مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 18 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2022 الصفحات 461- 475

مستويات التناص القرآني في ديوان الأحوص الأنصاري

Levels of Quranic Intertextuality in Diwan (Poetry) Al-Ahwas Al-Ansari

عبد الهادي بوراس[1]،* حواس بري[2]

[1] جامعة أبو القاسم سعد الله/ الجزائر 2 (الجزائر)، abdelhadi.bouras@univ-alger2.dz

مخبر الخطاب الصوفي (جامعة أبو القاسم سعد الله/ الجزائر 2)

[2] جامعة أبو القاسم سعد الله/ الجزائر 2 (الجزائر)، ibnberri@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022 /04/20 تاريخ القبول: 2022 /11/03

الكلمات المفتاحية:

مستويات؛

التناص؛

القرآن؛

الشّعر؛

الأحوص؛

الملخص:

يعنى هذا البحث بالحديث عن التناص وأثره على النصوص الجديدة، قصد بيان جمالية التناص القرآني في ديوان الأحوص الأنصاري، عملنا من خلاله على تتبع هذه الظاهرة الفنية عند العرب والغرب، وتحليل نماذج مختارة من ديوانه، انطلاقا من التساؤلات التالية: ما قيمة القراءة الواعية في تحقيق اندماج المبدع مع النص؟ وإلى أي مدى بلغ حضور التناص في ديوان الأحوص، وفي أي مستوى وظفها؟

Keywords:
levels,
intertextuality,
Quran,
poetry,
Al-Ahwas,

ABSTRACT:

This research is concerned with discussing intertextuality and its impact on new texts, in order to demonstrate the aesthetics of Quranic intertextuality in Al-Ahwas Al-Ansari's poetry collection (Diwan). Through it, we worked to trace this artistic phenomenon among the Arabs and the West, and to analyze selected models from his collection (Diwan), based on the following questions: what is the value of conscious reading in achieving the creator's integration with the text? And what extent did the presence of intertextuality reach in Diwan al-Ahwas, and at what level did he employ it?

* عبد الهادي بوراس

1. مقدمة:

يعدّ التناص سمة حتمية لا يخلو منها أي عمل إبداعي، فالتناص قدر كل نص، يتسرب فيه إبداع السابق إلى اللاحق بوعي أو بغير وعي، ما يجعل النص خلاصة لعدد من النصوص المنصهرة فيما بينها، تمنح النص الجديد بنية متعددة القيمة، من خلال ثنائية الحضور والغياب، كما تمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، لا تُرى إلا من خلال التناص.

ما يعني أن المتعاليات النصية؛ أي النصوص الغائبة تؤثر على النص الحاضر، وبعبارة أدق إن الآخر يؤثر على أنا الكاتب، فيصير الأنا مجموعة من النصوص الأخرى، انتبه من خلالها ابن خلدون إلى أن جودة ملكة الكتابة تتبع جودة المحفوظ.

وعلى هذا النحو من الارتقاء، فإننا نصل إلى فرضية مفادها أن حضور القرآن في النصوص الإبداعية يعطيها سمة جمالية لا تتحقق لها من دونه، وتدفعنا الفرضية بدورها إلى التساؤل عن هذه السمة التي تتحقق بتفاعل المبدع مع النص القرآني، انطلاقا من السؤال التالي: ما القيمة الجمالية التي بعثها التناص القرآني في الشعر العربي عموما وفي شعر الأحوص على وجه الخصوص.

نسعى من خلال هذا السؤال إلى تحديد مجموعة من الأهداف تتمثل في:

- بيان قيمة القراءة الواعية في اندماج المبدع مع النصوص السابقة.
- تتبع أثر النصوص الغائبة على النص الحاضر، وقدرة المبدع على تجاوزها من خلال ثنائية التوليد والتحويل.
- تحديد مستويات التناص القرآني في الشعر العربي من خلال ديوان الأحوص.

وتحقيقا لهذه المطالب، كان لابد من إتباع المنهج الوصفي التحليلي بغية وصف الظاهرة الفنية المتمثلة في التناص، وتحديد جمالياتها من خلال تحليل النماذج المختارة، اعتمادا على جملة من الدراسات أبرزها أثر التناص الديني في أدب مصطفى صادق الرافعي، لسواعد متلف، والتناص وأثره في انسجام النص لنجادي بوعمامة، ونظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني، لعنبر عبد الله نايف.

2.القراءة الواعية وأثرها على المبدع:

1.2 القراءة الواعية ودورها في امتصاص النصوص:

إن تأمل فعل القراءة في تاريخ البشرية يدلك على نقطة مركزية، إذ تجدها أول خطوات الإنسان بداية من قوله تعالى:﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ**﴾[1]، كما تجدها آخر خطواته وصولا إلى قوله تعالى:﴿**اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا**﴾[2]، فترى تاريخ البشرية جمعاء بين قراءتين.

ويزيدك اهتماما لفعل القراءة أن تراثنا الشعري ينطلق من فكرة الوقوف على الطلل، وليس لهذا الوقوف غرض إلا استقراء الجمادات، والدواب«فلكل تفصيل لغة لا تدرك قدرتُنا العقلية أحيانا معانيها، وهي مع ذلك واضحة لذاتيتنا، فتلك التحفة الصغيرة أمامنا في حجرة النوم أو العمل ليست أبدا خامدة، إنَّ فيها بعض شيء، بعض ما يشبه الروح يدعونا إلى الكلام كما ندعوه»[3].

وإذا ما ربطنا فكرة القراءة ببداية الإنسان، ثم ببداية القصيدة، ندرك أن فعل القراءة هو أول خطوة نحو الإبداع«ذلك أنَّ المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة»[4]، فانتبه العرب إلى حاجة المبدع لنماذج فذّة يدرك من خلالها خصائص جنسه، وأساليب التصرف فيه، «حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها»[5]، ولا سبيل إلى هذه الملكة إلا بالقراءة، ليشكل بها رؤية معرفية عميقة تنعكس على نشاطه الفني«فإذا جاش فكره أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف، ويذهب في ذلك ما يُحكى عن خالد بن عبيد الله القسري، فإنه قال: حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها؛ فتناسيتها، فلم أُرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ»[6]، وسهولة الكلام هي نتاج التأمل والمراجعة، ليدخل بعد ذلك في ما يسمى بـ"مرحلة الاحتضان"(incubation) يبني فيها الفكر على الفكر، والأسلوب على الأسلوب، ويدلك على هذا قول البحتري:

سَوَائِرُ شِعْرٍ جَامِعٍ بَدَدَ العُلَى تَعَلّقْنَ مَن قَبْلِي وأَتْعَبْنَ مَن بَعْدِي[7]

فقوله: "تعلّقن من قبلي" بيان لسعة اطلاعه وإحاطته بما أبدع الذين من قبله، وهو ما تجتمع عليه كل ثقافات الأمم، ولرولان بارت في هذا نص يقول فيه: «لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومة دون أن أغدو–شيئا فشيئا– أسير كلمات الآخرين، إن الأصداء العنيدة الوافدة من كل الكتابات السابقة لسوف تطغى على صوت كلماتي الحاضرة»[8]، ووصفه لها بالعنيدة يشير إلى استحالة تحكّم المبدع في أثر أفكار الآخرين داخل إبداعه الذي يعتقد أنه من بنات أفكاره، ولكن الكتابة في الحقيقة «حافلة بذكريات استخداماتها السابقة، لأن اللغة ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة تحديدا هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى»[9].

ولابد من الوقوف عند رؤية بارت للكتابة، واعتبارها مصالحة بين الذكرى والحرية، ومهما فتشت عن سبيل لهذه المصالحة، فلن تجده إلا في حسن قراءة النصوص وبراعة تأملها، فليست المزية في حفظ الشعر وروايته فيكون كقول ابن الرومي:

فإن يقل: إنّني رويتُ فكالدّفـ ـتر جَهْلًا بِكُلِ مَا اعْتَقَدَه[10]

إنما المزية في الوقوف على شرف الكلام وتأمله، بسكون طائر وخفض جناح – على حد قول أبي بكر الرازي– يتبصر أدق خصائص النماذج التي يقع عليها، ويستخرج كنهها ومكنونها ويمتص معانيها، ولقد حدد النبي صلى الله عليه وسلم هذه العلاقة في صورة أخّاذة تبرز قيمة التأمل في قوله:«مَثَلُ مَا بَعَثَنِي الله عَزَّ وَجَلَّ بِه مِن الهُدَى والعِلْمِ كَمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيْرِ، أَصَابَ أَرْضًا فَكَانَتْ مِنْهُا بُقْعَةٌ قَبِلَتْ الماءَ، فَأَنْبَتَت الكَلَأَ والعُشْبَ الكَثِيْرَ، وَكَانَتْ مِنْها بُقْعَةٌ أَمْسَكَتْ الماءَ، فَنَفَعَ الله عَزَّ وَجَلَ النَاسَ بِها فَشَرِبُوا مِنْهَا وَسَقَّوا وزَرَعُوا، وَكَانَتْ مِنْهَا طَائِفَةٌ قِيْعَانٌ لا تُمْسِكُ مَاءً ولا تُنْبتُ كَلأً»[11]، ومثل هذه الأراضين كمثل نفوس العباد منها من يولّد من العلم علما، ومنها من ينقله نقلا، ومنها من يفسده فلا هو استفاد منه، ولا نقله إلى الناس فتستفيد، ولك أن تنظر إلى تدرج الحديث من الأعلى إلى الأدنى في تصوير علاقة العقل بالنصوص، وأولها العقل المبدع الذي يفتش في خبايا النص ويبحث فيها

عن جديد يستنبطه، وبذلك«يرى غادامير أنَّ فهمنا للعمل لا يتأتى إلّا إذا نظرنا له من زاوية مخالفة للزاوية التي رآها منها معاصروه»[12]، وابن خلدون خير مثال على هذه القراءة، فقبل ظهوره كان التاريخ ضربا من الأحداث المتتابعة حتى إذا جاء وجدناه يخلع على التاريخ نظرة جديدة، فهو حين وصله بمبدأ السببية أدرك بتلك النظرة معنى تتابع الأحداث من حيث كونه عملية تطور، فقراءة ابن خلدون هي قراءة المبدع الذي لا يكتفي بالتمتع بل يمارس ما يطلق عليه إيزر«وجهة النظر الجوالة»[13]، التي تجعل القراءة نشاطا واعيا له غاياته، يقوم من خلالها القارئ بعملية الهدم والبناء، بحثا عن فراغات جدلية لملئها، فابن خلدون نظر إلى النصوص من جهة ما يسمى بثنائية الحضور والغياب؛ الغياب تمثل في الفارغات الجدلية داخل الأحداث التاريخية المتجسدة في أسباب الحدوث، لتأتي المقدمة ثمرة لفعل القراءة.

وهو معنى المصالحة عند بارت لأن هذه المصالحة لا تكون إلا إذا نظر المبدع إلى نصوص من سبقه؛ نظرة تحرر من القيود لتفتح أمامه باب النقائص«فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان لما وجد أي ابتكار أو اختراع»[14]، وبهذه النظرة يُنشئ المبدع عقلا يشق به طريقه بعيدا عن التقليد جاهرا بأسلوبه الخاص من جهة، الغني بإبداع الآخرين من جهة، وهو ما يعنيه ريتشاردز صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبي" بقوله في أول سطر: «هذا نسيج جديد لخيوط قديمة»[15]، وهو ما تعنيه جوليا كريستيفا بقولها: التناص «نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من الثقافة»[16].

ثم إن فكرة النسج فكرة خصبة في تراثنا العربي الإسلامي، ولعبد القاهر في هذا نص يؤيد ما ذهبنا إليه من ضرورة التأمل في الإبداع وصولا إلى درجة الهدم والبناء، يقول فيه:«ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم، وطريقةٌ مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبيّنوها، وتذكروا لها أمثلة، وتقولوا: مثلُ كيت وكيت، كما يذكر لك من تستوصفه عمل الديباج المنقش ما تعلم به وجه دقّة الصنعة، أو يعمله بين يديك، حتى ترى عيانا كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء؟ وماذا يذهب منها طولا وماذا يذهب منها عرضا؟ وبم يبدأ وبم يُثنَّى وبم يُثلث»[17]، فقوله: ترى عيانا كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، يرشدك إلى حركة عقل المبدع داخل إبداعه، ويدلك هذا أن المزية ليست في الفهم السطحي، وأنك لن تصل إلى الإبداع الذي يسميه بارت المصالحة، وتسميه كريستيفا بالنسيج إلا بالنظر الدقيق، وإن أردت مثالا على ذلك فانظر إلى براعة المتنبي وعمق نظرته حين أنشد سيف الدولة قوله:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شكٌّ لوَاقِفٍ كأنّكَ في جَفنِ الرّدَى وهْوَ نائِمُ
تَمُرّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ باسِمُ

فقال له سيف الدولة: قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدناه على امرئ القيس في قوله:

كَأَنِّيَ لَم أَركَب جَواداً لِلَذَّةٍ وَلَم أَتَبَطَّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ
وَلَم أَسبَإِ الزِقَّ الرَوِيَّ وَلَم أَقُل لِخَيلِيَ كُرّي كَرَّةً بَعدَ إِجفالِ

فقال المتنبي:«أيها الأمير، إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، وإذا صح النقد على امرئ القيس صحّ عليّ، وإنما أراد امرؤ القيس أن يقرن ركوب اللذة بركوب اللذة في بيت، وأن يجمع الشجاعة والكرم في بيت»[18]، فتأمل نظرة سيف الدولة التي وقفت عند حدود المعنى فأراد من المتنبي أن يقول:

وَقَفْتَ وَما في المَوْتِ شكٌّ لوَاقِفٍ وَوَجْهُكَ وَضّاحٌ وَثَغْرُكَ باسِمُ

تمُرّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً كأنّكَ في جَفنِ الرّدَى وهْوَ نائِمُ

لتتناسب المعاني، ولكن نظرة المتنبي كانت أبعد من ذلك، إذ راعى فيها المقابلة بين اللذة واللذة، وانظر إلى قوله: ليس البزاز بأعرف من الحائك، تجد كلام عبد القاهر ماثلا أمامك، فنظرة المتنبي كانت نظرة الحائك الذي يعرف كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، وماذا يذهب منها طولا وماذا يذهب منها عرضا.

وموقف المتنبي يجسد أكثر من تعريف للتناص فسوسير يراه امتصاصا للمعاني، وباختين يراه تفاعلا وتحاورا، وكريستيفا تراه تبادلا وذوبانا بين النصوص، فالمتنبي في أبياته هذه امتص معاني امرئ القيس وتحاور معها فأذابها في نصه منتجا بذلك نسجا جديدا لخيوط قديمة، ومصالحة بين الحرية والتذكر.

2.2 أثر القراءة الواعية في إبداع الشاعر:

والذي ذكرناه من قبل يدل أن النص الجديد خلاصة لعديد من النصوص استطاع الكاتب التفاعل معها وإذابتها، بداية من استنطاقه لها وسبر أغوارها، وإدراك ما يسميه آيزر بالاستراتيجيات النصية التي«تمكنه من الاندماج مع النص والتحاور معه، فالاستراتيجيات ليست بنيات السرد ومظاهر النص السطحية، بل هي بنيات تكمن وراء هذه التقنيات لتمكنها من إحداث التأثير فيه»[19]، وصولا إلى التأثر بمعاني النصوص وأساليبها، ما يجعل المبدع ذاتً مشحونة بذوات الذين سبقوه، وما دام النص –كما يقول ليتش– «ليس ذاتً مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى»[20]، فإن المبدع كذلك سلسلة من ذوات المبدعين، وعلى حد قول لانسون:«ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته»[21]، وهو الذي يرمي إليه إليوت بقوله:«الشاعر العظيم يكتب وسلفه في جلده»[22].

ما يعني أن أنا الكاتب مجموعة من الآخر، أو كما يقول باختين:«الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية»[23]؛ فالحطيئة مثلا يحمل معه أنا كعب بن زهير، وأنا زهير بن أبي سلمى، وأنا أوس بن حجر، وقد انتبه حازم القرطاجني إلى حضور زهير في شعر المتنبي في ختم المقاطع بأبيات من الحكمة فقال:«وممن سبق إلى هذه المعاني المذهوب بها مذهب الحكمة والتمثل في نهايات الفصول ومقاطع القول فيها، وسبك القول فيها أحسن سبك زهير، ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن من الصنعة، وأخذ خاطره به»[24]، وكلمة الولع عند حازم أساسية في مسألة الاستحضار؛ إذ لا يتم بطريقة عشوائية، بل على نحو تفاضلي يختار فيه الشاعر ما يناسب الباعث والمقام، وفكرة الولع قريبة من قول إليوت:«تُلح بعض التجارب دون بعضها الآخر، لأن الشاعر يراها فيّاضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي»[25]، وأجد من خلال هذا تفسيرا لبقاء أبيات عنترة في وصف الذباب بعيدة عن التناص؛ وذلك راجع –في

رأيي- إلى نظرة عنترة للذباب الذي أراه عقدة بالنسبة له، ومن المحال أن يكون وصفه للذباب، مع اسمه الذي يعني الذباب الأزرق مجرد صدفة.

وإن عدنا إلى السببية التي ذكرناها في قراءات ابن خلدون، وربطناها بفكرة التأثر نجد ابن خلدون يبحث عن أسباب جودة البيان، محاولا تطوير فكرة تأثر اللاحق بالسابق، فرأى أن جودة الملكة راجعة إلى جودة المحفوظ؛ أي على قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه، تكون جودة الملكة«فمن كان محفوظه من أشعار العرب الإسلاميين من شعر حبيب أو العتّابي، أو ابن المعتز أو ابن هانئ أو الشريف الرضي، تكون ملكته أجود وأعلى مقاما ورتبة في البلاغة ممن يحفظ أشعار المتأخرين مثل شعر ابن سهل، أو ابن النبيه، لنزول طبقة هؤلاء عن أولئك، وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده»[26]، والجودة هنا لا تعني حضور أساليب ومعاني مَنهم من طبقة حبيب والعتّابي، ولو كان كذلك لكانت رواية الشعر وإنشاده في منزلة نظمه، إنما الشأن راجع إلى قدرة المبدع على توليد عدد لا متناه من المتعاليات النصية بنظرة مختلفة عن السابق، ما يجعل النص نسجا جديدا من استشهادات سابقة تضع المتلقي أمام مصالحة بين الحرية والتذكر، حريّة تجعله أمام حركة نامية لمعان مولّدة، وأساليب مبتكرة، وتذكر يجعله في صلة مع المبدع من خلال مخزون عاطفي مشترك بينه وبين المبدع، ما يبقي التراث في تغير بتغير العصور، وتباين بتباين قدرات المبدعين على تجاوز بنيات نصية سابقة، وهو ما دعا إليه أكثر النقاد في اجتماعهم على فكرة أحقية المعنى لمن يعرضه في صورة أجود ممن سبقه، ومن أمثلة ذلك تشبيه السيوف بالكواكب، عند كلّ من عمرو بن كلثوم وبشار بن برد والمتنبي، يقول عمرو[27]:

تَبْني سَنَابِكُهَا مِنْ فَوقِ أرؤسِهم سَقْفًا كَواكِبِه البِيْضُ المَبَاتِير

ويقول بشار بن برد:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وأَسْيَافنَا ليلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُه

ويقول المتنبي:

يَزُورُ الأَعَادي في سَمَاءٍ عَجَاجة أسِنَتُه في جَانِبَيها الكواكب

والأبيات تجتمع على معنى واحد، إذ سعى بشار إلى امتصاص معنى عمرو بن كلثوم، وسعى المتنبي، إلى امتصاص معنى بشار، إلا أن بشار بن برد جاوز البيتين بقوله تهاوى كواكبه، فزاد على الصورة حركية، غابت في بيتي عمرو بن كلثوم والمتنبي، إذ ترى في بيتيهما تشبيها للسيوف بالكواكب، وترى في بيت بشار حركة للكواكب وهي تتهاوى.

وعلى هذا التقدير فإن فكرة التفاوت تربط التناص بالنظم ربطا وثيقا يضع الشاعر في مواجهة مع أسلافه من الشعراء، انطلاقا من مقولة الرماني«دلالة التأليف ليس لها نهاية»[28]، أو نظرية التوليد والتحويل عند تشومسكي التي«ترى أن اللغة تقوم على مجموعة من الأحكام المحصورة التي تولّد أمثلة من الكلام لا حصر لها»[29]، ما يعني أن قول النقاد إن معنى بيت عمرو بن كلثوم، شبيه ببيت بشار والمتنبي إنما هو تساهل منهم، لأن كلّ تغيير في النظم يتبعه تغير في المعنى، فإن كان معنى قولنا زيد منطلق يختلف عن معنى قولنا المنطلق زيد، أو زيد هو المنطلق، وهو

زيد المنطلق، فإن الأبيات الحاملة للتناص أشد اختلافا، معنى ذلك أننا أمام موازنة بين أبيات تختلف باختلاف تصرف أصحابها فيها، فقولك هذا البيت للبحتري، وذاك لأبي تمام ليس من جهة اللغة، إنما من جهة مناسبة معاني النفس لصورة النظم المعروفة عند سوسير بالكلام، لترى بذلك النظم«يفضل بعضه بعضا، ويتقدم منه الشيءُ الشيء، ويزداد فضل ذلك ويرتقي منزلة فوق منزلة، ويعلو مرقبا بعد مرقب، ويستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع وتنحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوي الأقدام في العجز»[30].

وإن أردنا أن نستخلص أهم النقاط التي تقودنا إلى الحديث عن التناص القرآني، فإننا نجملها في نقطتين جوهريتين:

- قول ابن خلدون: على مقدرا جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال.
- قول عبد القاهر: تفاضل الشعراء في الأساليب حتى ينتهي إلى الإعجاز الذي تنقطع عنده الأطماع وتنحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوي الأقدام في العجز.

3.التناص القرآني وجماليته في شعر الأحوص الأنصاري:

1.3 أثر القرآن في الشعر العربي:

شكّل القرآن دورا أساسيا في تكوين المناخ العقلي؛ ذلك المناخ الذي تدشّن يوم قام المجتمع الإسلامي الناشئ أيام سيدنا عثمان بجمع آيات القرآن تحت لجنة علمية لا تقبل التغيير ترأسها زيد بن ثابت، فقامت بأول عمل علمي منهجي في الفكر البشري الذي بدأت ملامحه النفسية في التشكل منذ نزول "اقرأ".

ولابد لهذا الفكر الجديد أن يثمر ملامح فنية جديدة تطغى على إبداعه الشعري الموسوم بالشعر الإسلامي، الذي تربى ذوقه على القرآن والسنة، والذي يهمّنا في هذا المقام أن قول ابن خلدون على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال، يربطنا بأثر القرآن في الشعر العربي؛ لأن مسألة الارتقاء التي انطلق منها ابن خلدون لابد أن تصل إلى مستوى من الجودة هو مستوى الإعجاز، وهو ما أوصل ابن خلدون إلى اعتبار«كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهليّة، في منثورهم ومنظومهم، والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العليا من الكلام في القرآن والحديث، اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثليهما، لكونها ولجت قلوبهم ونشأت على أساليبها في نفوسهم، فنهضت طباعهم، وارتقت ملكاتهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية، ممن لم يسمع هذه الطبقة، ولا نشأ عليها، وتأمل ذلك يشهد لك به ذوقك إن كنت من أهل الذوق والتبصر بالبلاغة»[31]، وتنظيره ما زال بعيدا عن الدرس والتحليل، خصوصا إذا ما قابلناه بقول الأصمعي إن الشعر إذا دخل في باب الخير لان وضعف.

ومادام النص الجديد يحاول تجاوز البنيات النصية التي امتصها وتفاعل معها، باعتبار أن دلالة التأليف ليس لها نهاية، فإن تناصه مع القرآن يضعه أمام نظم تنقطع معه الأطماع وتنحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوي الأقدام عنده في العجز، فالمبدع يعلم أنه في منأى عن تجاوزه، فتتحول علاقة النص الجديد بالقرآن من علاقة تجاوز إلى علاقة تبرك «بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن، أو الحديث»[32]،

فإن كان جيرار جينيت يعتبر الأوديسة والإلياذة نصا أعلى، والنص الجديد نصا أسفل، فإن الذي يقابل كلا من الإلياذة والأوديسة في تراثنا هي المعلقات، ما يجعل القرآن أقصى درجات العلو التي يتعلق بها الشاعر«لتأسيس لغة جديدة طافحة بحيوية دافقة، ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النص الشعري رونقا جماليا وثراء فنيا وصدقا قويا»[33]، يسميه النقاد بالاقتباس؛ بمعنى استمداد النور، وقد وردت في قوله تعالى:﴿**إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**﴾[34].

واللطيف أن حالة النص الجاهلي قبل الاقتباس وبعده، شبيهة بحال سيدنا موسى قبل رؤية القبس وبعده، إذ اجتمعا على الخوف من المجهول، خوف سيدنا موسى من مصيره، كخوف الشاعر الجاهلي من المجهول، ثم خرج سيدنا موسى من القبس رسولا كما خرج الشعر الإسلامي خادما للرسالة، فاجتمعا على قوله تعالى:﴿ **قَالَ لا تَخَافَا إِنَّنِي مَعَكُمَا**﴾[35]، وقول نبيه صلى الله عليه وسلم«اهْجُهُمْ، أَوْ هَاجِهِمْ، وَجِبْرِيلُ مَعَكَ»[36].

وبما أن المبدع يتعامل مع بنية نصية لا تقبل التجاوز، فإنه في حاجة إلى وعي زائد في امتصاصه للنص الأعلى ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، محاولا التوفيق بين نصين مختلفين، نص قرآني في مقابل نص شعري ذاتي؛ ما يعني أن المعنى المتناص يُصبَغ بصبغة ذاتية ترى من خلالها قصص القرآن وشخصياته بعين المبدع ومشاعره يمنحها تفسيرات جديدة، أو يظهرها بحلة كانت خافية، تتباين من شاعر لآخر على حسب مستوى التفاعل مع الآية، ومستوى التناص المعتمد.

2.3 مستويات التناص القرآني وجمالياته في شعر الأحوص الأنصاري:

سعت جوليا كريستيفا إلى تطوير فكرة الحوار عند باختين، باصطلاحها على هذه الظاهرة الفنية بالتناص(intertextuality)، وعملت من خلال ذلك على تحديد مستويات للتناص[37] تتباين في قيمتها الجمالية، تمثلت فيما يأتي:

أ/ النفي الكلي: والذي يسميه نقادنا بالتحويل والتوليد، ويسميه محمد بنيس بالتناص الحواري.

ب/ النفي المتوازي: ومعناه توظيف النصوص الغائبة بطريقة يظل فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة، أطلق عليه بنيس التناص الامتصاصي.

ج/ النفي الجزئي: يأخذ فيه الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي ويوظفها داخل خطابه، اصطلح عليها محمد بنيس بالتناص الاجتراري.

والملاحظ من خلال التقسيمات أن كريستيفا تنطلق من فكرة النفي؛ أي الإخفاء، وهو ما نادى به النقاد في قضية السرقات، واعتبروه من جمالياتها.

وعلى ضوء هذا التقسيم فإننا نجد ديوان الأحوص الأنصاري يدور في تناصه مع القرآن حول هذه المستويات، والأحوص الأنصاري هو عبد الله بن محمد بن عاصم، وعاصم –جد الأحوص– صحابي جليل، شهد بدرا، وأحدا، استشهد يوم الرجيع في السنة الرابعة للهجرة، ويسمى ذي الدَّبر نسبة إلى ريح الدبور التي منعت المشركين من التنكيل

بجثته بعد استشهاده، وحنظلة بن أبي عامر غسيل الملائكة خال عاصم، والذي نريده من خلال هذا التعريف بيان الخلفية التي تربى عليها الأحوص، فكان كثير الفخر بآبائه،كقوله:

فَأَنا ابْنُ الذي حَمَتْ لَحمَهُ الدَّبْـ ـرُ قَتِيْلُ اللّحْيَانِ يَومَ الرَجِيْعِ[38]

غَسَّـــلَت خَالي المـَلَائِكَةُ الأَبْـ ـرَارُ مَيْتًا طُوْبَى لَهُ مِنْ صَرِيْعِ

ما جعل معجمه غنيا بالرموز الدينية كبدر وأحد، وذي القرنيين، والبيت الثاني للأحوص في تناص امتصاصي، ونفي متواز مع قوله صلى الله عليه سلم«إنَّ صاحبَكم حَنْظَلةُ تُغَسِّلُه الملائكةُ، فسلُوا صاحبتَه»[39]؛ إذ بقي فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة، وأبقى على هذا المستوى في هجائه لأم جميل معتمدا على قوله تعالى:﴿**وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**﴾[40]، فقال:

مَا ذَاتُ حَبْلٍ يَرَاهُ النَّاسُ كُلُّهُم وَسْطَ الجَحِيْمِ وَلا يَخْفَى عَلَى أَحَدِ

كُلُّ الحِبَالِ حِبَالُ النَّاسِ مِنْ شَعَرٍ وَحَبْلُهَا وَسْطَ أَهْلِ النَّارِ مِنْ مَسَدِ

فالأحوص لم يزد على نقل المعنى ونظمه شعرا اقتباسا من الآية، وإن كان قد أضاف إليها صورة تقابلية بين حبال الناس وحبال أم جميل، إلا أن المعنى بقي طاغيا على النص، ومثله قوله:

ثِنْتَانِ لا أَدْنُو لِوَصْلِهِمَا عِرْسُ الخَلِيْلِ، وَجَارَة الجُنُبِ[41]

أَمَّا الخَلِيْلُ فَلَسْتُ فَاجِعَهُ وَالجَـارُ أَوْصَـانِـي بِـهِ رَبِـي

ومعلوم من قوله وجارة الجنب والجار أوصاني به ربي أنه يريد قوله تعالى:﴿ **وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَالْجَارِ الْجُنُبِ**﴾[42]

هذا ولم يكتف الأحوص بالتناص المفرد، إنما وظّف التناص التركيبي الذي يجمع فيه أكثر من آية، كقوله:

قَدّم لِنَفْسِكَ قَبْلَ يَوْمِكَ صَالِحًا واعْمَلْ، فَلَيْسَ إِلَى الخُلُودِ سَبِيْلُ

إِنَّ الحِمَامَ لَطَالِبٌ لَكَ لاحِقٌ والمَوْتُ رَبْـعُ إِقِـامَـةٍ مَحْـلُولُ

لَابُدَّ مِنْ يَوْمٍ لِكُلِّ مُعَمَّرٍ فِيْهِ لِعُدّة عُمْرِهِ تَكْمِيلُ

إن الأحوص في مقطوعته يركبّ بين قوله تعالى:﴿**وَمَا تُقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُم مِّنْ خَيْرٍ تَجِدُوهُ عِندَ اللَّهِ**﴾[43] وقوله تعالى: ﴿**قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ**﴾[44]، وقوله تعالى:﴿**كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ**﴾[45].

والملاحظ من خلال ديوانه أن النمط الغالب في تناصه مع القرآن هو التناص الامتصاصي، ولم يوظف النفي الجزئي الذي يسميه محمد بنيس بالاجتراري إلا في قوله:

إذا رُمتُ عَنها سَلوَةً قالَ شافِعٌ مِنَ الحُبِّ ميعادُ السُلوِّ المقابِرُ

سَيَبقى لَها في مُضمَرِ القَلبِ والحَشا سَـريـرَةُ ودٍّ يَـومَ تُـبْلَى السَّـرائِـرُ

فقوله يوم تبلى السرائر تناص اجتراري على حد تعبير محمد بنيس مع قوله تعالى في سورة الطارق:﴿**يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ**﴾[46]

والذي بدا لي أن كلمة الاجتراري فيها نوع من السلبية تغيّب قيمة جمالية في التناص الحرفي، ومن خلال تقسيم جوليا كريستيفا نرى أن أدنى أنواع التناص هو التناص الذي لا يتجاوز فيه المبدع حدود نقل النص الأصلي، ولكننا بهذا التقسيم نهمل قدرة المبدع على دمج النص المنقول ضمن النص الجديد بصورة تجعله جزءا لا يتجزأ منه، وذلك مما لا يقدر عليه المبدع إلا إذا التبس بالمعنى وصار جزءا منه، وبناء على هذا فإن قضية التناص في حاجة ماسة إلى قراءتها في ضوء قضية الطبع والوحدة العضوية، فكما أن الجناس والطباق لا يأتي بصورة لائقة إلا إذا استدعاه الطبع، فكذلك الشأن في التناص لا يكون في موضعه إلا إذا استدعاه الطبع، ولا يهم بذلك مستوى مجيئه فإن اقتضى السياق حضور التناص في مستواه الاجتراري، ورأى المبدع أن نقله حرفيا يؤدي قيمة جمالية لا تحقق بغيابه، فإنه من التكلف أن يعدل من التناص الاجتراري إلى التناص الحواري، والشأن قريب من التشبيه البسيط والاستعارة، فما كل موضع تكون فيه الاستعارة أبلغ، فقد تجد التشبيه البسيط يحقق ما لا تحققه الاستعارة، فكذلك ما كل تناص حواري أبلغ، فقد يؤدي النقل الحرفي ما لا يؤديه الحواري، كأن يريد المبدع حضور النص الأصلي بألفاظه لدى المتلقي.

فإن ثبت عندك ما ذهبت إليه فانظر البيت الأول للأحوص وتنكيره السُّلُو، تقليلا لهذا السلو ثم جعل الشافع جزءا من الحب، ولاحظ أن مقول القول: جاء ابتدائيا؛ إذ لم يقل إنَّ ميعاد السلو، كما لم يقل: ولكنّ ميعاد السلو، ووراء ذلك سريرة جليلة، مفادها أنه لا ينكر أن السلو عنها محال، فجاء مناسبًا لإذا، الدالة على تعظيم الأمر، المستوحاة من النظم القرآني، لأنك لا تجد أداة الشرط "إذا" إلا فيما عظم من الأمر كقوله تعالى: ﴿**إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ**﴾[47]، وقوله:﴿**إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ**﴾[48]، بخلاف "إنْ"، كأن تقدير الكلام محال أن أسلو عن حبها فإذا فكرت في السلو قال شافع من الحب: تعلم أن لا سلو إلا في القبر، ثم انظر إلى أعجب ما يمكن أن يبدع العقل، وهو التفاته في اختيار فاعل سيبقى، لأن فاعلها من المفروض أن يأتي مذكرا، أو أن يقول ستبقى حتى تناسب السريرة لكنه عدل عنها حرصا وحفاظا على كلمة "ود" فلو قال: ستبقى سريرة ود، لعاد البقاء على السريرة، ولكنه أراد بقاء الود وشموله، لأنه أساس المعنى وما أضافه إلا لقيمة لا تحقق إلا به، إذ الأهم عدنه هو بقاء الود لا السريرة وحدها، وهو كقول جرير:

لَمَّا أَتَى خَبَرُ الزُّبَيْرِ تَوَاضَعَت سُوْرُ المِدِيْنَةِ والجِبَالُ الخُشّعُ

فتاء التأنيث في الفعل "تواضعت" أدت إلى إدخال كل المدينة في التواضع، فهو لا يريد تواضع السور وحده، إنما يريد تواضع كل المدينة، وهي خاصية أسلوبية جاءت في قوله تعالى:﴿**إِنَّ رَحْمَتَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ**﴾[49]، فأدى التأنيث إلى معنى قرب الله وقرب رحمته، وهذا التوسع يحمل معنى الإيجاز، فبدلا من أن نقول: إن رحمة الله قريبة، والله قريب، قال سبحانه إن رحمت الله قريب.

فرأى أن هذا التهويل الذي صاغه في أساليب خادمة له بداية من اختيار كلمة رمت؛ لأن رام بمعنى طلب البعيد، وإذا الشرطية، والجملة الابتدائية، والالتفات، لا يناسبه إلا النقل الحرفي لقوله تعالى:﴿ **يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ**﴾[50]

لما فيه من المناسبة، وما يحدثه اقتباسها من تمويل، ولا يعقل أن يهمل هذا التناسق في التناص ويعدل به إلى التناص الحواري والنفي الكلي.

4. خاتمة:

أحدث القرآن الكريم نقلة فريدة في المجتمع العربي بداية من المناخ العقلي وصولا إلى الإنتاج الأدبي، فهذّب أساليبهم كما هذّب أفكارهم وسلوكاتهم، وكان النص القرآني قبلة للمبدعين يقتبسون من نوره، بلاغة ومعان، فحاولنا في هذه الدراسة تتبع مستويات التناص القرآني في ديوان الأحوص الأنصاري، وتوصلنا إلى النتائج التالية:

- إن فعل القراءة هو أول خطوة نحو الإبداع لأنَّ المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهي مرحلة تسمى بالاحتضان(incubation) ليشكل بها رؤية معرفية عميقة تنعكس على نشاطه الفني.

- إن الكتابة مصالحة بين الحرية والذكرى، ولا سبيل إلى هذه المصالحة، إلا في حسن قراءة النصوص وبراعة تأملها، فليست المزية في حفظ الشعر وروايته، إنما المزية في الوقوف على شرف الكلام وتأمله، وامتصاص معانيه، بحثا عن زاوية مخالفة للزاوية التي رآها منها معاصروه، اصطلح عليها آيزر وجهة النظر الجوالة.

- إن فرضية الفراغات الجدلية هي أهم نقطة ينطلق منها المبدع، فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان لما وجد أي ابتكار أو اختراع.

- إن اجتماع كل من جوليا كريستيفا وريتشاردز، وعبد القاهر في وصف النص بالنسج الجديد لخيوط قديمة يدلنا أن النص الجديد خلاصة لعديد من النصوص استطاع الكاتب التفاعل معها وإذابتها، بداية من استنطاقه لها وسبر أغوارها، وإدراك ما يسميه آيزر بالاستراتيجيات النصية، التي تمكنه من الاندماج مع النص والتحاور معه.

- بما أننا نسلم أن النص ليس ذات مستقلة، بل سلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى، فإن المبدع كذلك سلسلة من ذوات المبدعين، وثلاثة أرباعه مكونة من غير ذاته، ما يجعل الأسلوب هو الرجل ومجموعته الاجتماعية.

- وما دام المبدع سلسلة من ذوات المبدعين، فإن أسلوبه يرتقي على قدر جودة من يتأثر بهم كما يقول ابن خلدون: إن جودة الملكة راجعة إلى جودة المحفوظ؛ أي على قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه، تكون جودة النظم.

- إن الجودة التي يبحث عنها ابن خلدون لا تعني حضور أساليب ومعاني مَنهم من الطبقة العليا في البلاغة، ولو كان كذلك لكانت رواية الشعر وإنشاده في منزلة نظمه، إنما يقصد قدرة المبدع على توليد عدد لا متناه من المتعاليات النصية تبقي التراث في تغير بتغير العصور، وتباين بتباين قدرات المبدعين وتجاوز بنيات نصية سابقة، وهو ما دعا إليه أكثر النقاد في اجتماعهم على فكرة أحقية المعنى لمن يعرضه في صورة أجود ممن سبقه.

- إن فكرة التفاوت تربط التناص بالنظم ربطا وثيقا يضع الشاعر في مواجهة مع أسلافه من الشعراء، انطلاقا من فكرة "دلالة التأليف ليس لها نهاية" عند النقاد العرب، ونظرية التوليد والتحويل عند تشومسكي، ما يعطي لكل

نص طبيعة تختلف باختلاف النظم، ويجعل الشعراء في رهان يفضل بعضهم بعضا، إلى أن يصل التسامي إلى حد تنقطع الأطماع فيه وتنحسر عنده الظنون، وهو القرآن الكريم.

- إن مقولة تنامي الأسلوب بتنامي المحفوظ، قادت ابن خلدون إلى استنتاج يحتاج المزيد من التأمل، إذ رأى أن كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهليّة، لأن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العليا من الكلام في القرآن والحديث.

- ومادام النص الجديد يحاول تجاوز البنيات النصية التي امتصها وتفاعل معها، باعتبار أن دلالة التأليف ليس لها نهاية، فإن تناصه مع القرآن يضعه أمام نظم يستحيل تجاوزه، ما يجعل علاقة النص الجديد بالقرآن تنتقل من علاقة تجاوز إلى علاقة تبرك تمسح على النص الجديد لونا من القداسة، وقبسا من البيان العالي، ما يقتضي من المبدع وعيا زائدا في امتصاص النص الأعلى ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، محاولا التوفيق بين نصين مختلفين.

- إن تعامل المبدع مع النصوص السابقة ينحصر في مجموعة من المستويات المرهونة بقدرته على تفريغ النص السابق وامتصاصه، وعلى قدر غياب النص الغائب في النص الحاضر تكون جودة التناص، وأبسط هذه المستويات ما يسميه محمد بنيس بالتناص الاجتراري، وأعلاها هو التناص الحواري، الذي يفجّر فيه الشاعر بواعثه.

- تبيان حضور التناص القرآني في ديوان الأحوص الأنصاري وفق المستويات المحددة، وكان التناص الامتصاصي النوع الغالب على المستويات الأخرى، موظفا التناص المفرد تارة، والتناص التركيبي تارة أخرى.

- إن النظر إلى التناص كإجراء مستقل عن النص الذي جاء فيه، وحصره ضمن مجموعة من المستويات يصرفنا عن تتبع قدرة المبدع في دمج النص المنقول ضمن النص الجديد بصورة تجعله جزءا لا يتجزأ منه، كما يصرفنا عن تأمل القيمة الجمالية التي يحققها المستوى الجزئي.

- والمقترح من خلال بحثنا هذا: دراسة التناص في ضوء نظرية النظم، وعلاقتها بالطبع والتكلف، واللفظ والمعنى، والوحدة العضوية.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

- **المؤلفات:**

- ابن خلدون، عبد الرحمن، (2009)، مقدمة ابن خلدون، دار الهدى، الجزائر.
- ابن نبي، مالك، (1984)، مشكلة الثقافة، دار الفكر، سوريا.
- أبو موسى، محمد، (1999) مناهج علمائنا في بناء المعرفة، جامعة أم القرى، السعودية.
- الآمدي، أبو القاسم، (2017) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار المعارف، مصر.
- الأنصاري، الأحوص، (1990)، ديوان الأحوص الأنصاري، مكتبة الخانجي، مصر.
- بارت، رولان، (2002)، الكتابة درجة الصفر، مركز الإنماء الحضاري، سوريا.
- بن الحجاج، مسلم، (2006)، صحيح مسلم، دار طيبة، السعودية.

- بن حبان، محمد، (2012)، صحيح ابن حبان، دار ابن الحزم، بيروت.
- بن هشام، عبد الملك، (1955)، سيرة ابن هشام، مكتبة مصطفى بابي الحلبي، مصر.
- الجرجاني، عبد القاهر، (1991)، أسرار البلاغة، دار المدني، السعودية.
- جرير، (دت)، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، دار المعارف، مصر.
- حطري، سيمة، (2013)، التناص في الفكر النقدي، دار الغرب، الجزائر.
- العسكري، أبو هلال، (1952)، سر الصناعتين، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- العلوي، ابن طباطبا، (2005)، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان.
- عيسى، أحمد حسن، (1997)، الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت.
- القالي، أبو علي، (1975) الأمالي، الهيئة المصرية العامة، مصر.
- القرطاجني، حازم، (1986)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تونس.
- مباركي، جمال، (2003)، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إبداع الثقافية، الجزائر.
- مناصرة، عز الدين، (2011)، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العلمية لقصور الثقافية، مصر.

المقالات:

- بن داود، مبروك، (2021)، جمالية التناص القرآني وتذوقه في المختارات الشعرية الحماسة الصغرى لأبي تمام أنموذجا، العلوم العربية، الجزائر، العدد 03، 779-792.
- العالم، إسماعيل، (1999)، أثر القرآن في شعر الأخطل، مجمع اللغة العربية الأردني، الأردن، العدد 57، 63-82.
- عبد المطلب، محمد، (1992)، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد، السعودية، العدد 03، 49-98.
- عزام، محمد، (2000)، نظرية التناص، البيان الكويتية، الكويت، العدد:364، 07-22.
- متلف، سواعد، (2020)، أثر التناص الديني في أدب مصطفى صادق الرافعي وحي القلم أنموذجا، جسور المعرفة، الجزائر، العدد (04)، 221-232.
- نجادي، بوعمامة، (2020)، التناص وأثره في انسجام النص -دراسة تحليلية- مجلة المدونة، الجزائر، العدد (01)، 11-20.
- نصير، فاطمة، (2014)، نظرية القراءة بين هانزر روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر -مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد 02، 159-176.

الأطروحات:

- عنبر، عبد الله نايف، (1991)، نظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني، قسم الدراسات العليا للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الدراسات العلية، الجامعة الأردنية، الأردن.

الهوامش والإحالات:

[1] سور العلق، الآية: 01.

[2] سورة الإسراء الآية: 14.

[3] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، سوريا، 1984، ص: 55.

[4] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر العربي المعاصر، إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص: 52.

[5] عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ت: أحمد الزعبي، دار الهدى، الجزائر، ط01، 2009، ص: 651.

[6] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط02، 2005، ص: 48.

[7] أبو الحسن الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ت:سيد أحمد صقر، ج01، دار المعارف، مصر، ط05، 2017، ص: 261.

[8] برولان بارت، الكتابة درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002، ص: 25.

[9] المرجع نفسه، ص: 17.

[10] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: محمود شاكر، دار المدني، السعودية، ط01، 1991، ص: 144.

[11] مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ت: نظر بن محمد الفريابي، دار طيبة، السعودية، ط؟ 2006، رقم: 1787.

[12] فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانزر روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر –مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، مجلة اللغة العربية، المجلد 08، العدد 01، ص: 169.

[13] المرجع نفسه، ص: 172.

[14] أحمد حسن عيسى، الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص: 86

[15] محمد محمد أبو موسى، مناهج علمائنا في بناء المعرفة، جامعة أم القرى، السعودية، ط01، 1999، ص: 212

[16] سمية حطري، التناص في الفكر النقدي، دار الغرب، الجزائر، ط01، 2013، ص: 36.

[17] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود شاكر، دار المعارف، ط 05، 2004، ص: 36.

[18] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب ابن خوجة، مكتبة الخانجي، ط 03، 1986، ص: 159-161.

[19] فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانزر روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر، ص: 173

[20] بوعمامة نجادي، التناص وأثره في انسجام النص –دراسة تحليلة- مجلة المدونة، المجلد: 02، العدد 01، 2020، ص: 15.

[21] سواعد متلف، أثر التناص في أدب مصطفى صادق الرافعي وحي القلم أنموذجا، جسور المعرفة، المجلد 06، العدد 04، 2020، ص: 224.

[22] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر العربي المعاصر، ص: 102.

[23] عز الدين مناصرة، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الهيئة العلمية لقصور الثقافية، مصر، 2011، ص: 50.

[24] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 301.

[25] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر العربي المعاصر ، ص: 135.

[26] عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص: 656.

[27] انظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 174.

[28] عبد الله نايف عنبر، نظرية النظم عند العرب في ضوء مناهج التحليل اللساني، قسم الدراسات العلية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الدراسات العلية، الجامعة الأردنية، الأردن، 1991، ص: 45.

[29] المرجع السابق، ص: 45.

[30] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 35.

[31] عبد الرحمن بن خلدون، مقدم ابن خلدون، ص: 658.

[32] عبد المطلب، محمد، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد، السعودية، المجلد: 01، العدد 03، 1992، ص: 63-64.

[33] مبروك بن داود، جمالية التناص القرآني وتذوقه في المختارات الشعرية الحماسة الصغرى لأبي تمام أنموذجا، العلوم العربية، الجزائر، المجلد: 13، العدد 03، 2021، ص: 787.

[34] سورة طه، الآية: 10.

[35] سورة طه، الآية: 46.

[36] مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، رقم: 2687.

[37] انظر جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر العربي المعاصر، ص: 155.

[38] الأحوص الأنصاري، ديوان الأحوص الأنصاري، ت: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، مصر، ط02، 1990، ص: 200.

[39] محمد بن حبان، صحيح ابن حبان، ت: محمد علي سونمز، دار ابن الحزم، بيروت، ط01، 2012، ج08، رقم: 3361.

[40] سورة النساء، الآية: 36.

[41] ديوان الأحوص الأنصاري، ص: 102.

[42] سورة النساء، الآية: 36.

[43] سورة المزمل الآية: 20.

[44] سورة الجمعة الآية: 08.

[45] سورة العنكبوت، الآية: 57.

[46] سورة الطارق الآية: 09.

[47] سورة الواقعة، الآية: 01

[48] سورة الانشقاق، الآية: 01.

[49] سورة الأعراف، الآية: 56.

[50] سورة الطارق، الآية: 09.