التناص في الخطاب النقدي حول البياتي

ا.د نجم عبد الله كاظم
م.د. فاضل عبد الأمير
جامعة بغداد / كلية الآداب

تقديم :

يعد التناص(*Intertextuality*) من المصطلحات النقدية الحديثة ، التي وفد الينا من النقد الغربي وأخذ مكانته في المدونة النقدية العربية المعاصرة . وقد تعددت مفهوماته وتعريفاته لدى النقاد ، كما تعددت المناهج النقدية التي تبنته . ومن وظائفها أنها أفادتْ النص الأدبي بتعالقه مع نصوص أخرى للوصول الى نص ابداعي يمتلك خصائص فنية عالية . وقد شكلت هذه الآلية ظاهرة فنية في شعر البياتي ، وحاول النقاد من خلال آلياتهم واجراءاتهم الكشف عن انماطها وأشكالها في النصوص المتناصة ، ويسعى هذا البحث الكشف عن أشكال هذا الخطاب .

مفهوم التناص في الخطاب النقدي :

يعد النص الأدبي مغامرة تنبثق منها اشعاعات خلقٍ لنصوص أُخرى. أمّا الناقد (الكاتب) فهو كما يقول اوسكار وايلد : ((فيتعامل مع العمل الأدبي بوصفه البداية لإبداع جديد))[١]، ويتجلى هذا الإبداع من خلال ((قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكُتّابْ التي لا تتأتى إلّا بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، وقدرته على تحويل تلك التجارب إلى تجربة جديدة قابلة لِأنْ تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم))[٢]. ويبلور هذا الطرح مفهوم التناص بوصفه ((مجموعة من آلياتْ الإنتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية او لا واعية، بتفاعله مع نصوص سابقة عليه او متزامنة معه))[٣]. واذا كان التناص في صورته النصية في المنجز الشعري يشكل علاقة خطاب أدبي وفكري يتعالق ويتقاطع مع خطاب آخر ((فإن الدراسة النقدية في هذه الحالة

معنية بعزل خطاب الآخر وتمييزه بالشكل الأكثر وضوحاً ودقة، لكي نقصي تنغيمات المؤلف ونستجلي حدود العلاقة بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر مدركين أنّ ثمة علاقة داخلية دينامية بين خطاب المؤلف وخطاب الاخر))[٤].

ويصرح بارتْ أنّه ((لا وجود لنص بريء ، فالتناص أمر حتمي لكل النصوص))[٥]. كما يذهب أحد الباحثين إلى أنَّ ظاهرة التناص هي ((قانون النصوص جميعاً))[٦]. وهذا يتضمن جميع أنماط الخطابات مهما تباعدت منطلقاتها الفكرية والمعرفية.

وإذا عُدَّ الخطاب النقدي من أهم أنماط الخطابات، فلا شك أنه خطاباً متناصاً إذ يولد من خطابات سابقة عليه ، إبداعية يرافقها ويتابعها ويترصد لها في سبيل صنع قوتها، ونقدية يتعاضد وإياها، وبموجبها تكون حوارية التناص النقدي تجاوراً وازدواجاً وفي أفضل الاحوال تراكباً ، أي أنّ الخطابين لا يذوبان معاً فالاحالة تبقى واضحة وصريحة وإلاّ عُدّتْ من باب السرقة والانتحال.[٧]

تعود نشأة مدلول مصطلح التناص في النقد الغربي الحديث إلى الناقد الروسي باختين (١٨٩٥-١٩٧٥)، الذي أشار إلى المفهوم دون المصطلح عندما تحدث عن الحوارية أو تعدد الأصوات في روايات الكاتب الروسي دستويفسكي، اذ استخدم فيها مصطلحه المعروف بـ (الحوارية) Doalogism الذي عنى به بقوله: ((لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر))[٨]، وقد تبلور هذا المفهوم على يد الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) في ستينيات القرن العشرين ، التي نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أُخرى وأشارت إلى ذلك بقولها : ((إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أُخرى))[٩]. وتصف كريستيفا التناص بأنه ((قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأُخرى للفضاء المتداخل نصياً ويمكن التعبير عن ذلك بانها ترابطات متناظرة، ذات طابع خطابي))[١٠]. واستندت الباحثة جوليا كريستيفا في منطلقاتها النقدية إلى المفاهيم الفلسفية الارسطية والافلاطونية، لاسيما نظرية المحاكاة، كما أفادت من المفاهيم الفلسفية الحديثة كفلسفة كانط وهيجل[١١].

أمّا بارت فقد أطلق مصطلح التناص لأول مرّة في كتابه (لذة النص) فذهب إلى أن (التناص : استحالة العيش خارج النص اللامتناهي)[١٢]. إن انفتاح بارت على الثقافات والحضارات الإنسانية جعله على يقين من أن بناء النصوص الأدبية على هذه الظاهرة جعل هذه النصوص تجمع أكثر من صوت وثقافة داخلها . فالنص ((ليس سطراً من الكلمات ينتج

عنه معنىً أحادي (...) إنما هو فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص نسيج لاقوال ناتجة عن الف بؤرة من بؤر الثقافة))[١٣].

وفي سياق مصطلح التناص تأتي طروحات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) التي تبنّى فيها مفهوم جوليا كريستيفا للتناص، إلا أنه وسّعَ في رؤاه النقدية في استنباط مفاهيمه، فقد اهتمّ بالنص من حيث تعاليه النصي ، وعنى بـ (التعالي النصي) ((نوعاً من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص، ويتضمن (التداخل النصي) ويقصد به التواجد اللغوي، سواء أكان" نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً" لنص في نصٍ آخر))[١٤]، وهو يضع مصطلحاً آخر هو (ما فوق النصية) وهو ((علاقة الوصف التي تقرن التحليل بالنص المحلل))[١٥].

وهذا يعني أن محاولة قراءة النص وتحليله يُعدُّ نمطاً من أنماط التناص.

ويبرز دور القارئ ووظيفته النقدية، واضحاً في أبحاث جينيت للتناص ((إذ يشكل حلقة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية. فهو يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن اطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص يُنمّي عنده قدرة القراءة المنتجة، ويُعدّلْ في تقنيات الكتابة))[١٦]

لقد تعددت حدود مصطلح التناص ومفهوماته وأنماطه، وآلياته لدى النقاد الغربيين، كما تباينت من ناقد لآخر، لاسيما، بعد أن تبنته الاتجاهات النقدية الحديثة، كالبنيوية، والسيميائية والتفكيكية، وغيرها، وظهرت في ابحاث ومؤلفات، تودوروف وبارت وريفاتير، ولوتمان وغيرهم.

أمّا في النقد العربي القديم، فتشير المدونة النقدية إلى ان النقاد العرب عرفوا مفهوم التناص تحت مسيمات أُخرى، كالأخذ والاقتباس والتضمين والاحتذاء والمعارضة والسرقة وغيرها.

وقد دارت رؤى النقاد العرب في العصر الحديث حول مقاربة مفهوم التناص عند النقاد الغربيين بجذوره في النقد العربي القديم، وحاولوا ابتكار تسميات متعددة ومتباينة للوصول إلى أدق الجزئيات كما فعل النقاد الغربيون، فقد أصطلح الناقد محمد بنيس تسمية (النص الغائب) في دراسته (ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب)، وقد عقد ثلاثة قوانين للتناص وهي : الاجترار والامتصاص، والحوار[١٧] ثم تحول إلى تسمية أُخرى وهي (هجرة النصوص) في كتابه(حداثة السؤال)[١٨]، ثم ترجمه إلى (التداخل النصي) في كتابه (الشعر العربي الحديث)[١٩].

وبرز مصطلح التناص بشكل واضح في دراسة الناقد محمد مفتاح الموسومة بـ(تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص)، إذ قدّم مفهوم التناص مستمداً رؤاه النقدية من طروحات النقاد الغربيين ، لاسيما كريستيفا ، وبارت، وجينيت، وريفاتير. فقد عرض تعريفات هؤلاء النقاد ، وخلص إلى مفهوم جامع مانع في رأيه وهو: ((تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة))[٢٠]، كما حاول أن يتمثل المفاهيم البلاغية المعروفة في الثقافتين العربية والغربية ويربطها بالتناص، ومنها المعارضة والمعارضة الساخرة والمثاقفة وغيرها[٢١] إلاّ إنه في دراسته (دينامية النص) عرف تسمية أُخرى له وهي (الحوارية)[٢٢].

وتتابعت دراسات أُخرى تضمنت تسميات وأنماط أُخرى لمفهوم التناص، لنقاد آخرين ، أمثال عبد الله الغذامي، وعبد الملك مرتاض ، وسعيد يقطين، وكاظم جهاد، وعبد الواحد لؤلؤة ، وغيرهم.

حاول بعضهم أن يُسهم في مقاربة مصطلح التناص في أصوله الغربية ببعض مصطلحات النقد العربي القديم ، سعياً منهم للتواصل الفكري بين القديم والحديث، على حين سيطرت المنهجية الغربية في بنية الخطاب النقدي العربي عند البعض الآخر، وحاولوا الاستضاءة برؤى النقاد الغربيين ، لاسيما من الناحيتين التنظيرية والإجرائية . ويرى الناقد عبد العزيز حمودة أن من أسباب ذلك انبهار الناقد العربي بالمنجز الغربي واستصغاره ذاته، مما أوصله الأمر إلى اجترار المقولات والدفاع عنها والترويج لها[٢٣].

وفيما يخص القيمة النقدية لظاهرة التناص، تباين النقاد إزاءها، فقد عَدّها الناقد محمد مفتاح أساساً لتحليل الشعر قديمه وحديثه، كما رصد ثلاث وظائف متعددة تختلف أهميتها وتأثيرها بحسب مواقف المتناص ومقاصده وهي مجرد موقف لاستخلاص العبرة ، وتصفية حساب ودعوى لاستخلاص العبرة ، وموقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها[٢٤]، كما أشار إلى كونها وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه[٢٥]، على حين أشرك أحد النقاد المتلقي ضمن الوظيفة النظرية لهذه التقنية ، إذ ذهب إلى أن المؤلف يلجأ إليها، إمّا لإكمال نقص أو عجزٍ فكري أو لغوي، وإمّا بهدف مقصود وهو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته لإستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال[٢٦]. أمّا الدكتور صبري حافظ فقد دعا إلى بلورة منهج يسهم في هداية القارئ إلى فك شفرات النص الأدبي وفهمها، فاقترح ما أسماه بـ (المقترب التناصي المعرفي) فقد رأى أنه يقوم على محورين ، تناصي ومعرفي[٢٧].

وللكشف عن أنماط التناص وتداخل النصوص وتعالقها، لابد من وجود إجراءات وآليات تحدد أنماط التناص، وقد تباين النقاد والباحثون في رصد تلك الآليات. وتشير الناقدة بشرى موسى صالح إلى أن التناص يتحقق إجرائياً ((عبر منفذين، أحدهما مباشر وواعٍ ، ويتم عن طريق وسائل الاقتباس، أو التضمين أو التلميح او الإشارة،... الخ من مصطلحات العرب البلاغية التي تقابلها في النقد الغربي مئات المصطلحات الحديثة، أمّا المنفذ الآخر فهو غير المباشر أو الضمني الذي يكشف القوام المعرفي للمبدع وتظهر في نتاجه على نحو غير واع ومن حيث لا يشعر، فإن صرّح النص بمصادره كانَ تناصاً معلناً، وإن لم يفعل بدا اكتشافه مرتهناً بثقافة الناقد، وقدرته على القراءة العميقة))[٢٨].

التناص في الخطاب النقدي حول البياتي :

لقد استقطبت ظاهرة التناص رؤى النقاد والباحثين للوقوف عليها والكشف عن أنماطها واشكالها لاسيما في منجز البياتي الشعري، وتجلت في الخطاب النقدي لدراسات عديدة أهمها: (النص الغائب في شعر عبد الوهاب البياتي) للباحث محمد الغزي، و(المتاهات) للناقد جلال الخياط ، و(التناص في شعر الرواد) للباحث أحمد ناهم ، و(شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة و التناص) للباحثة زينب علي عبد الحسين، و(التناص الأدبي في شعر البياتي) ، و(التناص التاريخي في شعر البياتي) و(التناص الصوفي في شعر البياتي) ، و(أشكال التناص الشعري، شعر البياتي أنموذجاً) ، و(تقنية التناص الترميزي في شعر البياتي) للناقد أحمد طعمة حلبي.

تُعبّرْ دراسة الناقد جلال الخياط الموسومة بـ (المتاهات) عن رؤاه النقدية من خلال معالجته لعدد من القضايا النقدية في إطار النقد التنظيري والتطبيقي.

لقد أثار في مقدمة دراسته عدداً من الاسئلة المتتابعة حول القضايا النقدية التي وصفها بـ (المتاهات) التي ضمنها دراسته. وانتهى في هذه المقدمة بتأكيد فكرة المتاهة اللامتناهية قائلاً: ((ولا يزال النقد يبتدع متاهات جديدة أو يرود أُخرى، قديمة وحديثة وفي المتاهة نبقى، وإليها نعود، في أروع ما ابتدع الإنسان الفن))[٢٩].

ويبرز بشكل واضح موقف الناقد الذي يصر في البقاء على المتاهة والعودة اليها، بوصفها أساس الإبداع الذي يتجسد في الإنسان.

ويقدم الناقد في متاهة التناص عدداً من التعريفات وآراء النقاد . ومن خلال هذه الآراء ، يتبين أن الناقد لم يكن يبغي الوصول إلى معنى ثابت للتناص بوصفه مصطلحاً غير

مستقر كغيره من المصطلحات النقدية الحديثة وبقاء التناص في اطار المتاهة، ذلك أن تبـــابين الآراء واختلافها هو ضرب من المتاهة.

وحاول الناقد الوقوف على ظاهرة (السرقات) عند النقاد العـــرب القـــدامى الـــذين أفاضوا في تتبع أنماطها . وأشار إلى أنّ ((المتناصين بالتناص عرجوا إلى مداخل أخرى من أبسطها وأكثرها شيوعاً : السرقات، بالرغم من انتفاء دخول أكثر السرقات في علاقة بنائيـــة ظاهرة أو خفية مع النصوص المتناصة معها))[٣٠].

واستعرض الناقد نماذج من السرقات الشعرية لشعراء قدماء أنتجوا نصوصاً شعرية ضمنوها أبياتاً لشعراء قبلهم أو عاصروهم، ثم علّق قائلاً : ((هل هذا هو التناص؟ انـــي أراه إغارة على النصوص وسطواً وسرقة واضحة في رابعة الشعر، فهل يشجع التنـــاص علـــى السرقة ؟ وإذا أغفلنا الجانب الأخلاقي للسرقة ، لا يمكن أن نلغي منها أن نصوصـــاً ســـابقة تكمن وراء نص لاحق))[٣١]. ويستأنف الناقد قائلاً: ((فإذا توسعنا في معاني التناص أدخلنـــا فيه المعارضة والمناقضة والتخميس والتشطير وما إلى ذلك. ولكن اتكاء السرقات على بيـــت أو شطر يمنحها طابعاً تبعيضياً ينأى بها عن التناص القـــائم علـــى الكليـــة والتعـــالق غيـــر التجزيئي))[٣٢]. ويبدو أنّ الناقد أراد من خلال وقوفه على مصطلح السرقات وأنماطـــه عنـــد النقاد العرب، اثبات أنهم عرفوا مفهوم التناص ولكن بتسميات أخرى كالسرقة وغيرها.

ويقترح الناقد نمطين من التناص أو التضمين، وهما: المباشر وهو أن يستعير شاعر شطراً أو بيتاً أو أكثر من بيت، من شاعر آخر ويدرجه في بيت أو قصيدة له علـــى أن يـــذكر المصدر. أمّا النوع الآخر، فهو التضمين أو التناص غير المباشر، عندما يحاول الشـــاعر أن يصـــير الشعر المتضمنْ جزءاً من قصيدته، فإذا كنا لا نعرف الأصل فقد نتوهم أنه له))[٣٣]، ويقدم نموذجاً من هذا النمط، من شعر البياتي.

ففي قصيدة (أباريق مهشمة) يقول البياتي : ((شَيّدْ مدائنك الغداة/ بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنعْ/ بما دون النجوم))[٣٤].

يعلق الناقد قائلاً: ((وهذا تضمين لقول نيتشه من دون الإشارة إليه : "عش في خطر، شيد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف واقلع بسفائنك إلى البحار النائية" ، وكـــذلك بيـــت المتنبي الذي يقول فيه : " إذا غامرْتَ في شَرفٍ مَرومٍ/ فَلا تَقنعْ بما دونَ النجومِ " فما الـــذي نجده للبياتي في هذا القول: كلمة (الغداة)؟ إن براعة الشاعر في تناقض القولين والخروج باداء لغوي جديد نابع منهما وإن أعاد الألفاظ نفسها ولكن انفرد بمعناه الخاص في القصـــيدة كُـــلاً مُتماسكاً))[٣٥] . ثم يقدّم نماذج أُخرى للبياتي تقارب هذه القصيدة وهي، (موت في المعـــرة) ،

و(الكتابة على قبر عائشة) . ويحاول فصل النصوص المتداخلة عن النص الجديد، ليرى مدى قدرة الشاعر على الإفادة من هذه النصوص في إنتاج نص جديد متناص يحمل دلالات ورؤى الشاعر الخاصة به.

وبعد أن يستعرض نماذج أُخرى لشعراء آخرين من التضمينات. يتساءل الناقد: ((فهل التناص نصوص في نص ؟ أو انه يتسع ليشمل أي تاثر بأي شيءٍ في هذه الدنيا))[٣٦]. ثم ينتهي مثلما ابتدأ به، من خلال تأكيده على أن التناص هو متاهة ولا يمكن بلورة أبعادها بشكل دقيق ، للوصول إلى مظاهرها الإبداعية، ويبقى محاولة أُخرى إلى جانب ملايين المحاولات التي أجراها البشر قبل أرسطو وبعده لتتبع أسرار الإبداع ، والكشف عنها وتصنيفها وتقعيدها وعلمنتها[٣٧] . ورأي الناقد جدير بالإهتمام والتأييد ، إذ إنَّ طبيعة النص الأدبي وظواهره الفنية لا يمكن تقنينها بيسر، وإقامة القواعد العقلية عليها بسهولة ، والتناص من أبرز هذه الظواهر ،لأنّ أُصول النصوص التي نسجها المبدع في نصِّه بوعي منه أو بدون وعي ،إنّما هي خلق جديد ليس من اليسير التوغل في تحليلها والكشف عنها، وهذا الضرب من النقد هو حقٌّ متاهة .

وهكذا فإن مفهوم المتاهة عند الناقد يبقى معادلاً للإبداع . ويبدو أن دفاع الناقد عن موقفه من فنية النقد يعكس النهج التأثري الذي يؤمن به الناقد ويجده الأنسب الى أدراك ماهية الفن الذاتية ، كما إن موقف الناقد المناهض لعلمنة النقد هو السبب وراء اعتناق الإنطباعية منهجاً . إذ هي رد فعل طبيعي لتشدد الآخرين في إخضاع الأدب للعلم الصرف ، أو لقوانين وقواعد خارجية مُعَدّة لا تنبثق من النص الأدبي نفسه [٣٨] .

ومن الدراسات الجادة التي تدخل في إطار الكشف عن النصوص الشعرية المتناصة ، على نحوٍ أكثر تميزاً ، دراسة الباحث أحمد ناهم الموسومة بـ(التناص في شعر الرواد) .

. وقد اشار في مقدمة دراسته إلى منهجه الذي سيسير على وفقه قائلاً: ((ينبغي ان يكون منهج الدراسة التناصية منهجاً تأويلياً، أو يدخل في اطار نظرية التلقي، فأي نص متناص لا يكشفه الا المتلقي العالم بانساب النصوص وتفرعاتها واعمارها، وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم ربط وكشف النص اللاحق من النص السابق اذا كان المتلقي جاهلاً بهذه النصوص اساساً؟))[٣٩].

وقد سببَّ توافد المناهج والنظريات النقدية الحديثة ، لا سيما – نظريات القراءة والتأويل– وتداخلها مع الحقول المعرفية والفكريةَ خلطاً وإرباكاً في المصطلحات النقدية التي

انسحبت بدورها الى الدرس النقدي الحديث، وهو ماحدا بالناقد إلى تحديد بعض المفاهيم حسب تسلسلها المنطقي والزمني ، ومنها:

((١- الاستقبال : قبول النص واستقباله للقراءة.

٢- الاستجابة : التفاعل مع النص من خلال ايقونته الخارجية.

٣-القراءة الأولى : وهي القراءة الاستكشافية بحثاً عن المعنى الأول (سطحية).

٤-القراءة الثانية : وهي القراءة الاسترجاعية بحثاً عن المعنى الثاني (معمقة).

٥ - تأويل المعنى، ثم تبعاً لذلك تأويل التناص من خلال القراءات الأُخرى))[٤٠].

والباحث في تحديده لهذه المفاهيم يريد أن يجنب دراسته النقدية الغموض والخلط المصطلحي الذي وقع فيه آخرون غيره ، ومن أجل أن يستخدم هذه المفاهيم على نحوٍ دقيق في اجراءاته التطبيقية في الكشف عن النصوص المتناصة .

ووقف الباحث على معنى التناص لغة واصطلاحاً، كما حاول تتبع مفهوم التناص في جذوره، وتطوره عند أبرز (النقاد الغربيين)، وكذلك آراء النقاد العرب في العصر الحديث التي تأثرت بالطرح الغربي لمفهوم التناص.

ودرس قوانين التناص وأنواعه، ووقف عند مفهوم كل منها، متبنياً رأي الناقد محمد بنيس . فالاجترار ((هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب، لأنّه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو، مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء ، بسبب نظرة التقديس والإحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيّما الدينية والأسطورية منها ، هذا من جهة ، ومن جهة أُخرى فقد يعود الامر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضموناً، إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة))[٤١]، وتمثلَ الباحث بنصوص للبياتي، ومنها قصيدة (يوميات العشاق الفقراء) التي يقول فيها: ((يا فقراء العالم المنهوب/ اتحدوا/ يا فقراء العالم المنهوب))[٤٢]. ويقف الباحث على هذا التناص قائلاً : ((لم يطرأ على النص المتناص أي شكل من أشكال التطوير أو التحرير للعبارة الأصلية (ياعمال العالم اتحدوا) باستثناء تبديل لفظة (الفقراء) بـ (العمال) تعميقاً لدلالة الفقر القائم دائماً على الاستلاب، ثم وصف (العالم) بالمنهوب. وهكذا لا نجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة الكبرى))[٤٣] وحصل الاجترار في نصوص أُخرى للبياتي ومنها : (سوق القرية)، ويشير الباحث إلى أن هذا النمط من التناص لا يسهم في خلق شعرية للنص الجديد (المتناص)[٤٤]. ومن الواضح أن دلالة الإجترار تعني استرجاع الشيء نفسه من غير تغيير يستحق الوقوف عليه ، ولعلّ في

الإمكان الإقتراب بمفهوم الإجترار من مفهومي الإقتباس والتضمين الشائعين في الدرس البلاغي . وهو بذلك يختلف جذرياً عن التناص الذي يعني هضم النصوص السابقة وإعادة ابداعها جديداً.

وفيما يخصّ الامتصاص فيعدّ ((مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب إذ ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه تعاملاً حركياً تحويلياً لا ينفي الأصل بل يُسهم في استمراره ، جوهراً قابلاً للتجديد ومعنى هذا أن الإمتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده ، بل هو يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائباً غير ممحو ويحيا بدل أن يموت))[٤٥]. ويتجلى الإمتصاص بعدد من النصوص الشعرية للبياتي منها، (الموت والقنديل) و(الموت في الحب) و(عن وضاح اليمن و الحب والموت).

ففي قصيدة (الموت والقنديل) ، التي يقول فيها الشاعر: ((كانَ الرومُ أمَامي وَسِوىَ الرومِ ورائي/ وأنا كُنْتُ أميل على سيفي منتحراً تحتَ الثلج- وقبلَ أُفول النجم القطبيُّ وراء الأبراجْ / فلماذا سيف الدولة ولّىَ الأدبارْ؟))[٤٦]. ويذهب الباحث إلى ((أن النص قد امتصَّ أبياتاً من قصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة (...) . ثمة امتصاص لفكرة هذه الأبيات في نص البياتي . ولكن ماذا حدث في النص المتناص؟ ثمة تحول في صيغة الضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم . وثمة تلخيص لعجز البيت الغائب بجملة (كان الروم أمامي) الذي نفهمه من خلال قراءة البيت الغائب بكامله))[٤٧]. ونرى أن الباحث لم يقرر لنا، هل استطاع البياتي عبر هذا الامتصاص أن ينتج معنى جديداً ، أم أنَّ النصّ الغائب بقى مسيطراً على فكرة النص الجديد؟.

وفي حديثه عن الحوار ذكر أنه ((أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة في الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوماً عقلانياً خالصاً))[٤٨] . ويوضح هذا المفهوم من خلال رؤيته قائلاً: ((فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود، وتناسي الاعتبارات الدينية، والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الادب والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة))[٤٩].

ويرى أنَّ للحوارِ أنماطاً وطرقاً عدةَ ، كشف عنها في نصوص شعرية للشعراء الرواد ، إذ وقف على نماذجَ من الحوار في عددٍ من نصوص البياتي ومنها ، قصيدة (سوق القرية) ،

وقصيدة (صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر). ففي قصيدة سوق القرية يقول الشاعر: ((زرعوا فلم نأكل/ ونزرع صاغرين فيأكلون))[٥٠] .

ويشير الباحث إلى أن النصّ قد حاور المقولة الموروثة (زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون) . عن طريق نفي جزءٍ منها، فتحولت العبارة من الإيجاب إلى السلب في (ولم نأكل) مما أحدث انزياحاً شعرياً، فالمتوقع أن يعيد الجملة كما هي أي (فاكلنا) ومعه الفاعل العائد على ضمير الجماعة، ولكن الذي حصل هو عدم الأكل (لم نأكل)، وهذا أحدث تخلخلاً في أفق التوقع عند المتلقي ، لتؤشر بعداً دلالياً قائماً على الاستلاب والسيطرة والاستعمار. وهو ما أكدته لفظة (صاغرين) المحشورة بين (نزرع) و (فيأكلون)[٥١]، ويرى أن هذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة وعالية في النصوص لما له من تحوير وتطوير وقلب وتحويل[٥٢].

وقد أشار إلى ثلاثة أنواع من التناص وهي: التناص الخارجي (المرجعي) إذ يتناص النص مع مرجعيات متنوعة، تاريخية ودينية وأدبية وغيرها. ثُمَّ التناص المرحلي، والتناص الذاتي .

ويتحقق التناص المرحلي في رأيه بين نصوص جيلٍ واحد ومرحلة زمنية واحدة ، ويقع هذا النوع لأسباب منها تقارب الحياة الإجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يعود الأمر إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلاً عن وحدة اللغة والميراث[٥٣] . ومن أمثلة هذا النوع قصيدة البياتي (ملائكة وشياطين) من ديوانه (ملائكة وشياطين) ، إذ امتص من نص السياب (ديوان شعر) من ديوانه (أزهار ذابلة) ، كما امتص البياتي في قصيدته (إلى هند) مقاطع من قصيدة السياب (انشودة المطر)[٥٤].

وفي حديثه عن التناص الذاتي يشير الى أنه ((تناص الشاعر مع نفسه [نصوصه] السابقة ويتم هذا التناص بالقوانين السالفة الذكر "اجترار، امتصاص، حوار"))[٥٥]. ومن أمثلة هذا النمط ، قصيدة البياتي (عن الذين احترقوا بحبهم)، فثمة تحول العنوان من (أُولَد وأحترقُ بحبي) إلى (عن الذين احترقوا بحبهم)، وتجلّى هذا التحول في (صيغة الضمير) . ففي النص القديم بضمير المتكلم المفرد، أمّا النص الجديد فهو بضمير الغائب بصيغة الجمع (احترقوا)[٥٦].

ومن الواضح أن النوعين الآخرين وهما (المرحلي ، والذاتي) لا يختلفان عن النوع الأول في اعتمادهما على قوانين التناص التي ذكرها الباحث ، وهذا يدلُّ على الترابط الموضوعي لأبعاد أنماط التناص التي اقترحها .

ورصد الباحث نوعين من آليات التناص وهما : التمطيط، والايجاز.

فالتمطيط بحسب الباحث هو((عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص))[٥٧] . وتتبع أقسام هذا النوع وهي الجناس بالقلب والتصحيف، والمسمى بـ (الأناكرام)، وقلب مكاني والمسمى بـ (الباراكرام)، والتكرار، والتصحيفية الكتابية، والشرح والمجاورة[٥٨].

أمّا الإيجاز، فقد عنى به عملية ضغط النص كي يبدو في صورة مصغرة، ويحدث بطريقتين : ((١- طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف. ٢- طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة)) [٥٩] ، وعرض الباحث لكل من هذه المفردات وعرَّف بها، وحاول مقاربتها بنماذج شعرية من نصوص الشعراء الرواد لاسيما البياتي.

وفي ظل تلاقح الفنون والأشكال الأدبية، لم يعد النص منغلقاً على بنيته الذاتية، بل أصبح لوحة فسيفسائية من النصوص، وهو ما حاول الباحث الوقوف عنده في دراسته تحت مسمى (التناص البنائي) أو التضمين البنائي ((إذ تتداخل الفنون الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة الشكل والبناء الداخلي على أصعدة متباينة)) [٦٠]. وثمة نوعان من التناص البنائي: ١- التناص الاجناسي ٢- التناص الفني .

ويُقصَد بالتناص الإجناسي((ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة كتداخل الشعر مع فن القص، والخطابة وفن السيرة ، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد كما يحصل في صيغة معينة كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر))[٦١]. ويضع الناقد جيرار جينيت هذا النمط من التداخل ضمن (التعالي النصي) [٦٢] . وتتبع الباحث لأنماط هذا التداخل في المنجز الشعري للرواد، كالتداخل بين الشعر الحر والشعر العمودي، والتداخل بين نص الرواد وفن الخطابة، وأنماط الفنون الأخرى كفن السيرة والسيرة الذاتية ، والرسائل اليومية والشعارات، واللقاء الصحفي وفن القص، وقد عرض الباحث نصوصاً شعرية للبياتي تداخلت مع عددٍ من هذه الفنون[٦٣]. ومنها قصيدة (عيون الكلاب الميتة) وقصيدة (مذكرات رجل مجهول) وقصيدة (رسالة) و قصيدة (الباب المضاء).

أمّا التناص الفني فقد تبنى الباحث مدلوله من طروحات كرستيفا، إذ تُعَرِّف المفهوم لا على التداخل او التبادل بين النصوص بل على التداخل بين الفنون المختلفة مثل الكتابة، والموسيقى، والرسم[٦٤]. وتمثلَ لهذا النمط من التناص بنصوص شعرية من شعر الرواد والتي

تداخلت مع عناصر فن المسرح كالحوار وأنماطه التي توزعت على الصريح ، والضمني، والتأويلي[٦٥].

وتحدّثَ عن التناص مع فن (الكولاج) وتبنى مقولة بيكاسو الذي يقول فيها: ((الفنون كلها واحدة تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة))[٦٦].

ويصرِّح الباحث قائلاً: ((يصح اطلاق الكولاج في الأدب والشعر خاصة على الاقتباسات المعروفة والواضحة في النص الجديد عند ملاحظة المتلقي لهذا الاقتباس والذي يبرز في جسد النص المتناص بوضوح عن بقية الاجزاء الأُخرى، إذ يتم فيها توظيف جميع هذه الاجزاء لكي تكون اطاراً لهذا الإقتباس ورتوشاً تزيينية له، وغالباً ما يتم نقل هذا الجزء المقتبس إلى النص الجديد من دون تحوير أو تغيير))[٦٧]. ويتمثل هذا التناص بقصيدة البياتي (قال طرفة بن العبد) الذي يقول فيها:

((ومازال تشرابي الخُمورَ ولذتي/ وبيعي وإنفاقي طريقي ومُتْلَدي/ إلى أنْ تحامتني العشيرةُ كُلُها/ وأُفردتُ إفراد البعيرِ المعَبّدِ/ فإن كُنْتَ لا تَستطيعُ دَفعَ منيتي/فدعْني أُبادرها بما ملكتْ يدي/ كَريمٌ يروّي نفسه عن حياته/ ستعلم إن متنا غداً أيُّنا الصَديْ/.))[٦٨]

ويعلق الباحث قائلاً: ((إذا تجاوزنا الأبعاد الدلالية بين المقطعين فإن ثمة فرقاً شاسعاً بينهما على صعيد الألفاظ والتراكيب ، فضلاً عن أن ورود أبيات الشاعر طرفة لدى المتلقي بهذا الشكل البارز والواضح ، يُعد تنافراً بين المقطعين، وهذا ما يعطي النص المتناص صفة " الكولاج الأدبي"))[٦٩]. ويشير الباحث موضحاً، لكي يؤدي التلصيق قيمة جمالية في فن الرسم ينبغي أولاً أن يأخذ بُعداً مكانياً يعطيه بروزاً وانسجاماً مقبولين في اللوحة. وينبغي أن يكون الكولاج الأدبي كذلك، أي أن ينسجم الجزء المقتبس في النص الجديد بشكل يجعله منسجماً ومقبولاً لدى المتلقي، وأن لا يبدو الجزء الملصق كجزء بارز وشاذ. فالكولاج فن قائم على اساس التئام عناصر النص مع بعضها بحيث تذوب عناصره المختلفة في بوتقة واحدة، ونص البياتي (مرثية الى عائشة) لم يفد من هذا الانسجام وكان التلصيق والتفكيك واضحاً.[٧٠]. ويستأنف الباحث قائلاً : ((إن النوع الحديث من الكولاج يتم بجعل اللوحة أو النص عبارة عن مقتبسات وملصقات، من هنا وهناك ودور الفنان أو الشاعر تقريب هذه الملصقات أو المقتبسات من بعضها البعض كما حصل مثلاً في قصيدة (سوق القرية) للبياتي))[٧١]. وفي النهاية يكشف الباحث عن التناص الفني في منجز الرواد، مع فن السينما والمونتاج، ويتمثل بنماذج من النصوص الشعرية[٧٢].

ونخلص الى أنّ المسار المنهجي الذي حدّده الباحث أوضحَ أنماطاً متعددة من التناص أسهمتْ في الكشف عن البنى الداخلية في نص الرواد الشعري لاسيما في نص البياتي.

وفي إطار تحديد مفهومي السرقة و التناص والتمييز بينهما من الناحيتين التنظيرية والتطبيقية، تأتي دراسة الباحثة زينب علي عبد الحسين الموسومة بـ (شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص).

إذ قدمت مفهوم وآراء النقاد العرب للسرقة، وأقسامها، وألقابها، ثم عرضت لمفهوم التناص وقوانينه في النقد الغربي الحديث وأهم آراء النقاد فيه.

وأشارت إلى الخلط بين هذين المفهومين وهي تصرح : ((حتى أنّهم أطلقوا على السرقة تناصاً، وعلى التناص تضميناً ربطاً له بموضوع السرقة في الدراسات النقدية القديمة، وإذا كان ثمة تقارب بينهما، فلأنهما يدوران حول نص قديم وآخر لاحق له يتصل به، وقد عمد صاحب النص اللاحق إلى النص القديم، فأخذه، إمّا بلفظه أو معناه وأدخله ضمن انتاجه))[٧٣]، ثم اقترحت حداً فاصلاً بين المفهومين قائلة : ((فإني أرى أن ما أخذ من إنتاج الآخرين، لم يوظف توظيفاً بَنّاءً في النص اللاحق، بشرح، أو ايجاز، أو تجويد في المعنى، أو الصياغة، أو لم يتسن لآخذه إذابة النص المقتطع من إنتاج الآخر في النص المقتطع له، فهو سرقة بحته عند ذاك لا تناص ، وهذا ما يعول عليه في أن يكونَ حدّاً فيصلاً بين المفهومين))[٧٤].

وبناءً على الحد الذي أشارت اليه الباحثة، فإنها تحدد هذان المفهومان وتميز بينهما على النحو الآتي: ((ما يدخل في السرقة المحضة: كل ما حدده العرب من ألقاب جاءتْ تحت عنوان السرقة المذمومة وهي الإغارة، والغصبْ، والنسخْ، وسوء الإتباع، والإنتحال وغيرها.

١. ما يدخل فيها من التناص: الاجترار))[٧٥] ومايدخل ضمن التناص وقوانينه الإمتصاص، والحوار[٧٦] .

أمّا ما يُحال إلى التناص من مفهوم السرقة قديماً:

((فهو كل ما يندرج من مصطلحات جاءت تحت عنوان السرقة الحسنة أو المحمودة التي استخلصتُها بالإعتماد على تعريف السرقة الحسنة او المحمودة التي ذكرها، النقاد العرب القدماء، وهي الاختلاس، والنظر، والملاحظة، والاهتدام، وكشف المعنى، والالتقاط، والتلفيق، والعكس، اما الموارد والمرافدة والموازنة، فهي لا تدخل في جانب السرقة وبابها ما يشاكلها))[٧٧].

وحاولت الكشف عنها في منجز البياتي الشعري، إذْ ذهبت إلى أن هناك نمطين من السرقة في شعر البياتي، سرقة كلية، وسرقة جزئية.

فأمّا السرقة الكلية : ((فهي إنتزاع نصوص كاملة من منابتها، وإقحامها في إنتاج آخذها)) [٧٨]. وتمثلت بنصوص (القتيل رقم ٨). و (مرثية إلى عائشة)، و (العنقاء) ، و (سارق النار). إذ استدعى الشاعر في أحد مقاطع قصيدة (سارق النار) كثيراً من أبيات الشاعر (سان جون بيرس) في نسختها المترجمة، وإن أظهر بعض التغيير الشكلي الطفيف عليها، إلاّ إنه ظل تغبيراً سطحياً مشبّعاً بروح النص الأول وألفاظه ومعانيه، فقول البياتي: " رحلت، قال : فمن سيحرس الأنهار في عرس نهار الموت؟". وهذا القول إعادة واضحة لأبيات الشاعر (سان جون بيرس) في مقطعها " أين نجد المقاتلين الذين يحرسون الأنهار في أعراسها " ويستمر البياتي في الأخذ من دون أن يكون فيه ما يوحي بالإبداع والتفنن [٧٩].

وفيما يخص السرقة الجزئية فقد ذكرت الباحثة إنها نمط ((تنتزع مقطعاً، أو تستدعي شخصية من نص معين من غير أن يتيسر لها أن تصبح بنية مندمجة في النص الجديد، بل تظل طافية على سطحه))[٨٠]. وأشارتْ إلى أنّ هذا النمط يكثر عند البياتي، بحيث لا يكاد يخلو منه ديوان من دواوينه وتمثلت في نصوص عديدة منها : (قصيدة ماو ماو) ، و(اباريق مهشمة) ، و(الاسير) ، و(الباء المضاد)، و(رحلة حول الكلمات) ، و(طردية) ، و(مرآتي لوركا) ، و(الأرض اليباب) ، و(من الموت والثورة) ، و(مرثية إلى عائشة) ، و(موت الاسكندر المقدوني) ، و(المحاكاة) ، و (سوق القرية) ، و(قصائد حب إلى عشتار)، وغيرها .فما جاء للبياتي في قصيدة (رحلة حول الكلمات): ((يا مسكري بحبه/ محيري في قربه))[٨١]، وذهبت الى أن هذا المقطع إعادة من دون انزياح في الدلالة الأصلية للنص الذي يقول فيه الحلاّج: ((يا من أسكرني بحبه/وصيّرني في ميادين قربه))[٨٢] . وتشير إلى أن تغيرات الحذف لم تحقق انحرافات دلالية جديدة، ليحتسب هذا المقطع للبياتي، بل هو (نسخ) واضح يلحقه بالسرقة وهذا ما أشار إليه محمد الغزي في مقاله[٨٣].

والحقت الباحثة بنمط السرقة الجزئية سرقة العنوانات التي إستدعاها البياتي من أسماء قصائد لشعراء آخرين، وكذلك سرقة الشخصيات التي اجتثها الشاعر من داخل مدونات الشعراء، ورصدت الباحثة عدداً من تلك الشخصيات التي تخللت نصوصه[٨٤].

وخلصتْ ، من خلال بحثها في السرقات ، إلى أنّ المادة الثقافية المستدعاة، تصبح عاجزة بنفسها ما لم تكن مشحونة بطاقة تخيل جديدة تنقل هذه المادة من حالها التي كانت عليها إلى حال أُخرى مغايرة، وهذا ما جرى للبياتي، فقد أدى به هذا النهج إلى الوقوع في

التقليد المباشر، إلاّ إنه تجاوز هذا التقليد وارتقى بنصوص أُخرى إلى مستوى مغاير أوصله إلى الإبداع ، إذ نظر إليها النقاد وعدوها (تناصاً) وهو ما درسته الباحثة في فصلها الأخير من بحثها(٨٥).

إذ بحثت قوانين التناص وتتبعت ما تحقق من أنماطها في نصوص البياتي، لا سيما الحوار بنمطيه الكلي و الجزئي، وكذلك الامتصاص بنمطيه الكلي والجزئي، ورصدت ما امتصه البياتي من القرآن الكريم، والكتب السماوية وكذلك ما امتصه من نتاج غيره من الشعراء، ومن التراث، من أمثال، وحكم ، وأساطير، ومرجعيات أُخرى(٨٦).

خلاصة :

ومما سبق نخلص إلى أن الخطاب النقدي العربي الذي تناول تقنية التناص في الكشف عن أصول النصوص وتفاعلها ومدى إبداع الكتاب في انتاج نصوص جديدة في الإفادة من معطياتها، لم يكن متفاوتاً بشكل كبير، فقد احتفى أكثرهم بمصطلح التناص، كما تمثلوه في دراستهم، وأفادوا من قوانينه واجراءاته في التحقق من النصوص الإبداعية لاسيما نصوص الشعراء الرواد ومنهم البياتي، وقد تجسد ذلك في دراسة الباحث أحمد ناهم التي سلطنا الأضواء عليها، إذ تميّزت بالسعة والشمول لاسيما من الناحية التطبيقية كما لاحظنا منهج التلقي عند الباحث يقف ركنا اساسياً مع التناص في الكشف عن النصوص المتناصة بشكل فاعل، على حين حاولت بعض الدراسات التمييز بين مصطلح السرقة بوصفه مصطلحاً من التراث النقدي ، والتناص بوصفه مصطلحاً في النقد الحديث، وحاولت تلك الدراسات أن ترد كل نص إلى أصوله من خلال إجراءات وآليات هذين المصطلحين، وأجازتْ تلك الدراسات السرقة المحمدودة وقاربتها مع مصطلح التناص وقوانينه، وقد تحققت تلك الاقتراحات على الصعيد التطبيقي.

وفيما يخص لغة الخطاب، فعلى الرغم من طرح النقاد لعدد من المفاهيم والمصطلحات النقدية، التي أفرزتها تقنية التناص كالحوار، والامتصاص، والإجترار، والتناص العكسي، والتناص الذاتي، والتمطيط والاناكرام والباراكرام والتلميح ، وتداخلت معها مصطلحات من الفنون الأُخرى كالكولاج والمونتاج، فقد خففت الممارسة النقدية على صعيد الجانب التطبيقي من حدة هذه المصطلحات، مما جعلتها تتسم بالوضوح وسهولة التلقي، واهتمت تلك اللغة ببناء النص المنقود والبحث عن أصوله ولا نعدم بروز الذات الناقدة بشكل واضح لدى بعض النقاد ، إلاّ إن الميزة البارزة للغة هذا الخطاب، التركيز نحو البناء الداخلي للنص بغية الكشف عن جذوره من النصوص المكونة له ومدى تآلفها في إنتاج معانيه الجديدة.

هوامش البحث :

[١] اضاءات النص، اعتدال عثمان:١٠٦.

[٢] الرواية والتراث السوري ، من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين : ١٠-١١، عن التناصية والف ليلة وليلة، نظيرة الكنز، الموقف الأدبي، ع٤١٧، ٢٠٠٦: ٥٨.

[٣] ماهية التناص، عبد الستار جبر الاسدي، مجلة الرافد، ع٥، ٢٠٠١ : ١٢ عن اطروحة الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقتة بمناهج النقد الغربي، هيام عبد زيد عطية : ٣٥٣.

[٤] المبدأ الحواري، دراسة في فكر باختين، تودوروف،ت. فخري صالح : ٩٢.

[٥] لذة النص ، رولان بارت ،ت. منذر عياشي : ٤٠.

[٦] مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد أديوان، الأقلام، ع٥-٦، ١٩٩٥: ٤٧.

[٧] ينظر: ادونيس منتحلاً ، كاظم جهاد: ٧٠-٧٤.

[٨] المبدأ الحواري ، دراسة في فكر باختين ، تودوروف، ت . فخري صالح : ٨٢ ، وينظر، التناص، تودوروف، ت. فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية، ع٤ ، ١٩٨٨: ٤.

[٩] الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي: ٣٢٢.

[١٠] علم النص، جوليا كريستيفا ، ت. فريد الزاهي: ٧٩.

[١١] ينظر: علم النص، جوليا كريستيفا ، ت. فريد الزاهي: ٤٣-٥٧.

[١٢] لذة النص: ٤٣.

[١٣] تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح : ١٢٥.

[١٤] مدخل لجامع النص، ت، عبد الرحمن ايوب : ٩٠.

[١٥] م. ن : ٩٠.

[١٦] تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٦٠-٦١، ١٩٨٩: ٨٠.

[١٧] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ٢٥٣.

[١٨] ينظر: حداثة السؤال : ١٠١.

[١٩] ينظر: الشعر العربي الحديث: ١٧٩.

[٢٠] تحليل الخطاب الشعري: ١٢١.

[٢١] ينظر: م . ن : ١٢٢.

[٢٢] ينظر: دينامية النص : ٨١.

[٢٣] ينظر: المرايا المقعرة : ٣١-٣٢.

[٢٤] ينظر: تحليل الخطاب الشعري : ١٣٢-١٣٣.

[٢٥] ينظر: م . ن : ١٣٤-١٣٥.

[٢٦] ينظر: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، د. بشير تاوريريت:٦٠.

[٢٧] ينظر: الشعر والتحدي اشكالية المنهج: ٤٥.

[٢٨] المفكرة النقدية : ٤٤.

[٢٩] المتاهات : ٩.

[٣٠] المتاهات: ١٢.

[٣١] م . ن : ١٥.

[٣٢] م. ن : ١٦ .

[٣٣] المتاهات : ١٩.

[٣٤] ديوان عبد الوهاب البياتي، ١ : ١٥٧.

[٣٥] ينظر: المتاهات: ١٩ ، وينظر أباريق مهشمة، كاظم جواد، الآداب، بيروت، عدد ٧، ١٩٥٤.

[٣٦] المتاهات :٢٤.

[٣٧] ينظر: المتاهات: ٢٤.

[٣٨] ينظر: م . ن : ٨ وينظر : مقدمة في النقد الأدبي : ٤٢٢.

[٣٩] التناص في شعر الرواد : ٨.

[٤٠] التناص في شعر الرواد : ٨.

[٤١] التناص في شعر الرواد : ٤٣.

[٤٢] ديوان عبد الوهاب البياتي ٣: ٥٦.

[٤٣] التناص في شعر الرواد : ٤٧.

[٤٤] ينظر: م. ن : ٤٥.

[٤٥] م . ن : ٤٨، عن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٢٥٣.

[٤٦] ديوان عبد الوهاب البياتي ٣: ٤٤٦.

[٤٧] التناص في شعر الرواد: ٤٨. والأبيات المقصودة أولها : (وسوى الروم خلف ظهرك – روم فعلى أي جانبيك تميل)، ينظر شرح ديون المتنبي ٢: ٢٧٧.

[٤٨] التناص في شعر الرواد: ٥٦، عن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ٢٥٣.

[٤٩] التناص في شعر الرواد : ٥٥.

[٥٠] ديوان عبد الوهاب البياتي ١: ١٩٠.

[٥١] ينظر: التناص في شعر الرواد: ٥٩.

[٥٢] ينظر: م . ن : ٦٠ .

[٥٣] ينظر: التناص في شعر الرواد : ٦١.

[٥٤] ينظر: م. ن : ٦١-٦٣.

[٥٥] م . ن : ٦٤.

[٥٦] ينظر: م . ن : ٦٦.

[٥٧] ينظر: م. ن : ٧٢.
[٥٨] ينظر : التناص في شعر الرواد : ٧٢-٩٢.
[٥٩] م . ن : ٩٣-١٠٤.
[٦٠] م. ن : ١٠٥.
[٦١] م . ن : ١٠٦.
[٦٢] ينظر: مدخل لجامع النص : ٩١.
[٦٣] ينظر: التناص في شعر الرواد : ١١١-١١٧.
[٦٤] ينظر: م . ن : ١٢٠، عن ادونيس منتحلاً ، كاظم جهاد: ٣٥.
[٦٥] ينظر: التناص في شعر الرواد: ١٢٥.
[٦٦] الشعر والرسم. فرانكلين، ت. مي مظفر: ٥١، وينظر، التناص في شعر الرواد: ١٢٥.
[٦٧] م . ن : ١٢٥.

[٦٨] ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢: ٤٠٨.
[٦٩] التناص في شعر الرواد: ١٢٦.
[٧٠] ينظر: م . ن : ١٢٧.
[٧١] م . ن: ١٢٨.
[٧٢] ينظر: م. ن : ١٢٨-١٣١.
[٧٣] شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص : ٤٧.
[٧٤] م . ن : ٤٧.
[٧٥] شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص : ٤٨.
[٧٦] ينظر : م. ن : ٤٨.
[٧٧] م . ن : ٤٩.
[٧٨] م. ن : ٥٤.
[٧٩] ينظر: م . ن : ٦٠ - ٦١ ، وينظر: الديوان، ٣: ٣٧٧.
[٨٠] شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص : ٦٣.
[٨١] ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢: ١٤٧.
[٨٢] شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص : ٦٨ ، عن عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر: ٢٦٦.
[٨٣] ينظر : النص الغائب في شعر عبد الوهاب البياتي ، ضمن كتاب عبد الوهاب البياتي في بيت الشـــعر : ٢٦٦ .
[٨٤] ينظر: شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص: ٧٩-٨٢.
[٨٥] ينظر: شعر عبد الوهاب البياتي بين السرقة والتناص : ٨٣.
[٨٦] ينظر: م. ن : ٨٤-١٣٨.