزة بينما نجدها عند القدماء متعددة الجوانب.

9- منهجية التناص عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية

لقد جمع **ابن رشيق** في " **عمدته** " ما يقارب عشرين مصطلحا في وصف أنواع السرقات الشعرية[1]. فذكرها جملة في البداية، مع الحرص على وضع حدود لها وتبيان الفروق بين المتقارب منها. ثم انطلق بعد ذلك، إلى التفصيل والتمثيل لكل نوع منها على حدى.

وإذا حاولنا أن نتأمل طريقة بسط الناقد لهذه المصطلحات، سنلاحظ أنه اشتغل عليها وفق نسق منهجي، يعرض فيه للمصطلحات التي جمعها. والواقع أنه نسق غير مصرح به وإنما يستنتج بالتأمل والنظر في طريقة العرض، وهذا ما سنعمل على توضيحه من خلال العناوين الفرعية الآتية:

9-1- أنواع السرقات الشعرية الشاملة للفظ والمعنى معًا[2]:

وهذه الأنواع هي :

الاصطراف، يتفرع إلى اجتلاب أو استلحاق، وإلى انتحال، ثم الإغارة، فالغصب فالمرافدة. وفي هذه الأنواع جميعا ، يكون النص المسروق حاضرا بعينه لفظا ومعنى في منتوج الشاعر " السارق" والشاعر " المسروق منه". وتتحدد الفروقات بين هذه الأنواع من السرقة بالرجوع إلى السياق التداولي الذي تمت فيه هذه العملية، مع التركيز على مراعاة مقصدية الشاعر " السارق" والسلطة الأدبية لكلا من الشاعرين المتحاورين.

(1) – ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق ، ج2 ،ص 281 .

(2) – المصدر نفسه،ص 281 .

ففي إطار الاصطراف يعمد الشاعر إلى شعر غيره فيجتلبه أو يستلحقه على جهة المثل دون نية الانتحال أو الإغارة أو الغصب. ومثال ذلك قول زياد الأعجم[1] :

أشم إذا جئت للعرف طالبا * حباك بما تحوي عليه أنامله**

ولو لم يكن في كفه غير نفسه * لجاد بها فليتق الله سائله**

ويروى هذا **لأخت يزيد بن الطثرية**، واستلحق البيت الأخير **أبو تمام** و أورده في شعره.

بينما في الإغارة والغصب تتدخل نية الأخذ العمد عنوة واغتصابا، والامتياز يكون في هذه الحال للشاعر السارق متى كان يفوق الشاعر المسروق منه سلطة أدبية واجتماعية كما صنع **الفرزدق بجميل وبالشمردل اليربوعي**، إذ أغار على الأول في قوله[2]:

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

فقال متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب **الفرزدق** على البيت، ولم يتركه **جميل** ولا أسقطه من شعره[3].

أما مع **الشمردل** : فقد اغتصب منه قوله[4]:

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

فقال **الفرزدق:** والله لتدعنه أو لتدعن عرضك، فقال خذه لا بارك الله لك فيه .

(1) – ابن رشيق ، المصدر نفسه ، ص 283

(2) – أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، المصدر السابق ، ج 9 ،ص 232

(3) – ابن رشيق، المصدر السابق، ج2، ص 285.

(4) – المصدر نفسه ، ص 285.

هذه إذن نماذج توضح شكلا من أشكال السرقة الشعرية التي يجهز فيها الشاعر على شعر غيره لفظا ومعنى بقصد وإكراه، بينما هناك شكل آخر تحضر فيه القصدية لكن دون إكراه، وذلك في " **المرافدة**" حين يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له.

كما قال **جرير لذي الرمة:** أنشدني ما قلت **لهشام المرئي،** فأنشده قصيدته[1]:

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

فقال ألا أعينك ؟ قال بلى بأمي وأبي، فقال له[2]:

يعد الناسبون إلى تميم * بيوت المجد أربعة كبارا**

يعدون الرباب وآل سعد * وعمرا ثم حنظلة الخيارا**

ويهلك بينها المرئي لغوا * كما ألفيت في الدية الحوارا**

فلقيه **الفرزدق** فاستنشده، فلما بلغ هذه قال: جيد، أعده، فأعاده، فقال : كلا والله، لقد علكهن من هو أشد لحيين منك: هذا شعر ابن المراغة.

(1) –ابن رشيق ، المصدر نفسه ، ص 286.

(2) – المصدر نفسه ، ص 286.

يتبين من خلال ما تقدم أن في الإغارة والغصب تكون السلطة الأدبية للشاعر السارق أكبر من سلطة الشاعر المسروق منه، بينما في المرافدة يقع العكس. وتظل تلك الأبيات المسترفدة شاهدة على قائلها الأصلي وحاملة لبصماته يعرفها أرباب الصناعة.

9-2- نوع السرقة التي تكتفي بأخذ اللفظ والمعنى من القسم الأول والتصرف في الثاني:

ويمثل هذا النوع، عند **ابن رشيق**، مصطلح واحد هو " **الاهتدام**"[1]، ويذكر من نماذجه قول **النجاشي**[2]:

وكنت كذي رجلين رجل صحيحة * ورجل رمت بها يد الحدثان**

فأخذ كثير القسيم الأول واهتدم باقي البيت، فجاء المعنى في غير اللفظ فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلت

9-3- أنواع السرقة التي تكتفي بأخذ المعنى دون اللفظ:

ويمثل هذا النوع ثلاثة مصطلحات هي: النظر والملاحظة، فالإلمام، فالاختلاس.

- في النوع الأول يتساوى المعنيان دون اللفظ ويخفى الأخذ.

ومن ذلك قول **مهلهل**[3]:

أنبضوا معجس القسي وأبرقنا * كما توعد الفحول الفحولا**

(1) - ابن رشيق، المصدر السابق ، ج2، ص 282.
(2) - المصدر نفسه ، ص ، 287.
(3) - المصدر نفسه ، ص 287.

نظر إليه زهير بقوله[1]:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا * ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا**

– وفي نوع الإلمام نجد قول **أبي الشيص**[2]:

* أجد الملامة في هواك لذيذة*

والإلمام: ضرب من النظر. قال فيه **أبو الطيب المتنبي**[3]:

.....* أأحبه وأحب فيه ملامة*

– أما الاختلاس، ويسمى أيضا نقل المعنى، فمثل قول **أبي نواس** في المدح[4]:

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

اختلسه من قول كثير في الغزل حين قال[5]:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما * تمثل لي ليلى بكل سبي**

9-4- أنواع السرقة المتعلقة ببنية الكلام:

ذكر منها **ابن رشيق** نوعين هما: الموازنة والعكس:

ففي الموازنة نجد مثلا قول كثير[6]:

تقول مرضنا فما عدتنا * وكيف يعود مريض مريضا؟**

---

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ج2، ص 287.
(2) – المصدر نفسه ، ص 287.
(3) – المصدر نفسه ، ص 287.
(4) – المصدر نفسه ، ص 287.
(5) – المصدر نفسه ، ص 287.
(6) – المصدر نفسه ، ص 288.

فوازنه في القسم الآخر قول نابغة تغلب[1]:

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

أما في العكس فيحتفظ الشاعر الثاني بالبنية نفسها الموجودة عند الشاعر الأول مع عكس كل لفظة مع أخرى. وقد مثل **ابن رشيق** لهذا النوع بثلاثة أبيات نسبها **لأبي قيس** وكذلك **لأبي حفص البصري**، لكنه لم يذكر الأبيات المسروقة ولا قائلها .

9-5- أنواع مختلفة ومتفرقة من السرقة الشعرية:

وهذه الأنواع هي المرافدة، والالتقاط، والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب كما يسميه البعض وحسن الاقتداء، وسوء الاتباع، وتقصير الآخذ عن المأخوذ، واشتراك اللفظ المتعارف، ونظم النثر، وحل الشعر.

والحقيقة أن هذه التسميات في أغلبها لا تقف عند حدود وصف جانب محدد من الظاهرة المدروسة، بل هي مواقف نقدية تضم مقاييس معيارية أو أحكام بخصوص جودة السرقة أو رداءتها، وما يعتبر منها فعلا سرقة وما لا يعتبر كذلك.

10- المقاييس والأحكام النقدية بخصوص السرقة الشعرية:

أشرنا في معرض حديثنا عن المقدمات الثلاث التي وضعها **ابن رشيق** لدراسته في باب السرقات، أنه مؤمن بأن الإبداع تراكم مستمر، وليس كله خلقا من عدم، ورأينا كذلك في مفهومه للسرقة الشعرية؛ أن الشاعر لا يعد سارقا إذا تصرف في المعاني الشائعة والألفاظ الجارية، وإنما يعد كذلك إذا تعرض لمعنى خاص أو للفظ بديع، ويؤكد هذا المعنى صراحة بقوله[2]:

(1) – المصدر السابق ، ص 289.

(2) – ابن رشيق، قراضة الذهب، المصدر السابق ،ص 54.

" إن أهل التحصيل مجمعون على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ لا ما كان الناس فيه شرعا واحدا من مستعمل اللفظ الجاري على عاداتهم وعلى ألسنتهم، وكذلك من المعاني الظاهرة المعتادة فإنها معرضة للإفهام، متسلطة على فكر الأنام. ومن هنا قل اختراع المعاني، وقلت السرقات فيها وصارت إذا وقعت أشهر".

ومن هذا المنطلق أخرج **ابن رشيق** من باب السرقة، كثيرا من الصور التي يشتبه أنها سطو، وهي في الحقيقة غير ذلك. وحقق الناقد في أنواع أخرى وأبرز مكامنها ، ومدى إجادة الشعراء أو تقصيرهم فيها، معتمدا في ذلك كله، على مقاييس واضحة وصريحة في أغلبها، نتبين ذلك من خلال الآتي:

10-1- الصور التي تعد سرقة وهي ليست بسرقة، ومنها:

10-1-1. الموارِدة:

يبدو أن عدم اقتناع ابن "رشيق" بدخول الموارِدة ضمن مباحث السرقة الشعرية وأنواعها،جعله لم يقف عندها كثيرا في "**العمدة**" ولم يحشد لها أمثلة خلا النقاش الذي أجراه حول موارِدة **امرئ القيس وطرفة**، وحتى بالعودة إلى " قراضة الذهب" فإننا نلحظ أنه لم يهتم بهذا المصطلح، وقد أشار إلى اتفاقات الشعراء فيما بينهم باحثا لهم عن أعذار مع إيراد بعض الشواهد والأمثلة مما كان فيها الاتفاق في بيت أو بعض بيت.

ومن الاعتذارات التي كان يجدها للشعراء قوله في بيت **ابن المعتز** واصفا روضة[1]:

تبدو إذا جاد السحاب بقطره * فكأنما كانا على ميعاد**

(1) - محمد التومي، المرجع السابق، ص 112.

فقال **ابن رشيق:** " وهذا لا يكون سرقة لأنها تكون فاضحة ولا يكون اتفاقا من غير قصد لأن القصيدة مشهورة ولا يمكن" لأبن المعتز" أن يقول لم أسمعها للأسود بن يعفر"[1].

ومن اعتذاراته أيضا أن الاتفاق بين الشعراء قد يكون بسبب النسيان" يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما. فإما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه إذا تساويا في الرقة والإجادة وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ من الآخر "[2].

والواقع أن **ابن رشيق** كان يستحضر دائما قول **أبي عمرو بن العلاء** حين سئل عن بيتي **امرئ القيس وطرفة،** وقد رصدنا ذلك في " العمدة" كما نجده في " القراضة".

10-1-2. الاشتراك في اللفظ المتعارف:

وهذه الصورة قريبة من المواردة، لأننا نجد اللفظ نفسه يتكرر بين الشعراء، إلا أن الفارق، على ما يبدو، هو أن في المواردة يكون القسيم من الشعر مشتركا بين شاعرين بعينهما لا غير، بينما في صورة " الاشتراك في اللفظ المتعارف"[3] يشترك في القسيم أكثر من شاعر حتى يكتسب فعلا صفة الذيوع، ومثال ذلك

- قول **عنترة**[4]:

وخيل قد دلفت لها بخيل * عليها الأسد تعتصر اهتصارا**

- وقول **عمرو بن معدي كرب**[1]:

(1) - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 157، ومحمد التومي ، المرجع سابق، ص 112.

(2) - محمد التومي، المرجع السابق، ص 112.

(3) - ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق ، ص 282.

(4) - محمد سعيد مولوي، عنترة بن شداد ،الديوان ، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1970م، ص 234.

وخيل قد دلفت لها بخيل * تحية بينـهم ضرب وجيع**

– وقول **الخنساء** ترثي أخاها صخرا[2]:

وخيل قد دلفت لها بخيل * فدارت بين كبشيها رحـاها**

ومثله[3]:

وخيل قد دلفت لها خيل ترى فرسانها مثل الأسود.

وذهب **ابن رشيق** إلى أن هذه الصورة مما يعد سرقة وهو ليس كذلك، وإنما هو اشتراك اللفظ المتعارف.

10-1-3. الإتفاق في قصة تقتضي صفة بعينها:

وقد اعتبر **ابن رشيق** هذه الصورة مما لا يعد سرقة عند قوله[4]:

" ومما لا يعد سرقة أن تتفق قصة تقتضي صفة بعينها كالذي وقع لنا في رثاء السيدة الجليلة من ذكر حلق الشعور ولبس المسوح، وفي رثاء ابن زمام الدولة من موافقة الكسوف وقد بينت ذلك في رسالة " كشف المساوي" ومن الأمثلة التي ساقها بيتان أحدهما **لأبي سعيد الرستمي** في دار بناها **الصاحب بن عباد.**

–فقال الأول:

متى ترها خلت السماء سرادقا* عليها وأعلام النجوم تماثلا**

(1) – مطاع الطرابيشي، عمرو بن معدي كرب ،الديوان، ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ط2،دمشق،سوريا ، ط2، 1985م، ص 149.

(2) – ابن رشيق، العمدة ، المصدر السابق ، ص 292.

(3) – ابن رشيق، العمدة ، المصدر السابق ، ص 292.

(4) – ابن شيق ، قراضة الذهب، المصدر السابق ، ص 100.

– والآخر **لأبي القاسم بن هاني** في جعفر بن علي بالمغرب:

فكأنما ضرب السماء سرادقا * بالزاب أو رفع النجوم قبابا**

علق **ابن رشيق** على البيتين بقوله: " فهذا اتفاق لا محالة لأنهما متعاصران **وابن هانئ** أقدمهما على كل حال".

والملاحظ أن قول **ابن رشيق** باتفاق الشعراء، وبخاصة إذا اتفقا في قصة تقتضي الصفة بعينها لا يقتضي أخذه على إطلاقه، لأن السرقة فيه تكون فعلا قائمة، حينئذ يعتبرها " من قبح الأخذ وفاضح السرقة". ويمثل لذلك بقول ابن الرومي في رجز يصف فوارة فقال[1]،: " بعين يقضى وبجيد ناعسه".

فقال **ابن المعتز** في المنسرح يصف فوارة:

بعين يقظى وجيد ناعسةٍ * طال عليها الوقوف والسهر**

وهنا قد يطرح السؤال ترى كيف يمكن التمييز بين الحالات التي يكون فيها الاتفاق سرقة والحالات التي لا يكون فيها كذلك؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد لنا من التمعن في التعليق القصير والموجز الذي ذيل به **ابن رشيق** بيت **ابن المعتز** فقال[2]:

"وهو في زمانه وبلده واشتهاره غير خاف" .فيتضح حينئذ أن المعيار عند **ابن رشيق** هو حدوث المعاصرة بين الشاعرين، والإقامة في البلد الواحد، واشتهار أحدهما عن الآخر. وبهذا يكون **ابن رشيق** قد أخذ بأحد الأحكام العامة التي كان النقاد يقضون بها وأشار إليها بقوله في مصدر آخر: " وكانوا يقضون في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنى كان أولهما به

(1) – ابن شيق، قراضة الذهب، المصدر السابق ، ص 104.

(2) – المصدر نفسه، ص 104.

أقدمهما موتا وأعلاهما سنا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعا، وإنما هذا فيما سوى المختص الذي حازه قائله واقتطعه صاحبه" .

وابن رشيق في هذا النص، لم يكن مجرد ناقل أو متبع، بل كان ناقدا متفحصا إذ لم يترك ذلك الحكم على إطلاقه بل خصه وضبط معاييره لا تَصْدُق إلا على سوى المختص من المعاني– أي ما شاع واشتهر– أما المعاني الخاصة فهي لقائلها دون غيره. وبهذا يمكننا أن ندخل فيما يعتبره **ابن رشيق** فعلا سرقة و لها من الأحكام والمقاييس ما نميز به الجيد منها والرديء.

11- الصور الحقيقية للسرقة الشعرية وأحكامها:

لا شك أن الحديث عن السرقة الشعرية وتصنيفها إلى جيدة ورديئة أمر قد سبق إليه كثير من النقاد، ومن بينهم **أبو محمد الحسن بن علي ين وكيع التنيسي** (393هـ) في كتابه " المنصف" فجعل السرقات الحسنة عشرة وأخرى ضدها. أما **ابن رشيق** فلم يصنف السرقات بهذا الشكل. وقد سبق لنا أن حددنا منهجه في تصنيف أنواعها. و أشرنا إلى أن هذا الجانب المعياري لا نلمسه في " العمدة " إلا في آخر ما كتب عن الموضوع، إلا أن القارئ لـ "قراضة الذهب" لا محالة مشبع رغبته وواجد ضالته، ولكن من غير تبويب بارز، وسنحاول هنا تقديم بعض صور وأحكام السرقة عند **ابن رشيق** اعتمادا على هذين المصدرين معا.

11-1- نظم النثر وحل الشعر:

اعتبر **ابن رشيق** أن نظم النثر وحل الشعر من أجل السرقات. ولم يبين في العمدة سبب ذلك، واكتفى بإعطاء بعض النماذج منه، ثم علق عليها في الأخير بقوله[1]:

(1) – ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق ،ص 294.

" فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق، وفي أقل ما جئت به كفاية".

وقد حاولنا الرجوع إلى بعض المصادر النقدية القديمة علنا نفهم هذا الموقف، فوجدناه عند أحد النقاد الذين استشعروا أزمة الشاعر المحدث، وحاولوا أن يساعدوه على تجاوز أزمته بتلقينه أسرار الصناعة ومن ذلك قول **ابن طباطبا العلوي**[1]:

"ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى ألطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن".

فالغاية إذن من نظم النثر وحل الشعر هو إخفاء السرقة. ومتى أجاد الشاعر في ذلك فقد أحسن وانفرد بشهرة المعاني التي أخذها، ولعل هذا السبب الذي جعل **ابن رشيق** يعد نظم المنثور من السرقة المغتفرة . وبخاصة إذا زاد فيها الشاعر فحسنها، ومن ذلك:

قول امرأة **لبشار**: " أنت القائل"

تحت ثيابي جسد ناحل * لو هبت الريح بـ طارا**

قال: "نعم" قالت " وأنت بهذا السمن كأنك تل" قال: " هذا ورم الحب يا بظراء"

أخذه **أبو الطيب** فقال في سيف الدولة[2]:

أعيدها نظرات منك صادقة * أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم**

(1) – محمد بن طباطبا العلوي، المصدر السابق ، ص 126.

(2) – ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق ، ص 164.

11-2- التلفيق أو الالتقاط:

عرفه **ابن رشيق** هذه الصورة بقوله[1]:" وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق".

ثم عرفه مرة أخرى في القراضة فقال: " وهو أن يميز الشاعر المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مولدا يكون له كالاختراع وينظر به جميعها فيكون وحده مقام جماعة من الشعراء. وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته. ولم أر ذلك أكثر منه في **شعر أبى الطيب وأبي العلاء المعري** فإنهما بلغا فيه كل غاية ولطفا كل لطف. وكان أبو الطيب أجمع الناس لكثير من المعاني في قليل من اللفظ وبذلك تقدم عند الفضلاء".

يبدو أن **ابن رشيق** كان معجبا بهذه الصورة من السرقات حتى أ

نه اعتبرها مما يدل على حذق الشاعر وفطنته. وإذا تأملنا النص الثاني جيدا تلمسنا أن معيار هذا الحذق وهذه الفطنة هو القدرة على استخراج المعنى المولد الذي يكون بمثابة الاختراع وخاصة إذا بلغ فيه الشاعر غايته وتلطف فيه وأوجز.

وإذا كان **ابن رشيق** قد اكتفى بمثال واحد من هذه الصورة في العمدة، فقد توسع فيها كثيرا في القراضة. وجل أمثلته من شعر **أبي العلاء المعري والمتنبي**، ومنها قوله : " واتى **أبو العلاء** على قول **النابغة الذبياني** في صفة الخيل وعرقها[2]:

ينضحن نضح المزاد الوفر أتأقها * شد الرواة بماء غير مشروب**

يريد ينضحن بماء غير مشروب وهو العرق نضح المزاد، وإلى قول **الفرزدق** يصف قوسا[1]:

(1) – ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق ص 282.

(2) – ابن شيق، قراضة الذهب، المصدر السابق ، ص 111.

ووفراء لم تخرز بسير وكيعة * غدوت بها طيا يدي برشائها**

كأنه يصف مزادة ودلوا، وإلى قول **منصور النمري** يصف إبلا:

ركبن الدجى حتى نزحن غماره * ذميلا ولم تنزح لهن غروب**

فاستخرج من بينها قوله في صفة اقبل وقد أعيت[2]:

كأنهن غروب ملؤها تعب * فهن يمتحن بالأرسان تقويدا**

وهذا من سحر بلاغته ولطيف صنعته ولا سيما قوله: ملؤها تعب، وقوله يمتحن بالأرسان".

11-3- كشف المعنى وإبرازه والزيادة فيه:

لم يعرف **ابن رشيق** هذه الصورة وإنما اكتفى بإيراد أمثلة منها، وجعلها من محاسن باب السرقة، أورد مثالا واحدا في العمدة من شعر **امرئ القيس وعبدة بن الطبيب** وعدة أمثلة في القراضة من بينها قوله:

"ومن محاسن هذا الباب إبراز المعنى وحذف الفضول كقول الأول أنشده **ابن قتيبة**((3)):

ولو تكشف الأضلاع ألفي تحتها * لسعدى بأوساط الفؤاد مطارب**

لها نعم من ماثل الحب واضع * بمجتمع الأشواق باد وقارب**

وأخذ هذا المعنى **ابن الرومي** وأحسن ما شاء أن يحسن[1]:

---

(1) -ابن رشيق ، قراضة الذهب ، المصدر السابق ، ص 111

(2) - المصدر نفسه ، ص 112.

(3) - المصدر نفسه ، ص 64.

ديار التي أرعيتها بارض الهوى * وأمطرته وسمي دمعي أولا**

جعلت لها صدري مرادا تروده * وبوأتها من حبة القلب منزلا**

فهذا هو الأول بعينه وزيادة وأنت ترى ما بين العبارتين من الاختلاف"، ففضل هذه الصورة إذن هو الزيادة في كشف المعنى وإبرازه حتى أصبح الشاعر الثاني أحق به.

ومن الزيادات المليحة أيضا التي أوجبت لصاحبها الفضيلة قول **الفرزدق**[2]:

كلتا يديه يمين غير مخلفة تزجي المنايا وتسقي المجدب المطرا، أخذه ابن المعتز أخذ الحذاق فقال في علي والعباس رضي الله تعالى عنهما[3]:

مثل عبـاس علي كيد أخت يد لا تقل يمنى ويسرى فهما من أحمد

فعلق **ابن رشيق** قائلا :" فزاد هذه الزيادة الصحيحة المليحة "[4].

فالمقصود حينئذ أن الزيادة وحدها غير كافية بل لا بد لها من صفة كالصحة والملاحة وبعكس صور الزيادة نجد الاختصار كالآتي:

11-4- الاختصار يستوجب الأخذ:

وفي ذلك يقول **ابن رشيق:** " ومما اختصر لفظه واستوجبه الآخذ قول بشار[5]:

من راقب الناس لم يظفر بحاجة * وفاز بالطيبات الفاتك اللهج**

أخذه **سلم الخاسر** فقال واختصره اختصارا لطيفا استوجبه به:

---

(1) – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 65.

(2) – المصدر السابق ، ص 59.

(3) – المصدر نفسه ،ص 59.

(4) – المصدر نفسه ، ص 60.

(5) – المصدر نفسه ، ص 60.

من راقب الناس مات غما * وفاز باللذة الجسور" .**

11-5-سوء الاتباع:

وإذا كانت الصور الأربعة المتقدمة كلها في جودة الاتباع فإن هذه الصورة الخامسة تعبر عن الجانب السلبي منه. وقد عرفها ابن رشيق بقوله:

" وسوء الاتباع أن يعمل الشاعر معنى رديئا ولفظا رديئا مستهجنا ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته"[1].

وقد مثل له بقول **أبي تمام:**

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

فقال **أبو الطيب**[2]:

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة * ففي الناس بوقات لها وطبولا**

على العموم فقد أجمل **ابن رشيق** صور هذا المبحث وأحكامه فقال : "والمخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاد- بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسفا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك قلبه أو صرفه إلى وجه آخر، فأما إذا ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها. فإن قصر كان دليلا على سوء طبعه وسقوط همته، وضعف قدرته"[3].

(1) - ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق ،ج2،ص 291.

(2) - ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق ،ج2، ص 291.

(3) - المصدر نفسه ، ص 291.

هذا النص يضعنا أمام صنفين من الشعراء : مخترع ومتبع، ودرجة المخترع مصونة في أعلى السلم ثم يأتي بعده المتبع في صور ثلاث فهو:

- إما متبع مجيد فيكون أولى بالمعنى من مبتدعه.
- وإما مساوٍ للمبتدع فتكون له فضيلة حسن الاتباع والاقتداء فقط.
- وإما مقصر، فيعبر بذلك عن ضعف شاعر يته.

ونجد هذا التصور التراثي للشعراء، المحكوم بمبدأي الإبداع والاتباع، عند ناقد شاعر آخر هو **حازم القرطاجني** مع بعض الفرو قات المميزة جاء فيه: « فمراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الأخير فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيبا والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض"[1].

بهذا المنظور يرصد كل من **ابن رشيق وحازم القرطاجني** تصورات ومواقف من السرقة الشعرية في المغرب الإسلامي، وإننا لنجد في الشرق من النقاد من كان أكثر تسامحا في موضوع السرقة، ويعتذر لأهل عصره، لتحسسه أزمة الشاعر المحدث كما أحسها ونظر لها من قبل **ابن طباطبا العلوي** ثم **القاضي عبد العزيز الجرجاني** من بعده، وكل عبر عنها بطريقته وحاول أن يجد لها حلا ضمن مشروعه النقدي .

(1) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، بيروت ، لبنان ،2008م، ص 174.

خاتمة

لقد كان موضوع التناص ولا زال من بين المواضيع الكثيرة التي تشعبت مصطلحاتها، و تعددت مفاهيمها، ولا شك أن الدارس لهذا الموضوع يجد اختلافا كبيرا بين النقاد من حيث طريقة التناول والتعامل مع الظاهرة النقدية، و إذ ذاك، كان بحثنا من بين المواضيع التي تناولت ظاهرة التناص كممارسة نقدية إجرائية، في الموروث النقدي العربي وقد انتهى بنا المطاف إلى جملة من النتائج و الاستنتاجات نورد منها:

إن الارضية التي انطلق منها ابن رشيق في موضوع السرقات أرضية نقدية غنية بأفكار سابقيه ومعاصريه، و إذ ذاك، تمكن من جرد مصطلحات السرقات ومفاهيمها وفصل لها تفصل سابقيه ومعاصريه فيها.

اسهم "ابن رشيق" بشكل كبير في إثراء الساحة النقدية، ولا سيما موضوع السرقات و قد جاءت مدوناته " قراضة الذهب و العمدة " شارحة مفصلة للموضوع، غنية بالشواهد الأدبية والنقدية.

تأثر "ابن رشيق "إلى حد بعيد بآراء سابقيه من النقاد و البلاغيين، و قد بينت ذلك آراؤه التي كان يردفها للجرجاني و الآمدي وغيرهم.

تناوُلُ "ابن رشيق "لموضوع السرقات لم يكن بالشيء الجديد، إذ عرض له سابقوه من قبله، ولكن ما أحدثه من تقسيمات دقيقة للمصطلح، وتسميات و ألقاب، تعمد إلى دراسة مصطلح السرقات بالتعريف والتنظير و الإحاطة، هو ما جعل دراسة **منهجه** محل اهتمام.

إن مصطلح السرقات لم يأخذ المفهوم الواضح عند" ابن رشيق" في مدونته " العمدة"، بل يفتح المجال للمناقشة و النقد.

إن جمع ابن "رشيق" لآراء سابقيه من النقاد والبلاغيين و تضمينها مدونته، و أحيانا دون الإشارة لأصحابها، جعلت ابن رشيق نفسه **محط نقد و اتهام بالسرقة** من طرف بعض النقاد الذين تناولوا موضوعه بالشرح و التحليل.

على الرغم الاهتمام الكبير الذي حظي به موضوع التناص في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ أضحى لا غنى عنه في أغلب المدونات الأدبية و النقدية، ولا يكاد ينجو شاعر

ولا كاتب منه إلا أننا لا نراه وليد الصدفة أو دراسة نقدية سريعة، بل تولد نتيجة تراكمات ثقافية لدى الإنسان، و من طبائع السمة البشرية التوالد و الاستنتاج، فكلما طال عمر الثقافة زاد حظها من التعالق بين حاضرها وماضيها، ولذلك فجدير بنا أن نشير إلى أن التناص تولد إثر تراكمات في الموروث النقدي العربي القديم التي أسهمت في إرساء قواعده، و مفاهيمه.

إن السرقات الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، إذ هاجرت مع النتاج الأدبي منذ فجره الأول وهي كما أشرنا سابقا، أمر لا بد منه، وذلك لاشتراك الناس في المعاني لعدة أسباب قد فصلنا فيها آنفا، ومصطلح التناص يتداخل مع السرقات الأدبية و يندرج تحتها تقريبا، مع أن الناقدة **جوليا كريستيفا** هي أول من استعمله، ولعل مصطلح " التناص" أليق و ألطف من مصطلح السرقة الذي يعني السطو و الاغارة على الآخر، وأخذ حاجته.

لقد تطرقنا في هذا البحث إلى ظاهرة نقدية مهمة و بارزة، في الساحة النقدية الغربية و العربية، وقد استطعنا من خلال بثنا في هذا الموضوع أن نصل إلى بعض الحقائق المتصلة بالتناص ومن هذه الحقائق، أن ظاهرة التناص ظاهرة نقدية غربية تسربت إلينا نتيجة احتكاكنا بهم في الآونة الأخيرة لكن الأصل في هذه الظاهرة أن لها أثر في موروثنا النقدي والبلاغي، فقد جاءت بتسميات عديدة، و ليس هذا فقط بل و سعى الباحثون العرب إلى إعطاء تفصيلات عديدة لهذه التسميات بل وأضافوا إضافات عديدة وتفريعات جديدة، وهذا من خلال تركيزهم على الجانب النظري لهذه التسميات، مع إعطاء أمثلة متخلفة لها ليأتي بعد ذلك العرب المحدثون ليركزوا على الجانب التطبيقي وهذا من خلال أعمالهم الجبارة في هذا المجال.

عدم ورود مصطلح التناص بمدلوله الحديث في المعاجم العربية، وكل ما ورد وله شبه ارتباط بالنص، هو ما تعمق بالكلام أي الحديث.

- التناص لا يبحث عن أي أصل مفترض للنص بقدر ما يبحث عن تلك الوظيفة التي يؤديها نص ما في سياق نص آخر.

- وظيفة التناص التي تعمل عل تفكيك وتقويض الإيديولوجيات السابقة في النظرية البنيوية، وما أتى به من مفاهيم.

- يعد كل من " محمد بنيس"،" محمد مفتاح "، و "الطاهر لبيب" رواد نظرية التناص في العالم العربي، وانصبت جهوده حول العمل على تطبيق المصطلح على الموروث الأدبي العربي ولاسيما الشعر الأندلسي.

- يغلب الاجترار والتكرار على دراسات النقاد العرب المحدثين ، إذ لم يتمكنوا من رسم منهج عربي أصيل في قضية التناص أو تحقيق ابتكار جديد يضفي جواً من العمق للدراسة المستحدثة.

- بروز النزعة الذاتية و الاحتكام إلى العواطف و الأهواء في عملية تمحيص المصطلح من طرف النقاد العرب المحدثين ، مما أدى إلى عدم القدرة على الاتفاق على مفهوم موحد للتناص، ما يعكس أزمة المصطلح النقدي، إذ قدم كل ناقد تعريفه الخاص ترجمة للمصطلح مغايرة للترجمات الأخرى، وهذا الأمر عانى منه الغربيون أنفسهم ومرد هذا من وجهة نظرنا، عدم القدرة على ايجاد الأدوات الاجرائية الكفيلة بإعادة النظر في المصطلح الوافد.

- تصدر نقاد المغرب العربي مجال الدراسات التناصية؛ و إليهم يعزى فضل السبق في تلقي النظرية والإفادة منها، ويرجع ذلك إلى الاحتكاك المباشر مع المجتمع الفرنسي و الأوربي، وإتقان أغلب المغاربة للغة الفرنسية إضافة إلى تلقي معظمهم الدراسة الأكاديمية بفرنسا.

- عدم اعتراف بعض النقاد العرب لمرجعية التناص للنقد العربي بريادة الغرب في النظرية التناصية، والتشكيك فيها، وردها إلى التراث العربي.

- عالج النقاد العرب القدامى قضايا شديدة الصلة بالتناص مثل السرقات، والتضمين والاقتباس وغيرها.
- القضايا التي عالجها النقاد العرب قديما في مصنفاتهم النقدية ارتبطت باللفظ والمعنى، واعتمدوا النظرة الجزئية للنص، وكانت بعض آرائهم انطباعية.

وصول مصطلح التناص إلى ميدان النقد العربي جاء متأخرا نسبيًّا، كما أن هناك ضبابية حول تعريب المصطلح نشأت هذه الضبابية نتيجة تعدد مدارس الترجمة واختلاف مشاربها .

- محاولة بعض النقاد ربط مصطلح التناص بالنقد العربي القديم، وأسبقية العرب لمفهوم هذا المصطلح وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم دفعهم للوقوع في الخلط بين بعض المصطلحات النقدية.
- تفرعت أقسام التناص في النقد العربي القديم إلى ما يربو على الثلاثين نوعًا .
- توارد أفكار المبدعين أمر وارد جدا في الانتاج الأدبي، فيكون بين شاعرين أو أكثر، ولربما كان الشاعران من بيئيتين مختلفتين وعصرين متباعدين، بل وبلغات مختلفة، ولا شك أن هذا يرجع إلى التعالق النصي الموجود بين النصوص السابقة واللاحقة، وهذا ما يؤكد وجود النظرية في الموروث النقدي العربي.
- أحسن الشعراء العرب المحدثون والمعاصرون توظيف التناص في نتاجهم مما أكسب القصيدة تكثيفا وزاد دلالاتها، وأغنى التجربة الشعرية، وأكد ارتباط الشاعر بموروثه.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم

أولا : المصادر

1) إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، تح: مجمع اللغة العربية، دار الدعوة.
2) ابن أبي الخصال، ديوان ابن أبي الخصال الغافقي، تح: محمود عبد الحليم السمطي، مكتبة الآداب- القاهرة، الطبعة الأولى 2017م.
3) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ونهاية الأرب، تح: عصام شقيو، مكتبة الهلال- بيروت، طبعة 2004م.
4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1401هـ- 1981م.
5) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمد محمود شاكر، دار المدني –جدة، (2/ 647).
6) ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعر اء، دار الحديث- القاهرة، 1423هـ.
7) ابن كثير إسماعيل بن عمر الدمشقي ، البداية والنهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والإعلان، طبعة عام 2003م .
8) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، المتوفى 711هـ، لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة – 1414 هـ
9) أبو الحسن بن طباطبا محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي ، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر _الرياض_، ط1 1405هـ/1985م .
10) أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، المعروف بابن الرومي، الديوان، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط3، 2002م.
11) أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء

التراث العربي– بيروت.

12) أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيوت–لبنان، 1992م.

13) أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة: الأولى/ 1415 هـ.

14) أبو القاسم الزجاجي، أمالي الزجاجي، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل– بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ= 1987م.

15) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة: ، تحقيق: محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، 1991.

16) أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق : خليل محمود عساكر ومحمد عزام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م.

17) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

18) أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، عالم الكتب– بيروت، الطبعة الثالثة 1403هـ.

19) أبو عبيدة معمر بن المثنى، شرح نقائض جرير والفرزدق، تح: محمد إبراهيم حور– وليد محمود خالص، المجمع الثقافي– أبو ظبي، الطبعة الثانية 1998م.

20) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تح : عبد السلام محمد هارون، الناشر : دار الجيل ، لبنان/ بيروت، 1996م.

21) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي _القاهرة_، ط1 1371هـ/ 1952م.

22) أبو همام، شعراء ما بعد الديوان، الدار المصرية اللبنانية –القاهرة– ط1 2004م.

23) أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية – بيروت.

24) أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى 1404هـ.

25) الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، قدم له : إبرهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية –بيروت –لبنان، ط1، 2006م

26) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، المحقق: السيد أحمد صقر، الناشر: دار المعارف – مصر، ط5، 1997م

27) بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر–بيروت، الطبعة الأولى 2003م.

28) بهاء الدين محمد بن حسين بن عبد الصمد الهمذاني، الكشكول، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية– بيروت، الطبعة الأولى 1998م.

29) الثعالبي أبو منصور، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف– القاهرة.

30) جلال الدين السيوطي، شرح شواهد المغني، تح: أحمد ظافر كوجان، تذييل وتعليق: محمد محمود بن التلاميد الشنقيطي، نشر لجنة إحياء التراث العربي، طبعة 1386هـ= 1966م.

31) الجوهري، أبونصر إسماعيل بن حماد (المتوفى: 393هـ) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة 1407هـ – 1987م

32) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، 2008م.

33) الحريري، مقامات الحريري، مطبعة المعارف– بيروت، طبعة 1873م.

34) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار

الجيل- بيروت، الطبعة الثالثة.

35) الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية.

36) شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية- القاهرة، الطبعة الأولى 1423هـ.

37) الصولي، أدب الكتاب، تح: محمد بهجة الأثري، مراجعة: محمود شكري الآلوسي، المطبعة السلفية- مصر،1341هـ.

38) ضياء الدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي (1375هـ).

39) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد --- الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة.

40) طرفة بن العبد ، الديوان، تح: درية الخطيب، لطفي الصقال، دار المؤسسة العربية - بيروت ، 2000م.

41) عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: حجر عاصي، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1986م

42) عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك ومشطلة العُقم والابتكار في الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية _القاهرة_ ط1 1962م.

43) عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، الطبعة الرابعة، 1418هـ-1997م.

44) علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، مطبعة مصر 1861م.

45) عمرو بن معدي يكرب، الديوان، جمع وتحقيق: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، الطبعة الثانية، 1985م.

46) عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق، محمد سعيد مولوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب،

جامعة القاهرة، 1970م.

47) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشاف/محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، الطبعة الثامنة، 1426هـ= 2005م.

48) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه : تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، الناشر: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966.

49) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، الناشر: مطبعة الجوائب – قسطنطينية، الطبعة: الأولى، 1302هـ.

50) محمد ابن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى 1422هـ.

51) محمد بن سلّام الجمحي (ت: 232هـ)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الناشر: دار المدني – جدة.

52) محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي-القاهرة، الطبعة الثالثة 1417هـ= 1997م.

ثانيا : المراجع

53) إبراهيم السكران، التأويل الحداثي للتراث؛ التقنيات والاستمدادات، دار الحضارة – الرياض . ط1 1435هـ/2014م.

54) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة –بيروت، الطبعة الرابعة (1981م).

55) أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، الطبعة الثانية 1954م.

56) أحمد بن مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان، المعاني، البديع، د.ط.

57) أحمد مزدور: معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة– مصر.

58) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى 1989م.

59) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة _بيروت_ ط3 1983م.

60) إسبينوزا، رسالة في اللاهوت والسياسة، ت: حسن حنفي، مراجعة: فؤاد زكريا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع –بيروت–، ط1 2005م.

61) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيك، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي _الدار البيضاء_، ط2 2004م.

62) آمنة الربيع، البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان (200/1980)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر _بيروت_، ط1 2005م.

63) إميليو غرسية غومث، مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير ودراسات، تر: الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار الفكر العربي –القاهرة ، الطبعة السابعة 2004م.

64) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، نهضة مصر– الفجالة – القاهرة.

65) بشير ابن خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، طبع الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1981م.

66) التناص في الشعر القديم؛ معلقة امرئ القيس نموذجا، بحث محكم منشور ضمن كتاب " دراسات أدبية ولغوية مهداة إلى عادل سليمان جمال بمناسبة بلوغه السبعين " ، مكتبة الخانجي . القاهرة . ، ط1 1432هـ /2011م.

67) جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت– ط1 1979م.

68) جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين . بيروت . ، ط7 ، آذار/مارس

1992م.

69) جمال محمد صالح حسن، الجهود النقدية والبلاغية عند العرب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 2010م.

70) جهاد المجالي : طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب ، دار الجيل – بيروت – لبنان ، ط1، 1992م.

71) جهاد مجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر: رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع –الأردن–، ط1 2008م.

72) جوليا كرستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال _الدار البيضاء_، ط2 1997م.

73) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربي) بغداد . دار توبقال بالمغرب، د. ت/د. ط.

74) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .، د. ط.

75) خليفة الميساوي، المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، منشورات ضفاف والاختلاف . دار الأمان . الرباط، ط1 2013م

76) خليل الموسى، التناص و مرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ، ع143، 2010م.

77) داود غطاشة وحسين راضي ، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2000م.

78) رامان سليدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع _القاهرة_، ط1 1998م.

79) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العالي – تقديم:

عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر _الدار البيضاء_، ط3 1993م.

80) رولان بارت، لذة النص، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري _حلب_، ط1 1992م.

81) رولان بارت، نظرية النص، منشور ضمن كتاب آفاق التناصية؛ المفهوم والمنظور، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ، ط1 1998م.

82) زكي مبارك : الموازنة بين الشعراء ،دار الجيل، ط1، 1993م

83) سيسيولوجيا الغزل العربي، ت: مصطفى المسناوي، دار عيون ط1 1987م، ثم صدرت لنفس المترجم عن دار الطليعة ببيروت سنة 1988م.

84) شاكير أحمد السحمودي، مناهج الفكر العربي المعاصر في دراسة قضايا العقيدة والتراث، مركز التأصيل للدراسات والبحوث جدة، ط1 1431هـ/2010م.

85) شريف علاونة، النقد الأدبي في الأندلس عصر المرابطين والموحدين، وزارة الثقافة، عَمّان، ط1، 1424هـ /2005م.

86) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الحادية عشرة.

87) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف –القاهرة– ط9 د. ن، ص176.

88) صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي ، مجلة عيون المقالات– المغرب، العدد الثاني، 1986م.

89) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة . الكويت . ، ط1 1992م.

90) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات _القاهرة_، ط1 2002م.

91) عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمنيوطيقا؛ نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع _القاهرة_، ط1 2007م.

92) عبد الحميد ابن باديس، جريدة المنتقد، افتتاحية العدد الأول، 11ذي الحجة 1343هـ/1925م، منشورة ضمن كتاب: جريدة المنتقد؛ الأعداد من1. 18، دار الغرب الإسلامي . تونس . ، ط1 2008م.

93) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه؛ دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت– ع298.

94) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة؛ نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، ط1 1422هـ/2001م.

95) عبد العزيز عتيق ، في النقد الأدبي : دار النهضة العربية بيروت – لبنان، 1972م.

96) عبد اللطيف السيد الحريري، السرقات الأدبية بين الآمدي والجرجاني، في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، الطبعة الأولى – 1416هـ – 1995م.

97) عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية؛ أنماط وتجارب، دار قباء للنشر . القاهرة . ، ط1 1998م.

98) عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2 ، 1412هـ /1991م.

99) عبدالجبار المطلبي : دراسات في الأدب الإسلامي والأموي (الشعراء نقادا)، مؤسسة الثقافة الجامعية – الإسكندرية – مصر، 2007م

100) عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998م.

101) عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، شكري المؤسسة العربية للدراسات والنشر _بيروت_، ط1 1997م

102) علي غريب محمد، من المنهج الطقوسي إلى التناص، مكتبة الآداب . القاهرة . ، ط1 2004م.

103) عوض الغباري، دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية – القاهرة–، ط1 2003م.

104) عوض الغباري، نقد الشعر في مصر الإسلامية، دار غريب –القاهرة– ط1 1996م.

105) فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينات؛ دراسة تمثيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة _ القاهرة_ ، ط1 1999م

106) فراج عبدالستار أحمد، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الإرشاد والأنباء– مصر،1965م .

107) لانسونومايه، منهج البحث في الأدب واللغة، تر: محمد مندور، ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، دار نهضة مصر _القاهرة– 1996م.

108) مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ، 1987م.

109) مارك انجينو، التناصية؛ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب " آفاق التناصية " ت: محمد خير البقاعي.

110) مجموعة مؤلفين (مقالة بارت) ، آفاق التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي، المصرية العامة للكتاب– القاهرة ، 1998م.

111) محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المؤسسة الحديثة– لبنان، الطبعة الأولى 2003م.

112) محمد التومي، المصطلح النقدي في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، الدار التونسية للكتاب، 2012م.

113) محمد بلوجي، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث؛ دراسة في نقد

النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب_ دمشق_، ط1 2000م.

114) محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة، 1965م.

115) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته ، وإبدالاتها ، الشعر المعاصر ، دار توبقال ، المغرب ، ط ، 2002 .

116) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب؛ مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير _بيروت_ ، ط2 1985م، ص253.

117) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري _حلب_، ط1 1998م.

118) محمد صايل وآخرون ، قضايا النقد القديم، دار الأمل – الأردن، ط1، 1990م

119) محمد عبد الرؤوف المناوي(المتوفى: 1031هـ)، التوقيف على مهمات التعاريف ،عالم الكتب –القاهرة، لطبعة: الأولى، 1410هـ–1990م

120) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. ن، 1990م.

121) محمد عزام ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

122) محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العربي _دمشق_، ط1 2001م،

123) محمد عزام، النص المفتوح؛ التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ع398 حزيران 2004م .

124) محمد مصطفى هدَّارة، مشكلة السرقات الأدبية في النقد العربي؛ دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية _القاهرة_ ط1 1958م.

125) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري؛ استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي . بيروت والدار البيضاء، ط3 1992م.

126) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ، الدار: دار نهضة مصر للطباعة والنشر: 1996م.

127) محمد ناجي محمد أحمد، جيرارجينت ، دار المعارف ،بيروت، لبنان ، 1992م.

128) المركز الثقافي العربي ، تحليل طالب الشعري : إستراتيجيةالتناص الدار البيلاء ، ط ، 4عام 1991م .

129) مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م

130) مصطفى السعدني، التناص الشعري؛ قراءة أخري لقضية السرقات، منشأة المعارف . الإسكندرية . ، ط1 1991م.

131) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب : دار الكتب العلمية – بيروت– لبنان، ط1، 2000م.

132) مصطفي بيومي، التناص؛ النظرية والممارسة، النادي الأدبي بالرياض، ط1 1430هـ/2010م.

133) المصفار محمود، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، صفاقص تونس، 2000م.

134) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي _الدار البيضاء_، ط3 2003م.

135) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة /باريس، ط1 1987م.

136) ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف؛ المبدأ الحواري، ت: فخري صالح،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ، ط2 1996م.

137) النص الغائب وهجرة النص؛ "صلاح عبد الصبور في المغرب؛ مقاربة أولية لهجرة النص" وقد نشرتا في كتابه "حداثة السؤال"، المركز الثقافي العربي _الدار البيضاء_، ط2 1988م.

138) النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق _القاهرة_، ط1 2005م.

139) نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية؛ النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ، ط1 2010م

140) هيام عبد زيد عطية، الإبداع الأدبي والتنظير النقدي؛ دراسة في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية _الأردن_ مج8 ع4 2009م.

141) ياسر عبد الحسيب رضوان، التناص بديلاً عن السرقات، دراسة منشورة بتاريخ: 2014/3/3م، على الرابط التالي:

142) ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي ، معجم البلدان، الناشر: دار صادر، بيروت، الطبعة: الثانية، 1995 م.

143) يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دون تحقيق، المكتبة العنصرية– بيروت، الطبعة الأولى 1423هـ.

144) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع _القاهرة_، ط1 1414هـ/1994م.

الرسائل والدوريات والمواقع:

1) ديول طاهر، رسالة ماجستير، بعنوان: السرقة الشعرية في التراث النقدي العربي، المصطلح والمفهوم، المصنف لابن وكيع أنموذجًا.

1) إبراهيم سيتي، موت المؤلف وخلود الأثر، مقال منشور بجريدة الحوار المتمدن الإلكترونية ع1563 بتاريخ 2006/5/27م، 65774

http://www>ahewar.org/debat/shiw.art.asp?aid

2) إبراهيم عبد الفتاح رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة؛ دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح، بحث منشور بمجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية . مكة المكرمة، ع5 محرم 1435هـ/2013م.

3) أحمد زياد محبك، مفهوم التناص عند جيرار جينيت، جريدة الجماهير . حلب، بحث منشور بتاريخ 2011/9/12م، علي الرابط التالي:

http://www.aljabriabed.net/n32-09tahahusein.%282%29.htm

4) التناص في النقدين الغربي والعربي، مجلة نزوى، 2008م.

5) التناص و التلاص في النقد العربي الحديث، مقال منشور بتاريخ 10 فبراير2006م، على الرابط التالي:

6) http://www.sahafi.jo/art1.php?id=fa5f0b92cfac2def121e831483471e7d92040ea

7) المختار حسني، التناص في الإنجاز النقدي، مجلة علامات ج49، م13، رجب 1424هـ/سبتمبر 2003م.

8) انتقال مفهوم التناص إلى الخطاب النقدي المغربي الحديث، محمد أيت الطالب، بحث منشور على الرابط التالي: http://ribatalkoutiub.com/?p=1938

9) بشير تاوريريت، نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد العرب المعاصرين، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح .

10) جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، منشورات شبكة الألوكة الإلكترونية، الرابط : http://www.alukah.net/library/0/60527

11) جيرار جينيت، أطراس، ت: المختار حسنى، على الرابط: http.//www.aljabriabed.net/n16_11atras.%29.htm

12) حافظ صبري ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، التناص تفاعلية النصوص، مجلة

البلاغة المقارنة ، العدد الرابع ، ربيع 1984م.

13) حياة معاش،: التناص في تائية ابن الخلوف، رسالة مَاجِستير بجامعة العقيد الحاج لخضر الجزائر.،2004/2003 م .

14) خالد بلقاسم، ومصطفى مويقن، من التداخل النصي إلى الممارسات النصية؛ قراءة في كتاب "أدونيس والخطاب الصوفي" ، دراسة منشورة على الرابط التالي: http://www.aljabriabed.net/n64_11muyakin.%28%29.htm

15) خالد بن عبد العزيز السيف، ظاهرة التأويل الحديثة في الفكر العربي المعاصر؛ دراسة عقدية، أطروحة دكتوراة بكلية الدعوة وأصول الدين جامعة أم القرى بمكة المكرمة، 1430/1429هـ.

16) خديجة زروقي، رسالة ماجستير، مصطلح السرقات الشعرية عند ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات.

17) سليمة لوكام، شعرية النص عن جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل للعلوم الإنسانية والاجتماعية . عنابة . الجزائر، ع23، جانفي(يناير)2009م.

18) سهام ابن أمسيلي، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، رسالة ماجستير بكلية الآداب واللغات جامعة مولود معمري . ، 2011م.

19) ريم ويس الشيشكلي، الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر، مشكلات ترجمية؛ نزار قباني نموذجاً رسالة ماجستير في آداب اللغة العربية والنقد الأدبي، كلية الدراسات العليا بجامعة المدينة العالمية، 1434هـ/2013م.

20) عامر رضا، إشكاليات المناهج النقدية المعاصرة . المنهج السِّيميائي نموذجاً، الجزائر، دراسة منشورة بتاريخ 7نوفمبر2014م، على الرابط التالي:

21) http://www.alukah.net/literature-language/0/67334

22) عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد : الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة

والإعلام، 1980م

23) عبد الحليم ريوقي : إبداع النص بين الوعي واللاوعي ، مجلة دراسات أدبية، العدد الأول، 2008م، الجزائر.

24) عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي . دمشق . ع330، 1989م،

25) عبد الوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة؛ رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة 10 1997م.

26) عصام واصل، مدخل إلى التناص، بحث منشور بمجلة الرافد الإلكترونية، دائرة الثقافة والإعلام _الشارقة_ د. ت، على هذا الرابط: http://arrafid.ae/189_p20.html

27) علي عودة صالح السواعير، شعر النقائض في عصر صدر الإسلام: دراسة موضوعية وفنية، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا2011م.

28) مجلة ألف المصرية الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الرابع ، ربيع 1984م.

29) قراءة الصورة؛ ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر(7/2)، بحث منشور على الرابط:
http://jamahir.alwehda.gov.sy/archives.asp?FileName=3105425220110911223245

30) ليون سومفي ،التناصية والنقد الجديد ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات ، عدد أيلول1996م ، جدة .

31) مجموعة من الباحثين، ندوة أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، وهذا النص من مشاركة محمد عابد الجابري، مجلة فصول القاهرية مج4 ع3 1984م.

32) محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، أطروحة دكتوراه بجامعة

الموصل كلية الآداب 2002م.

33) محمد شداد الحراق، التناص أو العولمة النصية، مقال منشور على مواقع ديوان العرب بتاريخ 20 تشرين أول (أكتوبر) 2011م، على رابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30247

34) محمد عبد المطلب، النص المفتوح والنص المغلق، مجلة محاور . القاهرة . ع2 2005م .

35) محمد مفتاح، المكون البلاغي من خلال كتاب "تحليل الخطاب الشعري" المصطفى الدقاري، بحث منشور على الرابط التالي: http://uqu.edu.sa/page/page/ar/148981

36) محمد مصابيح، التناص في ظل سلطة النص، بحث منشور بتاريخ 16 شباط 2009م، دار ناشري للنشر الإلكتروني، http://nashiri.net/articles/literature-and-art/4027-----.html

37) محمد مصابيح، مفهوم النص والخطاب، مقال منشور بتاريخ: 6شباط 2009م، على رابط: http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/4022-v15-4022.html

38) نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد؛ جوليا كرستيفاأنموذجًا، مجلة الموقف الأدبي _ اتحاد الكتاب العرب _ دمشق _ ع434، حزيران 2007م.

39) إبراهيم درغوثي، أمين عثمان، التناص في رواية أصحاب صاحب الستر بحث منشور على موقع ديوان العرب الإلكتروني، 20 نيسان(إبريل)2010 http://diwanalarab.com/spip.php?article23002

40) معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، دراسة منشورة على الرابط التالي:

41) http://m-adwani.8m.com/m.naagdi%20links1.htm

42) مليكة فريحي، مفهوم التناص؛ المصطلح والإسكالية، مجلة عود الند _لندن_، ع85 _ 7يوليو 2013م، http://www.oudnad.net/spip.php?article803

43) موت المؤلف بين المصطلح النقدي والمعنى الحرفي، مقال منشور بمجلة الحياة الجديدة _فلسطين_، ع6495، 5كانون الأول 2013م، الرابط التالي: http://www.alhayat-j.com/newsite.php?opt=9&id=222597&cid=3145

44) دوبيازي، نظرية التناص، ت: المختار حسني، على الرابط التالي: http://www.middle-east-online.com/?id=179952

45) صالح عبد الله الهزاع، قراءة في كتاب "سيسيولوجيا الغزل العربي"، مقال منشور بتاريخ 24أبريل 2012م، على الرابط التالي: http://www.alhazza3.sa/?p=2542

46) فريد أمعضشو، النقد المغربي والمناهج العلمية المعاصرة، بحث منشور على رابط: http://www.arabicnadwah.com/articles/nakd-farid_amadshu.htm

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	**أ-هـ**
الفصل الأول التناص إشكالية التقنية وضبابة الرؤية " مقاربة نظرية "	**6-57**
1-مدخل	7
2-مفهوم التناص	11
2-1-لغة	11
2-2- التناص اصطلاحاً(بين الأصل وإعادة الإنتاج)	14
2-2-1. عند الغرب	14
2-2-2. عند العرب المحدثين	30
3- التناص بين قراءتين	39
4- المفهوم العام للتناص	45
5- نظرية التناص الحداثية؛ رؤية نقدية	49
6- التناص وسؤال الإبداع	54
7- أقسام التناص	57
الفصل الثاني : الارهاصات الأولى لقضية السرقات الشعرية	**59-105**
1-المعارضات الشعرية ونشأتها	59
1-1-عرض لغة	59
1-2-اصطلاحًا	59
1-3-تاريخ المعارضات	60
1-3-1. العصر الجاهلي	60
1-3-2. صدر الإسلام	61
1-3-3. العصر الأموي	63

فهرس الموضوعات

1-3-4. العصر العباسي	65
2- النقائض	68
2-1-النقائض لغة	68
2-2-التعريف الاصطلاحي	69
2-3-النقائض في العصر الأموي	73
3- الاقتباس والتضمين	78
3-1-تعريف الاقتباس	78
3-2-التضمين	81
4- النسخ والسلخ	82
5- السرقة الادبية	85
5-1-لغة	85
5-2-اصطلاحا	86
6- رأي النقاد العرب القدامى في قضية السرقات.	87
6-1-تمهيد	87
6-2-الأصمعي	88
6-3-ابن سلام الجمحي	88
6-4-ابن طباطبا العلوي وقضية السرقات في كتابه "عيار الشعر"	89
6-5-القاضي الجرجاني وكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه.	92
6-6-أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين	94
6-7-عبد القاهر الجرجاني وكتابه أسرار البلاغة	96
6-8-ضياء الدين بن الأثير وكتابه المثل السائر.	97
7- خلاصة القول في السرقات الشعرية وتناول النقاد القدامى لها	100
الفصل الثالث : التناص عند ابن رشيق ، مفهومه ، أسبابه، أقسامه	**184-106**

فهرس الموضوعات

تمهيد	107
1-أنواع السرقات الشعرية عند ابن رشيق	107
1-1-الاصطراف	108
1-2-الاجتلاب والاستلحاق	109
1-3-الانتحال	110
1-4-الإغارة	112
1-5-الغصب	113
1-6-المرافدة	114
1-7-الاهتدام	116
1-8-النظر والملاحظة	116
1-9-الإلمام	118
1-10- الاختلاس	119
1-11-الموازنة	119
1-12-العكس	120
1-13-الموارد	121
1-14-الالتقاط والتلفيق	123
1-15-كشف المعنى	124
1-16-الشعر المجدود.	125
1-17-سوء الإتباع	126
2- أسباب السرقات	127
3- أسباب تشابه الأشعار	131
3-1-أثر البيئة والمجتمع	131
3-2-تقاليد الشعر	137

فهرس الموضوعات

3-3- الرواية والتلمذة	141
4- دور الرُّواة والنُّقاد وأهم مبادئ الأخذ	145
4-1- دور الرواة في النحل	145
4-2- وضع الشعر ونحله	146
4-3- أسباب الوضع والنحل	149
5- دور النقاد في التسريق	151
6- أهم مبادئ الأخذ	155
7- الخلاصة	155
8- طبيعة التناص	158
8-1- في أهمية باب السرقات الشعرية ضمن الممارسة النقدية	160
8-2- موقف ابن رشيق من مصطلحات الحاتمي في السرقة الشعرية	161
8-3- أنواع التناص ومنهجيته وتصنيفاته عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية	164
9- منهجية التناص عند ابن رشيق وعلاقته بالسرقات الأدبية	168
9-1- أنواع السرقات الشعرية الشاملة للفظ والمعنى معًا	168
9-2- نوع السرقة التي تكتفي بأخذ اللفظ والمعنى من القسيم الأول والتصرف في الثاني	171
9-3- أنواع السرقة التي تكتفي بأخذ المعنى دون اللفظ	171
9-4- أنواع السرقة المتعلقة ببنية الكلام	172
9-5- أنواع مختلفة ومتفرقة من السرقة الشعرية	173
10- المقاييس والأحكام النقدية بخصوص السرقة الشعرية	173
10-1- الصور التي تعد سرقة وليست سرقة	174
10-1-1. الموارد	174
10-1-2. الاشتراك في اللفظ المتعارف عليه	175

فهرس الموضوعات

10-1-3. الاشتراك في قضية تقتضي صفة بعينها	176
11- الصور الحقيقية للسرقة الشعرية و احكامها	178
11-1- نظم النثر وحل الشعر	178
11-2- التلفيق أو الالتقاط	180
11-3- كشف المعنى و ابرازه والزيادة فيه	181
11-4- الاختصار يستوجب الاخذ	182
11-5- سوء الاتباع	183
الخاتمة	**190-185**
قائمة المراجع والمصادر	**209-191**
الفهرس	**214-210**