التناص في شعر معن بن أوس المزني

م. د. صلاح أحمد صالح*

تأريخ التقديم:٢/٥/٢٠١٣ تأريخ القبول:٥/٦/٢٠١٣

توطئة:

أشار كثير من الباحثين العرب وفي أكثر من موضع إلى مصطلح التناص وعدوه جزءاً من تراثنا النقدي والأدبي، وإن كان لا يحمل التسمية المتعارف عليها حالياً (التناص) وقد قيل: إنه يصف ظاهرة قديمة قدم الكتابة عن الأدب نفسها أو قدم النقد الأدبي ذاته(١).

وقد تداخل التناص مع بعض المفاهيم مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات(٢)، وهذا التداخل "لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي وإنما بالعكس، يعطيه دفعة جديدة من الحياة عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة فيمحنه الخلود، عندما يجد فيه كل عصر ما يبتغيه على ضوء مفهوماته المستجدة"(٣).

وكان رواد التصور التقليدي للتناص (ممثلو اتجاه السرقات الشعرية)، يعدونه ضرباً من ضروب الاتفاق العرضي بين كتابة وأخرى، ويردون ذلك إلى مجرد اشتراك سببه اللغة وسجلاتها في الأمثال والمحاورات، والاوصاف والصور البلاغية ويرونه قائماً على نحت معنى من معنى ما دام يقوم على الابداع والابتداع والمحاكاة وهي مظاهر تقع تحت تأثير منطق اللغة الأدبية(٤).

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل .

(١) ينظر: التناص، عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، العدد الثاني، ك١، ١٩٩٣: ٥١.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥: ١١٩.

(٣) النص الغائب، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ١٠.

(٤) ينظر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠-٦١، ١٩٨٩: ٩١.

ونحن نرى الكثير من النقاد العرب الذين تناولوه شرحاً وتفسيراً، إذ لم يسموه بهذه التسمية والحقيقة إنه مصطلح غربي ولد على يد جوليا كرستيفا عام ١٩٦٩، استنبطته من كتابات باختين عن دستويفسكي، ثم احتضنته البنيوية الفرنسية وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية، وظهر في كتابات كرستيفا، وبارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية(١).

وكانت بداية ظهور مصطلح التناص عند الغرب مع شيوع فكرة موت المؤلف عند رولان بارت، ورفقة تلك الفكرة بمفهوم لذة النص، بوصف النص نسيجاً يحيا حراً طليقاً يمتع القراء بلذته(٢)، اذاً مدار التناص هو النص، فالنص الأدبي أياً كان جنسه هو مجموعة من أقوال الآخرين ونصوصهم قام النص الجديد بهضمها وتمثلها وتحويلها(٣). وقد حدده بالتعريف باحثون كثيرون، ومنهم جوليا كرستيفا وهو عندها "التقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى"(٤). وعرفه سولرس بأنه :"كل نص يقع في مفترق من طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً عميقاً"(٥). كما عرفه لوران جيني بأنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى"(٦). ويراه ريفاتير بأنه النصية أي بناء نص ليصير كياناً نصياً لا تتحقق إلا بتوظيف نصوص عديدة تتداخل فيما بينها وتتقاطع داخل النص الجديد(٧). أما جيرار جنيت فيعرفه بأنه "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"(٨).

---

(١) ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٠-٦١ لسنة ١٩٨٩: ٧٧ ، النص الغائب: ٢٦.

(٢) ينظر: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر دراسات في تأويل النصوص د. حافظ المغربي، الانتشار العربي، لبنان، النادي الأدبي، حائل، السعودية، ط١، ٢٠١٠: ١٨.

(٣) ينظر: قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩: ٦٠.

(٤) التناص الآلية النقدية مقترب تاريخي من المناهج النقدية الحديثة، داود سلمان الشويلي، مجلة الموقف الثقافي، العدد ٢٦ لسنة ٢٠٠٠: ٥٩.

(٥) المصدر نفسه: ٥٩.

(٦) المصدر نفسه: ٦٠.

(٧) ينظر: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الأقلام، العدد ٤-٥-٦ نيسان، مايس، حزيران، ١٩٩٥: ٤٣.

(٨) أشكال التناص: ٣٧.

آليات التناص:

الحديث عن آليات التناص أو كما يسميها بعضهم قوانينه[١]، يتطلب منا معرفة بما جاء في شعر الشاعر من تناصات واعية أو غير واعية، شكلت على مستوى الإدراك المفهومي وحدات دلالية، سعى البحث إلى استخلاصها من خلال التطبيق على عرصات واقع الشعر لدى الشاعر، وقد تبين من تأمل نصوص الشاعر أنه يعتمد على آليات تم تحديدها كما استشرفها بعض الأكاديميين العرب الذين طبقوا هذا المفهوم أعني(التناص)على الشعر القديم[٢]، أو من الذين سبقوا إلى تصنيفه على غرار تلك الآليات وهي: الاجترار، والامتصاص، والشرح، والاختصار، والتضمين، والحوار، والتوليد[٣]. وقد تتبعنا في بحثنا الآليات التي استخدمها الشاعر أو ظهرت في شعره إذ تعد الرؤية هي الأساس في اختيار تلك الآليات ولكل شاعر رؤاه وأفكاره، وكذلك آلياته، وقوانينه، ومن استقراء ديوانه تبين لنا توافر آليات خمس وهي الاجترار، والامتصاص، والحوار، وكذلك الاقتباس والتضمين إذ لا يكاد يخلو منهما شعر عربي إسلامي.

ولابد لنا ونحن ندرس التناص في شعر الشاعر معن بن أوس المزني أن نعرج ولو بصورة سريعة على تلك الآليات ونبين كيف وظفها الشاعر في شعره وهي:

١. **الاجترار:**

وهو أن يستمد من العصور السابقة، يتعامل مع النص السابق بوعي، ينتج عنه انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد شكل فارغ[٤]. ويبدو أن الاجترار من أفقر التناصات فناً فهو كأنه ترديد لما تداوله القدماء وجرى على ألسنتهم، لكنه ومع سكونيته يشكل معلماً على حضور قصيدته واصطفافها مع تلك القصائد(النصوص السابقة)،

(١) ينظر: النص الغائب: ٥٣.

(٢) ينظر: التناص في الشعر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، ١٩٩٦: ٣٦، التناص في شعر صفي الدين الحلي، مقداد خليل قاسم الخاتوني، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠١٢: ٣٠.

(٣) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٢٥٣.

(٤) ينظر: النص الغائب: ٥٣.

وكأنه يقول ها أنا ذا أصنع كما صنعوا. ومثال ذلك حديثه عن الأطلال وتشبيهها بالوشم، إذ يقول[١]:

عفا وخلا ممَّن عهدتُ بهِ خمُّ وشاقكَ بالمسحاءِ من سَرفٍ رسمُ
يلوحُ وقد عفَّى منازلَهُ البِلى كما لاحَ فوق المعصمِ الحسنِ الوشمُ

فهي معان سبق إليها الشعراء فتداولت في قصائدهم، من ذلك قول طرفة بن العبد[٢]:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

وقول عنترة[٣]:

ألا يادارَ عبلةَ بالطويِّ كرجعِ الوشمِ في رسغِ الهَديِّ

وغير ذلك كثير، فالشاعر هنا تناول معنى السابقين لكنه لم يعبأ بسكونه وإيقاظه وانما تركه كما هو إلاَّ ما كان من تغيير في أجزاء البيت واختلاف جغرافيته شكلا وموسيقى، وإذا دققنا النظر في مدار عملية الاجترار التي رأيناها لدى الشاعر بدا لنا فعالية الذاكرة المرتبطة بجدلية الحضور لديه فهو يستمد من الخزين المعرفي ما يتلاءم مع وعيه الجديد عن طريق تشكيل وتطعيم اللاحق لديه وتطعيمه بوشي السابقين وأفنانهم.

٢. الامتصاص:

وهو مرحلة أكثر رقياً من الاجترار، فيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص السابق (المرجع) وضرورة امتصاصه، ضمن النص الماثل (اللاحق) كاستمرار متجدد[٤]، وهنا تتحول الممارسة الإبداعية من خلال الامتصاص إلى مشاركة أكثر فاعلية، فتكون له حرية التشكيل وإعادة صياغة المضمون بعد امتصاصه وتخلله، مع أن النص اللاحق قليل الحضور في غضون

(١) ديوانه: ٣٥.
(٢) ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، ١٩٦١: ١٩.
(٣) ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة ١٩٦٤: ٢٦٨.
(٤) ينظر: النص الغائب: ٥٣.

النص السابق[١]، والامتصاص آلية تعمل على توفير مضامين جديدة، أو ترسيخ مضامين سابقة، حتى وإن كانت المرجعية في الإحالة إلى جملة مجتزأة من نص أوسع، فعندما يتداخل الشاعر مع نص سابق عن طريق امتصاصه لمعاني ذلك النص، فسيعمل على توسيع دائرة الدلالة للنص المرجع[٢]، والشاعر حين يمتص معاني السابقين يحاول إنتاج نص جديد له دلالاته الحالية، كما أنه يلبس النص المرجع حلة دلالية زاهية، ويكسبه زخماً دلالياً ثرا تتدفق ينابيعه لتزخر بنصوص مفعمة بصوت يظل يتردد صداه إلى ما لا نهاية. ومن تناصات الشاعر بهذه الآلية قوله[٣]:

وفي الناسِ إن رثَّت حِبالُكَ واصِلٌ وفي الأرضِ عن دارِ القلى مُتحوَّلُ

فالعرب ترى وجوب ترك الإقامة بدار الهوان[٤]، ويبدو جلياً أن الشاعر امتص قول قيس بن الخطيم[٥]:

ولم أرَ كامريءٍ يدنو لخَسفٍ لهُ في الأرضِ سيرٌ وانتِواءُ
وما بعضُ الإقامةِ في ديارٍ يُهانُ بها الفتى إلاَّ عناءُ

ومع أن المزني قد تعرض في أكثر شعره إلى صلة الرحم والروابط الاجتماعية، إلا أنه هنا قد مر مروراً سريعاً فأوجز موضوعين في بيت واحد، فهو يرى في عجز بيته أن ثمة فسحة من أمل وداراً ثانية غير دار القلى والهوان التي يحذر منها ويزدريها قيس بن الخطيم، وإن كانت قليلة المكوث كما أبان عن ذلك في قوله: بعض، وألفاظ النص المرجع أكثر بكثير من النص اللاحق وهذا يبين لنا مقدرة الشاعر المزني على إعادة صياغة النص المرجع، فقد اختزل بيتيه البالغين أكثر من عشر كلمات في كلمة واحدة، هي: (متحول)، فالقول الشعري الذي بثه النص

(١) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق شعر البياتي أنموذجاً، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، دمشق، ٢٠٠٧: ١٩١.

(٢) ينظر: التناص في شعر صفي الدين الحلي: ٥٢.

(٣) ديوانه: ٩٤.

(٤) ينظر: المستطرف من كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦: ٢ / ٨٤.

(٥) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، مكتبة العروبة، القاهرة، ط١، ١٩٦٢: ٩٦–٩٧.

المرجع ينم عن تجربة حياتية تتسم بالحكمة والموعظة، فهو وإن كان ينهى عن ملازمة دار الهوان إلا أننا نلمح بين سطوره سخرية، تتجسد بكلمة (العناء) التي ينهي بها أبياته وحكمته، أما النص اللاحق فإنه يحمل خطاباً جاداً لا يترك مجالاً للسامع إلا بالنأي عنها (دار الهوان)، فالامتصاص إذاً لا يعني التشرب فحسب وإنما هو إعادة صياغة وإبداع جديد.

٣. الحوار:

لاشك أن آلية الحوار تنطلق من كونها أكثر رقياً ونضجاً من سابقتيها، فهي وعي عميق ترفد النص الجديد ببنيات سابقة، تتراءى فيها القصدية، فهي إما أن تنقض النص السابق أو تتصارع معه، أو أنها ترفع منزلته[١]، مكونة حول حياضه هالة تشع بالمعاني والدلالات الجديدة ذات كيان مستقل، بني على أنقاض نصوص سابقة، شاعت فيها ظاهرة هدم النصوص الموظفة ونفيها[٢]، وهي شكل من محاورة النص السابق وموازاته من خلال استعارة قبسات مشعة يسخرها النص الجديد في خدمة رؤاه وأفكاره، لينتج عنها نصاً وليداً يحمل شذىً من النص المرجع ليكتمل ذلك الوهج الدلالي للنص الجديد المحاور.

ويقول معن في هذه الآلية ذاكراً ابن عمه[٣]:

فإن أعفُ عنه أغضِ عيناً على قذى وليس له بالصفحِ عن ذنبهِ علمُ

فالشاعر هنا يستدعي في مصيبته بابن عمه ما شغل الخنساء في مصيبتها بأخيها، فهي تقول[٤]:

قذى بعينيكَ أم بالعينِ عَوَّار أم ذرفت إذْ خلت من أهلِها الدارُ

فلشدة أساها على أخيها بعد فقده، تسائل نفسها: ما الذي حل بعينيك؟ هل هو القذى الذي يصيب العيون جراء مرض أو سقم؟ وهنا يبرز القذى كألم حاد يصيب العين فتنهمر دموعها، فاستعار شاعرنا ذلك الموقف وتلك الحالة التي اكتنفت الخنساء مع أخيها ليوظف تلك الدلالة بما يقاسيه مع ابن عمه، فإن عفا عنه، فكأنه ذلك الذي يتجرع الألم في عينيه، كأنه يغمضهما على

(١) ينظر: النص الغائب: ٥٣، التناص في شعر العصر الأموي: ٦٥.
(٢) ينظر: التناص في شعر صفي الدين الحلي: ٦٢.
(٣) ديوانه: ٤٠.
(٤) شرح ديوان الخنساء، منشورات دار مكتبة الحياة: ٤٩.

القذى الذي لا تهدأ العيون معه أبداً، فأفاد الشاعر من نص الخنساء بأن أظهر تشابه الألم في الحالين، إلاَّ أنه حاور نصاً تكاد تقترب حمولته الدلالية من المعنى الشامل للبيت وهو غض الطرف عن سوء أفعال قريبه. وذلك المرجع هو قول الحرث بن وعلة الذهلي[١]:

قومي هُمُ قتلوا أُميمَ أخي فإذا رَميتُ يُصيبني سَهمي
فَلَئن عَفوتُ لأعفُوَنْ جَلَلاً ولَئن سطوتُ لأوهِنَنْ عَظمي

فإنه لابد عاف عن قومه وآل رحمه؛ لأنه إن سطا سيوهن عظمه، فعظامه هم قومه وآل بيته، فلابد من الصبر عليهم وتحمل أذاهم. ولاشك أن الشاعر حاور قول الحرث بن وعلة بعد أن طاف في معاني البيت التي انتجت دلالات جديدة تحمل بذرة واحدة وهي السكوت عن ظلم ذوي القربى مهما كانت مسوغاته وأسبابه، فهو شعور واحد لدى الشاعرين.

٤. الاقتباس:

يعد الاقتباس من القرآن الكريم شكلاً من أشكال الآليات التناصية التي استشفها البحث عند الشاعر معن بن أوس المزني، ولاشك أن القرآن الكريم يمثل ذروة النصوص التي حوتها ذاكرة أغلب الشعراء آنذاك وإلى عصرنا الحاضر، إذ نهج شعراء صدر الإسلام على التأثر بأسلوب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فالقرآن الكريم يمثل الذروة العليا في البلاغة العربية[٢].

وقد عرف النقاد العرب قديماً الاقتباس على أنه تضمين الكلام شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، وذهب ابن الاثير إلى أن الكلام :"يكتسب به طلاوة وحلاوة وهو ضربان: كلي تذكر فيه الآية أو الحديث بجملتهما، وجزئي يذكر فيه بعض منهما"[٣].

ومعلوم أن الاقتباس هو استدعاء نص من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو جزء من النص منهما، فهو استمداد يتيح للشاعر المبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه

(١) شرح ديوان الحماسة ، الخطيب التبريزي، عالم الكتب، بيروت: ١٠٧/١.
(٢) ينظر: الإسلام والشعر، د. سامي مكي العاني، عالم المعارف، الكويت، ١٩٨٣: ٢٢٤.
(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق احمد الحوفي، نهضة مصر، ط١، ١٩٥٩: ٢٠٠.

الشعري لشيءٍ من القرآن أو الحديث النبوي[1]، والاقتباس في شعر معن أتى استمداداً من القرآن الكريم بكلمة أو كلمتين، ولم يقتبس نصاً أو آية وإنما اقتبس كلمة ذات دلالة واضحة فاعلة في النص كقوله[2]:

مزينةُ قومي إن سألتَ فإنَّهم لهم عِزَّةٌ لا تستطيعُ لها نَقلا
ولو سرتَ حتى مَطلَعِ الشمسِ لم تجد لقومٍ على قومي وإن كرُموا فَضلا

فقد استطاع الشاعر أن يقتبس من وهج النص القرآني كلمات (لا تستطيع، مطلع الشمس) التي تشكل علامات بارزة في محاورة موسى عليه السلام، والعبد الصالح التي ذكرت في القرآن: ﴿ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾(الكهف: ٦٧). وقوله: ﴿ حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَطْلِعَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَطْلُعُ عَلَىٰ قَوْمٍ لَّمْ نَجْعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتْرًا ﴾ (الكهف: ٩٠).

فالشاعر يعتد بقومه ولا يرى من يجاريهم في العالمين، وهذا ديدن المفتخرين؛ إذ لا يمكن لأحد أن يحول مجدهم فكأنه قار وراسٍ في الأرض كالجبال الشامخة، والشاعر كي يبين القصور في رأس المقللين من شأن قومه ويدحضهم استمد ما جاء في القرآن الكريم من تلك المحاورة بين موسى والعبد الصالح، وكأن علامتي (لا تستطيع، ومطلع الشمس) دليلٌ مفحم لذلك المشكك، فالأولى كلال النقل والثانية انتهاء الغاية والتسليم أخيرا، والاقتباس آلية تزيد من ألق النص الشعري وتكسبه قيمة عليا لاستفادته من النص المقدس والاستزادة منه لترصين معانيه .

٥- التضمين:

من الآليات المهمة في الشعر العربي، فقد يلجأ الشاعر اللاحق إلى تضمين شعره بأبيات أو نصف الأبيات من شعر السابقين لدواعٍ عديدة، والأرجح أنها تطعيم يرجع إليه الشعراء لإكساب أعمالهم – عند الجمهور– شيئاً من الإشعاع والظهور، ولاشك أن أغلب الشعراء يدفعهم حب الشهرة إلى أن تعانق أعمالهم روائع الأقدمين، لتجد ملامسة لأذهان الناس وقلوبهم، فلابد للشاعر إذاً من أن يضمن شعره بأشعار سابقيه، فهو "لا يستطيع أن يبدأ الحديث أو يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلاَّ عن طريق بعث الماضي، فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمر

(١) ينظر: أشكال التناص: ١٥٨.
(٢) ديوانه: ٦١.

على عقل الشاعر"[١]. والشاعر بهذا "كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه"[٢]، وهو كذلك "قادر على صناعة جديد من قديم وجميل من أقل جمالاً"[٣]. على أن التضمين يحتاج إلى مهارة فائقة عند الولوج إلى النص السابق الذي يعد مناراً ودلالة متوهجة، فالتعرض لتلك النصوص ومحاولة سحبها وإقحامها في النص اللاحق أمر غاية في الخطورة عند الشعراء والمتلقين على السواء، فلابد إذاً من مواءمة بين النصين، السابق واللاحق، فهو تناص قصدي تمثله الشاعر وهضمه جيداً بحيث تكون للنص اللاحق منزلة لا تقل أهمية عن النص السابق (المستدعى) وربما فاقت تلك المنزلة[٤].

قال أبو هلال العسكري في قول الخنساء:

وإنَّ صخراً لتأتمُّ الهُداةُ بهِ كأنَّهُ علمٌ في رأسهِ نَارُ

"قالوا: لم يستوفِ أحد هذا المعنى استيفاءها، وهو مأخوذ من قول الأعشى:

وتدفنُ منه الصالحاتُ وإن يُسئ يكنْ ما أساءَ النار في رأسِ كَبكبَا

إلاَّ أنها أخرجته في معرض أحسن من معرض الأعشى، فشهر واستفاض، وخمل معها بيت الأعشى ورذل، وهذا دليل على صحة ما قلنا من أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، وتجميل الصورة"[٥]. وقد ضمن معن بن أوس شعراً قريبا من سابقيه، فهو يقول [٦]:

سَبتني بعينَي جؤذرٍ بخميلةٍ وجيدٍ كجيدِ الرِّئم زيَّنَهُ النظمُ

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الاندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١: ٥٥.

(٢) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري، د. محمد زغلول، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٦٥: ٧٧.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ، القاهرة، ١٩٦٤: ٢/٢٩٠.

(٤) ينظر: التناص في شعر العصر الأموي: ٥٧، التناص في شعر صفي الدين الحلي: ٤٥.

(٥) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٢: ٣٩١.

(٦) ديوانه: ٣٧.

وقريب منه قول الراعي النميري[١]:

ســـبتكَ بعينَـــي جُـــؤذرٍ حفَلَتهُمـــا رعاثٌ وبَّراقٌ مـــن اللـــونِ واضـــحِ

فهذا التضمين واضح، وقد ورد في كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه)لأبي الحـــسن الجرجاني قوله:" وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر الجآذر، ونواظر الغزلان، حتى إنـــك لا تكاد تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلاَّ في النادر"[٢]. وهكذا اعتمد الـــشعراء تـــضمين عيـــون الجآذر في سياقات مختلفة.

مستويات التناص:

قسم بعض الباحثين التناص على مستويات تتعلق بلفظه وشكله ومضمونه[٣]. وهـــذا مـــا يطلق عليه القدماء تداول المعاني بين الشعراء[٤]، وعده النقاد المحدثون سرقة حسنة أو ممدوحـــة أو حسن أخذ[٥]. وقد كان أبو هلال العسكري واحداً من أهم النقاد القدامى الذين أكدوا على إفـــادة اللاحق من السابق وأكدوا على تناول المعاني شكلاً ومـــضموناً[٦]. ويمكـــن تقـــسيم المـــستويات التناصية في شعر معن بن أوس المزني بالآتي:

١- المستوى الأول: التناص اللفظي.

---

(١) شعر الراعي النميري، دراسة وتحقيق د. نوري حمودي القيسي وهلال ناجي، مطبعـــة المجمـــع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٠: ١٥٧، ويروى لابن مقبل، ينظر: أساس البلاغة، الزمخـــشري، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ١٩٩١: ١٧٨.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـــ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: ٣١، والعيون فـــي الشعر العربي، أ. محمد جميل الحطاب، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيـــع، دمـــشق،ط٣، ٢٠٠٣: ٥٧.

(٣) ينظر: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية انثروبولوجية بنصوصها)، د. عبـــد الملـــك مرتـــاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب: ٢٣٧.

(٤) ينظر: كتاب الصناعتين: ٢٠٢.

(٥) ينظر: أشكال التناص: ٢٨٥.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٢٨٥.

٢- المستوى الثاني: التناص المضموني.

٣- المستوى الثالث: التناص النسجي.

١- التناص اللفظي:

وذلك بأن يذكر الشاعر ألفاظاً تداولها الشعراء، وجاءت على ألسنتهم مثل: الطلل، والرسم، والدار، والمنزل، وما في حكمها، إذ يرى الدكتور عبد الملك مرتاض أن مثل هذا التناص لدى الشعراء إنما جاء انعكاساً طبيعياً للخيال عند الشعراء، الذي كان مقصوراً على التفكير في تلك الرسوم البالية، والديار المقفرة، بعد أن غادرتها الحبيبة، إذ يصعب اقتفاء أثرها(١). ومن أمثلة التناص اللفظي عند معن بن أوس قوله(٢):

قفا يا خليليَ المَطِيَّ المُقرَّدا على الطَّلِلِ البالي الذي قد تَأبَّدا

وهو بطبيعته يتناص مع أغلب الشعراء السابقين كقول امرئ القيس(٣):

ألا عِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالي وهل يَعِمن من كان في العُصُرِ الخالي

فلفظ الطلل واحد في البيتين، إلاَّ أن الوقع النفسي الذي يصاحب الشاعرين لا يمكن أن يكون متساوياً أو مماثلاً، فالأول، المرجع تشيع فيه نظرة التفاؤل من خلال (عم صباحاً)، أما الثاني (اللاحق) فنراه متشائماً من خلال فعل التوحش والنكران، والمقدمة الطللية – كما يخبرنا الباحثون– "من ذكر الديار والدمن والآثار ترد في الغالب إلى مقتضى نفسي"(٤). وفي هذا التناص، وإن كان اللفظ مكرراً شكلاً، إلاَّ أنه قد لا يتشابه مضموناً، فكل شاعر أخذ (الطلل) وساقه ليدرك به مبتغاه ومطلبه ويخدم فكرته ومقصده. فهل يا ترى نتساءل كما فعل د. محمد مفتاح:"أيكون التناص في الشكل أم في المضمون أو هما معاً؟ إن

(١) ينظر: السبع المعلقات: ٢٤٥.

(٢) ديوانه: ٧٦.

(٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦: ١٣٩.

(٤) الطلل في النص العربي – دراسة في الظاهرة الطللية مظهر الرؤية العربية–، سعد حسن كموني، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ٢٦.

ما يظهر – بادئ ذي بدء– أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدم، لكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه"[١]

٢– التناص المضموني:

وهو أن يتناص الشاعر مع غيره من الشعراء السابقين بمعانٍ ومضامين متشابهة، وقد أكثر الشعراء مثل ذلك فتناولوا مضامين كثيرة مثل الرحيل والموت، والليل والنهار، والمطر والسحاب، والديار والرسوم والبكاء وغيرها من الموضوعات التي شكلت هاجساً لدى أغلب الشعراء القدامى. ومما جاء عند معن بن أوس في هذا التناص قوله في ذكر الموت والمنية[٢]:

وإنِّي أرى ما لا تَرينَ وإنَّني رأيتُ المنايا قد أصابتْ مُحمداً
وإنِّي أرى كلَّ ابن أنثى مُؤَجلاً ولم يضربِ الآجالَ إلاَّ لتَنفدا

ومع أن شاعرنا يزعم أنه يتكلم برؤيته هو ولم يغترف من بحر غيره من الأولين وحكمهم ورؤاهم، وإن كانت رؤيتهم تختلف عن رؤية من خلفهم في كثير من الأمور التي لم يعرف الإنسان القديم كنهها كالموت مثلاً، فزهير يرى المنايا تتخبط في انتقائها واختيارها فيقول[٣]:

رأيتُ المنايا خَبطَ عَشواءَ مَنْ تُصبْ تُمتهُ ومن تُخطئ يُعَمَّر فيَهرَمِ

وكأن من بلغ الكبر عنده والهرم قد نجا من الموت وغدا موته موتاً طبيعياً، المهم عنده أن يدرك الإنسان نهايته بالشكل النمطي، الذي تموت به الكائنات كلها، عندما تبدأ بالفناء والنهاية. وكذلك يردد طرفة بن العبد في قوله[٤]:

لعمركَ إنَّ الموتَ ما أخطأَ الفتى لَكالطِّوَلِ المُرخَى وثِنياهُ باليدِ

---

(١) تحليل الخطاب الشعري :١٢٩–١٣٠.

(٢) ديوانه: ٨٠.

(٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤: ٢٩.

(٤) ديوان طرفة بن العبد: ٣٤.

ويردد لبيد المعنى نفسه بقوله[١]:

صـــادَفنَ منهـــا غِـــرَّةً فأصـــبنَها إنَّ المنايـــا لا تطـــيشُ سِـــهامُها

وهكذا نرى التناص المضموني يتحقق لدى الشاعر، وهذا قد لا يعد من الـسرقة التـي تحدث عنها الأقدمون، فلم يأت الشاعر بتلك المعاني ورددها كما هي، وإنما هو مـؤمن بحتميـة الموت، الذي لو ترك أحداً من العالمين لبقي محمدٌ (صلى الله عليه وسلم) حياً ولم يمت. فالشاعر يؤمن بالموت وهو عنده ليس عشوائياً ولا انتقائياً، إنما هو أجل محتوم.

٣- التناص النسجي:

وهو كما يعرفه عبد الملك مرتاض "يتعدى حدود الاستلهام والاستيحاء إلى ما يمكـن أن نطلق عليه التناسج، بحيث تحس أن الآخر ينسج على منوال الأول، ولم يجتزئ باستلهام فكرتـه، ولكن جاوزها إلى محاكاة النسج ومقابسة الكلام ومناصة الخطاب"[٢]. إذ يرى رولان بـارت أن "كل نص ليس إلاَّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[٣] فهو قريب جداً من التـضمين إذ تكـون محصلة التناص في هذا المستوى محدودة وهو ما قد يشكله النص السابق من هالة تفرض علـى اللاحق الاستفادة منها في دعم أبياته الجديدة وتقويتها، ليضفي عليها شيئاً من الحيويـة والجمـال في آن واحد. ومن ذلك ما نراه عند معن بن أوس في قوله[٤]:

وفي الحيِّ نِعمٌ قـرةَ العـينِ والهـوى وأحسنُ من يمشي علـى قـدمٍ نعـمُ

فهو يكرر ما جاء عند سابقيه كالنابغة الذبياني في قوله[٥]:

غرَّاءُ أكملُ من يمـشي علـى قـدمٍ حُسناً وأملحُ مـن حاورتَـهُ الكَلِمَـا

(١) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢: ٣٠٨.

(٢) السبع المعلقات: ٢٧٥. استَدَّ من السداد والقصد.

(٣) دراسات في النص والتناصية، ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلـب، ط١، ١٩٩٨: ٣٨.

(٤) ديوانه: ٦٣.

(٥) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ذخائر العرب، دار المعارف، ط٢ :٦٢.

وقول الأعشى[١]:

يا هوذُ يا خيرُ من يمشي على قَدمٍ بحرَ المواهبِ للوُرَّادِ والشَّرَعا

فهذا التكرار في (أحسن من يمشي على قدم) عده د. محمد مفتاح من نوع تكرار الكلمات متجلياً في التراكم، ولاسيما في التراكيب المتماثلة[٢].

ومثله قوله من المثل[٣]:

أُعلِّمُهُ الرِّمايةَ كُلَ يومٍ فلمَّا استَدَّ ساعدُهُ رَماني

إذ نسج على منوال المثل "لمَّا استَدَّ ساعدُه رماني"[٤] وهو يضرب لمن يسيء إليك وقد أحسنت إليه.

وهنا تبرز فكرة التواصل والحوار بين النصوص عن طريق علاقات التداخل الجلية، فمعن بن أوس يدرك قيمة النص المرجعي وقوته الإيحائية، فضمن بيته المثل لما له من ثقل دلالي إيحائي، يجتاز به الشاعر مساحات واسعة في ذهن القارئ؛ ويعلم أنه بهذا التداخل إنما يزود نصه بشحنات وطاقات تعمل على زيادته حسنا ورونقاً.

مرجعيات التناص:

إن أي خطاب شعري لابد أن تكون له مرجعيات، تسهم في توليد شعرية التناص من أصول لغوية ودينية وتاريخية، ويرد الدكتور رابح بوحوش المرجع _ مهما كان نوعه _ إلى بنية عميقة، أما الإنجاز في صورته النهائية، فيرده إلى بنية سطحية[٥].

---

(٥) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د.م.محمد حسين، المطبعة النموذجية:١٠٩

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٢٦-١٢٧.

(٣) ديوانه: ٧٢.

(٤) مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة بمصر، ط٢، ١٩٥٩: ٢/٢٠٠.

(٥) ينظر: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٧: ١٣٩.

وهكذا يتم التواصل بين النصوص "إذ يتم الانتقال من العمق إلى السطح عبر التحويل الذي يقوم على تقانات اللغة، وأبعاد الصورة، وتوضيحات البلاغيين"(١).

ومن قراءتنا لشعر معن بن أوس المزني تبين لنا أن لشعره مرجعيتين، الأولى: دينية والثانية: أدبية.

المرجعية الدينية (القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف)

القرآن الكريم:

يُعد الاقتباس من القرآن الكريم وجهاً "من أوجه البديع الحلوة التي تزيد الخطاب المضمن عذوبة وطلاوة"(٢). فالقرآن الكريم يمثل الذروة العليا في البلاغة العربية(٣). وقد كان لمعن بن أوس المزني وقفة استظل فيها بأفياء القرآن الكريم، فاقتبس من نوره ونهل من مورده، ومن ذلك قوله(٤):

كأنِّي إذا لم ألقَ نُعمَاً مُجاورٌ قبائلَ من يأجوجَ من دُونِها الرَّدمُ

فهو في خوف ووجل وترقب دائماً حينما لا يرى حبيبته ولا يلتقي بها، إنها صورة جميلة تمثل مرارة النفس عند عدم رؤية الأحباب، فهو كمن يجاور أقواماً وصفت بالهمجية والإفساد، حتى إن مجاوريهم ليتخذون سداً يضرب بينهم.

وكانت مرجعية الشاعر في هذا قوله تعالى: ﴿ قَالُوا۟ يَٰذَا ٱلْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِى ٱلْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰٓ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا ﴾(الكهف: ٩٤).

وهذه الإفادة المرجعية تظهر بما لا يقبل الشك مدى قدرة الشاعر على الاستفادة من النص القرآني في إظهار لوعته، وانكسار نفسه، والقلق الذي يساوره عندما يكون بعيداً عمن أحبهم، فحاله كمن يجاور تلك الأقوام. والملاحظ أن الشاعر هنا لم يقتبس نصاً بعينه أو جزءاً

(١) المصدر نفسه: ١٣٩.
(٢) اللسانيات وتحليل النصوص: ١٥٢.
(٣) ينظر: الإسلام والشعر: ٢٢٤.
(٤) ديوانه: ٤٠.

منه، وإنما استفاد من روح الحادثة (قوم يأجوج ومأجوج) وكذلك استعان بذلك التوصيف القرآني لهذه الأقوام بكل تفاصيله.. وفي نص آخر نجد الشاعر يخاطب زوجته قائلاً[1]:

أعـــاذلَ أقـــصِرِي وَدَعِـــي بَيَـــاتِي فإنَّـــــك ذاتُ لومَـــــاتٍ حُمـــــاتِ
فـــإنَّ الـــصُّبحَ مُنتَظـــرٌ قريـــبٌ وإنَّـــكِ بالملامَـــةِ لـــن تُفـــاتِي

أفاد الشاعر من الآية القرآنية التي تنذر قوم لوط بالعذاب بعد أن خاطب الله تعالى لوطـاً بأن يخرج بأهله إلاَّ امرأته قبل أن يحين الميعاد بقوله:﴿ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ ٱلصُّبْحُ ۚ أَلَيْسَ ٱلصُّبْحُ بِقَرِيبٍ ﴾ (هود: ٨١). وإذا ما حاولنا المداخلة بين النصين: المرجع والنص المحدث فسنجد ترابطاً بينهما، فالنص القرآني ختم بـــ(إن موعدهم الصبح)، وعيداً سيرونه في الصباح عنـدما يفيقـون مـن غطتهم، وبهذا يرون ما أسرفوا جلياً أمام أعينهم، ونص الشاعر يذكر زوجته بقـرب الـصباح، عندها سترى أن لومها لم يغن شيئاً وإنها ستلحق بصاحبتها إذا ما استمرت على ذلك. والـشاعر كما رأينا لم يصرح بأن هذه الاستدعاءات من القرآن "لأن غرضه أن يستعير من قوتها قوة، وأن يكشف عن مهارته في إحكام الصلة بين كلامه، والكلام الذي اقتبس منه؛ لذلك ازدادت شـعريته به حلاوة وعذوبة وعمقاً وثراء"[2].

الحديث النبوي الشريف:

اتخذ الشاعر معن بن أوس المزني من الحديث النبوي الشريف مرجعية له في شعره، إذ يمثل الحديث النبوي قوة يحتمي بها الشعراء ويلوذون إليها لينهلوا من المـورد العـذب، كـلام الرسول العربي الذي لا ينطق عن الهوى، فضلاً عن تمكنه من أفانين الكلام وبلاغته التي شـهد له بها القاصي والداني. ونلاحظ على شاعرنا رجوعه إلى الحديث النبوي بطريقة تنم عن وعـي باختيار الألفاظ التي يريد التواصل معها وإطلاق الحوار بين الخطابين (السابق واللاحق). ومـن ذلك قوله[3]:

فَلـــولا اتِّقـــاءُ اللهِ والـــرَّحِمِ التـــي رِعايتُهَـــا حَـــقٌّ وتَعطِيلُهـــا ظُلـــمُ

(١) ديوانه: ٩٩.
(٢) اللسانيات وتحليل النصوص: ١٥٧-١٥٨.
(٣) ديوانه: ٤٢.

استمده من قول الرسول الكريم "لا يدخل الجنة قاطع"[١]. فكان معنى الحديث على وفق مفهوم المخالفة لا يدخل النار من وصل رحمه – بإذن الله– فالشاعر أبدى مخاوفه من تلك الأفعال وعليه أن يجنب نفسه ومخاطبه مثل ذلك المصير.

ونراه في مكان آخر يستمد قوله[٢]:

رأيتُ انثلامَاً بينَنَا فَرقَعتُهُ بِرِفقِي وإحيائِي وَقد يُرقَعُ الثَّلمُ

من الحديث الشريف "إن الله يحب الرفق في الأمر كله"[٣] فالرفق مما تزان به الأشياء فما كان الرفق في شيء إلاَّ زانه، وقد استطاع الشاعر أن يقتنص من هذا الحديث ما يستطيع أن يرقع تلك الفجوة التي حدثت بينه وبين أقربائه، فعادت الآصرة تجمعهم وتربطهم وسادت بينهم روح الوصال والتعايش...

المرجعية الأدبية (الشعر، المثل)

الشعر:

الملاحظ على شعر المزني أنه أكثر ما يتناص في المعنى، وقلما تجده يتناص في تركيب بعينه كأن يكون بيتاً أو نصف بيت كما في التضمين، وهذا مما يسجل له في رقي التناص لديه، إذ آثر المعاني على الألفاظ، وإن كانت الألفاظ حاملة للمعاني، وربما أتى باللفظ كما هو لكنه يوظفه بمعنى جديد سابق. ففي حديثه عن العوائد والنوائح من آل بيته يقول[٤]:

رأيتُ رجالاً يكرهونَ بناتَهم وفِيهِنَّ لا تكُذَب نساءٌ صوالحٌ
وفيهنَّ والأيامُ تعثَرُ بالفتى عوائِدُ لا يَملَلْنَهُ ونوائِحُ

(١) صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ: ٥ / ٢٢٣١.

(٢) ديوانه: ٤٦.

(٣) صحيح البخاري: ٨ /١١.

(٤) ديوانه: ٨٥.

ومعلوم أن العوائد والنوائح هن آل بيته وقرابته، فهو يتساءل كيف يكره بعضهم البنات مشيراً إلى الجاهليين الذين يأنفون منهن قال تعالى: ﴿ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ (النحل: ٥٨)، ويقتلوهن بدسهن بالتراب في وأد البنات قال تعالى: ﴿ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ ﴾.. (التكوير: ٨-٩)، فنراه يذكرهن مذكراً من يكره بناته بموقفي المرض والموت عندما (تعثر الأيام بهم) بصورة من الأسى والحزن، إذ يبرزن عائدات نائحات، والعرب تنوح على موتاها، قال ابن اسحاق مر رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بدار من دور الأنصار – بعد معركة أحد– فسمع البكاء والنوائح على قتلاهم، فذرفت عيناه ثم قال: لكن حمزة لا بواكي له[١]، عندما رأى الباكيات على الشهداء دون حمزة. وهذا المعنى نراه عند عدي بن زيد في قوله[٢]:

سأكسبُ مجداً أو تقوم نوائحٌ علـيَّ بليلٍ نادِبَاتي وعُوَّدِي
يَنُحْنَ على ميْتٍ ويعلِنَّ رنَّةً تُؤَرِّقُ عيني كلَّ باكٍ ومُسعَدِ

فالنياحة على الميت أمر مفروغ منه عندهم، لكن تلك النياحة لا تؤرق عيون الباكي فحسب، وإنما تؤرق حتى السعيد الذي لم يصب بمصيبة، وهذا ما نلمسه عند عدي بن زيد، والنص المرجع لاشك أنه يعضد فكرة معن في دفاعه وتسويغه لحب البنات فهو يذكرهم بما يحرك فيهم المشاعر لتلك المواقف... ويحاور معن بن أوس في شعر السابقين من الشعراء، من ذلك قوله[٣]:

قفا إنَّها أمسَت قِفاراً ومَن بِها وإنْ كانَ مَنْ ذي ودنَا قد تَمَعْدَدَا

(١) المستدرك على الصحيحين، الإمام الحافظ أبو عبد الله النيسابوري، إشراف: د. يوسف عبد الرحمن المرعشلي، دار المعرفة، بيروت: ٢٧٨/٥، وينظر: السيرة النبوية، أبو محمد عبد الملك بن هشام المعافري، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥: ٤٢/٣.

(٢) ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥: ١٠٩.

(٣) ديوانه: ٧٦.

فهو يتحدث عن الديار التي أمست قفاراً بعد موت أحبابه وهلاكهم ويشير هنا إلى الموت في قوله: (تمعدداً) والمعنى أنهم ماتوا جميعاً. و(تمعددا) أي من أبناء ربيعة ومضر(معد بن عدنان) الذين فنوا جميعاً.

ومثل ذلك نراه في قول لبيد[١]:

تَمنَّى ابنَتَايَ أن يعيشَ أبوهُما وهَل أنَا إلاَّ من ربيعةَ أو مُضَر

ويقصد بذلك وهل أنا إلاَّ ميت كما مات من قبلي أبناء ربيعة ومضر. والملاحظ أن الشاعر ابتعد كثيراً عن المباشرة بالتعبير بل ركز على تكثيف المعنى بقوله: (تمعددا).

المثل:

للأمثال حضور كبير في الساحة الأدبية العربية، إذ إنها كلام موجز متناهي الدقة يحمل طاقة مشحونة من الدلالات المكثفة التي تؤدي دوراً بارزاً في عملية التواصل والخطاب. ويبدو المثل بنية عميقة ومرجعاً تناصياً واضحاً في شعر المزني، وقد يأتي المثل مضمناً كهيئته الأولى في شطر بيت، ولكن تظهر قابلية المثل على التمازج مع البنية الجديدة ومن ذلك قوله[٢]:

فَيا أيُّها المرءُ الذي ليسَ صامتاً ولا ناطقاً إن قالَ فَصلاً ولا عَدلا
إذا قلتَ فأعلمْ ما تقولُ ولا تَكُنْ كحاطبِ ليلٍ يجمعُ الدِقَّ والجَزلا

وقد تناص مع المثل "أخبط من حاطب ليل"[٣]، ولا شك أن الشاعر ينبه المخاطب إلى مجانبة الكذب والمراء ويدعوه إلى التثبت في القول، وإلا فهو كحاطب الليل الذي تقع يده على الأفعى يحسبها عوداً من الحطب فتكون النتيجة وخيمة، ونلاحظ تمكن الشاعر من استدعاء المثل وحجز مكانه في الترتيب المنطقي لتركيب الجملة، دون اختلال أو تنافر في التقبل لدى القارئ.

---

(١) شرح ديوان لبيد: ٢١٣.

(٢) ديوانه: ٦١.

(٣) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨: ٤٤١/١.

وقد يأتي الشاعر بالمثل مجتزأ كما هو في صورة المثل نفسه من حيث الكثافة والإيجاز فنراه يقول[1]:

تعرضَ للأبوابِ أبوابِ عاصمٍ تعرُّضَ مِمْلالٍ لها غيرِ لازمِ
وعادَ ضِماراً بعدَ عَينٍ وكُذِّبتْ صَحيفتُهُ وحِيلَ دونَ الدَّراهمِ

فالشاعر بعد أن يئس من نوال الممدوح وعطائه، وأنه حيل بينه وبين ذلك العطاء، استدعى المثل "تطلب أثراً بعد عين"[2]، وقد قاله مالك بن عمرو الباهلي لرجل من غسان قتل أخاه سماك الباهلي حين أراد الاقتصاص منه، وبعد أن استعطفه الغساني بأن يعطيه مئة من الإبل إن هو عفا عنه، لكنه قتله وقال المثل، وهو يضرب في النهي عن التفريط في طلب الممكن، ثم طلبته بعد فوته. ولاشك أن الشاعر يقرع نفسه مخاطباً إياها بعدم جدوى طلبته وأنه محروم لا محالة.

الخاتمة :

لابد من وقفة سريعة عند أهم الاستنتاجات التي خرجت بها هذه الدراسة وهي:

- إن التناص في شعر معن بن أوس المزني شكل حضوراً واضحاً وجلياً، وذلك عن طريق الانتشار غير القليل للتناص في شعره، إذ تجلت آليات تناصية، استطاع البحث من خلالها تقسيمها في شعره على وفقها، فهي معيار لشعره يتأرجح فيها بين مستويات عدة، سار فيها شعر الشاعر على هذا المنوال، وقد أكد حضوره ورصانته من التناصات التي استند إليها وأضفت عليه مسحةً من الشرعية الأدبية، فكانت النصوص التي رصعها بالتناص – عن قصد أو غير قصد – قد أكسبت نصوصه فاعلية وقدرة على التواصل.
- إن الشاعر لم يغفل الجانب الأهم من التناص وهو محاورة النصوص وبناء نص جديد له ميزات تنأى به عن السابق، باستثناء آلية الاجترار لديه، فإنه قد استغنى عن النص المصدر بفكرته، إذ كانت له فكرته الخاصة.

---

(١) ديوانه: ٦٦.

(٢) مجمع الأمثال: ١/١٢٧.

- إن الشاعر استغنى في الاقتباس من الآية بكلمة أو كلمتين، يدرك المتلقي منهما مدى اهتمام الشاعر بالنص القرآني والإفادة منه، وتوظيفه لزيادة المعنى وإكسابه سمة الفاعلية والتأثير.
- بينت رؤية الشاعر التناصية عن حضور مستقل ورؤية خاصة، فهو يدرك جيداً آثار من سبقه من الشعراء ورؤاهم، فكانت له رؤيته ومرجعياته لذاته.
- كان التناص لديه يستمد من الواقع فلم ينهل إلا ما عاشه وأدركه ووعاه، وآمن به وصدقته بصيرته، فهو بلا شك ابن بار لبيئته ولمجتمعه ظهر ذلك من شعره الحافل بهذه الدلالات التي تنم عن التواصل مع أبناء مجتمعه وقومه.
- تبين أن مرجعيات التناص في شعره لم تكن تخرج عن حياته وواقعه الذي عاشه ووعاه، فهو لا شك اطلع على تراث الأقدمين، كما أنه لم يكن بمنأى عن كتاب الله تعالى وسنَّة رسوله الكريم (ﷺ) فهو يستعين بهما في جل شعرهِ.

Intertext uality In Ma'an bin Aws Al-Muzani's Poetry

Asst.Dr. Salah Ahmed Salih

Abstract

Intertextuality came into much debate among Arabic literary milieus in the last few years. It is a western element that entered remarkably into the Arabic literature like many other terms that enriched our Arabic critical culture.

The importance of this term lies in the bridges it establishes to bring the classic and the modern altogether. Also, it acquitted many poets of, what is as described as plagiarism. By virtue of intertextuality, classic as well as modern texts now stand side byside, rach with its own peculiarities.

In AL-Muzanis poerty, intertextuality is a verifiable phenomenon. It can be seen through certain intertextual mechanisums such as the drawing-on, the inter absortion, the interdialogue, the quotation and the implication. Evidently, it appeard in his poetry on such forms as utterance, implicative and compositional intertextuality.

Interims of references, intertexuality can be referred to two sources: a literary source poetry , parables and a regions one (the holy Quran and the authantic prophtic speeches)