التناص وحيود النص الأدبي
دراسة في ضوء علم اللغة النصي

د. عبد الحميد عطية عبد الحميد
كلية العلوم والآداب في بيشة
جامعة الملك خالد

الملخص

ينظر هذا البحث من خلال نماذج من شعر المعارضات في حيود النصوص التي تتناص مع غيرها، وكيف تبني النصوص الأدبية تمايزها من خلال هذه التقنية. ورصد علاقات التمايز والحيود والإعراض بجوار علاقات المشابهة. وتوصل في ذلك إلى أن بناء السمات الأسلوبية التي تميز النصوص والخصائص المتميزة التي تحدد هويتها تقتضي قدرا كبيرا من الحيود والإعراض بجوار مساحة القبول والتبني، وأنه بجوار علاقات المشابَهة توجد علاقات مغايَرَة وسمات متمايزة كثيرة قد تفوق العلاقات المتشابهة مهما كانت كمية العناصر التناصية، وأن الأجزاء التي يحيد عنها النص لا تقل أهمية عن الأجزاء التي يستدعيها. وغياب الظاهرة يعد ميزة مثل وجودها. وأن في النصوص علاقات لا يمحوها تغييبنا لها أو عدم إدراكنا لها. وحيود النصوص وخصائصها الفردية المتميزة في التأليف والإبداع أولى من النظر في علاقتها المتشابهة. حاول البحث أن ينظر في دور التناص في تحديد نصية النص، كما ينظر في العلاقات الدلالية بين النصوص، وطرق تناسل بعضها من بعض، وكذا سلوك النصوص ودهائها ومراوغتها

في هذا الباب. وتوصل البحث في هذا الشأن إلى أنه من الممكن أن يوجد معيار التناص في كلام لا تتوفر فيه شروط النصوص ولا تتحقق فيه السلامة النصية؛ وعليه فإن معيار التناص لا تتحقق به وحده نصية النص. وأن المنطق لا يمنع من وجود نصوص بكر لا يتوفر فيها معيار التناص بالمعنى الذي تُستدعى فيه نصوص داخل نص... وأن كل نص جيد يحمل شيئا من البكارة والخصوصية أكبر بكثير من تمثله النصوص وامتصاصها. هذا مع أن كل تناص لا يحمل بالضرورة ميزة أسلوبية. ومن أهم الإجراءات التي تكفل الاستفادة من ظاهرة التناص دون أن تسطحها أو تهمشها، أو تبالغ في دورها في تحديد نصية النص؛ فإن كثيرا من الدراسات وقفت عند تواصل النصوص ولم تعط التدابر والتخالف مساحة كبيرة، حتى أصبح من المتوهم أن التناص يجمع النصين ويقرب حدودهما ويلغي التمايز. والواقع أن النصوص تتخذ من النصوص السابقة وما تستدعيه منها وسيلة لبناء تمايزها، وأداة لتحقيق هويتها المتفردة المستقلة؛ وأن هذا السلوك سمة قارة في أكثر النصوص الأدبية عامة وفي النصوص الشعرية خاصة، وعليه يجب عند دراسة مثل هذه الأنواع من النصوص أن نولي وجهنا شطر المتمايز منها والمختلف بقدر ما ننظر إلى المتشابه والمؤتلف.

الكلمات المفتاحية: التناص ـ حيود النص ـ علم اللغة النصي ـ تمايز النصوص ـ معايير التناص ـ تواصل النصوص

Intertextuality and Literary Textual Neutrality: A Study in Light of Textual Linguistics

This study investigates specimens of poetic parodies that demonstrate textual neutrality, which in turn, intertextualize other texts. It further explores how literary texts differentiation is built through this technique. It also monitors relationships between differentiation and neutrality in literary texts. In addition, it probes into how building stylistic features which characterize texts and require a great deal of neutrality in addition to acceptance and subsequent adoption. There are different features which may outweigh similar relationships, whatever the amount of inter-textual elements and the parts that neutralize the texts, regardless of their intertextuality. The absence of the phenomenon is an advantage like its existence. These textual relationships cannot be missing thereof due to our ignorance of or inability to understand them. Textual neutrality and the unique characteristics of texts demonstrated in authorship and creativity should be considered first before their similar relationships. The study also attempted to consider the role of intertextuality in determining the originality of texts – or what brings forth their textuality. The study also examines the semantic relationships between texts, and intertextual breeding methods, as well as text behaviours and the witty elusiveness of texts. The study came to the conclusion that intertextuality criteria may be met in discourse which is devoid of textual validity. Therefore, intertextuality criteria are not met by text intertextuality alone. It is also concluded that logic does not preclude the existence of text virginity where there is no standard intertextuality in the sense that it summons intertextuality within texts thus concluding that all good texts hold something of virginity or authenticity much more than adsorption and reflection of other texts. Intertextuality does not necessarily carry and consequently adsorb particular stylistic features. Among the most important procedures which ensure the advantages of the intertextuality phenomenon without flattening, marginalizing or exaggerating their role in identifying text intertextuality is the notion of textual connectedness. Many studies investigated text relationships and textual connectedness, but ignored parody and textual neutrality in texts to a larger extent.

Therefore, it was mistakenly believed that intertextuality combines texts and eliminates differentiation. In fact, texts benefit from earlier texts in building differentiation and getting a tool for achieving a unique independent identity; and that this behavioristic characteristic is common in more literary texts in general and is more common in poetic texts in particular. Accordingly, when perusing these genres of texts, we should focus on differences as well as similarities.

تمهيد:

يقصد البحث بحيود النص، العدول والإعراض عن النصوص التي يتناص معها؛ وقد ورد في تاج اللغة وصحاح العربية: "حَادَ عن الشيء يحيد حيودا وحيدة وحيودة: مال عنه وعدل...، وحايده محايدة وحيادا: جانبه." [(١)] وفي اللسان: الحَيْد: ما شخَصَ من الجَبل واعوَجَّ. يقال: جَبَلٌ ذو حُيُودٍ وأَحْيَادٍ إذا كانت له حُرُوفٌ ناتئة في أَعراضِه لا في أَعاليه... ويقال: هذا نده ونديده وبِده وبديده وحَيده وحِيده أي مثله. وحايده محايدة: جانبه. وكلُّ ضِلعٍ شديدةِ الاعْوِجاج حَيْدٌ.. وحاد عن الشيء يحيد حيدا وحَيَدانا ومحيدا وحيدودة: مال عنه وعدل."[(٢)]

ويحاول هذا البحث أن يبحث في حيود بعض النصوص التي تنفتح على نصوص أخرى وتتناص معها، وينظر في الكيفية التي تبني بها النصوص الأدبية تمايزها من خلال هذه التقنية. ورصد علاقات التمايز والحيود والإعراض بجوار علاقات المشابهة. ويفترض البحث أن السمات الأسلوبية التي تميز النصوص والخصائص التي تحدد هويتها تقتضي قدرا كبيرا من الحيود والإعراض بجوار مساحة القبول والتبني، وأنه بجوار علاقات المشابَهة توجد علاقات مغايَرَة، وسمات متمايزة كثيرة قد تفوق العلاقات المتشابهة مهما كانت كمية العناصر التناصية، وأن الأجزاء التي يحيد عنها

(١) إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، المجلد الثاني، الطبعة الثالثة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٢م، مادة حيد ص ٤٦٧.

(٢) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، المجلد الثالث، الطبعة الثانية، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٣م، مادة "حيد" ص٤١٢و ص ٤١٣.

النص لا تقل أهمية عن الأجزاء التي يستدعيها. كما يؤكد البحث على أن الدراسة تقوم على تناول الحيود داخل بنية التناص، والمختلف داخل بنية المؤتلف، أو ما يُظن أنه مؤتلف.

ويحاول البحث أن ينظر في دور التناص في تحديد نصية النص، كما ينظر في العلاقات الدلالية بين النصوص، وطرق تناسل بعضها من بعض، وكذا سلوك النصوص الأدبية ودهائها، ومراوغتها في هذا الباب. كما يبحث عن الإجراءات التي تكفل الاستفادة من ظاهرة التناص دون أن تسطحها أو تهمشها، أو تبالغ في دورها في تحديد نصية النص؛ خاصة أن النصوص الأدبية والشعرية تقوم على قدر كبير من الإبداع والبكارة النصية.

أما عن دلالة مصطلح "التناص" في التراث النقدي القديم، وفي الدراسات النقدية الحديثة، فإن البحث قد سُبق في ذلك بدراسات متعددة بين نظرية وتطبيقية، تناولت المصطلح ودلالاته في الدراسات الحديثة، وفصلت القول في علاقة مصطلح السرقات الأدبية بالتناص، ولذا كان القول فيها تزيّدا يعيد ما قيل. ويمكن الرجوع إلى هذه الدراسات في ذلك ومنها على سبيل المثال: بحث الدكتور سعد مصلوح المعنون: نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، ودراسة الدكتور نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، وكذلك الدكتور مصطفى السعدني في كتابه: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، والدكتور محمد عزام في كتابه: النـَّصُّ الغـائب،تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي" وغير ذلك من دراسات...

ومن الآليات التي تسهم في دراسة ظاهرة التناص أن نهتم بالمتميز والمختلف قدر اهتمامنا بالمتوافق والمشترك، أو يزيد، بخاصة أن النص الشعري يتقيد بقواعد ويتحلل من أخرى، ويركز على بعض الجوانب في التناص ويغيّب أخرى. وحتما يتميز كل نص في سلوكه إزاء النصوص التي يستدعيها وطريقة تعامله معها عن نصوص أخرى تتعامل مع النصوص التي يستدعيها، ولذا وجب أن يُنظر في تناص النص الشعري نظرة تكشف عن إبداعه وجمالياته، ولا تقف عند رصد علاقاته ووصف نظامه. هذا

مع أن كثيرا من الدراسات وقفت عند تواصل النصوص، ولم تعط التدابر والتخالف مساحة كبيرة، وأن المتوهم في التناص أنه يجمع النصين ويقرب حدودهما...

نتناول ذلك من خلال نماذج من نصوص المعارضات.[(١)] ويقف البحث وقفة خاصة عند نص أحمد شوقي "مضناك جفاه مرقده..." الذي يعارض فيه نص الحصري القيرواني "ياليل الصب متى غده.." وكذلك نص البارودي "طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمُخِيلَةُ وَالسُّكْرُ..." الذي يعارض فيه نص أبي فراس الحمداني" أَراكَ عَصِيَّ الدَمعِ..."، وهي نصوص يعد التناص فيها عنصرا مهيمنا، ويظهر فيها التمايز النصي في بؤرة التناص ومركزه، فضلا عما يجاورها ويحيط بها من شبكة العلاقات الدلالية داخل النص. كما نرصد في هذه النماذج محاولة النص اللاحق تحقيق هويته اللغوية، وتمايزه الأسلوبي على مستوى الصياغة والبناء، أو على مستوى الدلالة، من خلال ما يستدعيه من نصوص. ونرصد سلوك النصوص عندما تقع بين موقفين مختلفين يتحتم على النصوص الجيدة أن تجمع بينهما؛ موقف تستدعي فيه نصوصا سابقة لها مكوناتها اللغوية والدلالية والأسلوبية، وتحاول هذه النصوص المستدعاة أن تستحضر معها حمولتها الدلالية اللغوية والأسلوبية.. وموقف تحاول فيه النصوص اللاحقة أن تبني خصوصيتها، وتظهر تفردها وتمايزها...

(١) نشأ خلاف حول وضع السرقات والمعارضات والنقائض ضمن صور التناص. وما عليه أكثر أهل العلم، أن النقائض والمعارضات والسرقات والتضمين...الخ من باب التناص وآلياته. ومن هؤلاء العلماء على سبيل المثال لا الحصر: المختار حسني، في بحثه: **استراتيجية التناص**، مجلة علامات، ج٤٦، م ١٢، جدة، النادي الثقافي الأدبي بجدة، عدد شوال ١٤٢٣- ديسمبر ٢٠٠٢، ص٣١٥. وكذلك: محمد مفتاح، في كتابه: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** الطبعة الثالثة، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م. ص ١٢١،وص١٣١، وص ١٣٢. وغيرهم كثير. كما أن مفهوم التناص تطور كثيرا بعد كريستيفا وبارت، واختلف الباحثون فيه اختلافا كبيرا، لكن المبدأ الذي لا خلاف عليه، هو أن التناص يقع في نصوص تشير إلى نصوص أخرى بقصد أو بغير قصد.

معيار التناص وتحقيق نصية النص:

اختلف العلماء حول المعايير النصية السبعة التي يكون بها النص نصا؛ فمنهم من يرى أنه ليس بالضرورة "تحقق هذه المعايير السبعة في كل نص، وإنما يتحقق الاكتمال النصي بوجودها، وأحيانا تتشكل نصوص بأقل قدر منها"(١) ومنهم من رأى أن النصوص التي تخلو من بعض هذه المعايير لا تعد نصوصا تامة النصية. ويرى آخرون أن النص يجب أن "تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير"(٢) ويخرج النص بذلك عن دائرة النصية ولا يعتد به نصا.

ويترتب على رأي العلماء الذين اشترطوا تحقق المعايير السبعة مجتمعة في النص، أن النص لا يعد نصا إن خلا من التناص- وهو واحد من هذه المعايير السبعة- وعلى أقل تقدير يكون نصا غير كامل النصية عند من اشترطوا هذه المعايير السبعة مجتمعة في النص ليصبح نصا مكتمل النصية.

لكن يجب ابتداء أن نفرق بين نوعين من التناص، التناص مع النصوص السابقة بأنواعها، والتناص مع المحيط الثقافي والمادي وغير المادي بما فيه لغة النص وقواعد هذه اللغة، التي تنتمي إلى لغة جماعة، ونظام لغوي له قواعده وخصائصه؛ حيث إن النوع الثاني لا يتشكل النص ولا يأخذ هويته النصية إلا به، أما النوع الأول ففيه خلاف، والجدل حوله قائم.

ويرى البحث أن نظرة كثير من علماء نظرية النص التي تشترط تحقق المعايير السبعة

(١) سعيد حسن بحيري، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، الطبعة الأولى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، ١٩٩٧م، ص ١٤٦.

(٢) أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م، ص٣٠.

مجتمعة- ومنها التناص- ليصبح النص نصا وتتحقق نصيته، جعلت من النص سجينا للنصوص السابقة. وجعلته ينتظر رحمة النصوص اللاحقة لتمنحه نصيته، وسلبته بهذا كل نوع من الاستقلالية. على الرغم من تعارض هذا التوجه مع مبدأ اكتمال النصوص، واكتفائها الذي نادى به أكثرهم. وبيان ذلك يتجلى في قول كريستيفا بأن النص امتصاص لنصوص سابقة [١] على الرغم من أن المنطق لا ينفي كون النص يلفظ نصوصا، ويبتعد عن نصوص، ويحيد عن نصوص أخرى سابقة ويتجاهلها. وحصر النص من وجهة نظر كريستيفا في امتصاصه لنصوص سابقة لا ينطبق على كل نص، ولا يعكس السلوك الحقيقي للنص الأدبي -خاصة- في تعامله مع النصوص السابقة، وفي تعامل النصوص اللاحقة معه. فكما يتوحد النص الأدبي مع بعض النصوص، ويمتص نصوصا، يلفظ أخرى، ويتحرر من سلطانها. وفي أحسن الحالات يراوغ في التعامل معها. ومثل قول كريستيفا قول بارت الذي يرى أن كل نص إنما "هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[٢]، وقوله: "فالتناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه... فالكلام كله: سالفه وحاضره يصب في النص..."[٣]، هذه النظرة الواسعة للتناص تجعل منه سجنا للنص؛ تصادر كل إبداع، وتقيد كل حركة لسلوك النصوص، بخاصة النصوص الأدبية. ويرى البحث أنه من الوجهة النظرية يمكن أن توجد نصوص بكر بالمعنى الشامل لكلمة نصوص. ومما لا شك فيه أن هناك نصوصا لحظة إبداعها كانت بكرا؛ مثل العبارات التي نُطق بها لأول مرة في ظرف ما فصارت مثلا،

(١) ليون سمفيل، **التناصية**، ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، ترجمة، محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، حلب، مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٨م، ص٩٣.

(٢) رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص ٤٢.

(٣) رولان بارت، **نظرية النص**، ص ٤٢ وص ٤٣.

وكثير من النصوص التي لم يُسبق إليها. وأنه إن كان في مقدور المتكلم أن ينتج عددا غير نهائي من الجمل يستحيل حصرها فإن هذه الاستحالة تكون في النصوص أولى؛ لأن عدد النصوص الممكنة في اللغة يفوق حتما عدد الجمل الممكنة، كما أن عدد الجمل التي يمكن أن توجد في اللغة يفوق عدد الكلمات المستعملة في هذه اللغة. والقول بأن الكلام سالفه وحاضره يصب في النص قول فيه قدر عظيم من المبالغة. والحقيقة أنه ليس كل الكلام يصب في النص، بل جزء يمكن أن يُكشف عنه في النص ظهر أو استتر. كشف عنه النص أم راوغ. وفرق بين حضور القواعد اللغوية التي تحكم النص، ومعجم اللغة، وقواعد بناء النص، والنصوص الحية- فرق بين إمكانية أن يكون النص معرضا وقابلا لأن تصب فيه النصوص السابقة بقواعد إنشائها، وبين تحقق ذلك في جزء من النص مع جزء من هذه النصوص. ولا يمكن أن نعد كل النص تناصا دون النظر إلى جوانب البكارة والإبداع والتفرد، وكذلك لا يمكن عد كل النصوص وكل الكلام مصدرا للنص، حاضرة فيه. وأن النص إن اعتمد على استحضار نصوص أخرى فهذا لا ينفي اعتماده على ذاته، وتفرد بنائه في كثير من الأحيان. وأنه يتمرد على محاولة قهر النصوص السابقة له، وفرض سطوتها عليه. ولا ننكر أن هناك ما يمكن أن نسميه تقاطع النصوص وتدابرها؛ حيث يتدابر نص مع نصوص تواصلت معها نصوص مشابهة لهذا النص، ولذا كان يُتوقع أن يتواصل معها ويتناص، لكنه خرج عن إسارها، وحاد عنها، وأسقطها من ذاكرته النصية شكلا ودلالة؛ فذاكرة النصوص ليست واحدة، بل متعددة، وليست متطابقة، وإن كانت متشابهة.

ويمكن أن نخفف من حدة ما ذهب إليه بارت ونادت به كريستيفا، لو قلنا بأن النص عندما ينشئه المنشئ تحضر فيه النصوص السابقة بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، وتتدخل في الثانية (الصورة غير المباشرة) مجموعة القواعد التي تُبنى النصوص وفقها وتنشأ؛ على أساس أنها مستقاة ومستمدة من استقراء نصوص سابقة، لكن على الرغم من ذلك يبقى تمثل النص لجزء من هذه القواعد وامتثاله لبعضها فقط. وهذا

القول يقال في معرض رؤية ريفاتير التي يرى فيها أن التناص امتثال النص لقواعد الجنس الذي يندرج فيه والنوع الأدبي الذي ينتمي إليه[١] يمكن أن يكون هذا القول مقبولا، لكن هذه القواعد والمعايير تكون معايير خاصة للنص داخل جنسه ومستواه اللغوي، وكأن ريفاتير بهذا ينقل التناص من كونه معيارا عاما وشرطا في كل نص، ليجعله معيارا خاصا يختلف من نوع نصي إلى نوع آخر ومن مستوى لغوي إلى مستوى آخر، وهذه مسألة تضرب في كون التناص معيارا عاما تتحقق به ضمن غيره نصية النص بوجه عام. مع أن الفرق كبير بين التناص والسمات المشتركة. وما يراه ريفاتير يقع في باب السمات المشتركة لنوع معين من النصوص أكثر من وقوعه في باب التناص.

ولا يختلف قول دريدا عن قول بارت كثيرا، وتتوافق رؤيته مع رؤية كريستيفا في قوله عن التناص في النص الأدبي بأنه "يحدث مع كل لفظة في النص الأدبي لأنها سبق استخدامها من جانب كتاب آخرين"[٢] وهو بهذا لا ينظر إلى كون النص وحدة كاملة مكتفية بذاتها لا تُجزّأ؛ فيجزئ عناصره، ويقطع أوصاله إلى ألفاظ وكلمات، ولا ينظر إلى تفرده في كليته، ولا ينظر إليه نظرة شاملة، بل ينظر إليه لفظة لفظة، ويتجاهل مجاورة هذه الكلمة لغيرها من كلمات قد تختلف عما جاورته في خطاب سابق، ولا ينظر إلى مجاورة جملة لجمل قد تختلف عما جاورته من جمل في نصوص سابقة، والأخطر أنه لا ينظر إلى وجودها في إطار نصي يحمل جانبا كبيرا من الخصوصية والتفرد، حتى لو نظرنا إلى ما أسموه بالكلمات النص كما في لفظة أدخل..، وحمام.. وقف...الخ فإنها مع تشابهها الكبير، عند تكرارها من مكان إلى آخر إلا أن تكرارها يحمل شيئا من التمايز، ومن اختلاف الظروف المحيطة، والأشخاص الذين أوجدوها، أو الذين يتلقونها، أو

(١) يُراجع، وليد خشاب، **دراسات في تعدي النص**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص١٢.

(٢) عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م، ص ٤٥٢.

المحيط المادي الذي تدخل في إطاره. وأنه إذا كانت "مجموعة القواعد التي تستخدمها القصيدة سواء أكانت قواعد لغوية (صرفية ونحوية) أم قواعد شعرية (من حيث الوزن أو القافية) لا تنتج الدلالة نفسها التي تنتجها هذه القواعد ذاتها في قصيدة أخرى".[1] فإن القول نفسه ينطبق على النصوص والكلمات والجمل التي

وليست وحدات تشبه وحدات اللبن التي نصنع منها الحائط."[١] ولو قبلنا – حتى – بالشبه بين الألفاظ واللبنات التي تُنتزع من بنائها وتوضع في بناء آخر فإنها تأخذ دلالات، وأبعاد جديدة في محيطها الجديد؛ ولو أن لبنة أخذت من مسرح، أو جدار حانة، ووضعت في جدار معبد فإنها لم تعد كما كانت، وإن لم تتخلص من كل حمولتها ونقوشها التي صاحبتها في المبنى السابق...الخ ويقاس على ذلك...، مع الفرق الكبير بين الكلمات واللبنات، والنص والبناء؛ لأن ""صناعة النص ليست عملية ميكانيكية بسيطة باستدعاء الوحدات اللغوية من مخزن الوعي لملء أبنية النص، بل "حالة خاصة من التصرف الخلاق""[٢]، كما أن النص لم يعد عند كثير من العلماء مثل""بايك" تتابعا مسلسلا من الجمل، ولكنه "مبنى فريد قائم برأسه""[٣]. ورؤية دريدا هذه في التناص تناقض مفهومه للنص وانفتاح دلالاته، كما أن قوله ذاك يربط شئنا أم أبينا دلالة النص المحدد بالنصوص السابقة؛ فلا يعقل تكرار اللفظة بالطريقة التي يقول بها دريدا دون اصطحاب حمولتها الدلالية، وفي هذا تقييد للدلالة، عكس ما ذهب إليه من حريتها وانفتاحها وعدم تقييدها بقيد.

وما يقال في النصوص الموجودة قبل النص ودخوله في تناص معها، يقال عن النصوص التي توجد بعد النص. وهنا نفرق بين أمرين؛ الأول: هو إمكانية أن يبقى النص قابلا لأن تتناص معه النصوص التالية مع التفريق بين الإمكانية والتحقق الفعلي، وعليه يمكن أن ندخل هذه الإمكانية ضمن التناص، وضمن علامات النصية؛

---

(١) مصطفى ناصف، **اللغة والتفسير والتواصل**، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٩٣، دولة الكويت، ١٩٩٥م، ص ٢١٤.

(٢) فولفجانج هاينه من و ديتر فيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦م ص ٣٧٣.

(٣) سعد مصلوح، **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص**، ضمن الكتاب التذكاري (عبد السلام هارون معلما ومؤلفا ومحققا)، قسم اللغة العربية- جامعة الكويت، دولة الكويت، ١٩٩٩م، ص ٣٢.

لأنها تعطينا بهذه الإمكانية مؤشرا على أن النصية قبلت هذا النص ورضيت قواعد إنشائه وعناصر بنائه. الأمر الثاني يخص النصوص التي تنشأ حول هذا النص؛ ولا يمكن أن نقول بأنها تتناص مع النص بكل مكوناتها في كل جزئياته، بل تتناص في بعض جوانبها مع بعض أجزاء النص، حتى لو أعادت كل بنيته المادية واستدعتها داخلها كما يحدث في النص الشارح، لكنها تظل غير قادرة على استحضار عناصر أخرى أكثرها غير مادي وغير لغوي وغير قابل لأن يعاد مرة ثانية. هذا من جانب، أما جعلها نصوصا مساوية له كما يرى بارت بأن""النقد" (الذي يعد خطابا"حول" النص) أصبح باليا... لم يعد هناك نقاد، بل كتاب فقط..."[(١)] فهو قول يسوي بين أمرين لا يمكن التسوية بينهما بحال، ويجعل من النص الأصلي على قائمة الانتظار حتى يأتي نص شارح يتناص معه ويبدع بجواره حتى يمنحه هذه النصية. وفرق كبير بين التناص في نصين والتناص في نص واصف شارح. ويبدو أن مصطلحات التناص والتناصية كما يستخدمها بارت، وكريستيفا "وكما يستخدمها آخرون في فريق (تل-كل)... لا تظهر إلا في سياقات ذات طبيعة نظرية عامة، وعلى علاقة مع "الكتابة النصية" و"الإنتاجية" و"الكتابة المدهشة". ويشكل هذا مصطلحا -مفتاحا- لتأمل جوهري يبدو أنه ليس قابلا لا "للتطبيق" ولا للتخصيص."[(٢)] وأن تيار بعد الحداثة "يقوض مفهوم النص ويشكك في آليات التوحيد والتوجيه..."[(٣)]،كما يتضح جليا سخرية دريدا من فكرة الكمال والنقاء في النصوص [(٤)]. ولهذا "اقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص بالكلمات التالية: عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة

(١) رولان بارت، **نظرية النص**، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص ٥٢ و ص٥٣.

(٢) مارك أنجينو، **التناصية**، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص ٦٨ وص٦٩.

(٣) مصطفى ناصف، **بعد الحداثة صوت وصدى**، الطبعة الأولى، جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٣م، ص٣٣٤.

(٤) يُنظر المرجع السابق، ص ٣٣٤.

نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى."[١]، لكن يرى البحث أن المركزية غير خالصة لأحد النصين لا للسابق ولا للحالي. ولا تتم الدلالة إلا بالنظر فيهما، أما إن اعتبرنا أن المركزية الجديدة للنص التالي، على أساس أنه صاحب فكرة التناصية فلا بأس، أما ريادة المعنى فلا تخلص لأحدهما؛ فهناك معاني تبقى مشتركة ممكن تخلص للأول ومعاني تضاف تخلص للثاني، لكن تمام المعنى الناتج من عملية التناص لا يخلص لأحد النصين وحده. وهذا قريب من تعريف جينيت بأن التناص "علاقة حضور متزامن لنصين أو أكثر، داخل إطار نصي واحد، سواء حرفيا وتنصيصا أو بالإشارة... إذ يمثل التناص عند جونيت حالة مادية محددة تسهل ملاحظتها ومقارنة نصوص طرفيها وأطرافها لفظا لفظا..."[٢] مع الوضع في الحسبان أن النص المنقول لا ينتقل بكل دلالاته في النص الأول لأن دلالته لا تكتمل إلا بالنظر في النص الذي ورد فيه وأن ننقل كل الظروف والمقامات التي صاحبت تشكله في النص الأول، وهذا ما لا يمكن أن يحدث، وما دمنا نأخذ جزءا ونستدعيه فلا شك أنه يفقد كثيرا من سماته، ويحاول أن يكتسب سمات جديدة من موقعه الجديد في النص الثاني، لكن تبقى الدلالات التي يريدها النص الجديد حاضرة بما يوفر لها من عوامل الحضور وقد ينجح في ذلك وقد لا ينجح.

ويخلص البحث مما سبق إلى أن النظر إلى كون التناص من معايير النصية، يُشترط تحققه في النص كي يكون نصا، قول يحتاج إلى مراجعة. كما يظهر التناقض عند من أقروه معيارا وشرطا ضمن شروط النصية، ثم قالوا بأن النص يقوم على الاكتمال والاكتفاء بالذات[٣] لأن التناص يجعل النص المحدد في حاجة دائما إلى النص الآخر

(١) مارك أنجينو، **التناصية**، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص ٧٥.

(٢) وليد خشاب، **دراسات في تعدي النص**، ص١٥ وص١٦.

(٣) يراجع، صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، دولة الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٣٢ .

عند تحرير العلاقة أو بناء الدلالة أو اكتشافها. وإذا أدخلنا في مفهوم النص النصوص الشارحة والمفسرة كما ذهب بعض العلماء فهنا يستحيل أن يوجد هذا النص الكامل المكتفي بذاته؛ لأنه يرتبط بصورة أو بأخرى بهذه النصوص إن كانت تمت وأنشئت، ويرتبط بما يمكن أن يتم وينشأ سواء كانت شروحا وتفسيرا، أو نصوصا إبداعية غير الشروح والتفسيرات. وعليه يرى البحث أن التناصية صفة في النصوص وعلاقات بينها أكثر من كونها شرطا من شروط النصية أو معيارا يقاس به النص.

النقطة الأخرى المتعلقة بذلك لو قلنا بأن التناص معيار للنصية، فما هو الحد الأدنى الذي يجب أن يتوفر في النص حتى يصبح نصا متناصا؟ هل تكفي القواعد العامة التي صيغت على أساسها النصوص السابقة؟ أم يدخل معها قواعد الجنس الأدبي والإطار النصي الذي يندرج تحته النص؟ وهل غياب الأخير يخرج عن النصية أم عن نوع معين منها؟ وهل يتساوى نص تتكثف فيه عملية التناص مع نص يسد أبوابه في وجه النصوص إلا قليلا؟ ويبقي التساؤل الأهم ومؤداه: ألا يمكن أن يوجد نص بكر حاد عما قبله من نصوص كان يُتوقع تمثله لها وتفاعله معها وتناصه مع بعضها؟ وهل تتساوى الكفاءة التناصية في كل النصوص مع أنها تقوم على قدرات خاصة في الأساس ومدى الاطلاع على النصوص والتفاعل معها، وتدخل فيها حظوظ ثقافية؟

وإن كان التناص يعتمد في اكتشافه داخل النص على ثقافة القارئ وكفاءته فهل يبقى النص خارج حدود النصية حتى يأتي هذا القارئ؟ وماذا لو تفوق دهاء النصوص – الأدبية خاصة- في تمثل مرجعياتها التناصية على قدرة القارئ وكفاءة الناقد النقدية، ولم يفلح المتلقي في تلمس هذه السمة؟

إن التناص في النص الأدبي عامة، وفي النص الشعري خاصة، له شروطه وسماته التي تختلف عن التناص بوجه عام، أولا لأن النص الشعري يتمثل أشكالا يتناص فيها مع غيره من نصوص، ويصطنع في لحظات إبداعية فريدة في تاريخ النوع الأدبي أشكالا

فريدة؛ مثل التحول من الشكل العمودي إلى السطر الشعري، كما أنه يحاول في كثير من الأحيان أن يصد ويمنع هيمنة بعض النصوص، ويقاومها ويقضي عليها عند استحضارها بدلا من إحيائها وبث الروح فيها. ويتجلى ذلك في فن النقائض الذي يصارع فيه نص نصا، مع أنه يتناص مع شكله وإيقاعه، وزنا وقافية...، لكنه يحاول تجريده من دلالاته وأن يقاوم حمولته الدلالية. بل إننا لو نظرنا إلى التناص في النقائض نجد أن النصوص تحاول أن تقهر النص الآخر من خلال تناصها معه، وأنْ تحوِّل معناه.. كما تحاول بعض النصوص أن تحيد عن نصوص كان يُتوقع أن تُستدعى في مثل هذا المقام.

التناص في النص الأدبي يقوم كثيرا على كفاءة خاصة في التعامل مع النصوص وطريقة دمجها في إطار جديد قد يختلف عن إطارها السابق من النثر والمثل...الخ ولا معنى لما ذهب إليه فراي الذي يرى أن النصوص الأدبية ""مصنوعة من أعمال أدبية أخرى وليست من أية مادة خارجة عن النظام الأدبي نفسه". فهو ينظر إلى الأدب كما يشير تيري إيجلتن على أنه "دوران بيئي مغلق للنصوص" [(١)] وما ذهب إليه عبد الملك مرتاض بأنه "تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى"[(٢)] غير أن حصره في النصوص الأدبية- على الرغم من تميز النصوص الأدبية في هذا الجانب- قيد يحجر واسعا.

والقول بأن التناص يكون بتداخل الأجناس والأنواع قول يحتاج إلى مراجعة لسببين؛ أولهما: أنه لا يفرق بين السمات المشتركة والخصائص المتشابهة في الأنواع الأدبية

(١) عبد الستار جبر الأسدي، **ماهية التناص قراءة في إشكالياته النقدية**، مجلة فكر ونقد الإلكترونية، العدد ٢٨، أبريل ٢٠٠٠م، ص ١٥ ،نسخة إلكترونية مأخوذة من موقع:
http://www.aljabriabed.net/n28_09fikrassad.htm. updated: Jan, 3,2013.

(٢) المرجع السابق، ص١٦.

والعلاقات النصية التي تنشأ بين النصوص بخصائصها ومكوناتها الفردية، وسماتها الخاصة. والسبب الثاني: أن تداخل الأنواع لا يكون في كل الأجناس سواء، وما يمكن أن يحدث في الرواية والمسرحية من تداخل أسماه بعض الباحثين بالمسرواية، حيث "أصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان، بإخراجهما الطباعي المميز."[(١)] فإن هذا السلوك النصي إن حدث في الرواية والمسرحية فليس معناه أن يحدث في كل جنس أدبي ونوع فني؛ فلا يحدث في الشعر - مثلا- على هذا النحو. مع التأكيد على أن هناك سمات مشتركة بين الأنواع، وإن ظهرت سمة مثل سمة الحوار غالبة ومهيمنة في جنس المسرحية فلا يمنع أن توجد في الشعر أو القصة، لكن الفرق في درجة الهيمنة، ولا يعني هذا القاسم المشترك من السمات والتقنية ذوبان الحدود بين الجنسين، فما يتمايز فيه أحدهما عن الآخر يحتل مساحة واسعة. والقول كذلك في الشعر المسرحي، والقصصي. مع أن النص قد يتقاطع مع هذه الأجناس ومع نصوص قيلت في إطارها.. والقول بأن الشعر يتضمن شيئا من القصة والرواية إقرار بوجود الرواية بشروطها الخاصة والشعر بشروطه الخاصة، وأن هذه الشروط قد تتجاوز حدود جنس إلى آخر، وهذا أمر وارد دون أن تمحى حدود الأجناس أو تضيع أطر الأنواع. كما أن هناك بعض الشروط والخصائص التي تميز جنسا أدبيا عن غيره من أجناس، يصعب أن تُنقل إلى بعض الأجناس الأخرى كما هي عليه في هذا الجنس؛ ومن ذلك صعوبة نقل شكل الشعر العمودي بوزنه وقافيته إلى بعض الأجناس النثرية، ولا يمكن لها أن تستعيره.

(١) وليد خشاب، **دراسات في تعدي النص**، ص ٦٩.

التناص في النص الشعري؛ جزئيات متشابه في نصوص متمايزة

إن النصوص تتفاوت في تمثل المفاهيم التي تشترك فيها، وعلى الرغم من التشابه الظاهري فإنها لا تقوم في ذلك على المتشابه فقط، بل تنزع إلى التمايز، وعليه فلا يجوز أن تقف دراسة التناص عند رصد ما يمكن أن نسميه بؤرة التناص ومركزه، والعبارة أو العبارات التي تُستدعى من النص السابق وتُسكّن في النص الثاني، بل يلاحظ أثرها في مجمل النص، هذا من جانب، وتلاحظ أيضا شبكة العلاقات التي أقامها لها النص التالي مقارنة بتلك الشبكة الدلالية اللغوية والأسلوبية التي كانت ضمنها في النص السابق، ومن المهم أن تركز دراسة التناص في النص الأدبي عامة والنص الشعري خاصة على مراوغة هذا النوع من النصوص في تمثل المفاهيم المشتركة وتبني الدلالات المتشابهة، وسلوك النص الشعري في التناص مع غيره من نصوص وعلاقات ثقافية، بغية تحقق هويته اللغوية، وبناء تمايزه الأسلوبي. وأن طرق بناء التناص وقواعده ليست واحدة مطردة، ولا تتحقق قيمة الجزء المتناص إلا بربطه ببقية العناصر التي يرد معها وفي ضوء علاقته بها، وأن تعامل النص الأدبي مع ظاهرة التناص يختلف عن الكلام العادي والمحاورات العادية.

ولو أخذنا مثالا على تمايز النصوص المتناصة، مجموعة من النصوص القديمة التي تتشابه في مطلعها، ويتناص بعضها مع بعض، أو تستوحي جميعها عرفا فنيا وثقافة متشابهة، وتشترك في مرجعيات نصية واحدة أو متشابهة؛ نجد هذه النصوص تُستهل على اختلافها بجملة واحدة، وعبارة متشابهة (لمن الديار) كما في قول امرئ القيس: [(١)]

(١) **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠م، ص ١١٤.

لِمَنِ الدِيارُ غَشِيتُها بِسُحامِ فَعَمايَتَينِ فَهَضْبِ ذي أَقدامِ
فَصَفا الأَطيطِ فَصاحَتَينِ فَغاضِرٍ تَمشي النِعاجُ بِها مَعَ الآرامِ
دارٌ لِهِندٍ وَالرَبابِ وَفَرتَنى وَلَمَيسَ قَبلَ حَوادِثِ الأَيّامِ

وقول بشر بن أبي خازم: (١)

لِمَنَ الدِيارُ غَشيتُها بِالأَنعُمِ تَبدو مَعالِمها كَلَونِ الأَرقَمِ
لَعِبَت بِها ريحُ الصَبا فَتَنَكَّرَت إِلّا بَقِيَّةَ نُؤيِها المُتَهَدِّمِ
دارٌ لِبَيضاءِ العَوارِضِ طَفلَةٍ مَهضومَةِ الكَشحَينِ رَيّا المِعصَمِ
سَمِعَت بِنا قيلَ الوُشاةِ فَأَصبَحَت صَرَمَت حِبالَكَ في الخَليطِ الأَشأَمِ
....
لَولا تُسَلّي الهَمَّ عَنكَ بِجَسرَةٍ عَيرانَةٍ مِثلِ الفَنيقِ المُكدَمِ

وقول بيهس الغطفاني (٢):

لِمَنِ الدِيارُ عَرَفتَها وَكَأَنَّها لَيسَت غَداةَ أَتَيتَها بِدِيارِ

ثم يقول في البيت الرابع:

دارٌ لِعَزَّةَ أَو جَميلَةَ إِذ هُما تِربانِ في عَصرٍ مِنَ الأَعصارِ

(١) **ديوان بشر بن أبي خازم**، تحقيق عزة حسن، سوريا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠م، ص ١٧٧وص ١٧٨ وص١٧٩.

(٢) محمد بن المبارك، **منتهى الطلب من أشعار العرب**، تحقيق، محمد نبيل طريفي، المجلد التاسع، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر، ١٩٩٩م، ص ٤٨٤.

وعند زهير بن أبي سلمى:[١]

لِمَنِ الدِيارُ غَشيتَها بِالفَدفَدِ كَالوَحيِ في حَجَرِ المَسيلِ المُخلِدِ

دارٌ لِسَلمى إِذ هُمُ لَكَ جيرَةٌ وَإِخالُ أَن قَد أَخلَفَتني مَوعِدي

....

دَعها وَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِجَسرَةٍ تَنجو نَجاءَ الأَخدَرِيِّ المُفرَدِ

وقول عبيد: [٢]

لِمَنِ الدِيارُ بِصاحَةٍ فَحَروسِ دَرَسَت مِنَ الإِقفارِ أَيَّ دُروسِ

إِلّا أَوارِيّاً كَأَنَّ رُسومَها في مُهرَقٍ خَلَقِ الدَواةِ لَبيسِ

دارٌ لِفاطِمَةَ الرَبيعَ بِغَمرَةٍ فَقَفا شَرافِ فَهَضبِ ذاتِ رُؤوسِ

و في قول الحطيئة: [٣]

لِمَنِ الدِيارُ كَأَنَّهُنَّ سُطورُ بِلِوى زَرودَ سَفى عَلَيها المورُ

....

لِأَسيلَةِ الخَدَّينِ خَرْعَبَةٍ لَها مِسكٌ يُعَلَّ بِجَيبِها وَعَبيرُ

(١) **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتى، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤م، ص ١٩٧ وص ١٩٨.

(٢) **ديوان عبيد بن البرص**، شرح شرف أحمد عدرة، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م، ص ٦٨.

(٣) **ديوان الحطيئة**، تحقيق نعمان محمد أمين، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٧م، ص ١٤٢ وص١٤٣.

وعند ربيعة بن مقروم: (١)

لِمَنِ الدِيارُ كَأَنَّ لَم تُحلَل ... بِجَنوبِ أَسنُمَةٍ فَقُفِّ العُنصُلِ

دَرَسَت مَعالِمِها فَباقي رَسمِها ... خَلَقٌ كَعُنوان الكِتابِ المُحوِلِ

دارٌ لِسُعدى إِذ سُعادٌ كَأَنَّها ... رَشَأٌ غَرير الطَرفِ رَخصُ المفصَلِ

وعند عمرو الزبيدي: (٢)

لِمَن الدِيار بِرَوضَةِ السُّلانِ ... فَالرَّقمتين فَجانبِ الصَّمانِ

....

فَكَأن ما أَبقين مِن آياتِها ... رَقَمٌ يُنمّقُ بِالأَكُفّ يَماني

دارٌ لعمرة إِذ تريك مُفلَّجاً ... عَذبَ المَذاقة واضحَ الأَلوان

وعند عمر بن أبي ربيعة: (٣)

لِمَنِ الدِيارُ كَأَنَّهُنَّ سُطورُ ... تُسدى مَعالِمَها الصَبا وَتُنيرُ

.....

دارٌ لِهندٍ إِذ تَهيمُ بِذِكرِها ... وَإِذا الشَبابُ المُستَعارُ نَضيرُ

---

(١) **ديوان ربيعة بن مقروم**، تحقيق تماضر عبد القادر فرقوش، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر، ١٩٩٩م، ص٤١ و ص ٤٢.

(٢) **شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، جمعه ونسقه مطاع الطرابيشي، الطبعة الثانية، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٥م، ص ١٧٠.

(٣) **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، فايز محمد، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٦م، ص١٤٣.

لو أخذنا مثالا على التناص في المطلع واستدعاء عبارة (لمن الديار) حيث تفتتح بها قصائد عدة في الشعر العربي القديم، نلاحظ أن التناص أعمق وأعقد مما يبدو في الظاهر، وأن هذه العبارة البسيطة اليسيرة التي ترد في مفتتح هذه القصائد يتناص فيها نص مع غيره، تعلن في المطلع أن هذه النصوص خضعت لظروف الإبداع نفسها أو لظروف قريبة متشابهة منذ البداية. ولا يجوز بحال من الأحوال أن ننظر فقط إلى النص اللاحق ونقول إنه تناص مع نص سابق. وبصرف النظر عن خضوع هذه النصوص لشروط متشابهة وظروف واحدة، أو تأثُّر بعضها ببعض فإن النظر إلى النصوص في ضوء هذه البداية الواحدة يؤسس لعدة أشياء تدور حول امتداد العلاقة التناصية وتغلغلها في هذه النصوص، ولا تقف عند حد المطلع أو الافتتاح؛ فمثلا هذه النصوص يجمع أغلبها على استدعاء الكتابة في وصف الديار، أو يذكر فعل الدخول في الديار كما عند امرئ القيس، و زهير، وبشر:"غشيتها". أما بقية النصوص فتستدعي الكتابة وعناصرها. كما تُجمع على ذكر المرأة بعد البيت الثاني وأكثر ذكرها يكون في البيت الثالث على وجه خاص؛ فعند امرئ القيس: "لمن ديار.....دار لهند"، وعند بشر: "لمن ديار.....دار لبيضاء" وفي قول بيهس: "لمن الديار..... دار لعزة أو جميلة"، وعند زهير: "لِمَنِ الدِيارُ...دارٌ لِسَلمى"، وعند عبيد: "لِمَنِ الدِيارُ.... دارٌ لِفاطِمَةَ"، وعند الحطيئة:"لِمَنِ الدِيارُ...لِأَسيلَةِ الخَدَّينِ"، وعند ربيعة بن مقروم:"لِمَنِ الدِيارُ...دارٌ لِسُعدى "، وعند عمرو الزبيدي:"لِمَن الدِيار...دار لعمرة"، وعند عمر ابن أبي ربيعة:"لِمَنِ الدِيارُ..دارٌ لِهِندٍ"... حيث تُجمع هذه النصوص على ذكر المرأة بعد البيت الثاني، بجوار وصفها للمرأة، ولا يمكن أن نقول إن ذكر صاحبة الديار بهذه الطريقة الواحدة ينفك عن السؤال في المطلع "لمن الديار"، وعليه فإن النظر إلى "لمن الديار" دون ربطه ببقية النص يغفل كثيرا من العلاقات المتشابكة. كذلك يجمع أكثر هذه النصوص على ذكر الناقة وأنها تسلي الهموم، ويفزع إليها الشاعر.

إن المتفق عليه أو المتشابه بين النصوص في التناص لا يسهم فقط في أن تفسر بعض

هذه النصوص بعضا، بل يُسهم في تفسير المتميز والمختلف فيه أيضا من خلال مقارنة النص بالنص والظاهرة التناصية بالظاهرة التناصية، وكما يرى شبلنر "استحالة أن يستنتج الإنسان الخواص المميزة لموضوع ما بملاحظة الموضوع نفسه دون أي مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى.."[(١)] ومع أن الشعراء أجمعوا على استدعاء الكتابة بعد سؤالهم المتواتر: لمن الديار/ ديار، فإن طريقة الاستدعاء لا تتم بصورة واحدة؛ فزهير جعل الكتابة في "حجر المسيل المخلد"، وعبيد جعلها في صحيفة "خلق الدواة لبيس" أما ربيعة فجعلها "خلق كعنوان الكتاب المحول" واختص العنوان من الكتاب ليركز عليه. أما عمرو بن معديكرب فأبعَدَ إذ جعل ما بقي من الديار"رُقَمٌ يُنمّقُ بِالأَكُفّ يَماني"؛ حيث عكست التفاصيل خصوصيات في النص وفي المفاهيم التي يجسدها، واختلفت من شاعر إلى آخر، ويسهم التناص في إبراز هذا التمايز؛ زهير اختار حجر المسيل المخلد ليعكس حالته والديار مع سلمى حيث يحتفظ ببقايا الحب ويقيم عليها، ويتعهد الديار بالزيارة، وتمده الديار بالذكرى الماضية على الرغم من أن صاحبته؛ من لها الديار أخلفته مواعده "قد أخلفتني مواعدي". وعند عبيد جاء تفصيله للديار والكتابة في قوله: "مهرق خلق الدواة لبيس" ليعكس حالة الالتباس تجاه العلاقة بفاطمة صاحبة الديار التي يسلو هواها، ثم تعاوده ذكراها؛ فهو في تذبذب والتباس، وكأنها كذلك تصله ثم تقطعه، لكنه أسقط الالتباس على حال الديار، وكأن علاقته بفاطمة كتاب يحتمل الوصل والهجر، يلتبس على القارئ، وكأننا نقرأ في كتاب الأطلال والديار الملغز اللبيس حالة فاطمة مع الشاعر وصعوبة فهم سلوكها نحوه. وفي قول ربيعة بن مقروم "خلق كعنوان الكتاب المحول" لم يحتج معه إلى قراءة كتاب الديار وما بقي منها أو علاقته بسعدى لأن عنوانه يُظهر أنه كان زمن مضى "خلق كعنوان الكتاب

(١) برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي**، ترجمه وقدم له وعلق عليه، محمود جاد الرب، الطبعة الأولى، الرياض، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ص ٦٠.

المحول"، كما يُظهر ذلك الشيبُ في رأسه "أشمط راهب..."

بَل إِن تَرى شَمطًا تَقـرَعُ لِمَّتـي وَحَنا قَنـاتي وَارتَقـى في مِـسحَلي

وَدَلَفتُ مِن كِـبرٍ كَـأَنّي خاتِـلٌ قَنَصاً وَمَـن يَـدبُب لِـصَيدٍ يَختِـلِ

أَزَمانٌ إِذ أَنـا وَالجديـدُ إِلى بـلًى تُصبى الغَواني مَيعَتـي وَتَـنَقَّلي[1]

فكأن اختياره لعنوان الكتاب الذي يغني النظر فيه عن متن الكتاب، يتماشى مع ظاهر حال الشاعر وتحوله من القوة إلى الضعف ومن الشبيبة إلى الشيب، صورة ظاهرة لا تحتاج إلى كثير تعمق أو تأمل، عنوان على حقيقته.. انظر كيف يمتد التناص ويتشعب ويُظهر عناصر نظنها منقطعة الصلة به.

وعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء تتناص نصوصهم في المطلع، وتسمية صاحبة الديار في مساحة تتشابه فيها النصوص (غالبا مطلع البيت الثالث، وندر أن جاء في البيت الثاني أو الرابع) وفي ذكر أكثرهم للناقة تسلي همومهم، واستدعاء الكتابة في تشبيه الديار، وأكثرهم استدعى في هذا التشبيه علامات سلبية من تحول وتغير وإقفار، فإن التميز والتفرد قائم، ومن ذلك قول عمرو الزبيدي حيث يقول: "رُقَمٌ يُنمّقُ بِالأَكُفّ يَماني" مستدعيا علامات الجمال والتجويد فيما بقي من الديار والكتابة "رقم ينمق" واستدعى الموطن والمحل "يماني" وهذا يمتد ليتشابك دلاليا مع أجزاء أخرى من النص خاصة في قوله:

دار لعمـــرة إِذ تريـــك مُفلَّجـــاً عَذبَ المَذاقـة واضـحَ الأَلـوان

لاحظ "مفلجا" و"عذب المذاقة"، حيث الجمال والمتعة. وكذلك استدعاء اللون الذي يخص به عمرة، لكنه يمتد بآصرة إلى الكتابة؛ فلما كانت هذه حال صاحبته وحاله

(١) ديوان ربيعة بن مقروم، ص٤٣.

معها (من متعة ولذة وشباب وجمال...) جاء التناص واستدعاء الكتابة في وصف الديار على غير ما جاء عند أصحابه في ارتباطها لديهم بشيبهم وحرمانهم وتبدل صويحباتهم...الخ

هذا ولو تتبعنا النص خطوات أخرى لوجدنا شبكة العلاقات ما تزال تمتد، وصدقت هذه النصوص عندما أعلنت منذ البداية أنها على علاقة ببعضها "تتناص" وأنها خضعت لظروف إنتاجية واحدة أو متشابهة عندما أعلنت جميعا بعبارة واحدة "لمن الديار.." لكن هذا الإعلان يهمس في جنباته صوت التميز، وتظهر علامات كثيرة في ثناياه تدل على تفرد كل نص واحتفاظه بخصوصيته حتى مع هذا الإعلان، وأن التناص يتردد صداه في جوانب النص وتصغي إليه شبكة العلاقات والمنظومة الدلالية داخله في آن. وهذا ما يجب ألا نغفله عند تناول التناص وألا نقف عند حدوده التي تبدو أول النظر، لأن في ذلك تسطيح كبير للنص، وفرق بين التناص في نص شعري كما أسلفنا والتناص في نص عادي أو غير شعري من قبيل ما أسست عليه إلهام أبو غزالة وعلى خليل دراسة التناص؛ عندما أسسا لهذا المعيار على نصوص أكثرها نصوص عادية بسيطة.[١] ومع أن البحث أخذ مثالا بينا يفصح عن نفسه فكيف بالأمثلة المراوغة عميقة التناول!.

سلوك النص الأدبي إزاء معيار التناص (تمايز نصي، وحيود ومراوغة)

وفيما يلي ننظر في نماذج من نصوص المعارضات؛ مع التركيز على نص الحصري القيرواني ومعارضة شوقي له، ثم معارضة البارودي لنص أبي فراس الحمداني حيث يظهر فيها التمايز النصي في بؤرة التناص ومركزه، فضلا عما يجاورها، ويحيط بها من

(١) يراجع، إلهام أبو غزالة، وعلي خليل، **مدخل إلى علم لغة النص**، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ٢٤٢ وما بعدها.

شبكة العلاقات الدلالية داخل النص، كما يرصد البحث في هذه النماذج محاولة النص اللاحق تحقيق هويته اللغوية، وتمايزه الأسلوبي على مستوى الصياغة والبناء، أو على مستوى الدلالة، من خلال ما يستدعيه من نصوص، ونرصد سلوك النصوص عندما تقع بين موقفين مختلفين يتحتم على النصوص الجيدة أن تجمع بينهما؛ موقف تستدعي فيه نصوصا سابقة، لها مكوناتها اللغوية والدلالية والأسلوبية، وتحاول هذه النصوص المستدعاة أن تستحضر معها حمولتها الدلالية اللغوية والأسلوبية... وموقف تحاول فيه النصوص اللاحقة أن تبني خصوصيتها، وتظهر تفردها وتمايزها...

نأخذ نماذج على ذلك من شعر المعارضات، وهو نوع لا يظهر فيه صراع النصوص في التناص كما يظهر في شعر النقائض التي يتعمد فيها كل نص قتل النص السابق وتفكيك بنيته وقهر دلالاته من خلال استحضاره... والظاهر من نصوص المعارضات العلاقة الطيبة والحميمية بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة، وأن التناص في شعر المعارضات يعد عنصرا مهيمنا داخل النص، وعلى الرغم من ذلك يُتوقع أن تحيد النصوص اللاحقة عن النصوص السابقة وتتمايز عنها، وأن تتخذ من النصوص السابقة وما تستدعيه منها وسيلة لبناء تمايزها، وأداة لتحقيق هويتها المتفردة المستقلة. وهذا السلوك سمة قارة في أكثر النصوص الأدبية عامة وفي النصوص الشعرية خاصة، وعليه يجب عند دراسة مثل هذه الأنواع من النصوص أن نولي وجهنا شطر المتمايز منها والمختلف بقدر ما ننظر إلى المتشابه والمؤتلف..

والنموذج الأول الذي نقف عنده هو معارضة أحمد شوقي (مضناك جفاه مرقده) لنص الحصري القيرواني (ياليل الصب متى غده)

ونبدأ بالنظر في المطلع والمقدمة حيث يفتتح الحصري قصيدته بقوله:(١)

يـا ليـلُ الـصبُّ متـى غـدُه أقيـامُ الـسَّاعةِ مَوْعِـدُهُ
رقـدَ الـسُّمَّارُ فأَرَّقـه أسـفٌ للبـيْنِ يـردِّدهُ
فبكـاهُ الـنجمُ ورقَّ لـه ممّـا يرعـاه ويرْصُـدهُ
كلِـفٌ بغـزالٍ ذِي هَيَـفٍ خـوفُ الواشـين يـشرّدهُ

وجاء مطلع نص شوقي وبدايته على هذا النحو:(٢)

مُـضناكَ جَفـاهُ مَرقَـدُهُ وَبَكـاهُ وَرَحَّـمَ عُـوَّدُهُ
حَـيرانُ القَلـبِ مُعَذَّبُـهُ مَقـروحُ الجَفـنِ مُـسَهَّدُهُ
أَودى حَرَفـاً إِلّا رَمَقـاً يُبقيـهِ عَلَيـكَ وَتُنفِـدُهُ
يَـستَهوي الـوُرقَ تَأَوُّهُـهُ وَيُـذيبُ الـصَخرَ تَنَهُّـدُهُ
وَيُنـاجي الـنَجمَ وَيُتعِبُـهُ وَيُقـيمُ اللَيـلَ وَيُقعِـدُهُ

في افتتاح الحصري لقصيدته يركز على عنصر الزمن:"الليل... غده... الساعة"، كما يتناول الحديث عن آخر غائب؛"أرقه... بكاه" ويجمع بين هذا الآخر ودلالة الزمن في قوله: "السمار" و"ليل الصب". أما شوقي فلا يركز على عنصر الزمن كما عند الحصري، بل يركز على حالة المرء في الزمان، وما يقع عليه من حوادث جراء عناصر الزمن؛ شوقي لا يتحدث عن طول ليل، ولكن عن هموم، وحيرة، وعذاب، وسهر

(١) **معارضات قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيراني**، جمع عيسى اسكندر المعلوف، مصر، مكتبة العرب، ١٩٢١م، ص ١١ وما بعدها.

(٢) أحمد شوقي، **الشوقيات**، الجزء الثاني، الطبعة الحادية عشرة، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٦م، ص ١٢٢ ص ١٢٣.

وتعب. الحياة عند الحصري – الكفيف – ليل لا يبدو له غد، أما شوقي فحياة المحب عنده هم وسهر، حالة الإنسان في الزمان مركز اهتمام شوقي. والحصري بؤرة تجربته مركزها الزمان وعناصره... الحصري يبرئ الآخر / الإنسان من معاناته ويحمل الزمن المسؤولية؛ "ياليل"، وهذا الأمر مبثوث في مساحات واسعة من نصه؛ فنجده في موضع آخر يبرئ المحبوب من إثم القتل في الحب، كما يبرئ الممدوح في مساحة أخرى من النص من وزر ما حل بالشاعر...

عَن غير رضايَ جَرَتْ أشيا ءُ تُغـــيضُ ســـواكَ وتُجْمِـــدهُ

واللهُ بــذاك قــضى لا أنْـــ ـــتَ فلَــسْتُ عليــكَ أعــدِّدهُ

لكن أحمد شوقي الذي بدأ نصه بداية تختلف عن بداية الحصري في تركيزه على عنصر الزمن، يحمل الآخر والمكان مسؤولية هذه الحالة؛ فهمومه وأتراحه يُسأل عنها الآخر، وللمكان دخل في وجودها "جفاه مرقده"؛ فبداية شوقي التي تجمع بين الحبيب والمحبوب والمكان يتردد صداها في مساحات مختلفة في النص، وسارت به مسارا مغايرا في كثير من الأحيان عن مسار نص الحصري الذي جمع منذ افتتاحه بين الزمن والصب "ليل الصب". ومن توابع هذه المغايرة بين النصين أن الحصري يربط بين النجم – وهو عنصر يرتبط بالزمن والليل وسر تعب الشاعر– والرقة لحال الإنسان، والشفقة عليه "فبكاه النجم"، في حين جاءت الرحمة والشفقة عند شوقي تنبع من المكان، ومن الآخر الذي كان مصدر التعب والجفوة "جفاه مرقده...وبكاه ورحم عوده".

على الرغم من هذا الحيود والاختلاف البيّن بين النصين في المطلع والاستهلال فإن شعور الشاعرين تجاه عناصر التعب والألم تتوزع بين العتاب واللوم وبين القرب والمناجاة؛ فالحصري الكفيف عتابه على الزمان، على الليل، وشوقي الذي يعد لديه المكان والوطن الضلع المكسورة في الخاصرة، عتابه على الإنسان وعلى المكان، ومع عتابهما هذا فإن مشاعرهما تتوزع نحو هذه العناصر قربا ومناجاة وحديثا، وبثا

للشكوى، كما توزعت نحوهما عتابا ولوما. الشعور بالاغتراب وحد بين الشاعرين، وكأن شوقي يتناص مع حالة الحصري النفسية؛ يقترب من حالة الحصري وذاته في النص، لكنه يحاول أن يبعد نصه قدر الإمكان عن نص الحصري. ولعل من أسباب هذا الحيود في المطلع و التمايز في البداية يرجع إلى اختلاف ظروف نشأة نص شوقي وميلاده عن ظروف نص الحصري وبعض الفوارق في نفسية الشاعرين وحالتهما.

تغيير موقع الدلالات والمدلولات على سطح النص

من سلوك النص إزاء عناصر التناص تغيير موقع الدلالات والمدلولات على سطح النص. وأول ما يلفت النظر أن نص شوقي على الرغم من استدعائه لنص الحصري، يصارع هذا النص فيما يستدعيه منه محاولا فرض سلطانه، وإخضاع النص القديم لسلطته، وأن يتحرر من سطوته قدر الإمكان، وسلك النص في سبيل ذلك طرقا عدة منها توزيع الجمل والعبارات والدلالات التي يقتبسها من نص الحصري على مساحات متباعدة من النص، على الرغم من وجودها في نص الحصري متجاورة متقاربة؛ ومن ذلك أن نص شوقي يستدعي الليل من نص الحصري، لكنه يغير من موقعه في القصيدة بحيث يأتي على بعد خمسة أبيات من المطلع "يقيم الليل ويقعده" في حين نجده في مطلع نص الحصري ومقدمته. وهي صورة تعكس صراعا خفيا بين النصين، ومحاولة كل نص فرض سطوته على الآخر، كما يدل على أن الليل ودلالاته تأتي في مقدمة الاهتمامات الدلالية لنص الحصري، أكثر مما هي عليه في نص شوقي. ومن ذلك أيضا أن يستدعي نص شوقي "النجم" كما عند الحصري، لكنه يربط بين النجم والمناجاة في حين يربط الحصري النجم بالبكاء؛ "فبكاه النجم" عند الحصري، وعند شوقي "ويناجي النجم"، وبدلا من أن يخرج الفعل من النجم عند الحصري يقع الفعل على النجم عند شوقي؛ فتحوّل النجمُ من فاعل ليقع عند شوقي تحت فعل المحب، ويتحول الفعل من "البكاء" إلى "المناجاة"، وهذا التحول يتمشى مع المنطق العام الذي يحكم نص شوقي، والمسار الخاص الذي يجاهد في شقه على الرغم من جواذب تغريه

في نص الحصري؛ شوقي يجعل من المرء محبا وصبا، ومن الليل مركزا للفعل والتأثير، غير الحصري الذي يجعل من الزمان وما يتعلق به "الليل... النجم.."مصدرا للفعل الذي يؤثر في الإنسان ومركزا له.

وفي قول الحصري:

صـــنمٌ للفتنـــةٍ منتـــصبٌ أهـــــــواهُ ولا أتعبَّـــــــدُهُ

وهو البيت السابع في نص الحصري، يغير شوقي من موقعه في نصه ويوزع دلالاته ومدلولاته على أبيات عدة، ويفرد لها مساحة أوسع على مساحة النص مقارنة بمساحتها النصية عند الحصري، كما فك علاقات كثير من الكلمات والمفاهيم والدلالات، وربطها بشبكة جديدة من العلاقات والدلالات والألفاظ فيقول:

وَيَقـــولُ تَكـــادُ تُجَـــنُّ بِـــهِ فَـــأَقولُ وَأوشِـــكُ أَعبُـــدُهُ

مَـــولايَ وَروحـــي في يَـــدِهِ قَـــد ضَـــيَّعَها سَـــلِمَت يَـــدُهُ

نـــاقوسُ القَلـــبِ يَـــدُقُّ لَـــهُ وَحَنايـــا الأَضـــلُعِ مَعبَـــدُهُ[1]

وآية ذلك فيما نحن بصدده أن صراعا قائما بين نص سابق تفرضه عوامل عدة على نص لاحق، ونص لاحق لا يمانع في حضور النص السابق، لكنه يحاول أن يخضعه لسلطانه لا أن يخضع له، نص وليد يتشكل، يسهم في تشكله نص قار قديم، لكنه يحاول الاحتفاظ بهويته؛ فيوزع ما يطارده من النصوص القديمة على مساحات متباعدة من النص، ويضعه في مواقع مختلفة عن موقعها في النص الأصلي/ السابق؛ فأخر الليل عن موقعه، وأعاد ارتباط الأفعال، وغير من رتبة الكلمات داخل الجملة، وجعل "النجم" مفعولا بدلا من كونه فاعلا، وجعل الليل وعناصر الزمان واقعة تحت فعل المحب بدلا

(١) المرجع السابق، ص١٢٣.

من وقوع المحب تحت تأثيرها عند الحصري، كما أعاد ترتيب الأحداث وتوزيع الدلالات وفق منطقه الخاص.

كما يعمد نص شوقي إلى إقامة شبكة من العلاقات الدلالية تختلف عما هي عليه في نص الحصري عن طريق استبدال لفظة بلفظة في مجال دلالي واحد مثل الرضاب في قول شوقي:

وَرُضـــابٍ يوعَـــدُ كَـــوثَرُهُ مَقتـــولُ العِـــشقِ وَمُـــشهَدُهُ

بدلا من الخمر في قول الحصري:

صـــاحٍ والخمـــرُ جَنَـــى فمِـــهِ ســـكرانُ اللحـــظ مُعرْبـــدُه

ومن ذلك أيضا ما نراه في لوحة وصف الحبيب وأثره على المحب حيث ترد على هذا النحو عند الحصري:

ينـــضُو مِـــنْ مُقْلتِـــه ســـيْفاً وكـــأَنَّ نُعاســـاً يُغْمـــدُهُ
فيُريـــقُ دمَ العـــشّاقِ بـــه والويـــلُ لمـــن يتقلّـــدهُ
كـــلّا لا ذنْـــبَ لمـــن قَتَلَـــتْ عينـــاه ولم تَقتُـــلْ يـــدهُ
يا مـن جَحَـدتْ عيناه دمِـي وعـــلى خدَّيْـــه تـــوَرُّدهُ
خـــداك قـــد اعترفـــا بـــدمِي فعـــلامَ جفونُـــك تجْحَـــدهُ
إنّي لأَعيـــذُكَ مـــن قَـــتْلِي وأظُنُّـــك لا تَتَعمَّـــدهُ

وعند شوقي:

الحُـــسنُ حَلَفـــتُ بِيوسُـــفِهِ وَالـــسورَةِ إِنَّـــكَ مُفـــرَدُهُ
قَـــد وَدَّ جَمالَـــكَ أَو قَبَـــساً حَـــوراءُ الخُلـــدِ وَأَمـــرَدُهُ
وَتَمَنَّـــت كُـــلّ مُقَطَّعَـــةٍ يَـــدَها لَـــو تُبعَـــثُ تَـــشهَدُهُ

جَحَدَت عَيناكَ زَكِـيَّ دَمـي أَكَـــذلِكَ خَـــدُّكَ يَجحَـــدُهُ
قَـد عَـزَّ شُـهودي إِذ رَمَتـا فَـــأَشَرتُ لِخَـــدِّكَ أُشـــهِدُهُ

إذ يوزع الحصري خطابه على الحضور والغيبة (يامن.. عيناه.. خديه... خداك... جفونك... لأعيذك... أظنك..) لكن شوقي يستحضر المخاطب استحضارا تاما؛ مركزا على ضمائر المخاطب؛ (عيناك..خدك..) وهذا سلوك يغاير فيه نص شوقي نص الحصري؛ الحصري ينسب الاعتراف إلى الخد، وينسب الجحود إلى العين "خداك قد اعترفا... جحدت عيناه... جفونك تجحده" فيصف العين بصفة مغايرة لصفة الخد؛ ليركز على صفة جمالية في حمرة الخد، وينفي ذلك عن العين. ويوزع دلالات مصرع العاشق على العين القاتلة، والخد المعترف رابطا بين هذه العناصر دلاليا. لكن جاء شوقي ناسبا جحود الدم إلى العين، لكنه لم ينسب الاعتراف للخد صراحة، ولم ينوع في الألفاظ فقال: "جحدت عيناك... أكذلك خدك يجحده" في حين كان التنويع من نصيب نص الحصري "خداكا اعترفا... جفونك تجحده" بجوار أن جحود العين والجفن لدم الشاعر مؤكد عند الحصري، وفيه شك عند شوقي... ويبدو أن محاولة نص شوقي الهروب من سطوة نص الحصري هي التي أوقعته في هذا الأمر وقيدته حول طريقة إنتاج معينة للنص في حين تمتع نص الحصري بحرية كبيرة في تنويع المفردات وتوزيع الدلالات، لكن في كل حال هذا سلوك لنص يحاول أن يحافظ على هويته أمام نص آخر ارتضى أن يستدعيه ويفسح له في متنه مكانا...

ومن ذلك أيضا أن الحصري ذكر الدم مجردا من كل وصف فقال: "جحدت عيناه دمي" لكن شوقي أضاف إضافة تميز نصه؛ فقال: "جحدت عيناك زكي دمي" وفي ذلك استحضار قوي للذات، وجعلها عنصرا محوريا في علاقتها بالحبيب، وأنه إن استحضر الحبيب في قوله: "عيناك" على غير ما هو عند الحصري "عيناه" فإن استحضار الحبيب هنا ليجعله إزاء الذات الحاضرة بقوة، وجها لوجه، ولعله تهيئة لحضور الذات

أكثر من كونه استحضارا للآخر/ الحبيب، وأن الذات تقوم بفعل إزاء فعل الحبيب، وأنها لا تقع تحت تأثيره فقط، بل تملك فعلا وتأثيرا، وهذا يحيلنا على منطق النص العام الذي رأيناه في بداية القصيدة ومطلعها؛ حيث يناجي المحب النجم ويؤثر فيه بدلا من أن يكون النجم الفاعل والمؤثر كما عند الحصري فيما سبق، وسوف نراه عند شوقي أيضا بعد ذلك عندما يسند هذه الأفعال إلى الذات "هممت بجيدك ... هززت ... أشركه ... أعطفه .... " ، فشوقي يجعل من ذات المحب شريكا في الفعل والقدرة على التأثير على قدر المساواة مع الحبيب وأفعاله، وليست واقعة فقط تحت تأثيره وفعله... وعليه فإن سلوك نص شوقي هنا لا يحاول التحرر من كامل التبعية لنص الحصري فحسب، لكنه يؤسس كذلك للدلالات، ويقيم شبكة من العلاقات المترابطة على مساحة النص المختلفة. وفي هذا السياق يُفهم خروج نص شوقي في قوله: "زكي دمي" عن نص الحصري "دمي". وأن الحصري الذي يقع تحت فعل الحبيب وأحداث الزمان "أرقه... بكاه النجم" ليس من همه أن يجعل من ذات المحب صنوا لذات الحبيب فلم يزد عن أن قال "دمي" ولعل سبب ذلك - كما سنرى- أن عناصر الغزل والقتل وصورة الحبيب ودلالات لوحة الغزل تعد تعبيرا مقنعا وصورة أخرى غير مباشرة لعلاقة الشاعر بالممدوح، وبداية لحديثه عن الممدوح ومقدمة له، والأمر يختلف عند شوقي الذي يزكي دمه لكونه لا يجعل المقدمة تلميحا لما بعدها ولا يربطها بممدوح له خصائص ممدوح الحصري، لكنه يجعل من ذاته مكافئا وزيادة لذات الآخر في النص.

ومن الطريف أن الحصري يركز في وصف فتنة الحبيب على الدماء والقتل والرمي (دمي.. بدمي... قتلي.. سيفا.. دم العشاق...قتلت..) لكن شوقي يختصر موقف القتل والدماء ويزهد في ذكر مفرداته على غير ما عليه الأمر في نص الحصري.. ويمر سريعا عبر لوحة القتل والفتك في وصف فتنة الحبيب وأثر فعله في المحب، لكنه يستعيض عن التفصيل في هذا الموقف بربط فتنة الحبيب وجماله وحسنه بجمال نبي الله يوسف عليه السلام، وتقطيع الأيدي من قبل نسوة المدينة، والتوسع في الحديث عن ذلك "الحسن

حلفت بيوسفه...". وهو موقف يخفف من استحضار علامات القتل وأدواته، لكنه لا يتخلص منها تخلصا تاما؛ فإن وجد السيف في لوحة الحصري، توجد السكين في لوحة شوقي، وإن وجد القتل والفتنة عند الحصري وجد الشغف والحسن عند شوقي. بل إن شوقي يبعث الحياة في النسوة، "لو تبعث تشهده..." في حين أن فتنة الجمال التي تحيي عند شوقي تقتل وتميت عند الحصري... فالحسن الجميل الحبيب عند شوقي لا يقتل في كل حال، بل هو باعث على الحياة.. أما عند الحصري يرتبط الحبيب بالقتل والموت والفتنة في كل حال... ولذا توسع في ذكر عناصر الموت والقتل والدماء وكثف من المفردات التي تتعلق به عكس ما فعل شوقي. وهذا التكثيف عند الحصري ينسجم مع منطق بناء النص، ودلالاته الكلية، خاصة لو ربطناه بالليل في أول القصيدة ودلالات الخوف والسهر والموت والهلاك ونهاية الحياة، وغيرها من دلالات يستدعيها الليل، والأمر كذلك لو نظرنا إلى هذه الجزئية من النص في ضوء الجزء الأخير منه، والدلالات التي تصاحب ذكر الممدوح في نهاية القصيدة، عندما يسترضيه خوفا من بطشه ويربط بينه وبين السيف والقتل والبطش إذ يقول:

أَتُراكَ غَضِبتَ لما زَعموا وطمَى من بحركَ مُزْبدهُ
وَبَدا من سيفِكَ مُبرِقُه وَعلا من صوتك مُرْعِدهُ
هَل تأتِي الرّيحُ على رَضْوَى فتقوّيه وتُصَعِّدهُ
أَنتَ المولى والعبدُ أنا فبأَيِّ وَعيدِك تُوعِدهُ
ما لِي ذنبٌ فتعاقبُنِي كذب الواشِي تَبَّتْ يدهُ

لاحظ "توعده" بعد قوله: "أنا" وتحوله وعدوله عن "توعدني"، وكأن لوحة الغزل عند الحصري صورة مقنعة من لوحة المدح... وعليه نجد أن نص شوقي يخرج في منطقه العام عن نص الحصري على الرغم من العلاقة بين النصين، وأن نص شوقي

في جزئية وصف الحبيب يتخلص من فكرة القتل والموت إلى حد بعيد ويحل محلها تعميق معاني الحسن الذي يحيي، "يوسفه.. تبعث" ولم يربط بين هذه اللوحة التي تظهر علاقة الشاعر بالآخر بلوحة علاقته بممدوح أو مذكور في القصيدة كما فعل الحصري... وهذا نوع من الحيود وتحول نص شوقي عن نص الحصري في عمقه وحقيقة سيرته الدلالية.

وهذا الحيود لا ينفي العلاقة بين النصين بل يُبين سلوك نص شوقي في بناء هويته حتى مع النص الذي يستدعيه، وأن استدعاء نص الحصري لا يعني وقوع نص شوقي تحت كامل سلطانه وتام منطقه وأن يقع أسير دلالاته؛ فعلى الرغم مما لوحظ في النقطة السابقة من حيود، فإن العلاقة قائمة بين النصين في عدة أمور؛ منها استدعاء لوحة الحبيب وفتنته وأثر جماله على المحب، مع تفاوت هذه الصفات وهذا الأثر بين النصين.

جمع الدلالات المتفرقة وتكثيفها.

ومن سلوك النص أيضا في هذا الصدد جمع الدلالات المتفرقة وتكثيفها في مساحة نصية واحدة. العناصر التي تفرّد بها نص شوقي في هذه اللوحة هي في معظمها عناصر مبثوثة في مساحات متفرقة من نص الحصري؛ ومن ذلك قول شوقي:

الحُسنُ حَلَفتُ بِيوسُفِهِ وَالسورَةِ إِنَّكَ مُفرَدُهُ

حيث يجمع مجموعة من الدلالات والعناصر النصية في مساحة واحدة من نصه. ولو تأملنا نجد هذه العناصر لها أصول في نص الحصري، لكنها موزعة في أكثر من مكان في النص، وكان سلوك نص شوقي أن جمع شتاتها في مساحة واحدة؛ مع العلم أن دلالاتها لا تبقى على حالها، لأنها تنفصل عن عناصر جاورتها في نص الحصري وتحل محلها عناصر أخرى في نص شوقي؛ ومن ذلك أن اليد في لوحة الحبيب وأثره التي ترد في لوحة شوقي على هذا النحو:

وَتَمَنَّـــت كُـــلَّ مُقَطَّعَـــةٍ يَـدَها لَـو تُبعَـثُ تَـشهَدُهُ

جاءت عند الحصري هكذا:

كـلّا لا ذنْـبَ لمـن قَتَلَـتْ عينـــاه ولم تَقتُـــلْ يـــدهُ

وتحمل الدلالات نفسها من براءة اليد عند الحصري، ووقوع الفعل عليها عند شوقي، لكن عند الحصري ترتبط دلاليا بالحَسن الجميل الذي تقتل عينه، وتُبرّأ يده، أما عند شوقي فإن اليد التي يقع عليها فعل القطع لا ترتبط بالحَسن الجميل لكن ترتبط بالنسوة.

وصياغة شوقي في قوله:

الحُـسنُ حَلَفَـتُ بِيوسُـفِهِ وَالـــسورَةِ إِنَّـــكَ مُفـــرَدُهُ

تأثر فيها بقول الحصري بعيدا عن ذكر الحبيب في قوله:

وكفـــاه غـــلامٌ أَوْرَثَـــهُ إِسْـــحَاق المَجْـــدِ وأَحْمَـــدهُ

وقوله:

غَـــيْلانُ الـــشِّعْر قُدَامَتُـــه جَرْمِـــيُّ النَّحْـــو مُـــبَرّدُهُ

وخَليلُ لُغـاتِ الْعُـرْبِ يقـــ ـفِي كتـابَ الْعَـيْنِ وَيَـسْرُدهُ

وكذلك الشهود التي ذكرها شوقي في هذه اللوحة ولم يذكرها الحصري في لوحة الغزل، لكنه ذكرها في آخر القصيدة في لوحة الممدوح في قوله:

فـــوزيرُ العَـــصرِ وَكاتِبُـــه ومرسِّـــــلُه ومُقَـــــصِّدهُ

ومن ذلك الجمع بين النجم والليل عند شوقي:

وَيُنـاجي الـنَجمَ وَيُتعِبُـهُ وَيُقـيمُ اللَيـلَ وَيُقعِـدُهُ

في حين تتوزع هذه المدلولات في بيتين عند الحصري؛ فالحصري ذكر هذه العناصر في مساحات متباعدة وفي سياقات دلالية متنوعة، لكن شوقي جمعها وربط بينها دلاليا، فهو من حيث التأثر تأثر بنص الحصري في هذا الباب، لكن نصه سلك مسلكا مغايرا على مستوى وضعها المكاني وتسكينها في مساحة واحدة من نصه، وتفكيك دلالاتها التي ارتبطت بها في نص الحصري، وإقامة علاقات دلالية جديدة ترتبط بها في نصه. وهذا نوع من الحيود وجد جنبا إلى جنب مع الاستدعاء.

ومن حيود نص شوقي عن نص الحصري وتمايزه عنه سلوكه - وهو عكس السلوك السابق- نحو تغيير موقع الدلالات مكانيا عن طريق توزيع الدلالات والمدلولات المكثفة والعناصر الدلالية المتجاورة في مساحة نصية واحدة، كما يعمد إلى العناصر المترابطة دلاليا عند الحصري فيوزعها على مساحات متفرقة ومتباعدة، وينشئ لها علاقات دلالية جديدة، فهي من ناحية تشير إلى نص الحصري، لكنها في الوقت نفسه تبني هويتها الخاصة وتتحرر من سلطان النص السابق. ومن ذلك قول الحصري....

صـــنمٌ للفتنـــةٍ منتـــصبٌ أهـــــواهُ ولا أتعبَّـــــدُهُ

جامعا بين المعبود الصنم، ومكان العبادة والتعبد، ثم يأتي شوقي وينقلها أولا من موقعها في بداية القصيدة عند الحصري ويؤخرها في نصه، ثم يوزع عناصرها على أبيات عدة ومساحات متفرقة، مع أنها مجموعة في بيت واحد عند الحصري، يقول شوقي:

وَيَقـــولُ تَكـــادُ تُجَـــنُّ بِـــهِ فَـــأَقولُ وَأوشِـــكُ أَعبُـــدُه
مَـــولايَ وَروحـــي في يَـــدِهِ قَـــد ضَـــيَّعَها سَـــلِمَت يَـــدُهُ
نـــاقوسُ القَلـــبِ يَـــدُقَّ لَـــهُ وَحَنايـــا الأَضـــلُعِ مَعبَـــدُهُ

ليس هذا فقط، بل يجمع إلى هذه الأبيات دلالات من بيت ورد عند الحصري في مساحة بعيدة عن هذه المساحة ولوحة غير لوحة الغزل إذ يقول الحصري:

مَــولايَ وَروحــي في يَــدِهِ قَــد ضَــيَّعَها سَــلِمَت يَــدُهُ

حيث يرد هذا البيت في حديث الحصري إلى الممدوح، لكن شوقي يأتي ببعض دلالاته في الغزل، ويجعلها تترابط مع العبادة والمعبد، فجمّع بذلك كمّا من المدلولات والدلالات المتناثرة في مساحات مختلفة من نص الحصري، جمعها وكثفها في مساحة واحدة وأعاد ترابطها من خلال شبكة جديدة من العلاقات.

ومن الحيود الذي يتعلق بتغيير الموقع الدلالي للدلالات والمدلولات وإقامة شبكة جديدة من العلاقات، وتمايز منطق النصين؛ نَقْل شوقي الدلالات من لوحة المدح عند الحصري إلى لوحة الغزل. وهذا النوع من الحيود بجوار رجوعه إلى تمايز منطق النصين غير أنه يعكس تأويلا من نص شوقي لنص الحصري، وطريقة في قراءته والنظر إلي دلالاته، وهذا المسلك كذلك يعد تأثرا وحيودا لنص شوقي عن نص الحصري في آن؛ كونه نص علي هذه العناصر من جانب، ونزعها من مكانها، وأقامها في بيئة فنية ودلالية مختلفة عما كانت عليه من جانب آخر. ويظهر ذلك في عدة مواطن يذكرها الحصري في المساحة الدلالية للمديح، أو على الأقل في مساحات دلالية عائمة، لكن شوقي يتجه بها في نصه نحو مساحات عاطفية وغزلية خالصة؛ وفي الحالين إما يكون شوقي حاد بهذه الدلالات عن موقعها الدلالي الذي زرعها فيه نص الحصري، مع فطنة نص شوقي لدلالاتها في نص الحصري، وإما يكون نص شوقيا تأول هذه الدلالات في نص الحصري تأويلا غزليا. وإن كان شوقي يستوحي مثل هذا البيت السابق عند الحصري فله دلالة على أن شوقي فطن إلى كون الغزل والمديح لوحات يتمم بعضها بعضا، أو هذا تعبير مقنّع وذاك تعبير صريح؛ ولذا لم يقف شوقي في غزله عند حد أبيات الغزل عند الحصري بل استدعى أبياته وقوله في ممدوحه، لكن شوقي وظف هذه العناصر جميعا في لوحة الغزل، ما جاء منها في لوحة الغزل عند الحصري وما جاء منها في لوحة المديح؛ فذكر الواشي يَرِد عند الحصري في لوحة المديح:

مـــا لِي ذنـــبٌ فتعـــاقبُنِي كـذب الـواشِي تَبَّـتْ يـدهُ

وعند شوقي يرد في لوحة الغزل:

بَينـي في الحُـبِّ وَبَينَـكَ مـا لا يَقـــدِرُ واشٍ يُفـــسِدُهُ

ويلاحظ هنا أن نص شوقي على الرغم من استدعاء الواشي، وتأثره في ذلك بنص الحصري فإنه يقوم بأمرين: الأول ينقل ذكر الواشي من علاقته بالشاعر والممدوح عند الحصري ليُربط بالشاعر والمحبوب عند شوقي؛ فنقله شوقي من محيط دلالي ومن لوحة المدح إلى محيط دلالي آخر إلى لوحة الغزل، الثاني أن الواشي نجح في نص الحصري في إفساد العلاقة بينه وبين الممدوح، في حين فشل الواشي عند شوقي في الإفساد بينه وبين المحبوب. بالإضافة إلى أن الحصري يستدعي يد الواشي ليدعو بقطعها "تبت يده" لكن شوقي يجعل ذكر الواشي في بيت، ويأتي بعد مساحة كبيرة بذكر اليد في بيت آخر، ويربطها بالمحبوب، ويغير من الدعاء عليه "تبت يده" إلى الدعاء له "سلمت يده"، وهذا سلوك يبين التمايز بين النصين، وأن نص الحصري مهما كان حاضرا في نص شوقي غير أن نص شوقي يحاول أن يضعف سطوته عليه ويبعدها، وأن نص شوقي مهما حاول أن يتخلص من سلطان نص الحصري بتوزيع العناصر والدلالات وإعادة بناء نصه على أنقاض من نص الحصري غير أن نص الحصري يُلح في الحضور ويبرز سلطانه بين الحين والآخر.. ومن ذلك مثلا أن قول شوقي "سلمت يده" إزاء قول الحصري "تبت يده" هذا التحويل الدلالي لعبارة تقع اليد مركزها لا يفلح عند شوقي في طرد الدلالات التي حملها نص الحصري؛ وبيان ذلك أن نص الحصري يحمل القطع والبتر ليد هذا الواشي، وأن نص شوقي على الرغم من عبارته المناقضة دلاليا لعبارة الحصري فإن دلالات القطع ودلالات "تبت" وبقيّة الحمولة الدلالية التي حملتها هذه العبارة عبر تاريخها في العربية لا يبرأ منها نص شوقي -وإن حاول أن يغيرها- ولعل من أسباب ذلك، ارتباط هذه الصيغة بالقرآن الكريم في سورة المسد "تبت يدا..."،

على الرغم من شعبية عبارة شوقي "سلمت يده".

وقول الحصري مخاطبا الممدوح:

أَنــتَ المــولى والعبــدُ أنــا فبــأَيِّ وَعيــدِك تُوعِــدهُ

يظهر في قول شوقي:

مَــولايَ وَروحــي في يَــدِهِ قَــد ضَــيَّعَها سَــلِمَت يَــدُهُ

لكن نص شوقي ينقلها أيضا من حيزها الدلالي ومجالها في لوحة المديح عند الحصري ليخاطب بها الحبيب في لوحة الغزل، وإن كان نص الحصري في قوله السابق يأوي إلى نص النابغة وقوله معتذرا إلى النعمان في قوله:(١)

فَــإِن أَكُ مَظلومــاً فَعَبــدٌ ظَلَمتَــهُ وَإِن تَــكُ ذا عُتبــى فَمِثلُــكَ يُعتِــبُ

وقوله:(٢)

أَتوعِـدُ عَبـداً لَم يَخُنـكَ أَمانَـةً وَتَترُكُ عَبداً ظالِماً وَهـوَ ظـالِعُ

فإن نص شوقي نفر من نص النعمان ونأى عنه، وقطع علاقته الدلالية بما يتعلق به في نص الحصري وحاد عنه وأعرض. ومن ذلك أيضا قول الحصري في وصف الممدوح:

والـرُّكْنُ لـو اِنّـك لامِـسُهُ لِابـيَضّ بكفّـكَ أَسْـوَدُهُ

فيأخذها شوقي في وصف الحبيب في قوله:

وَبِخــالٍ كــادَ يُحَــجُّ لَــهُ لَــو كــانَ يُقَبَّــلُ أَســوَدُهُ

(١) **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠م، ص ٧٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٨.

وكأن شوقي وجد في بناء قصيدة الحصري على محورين محور الغزل ووصف الحبيب، ومحور المدح وخطاب الممدوح فرصة يحاول من خلالها الفكاك من بعض تأثير نص الحصري؛ فينقل كثيرا من دلالات نصه في الممدوح إلى الحبيب. خاصة وأن شوقي يحاول أن يؤسس نصه على منطق يغاير المنطق الذي تم على أساسه بناء نص الحصري، لكنه مع ذلك لم يصمد أمام كثير من صياغة الحصري حتى وإن غير من موقعها الدلالي إلا أنها تشير إلى نوع من سطوة النص السابق. لكن على أقل تعبير نجد أن بناء قصيدة شوقي على لوحة الغزل فقط وبناء نص الحصري على لوحة الغزل بجوار المديح والاستعطاف، يعد نوعا من الحيود، هذا من جانب ومن جانب آخر يعد تضمين شوقي نصه عناصر من نص الحصري في شأن الممدوح وتحويلها عند شوقي إلى الحبيب نوعا من التأويل والتفسير من نص شوقي لنص الحصري؛ وبيان ذلك أن العناصر التي أخذها شوقي من لوحة المديح عند الحصري ووضعها في لوحة الغزل لديه تعد نوعا من التأويل والتفسير يقوم على أن لوحة الغزل ولوحة المديح في نص الحصري تعبر عن موضوع واحد، لكنه جاء مرة صريحا في لوحة المديح ومرة مقنعا غير صريح في لوحة الغزل، ولذا تعامل نص شوقي مع اللوحتين تعاملا واحدا.

تنحصر دلالات نص شوقي- على الجملة- في معاناة الشاعر من المكان، وتدور حول وصف الحبيب وعلاقته بالشاعر وأثر هذه العلاقة على الشاعر، وتنحصر الدلالات في هذه الجوانب، ولذا فإن الروح التي كُتب بها نص شوقي، والمشاعر التي تسيطر عليه، تختلف اختلافا كبيرا عن تلكم المشاعر التي تسيطر على نص الحصري، والروح التي كتب بها، فالخطاب في لوحة الغزل عند الحصري تسيطر عليها مشاعر لوحة الخطاب إلى الممدوح، وتعد نوعا من خطابه المقنّع إلى هذا الممدوح. وصورة المخاطب في الغزل تخفي في أعماقها صورة الممدوح، كما أن لوحة الغزل تعد لوحة متممة للوحة المديح أو الحديث عن المخاطب، وتعد تتميما دلاليا لها، في حين تقع لوحة الغزل في نص شوقي في مركز النص. وفي هذا الباب يرى البحث أن نص الحصري

تدور دلالاته ومعانيه حول موضوع واحد، ومعنى عام واحد، أساسه علاقة الشاعر بالممدوح والقول فيه وصفا ومدحا واعتذارا وخوفا.. بصورة غير مباشرة حينا، يقول فيها الشاعر ما يعجز عن قوله بصورة صريحة، وبصورة مباشرة في أكثر أجزاء القصيدة،... والأدلة على ذلك كثيرة؛ منها كثرة دلالات الموت والقتل وأدواته في لوحة الغزل من مثل: (يريق- سيفا- دم- دمي- قتلت- قتلي..) وهذا المعجم نفسه يتكرر في لوحة المدح في قوله:

أَتُـراكَ غَـضِبتَ لمـا زَعمـوا وطمَـى مـن بحـركَ مُزْبـدهُ
وَبَـدا مـن سـيفِكَ مُبرِقُـه وَعـلا مـن صـوتك مُرْعِـدهُ
هَل تأتِي الرّيحُ عـلى رَضْـوَى فتقوّيـــــه وتُـــــصَعِّدهُ
أَنـتَ المـولى والعبـدُ أنـا فبـأَيِّ وَعيـدِك تُوعِـدهُ
مـا لِي ذنـبٌ فتعـاقبُنِي كـذب الـواشِي تَبَّـتْ يـدهُ
....
واللهُ بـذاك قـضى لا أنْـ ـتَ فلَـسْتُ عليـكَ أعـدِّدهُ

كما أن ما يطلبه الحصري من محبوبه لا يختلف كثيرا عما يطلبه من يتعرض لعطاء الحاكم ونواله. كما أنه جاء بطلبه في صورة مجملة لا تفصيل فيها، كما في قوله في لوحة الغزل:

مـا ضَرَّك لـو داوَيْـتَ ضَـنَى صَـبٍّ يُـدْنيكَ وتُبْعِـدهُ
لم يُبْـقِ هـواك لـه رَمَقـا فلْيَبْـكِ عليـه عُـوَّدُهُ
وغـداً يَقْـضِي أو بَعْـدَ غَـدٍ هـل مِـنْ نَظَـرٍ يتَـزَوَّدهُ

وهو قريب جدا من طلب العفو والقرب من الممدوح في قوله في لوحة المدح:

ولقد ذَهَبَتْ نُعْمَى عَيْشِي وطريفُ المالِ ومُتْلَدهُ

وقوله:

سَتجودُ لعبدِكَ بالعفو فيذيبُ الغَيْظَ ويطردُهُ

كما أن قوله في الغزل:

كلّا لا ذنْبَ لمن قَتَلَتْ عيناه ولم تَقتُلْ يدهُ

وقوله:

إنّي لأَعيذُكَ من قَتْلِي وأظُنُّك لا تَتعمَّدهُ

قريب من قوله في الممدوح:

عَن غير رضايَ جَرَتْ أشيا ءُ تُغيضُ سواكَ وتُجْمِدهُ
واللهُ بذاك قضى لا أنْ تَ فلَسْتُ عليكَ أعدِّدهُ
لا تغد علي بمجترم لم يثْبُتْ عندك شُهَّدهُ

ويؤيد ذلك أن المنطق الذي احتكم إليه الحصري في بناء لوحة الغزل هو هو المنطق نفسه الذي اعتمد عليه في بناء لوحة المديح؛ ومن ذلك الحضور البين لعناصر الزمن في اللوحتين بل إن لوحة الغزل تبدأ بذكر الزمن (ياليل...غده) وكذلك افتتاح لوحة المدح بقوله: "كالدهر أجلُّ بنيه..."

وعليه فإن هذه الفوارق بين النصين تبين أن العناصر التي استدعاها نص شوقي من نص الحصري في موقعها الجديد تحمل كما كبيرا من التمايز أكبر بكثير مما تحمله من التشابه والتوافق، وأن هذه العناصر التي سكنت نص شوقي وكانت ذي قبل تسكن نص الحصري، لم تعد حياتها النصية، وعلاقاتها الدلالية كما كانت عليه في نص الحصري، وإن كان مجرد حضورها يمنح لنص الحصري سلطانا ووجودا في نص

شوقي. كما أن هذا الحيود وهذه الاختلافات في نص شوقي منحته هويته وأظهرت سماته الخاصة، وعلى الرغم من أن كثيرا من هذه الدلالات والمدلولات يوجد في نص آخر، وأن لها علاقة بنص سابق لكنها لا تتأسس علي منطقه ولا تستسلم له، بل مارست إزاءه نوعا من الصراع القوي، والتمايز النصي الذي قد لا يُلحظ تحت سطح التشابه اللفظي..

تعدد المرجعية النصية وتنوعها

ومن سلوك نص شوقي في بناء تمايزه عن نص الحصري، تعدد مرجعياته التناصية في الجزئية الواحدة؛ فمن أنواع الحيود عن النص استدعاء أكثر من نص في آن واحد؛ بمعنى أن هذه الطريقة في انفتاح النص على نصوص متعددة، ودمجه أكثر من نص في مقولة واحدة، وإنْ جعلت النص المتولد يتأثر بأكثر من نص، غير أنها تُضيّع معها معالم النص الواحد، فلا يقع النص -في المعارضات مثلا- تحت سلطان النص الذي يعارضه. وأنه كلما تعددت أصوات النصوص السابقة في النص خفت صوت النص الواحد فلم يعد له كبير سلطان على النص الناشئ، وأن سلطان النصوص السابقة كلما توزع على عدة نصوص أفقد بعضها سطوة بعض، وأظهر قدرا كبيرا من تمايز النص الجديد. ومن سلوك نص شوقي في هذا الباب ما نراه في قوله:

سَـــبَبٌ لِرِضـــاكَ أَمَهِّـــدُهُ مـــا بـــالُ الخَـــصرِ يُعَقِّـــدُهُ

حيث استحضر في خضم حواره مع نص الحصري نصَ القمراوي الذي يقول فيه: (١)

قد سـهل خـدك وجـه رضىً والحاجـــب منـــك يعقـــده

(١) معارضات قصيدة "يا ليل الصب" ص ٩ .

وفي قول شوقي:

وَقَـوامٍ يَـروي الغُـصنُ لَـهُ نَـسَباً وَالـرُمحُ يُفَنِّـدُهُ

استدعاء لقول لسان الدين بن الخطيب: (١)

ورَوَى النّعْمانُ عنْ مـاءِ الـسّما كيْفَ يرْوي مالِكٌ عـنْ أنـسِ

ومن ذلك أيضا تأثره بالقرآن الكريم في قوله:

وَهَمَمـتُ بِجيـدِكِ أَشرَكُـهُ فَـأَبى وَاِسـتَكبَرَ أَصـيَدُهُ

وفي قول شوقي:

الحُـسنُ حَلَفـتُ بِيوسُـفِهِ وَالـسورَةِ إِنَّـكَ مُفـرَدُهُ

....

وَتَمَنَّـت كُـلَّ مُقَطَّعَـةٍ يَـدَها لَـو تُبعَـثُ تَـشهَدُهُ

الذي تأثر في صياغة "يوسفه" بقول الحصري في المقام الأول عندما يقول:

وكفـاه غـلامٌ أَوْرَثَـهُ إِسْـحَاق المَجْـدِ وأَحْمَـدهُ

وعندما يقول أيضا:

غَـيْلانُ الـشِّعْر قُدَامَتُـه جَرْمِـيُّ النَّحْـو مُـبَرّدُهُ

وخَليـلُ لُغـاتِ الْعُـرْبِ يقـ ـفِي كتـابَ الْعَـيْنِ وَيَـسْرُدهُ

(١) **ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني**، المجلد الثاني، صنعه وحققه وقدم له، محمد مفتاح، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار النشر للثقافة والتوزيع، ١٩٨٩م، ص٧٩٢.

فقد استحضر في النص - بجوار تأثره بالقرآن الكريم واستحضار قصة نبي الله يوسف عليه السلام، عدة نصوص بجوار نص الحصري، واستمع نصه لأصوات نصوص شعرية متعددة، ولم يقف الأمر في هذا السياق عند نص الحصري في قوله: "أحمده... قدامته... مبرده" فقط؛ بل تعداه إلى نصوص أخرى منها نص الأرجاني الذي يقول فيه: (١)

كَـرمُ الأخـلاقِ إذا ذُكِـرتْ كالـشّرعِ وأنـتَ مُحمّـده

ومن الأصوات التي يتردد صداها في هذه الجزئية في نص شوقي قول ابن الرومي:(٢)

كـان للحـسن يوسـفٌ وهـي للقـبح يوسُـف

وكذلك نص ابن سهل الذي يقول فيه:(٣)

لَـو أَنَّـهُ عَـنَّ لِحورِيَّـةٍ أَلقَتـهُ بَـينَ الـسَحرِ وَالنَحـرِ

وَلَـو دَعـا مَيتـاً بِأَلفاظِـهِ إِذَن لَلَبّـاهُ مِـنَ القَـبرِ

....

يا يوسُفَ الحُسنِ وَيـا سـامِرِ يَّ الهَجرَ أَشفِق لِلهَوى العُذري

فقد وردت في نص ابن سهل ألفاظ ودلالات وجِدَت في نص شوقي في سياق

(١) **ديوان ناصح الدين الأرجاني**، الموسوعة الشعرية،(قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

(٢) **ديوان ابن الرومي**، الجزء الثاني، شرح أحمد حسن بسج، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م، ص ٤١٧.

(٣) **ديوان ابن سهل الأندلسي**، دراسة وتحقيق يسري عبد الغني عبد الله، الطبعة الثالثة، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م، ص٣٦.

مشابه لسياق نص ابن سهل؛ إذ نجد في نص ابن سهل عناصر تدل على الموت والحياة "ميتا... لباه من القبر" بجوار الجمال: "عنّ لحورية... يا يوسف الحُسن" وهي عناصر ذكرها شوقي في مثل هذا السياق " الحسن حلفت بيوسفه.... تبعث تشهده... حوراء الخلد..." بما لا يدع مجالا للشك في استدعاء نص شوقي نصَ ابن سهل هذا بجوار النصوص الأخرى. واجتماع الأصوات السابقة في جزئية واحدة من نص شوقي يوزع مرجعيات النص ولا يجعلها خالصة لنص الحصري فقط، خاصة وأن استدعاءها جاء في السياق نفسه الذي يستدعي فيه نص الحصري. كما استُدعي نص الأرجاني القائل: (١)

والخـــالُ بخَـــدِّكَ أَسْـــودُه ولـــذلكَ صَـــدْرِيَ يَحْـــسُده

وجُمع بينه وبين نص الحصري الذي يقول فيه:

والـرُّكْنُ لـو اِنّـك لامِـسُهُ لِابـيَضّ بكفّـكَ أَسْـوَدُهُ

ونص ابن سهل القائل: (٢)

كَـأَنَّما الخـالُ عَـلى خَـدِّهِ سَوادُ قَلبي في لَظى الجَمرِ

أَجرى دَمي في خَـدِّهِ صِـبغَةً فَاِسوَدَّ مِنـهُ مَوضِـعُ الـوِزرِ

في قول شوقي:

وَبِخـالٍ كـادَ يُحَـجُّ لَـهُ لَـو كـانَ يُقَبَّـلُ أَسـوَدُهُ

حيث اجتمعت أصوات ثلاثة في جزئية واحدة في نص شوقي، وما كان لنص شوقي هذا أن يأتي على هذا النحو لولا تفاعل هذه النصوص، والنظر فيها مجتمعة

(١) **ديوان الأرجاني**، الموسوعة الشعرية.

(٢) **ديوان ابن سهل**، ص ٣٦.

وجعلها جميعا مرجعية نصية في آن؛ فقد دمج شوقي في نصه بين نص الحصري من جانب ونص ابن سهل والأرجاني من جانب آخر. وهذا سلوك للنص يرتد فيه عن نص الحصري ليتجه نحو نص آخر (نص ابن سهل ونص الأرجاني) ثم يعود إلى نص الحصري مرة أخرى؛ وبيان ذلك أن نص الحصري يذكر الحجر الأسود والركن ولمسه... في سياق المديح فجاء نص ابن سهل ونقل الدلالات الناتجة عن هذه المدلولات من سياق المديح ولوحته إلى سياق الغزل، لكنه جردها من بعدها الدلالي الديني، وهكذا فعل نص الأرجاني، ثم جاء نص شوقي ليتبنى سياق الغزل كما عند ابن سهل وكما عند الأرجاني، لكنه عاد إلى نص الحصري ليضفي على نصه الدلالات التي حملها نص الحصري، ويحمّل الألفاظ الحمولة الدلالية الدينية كما فعل الحصري؛ فقد ذكر شوقي "الخال" وأشار "لأَسْودِه"، وجاء بهما في سياق الغزل على غرار نص الأرجاني ونص ابن سهل، وأغفل كلمة "الركن" التي وردت في هذا السياق عند الحصري، لكنه حمّل الخد وأسوده الحمولة الدينية والدلالية التي حمَلها نص الحصري وأغفلها نص ابن سهل من خلال ذكر شوقي للفظة الحج "وبخال كاد يحج له" واستدعاء سلوك الحاج تجاه الركن والحجر (التقبيل واللمس والإشارة...) على نحو ما فعل الحصري، لكنه حاد عن لفظة اللمس "لامسه" عند الحصري إلى لفظة التقبيل "يقبل"، في حين أن نص ابن سهل ضرب صفحا عن الدلالتين وكذلك صنع نص الأرجاني.

ومع هذا لا ننفي أن تأثر شوقي واستدعاءه لبعض النصوص مثل نص الأرجاني ونص القمراوي بقدر ما فيه من تنويع للدلالات وحيود عن نص الحصري، إلا أن هذه النصوص تستدعي في مجملها نص الحصري وتعارضه، لكن شوقي عمد إلى ما تمايزت فيه هذه النصوص عن النص الأصلي (نص الحصري) واستدعاه منها. وهذا

المسلك والحيود لا يتفرد به نص شوقي بل نجده كذلك في نص الشابي الذي يفتتحه بقوله:(١)

غَنَّـــاهْ الأَمْـــسُ وأَطْرَبَـــهُ وشــجاه اليــومُ فــما غــدُهُ؟

حيث يعارض الحصري، فلا يغفل نص شوقي الذي سبقه وتحاور مع نص الحصري. ولا ننكر في هذا الباب أن مثل هذا السلوك قد يُفسر على أن النص الأول (نص الحصري) وما قيل من نصوص في معارضته يُنظر إليها جميعا وكأنها نص واحد، على الرغم من تمايز سماتها... وأن بعض ما خرج فيه شوقي عن نص الحصري جاء من نصوص تحاورت مع نص الحصري وتعد امتدادا له. وكأن شوقي تتبع نص الحصري في نصوص رأى أنها تعاملت معه. إذن لم يكن نص شوقي عند بنائه يقاوم سلطان نص الحصري فقط، بل يتحاور مع النصوص التي تشير إليه، يقاوم أجزاء منها ويَتقبّل أجزاء أخرى، يستحضر بعضها ويحاول تغييب بعضها الآخر. ولم يكن شوقي يطاول الحصري فقط، بل كان في حسابه شعراء تعاملوا قبله مع نص الحصري.

حيود نص البارودي عن نصوص تناصه

(معارضة البارودي لنص الحمداني ونص القاضي الفاضل)

نعرض فيما يلي لحيود نص البارودي عن نصين من المرجعيات النصية له؛ النص الأول هو نص أبي فراس الحمداني، والنص الثاني نص القاضي الفاضل يعارض فيه الحمداني، ومن الطريف أن البارودي يعارض الحمداني ويعارض القاضي في آن واحد، يأخذ منهما ويرد عليهما في بعض الأحيان، ويأخذ مما عند هذا ويَرُدّ مما عند الثاني أحيانا أخرى، ويجتهد في التمايز عنهما وبناء خصوصيته في أكثر الأحيان؛ مما يجعل من الجيد أن ننظر إلى امتدادات النصوص وتتبع تطورها في عناصرها النصية، وكيف تعامل كل

(١) أبو القاسم الشابي، **أغاني الحياة**، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٠م، ص١٥٨.

شاعر مع هذه العناصر؛ كيف بدأت عليه في النص الأول، وكيف تطورت في النصوص التالية، وما وصلت إليه في النص الأخير، خاصة وأنه لدينا عدة نصوص تنظر إلى نص واحد في بعض جوانبها؛ نص للقاضي الفاضل ينظر إلى نص الحمداني، ونص للبارودي ينظر إليهما، كما أن نص الحمداني نفسه ينظر إلى نصوص لعنترة ويعتمد في بعض نواحيه نص عبد يغوث بن وقاس الحارثي مرجعية نصية ودلالية له.

أولا: حيود نص البارودي عن نص أبي فراس في المطلع والمقدمة، يقول الحمداني:(١)

أَراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الـصَبرُ أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ

بَلى أَنا مُشتاقٌ وَعِندِيَ لَوعَةٌ وَلَكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ

إِذا اللَيلُ أَضواني بَسَطتُ يَدَ وَأَذلَلتُ دَمعاً مِن خَلائِقِهِ الكِبرُ

تَكادُ تُضيءُ النارُ بَينَ جَوانِحي إِذا هِيَ أَذكَتها الصَبابَةُ وَالفِكرُ

مطلع الحمداني يجرد فيه من ذاته شخصا يحدثه "أراك..شيمتك... عليك" خالعا عليه الصفات التي تشغل الذات، والأحداث التي تؤثر فيها، مما يوحي بأن أبا فراس في حديث الهوى والشوق لم يرد نسبة الهوى والشوق إلى ذاته صراحة، فهو يصرف الكلام إلى آخر يحدثه قبلما يتهيأ للحديث المباشر عن نفسه، ثم يلتفت عن الحديث عن ذاته بأسلوب المخاطب إلى أسلوب المتكلم في قوله: "بلى أنا مشتاق" ولعل هذا يشير إلى أن حديث أبي فراس عن الهوى يحمل قدرا كبيرا من التقنع والمواربة والتردد في ربط الهوى بذاته ربطا صريحا يجعل من هذا الجانب جانبا وعنصرا يدل على شيء آخر غير الهوى والعشق.. أما بداية قصيدة البارودي فجاءت على هذا النحو، إذ يقول:(٢)

---

(١) **ديوان أبي فراس الحمداني**، برواية أبي عبد الله الحسن بن خالويه، بيروت، دار صادر، ص ١٥٧ وما بعدها.

(٢) **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه، علي الجارم ومحمد شفيق معروف، الجزء الثاني، ص ٤٠ ==

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْرُ
كَأَنِّيَ مَخْمُورٌ سَرَتْ بِلِسَانِهِ مُعَتَّقَةٌ مِمَّا يَضِنُّ بِهَا التَّجْرُ
صَرِيعُ هَوىً يُلْوِي بِيَ الشَّوْقُ كُلَّمَا تَلأْلأَ بَرْقٌ أَوْ سَرَتْ دِيَمٌ غُزْرُ
إِذَا مَالَ مِيزَانُ النَّهَارِ رَأَيْتِنِي عَلَى حَسَرَاتٍ لا يُقَاوِمُهَا صَبْرُ

فيجعل الذات حاضرة بوضوح في مطلعه وينسب الطرب إليها "طربت.. عادتني... أصبحت.. شيمتي" ومن المفارقات أن "شيمة" تُنسب للشاعر عند البارودي وتُنسب إلى الآخر عند الحمداني.. كما أن الفعل الذي يبدأ به الحمداني، واللفظ الأول الذي سطره في قصيدته يتمحور حول النظر والتأمل والتفكر"أراك"؛ وفيه شيء من إعمال العقل وحركة الفكر، في حين يبدأ البارودي ويفتتح قصيدته بلفظة "طربت" وهي تحمل دلالات تختلف كثيرا عن دلالات "أراك" عند الحمداني ففيها حركة الجسم والطرب والنشوة، فضلا عن كونها جاءت في صيغة الماضي، أما لفظة البداية عند الحمداني فجاءت في صيغة المضارعة. وقد استدعت لفظة "طربت" عند البارودي ألفاظا تتناسب معها من باب: "السكر... مخمور... معتقة..." في حين جاءت كلمة " أراك" عند الحمداني لتربط بين الحب والفكر في مثل قوله: "الصبابة والفكر". وفي اختيار البارودي الذي جاءت عبارته على هذا النحو: "لا يلوي بشيمتي الزجر" تمايز كبير عن قول الحمداني: "شيمتك الصبر"؛ عبارة الحمداني فيها صفات نابعة من الذات "الصبر" ومحاولة استيعاب الأحداث، أما البارودي فعبارته تحمل شيئا

==
وص ٤١، (د- ب).
المخيلة:الظن، والمراد بالسكر الذهول وتشتت الفكر، وغيبة العقل.وألوى به، ذهب به. والزجر: المنع والنهي. التجر: جمع تاجر وهو بائع الخمر. الديم: جمع ديمة وهي السحابة الممطرة. غزر: جمع غزيرة، بمعنى كثيرة الماء. ميزان النهار: الشمس، وميل الميزان: قرب الشمس من المغيب

من الصراع والعناد والدخول في صراع مع الآخر "لا يلوي بشيمتي الزجر" وإن لم يستسلم للزجر، فقد استسلم في النهاية للشوق "يلوي بي الشوق". أيضا نرى أن البارودي عندما يتناص مع قول الحمداني:

إِذا اللَيلُ أَضواني بَسَطتُ يَدَ الهَوى وَأَذلَلتُ دَمعاً مِـن خَلائِقِـهِ الكِـبرُ

ويقول البارودي:

وَكَفْكَفْتُ دَمْعَاً لَوْ أَسَـلْتُ شُـؤُونَهُ عَلَى الأَرْضِ مَا شَكَّ امْرُؤٌ أَنَّهُ الْبَحْـرُ

حَيَـاءً وَكِـبْراً أَنْ يُقَـالَ تَرَجَّحَـتْ بِـهِ صَـبْوَةٌ أَوْ فَـلّ مِـنْ غَرْبِـهِ الْهَجْـرُ

صحيح أن الدمع ارتبط بالكبر، وصحيح أن التناص قائم بيّن بيْن النصين، لكن إعراض نص البارودي وحيوده عن نص أبي فراس أكبر من الإقبال عليه؛ فالكبر في نص أبي فراس يتعلق بالدمع أكثر مما يرتبط بالشاعر. وعند البارودي الكبر يرتبط بالشاعر في المقام الأول، وهذا له علاقة بالمطلع الذي ينص فيه الشاعر على عناده وأن الزجر لا يجدي معه، ثم إن أبا فراس جعل الدمع يتساقط "وأذللت دمعا" أما البارودي فأمسك دمعه "كفكفت دمعا" كما أن ذكر الدمع عند الحمداني يعاجلنا في البداية وأول القصيدة في حين جاء عند البارودي في مساحة تبعد عن المطلع والبداية بقدر غير قليل. وتمثل البارودي في هذه الجزئية بنص القاضي الفاضل الذي يعارض فيه الحمداني أبين من تمثله للنص الأول نص الحمداني حيث يبدأ القاضي الفاضل نصه بقوله: (١)

كَلِفتَ بِتَعنيفي بِلا طَلَبٍ عُذري وَأَفرَطتَ في عَذلي وَفَرَّطتَ في عُـذري

فبداية الحمداني "أراك" يحضر فيها الآخر المخاطب جنبا إلى جنب مع الذات في

(١) **ديوان القاضي الفاضل**، الموسوعة الشعرية،(قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

لفظة واحدة مما يوحي بقربهما إلى حد الاختلاط "أراك"، وجاء نص القاضي فتعامل مع بداية نص الحمداني باستحضار الآخر المخاطب ولكنه أخر ذكر الذات "تعنيفي" واتخذ صيغة الماضي في "كلفت"، هذا مسار البداية من النص الأول إلى النص الثاني، ثم جاء نص ثالث- نص البارودي- ونظر إلى النصين فتناص معهما قبولا ورفضا؛ استحضر الذات في أول كلمة "طربت" كما فعل الحمداني "أراك" لا كما صنع القاضي "كلفتَ" وركز على الذات وغيب الآخر خارجا بذلك عن النصين السابقين مما يوحي بأن القاضي الفاضل في نصه يسيطر عليه حضور الآخر سواء كان ممدوحا أو حبيبا موصوفا، وتكون الذات تالية له، وبذا تكون كلمة المطلع والبداية عنده تنبئ بمسار النص، وأبو فراس جاءت البداية والمطلع عنده في "أراك" تقول بأن مسار النص يتنازعه الحديث عن الذات والآخر في آن، وإن قُدّمت الذات فإنها لا تبعد كثيرا عن الآخر والحديث عنهما يكاد يكون حديثا عن شيء واحد. أما البارودي الذي ابتدأ مطلعه بقوله"طربتُ" يتبعه بتكثيف ملاحظ لضمير المفرد المتكلم، يشير إلى الحضور الطاغي للذات وما يتعلق بها شكلا ودلالة، وحضور الآخر يعد حضورا تابعا ومتمما لحضور الذات والحديث عنها؛ وهذا فعلا ما نراه في مسار النص وشبكاته الدلالية. وعليه فإن تناص النص مع نص آخر لا يكون بصورة آلية تتبعها النصوص ولكن هي حركة من القبول والرفض من الإقبال والإعراض من الحيود والمسايرة. كما أن النص عند البارودي نظر لنصين أحدهما أصل والثاني تال له. وبني نصه من جزء شيده النص الأول ومن جزء آخر أصلُه عند الحمداني وفرعه عند القاضي الفاضل. وأن نص البارودي تعامل في كثير من الأحيان مع حيود نص القاضي عن نص الحمداني بالقبول، لكنه قبول مشروط يمزجه بشيء من قبول لنص الحمداني وحيود في اللحظة نفسها عن بعض السمات النصية لنص القاضي.

"الليل" أول لفظة تدل على الزمان تقابلنا عند الحمداني، ثم تأتي لفظة "الأيام" بعد حين. يطلع علينا ليل الشاعر في البيت الثالث "إذا الليل أضواني.." أما نص

البارودي فقد حاد عن ذكر الليل وأضرب عنه صفحا واستعجل الشاعر في بيان زمانه الذي يختلف عن زمان الحمداني وتجربته في الهوى في قوله "أصبحت" في البيت الأول ثم يسلك مسلكا عجيبا في تغييب الليل واستحضار لفظة النهار على الرغم من أن الدلالة تشير إلى الليل في قوله: " إذا مال ميزان النهار".

وعلى مستوى الأسلوب نجد البارودي على الرغم من أنه يعتمد أسلوب الحوار في بعض قصائده، فإنه في هذه القصيدة يعرض عن الحوار، وينأى عنه مع أن نص الحمداني الذي ينظر فيه البارودي يقوم على هذه التقنية في بعض جوانبه. وهذا نوع آخر من الحيود والإعراض.

التناص؛ تأويل للنص السابق وطريقة في فهمه

لقد نظر القاضي الفاضل والبارودي إلى مقدمة الحمداني على أنها مقدمة غزلية في الحب ووصف الحبيب ومعاناة المحب... أو على الأقل تحولت نصوصهم بنص الحمداني إلى هذا الفهم، أو تحولت عنه... وبيان ذلك أن البحث يرى أن الحمداني يتخذ من الحديث عن الغزل وخطاب المرأة وسيلة غير مباشرة للحديث عن معاناة أخرى وحالة يمر بها؛ تتعلق بالبعد والأسر، والشوق إلى الحرية، ولا مانع من الشوق لأشياء أخرى لا تدرك إلا وهو حر طليق، قد يكون منها شوق الغرام. وإن وجِد الشوق والحب القلبي والعواطف في حديث الحمداني فهو شوق غير خالص للمرأة بل ممزوج بأشياء أخرى "الصبابة والفكر" والدمع والكبر "دمعا من خلائقه الكبر". يتخذ الحمداني من هذا الحديث وسيلة للحديث عن معاناة خاصة في جوف الليل والظلام "إذا الليل أضواني" والوصل عنده ممزوج بالموت "معللتي بالوصل والموت دونه- حاربت قومي- قتيلك"، ثم قوله في إلحاح عن تنكرها له وتكرار ذلك "فلا تنكريني.. من أنكرته... ولا تنكريني... إنني غير منكر..." وقوله معقبا على هذا التنكر أنه قائد الكتائب "وإني لجرار لكل كتيبة" وأنه شجاع في النزال: "وإني لنزال". وكثرة تكرار

ضمير المفرد المتكلم في هذا الشأن توحي بأن التنكر للشاعر لم يكن في الحب والهوى، بل في أمر أو أمور أهونها ما يتعلق بالمرأة والحب والهوى. والحمداني بذلك يتجه نحو استدعاء الثقافة العربية القديمة التي كانت تميل إلى جعل المرأة قناعا في كثير من الأحيان يعبر الشاعر من خلاله عن قضايا وهموم تخرج عن الحب واهتمامات العشق.

لكن القاضي الفاضل في معارضته لهذه القصيدة إما أنه أخذ بالظاهر وعمق معاني الحب والشوق فظهر نصه في الغزل نصا غزليا بناء على فهمه نص الحمداني، أو يكون الشاعر قد فطن إلى الأبعاد الدلالية الكامنة خلف غزل الحمداني لكنه حاد بنصه عنها وشق طريقه متغزلا واصفا الحب والحبيب والشعور والوجدان مستخدما مفردات وتراكيب الحمداني، يقول القاضي الفاضل: (١)

وَإِنّي لَأَهوى العَذلَ في حُبِّ قاتِلي وَلَم أَرَهُ يُغنـــي وَلَكِنَّـــهُ يُغـــري
وَإِنّي إِذا أَجرَيــتُ ذِكــرَكَ خالِيــاً لَأَلتَذَّ فيكُم بِالدُموعِ الَّتـي تَجـري

وقوله:

وَلَو أَنَّ قَلبي بَينَ جَنبَـيَّ حـاضِرٌ شَكَوتُ بِهِ ما قَد لَقيتُ مِنَ الـضُرِّ

وقوله عن أسر يربطه صراحة بالوجدان والحب:

أَغَــرَّ عُيــونَ القَــومِ أَنِّيَ مُطلَــقٌ وَما عَلِموا أَنّي مِنَ الوَجدِ في أَسرِ

في حين أن دلالة الأسر عند الحمداني لم ترتبط بالحب بل بالحرب والموت، وكراهة هذا اللون من الأسر، مع كراهة الفرار من ساحة القتال هربا من مثل هذا المصير؛ فالأسر وإن فضله الحمداني على الهرب؛ فهما "أمران أحلاهما مر... وحسبك من أمرين خيرهما الأسر" إذ يقول الحمداني:

(١) **ديوان القاضي الفاضل**، الموسوعة الشعرية.

أسرتُ وَما صَحبي بِعُزلٍ لَدى الوَغى وَلا فَـرَسي مُهـرٌ وَلا رَبُّـهُ غَمـرُ

....

وَقـالَ أَصَـيحابي الفِـرارُ أَوِ الـرَدى فَقُلـتُ هُمـا أَمـرانِ أَحلاهُمـا مُـرُّ

وَلَكِنَّنـي أَمـضي لِمـا لا يعيبُنـي وَحَـسبُكَ مِـن أَمـرَينِ خَيرهُمـا الأَسرُ

وتؤكد ذلك دلالة التصغير في "أصيحابي"؛ مع أنه تحدث عنهم قبل ذلك بصيغة غير صيغة التصغير: "وما صحبي بعزل لدى الوغى"، لكن في هذا الموقف من يقول مثل هذا القول، وينصح بالفرار عند النزال خوفا من الموت يعد صغيرا، ولذا عبر الحمداني عن الذين ينصحونه هذه النصيحة بقوله "أصيحابي"، ثم يغيبهم بعد ذلك في قوله: "يقولون لي بعت السلامة بالردى..."

ولو رجعنا إلى تناص القاضي مع هذا النص للحمداني نجد أن القاضي نقل بعض مفردات نص الحمداني في الأسر والمعاناة، لكنه لم ينقل معها شعور الفارس وإحساسه، ولم يتطرق لهذه المرارة التي أضفاها الحمداني على عباراته، بل تحول بها إلى حديث غزلي وأسر غير أسر ومعاناة غير معاناة، وجردها من هذا الشحن التأثيري الذي شحنها به الحمداني، فتحاور القاضي مع كلمات الحمداني ولم يتحاور مع نفسيته، ونقل كلماته ولم ينقل كل حمولتها الدلالية، وتحاور في هذه الجزئية خاصة مع شعر الحمداني دون شعوره، في حين نجد البارودي الفارس في هذا الأمر خاصة يتحاور مع الحمداني شعره وشعوره، كلماته وإحساسه.

ولقد استغل نص البارودي حيود نص القاضي في بعض الأحيان عن نص الحمداني ليبني تميزه عن نص الحمداني ويوزع مرجعياته على أكثر من نص شعري، ومن ذلك أن القاضي الفاضل وصف الحبيب وصفا لا نعهده عند الحمداني في مثل قوله: يمزج بين محبوبته والخمر.

وَغَيداءَ مِثلِ الخَمرِ يُعقِبُ وَصلُها خُمـاراً وَلَكِـنَّ الخَديعَـةَ بِالـسُكرِ

هذا على الرغم من تبني نص القاضي الفاضل كثيرا من مفردات وتراكيب ودلالات وآليات نص الحمداني. والأمر عينه عند البارودي؛ إذ يمسك نص البارودي بيد نص القاضي الفاضل للابتعاد مسافات عن نص الحمداني خاصة في المطلع والمقدمة الغزلية، حيث يمزج البارودي بين الطرب والحب والخمر كما فعل القاضي، فيقول:

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي
كَأَنِّيَ مَخْمُورٌ سَرَتْ بِلِسَانِهِ مُعَتَّقَةٌ مِمَّا يَضِنُّ بِهَا التَّجْرُ

وتفسير نص البارودي وقبله نص القاضي الفاضل لمقدمة الحمداني على أنها في الغزل والمرأة والهوى صراحة جعل هذا الجزء من نصوصهم يقع في بعض التسطيح والاضطراب لأنها نصوص تعاملت مع الظاهر، وتبنت كثيرا من تقنية وتراكيب نص الحمداني دون دلالاتها العميقة ودون أن توفر لها شبكة من العلاقات على نحو صنيع الحمداني، وإن كانت حادت عن النص بوعي حقيقي فهي لم تمهد الطريق الدلالي الذي يسير فيه النص، فأصبح نص القاضي -ومثله نص البارودي- يتجاذبه طريقان، طريقه الخاص الذي أراده النص لذاته وطريق آخر شقه نص الحمداني ذي قبل. والأصل أن النص الذي يتناص مع نص آخر لا يقع في أسره، والطرافة في الخروج عن سلطانه وسطوته، لكن ما نراه في نص القاضي الفاضل وفي نص البارودي أن ما حدث في بعض الجزئيات – في هذا الجانب- لم يكن خروجا عن سطوة نص الحمداني بقدر ما هو تأويل ما لنص الحمداني، ويعكس فهم الشاعرين لهذا النص.

وفي هذا الباب يمكن القول بأن نص البارودي وقع تحت سطوة النصين السابقين؛ النص الأول وهو نص الحمداني والنص الثاني وهو نص القاضي الفاضل بل ظهرت في نص البارودي سطوة نص القاضي الفاضل أكثر من سطوة نص الحمداني وكان تحول نص البارودي عن نص الحمداني أكثر وضوحا ومن ذلك ما أشار إليه البحث سابقا من تبني النصين؛ نص القاضي ونص البارودي رؤية واحدة وفهما متشابها لنص

الحمداني، ورؤية تركز على ظاهر الدلالات.. ويمكن القول بأن سلطان شخص الحمداني وسماته وصفاته كما رسمها صراحة في شعره، وكما عُرفت في حياته أكثر تأثيرا في البارودي ونصه أكثر من نص الحمداني؛ يظهر هذا في قوله: (١)

فَكَيْفَ يَعِيبُ النَّاسُ أَمْرِي وَلَيْسَ وَلا لِامْرِئٍ فِي الْحُبِّ نَهْيٌ وَلا أَمْرُ

حيث يجمع بين ذاته والحمداني"وليس لي ولا لامرئ...."، في حين حضر سلطان نص القاضي في نص البارودي أو تبنى البارودي تحولات نص القاضي عن نص الحمداني، ومن ذلك ما سبق من ربط البارودي بين الحب والطرب والخمر وهو كذلك عند القاضي وليس عند الحمداني.

وقول البارودي:

يَقُولُ أُنَاسٌ إِنَّهُ السِّحرُ ضَلَّةً وَمَا هِيَ إِلَّا نَظْرَةٌ دُونَهَا السِّحْرُ

يربط بين الحب والسحر ولم يرد هذا الربط عند الحمداني في حين نجد نص القاضي يربط بين المحبوب والسحر:

مُحَلِّيَةٌ لِلحَلي عاطِلَةٌ بِهِ وَحَسبُكَ ما في الغيدِ من حِليَةِ السِحرِ

ولا يُنكر أنه في أثناء قبول نص البارودي لبعض هذه النصوص، يحيد عنها ويبرز تمايزه ويؤسس خصوصيته، فقد تمايز نص البارودي وحاد عن النص الأصلي (نص الحمداني) وعن امتداده (نص القاضي الفاضل) في مواضع عدة؛ منها أن الحمداني يربط بين الحب والنار بعد ذكره الليل والدموع في قوله: (٢)

إِذا اللَيلُ أَضواني بَسَطتُ يَدَ الهَوى وَأَذلَلتُ دَمعاً مِن خَلائِقِهِ الكِبرُ

(١) **ديوان البارودي**، ص ٤٢.

(٢) **ديوان الحمداني**، ص ١٥٧.

تَكادُ تُـضيءُ النـارُ بَـينَ جَـوانِحي إِذا هِـيَ أَذكَتهـا الـصَبابَةُ وَالفِكـرُ

وقد صار نص القاضي الفاضل على نهج نص الحمداني في هذا الربط متبعا الدمع بذكر النار على غرار قول الحمداني، فيقول القاضي مستدعيا النار وتذكر الحبيب والفكر، لكنه يستبدل الذكر بالفكر، والجمر بالماء:

وَإِنّي إِذا أَجرَيـتُ ذِكـرَكَ خالِيـاً لَأَلتَذَّ فيكُم بِالـدُموعِ الَّتـي تَجـري
عَـلى أَنَّهـا جَمـرٌ وَإِن غَـرَّ ماؤُهـا فَلي راحَةٌ في أَن أُجَفِّفَ مِن جَمـري

في حين يحيد نص البارودي عنهما إذ يقدم ذكر النار والربط بينها وبين الحب على ذكر الدمع، مع أنه لم يغفل الدلالات المرتبطة بالنار والحرق، ولم ينكر الدموع في نصه، حيث يقول: (١)

وَلَكِنَّهُ الْحُبُّ الَّـذِي لَـوْ تَعَلَّقَـتْ شرارتـه بـالْجمر لاحـترق الْجمـر
عَلَى أَنَّنِي كَاتَمْـتُ صَـدْرِيَ حُرْقَـةً مِـنَ الْوَجْـدِ لا يَقْـوَى عَـلَى حَمْلِهَـا
وَكَفْكَفْتُ دَمْعَاً لَوْ أَسَلْتُ شُؤُونَهُ عَلَى الأَرْضِ مَا شَكَّ امْرُؤٌ أَنَّهُ الْبَحْـرُ

ويلاحظ أيضا أن نص البارودي يحيد عن نص الحمداني ويلتقي مع نص القاضي الفاضل حين يستخدم كلمة "جمر" كما وردت عند القاضي ويعرض عن لفظة "نار" التي انحاز إليها نص الحمداني، في حين أن نص القاضي يحاول فيه أن يطفئ هذا الجمر"أجفف من جمري" ويربط بينه وبين الدموع "على أنها جمر" في حين يربط البارودي بين الحب والجمر "ولكنه الحب الذي لو تعلقت شرارته بالجمر" كما أن البارودي يكفكف دمعه "وكفكفت دمعا لو أسلت..." في حين أن القاضي لا يمسك دموعه ولا يكفكفها "بالدموع التي تجري". ومع أن نص الحمداني استدعى لفظة

(١) **ديوان البارودي**، ص ٤٢.

"نار" لكنه لم ينسب إليها الإحراق صراحة بل جعلها تضيء "تكاد النار تضيء" وهو هنا وإن لم يغيّب تماما إحراق النار، لكنه غلب فيها صفة الإضاءة على صفة الإحراق.. وهذا ما حاد عنه نص القاضي وتبعه في ذلك نص البارودي.

وفي تحاور نص البارودي مع نص الحمداني في حديثه عن الأسير والأسر ودلالاته، نجده يجمع بين نص الحمداني ونص القاضي ويحيد عنهما في أشياء ويقبل عليهما في سواها، ويجمع بينهما وبين غيرهما من نصوص ومرجعيات. يقول الحمداني في ذلك:

أسرتُ وَما صَحبي بِعُزلٍ لَدى الـوَغى وَلا فَـرَسي مُهـرٌ وَلا رَبُّـهُ غَمـرُ

فيقول البارودي:

لَعَمْـرُكَ مَـا حَـيٌّ وَإِنْ طَـالَ سَـيْرُهُ يُعَـدُّ طَلِيقَـاً وَالْمُنُـونُ لَـهُ أَسْرُ

ويقول القاضي:

أَغَـرَّ عُيـونَ القَـومِ أَنِّيَ مُطلَـقٌ وَما عَلِموا أَنّي مِنَ الوَجدِ في أَسرِ

فقد ذكر الحمداني الأسر في معرض حديثه عن الحرب والقتل، ولكن نص القاضي مع أنه استدعى الأسر في معارضته لنص الحمداني غير أنه انتقل به من سياق المعركة والقتل إلى سياق الحب والوجد. ثم يأتي نص البارودي ويحيد عن نص الحمداني ونص القاضي في آن؛ فقد خرج نص البارودي عن نص القاضي في ربطه الأسر بالمنون "والمنون له أسر" في حين يربط القاضي الفاضل بين الوجد والأسر "من الوجد في أسر" ويربط الحمداني بين الأسر والمعركة " أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى".

ربط الأسر بالمعركة عند الحمداني يبين أن انشغال الشاعر في نصه هذا بهذا النوع من المعارك والحروب وموقعه منها، وتأثيرها على علاقاته وواقعه أكثر أهمية لديه، في حين يتضح أن قضية الحب والوجدان تتقدم عند القاضي، وأن اهتمام البارودي وأرقه من الزمان، وتوجسه من المنون حاضر بيّن.

ويستدعي البارودي قول الحمداني في الحديث عن الوفاء والغدر في قوله:

أَقَامُوا زَمَانـاً ثُـمَّ بَـدَّدَ شَـمْلَهُمْ مَلُـولٌ مِـنَ الأَيَّـامِ شِـيمَتُهُ الْغَـدْرُ

إذ يقول الحمداني:

حَفِظـتُ وَضَـيَّعتِ المَـوَدَّةَ بَينَنـا وَأَحسَنَ مِن بَعضِ الوَفاءِ لَكِ العُذرُ

أما قول القاضي فجاء على هذا النحو:

فَواعَجَبـاً مِنهـا وَمِنّـا فَإِنَّنـا وَفَينا لَهـا حينـاً عَـلى العِلـمِ بِالغَـدرِ

على الرغم من هذا الاستدعاء فإن نص البارودي يحيد عن النصين معا عندما يربط الغدر بالزمان، في حين أن الغدر يُربط عند الحمداني وعند القاضي بالحديث عن المرأة. وقد ربط الحمداني بين الحفظ منه والوفاء، والتضييع منها والتماس العذر لها، وجاء نص القاضي أكثر حدة حيث جعل وفاءه في مقابل غدرها، وإن كان عجبه من وفائه لها مع غدرها، أكثر من عجبه من غدرها له على وفائه. ويبدو أن الحمداني أكثر شغلا بدلالات الغدر والوفاء في قصيدته ويتحدث عن هذه الخلائق على أكثر من مستوى، في مساحات مختلفة من قصيدته، وجاء حديثه يحمل أحيانا شيئا من المواربة والتقنع، ومرة يحمل قدرا من الصراحة والمباشرة؛ فهو يتكلم عن الوفاء بصورة غير صريحة في الحفظ منه والتضييع منها كما ورد في البيت السابق "حفظتُ وضيعتِ... وأحسن من بعض الوفاء لك العذر" ومرة يأتي حديثه أكثر مباشرة وصراحة عندما يشير إلى وفائه وغدرها في قوله:

فَإِن يَكُ ماقالَ الوُشـاةُ وَلَم يَكُـن فَقَد يَهدِمُ الإيـمانُ ماشَـيَّدَ الكُفـرُ

وَفَيتُ وَفي بَعـضِ الوَفـاءِ مَذَلَّـةٌ لِإِنسانَةٍ في الحَيِّ شـيمَتُها الغَـدرُ

وعلى الجملة فإن قصيدة الحمداني كلها تعبير عن ذات الشاعر إما بصورة صريحة سافرة، أو بصورة مقنعة غير سافرة، ولذا جاءت القصيدة كلها في جزئياتها مزيجا

وخلطا بين عاطفة الذات وواقعها، وعدم الفصل بين الغزلي ومعاناته الحقيقية في الأسر، أما القاضي الفاضل فجعل شطر قصيدته في موضوع غيري (المديح) فقد حاول أن تصفو القصيدة للذات في المقدمة، لأنها بعد ذلك ستكون خالصة في الحديث عن الآخر. وقد جاءت قصيدة البارودي في قسمها الغزلي أقرب للوحة الغزل وبداية قصيدة القاضي، وجاءت في الحديث عن الذات أقرب لنص الحمداني. البارودي أخذ الذاتي الخالص من عند القاضي في الغزل، وأخذ الذاتي السافر بقوة من عند الحمداني، وأغفل الغيري (المديح) عند القاضي.

إن التناص في النصوص الأدبية والشعرية خاصة يحمل قدرا كبيرا من التعقيد وتشابك الدلالات ويجب ألا يُنظر إليه من زاوية الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر فقط، بل يجب أن ينظر فيه أيضا إلى الحيود والعدول ورفضه بعض النصوص بجوار قبوله لبعضها الآخر، وتمايزه عنها بجوار تشابهه معها، ولو نظرنا مثلا إلى علاقة نص البارودي ونص القاضي الفاضل نجد العلاقة التناصية ليست بالصورة التي يحاول كثير من علماء نظرية النص الانتصار لها، ويزداد الأمر تعقيدا وطرافة في آن عندما نتتبع امتدادات النصوص في بعضها أو ارتدادها عن بعضها، فلو نظرنا إلى علاقة نص الحمداني بنص عنترة بن شداد الذي يبدأه بقوله:[(١)]

دَهَتني صُروفُ الدَهرِ وَاِنتَشَبَ الغَدرُ وَمَن ذا الَّذي في الناسِ يَصفو لَهُ الدَهرُ

وفي قوله:

سَيَذكُرُني قَومي إِذا الخَيلُ أَقبَلَت وَفي اللَيلَةِ الظَلماءِ يُفتَقَدُ البَدرُ

حيث يستدعيه الحمداني في قوله:

(١) ديوان عنترة، ص١٥٥.

سَيَذكُرُني قَومي إِذا جَدَّ جِـدُّهُم وَفي اللَيلَـةِ الظَلـماءِ يُفتَقَـدُ البَـدرُ

نجد أن العلاقة بين نص البارودي لا تقف عند حد نص الحمداني الذي يعارضه ولكنها تتبعه في امتداداته في نصوص بعده مثل نص القاضي الفاضل سواء كان هذا التتبع بالحيود عن عناصر حاضرة فيه، أو تبنيا لها وميلا نحوها. ولكل سلوك دلالته. والعناصر التي يحيد عنها النص لا تقل أهمية عن العناصر التي يُقبل عليها ويستدعيها؛ فنص البارودي أغفل قول الحمداني السابق "سيذكرني قومي.... وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر" الذي تناص فيه مع قول عنترة السابق، كما أنه لم يلتفت إلى قول الحمداني:

تَهونُ عَلَينـا في المَعـالي نُفوسُـنا وَمَن خَطَبَ الحَسناءَ لَم يُغلِها المَهرُ

الذي يتناص في قوله: "ومن خطب الحسناء لم يغله المهر" مع المثل المعروف[١] ولم يتناص مع قول القاضي الذي يعد امتدادا لقول الحمداني السابق حيث يقول:

وَمَن خَطَبَ الحَسناءَ مُـرخِصَ فَإِنَّـكَ أَنـصَفتَ المَكـارِمَ في المَهـرِ

ولا تقف هذه العلاقات عند نص الحمداني فقط بل تتبع ارتدادات هذا النص إلى مرجعيات سابقة مثل حضور نص عنترة السابق فيه، وكذلك حضور نص عبد يغوث الحارثي الذي يبدأه بقوله:[٢]

أَلا لا تَلوماني كَفى اللَومَ مـا بِيـا وَمـا لَكُـما في اللَـومِ خَـيرٌ وَلا لِيـا

(١) أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري الميداني، **مجمع الأمثال**، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، القاهرة، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥م، ص٣٠٠.

(٢) المفضل بن محمد بن يعلي الضبي، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الثامنة، القاهرة، دار المعارف، ص١٥٥.

وخاصة في حديثه عن ذاته عندما تُسائله العبشمية، وحديثه عن أسْرِه ولومه قومه:[١]

جَزى اللهُ قَومي بِالكُلابِ مَلامَةً صَريحَهُـــم وَالآخَـــرينَ المَوالِيـــا

....

وَلَو شِئتُ نَجَّتني مِنَ الخَيلِ نَهدَةٌ تَـرى خَلفَهـا الحُـوَّ الجِيـادَ تَواليـا

وَلَكِنّنـــي أَحمـــي ذِمـــارَ أَبـــيكُم وَكـــانَ الرِمـــاحُ يَخـــتَطِفنَ المُحامِيـــا

وَتَضحَكُ مِنّي شَيخَةٌ عَبـشَمِيَّةٌ كَـــأَن لَم تَـــرى قَـــبلي أَســـيراً يَمانِيـــا

....

وَقَد عَلِمَت عَرسي مُلَيكَةُ أَنَّنـي أَنـــا اللَيـــثُ مَعـــدُوّاً عَـــلَيَّ وَعادِيـــا

خاصة في حديث الحمداني عن ذاته وحديثه إلى التي تنكره وحواره معها في مثل قوله:

تُسائِلُني مَن أَنـتَ وَهـيَ عَليمَـةٌ وَهَـل بِفَتـىً مِـثلي عَـلى حالِـهِ نُكـرُ

فَلا تُنكِرينـي يـا اِبنَـةَ العَـمِّ إِنَّـهُ لِيَعرِفُ مَن أَنكَرتِـهِ البَـدوُ وَالحَـضرُ

وَلا تُنكِرينـي إِنَّنـي غَـيرُ مُنكِـرٍ إِذا زَلَّـتِ الأَقـدامُ وَاِسـتُنزِلَ النَـصرُ

وَإِنّي لَجَـــرّارٌ لِكُـــلِّ كَتيبَـــةٍ مُعَـــوَّدَةٍ أَن لا يُخِـــلَّ بِهـــا النَـــصرُ

....

وهذه المعاني عند عبد يغوث خاصة دخوله فيما يخاف الناس الدخول فيه وفي فروسيته وحربه ودفاعه عن أعراض قومه، ولعل التناص هنا ليس مع نص عبد يغوث فقط، بل مع شخص الشاعر ومناخ نصه وظروفه والدلالات التي تولدت عنه أيضا.

(١) المرجع السابق، ص١٥٧ و ١٥٨.

وفي قول الحمداني:

أسرتُ وَما صَحبي بِعُزلٍ لَدى الـوَغى وَلا فَـرَسي مُهـرٌ وَلا رَبُّـهُ غَمـرُ

....

وَلَكِنَّنـي أَمـضي لِمـا لايُعيبُنـي وَحَـسبُكَ مِـن أَمـرَينِ خَيرَهُمـا الأَسرُ

حضور قوي لقول عبد يغوث:

وَلَو شِئتُ نَجَّتني مِـنَ الخَيـلِ نَهـدَةٌ تَـرى خَلفَهـا الحُـوَّ الجِيـادَ تَوالِيـا

وَلَكِنّنـي أَحمـي ذِمـارَ أَبـيكُم وَكـانَ الرِمـاحُ يَخـتَطِفنَ المُحامِيـا

وعندما يأتي نص البارودي لا يغفل هذه الامتدادات أو بعض هذه الامتدادات لنص الحمداني في النصوص التالية عليه، وكذلك لا يغفل امتدادات لنصوص سابقة على نص الحمداني استُحضرت فيه، ولكن تبقى عملية التناص عملية معقدة وتتشابك الدلالات فيها بصورة عميقة، ويتغير سلوك النص إزاء ذلك بين القبول والحيود والتشابه والتمايز. وهذه جميعا قضايا لا يجوز إغفالها حال تناول التناص عامة وتناوله في النص الأدبي الشعري خاصة. والأمر ليس بالبساطة التي أشار إليها ريفاتير – وفق ما نُقل عنه- عندما رأى أنه بقدر "ما يقترب النص الشعري من الحقيقة المرجعية بقدر ما تضعف شعريته، و بقدر ما يبتعد تتألق شعريته وتتقوى، وفي حالة صدور نصين شعريين عن مرجع واحد فإن الشعرية فيهما لا تقاس بإرجاع الواحد منهما للآخر و إنما يقاس كل واحد منهما بالمرجع المشترك."[(١)] لكن الأمر أعقد من ذلك؛ فقد رأينا أن بعض النصوص التي تصدر عن مرجع مشترك تتخذ من هذا المرجع ومن النصوص

(١) عز الدين الذهبي، **السرقات الشعرية عند بشار من منظور النقد الأدبي الحديث**، نسخة مأخوذة من موقع الفصيح على الشبكة العالمية:
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread .updated: December, 28,2012.

الأخرى التي صدرت عنه وسيلة لبناء تمايزها؛ فضعف الشعرية لا يرتبط بالقرب من الحقيقة المرجعية أو بالبعد عنها، كما أن قياس الشعرية لا يكون بقياس كل نص من النصوص التي صدرت عن النص المشترك بهذا النص المرجع، لأن كل نص اتخذ من هذا النص مرجعية له، يعد امتدادا له، وما يأتي بعده من نصوص تتخذ من مرجعيته نفسها مرجعية لها تنظر إليها وتتحاور معها وتحيد عنها وتتمايز؛ وعليه فلا يجوز قياسها إلى النص المشترك فقط، بل تقاس أيضا إلى كل امتداداته في نصوص تلته وسبقت النص موضع الدرس، وأنه كلما تعددت المرجعيات خاصة المرجعيات المشتركة ظهر تمايز النصوص واتضحت السمات الأسلوبية الفارقة بينها، وأن النص الأول قد يسن مجموعة من السنن ويرسخ لبعض القيم، ثم يأتي الثاني فيخرج عليها ويحيد عنها من خلال استدعاء هذه القيم وتلك السنن، وأن النص السابق تَبنّى سياقات وأنشأ دلالات وعلاقات لا شك أنها تؤثر في النص التالي الذي يتناص معه، وتسهم في تشكله، ولكن هذا النص الأول يخضع لسطوة النص التالي في قراءته، ويسهم النص التالي في بيان بعض دلالاته وسياقاته، ويسهم في تأويل بعض أجزائه. هذا فضلا عن أن النصوص المرجعية في نصوص مثل المعارضات الشعرية قد لا تقف عند النص الذي يعارضها، بل نجد ما حاد عنه النص المعارض يتبناه غيره من نصوص أخرى للشاعر نفسه. وفي قول عبيد بن الأبرص عندما طلب منه المنذر أن ينشده قصيدته "أقفر من أهله ملحوب" قبل قتله، عندما ورد عليه في يوم بؤسه، فقال عبيد:(١)

أقفـــر مـــن أهلـــه عبيـــد فلـــيس يبـــدي ولا يعيـــد

لا يمكن أن نقول إنه يعيد نصه السابق بل هو ينشئ نصا جديدا لكنه يقترب فيه كثيرا من الحقيقة المرجعية لنصه "أقفر من أهله ملحوب" ومع ذلك فلا يمكن أن نقول

(١) **ديوان عبيد بن الأبرص**، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣م، ص ٨.

بضعف شعريته كما ذهب ريفاتير. وأن قيمة التناص لا تكمن في كم الاستدعاءات، وكثرة أو قلة ما يُستدعى في النص من مرجعيات، ولكن تكمن في طريقة توظيفها، وسلوك النص في بناء خصائصه وتمايز سماته من خلال هذا الاستدعاء.

خاتمة وأهم النتائج:

أولا: حاول البحث أن ينظر في دور التناص في تحديد نصية النص، كما ينظر في العلاقات الدلالية بين النصوص، وطرق تناسل بعضها من بعض، وكذا سلوك النصوص ودهائها ومراوغتها في هذا الباب. وتوصل البحث في هذا الشأن إلى أنه من الممكن أن يوجد معيار التناص في كلام لا تتوافر فيه شروط النصوص ولا تتحقق فيه السلامة النصية؛ وعليه فإن معيار التناص لا تتحقق به وحده نصية النص. وأن المنطق لا يمنع من وجود نصوص بكر لا يتوفر فيها معيار التناص بالمفهوم الذي تُستدعى فيه النصوص داخل النص... وأن كل نص جيد يحمل شيئا من البكارة والخصوصية أكبر بكثير من تمثله النصوص وامتصاصها. وليس الأمر كما ذهبت إليه كرستيفا وآخرون.

ثانيا: ونظر البحث من خلال نماذج من شعر المعارضات في حيود النصوص التي تتناص مع غيرها من نصوص، وكيف تبني النصوص الأدبية تمايزها من خلال هذه التقنية، ورصد علاقات التمايز والحيود والإعراض بجوار علاقات المشابهة. وتوصل في ذلك إلى أن بناء السمات الأسلوبية التي تميز النصوص، والخصائص المتميزة التي تحدد هويتها تقتضي قدرا كبيرا من الحيود والإعراض بجوار مساحة القبول والتبني، ولكن الحيود يكون أكبر بكثير من الإقبال والتبني للنصوص التي يتناص معها. وأنه بجوار علاقات المشابَهة توجد علاقات مغايَرَة وسمات متمايزة كثيرة قد تفوق العلاقات المتشابهة مهما كانت كمية العناصر التناصية، وأن الأجزاء التي يحيد عنها النص لا تقل أهمية عن الأجزاء التي يستدعيها. وأن غياب الظاهرة يعد ميزة مثل وجودها. وفي النصوص علاقات لا يمحوها تغييبنا لها أو عدم إدراكنا لها. وحيود النصوص

وخصائصها الفردية المتميزة في التأليف والإبداع أولى من النظر في جزئياتها المتشابهة. هذا مع التأكيد على أن كل تناص لا يحمل بالضرورة ميزة أسلوبية.

ثالثا: أما عن الإجراءات التي تكفل الاستفادة من ظاهرة التناص دون أن تسطحها أو تهمشها، أو تبالغ في دورها في تحديد نصية النص؛ فإن كثيرا من الدراسات وقفت عند تواصل النصوص ولم تعط التدابر والتخالف مساحة كبيرة، حتى أصبح من المتوهم أن التناص يجمع النصين ويقرب حدودهما ويلغي التمايز. والواقع أن النصوص تتخذ من النصوص السابقة وما تستدعيه منها وسيلة لبناء تمايزها، وأداة لتحقيق هويتها المتفردة المستقلة؛ وهذا السلوك سمة قارة في أكثر النصوص الأدبية عامة، وفي النصوص الشعرية خاصة، وعليه يجب عند دراسة مثل هذه الأنواع من النصوص أن نولي وجهنا شطر المتمايز منها والمختلف بقدر ما ننظر في المتشابه والمؤتلف..

رابعا: النص الشعري يتقيد بقواعد ويتحلل من أخرى، ويركز على بعض الجوانب في التناص ويغيب أخرى، وحتما يتميز كل نص في سلوكه إزاء النصوص التي يستدعيها وطريقة تعامله معها عن نصوص أخرى تتعامل مع هذه النصوص التي يستدعيها، ولذا وجب أن ينظر في تناص النص الشعري نظرة تكشف عن إبداعه وجمالياته ولا تقف عند رصد علاقاته ووصف نظامه. ولا تتحقق قيمة الجزء المتناص إلا بربطه ببقية العناصر التي يرد معها وفي ضوء علاقته بها. ولا يجوز أن ننظر إلى المثال البين ونجتزئه من النص بل يجب النظر في النص كاملا لا في المتشابه، أو في الجزء الذي يُستدعى فقط، وهنا يبرز المتميز والمتفق معا. والأصل في النصوص الجيدة التمايز والتفرد، وأن علاقات المغايرة فيها تفوق علاقات المشابهة، لكن تأتي الجدة والطرافة في حيود النص في مسألة التناص من خلال كون المغايرة والتميز تنبع من موضع فيه مظنة المشابهة والتماهي، موضع يُتبنى فيه نص سابق ويُستدعى داخل نص لاحق.

خامسا: طرق بناء التناص وقواعد استدعائه ليست واحدة مطردة في كل نص؛ فقد يشترك أكثر من شاعر في التناص مع نص محدد واستدعائه، لكن تختلف طريقة كل

شاعر في التعامل معه. وأن سلوك النصوص لن يكون واحدا. كما أن تعامل النص الأدبي مع ظاهرة التناص يختلف عن الكلام العادي والمحاورات التي بنى عليها كثير من العلماء رؤيتهم لهذه الظاهرة. كما أن التناص في النصوص الأدبية، والشعرية خاصة يحمل قدرا كبيرا من التعقيد وتشابك الدلالات ويجب ألا يُنظر إليه من زاوية الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر فقط، بل يجب أن ينظر فيه أيضا إلى الحيود والعدول ورفضه بعض النصوص بجوار قبوله لبعضها الآخر، وتمايزه عنها بجوار تشابهه معها. ولا تكمن قيمة التناص في كم المتناصات وكثرة ما يُستدعى من نصوص أو قلتها، ولكن بطريقة توظيفه وخصائص النص المبدع وسماته المميزة.

سادسا: التناص تأويل وفهم للنص على نحو معين وفقه له بجوار كونه يعد حوارا واستدعاء. النص يسهم في فهم النصوص السابقة ويوجه دلالاتها كما توجهه ويضفي عليها من سلطانه كما أن لها عليه سلطانا، وقد يصنع النص للنصوص المتناصة سياقا جديدا، أو يضيف أبعادا جديدة إلى سياقها، وحمولة دلالية إلى بعض أجزائها..

المصادروالمراجع:

أبو غزالة، إلهام أبو غزالة، وعلي خليل، **مدخل إلى علم لغة النص**، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

ابن أبي ربيعة، عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، فايز محمد، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

الأرجاني، **ديوان ناصح الدين الأرجاني**، الموسوعة الشعرية،(قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

الأسدي، عبد الستار جبر الأسدي، **ماهية التناص قراءة في إشكالياته النقدية**، مجلة فكر ونقد الإلكترونية، العدد ٢٨، أبريل ٢٠٠٠م، من موقع:
http://www.aljabriabed.net/n28_09fikrassad.htm. updated: Jan, 3,2013

امرؤ القيس، امرؤ القيس بن حجر، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.

البارودي، محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه، علي الجارم ومحمد شفيق معروف،(د.ت).

بحيري، سعيد حسن بحيري، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٧م.

بشر، بشر بن أبي خازم، **ديوان بشر بن أبي خازم**، تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، سوريا، ١٩٦٠م.

الجوهري، إسماعيل بن حماد، **الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، المجلد الثاني، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢م.

حسني، المختار حسني، **استراتيجية التناص**، مجلة علامات، ج٤٦، م ١٢، النادي الثقافي الأدبي بجدة، جدة، شوال ١٤٢٣ - ديسمبر ٢٠٠٢.

حماسة، محمد حماسة عبد اللطيف، **الجملة في الشعر العربي**، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.

الحطيئة، جرول بن أوس، **ديوان الحطيئة**، تحقيق نعمان محمد أمين، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م.

الحمداني، أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان، **ديوان أبي فراس الحمداني**، برواية أبي عبد الله الحسن بن خالويه، دار صادر، بيروت.

حمودة، عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

خشاب، وليد خشاب، **دراسات في تعدي النص**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (د.ت).

ابن الرومي، علي بن العباس، **ديوان ابن الرومي**، الجزء الثاني، شرح أحمد حسن بسج، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢م.

الزبيدي، عمرو بن معديكرب، **شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي**، جمعه ونسقه مطاع الطرابيشي، الطبعة الثانية، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٥م.

زهير، زهير بن أبي سلمى، **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٤م.

ابن سهل، إبراهيم بن سهل، **ديوان ابن سهل الأندلسي**، دراسة وتحقيق يسري عبدالغني عبد الله، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

الشابي، أبو القاسم الشابي، **أغاني الحياة**، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٠م.

شبلنر، برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي**، ترجمه وقدم له وعلق عليه، محمود جاد الرب، الطبعة الأولى، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض،١٩٩١م.

شوقي، أحمد شوقي، **الشوقيات**، الطبعة الحادية عشرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

الضبي، ربيعة بن مقروم، **ديوان ربيعة بن مقروم**، تحقيق تماضر عبد القادر فرقوش، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م.

الضبي، المفضل بن محمد بن يعلي الضبي، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الثامنة، دار المعارف، القاهرة.

عبيد، عبيد بن الأبرص، **ديوان عبيد بن الأبرص**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

عز الدين الذهبي، **السرقات الشعرية عند بشار من منظور النقد الأدبي الحديث**، نسخة مأخوذة من موقع الفصيح على الشبكة العالمية:
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.updated: December, 28,2012.

عفيفي، أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

فضل، صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، دولة الكويت، ١٩٩٢م.

القاضي الفاضل، عبد الرحيم بن علي، **ديوان القاضي الفاضل**، الموسوعة الشعرية،(قرص مرن)، المجمع الثقافي، الإمارات، ٢٠٠٣م.

لسان الدين بن الخطيب، محمد بن عبد الله بن سعيد، **ديوان لسان الدين بن الخطيب**، صنعه وحققه وقدم له، محمد مفتاح، الطبعة الأولى، دار النشر للثقافة والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

مجموعة مؤلفين:

آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

دراسات في النص والتناصية، ترجمة، محمد خير البقاعي، الطبعة الأولى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨م.

المسدي، عبد السلام المسدي، **أهم المقولات النقدية وأسسها المعرفية**، محاضرات النادي الأدبي الثقافي، المجلد السادس، جدة، ١٩٨٨م.

مصلوح، سعد مصلوح، **العربية من نحو الجملة إلى نحو النص**، ضمن الكتاب التذكاري (عبد السلام هارون معلما ومؤلفا ومحققا)، قسم اللغة العربية- جامعة الكويت، دولة الكويت، ١٩٩٩م.

المعلوف، عيسى اسكندر المعلوف، **معارضات قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيراني**، جمع عيسى اسكندر المعلوف، مكتبة العرب، مصر، ١٩٢١م.

مفتاح، محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٢م.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، المجلد الثالث، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري، **مجمع الأمثال**، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥م.

ابن ميمون، محمد بن المبارك، **منتهى الطلب من أشعار العرب**، تحقيق، محمد نبيل طريفي، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩م.

النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٠م.

ناصف، مصطفى ناصف:

اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، العدد١٩٣، دولة الكويت، ١٩٩٥م.

بعد الحداثة صوت وصدى، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة،٢٠٠٣م.

هاينه من، فولفجانج هاينه من، و ديتر فيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة، فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٦م.