الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمار ثليجي بالأغواط

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة ماستر

إعداد الطالبة : بن امحمد مباركة

شعبة: أدب عربي قديم

تخصص: أدبيات

استراتيجية التناص في مقامات الحريري

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	اللجنة
سليم حفاصي	أ–محاضر د	رئيسا
محمد فنطازي	أ–محاضر د	مشرفا
بن عيسى الهامل	أ–محاضر د	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

كلمة شكر وعرفان

الحمد والشكر للعلي القدير الذي وفقني لانجاز هذا العمل

المتواضع واعترافا بالفضل لأهله.

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف: الدكتور فنطازي محمد

والطي كان طيلة انجاز هذا العمل المتواضع نعم المشرف والناصح

والموجه الذي لمست منه كل خير فشكرا له.

إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها

إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة.

بن امحمد مباركة

إهداء

إلى الحضن الدافئ والقلب المخلص إلى ينبوع الحنان

وإشراقة الإيمان إليك أمي الحبيبة

إلى من رباني فأحسن تربيتي وصاحب الفضل عليا أبي العزيز

إلى روح أخي جمال رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه

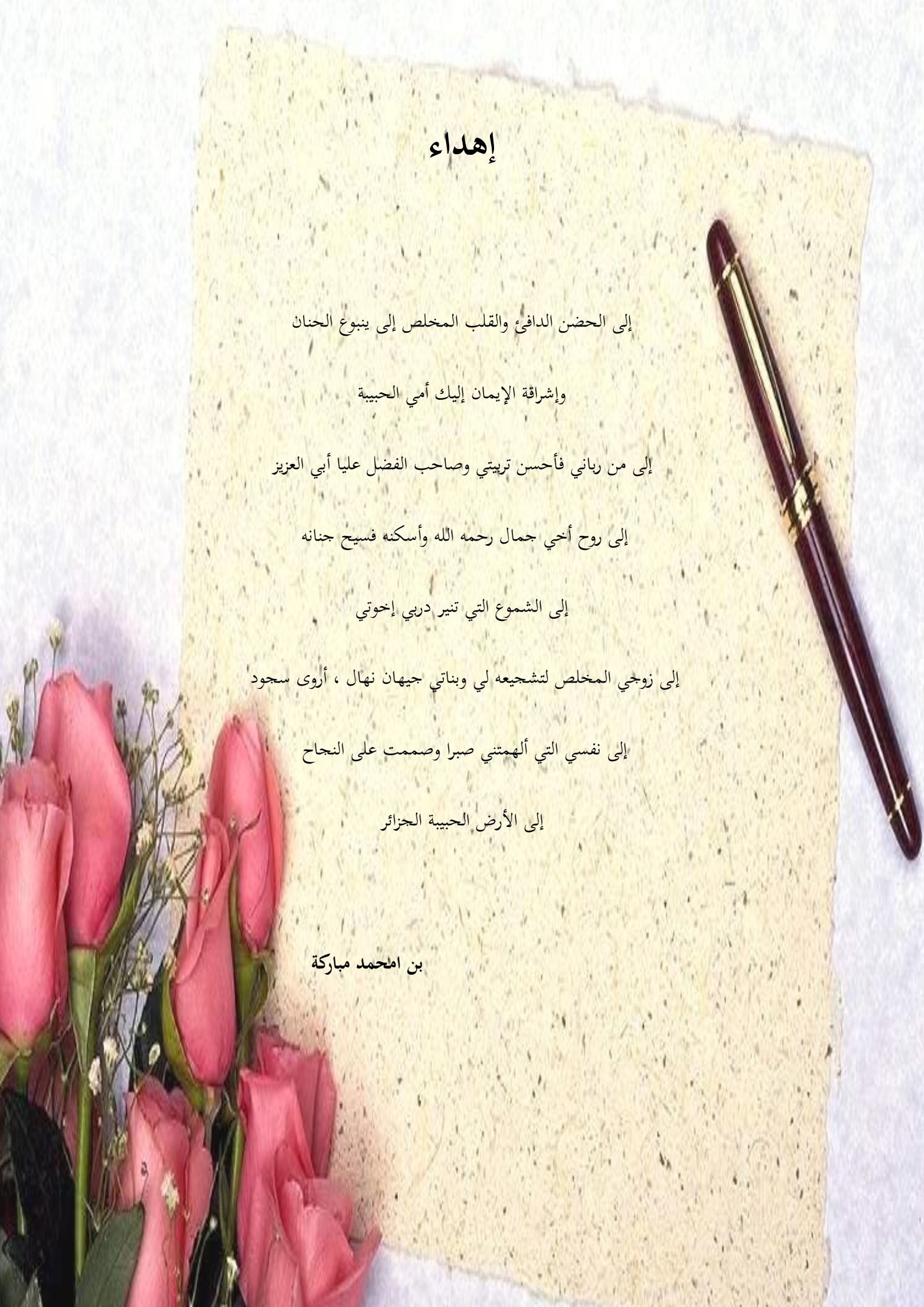
إلى الشموع التي تنير دربي إخوتي

إلى زوجي المخلص لتشجيعه لي وبناتي جيهان نهال ، أروى سجود

إلى نفسي التي ألهمتني صبرا وصممت على النجاح

إلى الأرض الحبيبة الجزائر

بن امحمد مباركة



فهرس المحتويات

الفهـرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ب-ج
مدخل	4
تعريف المقامات	4
لغة	4
اصطلاحا	5
نشأتها	6
حجمها	7
أهدافها	8
خصائصها الفنية	9
خصائص المضمون	9
خصائص الشكل	10
أعلام المقامات	12

الفصل الأول: مفهوم التناص وأدواته الإجرائية	
1-مفهوم التناص	18
لغة	18
اصطلاحا	19
أنماط التناص	21
أشكال التناص	22
مستويات التناص	23
آليات التناص	23
مظاهر التناص	25
مجالات التناص	28
الأدوات الإجرائية للتناص	29
معايير التناص عند محمد بنيس	30
أهمية التناص	33
الفصل الثاني: تطبيق الأدوات الإجرائية لمحمد نيس على مقامات الحريري	
التناص في مقامات الحريري	37

آلية التناص بين جوليا كريستيفا ومحمد بنيس	40
آلية الحوار في تناصية مقامات الحريري	41
آلية الامتصاص في تناصية مقامات الحريري	42
آلية الاجترار في تناصية الحريري	48
الخاتمة	52
قائمة المصادر والمراجع	55

مـقـــدمـــة

مقدمة:

عرفت الدراسات النقدية الغربية والعربية اختلافا كبيرا في اعتماد المناهج الحديثة التي أولت اهتماما كبيرا بتعالق النصوص في نسيج واحد، ومدى استحضار النص اللاحق والنص السابق، وعد التناص من ابرز هذه الآليات الحديثة فصار ملاذ الكثير من الباحثين والنقاد لأجل استنطاق النصوص واستخراج هذه الوشائج.

ولما كانت ظاهرة التناص على هذا القدر من الأهمية من مجال النقد الأدبي باعتبارها تؤسس لنظرة جديدة، ومختلفة للنص الأدبي تتجاوز حدود الزمن وتتخطى جغرافية المكان لتتفتح على أفق أرحب من الإبداع الأدبي في صبغته الإنسانية، كان اشتغال النقاد العرب والغرب بدارسة هذه الظاهرة التي تعتبر البداية الحقيقية لنقد تطبيقي له إجراءاته وآلياته المختلفة من ناقد إلى آخر.

من هذا المنطلق ومن خلال هذه المعطيات تتراءى لنا جملة من الإشكاليات وجب علينا إماطة اللثام عنها وهي كالآتي:

1-كيف تجلى دور الأدوات الإجرائية لمحمد بنيس في تفاعل النصوص؟

2-ما الرابط بين آليات محمد بنيس وآليات جوليا كريستيفا ؟

3-وما مدى نجاعة هذه الأدوات في إظهار جمالية النص عند تطبيقها على مقامات الحريري ؟

ولعل منها ما دفعني إلى اختبار هذا الموضوع هو قلة الدراسات العربية في هذا المجال، ورغبتي الملحة في تطبيق آليات وأدوات إجرائية نقدية حديثة على نص تراثي قيم ألا وهو مقامات الحريري.

-ومن أجل المضي قدما في بحثنا المتواضع هذا اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع لعل أهمها مقامات الحريري وهي مدونتنا موضوع الدراسة إلى جانب مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) للباحث محمد بنيس.

-وقد استندنا في هذا البحث إلى خطة اشتملت على مدخل وفصلين الأول نظري والثاني تطبيقي، تناولنا في المدخل فن المقامات من حيث نشأتها وأهدافها وفي الفصل الأول سعينا إلى إظهار مفهوم التناص وأدواته الإجرائية عند الباحث محمد بنيس وفي الفصل الثاني التطبيقي حاولنا تطبيق الأدوات الإجرائية لمحمد بنيس والمتمثلة في :

1-الحوار

2-الامتصاص

3-الاجترار على مقامات الحريري

ثم كانت الخاتمة كمحصلة لنتائج البحث

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التحليلي الوصفي لأنه في ما نظم أنجع المناهج لمثل هذه الدراسة.

وكأي باحث واجهتني عدة صعوبات لعل من أبرزها:

ندرة الدراسات التطبيقية للأدوات الإجرائية في التناص على النصوص التراثية.

وفي الختام أتوجه بالشكر والعرفان لأستاذ الفاضل الأستاذ الذكتور محمد فنطازي الذي أشرف على هذا البحث وسهل لي صعوباته وما بخل عليا بالنصح والإرشاد فجزاه الله عني ألف خير راجية من الله عزو وجل أن يكون بحثي هذا إضافة هامة إلى جملة البحوث في هذا المجال.

المدخل

فــن المــقــــامــة

مدخل:

لقد عرف النثر العربي منذ قدم الزمان إلى يومنا هذا تقلبات كثيرة تجلّت في الكثير من الأساليب والفنون، وبذلك قد خلّق لنا إنتاجات أدبية قيمة إلا أن من يتبع إنتاجات الأقدمين ومؤلفاتهم نظما ونثرا وجد أن المقامة هي إحدى الفنون النثرية التي تبالغ باهتمام اللفظ والأناقة اللغوية وجمال الأسلوب بحيث تتخطى الشعر في احتوائها على المحسنات اللفظية، إضافة إلى ذلك يوجد عوامل كثيرة دفعت بنا لاختيار هذا الموضوع من بينها دافع موضوعي يتمثل في:

*الالتفات إلى التراث العربي القديم الذي يمثل المصدر الأساسي لكل الأداب والفنون العربية والأجدر بالاهتمام والدراسة.

وفي أواخر العصر العباسي فن جديد قبله الأدب العربي وفسح له مجالا رحبا وهو المقامات.

وإن الغرض من المقامة لم يكن جمال القصص وإنما يراد بها قطعة أدبية فنية تجمع شوارد اللغة ونوادر التركيب بأسلوب مسجوع، كما أن أصحاب المقامات جملة لم يعنوا بتصوير الحكايات وتحليل الأشخاص، ولم يكن هم المنشئ للمقامات إلا تحسين اللفظ وتزينه.

ومن هذا يقتضي علينا دراسة مقامات الحريري والأثر الأدبي لها.

تعريف المقامات:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور قوله :"المقامة بالضم والمقامة بالفتح المجلس والجماعة من الناس".[1]

وعرّفها صبح الأعشى قائلا: "مشتقة من (قام) ولكننا، إذا عدنا قديما ووجدنا أنها استخدمت في معاني أخرى، لقد استخدمت في الشعر الجاهلي على معنيين: أولها المجلس أو النادي للقبيلة كما في قول زهير بن أبي سلمى.

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل.

وهناك معنى للمقامة وهو الحديث الذي يدور في المجلس كقول الأخر: مقامتنا وقف على الحلم والحجى".[2]

"وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنّها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها. أمّا المقامة بالضم فبمعنى الإقامة ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنّة:"الذي أحلنا دار المقامة من فضله".[3]

اصطلاحا:

يقول شوقي ضيف: "بديع الزمان هو أوّل من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء إذ عبّر بها عن مقاماته المعروفة وهي جميعها تصوّر أحاديث تلقى في جماعات، فكلمة مقامة

[1] –ابن منظور،لسان العرب، دار الإحياء والتراث العربي، ط2، 1997 ، ج11، مادة (قام) ص335.

[2] –صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، أحمد بن علي القلقشندي، شرحه وعلّق عليه وقابل نصوصه أحمد حسين شمس الدين، مج14، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ص124.

[3] –الحريري صاحب المقامات، إعداد مأمون بن محيي الدين الحنان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1994،ص43.

عنده قريبة المعنى من كلمة حديث، فالمقامة أريد بها التعليم منذ أوّل الأمر، ولعل من أجل ذلك سمّاها بديع الزمان مقامة".[1]

"وعرفها أحمد الشايب بقوله المقامة عبارة عن قصص أدبية قصيرة تعتمد على الخيال في تأليفها ترمي إلى غاية مثل تعليم اللغة وسرد للموعظة، ووصف الأشياء والعناية بالعبارات الجزلة البديعة، واشتقاقها من المقام أي مكان القيام، وكان ذلك في الخطب والتكلّم في المحافل ثم قيل لما يقال من خطبة أو موعظة مقامة".[2]

ويعرّفها محمد زغلول: "والمقامات معناها المجالس، ومقامة مفعلة من القيام كمكان ومكانة، وهما اسمان لموضع القيام إلاّ أنّهم اتسعوا فيه، فاستعملوها استعمال المكان والمجلس لما يقام به فيها من خطبة أو عظة أو ما أشبهها مقامة، كما يقال له مجلس يقال مقامات الخطباء ومجالس القصاص".[3]

"والمقامة ليست قصّة إنما هي حديث أدبي بليغ وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة فليس فيها من القصة إلى ظاهرها فقط أما هي في حقيقتها حيلة، يطرقنا بها بديع الزمان ومن جهة ثانية، على أساليب أنيقة ممتازة".[4]

[1] –شوقي صيف، فنون الأدب العربي، الفن والقصص، دار المعارف، مصر، ط3، ص25.

[2] –د.يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط1،ص6.

[3] –محمد زغلول، الأدب في العصر الأيوبي، دار المعارف، الإسكندرية، ج1 ،ص212.

[4] –شوقي ضيق، فنون الأدب العربي،ص9.

*إذن فالمقامة هي قطعة من النثر الفني على صورة حكاية قصيرة تنتهي في مغزاها إلى عبرة أو طرفة لها تأثير على النفس والخطيب هو الذي يقرأها على السامعين باختيار الكلمات التي تكون لها تأثير في عقولهم.

نشأتها:

"لقد كان من أشهر الفنون الذي عرف بها بديع الزمان هو فن المقامة لأنّه أول من ابتكرها وأطلق عليها هذا الاسم حتى اشتهر به وفد نسج على مناوله الكثير من الأدباء الذين عاشوا بعده ومنهم الحريري،[1] الذي نحن بصدد مقاماته.

ويشير حنا الفاخوري بأن "فن المقامات نشأ تدريجيا من رواية القصص والأخبار، ويرجع الفضل في ذلك لبديع الزمان في تنظيمها ووضعها في شكلها الفني الخاص"[2]

ويضيف الحريري بأن فن المقامات قد "نشأ في أواخر العصر العباسي فنّ جديد قبله الأدب العربي وفسح له مجالا زجيا وهو "المقامات" التي أبدعها بديع الزمان الهمذاني وقيل إنه أخذها عن أستاذه ابن فارس، وقدر من فيها إلى غاية تعليمية فراقت للقوم من بعده، ثم جاء الحريري فنسج على منواله".[3]

ومن هنا يمكن القول بأن المقامات لون من ألوان النثر الفني، ظهر بداية في المشرق العربي، ويرجع الفضل في تنظيمها إلى بديع الزمان الهمذاني، ثم حذا حذوه الحريري، وعن

[1] –الحريري، صاحب المقامات،ص43.

[2] –حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار الكوثر، مصر، 2012،ص696.

[3] –مقامات الحريري ، المقامة الثامنة، شرحه وقدّم له عيسى سابا، دار صادر بيروت، ط2، 2010 ،ص5.

طريقهما انتشر هذا الفن في شتى البيئات العربية مشرقا ومغربا، متخذا في ذلك عدّة أشكال تعليمية وعظية وسخرية.

حجمها:

يوجد هناك مقامات طويلة وأخرى قصيرة ممّا يدل على أن المقامات غير متساوية الطول.

"فمن المقامات التي لفتت الانتباه لطولها مقامة ابن شرف القيرواني المسماة "أعلام الكلام"، ثم مقامات ابن الخطيب التي أوردها في ريحانته وهي على التوالي: خطرة الطيف–معيار الاختيار–مقامة السياسة، ثم بيان قدرة رتبة الوزارة.

إن المقامات الطويلة قليلة إذا قيست بغيرها من النتاج المقامي، وهي على قلتها مهمة لأهمية الموضوعات التي طرحتها سواء كانت على المستوى الجغرافي أو الاجتماعي أو السياسي، ويضيف بأن ابن خطيب قد قسّم إحدى مقاماته الطويلة على مجلسين لأنّه يعتقد – وهو الصحيح–أن المقامة لا تصلح لمجلس واحد وتنتهي فجعلها على مجلسين ولم يفعل ذلك سواه من الأندلسيين.

أمّا المقامات القصيرة فيقول أن الأخيرة لم تجر على النمط المعتاد لطول المقامات الطبيعي وهي على هذا ليست بذات بال.

والمقامات التي جرت على شكل المقامة الطبيعي فهي مقامات السر قسطي وبقية المقامات"[1]

أهدافها:

[1] –قصي عدنان سعيد الحسيني،

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض "إن لكل كاتب من كتاب فن المقامة هدف خاص به لذلك كانت أهداف المقامات متعددة تعدد الكتاب والأدباء الذين خاضوا في هذا الفن وكتبوا في هذا المجال"[1]

ومن أبرز الأهداف التي عرضها كانت كالتالي:

1-إظهار البراعة الأدبية وكان هدفا عاما لدى غالبية كتّاب فن المقامة.

2-الضحك والتسلية

3-التعليم ويرى أن هذا الهدف تجلى بصفة خاصة عند كتاب العصر الحديث

4-نقد الأدباء، والتشكيك في براعتهم

5-التهذيب ومثل هذه الظاهرة الحريري

6-الوصف وظهر من خلال الإفراط في الوصف"[2]

ويرى الدكتور حنا الفاخوري بأن "المقامة تهدف إلى تعليم اللغة وأساليب البيان أولا وقب كل شيء، ثم تعليم المعارف التي تنطوي عليها فيما بعده، ومن هنا يمكننا القول بأن الهدف التعليمي هو الهدف الغالب في كل المقامات على غيره من الأهداف الأخرى.

الخصائص الفنية:

[1] -عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1980،ص205.

[2] -نفسه،207ص.

1-خصائص المضمون: للمقامة خصائص كثيرة يعود بعضها إلى المضمون وبعضها الآخر إلى الشكل.

أ-قصص ونوادر مضحكة: تعد هذه الخاصية من أهم خصائص مضمون المقامة "حيث يعد الضحك في المقامة "فنا قائما بذاته ويختلف باختلاف طبيعة موضوعاتها كما تختلف هذه المقامات المضحكة تبعا لما تعالج من مواقف هازلة".[1]

ب-حيل المكدين: يمثل هذا الدون المادة الرئيسية التي يقوم عليها مضمون المقامة إذ نجد معظم المقامات تعتمد أساسا على جيل المكدين وإخبارهم ومغامراتهم ،وكانت هذه الجيل تبلغ أحيانا مبلغا عنيفا بحيث يعترض الاسكندري مثلا للضرب واللكم والنظم كما نجد ذلك في المقامة الموصلية، كما أن أحد بطلي للمقامات الرئيسيين ربما احتال على الآخرين، وعرضهم للمكروه، كما نجد في المقامة البغدادية".[2]

أمّا فن الاحتيال عند الحريري والخزامي عند اليازجي، وهذا أن البطلان يظهران في كل مقامة عندهما، وينتصران على الآخرين بفضل ما يدبرانه من حيل بارعة في كل تكديتهما بالأدب".[3]

ج-المواعظ: يعدّ الوعظ أيضا من أهم خصائص المقامات "وهو أيضا من الأفكار التي كلف بها كتاب المقامة كلفا شديدا، ولاسيما كتابها الذين جاؤوا بعد البديع الذي لم يكتب مقامتين اثنتين موضوعهما الوعظ حيث أن البديع في مقامته الوعظية كان يدعو إلى الفقر، وينهى عن

[1] -أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، ج1، ص388.
[2] -عبد المالك مرتاض، فن المقامات، ص313.
[3] -نفسه،313-314.

الغنى، لأن الفقر كان حلية الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ أن النبي نفسه كان شديد السعي، كثر الكد، وينهي عن السؤال اعتق النهي، وهذا كان فخرا له، لأنه لو شاء لكان أغنى الناس في حين أن الفقر للناس من بعده ولا يعد مأثرة، إنما هو شر من شرور هذه الحياة".[1]

د/نقد اجتماعي: يوجد في الكثير من المقامات ذات المواضيع الاجتماعية ويقول عبد المالك مرتاض:"أن النقد الاجتماعي في مضمون المقامات يمثل له ولا يحضى، فإن الكثير من المقامات وخصوصا مقامات البديع، انصبت على النواحي الاجتماعية، فكانت بمثابة مرأة لها".[2]

هـ/طرائف ونوادر أدبية: تناول مقامات البديع طرائف أدبية كثيرة منها المقامة البشرية والمقامة الصيمرية وكانت هذه الأخيرة "أجمل حكاية من الخيال، ومن أغرب النوادر التي جاءت بها الأخبار الأدبية وهذه الحكاية كتبت بأسلوب البديع وطبعها بطابعه الشخصي وجعلها في عداد مقاماته".[3]

2-خصائص الشكل:

أ-القالب العام لفن المقامة: عادة ما تبتدئ المقامة بالعبارات التالية:

"حدثنا" أو "حكى" أو "روى" أو نحوها، ومن كله خاص بالمقامات التي كتبت على خطة البديع، أما المقامات الأخرى، كما رأينا في تطور المقامات فلها شأن أخر، ثم بعد ذلك يذكر

[1] -حسن عباس، فن المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة، 1986،ص190.

[2] -عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص313-314.

[3] -نفسه،ص335.

اسم الرواية الذي يقوم بالدور الثاني، المتمثل فيما يقوم به البطل الرئيسي من مغامرات وحيل عند الحريري.

ونجد البطل الرئيسي في كل مقامة لا يخرج عن كونه "إمّا أديبا بارعا في فن القول، وإما شحاذا مكديا حريصا على جمع المال، واللباس والطعام وما يتصل بذلك من مركوب ونحوه"[1]

ب–الأسلوب والصياغة: يستخدم كتاب المقامة في أساليبهم لغة متينة أنيقة جدا، وغريبة ثقيلة أحيانا أخرى، وهم لا يعنون بالموضوع، قد رعيناهم بالألفاظ التي ربما تعثرت بها المعاني في بعض المقامات تعثرا واضحا ولا سيما حتى يتناولون الألغاز والأحاجي التي تدور حول اللغة ومفرداتها واستعمالاتها والشعر ومعانيه والتعابير، ولذلك غلبت الصناعة البديعية على ما سواها في فن المقامات وقد لاحظنا في دراسة أسلوب المقامة وصياغتها هذه الأمور التالية:

1–أن الألفاظ الدالة على الأشياء المحسوسة موجودة ف المقامة أكثر من ألفاظ الدالة على الماني المجردة التي تتصل بالعقل والتفكير والتأمل.

2–الكثير من الألفاظ كانت مدلولاتها في فن المقامة أقوى منها الأن كما أن بعضها كان أضعف مدلولا وأقل شمولا مما هو عليه اليوم".[2]

3–"كانت المقامات وتعابيرها تمثل اللغة العامة عند المثقفين على عهدهم بوجه عام إلا اليازجي فإنه تسامى بلغته عن مستوى لغة كتاب عصره تساميا بعيدا، أمّا الحريري فقد كانت لغته

[1] نفسه،ص362.

[2] –إكرام فاعور، مقامات بديع ازلمان الهمداني، راجعه الدكتور عمر فورخ، دار اقرأ بيروت، ط1، 1983، ص52.

شديدة الغرابة في بعض المقامات ومع ذلك فقد نهج أهل عصره من الأدباء في القرن السادس هجري وما حوله.بمقاماته مما يدل على فهمهم لها بدون عسر يذكر"[1]

ج–التشبيه: "عدنا إلى مختلف المقامات التي وقعت بين أيدينا، لندرسها من هذه الناحية، فألفينا التشبيهات فيها مادية محسوسة في معظمها وقد وجدنا في المقامة تشبيه المحسوس بالمحسوس أشيع، وعليها أغلب وفي معظمها تعترف من الظواهر الطبيعية والبيئية".[2]

1–الاستعارة: "الاستعارة ذات طبيعة مادية محسوسة والغاية من ورائها استخدامها في المقامات هي حب التشخيص وبعض الحياة في التعابير الجامدة"[3]

2–المقابلة: ما بحثنا عنه في مستوى المقامات عن هذه الميزة فلم تظفر بشيء كثير.

3–الطباق: عبارة عن الجمع بين المعنى وضدّة ي الجملة، سواء كان ذلك سلبا أما إيجابا، مثل ذلك قول البديع في الحلوانية :"شئت أم أبيت" فقد جمع بين المشيئة والإباء وهما متضادان"[4]

4–السجع: كان من أجل ذلك هو أخص خصائص أساليبهم، أروع المقامات المسجوعة للبديع المقامة الوعيظة، "ألا لا عذر فقد بينت لكن المحجة وأخذت عليكم" من الماء بالخير ومن الأرض بالغير".

[1] –عبد المالك مرتاض،ص365.
[2] –نفسيه، ص387.
[3] –نفسه،ص402.
[4] –عبد المالك مرتاض، مرجع سابق،ص418.

وكذا الحريري قوله :"شهدت المغرب في بعض مساجد المغرب".[1]

5-الألغاز: اللغز في وضع اللغة حفرة اليربوع، واليربوع يلغز حجرته أي يحفرها ملتوية الشكل [2]"

أعلام المقامات:

للمقامات أعلام كثر نذكر منهم:

-أبوبكر الخوارزمي:

هو أبوبكر محمد بن العباس الخوارزمي الكاتب الشاعر اللغوي الأديب إلى حالة ولد بخوارزم 323هـ، ونشأتها وكان ضليعا في كل فن من فنون العربية وخاصة الكتابة والشعر جاب الأقطار ودخل الأمصار من الشام إلى أقصى خرسان في استفادة العلم والأدب وإفادتها، وكان كثير الحفظ للشعر غزير المادة من اللغة، توفي 383هـ.[3]

2-بديع الزمان الهمذاني:

هو أبو الفضل بن الحسين بن يحي بن سعيد، بديع الزمان الهمذاني اختلف في سنة ولادته على صور متعددة، غير أن أقر بها إلى الصواب أنه ولد في الثالث عشر من جمادى الثانية من سنة 358هـ،في همذان فهو وشيخه ابن فارس أبناء مدينة واحدة، وقد تلمذ لابن فارس منذ صغره، وأخذ عنه أسلوب المقامات، ولغتها بحسب تعبير صاحب يتيمة الدهرن وقد

[1] -الزمخشري، ابن عمر، أسس البلاغة ، دار صادر طبعة 1، بيروت، 1992.

[2] - نفسه،ص435-442.

[3] -السيد أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص(308)

انتق إلى نيسبور والري وسجستان، وتوفي في هداة سنة 398 هـ أي بعد ثلاث سنوات من وفاة شيخه على أصح الأقوال.[1]

3-الحريري:

هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري الحرامي كان أحد أئمة عصره ورزق الخطوة التامة في عمل المقامات هذه الأخيرة التي اشتملت على كثير من بلاغات العرب في لغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلاهما ومن عرفها حق معرفتها استدل بها على فضل هذا الرجل وكثرة اطلاعه وغزارة مادته وكان سبب وضعه لها، ما حكاه ولده أبو القاسم عبد الله :"كان أبي في مسجد بني حرام، فدخل شيخ ذو طمرين، عليه أهبة السّفر رثّ الحال، فصيح الكلام، حسن العبارة، فسألته الجماعة من أين الشيخ؟ فقال :من سروج، فاستخبروه على كنيته فقال: أبو زيد، فعمل أبي المقامة الثامنة والأربعين المعروفة بالحراميا، وعزاها إلى أبي زيد المذكور واشتهرت فبلغ خبرها الوزير شرف الدين أبا نصر أنو شروان بن خالد بن محمد القاشاني وزير الإمام المسترشد بالله، فلما وقف عليها أعجبته، فأشار على والدي أن يضم إليها غيرها فأتمها خمسين مقامة بعد ذلك توفي الوزير في رجب 522هـ.[2]

4-الزمخشري:

هو أبو القاسم بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري ولد بزمخشر سنة 467هـ،وهي قرية كبيرة من قرى خوارزم، واليها ينسب، وقد ورد بغداد غير مرة وأخذ الأدب عن

[1] -هادي حسين حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م، ص11.

[2] -الحريري، مصدر سابق.

"أبي الحسن بن المظفر النيسابوري" و"أبي مضر محمود بن جرير الضبي الأصبهاني و"سمع من "أي سعد الشقاني" وشيخ الإسلام "أبي منصور الحارثي وغيرهم.

سافر إلى مكة وجاور بها زمانا فقيل له:"جار الله"، وكانت إحدى رجليه مقطوعة ويمشي في رجل من خشب، وكان إذا مشي ألقى عليها بثيابه الطوال فيظن من يراه أنه أعرج.

توفي الزمخشري بجرجانية خوارزم بعد رجوعه من مكة ودفن فيها سنة 538هـ.[1]

5-اليازجي:

هو ناصيف بن عبد الله البازجي ولد سنة 1801 في قرية كفرشيما بجوار بيروت من أب كان يتعاطى الطب العربي وينظم الشعر، ونشأ حب العلم فتلقن مبادئ القراءة على راهب من بيت شباب اسمه مش ثم انصرف إلى المطالعة وإلى زيادة المكتبات للتحصل، وكان له حدة ذاكرته ما ساعده على الحفظ والاستزادة من كل علم وفن ولم تمض مدة وجيزة من الوقت حتى أصبح الشيخ ناصيف إماما من أئمة اللغة والنحو والبيان، وقد نظم الشعر منذ حداثته، وراح يخوض ميدانه وينتقل في أبوابه من باب إلى باب فصار له في البلاد صيت، فاستدعاه البطريك الكاثوليكي الملكي اغناطيوس الخامسي إلى ديرا القرقفة، بجوار كفرشيما، فكتب له سنتين ثم عاد بعدهما إلى بيته يواصل التنقيب والتحصيل وفي 1840م انتقل الشاعر إلى بيروت واتصل بالمرسلين الأمريكيين وانشغل في تصحيح كتبهم، وانظم إلى الجمعية السورية ودرس العربية في

[1] -الزمخشري ابن عمر، مصدر سابق،ص3.

المدرسة الوطنية للمعلم بطرس البستاني وفي المدرسة البطريكية والكلية الأمريكية، وفي 1869 م أصيب بفالج أودي بحياته سنة 1871م.[1]

6-السرقطي:

هو أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي الاشتركوني بنسبة إلى اشتركونة حصنة من أعمال تطيلة في الشعر الأعلي ويبدو أنه نشأ في سرقسطة ولذلك نسب إليها وقيل أنه من أهلها ويقول ابن بشكوال بأنه سكن في قرطبة، ولما تذكر التراجم تاريخ مولد السرقسطي وذكرت أنه توفي بقرطبة سنة 538هـ.[2]

[1] -حنا الفاخوري، مرجع سابق،ص49.51.

[2] -شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، الطبعة الثانية القاهرة 1119 كورنيش النيل، ص522.

الفصل الأول

مفهوم التناص وأدواته الإجرائية

الفصل الأول: مفهوم التناص وأدواته الإجرائية

التناص يعتبر من أهم النظريات الضرورية في النقد المعاصر عند الكاتب لأنه لا يوجد نص يبدأ من العدم، وفيه يركز على تلك الصلات التي تربط نصا بآخر، "ان النص بارت Renaald. Barth لا ينشى من وصف الكلمات تولد معنة وحيد ، معنى لغوتيا اذا أصح التعبير هو رسالة المؤلف و أن هو فضاء متعدد الابعاد ، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ماهو أكثر فيه أصالة "[1]1" و معنى كلام بارت لاقدسية للمؤلف فاهو ليس الاله كما أن النص يتفاعل مع نصوص أخرى غيره وليسمو نص على نص ولايفضل عليه ، فالنص من فضاء متعدد الابعاد تتفق أو تختلف فهوا اذن من معطيات خارجية "[2]"

فعملية التناص هي عملية بعث للتراث الحضاري من جديد، فالنصوص المغمورة أو الميتة والمهملة دلاليا وإيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها وتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها.

[1] رونان برت برت : دراسة سسيولوجية (تر، عبد السلام بن عبد العالي)دار توبقال ، دار البيضاء ،ط2 ،1986 ص87
[2] نفس المرجع ص 87

مفهوم التناص:

مصطلح التناص يعّد من المصطلحات النقدية الجديدة، حيث شغل العديد من النقاد والباحثين ولقد اختلفت تصوراتهم لهذا المصطلح النقدي، وتعددت تعاريفهم له، وسنحاول فيما سيأتي عرض بعض هاته التعاريف.

"ويتداخل مفهوم التناص مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن والمثاقفة والسرقات ولذلك علينا أن نحدد مفهوم التناص والنص لغة واصطلاحا".[1]

لغة:

نصص النص: رفع الشيء: نص الحديث ينصه نصا رفعه كل ما أظهر فيه فقد نص يقال نص الحديث، إلى فلا أي رفعه وأسنده وكذلك نصصته إليه ونصت الظبية جيدهار رفعته".[2]

"والتناص من نص نصا، الشيء أي رفعه وأظهره، نقول نص الحديث أي رفعه إلى صاحبه، وقد وردت بمعنى الازدحام ،إذ أوردها تاج العروس تناص القوم ازدحموا.[3]

وقد جاء في معجم الوسيط بمعنى :"تناص القوم: ازدحموا والنص صبغ الكلام الأصلية التي وردت في المؤلف، ورغم ورود لقطة تناص فيها فإنها لا تحمل أي مدلول اصطلاحي أو نقدي على الإطلاق، ونستخلص من ذلك أن التناص في الوسيط أي لا يعني الدلاقة التي يمنحها لها الاستعمال النقدي المعاصر إلا بالتأويل والتخريج المتكلف".[4]

[1] –نبيل علي حسين، التناص دراسة تطبيقية في شعر النقائض، دار الثقافة، الأردن،1431هـ 2010، ص29.

[2] –ابن منظور، لسان العرب، ج7، نصص، ص97.

[3] –محمد بن عبد الرزاق الحسيني، أبو الفيض الملقب بمرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس دار الهداية، ج12،ص152.

[4] –نبيل علي حسين، التناص ،دار كنوز المعرفة العلمية، ط1، 2010، ص25-26.

اصطلاحا:

يعدّ تحديد تعريف لهذا المصطلح الغربي الوافد إلى الثقافة العربية صعبا إلا أنه أخذ عدة مفاهيم بين النقاد الحداثيين.

التناص: (inter text ualité) كلمة مركبة من inter و textualité ترجمت إلى العربية بالتناص، والتداخل النصي أو التفاعل النصي".[1]

"ويعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديث سيما المتعلقة منهال بالتفكير البنيوي وصار ذلك مفهوما مشهورا على الأذهان كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه".[2]

وعرفته جوليا كريستيفا "بأنه جهاز عبر لساني تعيد توزيع نظامن اللسان بواسطة الربط بين الكلام تواصلي إلى الأخبار المباشر".[3]

"وقد اقترح جيني إعادة تعريف التناص في العبارات التالية بأنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى".[4]

[1] -عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار إفريقيا الشرق 2007، ص16.

[2] -نفسه،ص14.

[3] -محمد فنطازي، التناص، ط1، مطبعة بن سالم، الأغواط، 2010، ص32.

[4] -نفسه،ص44.

وعرّف باختين التناص بأنه "هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص، أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها".[1]

ومنه نستنتج أن التناص مفهوم واسع لا يعرف الاستقرار، شغل الكثير من الدارسين في النقد الغربي، وعليه فيجدر بنا الإشارة إلى بعض المفاهيم التي تطرق إليها بعض النقاد العرب في تحديد مفهوم مصطلح التناص.

ومن بين الباحثين العرب الذين تناولوا مصطلح التناص الناقد محمد مفتاح حيث عرفه بقوله :"التناص هو تعالق مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]

ويشير حسين منصور العمري في مفهوم التناص قائلا: "فالمفهوم الغالب على معنى التناص كما هو ملحوظ من التعريفات السابقة واللاحقة، هو مفهوم التقاطع أو التفاعل بين النصوص المختلفة من أجل خلق نص جديد ذو أبعاد دلالية وتعبيرية مختلة كل الاختلاف عن مجموعة الأجزاء أو الوحدات المتتابعة...فالتداخل والتقاطع قد يأخذ معنى الاقتباس وقد يأخذ معنى الحركة الوجدانية أو اللاشعورية بين النصوص وقد تأخذ معنى يؤدي بالنهاية إلى ارتباط نص بنصوص أخرى، وقد يأخذ مفهوم (حسن المأخذ) الذي عبر عنه العسكري في كتابه الصناعتين وكان يقصد بها السرقة، وقد يؤخذ بمفهوم (الاحتذاء) الذي استخدمه عبد القاهر الجرجاني أي بمعنى "ابتكار مدلولات متنوعة قد تتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى سوالفها"[3]

[1] – إيمان السنيني، التناص النشأة والمفهوم، مجلة أفق الثقافة، 2003، ص1.

[2] –محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ،ص120-121.

[3] –حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ط1، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2014 ،ص34.

وبالتالي نستنتج أنه بالرغم من حداثة هذا المصطلح إلا أنه عرف انتشارا واسعا في ساحات النقد والأدب الغربي والعربي واختلفت مفاهيمه وايديولوجياته لكل ناقد وباحث سواء كان الباحث عربي أو غربي في التجربة والنمط التحليلي لكل واحد منهم، لتحديد هذا المصطلح.

أنماط التناص:

1-التناص:

خصص جيرار هذا المصطلح للوجود المشترك بين نصين أو عدة نصوص أي خصصه ببساطة لحضور نص أو عدة نصوص في نص تصورا فعليا التناص l'intertextualité ويرتبط هذا النوع بمصطلح التناص كما حددته جوليا كريستيفا".[1]

أما عند جنيت فهو إما أن يكون

أ-للاستشهاد : la citation

ب-أو للمعارضة: le pastiche

ج-أو للتلميح: L'allusion

د-أو للسرقة: le plagiat [2]

[1] -سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الدزائرية نموذجا،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010 ،ص48.

[2] -محمد فنطازي، التناص، ص53.

2-المناص: يرى جينيت أن هذا المصطلح الذي عمقه في كتابه (عتبات) seuils يعين علاقات النص، بما هو خارج عنه في الكتاب نفسه كالعناوين الفرعية والداخلية، والمقدمات، والتذليلات، والمداخل، أو الملاحظات، والعبارات التوجيهية، والتوضيحات والرسوم، والتجليد، والغلاف،ويضاف إليه ما قبل لنص (كالمصورات،والمخططات الأولية".[1]

3-المتنانص: le metatexte: ويقصد به العلاقة المسماة عند القدماء بالتعليق وتتمثل في ربط نص بآخر يتحدث عنه من دون أن يتمثل الموضوع نفسه ولا أن يسميه أحيانا".[2]

إذن التناص والمتناص "يأخذان شكل البيانات الجزئية: يقوم المبدع بتوظيفها داخل الخطاب الأدبي، وهذان المصطلحان الأخيران مرادفان تقريبا لما كان يعرف بالنقد العربي القديم باسم:"التضمين" و"الاقتباس"و"الإشارة" ويظهر ذلك من خلال تعريفه للمتناص بقوله :"إنه بنية نصية متضمنة في النص كما هي":[3]

4-النص اللاحق: (التعلق التقني): هذه العلاقة تربط نص (ب) بنص (أ) يسمى النص السابق حيث يضاف الأول إلى الثاني على نحو أخر غير نقدية النص، وهي علاقة تمويل أو محاكاة.

5-معمارية النص: هي العلاقة الأكثر تجريدا، وفي الغالب الأكثر ضمنية، حيث يشار إليها بإشارة بسيطة، وهي تحديد الجنس الأدبي".

أشكال التناص:

[1] -نفسه،ص53.

[2] -المرجع السابق،ص47. 48.

[3] -حسين العربي، التناص والجمالية في شعر مصطفى الطماري،ص26. 27.

أ-التناص الذاتي: وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض، وتجلى ذلك أسلوبيا ولغويا ونوعيا.

ب-التناص الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

ج-التناص الخارجي: وذلك عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة"[1]

مستويات التناص:

1-المستوى العام (الأفقي): تتداخل فيه البيانات، أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي، أي تاريخيا، وعلى مستوى كلّي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي".[2]

2-المستوى الخاص: أو العمودي يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى".[3]

آليات التناص:

أ-آلية التمطيط: وهو عنصر عام من آليات التناص يقوم على أشكال مختلفة أبرزها:

[1] -نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص11.

[2] -محمد فنطازي،التناص،ص58.

[3] -المرجع السابق،ص112.

1-الأناكرام: (الجناس بالقلب والتصحيف) وتتمثل في الجناس بالقلب والتصحين والباكرام: (الكلمة المحور) فالقلب مثل (قول،لوق/عسل،لسع) والتصحيف مثل (نخل،نحل/الزهر،السهر) أما الكلمة المحور فقد تكون أصوانها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثيرا انتباه القارئ الفصيح".[1]

2-الشرح: هو أساس لكل خطاب، فالشاعر قد يلجأ إلى رسائل متعددةتنتهي كلها إلى هذا المفهوم فيجعل البيت الأول محورا ثمن يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول في الوسط أو في الأخير، ثم يمصطه في صيغ مختلفة.

3-الاستعارة: نقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما في الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص بحيث يؤدي هذا احتلال التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا.

4-التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين"

5-الشكل الدرامي: ويتمثل في أن جوهر القصيدة الصراعي قد ولد توترنا عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، وظهر ذلك في التقابل بمعناه العام.[2]

6-أيقونة الكتابة: إن الأليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (علاقة التشابه مع واقع العالم الخارجي) وبالتالي فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو المتباعدة وارتباط

[1] -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص125-126.

[2] -ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شهلان، دار الطباعة القاهرة، مصر، مكتبة الجانخي، ج1، 2000 ،ص150.

المقولات النحوية ببعضها لبعض أو اتساع القضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري"[1]

ب–آلية الإيجاز: وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار، أي الانطلاق من مواد معينة والتخفيف من حمولتها وضغطها وتكثيفها، وتدعى "الإحالة المحضة" التي قد تحتاج إلى شرح وتوضيبح ليدركها المتلقي العادي ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الحالات، إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا أوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح ، غير أن المقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلمة".[2]

مظاهر التناص:

إن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف، فالتناص عمل نصوصي حتمي (كل عمل نص امتصاص وتحويل) فالتناص عملية متكررة بالضرورة وكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم بتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ومن هنا يتضمن التناص مقولة "موت المؤلف" ثم أن هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النص الغائب شعريا أو دينيا أو تاريخيا أو من

[1] –محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص126-127.

[2] –المرجع السابق،ص129.

التراث الشعبي، وما دام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله.[1]

1-النص الغائب:

مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن واحد.

وهو النص الذي تعاد كتابته تناصيا في نص جديد، وهو المصدر الذي يستسقي منه النص الجديد المادة الأولية الإنتاجية ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النصوص الجديدة.

النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، وكل إشارة في النص الغائب خطابا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو علميا، وهذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرب إلى داخل نص آخر ذاتيا أو آليا حتى لا يعود هناك وجود لنص محايد أو بري"

2-الإحلال والإزاحة:

وهي أن النص يحاول الحلول محل عدة نصوص، أو إزاحتها من مكانها ولهذا تترك جدليات الإحلال والازاحة بصماتها على النص، ولمعرفة هذه البصمات يشترط الباحث في

[1] -حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري،ص28.

المتلقي، أن يكون له القدرة على معرفة النص الذي أزاحه أوحل مكانه، وهذا ما يؤدي بالضرورة إلى الوقوف عند المظهر الثالث للتناص.[1]

3-السياق:

إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها "التناص للقارئ،ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت منطلقة منه، لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير، أو حضارة، أو خلفيا نصيا، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي تمثل (السياق الذهني) بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة فالنص المتداخل بحاجة إلى القارئ يمتلك هذا الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراسات التناصية للنصوص، ومن ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف "التناص".[2]

4-المتلقي:

يعتبر التلقي عنصرا هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص، وذلك بالتعويل على ذاكرته، أو بناء على ما تتضمنه الريالة من شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر على شكل "تضمين" حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة أو مثلا ويوظفه داخل خطابة، أو على شكل تلميح أو "إشارة" أو إحالة على نصوص أخرى سابقة أو متزامنة، ومن بين اللوائح التي

[1] -محمد فنطازي، التناص،ص60.

[2] -جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص150-151.

يمكن للقارئ وضعها أثناء دراسته لنص من نصوص كما يورد "تزفيتان" هو حضور أو غياب الإحالة على نص السابق.[1]

إن المقصود بالمتلقي هنا هو: الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قرائته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها، لأن القارئ لم يعد تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا وببساطة".

المرسل إليه: أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعانيه، بل أضحي فاعلا ديناميا يؤثر في النص، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي ومحسوس بين نص القارئ ونص الكاتب.[2]

5-شهادة المبدع:

يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة الشاعر الذي يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية والإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها، ذلك أم للمبدع عين قناعات فكرية معينة ورؤى مختلفة للكون والحياة، ومع يبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لا نهائية يستمدها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها، وكما تقول (انجوليا كريستيفا)

"كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى غير أن الباحث لا يعول كثيرا على هذه الشهادة التي تصرح بالمرجعية الفكرية والإنشائية خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري المعاصر الذي تتعدد فيه الأصوات نظرا لما يحتويه من زخم

[1] -جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص151، 152.

[2] -حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري،ص32.

ثقافي، يضع تاريخ الموروث الإنساني بشتى أشكاله ويحاور مختلف الثقافات والحضارات، حتى ليبدوا النص المعاصر كأنه فسيفساء من نصوص، مما يجعل هذه النصوص المشتغل عليها كدّا ذهنيا، يعتمد فيه على أفق انتظار النص الذي يمكن القارئ من رصد التعالق النصي على مستوى البنية السطحية حيث يتمظهر (التناص) والغوص في البنية العميقة للنص حيث تتستر النصوص المتداخلة التي لا تتكشف إلا للقارئ الحاذف الذي يميز مستويين للنص الغائب داخل النص الحاضر هما:

1-النص الظاهر: (texte phono)

2-النص المولد: (texte geno)

فالأول: هو التمظهر اللغوي كما يتداء في الملفوظ المادي وهو مجالا للغة التواصلية ويبدوا هذا على مستوى البنية السطحية للنص.

الثاني: يتعلق بمجال البنية العميقة للنص، حيث تبدوا النصوص الغائبة في حالة تهيج وذوبان قابعة داخل الصمت الوهمي للنص الحاصر، وفي هذه الحالة يكون (التناص) مؤشرا على الطريقة التي بواسطتها يعد المبدع النصوص السابقة والمعاصرة حيث يتداخل مع الرموز والأساطير والتاريخ وشتى أنواع النصوص، ومن ثم يلتحم بهذه النصوص ويتعالق بها في تهادن وقد يتصارع معها فيبطل مفعولها.[1]

مجالات التناص:

[1] -جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص153-154.

تشمل مجالات التناص مواد القصيدة كلها أو يقع التناص في مواد معينة، فقد يلجأ الشاعر إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما، أو قد يكون في القافية والوزن أو الموضوع كما هو معروف في المعارضات ي الشعر العربي القديم كما قد يحدث التناص في الشعر الحداثي العربي في القضايا والموضوعات والمناخات كما نراه عند صلاح عبد الصبور ويوسف الخال وشاكرا لسباب.

كما يحدث التناص في الأنماط والتراكيب والصياغات، ويحدث ذلك في التجارب السريالية والكتابة الآلية، وإنتاج الصور الغريبة والصادمة، وقلب علاقات الإسناد أو تبديد صلة الشبه بين المشبه بالمشبه به، أو تقديم الصيغة عن الموصوف به، وفي علاقات التقديم والتأخير وغيرها كثيرا مما نلقاه في تضاعف الكتابة الشعرية العربية الحديثة"[1]

الأدوات الإجرائية للتناص:

يقصد بالأدوات الإجرائية للتناص، آليات توظيف النص السابق في النص اللاحق، أو بأية طريقة يدرج، أي الكيفية التي يتم بها إدخال النص المستحضر في النص المستحضر، يستعير محمد بنيس لهذا الغاية ثلاثة معايير من "kristeva" و "houdbine" يعتبرها بمثابة قوانين تحدد علاقة النص الغائب بالنص الحاضر".[2]

وقد استطاع الباحث سعيد يقطين، تتبع أنواع التفاعل النصي في رواية نوار اللوز وهذه النقطة تحسب له، لأن معظم من تطرق إلى التناص،اهتم بالجانب النظري واكتفى به دون

[1] –شريفة عثمان عباس، أدوات البناء في شعر أمل "نقل"، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، 2009، ص42.

[2] –رمضان مسعودي، التناص في شعر محمد بلقاسم خمار، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010 ،2011،ص26.

التطرق إلى الجانب التطبيقي، لأن التطبيق يحتاج إلى زاد معرفي يعول عليه، ويمكن تقسيم هذا الزاد إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي:

أ-معرفة التناص نظريا، وأدواته الإجرائية معرفة كافية رغم تشعب الكلام عنه: بما يكفل مواجهه النصوص.

ب-الثقافة الواسعة: بما يكتب قديما وحديثا، في شتى مجالات الأداب والفنون مع الفهم والاستيعاب وقدرة على الترجيح.

ج-الذوق الرفيع والحس المرهق، لأن القارئ إذا فقد هذه الأدوات، فقد تغيب عنه التداخلات النصية الرفيعة، خاصة إذا كان هذا التداخل يعتمد على امتصاص ذكي وخفي".[1]

وكان محمد ينس ممن اهتموا بالجانب التطبيقي ونظر له

معايير التناص عند محمد ينيس :

يحدد محمد ينيس مفهوم التناص بأنه النص الغائب وأن النص هو بنية لغوية شعرية صوتية لغوية متميزة وليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى الغائبة وهو عبارة عن شبكة تلتقي فيها عدة نصوص لا تتفق عند حد النص الشعري بالضرورة لأنه يراها حصيلة نصوص كبيرة ، إذ يختلط الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص ، والذاتي بالموضوعي .

[1] -محمد فنطازي، التناص،ص61. 62.

ويزعم بنيس من خلال ذلك أنه سوف يستعمل لدى قراءة شعر المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية معايير ثلاثة تتخذ صبغة وهي الاجترار والامتصاص والحوار.

1- **الاجترار** : وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لاحياة فيه ، وقد ساد هذا النوع التناص في عصور الانحطاط ، حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الابداع ، وب ذلك ساد تجميد بعض المظاهر الشكلية الخارجية ، في انفصالها على البنية العاملة للنص كحركة صيرورة ، وكانتالنتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا ، تضمحل حي ويته في كل اعادة كتابة له.[1]

2- **الامتصاص** : وهو خطوة متقدة من التشكيل الفني ، اذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا ، وهذا ما يمثل مرحلة أعلى لقراءة النص الغائب وهو القانون ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل.[2]

وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) يساهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن التناص الامتصاصي لا يجمد النص الغائب ولا ينتقده وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا ب دل أن يموت ومثال ذلك قول الشاعر المغربي المعاصر "السرغيني".

كان يوم الآخرة

[1] – جوليا كريستيفا – علم النص – مرجع سابق ، ص 79.

[2] – محمد بنيس ، ظاهرة ال شعر المعاصر في ال مغرب ، مرجع سابق ، 253.

يضيع فيه الوجه واليدان واللسان

يضيع في ضبابه الإنسان

فهو يعيد كتابة بيت "المتنبي" في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي حتى أنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي ، واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمرا أو متدفقا في النص الشعري المعاصر عند "السرغيني " وهذا البيت هو :

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان[1]

والتناص الامتصاصي كما يرى "محمد بنيس" هو قبول سابق للنص الغائب، وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره، ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة وهي أن النص الغائب غير قابل للنقد، أي الحوار ... هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية مما يجعل النص الغائب يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا.[2]

ج–الحوار: وهو أعلى المستويات ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الحاضر ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والحاضرة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

وهو أعلى في تعامل النصوص مع النص الغائب "إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل

[1] –جمال مباركي، التنامي وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،ص161.

[2] –محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص277.

النصوص الغائبة مع الحوار ... فالشاعر أو الكاتب .... يغير في القدم أسسه اللاهوتية، ويجري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية".[1]

"ومن الأمثلة التي جاء بها بنيس عن درجة (الحوار) قصيدة (الموت،النفي،الميلاد) لعبد الرفيع الجوهري التي يقول فيها:

عزبت شمس العلم في القلب

فأحفر قبرك مات الحفار

وينبثق هذا النص من خليل حاوي الذي يقول:

عمق الحفرة يا حفار

...عمقها خلف مدار الشمس

ليلا من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار فالجوهري أعاد كتابة النص من خلال قانون (الحوار)، إذ قلب تصور الشاعر خليل حاوي للعالم".[2]

ومنه يتم الانطلاق من (النص الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن يكون مقصورا على مدلول واحد ثابت، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وما أن يطلق المبدع نصه الجديد الذي هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإن المولود الجديد يدخل هو

[1] -محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص263.

[2] -محمد فنطازي، التناص،ص66-67.

ذاته في عملية تناص جديدة، بإعتبار أن النص الجديد له القدرة على العطاء المستمر لقراءات متعددة، وبهذا يظل النص مؤثرا ومتأثرا، وعملية إنتاج النص الحاضر، وإعتبار المتلقي الأداة الثانية في تفسير النص وتركيبه من جديد، وبذا تبقى عملية القراءة عملية أخذ وعطاء أخذ من النص وعطاء من المخزون الثقافي والأدبي للمتلقي.

أهمية التناص:

يعتبر التناص ضروري للكاتب والشاعر معا لأنه من المستحيل أن يوجد نص شعري كان أو نثري يبدأ من الدرجة صفر بل إن هذا النص يعرض لنوع من الصلات والعلاقات والتفاعلات الظاهرة والخفية مع مجموعة من النصوص واهتمام النقاد بهذه التفاعلات وهذه التداخلات "أي التناص" يؤدي إلى فوائد جمة وكثيرة خاصة وأن التناص يبحث في جدول النص المقروء والنصوص التي ساهمت في تشكيله لتحديد هويته المعرفية، الثقافية التي ينتسب إليها".[1]

وإن التناص يساهم في الكشف عن الرموز والأبعاد التي يهدف إليها الكاتب، يفصح على اتجاهه الفني والفكري ونظرته إلى الكون والحياة، والتاريخ بوجه عام إنع عملية بعث للتراث الحضاري من جديد فالنصوص المغمورة أي الميتة والمعملة دلاليا وإن إديولوجيا تحي من جدد في النصوص التي كتابتها قديمة تؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها كما تساهم نظرية التناص في إعطاء مفهوم جديد للأدب، وذلك بتخليصه من نظرية المحاكاة والتي تراه أنه انعكاس يشبه المرأة فنظرية التناص تنظر إلى الأدب على أنه ليس محاكاة لأن الكاتب "إنما يكتب بلغة

[1] –جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه للنشر الجزائر،ص137.

استمدهعا من مخزون معجمي له وجود في أعماقه... وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة في ذهنه يعيد كتابتها من جديد فتحقق وجودا للنص الكتابي"[1]

وعليه يعد التتبع لظاهرة التناص في الثقافة الغربية وتأصله في الثقافة العربية فإنه لافكاك من التسليم بضرورة التناص وأهميته في الثقافة الإنسانية بشكل عام وفي تطور الأدب بشكل خاص فكل الدراسات تؤكد على أهمية التناص كضرورة حتمية لا مناص منها فهو كما يقول محمد مفتاح "فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهم ولا عيشة له خارجهم".

فالشاعر يجد نفسه ملزما بالأخذ شروط التناص الزمانية والمكانية وما دار في هذا الزمان والمكان فضلا عن ما تختزنه لحدثه من أحداث تاريخية.

وعليه فإن معرفة المحيط الاجتماعي الذي يوجد فيه الشاعر هي الرافد الأساسي الذي يتبع منه التأويلات النصية من طرف المتلقين من خلال عكسهم النص على ما دار في الواقع المعيشي مما يجعل تجاهل آليات التناص أمرا غير ممكن وهو ما أكد عليه محمد مفتاح في قوله "لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام ولعل هذه الإلزامية هي التي جعلت الشعر العربي القديم يعيش مداومة (الإبداع والإتباع) حيث لم يجد بدا من الخروج منها لعدم تبلور الرؤية في نظر النقاد.

بينما ظهرت المسألة في النقد الحديث كضرورة إلزامية لا غنى للأدب حيث أن عملية التناص هي التي تستطيع من خلالها تأويل النصوص ونفسرها ولعل هذا التطور هو الذي ذهب

[1] -نفسه،ص138.

إليه سعيد يقطين حيث قال إن التناص له ضرورة وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكيم في تأويله" فليس النص كلفة معزولة عن العالم أهمية إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله إلا إذا اعتبرنا أنه بنية متشابكة من نصوص متعددة أي أنه نسيج من أبنية نصية سابقة عليه تبعا للإرشادات التي يحملها، وتغيير النصوص السابقة أو ما ساماها بعضهم بالنص الغائب هي العتبات أو الشفرات التي من خلالها يمكن الدخول على النص الحاضر، وهو يجعل في النص نكهة جمالية عند المتلقى حيث يربطه بجذور معينة يستمتع من خلالها عملية تلمسه لها".[1]

[1] –جوليا كريستينا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1997 ،ص21.

الفصل الثاني

تطبيق الأدوات الإجرائية

لمحمد بنيس على مقامات الحريري

1-التناص في مقامات الحريري:

من خلال استقراء مقامات الحريري نجده قد نوع من مصادر تناصاته من القرآن الكريم، الأحاديث النبوية الشريفة، والأمثال والحكم...وهذا ما نجده قد أدلَى به في مقدمة مقاماته حيث يَقُولُ:"وأَنشأتُ عَلَى مَا أُعَانِيه مِنْ قَرِيحَةٍ جَامِدةٍ، وفِطْنَةٍ، وَرَوِّيَةٍ نَاصِبَةٍ، وَهُمُومٍ نَاصِبَةٍ، خَمْسِينَ مَقَامَةً" تَحتَوِي عَلَى جِدِّ القَوْلِ وَهَزلِهِ، ورَقِيقِ اللَّفْظِ وجَزلِهِ ، وَغُرَرِ البَيْنِ و دُرَرِه ،ومُلَحِ الأدَبِ ونَوَادِرِه، إلى مَا وَشَحْتُها بِهِ مِنَ الآيَاتِ، ومَحَاسِنِ الكِنايَاتِ، ورَصَّعْتُهُ فِيهَا مِنَ الأَمْثَالِ العَرَبِيةِ ، واللَّطَائِف الأَدَبِيةِ، والأَحَاجِي النَّحْوِيَّةِ، والفَتاوَى اللُغويةِ، والرَّسَائِلِ المُبتَكَرَة، والخُطَبِ المُحَبَّرَةِ، والمَوَاعِظِ المَبكِيةِ، والأَضَاحِيكِ المُلْهِيةِ...، وَمَا قَصَدْتُ بالاحْمَاضِ فِيهِ، إلاَّ تَنْشِيطِ قارِئِيهِ، وَتَكْثِيرِ سَوَادِ طَالِبِيهِ، وَلَمْ أُودِعْهُ مِنَ الأَشْعَارِ الأَجْنَبِيَّةِ إلا بَيْتَينِ فَذَينْ، أَسَّسْتُ عَليهِمَا بُنْيَةَ المَقَامَةَ الحُلْوانِيَّة، وآخرِينَ تَوأَمَينِ ضَمَّنْتُهُمَا خَوَاتِمَ المَقامَةِ الكَرَجِيَّةِ، ومَا عَدَا ذَلِكَ فَخَاطِرِي أَبُوعُذْرِ ، ومُقتَضِبُ حُلِوِهِ ومُرِّه، هَذَا مَعَ اعْتِرَافِي بِأَنَّ البَدِيعَ رَحِمَهُ الله سَبَّاقُ غَايَاتٍ وصَاحِبُ آياتٍ، وَأَنَّ المُتَصَدِيَ بَعْدَهُ لإنشَاءِ مَقَامَةٍ، وَلَوْ أُوْتِيَى بَلاَغَةً قُدَامةً، لاَ يَعْتَرِفَ إلاَّ مِنْ فُضَالتِهِ ، وَلَا يَسْرِي ذَلِكَ المَسْرَى إلاَّ بِدَلالَتِهِ".[1]

فالحريري لكي يحقق العمق الدلالي والمعنوي لتناصاته اختار ما يتناسب مع تجربته والموقف المراد عرضُه من شخصيات أو نصوص دينية أو شعرية ليحقق التماثل أو الانزياح أو التضاد، ويظهر هذا جليا في المقامات التي خصصها للفتاوى اللغوية، مثل المقامة القطيعية أو الفِقهِية، مثل المقامة الطيبية، أو التي خصصها للألغاز مثل المقامة الشتوية، أو الأمثال، مثل المقامة الوبرية.

[1] - الحريري، مقامات الحريري، ص09.

وكذلك استطاع الحريري اختيار المكان المناسب للتناص داخل مقاماته ليُعْطِيَى حِكمه وخصوصية وجمالية في حُسن التوظيف لهذا التناص. [1]

التناص المعنوي عند الحريري كثير و كثير جدا فهو كما يقول المتنبي ب : "الشِّعْرُ جَادَةٌ ، ورُبَّمَا وَقَعَ الحَافِرْ عَلَى الحَافِرْ " و لكننا في بحثنا هذا سوف نتطرق الى التناص الموضوعي لانه الاكثر نجَاعةً في ابراز مَدى تطابق آليات التناص عند محمد بنيس في مقامات الحريري .

لكنَّ هذا لا يمنعنا من إيراد بعض التناصات المعنوية التي وردت في بعض مقاماته، فمثلا في المقامة الاسكندرية يقول :"صَحَابِي مَرَحُ الشَّبَابِ، إلَى أَنْ جُبْتُ مَا بَيْنَ فَرْغَانَةَ، و غَانَةَ ،أخُوضُ الغِمَارَ ، لأجْنِيَّ الثِّمَارَ، وأقْتَحِمُ الأخْطَارَ، لِكَيْ أُدْرِكَ الأوْطَارَ"[2]

نجد هنا أن الحارث بن هَمام راوي مقامات الحريري الافتراضي يصف تنقُله حيث يقول:"لقد جُبت الأماكن من فرغانة التي هي في أقصى المشرق إلى غانة التي هي في أقصى المغرب من أجل كسب المال.

والحريري هنا يمكن أن يكون قد أخذ المعنى من قول أبي تمام :"من الطويل"

[1] – أحمد سليم، سلامة الزول، التناص الأدبي في مقامات الحريري، دراسة وصفية تحليلية، مجلة الذاكر، العدد 9، جوان 2017 ،ص205.

[2] –الحريري،مقامات الحريري، ص52.

سَلْمَي هَلْ عَمَرتُ الفَقْرَ وَهُوَ سَيَاسِبٌ ** وَغَادَرْتُ رَبعِي مِنْ رِكَابِي سَبَاسِبَا

وغَرَّبْتُ حَتَّى لَمْ أَجِدَ ذِكْرَ مَشْرِقٍ ** وشَرَّقْتُ حَتَّى قَدْ نَسِيْتُ المَغَارِبَا

خُطُوبٌ إذا لاَقَيْتُهُنَّ رَدَدْنَنِي ** جَرِيحًا كَأَنِّي قَدْ لَقَيْتُ الكَتَائِبَا[1]

فأبو تمام، يبين في أبياته كيف سار إلى الغرب فتوغل فيه حتى كاد ألاَ يذكر المشرقَ ولا يجد أحد يذكر عنه شيئا وذلك لأنه يكاد يكون معروف عندهم، وتوغل في الشرق حتى كاد ينسى ذكر المغرب، وذلك ليبين لنا مدى ما يواجهه مَنْ يخوض غِمَارَ الرِّحلة من أهوالِ، لأن الرحلة تحتاج إلى الشجاع الذي لا يخشى الخوف والمجهول.

فالحريري هنا أعاد تشكيل مضمون المعنى، فالشرق والغرب الذي ضمَّنهما فَرغانَ وغَانَا يمثلان أقطاب مقاماته المكاني لتعكس وتظهر ذلك المعنى المُغَيَّبَ وهو الشجاعة والخبرة وحبُّ المغامرة والبحث عن الجديد ، وربما يريد من هذا كلِّه أن يوجه دعوة للحُكام بألاَّ يركنوا للرَّاحةِ بل يخرجوا إلى الأفاق البعيدة لتفقد أحوال الرَّعية.

وفي المقامة الدِّمشقِية يصف الحريري لنا كيف يُصِر أبو زيد السُّرُوجِي على الاستمرار في المعصية حيث يقول: "وخَلَينَا بَيْنَ الشَّيْخَينِ أبَي زَيد و إبليس"[2]وهذا المعني مأخوذ من قول أبي نواس (من السريع):

[1] -أبو تمام، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تح محمد عزامّ، دار المعارف القاهرة ، مصر،ط5 (د-ش)، ح1، ص140.

[2] -الحريري، مقامات الحريري، ص77

نِمْتُ إلَى الصُّبْحِ وَ إبلِيسُ لِي *** فِي كُلِّ مَا يُوثِمُنِي خَصْمُ [1]

فأبو زيد السَّروجي أمضى ليلتُه في معاقرة المعاصِي برفقَةِ شيخهِ إبليس أما أبو نواس فكان في صراع مع إبليس الذي يحثُّه على المعاصِي.

2-آليات التناص بين جوليا كريستيفا ومحمد بنيس:

من خلال دراستنا لآليات التناص عند محمد بنيس نلاحظ أنه قد أخذها عن جوليا كريستيفا مع إعادته للتسميات والمصطلحات فقط، فآلية الحوار عند محمد بنيس هي ما يسمى بالنفي الكلي عند جوليا كريستيفا وآلية الامتصاص هي ما يسمى بالنفي الجزئي عند جوليا كريستيفا وكذلك آليات الإجترار هي ما أسمته جوليا كريستيفا بالنفي المتوازي حيث تقول جوليا كريستيفا: "وقد استطعنا تمييز ثلاث أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية : للأشعار والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية لشعراء سابقين":

أ)-النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا ".

وهي آلية الحوار عند بنيس.

ب)-النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح للنص المرجعي معنا جديدا معاديا للخصائص التي تطبع النص الأول ...".

فالقراءة الاقتباسية تصبح تجميعا غير تركيبي للمعنيين معا وهي آلية الاجترار عند بنيس.

[1] -أبو نواس، ديوانه،قسم الشعر ،دار النشر صادر،2004،ص73.

ج)النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا وهي آلية الامتصاص عند بنيس.

-وسوف نتبين ذلك من خلال دراستنا لمقامات الحريري ومحاولتنا تطبيق آليات التناص لمحمد بنيس عليها.[1]

3- آلية الحوار في تناصية الحريري:

عند دراستنا للمقامة الدينارية عند الحريري وجدناه قد أعاد كتابة نص آخر من خلال قانون الحوار إذ قلب تصوّر أديب أخر وهو بديع الزمان الهمذاني في مقامته الدينارية كذلك.

حيث وجدنا أن بديع الزمان الهمذاني في مقامته الدينارية جعل الدينار الذي اراد التصدُّق به كجائزة أو كمكافأة لمن يستطيع أن يشتم صاحبه بألذع لسان موظفا مُكنته اللغوية مستعرضًا عظلاته البلاغية البيانية ويظهر ذلك في قوله:حتى قلت:

"لِيَشْتُمَ كلٌّ مِنكُمَا صَاحبَه، فَمَنْ غَلَبَ سَلَبَ، ومَنْ عَزَّبَزَّ فَقَالَ الاسْكَنْدَرِيُّ: يَا بَرْدَ العَجُوزِ، يَا كُرْبَةَ تَمُّوزَ، يَا وَسَخَ الكُوزِ، يَا دِرْهَمًا لاَ يَجُوز ... وقال الأخر : يَا قَرَّادَ القُرُودْ ، يَا نَكْهَةَ الأُسُودْ، يَا عَدَمًا فِي الوُجُودْ ، يَا كَلْبًا فِي الهِرَاشِ.[2]

يَا قِرْدًا فِي الفِرَاشِ...فَتَرَكْتُهُمَا، والدِّينَارُ مُشَاعٌ بَيْنَهُمَا..."

أما الحريري الذي قلب موضوع المقامة في مقامته الدينارية إلى وضع الدينار كمكافأة للمتسوِّل على نظم قصيدة في مدحه (الدينار) ثم قصيدة أخرى في ذمِّه حيث يقول: "نَظَّمَنِي و أَخْدَانًا لِي

[1] -جوليا كريستيفا، علم النص ،تح : فريد زاهي ، دار توبكال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997،ص78.79.
[2] -بديع الزمان الهمذاني، مقامات الهمذاني، دار صادر، بيروت، بيروت،لبنان ،ط1، 201 ،ص115.

نَادٍ،...إِذْ وَقَفَ بِنَا شَخْصٌ عَلَيْهِ سَهَلٌ، وَفِي مَشْيَتِه قَزَلٌ، فَقَالَ: يَا أَخَايْر الذَّخَائِر وَبَشَائِر العَشَائِر، عِمُّوا صَبَاحًا، وانْعِمُوا اصْطِبَاحًا ...فَأَبْرَزْتُ لَهُ دِينَارًا، وَقُلْتُ لَهُ اخْتِبَارًا:

"إن مَدَحْتُهُ نَظْمًا فَهُوَ لَكَ حَتْمًا، فَانْبَرَى يُنشِدُ في الحَالِ، من غَيْرِ انْتِحَالِ... فَجَرَّدْتُ دِينَارًا آخر وَقُلْتُ لَهُ: فَهَل لَكَ أن تَذُمَّهُ ثُمَّ تَضُمَّهُ؟ فَأَنْشَدَ مُرْتَجِلاً وشَدَّا عَجِلاً..."[1]

نلاحظ أن الحريري قد استطاع إعادة كتابة هذا النص "المقامة الدينارية" على أسس القوانين العملية الموضوعية المساعدة على فهم وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل أخَّاذ"[2] فهو ينتقل بنا من موضوع الشَّتم والسَّب والكلام البذيء بين الأشخاص ويرتقي بالقارئ إلى موضوع البراعة اللغويَّة والمُكنة البلاغية في مدح المادة وذمِّها وذلك لإبراز ما آلت إليه الأوضاع المعيشية في ذلك العصر.

4-آلية الامتصاص في تناصة مقامات الحريري:

يقول الحريري في مقامته الصنعانية والتي موضوعها كيف يتحول بطل المقامة الصنعانية [3]""أبو زيد السَّروجي" من إمامٍ واعظٍ وفقيهٍ ناصحٍ إلى مُعَاقِرٍ للخمرِ مُجالسٍ للمتماجنين: حدَّث الحَارِثُ بن هُمَامٍ قَالَ: لَمَا اقْتَعَدْتُ غَارَبَ الإغْتِرَابِ، وأَنْ أَتْنِي المَتْرَبَةُ عَنْ الأَتْرَابِ، طَوَّحَت بِي طَوَائِحُ الزَّمَن،

[1] -الحريري، مقامات الحريري،ص22.

[2] -محمد فنطازي، التناص،ص66.

[3] -الحريري، مقامات الحريري،ص11.

إلى صَنْعَاءِ اليَمَن، فَدَخَلْتُهَا خَاوِيَ الوِفَاضِ، بَادِيَ، الإنْفَاضِ، لاَ أَمْلِكُ بُلْغَةً، ولاَ أَجِدُ في جِرَابِي مُضْغَةً، فَطَفِقْتُ أَجُوبُ طُرُقَاتِهَا مثل الهَائِمِ ، وَأَجُولُ في حَوْمَتِهَا جَوَلاَنُ الحَائِمِ، و أَرُودُ في مَسَارِحِ لِمَحَاتِي، ومَسَايِحِ غَدَوَاتِي وَرَوْحَاتِي، كَرِيمًا أُخْلِقُ لَهُ دِيبَاجَتِي، وَأَبُوحُ إليهِ بِحَاجَتِي، أو أَدِيبًا تُفَرِّجُ رُؤْيَتُهُ غُمَّتِي، وَتُرَوِي رِوَايَتُه غُلَّتِي، حَتى أَدَّتْنِي خَاتِمَةُ المَطَافِ، وَهَدَتْنِي فَاتِحَةُ الإلْطَافِ، إلى نَادٍ رَحِيبٍ، مُحْتَوٍ على زِحَامٍ ونَحِيبٍ، فَوَلَجْتُ غَابَةَ الجَمْعِ، لأَسْبِرَ مَجْلَبَةَ الدَّمْعِ، فَرَأَيْت في بُهْرَةِ الحَلْقَةِ، شَخْصًا شَخْتَ الخِلْقَةِ، أُهِبَةُ السِيَّاحَةِ، ولَهُ رَنَّةُ النِّيَاحَةِ، وهو يَطْبَعُ الاَسْجَاعَ بِجَوَاهِرِ لَفْظِهِ، ويَقْرَعُ الأَسْمَاعَ بِزَوَاجِرِ وَعْظِهِ، وقَد أحَاطَت به أَخْلاَطُ الزُّمَرِ، إحَاطَةَ الهَالَةِ بالقَمْرِ، والأَكْمَامِ بالثَّمْرِ، فَدَلَفْتُ إليه لاَقْتَبِسَ من فَوَائِدِهِ، والتَقِطَ بَعْضَ فَرَائِدِهِ، فَسَمِعْتُهُ يَقُولُ حِينَ خَبَّ في مَجَالِهِ، وهَدَرْتُ شَقَاشِقُ ارْتِجَالِهِ: أَيُّهَا السَّادِرُ في غُلَوَائِهِ، السَّادِلُ ثَوْبَ خُيلاَئِه، الجَامِحُ في جَهَالَاتِهِ، الجَانِحُ إلى خُزَعْبَلاَتِهِ، إلاَمَ تَسْتَمِرُ على غَيِّكَ، وتَسْتَمْرِئ مَرْعَى بَغْيِكَ؟ وَحَتَّامَ تَتَنَاهَي في زَهْوِكَ، ولاَ تَنْتَهِي عَن لَهْوِكَ؟ تُبَارِزُ بِمَعْصِيَتِكَ، مالِكَ نَاصِيَّتِكَ ! وتَجْتَرِئُ بِقُبْحِ سِيرَتُكَ، على عَالَمْ سَرِيرَتُكَ ! وتَتَوَارَى عن قَرِيبِكَ، وأَنْتَ بِمَرْأَى رَقِيبِكَ، وتَسْتَخْفِي، من مَمْلُوكِكَ، ومَا تَخْفِي خَافِيَةٌ على مَلِيكِكَ ! أَتَظُنُ أن سَتَنْفَعُكَ حَالُكَ، إذَا آنَ ارْتِحَالُكَ ؟ او يُنْقِذْكَ مَالُكَ ، حين تُوبِقُكَ اعْمَالُكَ ؟ او يُغْنِي عَنْكَ نَدَمُكَ ، اذَأ زَلَّتْ قَدَمُكَ ؟ أو يَعْطِفُ عَلَيكَ مَعْشَرُكَ يَوْمَ يَضُمُّكَ مَحْشَرُكَ ؟ هَلاَّ انْتَهَجْتَ مَحَجَّة اهْتِدَائِكَّ، وعَجَّلْتَ مُعَالَجَة دَائِكَ ، وفَلَلْتُ شَبَاةَ اعْتِدَائِكَ، وقَدَعْتُ نَفْسَكَ فَهِيَ أَكْبَرُ أَعْدَائِكَ ؟ أَمَّا الحِمَامُ مِيعَادُكَ، فمَا اِعْدَادُكَ ، وبِالمَشِيبِ إنْذَارُكَ فمَا أَعْذَارُكَ، وفي اللَّحْدِ مَقِيلُكَ، فمَا قِلِيلُكَ ؟ وإلى الله مَصِيرُكَ، فَمَنْ نَصِيرُكَ ؟ طَالَمَا أَيْقَظَكَ الدَّهْرُ فَتَنَاعَسْتَ ، وَجَذَبَكَ الوَعْظُ فَتَقَاسَعَتَ، وتَجَلَّت لكَ العِبَرُ فَتَعَامَيْتَ، وحَصْحَصَ لكَ الحَقُّ فَتَمَارَيْتَ، وأَذْكَرَكَ المَوْتُ فَتَنَاسَيْتَ، وأَمْكَنَكَ أن تُوَاسِيَ فمَا آسَيْتَ ! تُؤَثِر فِلْسًا تُوَعِيهِ، على ذِكْرِ تَعِيه، وتَخْتَارُ قَصْرًا تُعْلِيهِ على بِرٍ تُوَلِيه،

وتَرْغَبُ عن هَادٍ تَسْتَهْدِيهِ، إلى زَادٍ تَسْتَهْدِيهِ، وتُغَلَّبُ حُبَّ ثَوْبَ تَشْتَهِيهِ، على ثَوَابٍ تَشْتَرِيهِ، يَوَاقِيتُ الصِّلاَتِ، أَعْلَقُ بِقَلْبِكَ من مَوَاقِيتِ الصَّلاَةِ، و مُغَالاَتِ الصَّدَقَاتِ، آثَرُ عِندَكَ من مُوَالاَةِ الصَّدَقَاتِ، وَ صِحَافُ الأَلْوَانِ، آشْهَى إلَيْكَ من صَحَائِفِ الأَدْيَانِ، ودُعَابَةُ الاَقْرَانِ ، آنِسُ لَكَ من تِلَاوَةِ القُرآنِ، تَأْمُرُ بالعُرْفِ وتَنْتَهِكُ حِمَاهُ، وتَحْمِي عن النُّكْرِ ولا تَتَحَامَاهُ ! وتُزَحْزِحُ عن الظُّلْمِ ثم تَغْشَاهُ، وتَخْشَى النَّاسَ واللهُ أَحَقُّ أن تَخْشَاهُ ثُمَّ أنشد:

تَبًّا لِطَالِبِ دُنْيَا ** ثَنَى إلَيْهَا انْصِبَابَهْ

مَا يَسْتَفِيقُ غَرَامًا ** بِهَا و فَرْطَ صِبَابَهْ

ولَوْ دَرَى لَكَفَاهُ ** مِمَّا يَرُومُ صُبَابَهْ

ثُمَ إنَّهُ لَبَّدَ عَجَاجَتَهُ، وَغَيَّضَ مَجَاجَتَهُ، وَاعْتَضَدَ شَكْوَتَهُ، وَتَأَبَّطَ هِرَاوَتَهُ، فَلَمَّا رَنَتِ الجَمَاعَةُ إلى تَحَفُّزِهِ ، وَرَأَتْ تَأَهُّبَهْ لِمُزَايَلَةِ مَرْكَزِهِ، أَدْخَلَ كُلٌّ مِنْهُم يَدَهُ في جَيْبِهِ، فَأَفْعَمَ لَهُ سَجْلاً من سَيْبِهِ، وقَالَ:"اِصْرِفْ هَذَا في نَفَقَتِكَ، أو فَرِّقْهُ عَلَى رِفْقَتَكَ، فَقَبَّلْهُ مِنْهُم مُغْضِياً، وَاِنثَنَى عَنْهُمْ مُثنِياً، وَجَعَلَ يُوَدِّعُ مِنْ يُشَيِّعُهُ لِيَخفِيَ عَلَيْهِ مَهْيَعُهُ، وَيُسَرِّبُ مَنْ يَتْبَعَهُ، لِكَيْ يُجْهَلَ مَرْبَعُهُ، قَالَ الحَارِثُ بْنُ هَمَّامٍ: فَأَتْبَعْتُهُ مُوَارِيًّا عَنْهُ عَيَانِي، وَقَفَوْتُ أَثَرَهُ من حَيْثُ لاَ يَرَانِي، حَتَّى اِنْتَهَى إِلَى مَغَارَةٍ ،فَانْسَابَ فِيهاَ عَلَى غَرَارَةٍ، فَأَهْمَلْتُهُ رَيْثَمَا خَلَعَ نَعْلَيْهِ، وَغَسَلَ رِجْلَيْهِ، ثُمَّ هَجَمْتُ عَلَيْهِ، فَوَجَدْتُهُ مُثَافِناً لِتِلْمِيذٍ، عَلَى خُبْزٍ سَمِيذٍ، وَ جَدْيٌ حَنِيذٍ وَ قُبَالَتَهُمَا خَابِيَةُ نَبِيذٍ . فَقُلْتُ لَهُ :يَا هَذَا ايَكُونُ ذَاكَ خَبَرُكَ وهَذَا مَخْبَرُكَ؟

فَزَفَرَ زَفْرَةَ الْقَيْظِ، وكَادَ يَتَمَيَّزُ من الغَيْظِ ولَمْ يَزَلْ يُحَمْلِقُ إِلَيَّ، حَتَّى خِفْتُ أن يَسْطُو عَلَيَّ، فَلَمَا أَنْ خَبَتْ نَارُهُ، و تَوَارَى أَوَارُهُ أنشد:

لَبِسْتُ الخَمِيصَةَ أَبْغَى الخَبِيصَهْ ** وَأَنْشَبْتُ شَصِّيٌ فِي كُلِّ شِيصَهْ

وَصَيَّرْتُ وَعْظِي أُحْبُولَةً ** أُرِيغُ القَنِيصَ بِهاَ وَالقَنِيصَهْ

و أَلْجَأَنِي الدَّهْرُ حَتَّى وَلَجْتُ بِلُطْفِ اِحْتِيَالِي عَلَى اللَّيْثِ عِيصَهْ

عَلَى أَنَّنِي لَمْ أَهَبْ صَرْفَهُ ** وَلاَ نَبِضَتَ لِي مِنْهُ فَرِيصَهْ

وَلاَ شَرَعَتْ بِي عَلَى مَوْرِدٍ ** يُدَنِّسُ عُرْضِي نَفْسٌ حَرِيصَهْ

وَلَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ في حُكْمِهِ ** لَمَّا مَلَّكَ الحُكْمَ أَهْلَ النَّقِيصَهْ

ثُمَّ قَالَ لِي:أَدْنُ فَكُلْ، وَإِنْ شِئْتَ فَقُمْ وَقُلْ، فَالتَفِتَ إلى تِلْمِيذِهِ وَقُلْتُ:

عَزَمْتُ عَلَيْكَ بِمَنْ تَسْتَدْفِعُ بِهِ الأَذَى، لِتُخْبِرَنِي مَنْ ذَا، فَقَالَ: هَذَا أَبُو زَيْدٍ السَّرُوجِيُّ، سِرَاجُ الغُرَبَاءُ، وَتَاجُ الأُدَبَاءِ، فَانْصَرَفْتُ مِنْ حَيثُ أَتَيْتُ،و قَضَيْتُ العَجَبَ مِمَّا رَأَيْتُ.

فَهَذِه المقامة الرائعة هي امتصاص مقامة من مقامات بديع الزمان الهمذاني وهي "المقامة الخمرية"[1]والتي يقول فيها: حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ:

[1] -بديع الزمان الهمذاني،مقامات الهمذاني،ص125.

"اِتَفَقَ لِي عُنْفُوَانِ الشَّبِيبَةِ خُلُقٌ سَجِيحٌ، وَرَأْيٌ صَحِيحٌ، فَعَدَّلْتُ مِيزَانَ عَقْلِي، وَعَدَّلْتُ بَيْنَ جَدِّي و هَزْلِي ، وَاَتَّخَذْتُ اِخْوَانًا لِلْمِقَةِ ، وآخَرِينَ لِلْنَفَقَةِ، وَجَعَلْتُ النَّهَارَ لِلنَّاسِ، واللَّيْلُ لِلْكَأسِ.

قَالَ : وَاجْتَمَعَ إِلَيَّ فِي بَعْضِ لَيَالِيَ إِخْوَانُ الخُلْوَةِ ، ذَوُو المَعَاني الحُلْوَةِ فَمَا زِلْنَا نَتَعَاطَى نُجُومَ الأَقْدَاحِ ، حَتَّى نَفَذَ مَا مَعَنَا مِنَ الرَّاحِ .

قال: وَاجْتَمَعَ رَأْيُ النَّدْمَانِ، عَلَى فَصْدِ الدِّنَانِ، فَأَسَلْنَا نَفْسَهَا، وَبَقِيَّتْ كَالصَّدَفِ بِلاَ دُرٍّ، أَوْ المِصْرِ بِلاَ حُرٍّ .

قَالَ: وَلَمَا مَسَّتْنَا حَالُنَا تِلْكَ دَعَتْنَا دَوَاعِي الشَّطَارَةِ، إِلَى حَانِ الخَمَّارَةِ،واللَّيْلُ أَخْضَرُ الدِّيبَاجِ، مُغْتَلِمُ الأَمْوَاجِ، فَلَمَّا أَخَذْنَا فِي السَّبْحِ، ثَوَّبَ مُنَادِي الصُّبْحِ فَخَنَّسَ شَيْطَانُ الصَّبْوَةِ، وَتَبَادَرْنَا إِلَى الدَّعْوَةِ، وَقُمْنَا وَرَاءَ الإِمَامِ، قِيَامِ البَرَرَةِ الكِرَامِ، بِوَقَارٍ وَسَكِينَةٍ، وَحَرَكَاتٍ مَوْزُونَةٍ، فَلِكُلِّ بِضَاعَةٍ وَقْتٌ، وَلِكُلِّ صِنَاعَةٌ سَمْتٌ، وَ إِمَامُنَا يَجِدُّ فِي خَفْضِهِ وَرَفْعِهِ، وَ يَدْعُونَا بِإِطَالَتِهِ إِلَى صَفْعِهِ، حَتَّى إِذَا رَاجَعَ بَصِيرَتَهُ، وَرَفَعَ بالسَّلاَمِ عَقِيرَتُهُ ، تَرَبَّعَ فِي رُكْنِ مِحْرَابِهِ، وَأَقْبَلَ بِوَجْهِهِ عَلَى أَصْحَابِهِ، وَجَعَلَ يُطِيلُ اِطْرَاقِهِ ، وَيدِيمُ اِسْتِنْشَاقَهُ، ثُمَّ قَالَ:

أَيُّهَا النَّاسُ مَنْ خَلَّطَ فِي سِيرَتِهِ، وَأَبْتُلِيَ بِقَاذُورَتِهِ، فَلْيَسَعْهُ دِيمَاسُهُ ، دُونَ أَنْ تُنَجِّسَنَا أَنْفَاسُهُ، إِنِّي لَأَجدُ مُنْذُ اليَوْمِ، رِيحَ أُمِّ الكَبَائِرِ مِنْ بَعْضِ القَوْمِ، فَمَا جَزَاءُ مَنْ بَاتَ صَرِيعَ الطَّاغُوتِ، ثُمَّ ابْتَكَرَ إِلَى هَذِهِ البُيُوتِ، التِّي أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ، وَبِدَابِرِ هَؤلاَءِ أَنْ يُقْطَعَ، وَأَشَارَ إِلينَا، فَتَأَلَّبَتْ الجَمَاعَةُ عَلَيْنَا، حَتَّى مُزِّقَتْ الأَرْدِيَّةُ، وَدَمِيَّتْ الأَقْفِيَّةُ وَحَتَّى أَقْسَمْنَا لَهُمْ لاعُدْنَا، وَأَفْلَتْنَا مِنْ بَيْنِهِمْ وَمَا كِدْنَا وَكُلُّنَا مُغْتَفِرٌ لِلسَّلاَمَةِ، مِثْلَ هَذِهِ الآفَةِ، وَسَأَلْنَا مَنْ مَرَّ بِنَا مِنْ الصِّبْيَةِ، عَنْ إِمَامِ تِلكَ القَرِيةِ، فَقَالُوا: الرَّجُلُ التَّقِيُّ، أَبُو الفَتْحِ الاسْكَنْدَرِيُّ، فَقُلْنَا: سُبْحَانَ اللهِ ! رُبَّمَا أَبْصَرَ عِمِيتٌ،وَآمَنَ عِفْرِيتٌ، والحَمْدُ للهِ

لَقَدْ أَسْرَعَ فِي أَوْبَتِهِ، وَلاَ حَرَمَنَا اللهُ مِثْلَ تَوْبَتِهِ، وَجَعَلَنَا بَقِيَةَ يَوْمِنَا نَعْجَبُ مِنْ نُسْكِهِ مَعَ مَا كُنَّا نَعْلَمُ مِنْ فِسْقِهِ.

قَالَ: وَلَمَّا حَشْرَجَ النَّهَارُ أَوْ كَادَ، نَظَرْنَا فِإذَا بِرَايَاتِ الحَانَاتِ أَمْثَالُ النُّجُومِ فِي اللَّيْلِ البَهِيمِ، فَتَهَادَيْنَا بِهَا السَّرَّاءْ، وَتَبَاشَرْنَا بِلَيْلَةٍ غَرَّاءَ، وَوَصَلْنَا إِلَى أَفْخَمِهَا بَابًا، وَأَضْخَمِهَا كِلاَبًا، وَقَدْ جَعَلْنَا الدِّينَارَ إِمَامًا، وَالاسْتِهْتَارِ لِزَامًا، فَدُفِعْنَا إِلَى ذَاتِ شَكْلٍ وَدَلٍّ، وَوِشَاحٍ مُنْحَلٍ، إِذَا قَتَلَتْ أَلحَاظُهَا، أَحْيَتْ أَلفَاظُهَا، فَأَحْسَنَتْ تَلَقِيَّنَ، وَأَسْرَعَتْ تُقَبِّلُ رُؤُوسَنَا وَأَيْدِينَا، وَأَسْرَعَ مَنْ مَعَهَا مِنَ العُلُوجِ، إِلَى حَطِ الرِّحَالِ وَالسُّرُوجِ، وَسَأَلْنَاهَا عَنْ خَمْرِهَا، فَقَالَتْ:

خَمْرٌ كَرِيقِي فِي العُذُو ** بَةِ وَاللَّذَاذَةِ وَالحَلاَوَه

تَذَرُّ الحَلِيمَ وَمَا عَلَيْهِ ** لِحِلْمِهِ أَدْنَى طُلاَوَه

كَأَنَّمَا اعْتَصَرَهَا مِنْ خَدِّي، أَجْدَادُ جَدِّي، وَسَرْبَلُوهَا مِنَ القَارِ، بِمِثْلِ هَجْرِي وَصَدِّي، وَدِيعَةَ الدُّهُورِ، وَخَبِيئَةُ جَيْبِ السُّرُورِ، وَمَا زَالَتْ تَتَوَارَثُهَا الاَخْيَارُ، وَيَأْخِذُ مِنْهَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارَ، حَتىَّ لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَرَجُ وَشُعَاعٌ، وَوَهْجٌ لَذَّاعٌ، رَيْحَانَةُ النَّفْسِ، وَضَرَّةُ الشَّمْسِ، فَتَاةُ البَرْقِ، عَجُوزُ المَلْقِ، كَاللَّهَبِ فِي العُرُوقِ، وَكَبَرْدِ النَّسِيمِ فِي الحُلُوقِ، مِصْبَاحُ الفِكْرِ، وَتِرْيَاقُ سَمِّ الدَّهْرِ، بِمِثْلِهَا عُزَّزَ المَيِّتُ فَانْتَشَرَ، وَ دُووِيَّ الاَكْمَهُ فَابْصَرَ، قُلْنَا:

هَذِهِ الضَّالَّةُ وَأَبِيكِ، فَمَنْ المُطْرِبُ فِي نَادِيكَ؟

وَلَعَلَّهَا تُشَعْشِعُ للشَرْبِ، بِرِيقِكِ العَذْبِ، فَقَالَتْ:

إنَّ لِي شَيْخًا ظَرِيفَ الطَّبْعِ، طَرِيفَ المُجُونِ، مَرَّ بِي يَوْمَ الأَحَدِ فِي دَيْرِ المِرْبَدِ، فَسَارَّنِي حَتَّى سَرَّنِي، فَوَقَعَتِ الخُلْطَةُ، وَتَكَرَّرَتِ الغِبْطَةُ، وَذَكَرَ لِي مِنْ وُفُورِ عِرْضِهِ، وَشَرَفِ قَوْمِهِ فِي أَرْضِهِ، مَا عَطَفَ بِهِ وُدِّيَ، وَحَظِّي بِهِ عِنْدِي، وَسَيَكُونُ لَكُمْ بِهِ أُنْسٌ، وَعَلَيْهِ حِرْصٌ، قَالَ:وَدَعَتْ بِشَيْخِهَا فَإِذَا هُوَ اسْكَنْدَرِينَا أَبُو الفَتْحِ، فَقُلْتُ: يَا أَبَا الفَتَحِ، وَاللهِ كَأَنَّمَا نَظَرَ إِلَيْكَ، وَنَطَقَ عَنْ لِسَانَكَ الذِّي يَقُولُ:

كَانَ لِي فِيمَا مَضَ ** ي عَقْلٌ وَدِينٌ وَاسْتِقَامَه

ثُمَّ قَدْ بِعْنَا بِحَمْدِ ** اللهِ فِقْهًا بِحِجَامَه

وَلَئِنْ عِشْنَا قَلِيلاً ** نَسْأَلُ اللهَ السَّلاَمَه

قَالَ: فَنَخَرَ نِخْرَةَ المُعْجَبِ، وَصَاحَ وَزَمْهَرَ، وَضَحِكَ حَتَّى قَهْقَهَ.

ثُمَّ قَالَ: أَلِمِثْلِي يُقَالُ، أَوْ بِمِثْلِي تُضْرَبُ الأَمْثَالُ؟

دَعْ مِنَ اللَّوْمِ وَلَكِنْ ** أَيُّ دَكَّاكٍ تَرَانِي

أَنَا مَنْ يَعْرِفُهُ كُلُّ ** تَهَامٍ وَيَمَانِي

أَنَا مِنْ كُلِّ غُبَارٍ ** أَنَا مِنْ كُلِّ مَكَانِ

سَاعَةَ أَلْزَمُ مِحْرَابًا، ** وَأُخْرَى بَيْتَ حَانِ

وَكَذَا يَفْعَلُ مَنْ يَعْقِ ** لُ فِي هَذَا الزَّمَانِ

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَاسْتَعَذْتُ بِاللهِ مِنْ مِثْلِ حَالِهِ، وَعُجِبْتُ لِقُعُودِ الرِّزْقِ عَنْ أَمْثَالِهِ، وَطِبْنَا مَعَهُ أُسْبُوعَنَا ذَلِكَ، وَرَحَلْنَا عَنْهُ.

فإذا قمنا بموازنة بين المقامتين نجد أن الحريري قد جعل راوي مقاماته "الحارث بن همام" هو الذي يكتشف حقيقة أبو زيد السروجي بمفرده والذي يظهر بوجهين وجه الواعظ ووجه صاحب الخمر وعكس "عيسى بن هشام" راوي مقامات الهمذاني الذي كان في رفقة له عندما كشفوا أمر أبو الفتح الاسكندري المنافق الذي يتاجر بمكنته اللغوية والتي تعكس وجها من وجوه الهمذاني والتي لها مساس مباشر بأخلاقه وطباعه والتي لا تليق بأديب كبير مثله ويظهر الفارق أيضا في أن بطل مقامات الهمذاني يجاهر بمعصيته أمَّا بطل مقامات الحريري فهو يتخفي عن الناس.

5-آلية الاجترار في تناصية مقامات الحريري:

الطريقة الاجترارية في التناص هي الطريقة التي تتعامل مع النص الغائب بوعي سكونِي أي أن النص الحاضر يكون مُقاسا على النص الغائب تمام القياس وفي استقرائنا لمقامات الحريري نجده قد اجترَّ بعض الموضوعات في مقاماته مثل موضوع التوبة الذي تكرر في المقامة البصرية والرازية حيث يُحدِّثنا الحارث بن همام ويصف لنا مدى توبة أبو زيد السَّروجي الذي وقف واعظا للناس في المسجد في المقامة الرَّازية حيث يقول:"...وَفِي وَسْطِ هَالَتِهِ وَوَسْطِ أَهِلَّتِهِ، شَيْخٌ قَدْ تَقَوَّسَ وَاقْعَنْسَسَ ، وَتَقَلْنَسَ، وَ تَطَلَّسَ، وَهُوَ يَصْدَعُ بِوَعْظٍ يَشْفِي الصُّدُور وَيُلِينُ الصُّخُور...".[1]

ويضيف:"تَا اللهِ إِنَّكَ لأَبُو زَيْدٍ، وَلَقَدْ قُمْتُ للهِ وَلَا عَمْرُو بْنَ عُبَيدٍ فَهَشَّ هَشَاشَةَ الكَرِيمِ إِذَا أَمَّ، وَقَالَ: إِسْمَعْ يَا ابْنَ أُم ، ثُمَّ أَنْشَأَ يَقُولُ:

عَلَيْكَ بِالصِّدْقُ وَلَوْ أَنَّهُ ** أَحْرَقَكَ الصِّدْقُ بِنَارِ الوَعِيدْ

[1] -مقامات الحريري،ص123.

وَابْعِ رِضَا اللهِ فَأَغْبَى الوَرَى ** مَنْ أَسْخَطَ المَوْلَى وَ أَرْضَي العَبِيدْ[1]"

كما نجد أن الحريري قد أعاد هذا الموضوع في المقامة البصرية التي لنا فيها حالة أبي زيد السَّرُوجِي بعد أن تاب ولزم المسجد، إذ يَقُولُ :"...فَإِذَا هُوَ شَيْخُنَا السَّرُوجِي لاَ رَيْبَ فِيهِ وَلَا لُبْسَ يُخْفِيهِ...ثُمَّ دَنَوْتُ إِلَيْهِ كَمَا يَدْنُو المُصَافِحُ وَقُلْتُ : أَوْصِنِي أَيُّهَا العَبْدُ النَّاصِحُ، فَقَالَ:إِجْعَلِ المَوْتَ نُصْبَ عَيْنَيْكَ، وَهَذَا فِرَاقٌ بَيْنِي وَبَيْنِكَ...".[2]

فالحريري في هاتين المقامتين (البصرية) و(الرازية) قد اجترَّ نفس الموضوع الذي أورده بديع الزمان الهمذاني في مقاماته (السِّجِسْتَانِيَة) التي يَقُولُ فِيهَا :"...وَنَفَرْتُ مَعَ ذَلِكَ عَنِ الدُّنْيَا نُفُورَ طَبْعِ الكَرِيمِ عَنْ وُجُوهِ اللِّئَامِ، وَنَبَوْتُ عَنْ المُخْزِيَاتِ نُبُوَ السَّمْعِ الشَّرِيفِ عَنْ شَنِيعِ الكَلامِ والآنَ لَمَّا أَسْفَرَ صُبْحُ المَشِيبِ، وَعَلَّتْنِي أُبْهَةُ الكِبَرِ، عَمَدْتُ لإِصْلَاحِ أَمْرِ المَعَادِ ، بِإِعْدَادِ الزَّادِ، فَلَمْ أَرَ طَرِيقًا أَهْدَى إِلَى الرَّشَادِ مِمَّا أَنَا سَالِكُهُ...".

وتظهر أيضا موضوعات أخرى انطوت عليها المقامات يظهر فيها الاجترار فالحريري في مقامته (القطيعة) التي تتضمن إلقاء أبي زيد مسائل مُلغزة في النحو على جُلسائه حيث يَقُولُ :"...فَاسْتَفْهَمْنَا العَابِثَ بالمَثَانِي، لَمَا نَصَبَ الوَصْلَ الأَوَل وَرَفْعَ الثَّانِي، فَأَقْسَمَ بِتُرْبَة أَبَوَيْهِ، لَقَدْ نَطَقَ بِمَا اخْتَارَهُ سِبَوَيْه ، فَتَشَعَّبَتْ حِينَئِذٍ أَرَاءَ الجَمْعِ، فِي تَجْوِيز النَّصْبِ وَ الرَّفْعِ، فَقَالَتْ فِرْقَةٌ: رَفْعَهَا هُوَ الصَّوَاب، وَقَالَتْ طَائِفَةٌ: لاَ يَجُوزُ فِيهَا الانْتِصَاب، وَاسْتَبْهَمَ عَلَى آخَرِينَ الجَوَابَ...فَقَالَ: أَمَّا إِذْ

[1] -نفسه،ص126.

[2] الهمذاني، مقامات الهمذاني،ص18.

دَعَوْتُم نزَالِ، وَتَلَبَّيْتُمْ للنِّضَالِ، فَمَا كَلِمَة هِيَ إنْ شِئْتُمْ حَرْفٌ مَحْبُوبٌ، أَوْ اِسْمٌ لِمَا فِيهِ حَرْفٌ حَلُوبٌ ؟

وأي اسم يتردد بين فردٍ حازمٍ، وجمع مُلازم ؟ وأيَّةُ هاء إذا التَحَقَتْ أماطت الثِّقل، وأطلقت المُعتقل ؟ وأين تدخل السِّين فتعزل العامل، من غير أن تُجامل ؟ وما منصوبٌ أبدا على الظرف، لا يخفضه سوى حرف ؟

وأيُّ مضاف أخَّل من عُرَى الإضافة بِعُرْوَةٍ..."."[1]

وقد اجترَّ الحريري هذا الموضوع في مقامة الخوارزمي التي ينصحُ فيها صاحبَه أبا القاسم بأسلوبٍ نحوِي تعليمي إذ يَقُولُ: فِي مقامة النَّحْو: "يأَبَا القَاسِم أَعْجَزْتَ أَنْ تَكُونُ مِثْلَ هَمْزَةِ الاسْتِفْهَام إذْ أَخَذَتْ عَلَى ضَعْفِهَا صَدْرَ الكَلاَمَ، لَيْتَكَ أَشْبَهْتَهَا مُتَقَدِّمًا فِي الخَيْرِ مَعَ المُتَقَدِّمِين، وَلَمْ تُشْبِه فِي تَأَخُرِكَ حَرْفَ التَأنِيثِ وَالتَنْوِين، المُتَقَدِّم فِي الخَيرِ خَطَرٌ، أَتَم وَدَيْدَنُ الَعَرَبِ تَقْدِمَةُ مَا هُوَ أَهَمْ، ضَارِعِ الأَبْرَارَ بِعَمَلِ التَوَابِ الأَوَّابْ، فَالفِعْلُ لِمُضَارَعَتِهِ الاسْمَ فَازَ بِالإعْرَابْ، وَمَادَةُ الخَيْرِ أَنْ تُؤثِر العُزْلَةَ " وَلاَ تَبْرُزَ عَنْ الكِنْ، وَتَخْفِيَ شَخْصَكَ اخْفَاءَ الضَّمِيرَ المُسْتَكْن، فَإنَّ الخَفَاءَ يَجْمَعُ يَدَيْكَ عَلَى النَّجَاةِ والاسْتِعْصَام كَمَا اسْتَعْصَمَتْ الوَاوُ مِنَ القَلْبِ بِالادْغَام..."."[2]

المواضيع المجترة عند الحريري كثيرة لكننا أخذنا بعضها بالدراسة وتطبيق آليات التناص عند محمد بنيس عليها على سبيل المثال لا الحصر .

[1] -الحريري، مقامات الحريري، ص142.

[2] -الزمخشري، مقامات الزمخشري، http: www.al-mostafa.com p36

خـــــاتـــمـــة

خاتمة :

بعد جولتنا الأدبية في أحضان مقامات الحريري الممتعة، وبعد محاولتنا المتواضعة والمتمثلة في تطبيقنا لآليات التناص عند محمد بنيس على هذه المقامات ومحاولة إبراز مدى نجاعة هذه الآليات وقدرتها على إبراز الجمالية في هذه المقامات ومدى مرونتها في تطبيق آليات نقدية حديثة عليها باعتبارها نصوص تراثية، توصل البحث الموسوم بـ: إستراتيجية التناص في مقامات الحريري آليات محمد بنيس انموذجا إلى النتائج الآتية:

- أن التناص مفهوم حديث لظاهرة قديمة عرفت عند العرب بالتضيمن والسرقات
- أن التناص ظاهرة أدبية لا مناص لأي أديب منها فهو للأديب بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان.
- ويمتاز التناص في مقامات الحريري بالتصعيد المتنامي، حيث يلجأ إلى تركيب نماذج تدريبية تهيء المتلقي لتنقله إلى نماذج أكثر عمقا حتى تصل إلى الذروة التناصية التي يصبح فيها موضوع المقامة مبني على نصّ آخر وهذا التناص النصيّ الخارجي ينبنى على عدة بنى تناصية داخلية تكمل كل منها الأخرى.
- التناص عند الحريري له عدة مستويات من التناص الظاهر إلى التناص المعمى أي التناص الذي يبنى على معان تكاد تكون خفية يلجأ فيه إلى اخذ معنا معين، لمثل، أو نص شعري...مثلا فيعيد صياغة المعنى بألفاظ مرادفة، وأحيانا يعيد صياغة المعنى داخل

مقاماته، فيجعل النص الشعري نثرا وينظم النثر شعرا، وكل ذلك من أجل ألا يكرر المعنى بنفس بنيته اللفظية والمعنوية.

- الكشف عن البنى التناصية في مقامات الحريري، وخاصة التناص المعنوي يحتاج لمتلقى لديه مرجعيات ثقافية موسوعية كي يستطيع النقاد إلى سياق النص وقراءة ما وراء السطور وتحقيق ما يسمى بلذة النص.
- التناص عند الحريري بما يتناسب مع قافية السجع، وخاصة التناص القرآني والشعر والأمثال .
- عكس التناص عند الحريري عمق ثقافته الأدبية والتاريخية و العلمية والدينية والاجتماعية وكذا على مكنته اللغوية.

قائمة المصادر والمـــراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I-المصادر:

1-بديع الزمان الهمذاني، مقامات الهمذاني، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 2010

2-الحريري أبو القاسم، مقامات الحريري، دار صادر، بيروت لبنان، ط2،2010 .

3-ابن رشيق القيرواني: أبي علي الحسن،العمدة في صناعة الشعر ونقده: تح عبد الواحد شهلان، دار الطباعة القاهرة، مصر،ج1، 2000.

4-ابن منظور لسان العرب، دار الأحياء التراث العربي ط2، 1997 ج،11.

5-الزمخشري، (ابن عمر،أساس البلاغة،دار صادر،1 بيروت،1992.

6-الزمخشري،مقامات الزمخشري،

7-القلقشندي،صبح الأعشى، في صناعة الإنشاء، مج 14، دار الكتب العلمية، لبنان 2016.

II-المراجع العربية:

1-أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت ج1.

2-إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان الهمذاني، راجعه الدكتور، عمر فروح، دار اقرأ بيروت، ط1، 1983.

3-جمال مباركي التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الثقافية (ب.ط) الجزائر،2003.

قائمة المصادر والمراجع:

4-حسين العربي: التناص والجمالية في شعر مصطفى الغماري

5-حسين عباس، فن المقامات في القرن السادس، دار املعارف، القاهرة، 1986.

6-حسين منصور العمري:إشكالية التناص،ط1،دار مكتبة الكندي للنشر، عمان 2014.

7-حنا الفاخوري، تاريخ الادب العربي، دار الكوثر، مصر،2012.

8-سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، مطبعة حلاوة، عالم الكتب الحديث، الأردن.

9-شوقي صيف، فنون الأدب العربي، الفن والقصص، دار المعارف، مصر ط3.

10-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقيته، إفريقيا الشرق، (د ط) الدار البيضاء، المغرب،2007.

11-عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للتوزيع،الجزائر ط2، 1980.

12-قصي عدنان،سعيد الحسيني، فن المقامات بالأندلس، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 1999.

13-محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،ط1 بيروت، لبنان دار العودة 1979.

14-محمد بن عبد الرزاق الحسين، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية،ج12. 1984.

15-محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3،الدار البيضاء المغرب، 1992.

16-محمد فنطازي: التناص، مطبعة بن سالم،ط1،الأغواط،2010.

17-محمد زغلول:الأدب في العصر الأيوبي،دار المعارف الإسكندرية ج1. 1990.

18-هادي حسن حمودي:المقامات من ابن فارس إلى بديع ازلمان بيروت،ط1985،1.

19-نبيل علي الحسين: التناص، دار كنوز المعرفة،ط1، عمان2010.

20-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر2010.

21-يوسف نور عويص: فن المقامات بين المشرق والمغرب ط1، 1979.

III –الكتب الأجنبية المترجمة:

1-جوليا كريستيفا: علم النص، ترفريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط2، 1997.

2- رونان برت برت : دراسة سسيولوجية (تر، عبد السلام بن عبد العالي)دار توبقال ، دار البيضاء ،ط2 1986،

IV–الروائيين:

1-أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عزام، دار المعارف القاهرة مصر، ط5 ، (ب ش)،ج

2-أبو نواس، ديوانه ،قسم الشعر ،دار النشر صادر ،2004 ؟

VI–المجلات:

1-أحمد سليم الزمول: التناص الأدبي في مقامات الحريري، دراسة وصفية تحليلية، مجلة الذاكرة، العدد 9، جوان 2017.

2-إيمان السنيني: مجلة الأفاق الثقافية، التناص النشأة والمفهوم 2003.

VII-الرسائل الجامعية:

1-رمضان مسعودي: التناص في شعر محمد بلقاسم خمار، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر،جامعة قاصدي مرباح،ورقلة 2010-2011.

2-شريفة عثمان عباس: أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقول، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015/2014.

VIII-المواقع الالكترونية:

-الزمخشري: مقامات الزمخشري

Pdf:http//www-al-mostafa.com

www.alkottob.com