التناص في شعر الحسين بن الحجاج النيلي (ت 391 هـ): دراسة سوسيونصية

Intertextuality in the Poetry of al-Ḥusayn ibn al-Ḥajjāj al-Nīlī (d. 391 AH): A Socio-Textual Study

أ.د. وليد شاكر نعاس: بروفيسور في كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، العراق

م. عبد المجيد حميد نغيمش: مدرس مساعد في اللغة العربية/ الأدب، مديرية تربية المثنى، العراق

Prof. Dr. Waleed Shaker Naas: *Professor at the College of Education for Human Sciences, Al-Muthanna University, Iraq.*

Email: dr.walid.shaker.naas@gmail.com

Abd Al-Majeed Hamid Nughaymish: *Assistant Lecturer in Arabic Language / Literature, Al-Muthanna Directorate of Education, Iraq.*

Email: abdul.majeed.hamid.77@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.56989/benkj.v6i3.1806

تاريخ الاستلام: 2026-01-24 تاريخ القبول: 2026-02-07 تاريخ النشر 2026-03-01

الملخص:

يتناول هذا البحث ظاهرة التناص في شعر الحسين بن الحجاج النيلي (ت 391هـ) من منظور سوسيونصي يجمع بين التحليل النصي والبعد الثقافي والاجتماعي، مركزًا على مستويين رئيسين هما: التناص الديني، ولا سيما القرآني، والتناص الأدبي، وبخاصة الشعري. وينطلق البحث من أطر نظرية حديثة، مستفيدًا من مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، والإنتاجية النصية عند جوليا كريستيفا، ومفهوم التعالي النصي عند جيرار جينيت، للكشف عن طبيعة التفاعل بين النصوص داخل البنية الشعرية. ويسعى إلى تحليل الآليات الفنية التي يعتمدها الشاعر في استحضار النصوص المرجعية، مثل الاقتطاع، والتحويل، والانزياح التداولي، مبرزًا كيفية إعادة تشكيل هذه النصوص داخل سياق جديد يتسم بالمفارقة والسخرية والجرأة التعبيرية. وقد أظهرت الدراسة أن التناص في شعر ابن الحجاج لا يقتصر على كونه توظيفًا بلاغيًا أو تزيينيًا، بل يؤدي وظيفة تفكيكية عميقة تعيد توزيع السلطة الرمزية بين المقدس والدنيوي، وبين النص الغائب والنص الحاضر، بما يكشف عن وعي نقدي بالخطابات السائدة في عصره. ويخلص البحث إلى أن شعر ابن الحجاج يمثل فضاءً إنتاجيًا تتقاطع فيه الخطابات الدينية والأدبية والاجتماعية، معبّرًا عن تحولات الوعي الثقافي والاجتماعي في العصر العباسي، ومجسّدًا دينامية النص في تفاعله المستمر مع مرجعياته وسياقاته.

الكلمات المفتاحية: التناص، التناص الديني، التناص الأدبي، الحسين بن الحجاج النيلي، الشعر العباسي، التعالي النصي.

Abstract:

This study examines the phenomenon of intertextuality in the poetry of al-Ḥusayn ibn al-Ḥajjāj al-Nīlī (d. 391 AH) from a socio-textual perspective that combines textual analysis with cultural and social dimensions, focusing on two principal levels: religious (particularly Qur'anic) intertextuality and literary (especially poetic) intertextuality. Drawing on modern theoretical frameworks, including Mikhail Bakhtin's concept of dialogism, Julia Kristeva's notion of textual productivity, and Gérard Genette's concept of transtextuality, the study explores the dynamics of textual interaction within the poetic structure. It analyzes the artistic mechanisms employed by the poet in incorporating reference texts—such as appropriation, transformation, and pragmatic displacement—demonstrating how he reconstructs these texts within a new poetic context marked by irony, paradox, and expressive boldness. The findings reveal that intertextuality in Ibn al-Ḥajjāj's poetry goes beyond rhetorical ornamentation to perform a deconstructive function that redistributes symbolic authority between the sacred and the profane, and between the absent and the present text, reflecting a critical awareness of dominant discourses in his time. The study concludes that his poetry constitutes a productive textual space in which religious, literary, and social discourses intersect, mirroring the transformations of cultural and social consciousness in the Abbasid era and embodying the dynamic nature of textual interaction with its references and contexts.

Keywords: Intertextuality, Religious Intertextuality, Literary Intertextuality, al-Ḥusayn ibn al-Ḥajjāj al-Nīlī, Abbasid Poetry, Dialogism, Transtextuality.

المقدمة:

يشكّل التناص أحد المفاتيح الأساسية لفهم شعر الحسين بن الحجاج النيلي، إذ تتداخل في نصوصه مرجعيات دينية وشعرية تعكس عمق انخراطه في الثقافة العباسية. فهو لا يكتب قصيدته في فراغ، وإنما داخل فضاء تتجاور فيه النصوص المقدسة مع التراث الشعري العربي، فتتولد من هذا التفاعل دلالات جديدة تتجاوز حدود الاقتباس المباشر.

ويتجلى التناص الديني في توظيفه للنص القرآني والعبارات ذات الحمولة العقدية داخل سياقات مفارِقة أحيانًا، مما يمنح القصيدة بعدًا تأويليًا مركبًا يجمع بين المقدس واليومي. أما التناص الشعري، فيظهر من خلال استحضار النماذج التراثية وإعادة صياغتها بروح ساخرة أو ناقدة، بما يكشف عن وعيٍ بالتراث لا يكتفي بالتقليد، وإنما يسعى إلى إعادة إنتاجه.

ومن هنا، فإن دراسة التناص الديني والشعري في شعره تفتح أفقًا لقراءة تجربته بوصفها حوارًا مستمرًا مع النصوص السابقة، وحركةً واعية لإعادة تشكيل المعنى داخل سياق ثقافي واجتماعي متحوّل.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث في الكشف عن الكيفية التي يشتغل بها التناص الديني والأدبي في شعر الحسين بن الحجاج النيلي بوصفه ممارسةً اجتماعيةً وثقافيةً منتجةً للمعنى داخل النص، لا مجرد إحالة مرجعية أو استدعاء شكلي لنصوص سابقة. فالنص الشعري لديه لا يقوم على التضمين العابر، بل على تفاعل عميق مع خطابات سابقة يعاد توظيفها ضمن سياق جديد، الأمر الذي يثير تساؤلًا حول طبيعة هذا التفاعل ووظيفته الدلالية والاجتماعية.

ويسعى البحث إلى تحليل آليات استدعاء الخطابين القرآني والشعري ضمن شبكة علاقات ثقافية تعكس أنساق السلطة والقيم السائدة في السياق العباسي، مع التركيز على طرائق الاقتطاع والتحويل والانزياح التي تسهم في إعادة تشكيل النص المرجعي داخل بنية شعرية ذات طابع ساخر ومفارِق. كما تتقصى الكيفية التي يُعاد بها توظيف المقدس والأدبي لإعادة توزيع الدلالات داخل الحقلين الاجتماعي والثقافي، بما يكشف عن وعي نقدي يتجاوز حدود التلقي التقليدي للتراث.

ومن ثم تنبثق الإشكالية المركزية للبحث في تحديد ما إذا كان التناص في شعر ابن الحجاج ينتج خطابًا مغايرًا يكشف البنية الاجتماعية والثقافية للنص ويعيد مساءلة أنساقها، أم يظل في حدود الاستحضار البلاغي التقليدي الذي يكرّس المرجعية دون مساءلتها.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج السوسيونصي بوصفه إطارًا يجمع بين التحليل النصي والمقاربة السوسيولوجية، للكشف عن آليات التناص في شعر الحسين بن الحجاج. ويقوم على تحليل نماذج مختارة من شعره عبر تتبع آليات الاقتطاع والتحويل والانزياح التداولي، في ضوء مفاهيم الحوارية والإنتاجية النصية والتعالي النصي، مع ربط الظاهرة بسياقها الثقافي والاجتماعي في العصر العباسي.

أهداف البحث:

1- الكشف عن مظاهر التناص في شعر الحسين بن الحجاج، ولا سيما التناص الديني (القرآني) والتناص الأدبي (الشعري).
2- تحليل الآليات النصية التي يوظفها الشاعر في إعادة إنتاج النصوص المرجعية، مثل الاقتطاع والتحويل والانزياح التداولي.
3- بيان الوظائف الدلالية والجمالية للتناص داخل البنية الشعرية.
4- استكشاف الأبعاد الاجتماعية والثقافية لظاهرة التناص في سياق العصر العباسي.
5- إبراز طبيعة العلاقة بين النص الشعري والسلطة الرمزية، في ضوء المقاربة السوسيونصية.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى قراءة شعر الحسين بن الحجاج في ضوء مقاربة سوسيونصية تكشف عن عمق ظاهرة التناص ووظائفها الدلالية والاجتماعية، بعيدًا عن المعالجات البلاغية التقليدية التي تقف عند حدود الرصد الشكلي للاقتباس والتضمين. كما يسهم البحث في إبراز طبيعة التفاعل الحيوي بين النص الشعري والمرجعيات الدينية والأدبية، بوصفه تفاعلًا منتجًا للمعنى ومعبّرًا عن تحولات البنية الثقافية والاجتماعية. وهو بذلك يضيء جانبًا من تحولات الوعي الثقافي في العصر العباسي، ويعزز فهم البنية الخطابية للشعر العباسي في أبعاده النصية والاجتماعية.

دوافع اختيار موضوع البحث:

تعود دوافع اختيار هذا الموضوع إلى أهمية شعر الحسين بن الحجاج بوصفه نصًا غنيًا بالتفاعلات النصية مع المرجعيات الدينية والأدبية، مما يجعله ميدانًا خصبًا لدراسة التناص في أبعاده النصية والاجتماعية. كما ينبع الاختيار من الرغبة في توظيف المقاربة السوسيونصية للكشف عن آليات إنتاج المعنى في شعره، وسدّ فراغ نسبي في الدراسات التي تناولت تجربته الشعرية من منظور حديث يجمع بين التحليل النصي والبعد السوسيولوجي.

هيكلية البحث:

يتكوّن البحث من مقدمة، ومدخلٍ نظريّ عن مفهوم التناص، ثم جانبٍ تطبيقي لدراسة التناص الديني (القرآني) من خلال تحليل نماذج تطبيقية تكشف آليات التحويل والانزياح وإعادة التوظيف. ثم يتناول التناص الأدبي (الشعري) وأبعاده الدلالية والاجتماعية في سياق العصر العباسي.

مدخل لمفهوم التناص:

يعد التناص من المفاهيم المحورية التي أعادت تشكيل النظر إلى النص في الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة، إذ انتقل الدرس اللساني من مقاربة الجملة بوصفها وحدة مكتفية بذاتها إلى مساءلة النص بوصفه كيانا منفتحا يتشكل داخل شبكة معقدة من العلاقات[1]، فالنص، في هذا الأفق، لا ينتج دلالته من داخله فحسب، وإنما تتولد معانيه عبر تفاعله المستمر مع نصوص أخرى، حاضرة أو غائبة، مباشرة أو مضمرة.

وقد أفضى هذا التحول إلى إعادة الاعتبار لظواهر التقارب والتشابه والتداخل والتعالق بين النصوص[2]، لا بوصفها ممارسات عرضية أو تأثيرات خارجية، وإنما بوصفها سمات بنيوية نابعة من طبيعة اللغة ذاتها كنظام تداولي حي يقوم على التراكم والتفاعل، ومع تنامي الحس النقدي، جرى الانتقال بهذه الظواهر من مستوى التداول التلقائي إلى أفق الوعي المنهجي، فأعيدت مقاربتها داخل أطر نصية وسيميائية وتفكيكية أعادت مساءلة شروط اشتغالها داخل الخطاب. وفي هذا السياق، لم يسلم مصطلح التناص ذاته من التباس اصطلاحي، إذ لم يستقر على تعريف موحد، وإنما ظل مفهوما إجرائيا مفتوحا، تتباين دلالاته بتباين الخلفيات النظرية التي يستثمر ضمنها.

وعند تناول التناص، يتجه الخطاب النقدي إلى استحضار جملة من الممارسات الأدبية والنقدية التي سبقت بلورة المصطلح، وكانت تنطوي ضمنيا على آليات التداخل أو البينصية، وإن لم تصغ في نسق مفهومي صريح. ومن ثم، لا يمكن الإحاطة بأبعاد التناص الإجرائية والدلالية دون تفكيك المرجعيات الفكرية التي مهدت لتشكله، وفهم تصوراتها للنص بوصفه بنية دلالية منفتحة على غيرها (إن النص الجديد له حضور متزامن مع النصوص الأخرى للسلف ليس جديدا... لكن ارتباط الحاضر بالماضي، وقدرته على التأثير فيه بقدر تأثره به تحول إلى مقولات مثل "ليس هناك نص، بل بينص" و "ليست هناك قصيدة، بل بينقصيدة"، وكأن النص الجديد تحول إلى مجرد أصداء للماضي وترديد لنغماته وأصواته)[3]، ما يكشف استحالة تحرر اللغة، ما دامت اللغة، في تصورها الأنطولوجي، هي

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص 222.

(2) أحمد عبد الراضي، نحو النص، ص 95.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص400.

موضع انكشاف الكينونة ووسيط تشكل الذاكرة التاريخية، فإنها لا تعمل خارج الزمن ولا تنفلت من منظومة التقاليد التي تشكل أفقها التداولي.

فرديناند دي سوسير: نظرية العلامة (اللغوية)

انطلاقا من التصور السيميائي عند سوسير، تقوم العلامة اللغوية على بنية مزدوجة تعد منطلقا لفهم تعدد الدلالة الذي سيتغذى منه لاحقا مفهوم التناص؛ إذ يشبهها بعملة ذات وجهين: الدال بوصفه الصورة الصوتية أو الهيئة المادية للفظ، والمدلول بوصفه التصور الذهني الملازم له. وعلى هذا الأساس لا يحيل المدلول إلى الشيء في العالم الخارجي، وإنما إلى فكرته في الذهن. ويتجسد الدال إما في صوت ينطق ويسمع في اللغة المحكية[1]، أو في رسم يكتب ويقرأ في اللغة الخطية، ليغدو المعنى حصيلة التفاعل بين هذين الوجهين داخل النسق اللغوي، لا انعكاسا مباشرا للواقع، وفي سياق تطور اللسانيات الحديثة، أسهم التصور السيميولوجي للعلامة في توفير الأساس النظري الذي مهد لأفق التناص؛ إذ لم تعد العلامة وحدة لغوية معزولة، وإنما بنية اختلاف تتحدد قيمتها من خلال علاقاتها داخل النسق. وانطلاقا من ازدواجية العلامة بين الدال والمدلول، لا ينتج المعنى بوصفه قيمة نهائية[2]، وإنما يتشكل عبر سلسلة من الإحالات المتراكبة التي لا تنغلق، الأمر الذي يفتح المجال أمام فهم النص بوصفه فضاء للتقاطع والاختلاف؛ فوجود اللغة ذاته مشروط بتاريخها، وأي ادعاء بتحررها من هذا الشرط يغدو وهمًا معرفيًا، لأنها في التحليل الأخير محكومة بما راكمته التقاليد من صيغ ودلالات وأنماط تعبير.

هيرومينوطيقا: مارتن هيدجر

موقف هيدغر من (التدمير) بوصفه فعلا مزدوجا: فهو من جهة ممارسة نقدية تهدف إلى تفكيك الطبقات المفهومية التي حجبت الكينونة وأبعدت الفكر عن لحظة الإنشاء الأولى، ومن جهة أخرى فعل انتقائي يحتفظ بما يظل قابلا للحياة داخل هذا الإرث[3]، دون أن يطمح إلى قطيعة جذرية مع تاريخ اللغة ذاته.

وفي سياق تطور اللسانيات الحديثة، أسهم التصور السيميولوجي للعلامة في توفير الأساس النظري الذي مهد لأفق التناص؛ إذ لم تعد العلامة وحدة لغوية معزولة، وإنما بنية اختلاف تتحدد قيمتها من خلال علاقاتها داخل النسق. وانطلاقا من ازدواجية العلامة بين الدال والمدلول، لا ينتج

(1) جون ستروك (تحرير)، البنيوية وما بعدها، ص 14.
(2) المرجع السابق، ص15.
(3) المرجع السابق، ص406.

المعنى بوصفه قيمة نهائية، وإنما يتشكل عبر سلسلة من الإحالات المتراكبة التي لا تنغلق، الأمر الذي يفتح المجال أمام فهم النص بوصفه فضاء للتقاطع والاختلاف.

الشكلانية: ميخائيل باختين:

يرى ميخائيل باختين أن الخطاب الإنساني، في أي تجل من تجلياته، لا يتحقق في عزلة نصية، وإنما يتأسس على تداخل حتمي مع خطابات سابقة أو موازية، إذ لا يتشكل كيان الخطاب ولا تتغذى صورته الدلالية إلا عبر احتكاكه بخطابات أخرى يستبطنها أو يحاورها[1]، ومن هذا المنظور يميز باختين بين نمطين أساسين لهذا التداخل: الأسلوب الخطي والأسلوب التصويري.

ففي الأسلوب الخطي يقتفي الأديب أثر خطاب الآخر عبر محاكاة سماته الخارجية أو إعادة إنتاج بنيته التعبيرية دون إحداث تحول جوهري فيها، بما يجعل التداخل أقرب إلى الاستعارة السطحية أو الامتثال الشكلي، ويحدّ من طاقته الإبداعية، إذ يظل الخطاب الجديد تابعًا لمصدره، عاجزا عن توليد دلالات إضافية تعمق صلته بالفعل الإبداعي. أما الأسلوب التصويري فيقوم على تفكيك كثافة خطاب الآخر، وتمييع حدوده الصلبة، وإعادة صهره داخل أفق ذاتي جديد، حيث يضفي المبدع عليه سمات فردية مميزة تعيد توزيع الأصوات داخله، فيغدو الخطاب الناتج متفردا بفرادته، ومنتجا لشبكة دلالية جديدة.

والواقع أن مقاربة تعددية الثقافات والإيديولوجيات والأصوات داخل النص الأدبي لم تأت عرضا، وإنما جرى تأصيلها نظريا منذ عشرينيات القرن العشرين، حين بلورها الناقد الروسي ميخائيل باختين ضمن مشروع نقدي واسع. فقد منح باختين هذه الظواهر بعدا مفهوميا دقيقا، كاشفا عن كون النص فضاء تتجاور فيه أنساق فكرية وخطابات متباينة[2]، وتتفاعل داخله أصوات مستقلة لا تختزل في وعي واحد ولا تخضع لسلطة خطاب أحادي، الأمر الذي أسس لفهم جديد للأدب بوصفه ممارسة حوارية لا تقتصر غلى المستويات اللغوية، بل تتضمن أيضا الانتماءات العقائدية وسلطات المجتمع وآثار الثقافة.

التبادل والتفاعل في الصيغة الحوارية:

سعى باختين إلى ترسيخ فكرة التبادل والتفاعل لإنتاج التعددية داخل الخطاب الحواري، معتمدا "صور الكرنفال" كأداة مفهومية لتجسيد هذا الانفتاح. ومن خلال هذا التصور، أعاد توطين الكرنفالية داخل نظريته في الحوارية، بحيث غدا المعنى حصيلة احتشاد صوتين متباينين وتداخلهما: صوت موروث يحمل ترسبات الماضي، وآخر راهن يشتبك مع اللحظة التاريخية، في تفاعل يختلط فيها كل

(1) ميخائيل بختين، الكلمة في الرواية، ص 152–153.
(2) حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، ص 65.

شيء الثقافات العليا والدنيا، والثقافات الرسمية[1]، وهذا بالضبط التناص الذي تدخل فيه الكلمة في فضاء حواري مشحون بالتوترات. وفي أثناء اشتغالها داخل هذا الفضاء، تنخرط الكلمة في شبكة علاقات معقدة؛ فتتقاطع مع بعض الوحدات اللغوية وتستوعب آثارها، وتتفادى أخرى أو تنفلت من مواجهتها، كما تختلط بدوال بعينها وتنفِر من غيرها[2]، ومن ثم يتشكل معناها عبر حصيلة تفاعل وصراع داخل النسق الحواري.

وعليه، فإن الرؤية التي بلورها باختين، والتي وسمها تودوروف بمفهوم "التناصية"، تنبني في جوهرها على أساس اجتماعي حواري. فالوعي الإنساني، في مستوياته الذاتية والتواصلية عند باختين، لا يتحقق فرديا مغلقا، بل يتأسس وجوده داخل اللغة فضاء تفاعلي، تتقاطع فيه الخطابات وتتجابه الأيديولوجيات[3]، وتتنازع داخله وجهات النظر والآراء وأنماط التأويل المختلفة في اشتباك دائم لا ينفك عن إنتاج المعنى؛ فالتعددية في الصورة الحوارية عند باختين تقتصر على النص الروائي، أما الشعر فإنه لا يكون إلا مونولوجيا فقط.

السيميائية البنيوية: جوليا كريستيفا

إن التصور التناصي عند جوليا كريستيفا يتأسس في منابعه النظرية على مدرسة الحوارية الباختينية، بحكم اعتمادها الصريح على مفاهيمها في كتاباتها المتعددة، وإصرارها المنهجي على استعادة المعنى الذي بلوره باختين عبر أفق الحوارية. وتبعا لذلك، تعود الركائز المؤسسة لهذا التصور إلى مفهوم الكرنفال بوصفه بنية ثقافية اجتماعية مركزية في الفكر الباختيني[4]، انطلاقا من استثمار جوليا كريستيفا لصورة الكرنفال بوصفها نموذجا تنظيميا لدينامية الخطابات، تبلور مصطلح التناص أو البينصية في إطار السيميائية النصية، حيث أُعيد تعريف النص عبر مقاربتها لمفهوم الإنتاجية بوصفه طاقة مولدة للتشكل النصي؛ فقدمت (مفهوم التفاعل النصي بديلاً مقترحاً عن مصطلح ميخائيل باختين "الحوارية"، تنهي نصف قرن عاشه النقاد داخل النص وفي سجين اللغة)[5]، وترى أن النص لا يختزل في معطاه المنجز، بل ينفتح على سيرورة توليدية تعيد توزيع دلالاته وتفعل إمكاناته الكامنة. ومن هذا الأفق تستخلص تمفصلا ثنائيا قوامه التمييز بين النص الظواهري (القول الملموس) إي البنية المتجلية في صورتها اللغوية المنجزة، والنص المولد التكويني[6]، بوصفه بؤرة

(1) ميخائيل بختين، الكلمة في الرواية، ص97.
(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 362.
(3) انفتاح النص الروائي، ص 137.
(4) نجاة عرب الشعبة، جوليا كريستيفا والإرث الباختيني، ص 462.
(5) نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية)، ص 112.
(6) ب. برونل وآخرون، النقد الأدبي، ص 129.

تفاعل لا تقتصر على علاقة المبدع بمتلقيه، وإنما تمتد لتحتضن شبكة من النصوص السابقة أو المجاورة[1]، تربطها به صلات خفية لكنها واقعية. وبهذا يغدو النص مجالا للإنتاجية الباعثة للتوالد النصي والمؤدية إلى إعادة صنع ما يحتمله النص. وبهذا أعادت النظر في مفهوم النص، محررة إياه من انغلاق البنيوية، وموصلة إياه بالتاريخ والمجتمع. فالنص، في تصورها، يتحرك ضمن أفق مزدوج: أفق النسق الدال الذي يؤطره اللسان في سياق لغوي وثقافي محدد، وأفق السيرورة الاجتماعية التي ينخرط فيها بوصفه خطابا فاعلا[2]، تتجلى عبره الإنتاجية حين ينخرط الكاتب أو القارئ في تفكيك الدال وإعادة تشغيله؛ فاشتغال الكاتب يقوم على تلاعبٍ لغوي قريب من الجناس والتحوير، بينما يمارس القارئ توليد دلالات جديدة قد تتجاوز قصد المؤلف. وهكذا يغدو الدال فضاء مفتوحا، أو ملكا مشاعا، بتعبير بارت[3]، كون النص إنتاجية.

من النص إلى التناص:

يشتغل التناص على إعادة تدوير النصوص السابقة عبر آليات التبادل والتداخل والتلاقح، بما يملأ فراغاته الدلالية من خلال ما يمكن تسميته بـ"الهجرة النصية". فالعمل التناصي يقوم على الاقتطاع والتحويل والتسرب وإعادة الصياغة[4]، حيث تتحول الوحدات اللغوية الصغرى (فونيم، مورفيم، مونيم) إلى بنى مشحونة بدلالة أيديولوجية، أي إلى ما يعرف بالأيديولوجيم[5]، الذي يحقق وظيفة التداخل النصي الاجرائي على مختلف المعطيات التاريخية والاجتماعية.

وتجدر الإشارة، إن التناص يرتبط بالفضاء النصي، وهو يعني المدلول الشعري لا يستقر في حدود دلالته المباشرة، وإنما ينفتح على شبكة من الإحالات الخطابية المتغايرة التي تتقاطع داخل البنية النصية، بحيث يغدو القول الشعري مجالا لاستضافة خطابات متعددة تتجاور وتتحاور في آن واحد. وبهذا الانفتاح يتشكل حول المدلول فضاء دلالي مركب، تتداخل فيه المرجعيات وتتشابك الأنساق، فنكون بإزاء فضاء نصي قائم على التفاعل والتعالق، يمكن تسميته بـ(الفضاء التداخلي النصي)[6]، ومنه تتحقق الاستمرارية السائرة نحو اللانهائية، واتضح من ذلك (إن التناص أو البيصية

(1) جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 318.
(2) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 8–9.
(3) نظرية النص، ص 78.
(4) تزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 103.
(5) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 22.
(6) المرجع السابق، ص78.

تبدأ عند القارئ أثناء عملية التلقي صحيح أن النص هو التجسيد الحي لهذا التناص، لكن التناص كألمؤلف تماما لا يكسب وجوده إلا مع وعي المتلقي[1]، الذي يقوم بإيضاح المبهم وتفصيل المحمل.

وعليه يمكن النظر إلى فعل التناص بوصفه سيرورة تقوم على آليتين مركزيتين: الاقتطاع والتحويل. فالاقتطاع يحيل إلى استدعاء النص اللاحق لعناصر من نصوص سابقة وإدراجها ضمن بنيته وفق ضوابط تركيبية ودلالية مخصوصة، بما يجعلها جزءا من نسيجه الداخلي. أما التحويل فيتجاوز مجرد الاستحضار، إذ يعيد صهر تلك العناصر داخل سياق جديد، فتدخل في علاقة تفاعل وتوليد تفضي إلى إنتاج دلالات مغايرة تتخطى أفقها الأول[2]، وبذلك يغدو التناص فعل إعادة تشكيل لا إعادة نقل، وحركة إبداعية تنتج معنى جديدا من مادة نصية سابقة.

عناصر شبكة التناص عند جوليا كريستيفا:

توقفت جوليا كريستيفا عند بعض تجليات التناص في شعر كل من لوتريامون ومالارميه، مستثمرة مفاهيم مثل التحويل، والتبديل، والتنقيل بوصفها آليات فاعلة داخل شبكة العلاقات النصية. فحدود النص الشعري، في تصورها، تتجلى عبر تفاعله وتداخله مع نصوص أخرى[3]، ضمن شبكة كثيفة من الألفاظ والتعبيرات التي تمنح التناص أبعاده وخصائصه الدلالية.

ويرتبط التناص عند كريستيفا بمفهوم الإنتاجية النصية؛ إذ يعني التخلي عن فكرة النص المغلق التي وسمت بعض التصورات البنيوية، والانفتاح على دينامية توليد المعنى. فالتناص مجال إنتاج مستمر، يتحقق عبر قراءات متعاقبة ومتزامنة، حيث يسهم القارئ في تفعيل طاقته الدلالية. ومن ثم يغدو النص نقطة تقاطع وتلاق وتفاعل بين مجموعة من النصوص[4]، لا يقل عددها في الحد الأدنى عن نصين.

كما يعد التناص سمة ملازمة لكل كيان نصي، إذ لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص سابقة عليه أو معاصرة له. ويقوم هذا الاستدعاء على حركة مزدوجة من الهدم والبناء، أو النفي والإثبات، بحيث تنقل النصوص المستحضرة من سياقاتها الأصلية إلى سياقات جديدة، عبر عمليات التشفير والتحويل، مما يسقط فكرة التناص القائم على الارتباط السطحي أو المباشر.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 342.
(2) إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية، ص 103.
(3) محمد عزام، النص الغائب، ص 27.
(4) نبيلة سكاي، نظرية النص عند جوليا كريستيفا، ص 625.

وتتعدد مصادر النصوص المرجعية، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وتنتمي إلى أجناس معرفية متنوعة. ويظهر حضور النص المرجعي في النص المركزي عبر طرائق متعددة، منها: الاستشهاد، والانتحال، والاقتباس، والامتصاص، والتصحيف، والتحوير، والاستبدال، والتحويل، والتنقيل.

أما في الشعر، فإن التناص يمتد تاريخيا ضمن تقاليد أدبية متراكمة، غير أن الشعر الحداثي يتسم بقدر أكبر من الامتصاص وإعادة الصياغة، حيث يعاد تشكيل النصوص السابقة داخل فضاء تبادلي جديد. وهكذا يصبح التناص ظاهرة جمالية تحول النص إلى فسيفساء من الخطابات، أو شبكة من الاستشهادات المتداخلة التي تتجاور وتتحاور داخل بنيته.

ولم تبتعد تصورات رولان بارت عن تصورات جوليا كريستيفا ابتعادا جوهريا في مقاربتهما لمفهوم التناص، إذ يلتقي كلاهما عند النظر إلى النص بوصفه بنية منفتحة تتأسس على تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة، وتتشكل دلالته عبر هذا التداخل النصي المستمر، أي (كل نص ليس الا نسيجا من الاستشهادات سابقة)[1]، وبذلك يسهم التناص حسب بارت في تقويض مبدأ انغلاق السياق الدلالي، إذ يؤد أن النص الأدبي لا يتحقق ضمن سياق واحد مكتف بذاته، وإنما يتأسس على تفاعل سياقين أو أكثر لنصوص متغايرة، وبهذا المعنى، يغدو النص المتناص فضاء تتقاطع داخله المؤثرات المرجعية[2]، وتتداخل فيه المصادر والأصول النصية، بما يوسع أفق المعنى ويكسر أحادية القراءة، وهذا يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته[3]، وقدرته على الترجيح.

ومن هذا المنطلق، تمثل آراء جيرار جينيت في مفهوم التناص عبر مقاربة تحليلية تتوغل في مكوّناته الجزئية وآلياته الإجرائية؛ إذ ينصب اهتمامه على دراسة النص من زاوية (التعالي النصي)، بوصفه أفقا كاشفا لشبكة العلاقات المتداخلة الظاهرة منها والمضمرة، التي تربط النص بغيره من النصوص السابقة أو المعاصرة[4]، بما يبرز دينامية التفاعل النصي وينهي افتراض انغلاق النص على ذاته.

تفكيكية: جاك دريدا، من موت المؤلف واختفاء النص إلى شبحات تناصية

تنطلق التفكيكية من وعي حاد بأن الكاتب لا يبدع في فراغ، وإنما يكتب وهو مشدود إلى شبكة كثيفة من تراث ماضيه وتاريخ أمته، بحيث يغدو النص، في أحد وجوهه، تمظهرا لوجدان اجتماعي متراكم[5]، غير أن هذا الارتباط لا يفضي، في التصور التفكيكي، إلى تثبيت المعنى أو رده إلى

(1) تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 105.
(2) أديث كرزويل، عصر البنيوية، ص 194.
(3) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 315.
(4) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص 90.
(5) بول دب، جاك دريدا وآخرون، مدخل إلى التفكيك، ص 163.

قصدية المؤلف، وإنما إلى خلخلته وإزاحة مركزه. ومن هنا نادت التفكيكية بـ(النص المفتوح) وبلا نهائية الدلالة، وأعادت توزيع السلطة التأويلية، فقلصت من مركزية المؤلف وعدته قارئا أول لنصه، لا مالكا نهائيا لمعناه، لتمنح المتلقي دورا فاعلا في إعادة إنتاج الدلالة [1]،وتوجيهها.

في المقابل، لم تتبن البنيوية هذا الانفلات التأويلي؛ إذ نظرت إلى النص بوصفه نسقا مغلقا نسبيا، يمكن تحليله في ضوء العلاقات الداخلية التي تربط وحداته بعضها ببعض داخل بنيته الصغرى، وفي ضوء انتمائه إلى نسق أكبر هو نظام النوع الأدبي الذي يحدد قواعد تشكله. وبهذا المعنى، لا يحتاج النص في الرؤية البنيوية إلى مرجعيات خارجية أو ميتافيزيقية لتفسيره، لأن دلالته تتولد من انتظام عناصره ضمن بنيته الخاصة.

وعلى هذا الأساس، يتباين فهم المدرستين لمفهوم التناص، البينصية: فبينما تميل البنيوية إلى ضبط العلاقات النصية داخل حدود البنية، تنزع ما بعد البنيوية إلى تفجير هذه الحدود، وجعل النص فضاء متشظيا تتقاطع فيه الخطابات بلا مركز ثابت ولا نهاية دلالية محسومة.

أشكال التناص في شعر الحسين بن الحجاج النيلي

أولاً: التناص الديني وآليات إعادة إنتاج المعنى داخل النسق الاجتماعي:

يتجلى ارتداد ابن الحجاج النيلي إلى المرجعيات الدينية بوصفه سلوكا ثقافيا ذا وظيفة اجتماعية، ينبع من حاجة الذات الشاعرة إلى استثمار منظومات رمزية راسخة قادرة على تأمين قدر من التوازن إزاء ما يكتنف الوجود الإنساني من قلق واحتمال. فالنص الديني، بما يحمله من سلطة رمزية وقيم مشتركة، يغدو داخل الخطاب الشعري وسيطا لإعادة تنظيم العلاقة بين الفرد والجماعة، ويسهم في توجيه المعنى ضمن أفق اجتماعي مشترك يضمن قابلية التلقي والتداول. وانطلاقا من ذلك، تعد الكتب السماوية وسائر المرويات الدينية من أبرز المصادر الثقافية التي ينهل منها الشاعر [2]، إذ تتيح له إعادة تشكيل خطابه على مستويي البنية والتصور، وتكسبه مشروعية رمزية تعزز حضوره داخل الوعي الجمعي، وتسهم في إعادة إنتاج الدلالة الدينية بما يتلاءم مع التحولات الاجتماعية والثقافية[3]، التي يعبر عنها النص الشعري.

وإذا كان الخطاب الشعري ينفتح في بنيته العميقة على فضاءات أسلوبية متراكبة، ويتغذى من نصوص لغوية مضمرة تسهم في تشكيل أفقه الدلالي، فإن الفضاء القرآني يظل الرافد الأكثر كثافة

(1) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 158–159.
(2) عبد المجيد حميد نغيمش، شعر خالد المعالي، ص 130.
(3) أسامة شكري جميل العدوي، التناص القرآني في الشعر العباسي، ص 693.

وإيحاء، بوصفه مرجعية نصية عليا تمد الخطاب الشعري بطاقة رمزية وقيمية متجددة[1]، الأمر الذي يمنحه إمكانات تأويلية تتجاوز حدود التعبير الجمالي إلى أفق ثقافي واجتماعي أشمل، وعليه تتأسس شعرية الحسين بن الحجاج النيلي على وعي تناصي مركب، لا يقوم على استحضار النصوص الغائبة بوصفها مرجعيات ثابتة، قابلة لإعادة التشغيل داخل بنية شعرية ساخرة ومفارقة.

ووفق منظور جوليا كريستيفا، يغدو التناص عنده ممارسة تحويلية، تقوم على امتصاص الخطابات الدينية والأخلاقية السائدة ثم إعادة إدماجها داخل سياق دنيوي يزعزع وظائفها الأصلية. فالشاعر لا يستدعي النص الديني من أجل تثبيت سلطته الرمزية، وإنما يعمد إلى تفكيك بنيته القيمية عبر نقلها من فضائها الغيبي المغلق إلى فضاء اجتماعي مكشوف، حيث تتحول مفاهيم الحساب والعقاب والثواب من علامات أخروية إلى أدوات لفضح اختلال الواقع الأخلاقي والاجتماعي. وينجز ابن الحجاج هذا التحويل من خلال حوارية نصية صدامية، إذ يدخل نصه في جدل ضمني مع خطاب الوعظ والزهد، مستبدلا نبرته الإرشادية بسخرية تقويضية تعيد ترتيب العلاقات بين المقدس واليومي. كما يتجلى الانزياح الدلالي بوصفه آلية مركزية في شعره، حيث تفرغ الألفاظ الدينية من حمولتها التعبدية، وتعاد شحنها بدلالات جسدية أو اجتماعية، بما يؤدي إلى كسر هيبة اللفظ وإنتاج توتر تأويلي يكشف عن هشاشة النسق القيمي المهيمن. وعلى هذا النحو، لا يتشكل نص ابن الحجاج من خطاب واحد، وإنما من تراكب شفرات متنافرة دينية، فقهية، هجائية، اجتماعية تتجاور داخل بنية شعرية هجينة، تعكس تشظي الوعي العباسي وتناقضاته. ومن ثم، فإن التناص في شعره لا يقرأ بوصفه تقنية أسلوبية، وإنما ممارسة ثقافية تفكيكية، تحول النص الشعري إلى فضاء جدلي يعاد فيه إنتاج المعنى عبر الصراع بين الخطابات، لا عبر استنساخها أو تكرارها. وهذا يتضح في الأبيات التالية: (المنسرح)

إِنَّ أَبَا القاسِمِ الأَميرَ بِهِ * زادَتْ نُجومُ المُلوكِ في العَدَدِ**
مَولودُ مَجْدٍ يَعيشُ والِدُهُ * في عِزِّ مَن لم يُولَدْ وَلَمْ يَلِدِ**
تَحْيا وَيَحْيا لنا وَإِخْوَتُهُ * حَتّى تَموتَ العِدَى مِنَ الحَسَدِ[2]**

يمكن القول إن ابن الحجاج النيلي يمارس فعلا دلاليا واعيا يقوم على تناص العبارة القرآنية ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾[الإخلاص: 3]، داخل بنية الخطاب الاجتماعي، غير أن الشاعر لا يستعيدها بوظيفتها القرآني الأصلية، وإنما يعيد ترتيبها ودمجها داخل سياق مديحي دنيوي، مما يحدث انزياحا تداوليا ودلاليا مزدوجا. فالعبارة القرآنية، التي تؤسس في سياقها الأصلي لمفهوم التنزيه الإلهي

(1) حميد صباحي كراغاني، علي صياداني، التناص القرآني في شعر الجواهري، ص 6.
(2) الديوان، ج2، ص37.

المطلق، تتحول هنا إلى أداة مبالغة بلاغية تسند إلى بشر، بما يكشف عن عملية تنقيل نصي تنزع الدال من حمولته اللاهوتية لتعيد شحنه بطاقة رمزية تخدم غرض المديح.

هذا التوظيف يقتصر يقوم على حركة هدم وبناء في آن واحد؛ إذ يتم تفريغ العبارة من بعدها القرآني مع الإبقاء على إيقاعها وهيبتها الخطابية، الأمر الذي يضفي على الممدوح بعدا شبه ميتافيزيقي. وهنا تتجلى الإنتاجية النصية[1]، حيث لا ينظر إلى النص القرآني بوصفه مرجعا ثابتا، وإنما مادة قابلة لإعادة التشكيل داخل شبكة من العلاقات الجديدة. وبذلك يغدو التناص في هذا الموضع آلية لإعادة توزيع السلطة الرمزية بين النسق الديني والنسق السياسي، فيتداخل المقدس بالدنيوي ضمن أفق بلاغي يضمر صراعا بين الخطاب الإلهي والخطاب السلطوي.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول إن ابن الحجاج لا يقتبس النص القرآني استشهادا، غير أنه يمتصه ويعيد إنتاجه داخل بنيته الشعرية، فيتحول النص إلى عنصر فاعل في شبكة دلالية جديدة، وهو ما يتسق مع النظر إلى النص بوصفه "فسيفساء من الاستشهادات" لا تستقر دلالتها إلا في حركتها التحويلية المستمرة. وقال: (المتقارب)

دَعاهُ مُعَدًّا لِيَوْمٍ إِذَا * حَسَمْنَا الأَذَى فِيهِ عَنَّا انْحَسَمْ**
لِيَوْمٍ تَسَوَّدُ بيضُ الوُجوهِ * فِيهِ وَتَبْيَضُّ سُودُ اللِّمَمْ**
أَيا سَيِّدِي دَعْوَةً بِالإِمَامِ * نُشِرَتَ بِهَا فَوْقَ رَأْسِي عِلَمْ**[2]

تنهض هذه الأبيات على اشتغال تناصي واضح مع الخطاب القرآني، ولا سيما مع قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾[آل عمران: 106]، غير أن الشاعر لا يورد الآية على سبيل الاقتباس الحرفي، وإنما يخضعها لتحويل بنيوي ودلالي يكشف عن وعي تداولي بطاقتها الرمزية. ففي قوله: (ليومٍ تسوّدُ بيضُ الوجوه فيه وتبيضُّ سودُ اللِّمَم) يعمد إلى قلب النسق اللوني المألوف في الآية، فيبدل مواقع البياض والسواد، مولدا مفارقة بلاغية في أفق التلقي. وهذا القلب لا يفضي إلى إلغاء المرجعية القرآنية، وإنما إلى محاورتها عبر إعادة توزيع قيمها داخل سياق جديد، فـ (دور المتلقي من أهم اللبنات النصية في النص البينصي، لأن التعددية والحوارية والازدواجية في المعنى والدلالة تحدث في النص عبر التداخل)[3]، فإن الشاعر ينقل البنية التصويرية من المجال الأخروي إلى مجال دنيوي حاسم، يتصل بالصراع وطلب الحسم: (دعاه معدًّا ليوم إذا حسمنا الأذى فيه عنا انحسم). فـ(اليوم) هنا لم يعد يوم الفصل الإلهي، بل يوم المواجهة البشرية، غير أن استعارته من الأخروية

(1) فرج، نظرية علم النص، ص 196.
(2) الديوان: 4/ 138.
(3) عباسي، بُعد النص القرآني عن التناصية، ص 83.

تمنحه بعدا قدريا وحتميا، وكأن المعركة الموصوفة ليست حدثا عارضا، بل لحظة فاصلة في المصير الجمعي.

ويتأكد هذا التحويل حين ننظر إلى تكرار لفظ (ليوم) في مطلع البيتين، إذ يشي بتضخيم الحدث وإلباسه طابعا كونيا، مستمدا من حضور (اليوم) في الخطاب القرآني بوصفه زمن الانكشاف النهائي. غير أن الشاعر يفرغ هذا الزمن من أبعاده الغيبية ليعيد شحنه بدلالة اجتماعية سياسية، فيغدو البياض والسواد مؤشرين على انقلاب المكانة، لا على الثواب والعقاب الأخرويين.

وعليه، فإن التناص في هذه الأبيات تقوم على عملية اقتطاع وتحويل تعيد توظيف البنية القرآنية داخل خطاب شعري، يسعى عبرها إلى تضخيم الحدث وإكسابه مشروعية رمزية. فالنص يحاور الذاكرة الدينية الجماعية، ويستثمر كثافتها التصويرية، ليجعل من (يوم الحسم) صورة دنيوية تحاكي في بنيتها (يوم الفصل) الأخروي، مع إعادة توجيهها نحو أفق اجتماعي وتاريخي جديد، ويقول: أبن الحجاج (الطويل)

وَيَومٌ عَبوسٌ في الأَعادي عَصَبْصَبٌ * يُبَيّضُ رَأْسَ الطّفْلِ وَالطّفْلُ في المَهْدِ**
وَكَالظَّبْيِ يَومَ السَّلْمِ يُمْسي طَرِيدَةً * لناهِدَةِ الثَّدْيَينِ مُخْطَفَةِ القَدّ**
مِنَ الحُورِ لم تَعْرِفْ وَرِضْوانُ دُونَها * مَصيفاً وَلا مَشْتَىً سِوَى جَنَّةِ الخُلْدِ**[1]

يندرج التناص في هذه الأبيات ضمن التصور النظري الذي يرى النص فضاء لتقاطع الخطابات، (إي الذي تقع فيه أثار نصوص أخرى أو أصداؤها)[2]، في ضوء هذا الإطار، لا يقرأ قول الشاعر: (ويومٌ عبوسٌ في الأعادي عصبصب) بوصفه تعبيرا وصفيا عابرا، وإنما علامة مشبعة بذاكرة قرآنية واضحة، تحيل إلى قوله تعالى: ﴿يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا﴾[الانسان: 10]، غير أن هذه العلامة تنتزع من سياقها المرتبط بهول القيامة، وتعاد صياغتها داخل مشهد الحرب، فيتحقق (التحويل)؛ إذ تنتقل الدلالة من خطاب وعظي إسكاتولوجي إلى خطاب مدحي دنيوي. ويتعمق هذا الاشتغال في صورة (يُبَيّضُ رأسَ الطفلِ والطفلُ في المهد) التي تستبطن قوله تعالى: ﴿يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾[المزمل: 17]، حيث تستعار بنية الصورة القرآنية كاملةً (تشييب الأطفال علامةً على الفزع) وتعاد توظيفها لتضخيم بأس الممدوح، في عملية نقل دلالي تجعل المقدس يخدم غرض التعظيم.

وعلى المستوى نفسه، يشتغل الشاعر على معجم النعيم الأخروي في قوله: (من الحور لم تعرف ورضوان دونها / مصيفا ولا مشتى سوى جنة الخلد)، حيث تستحضر ألفاظ قرآنية كثيفة الحمولة الدلالية: (الحور، وجنة الخلد، ورضوان) الذي يدل في القرآن على الرضا الإلهي بوصفه

(1) الديوان، 115/2.
(2) فرج، نظرية علم النص، ص 194.

أسمى الجزاء، كما في قوله تعالى: ﴿وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ أَكْبَرُ﴾[التوبة: 72]، غير أن هذه العلامات تتحول وفق منطق (الإيديولوجيم) الكريستيفي إلى وحدات رمزية يعاد توجيهها نحو غرض جمالي، فتصاغ المرأة بوصفها كائنا يتجاوز المقاييس الأرضية، ويغدو مقامها في المبالغة الشعرية أعلى من علامة كانت في أصلها تمثل ذروة النعيم الأخروي. وبذلك يتحقق التناص هنا بوصفه حوارا وتحويلا في آن واحد: حوار مع النص القرآني يحفظ أثره في الوعي الثقافي، وتحويل لوظيفته من أفق لاهوتي إلى أفق بلاغي دنيوي، حيث يتولد المعنى من تقاطع الأفقين وتداخل سلطتهما داخل البنية الشعرية. وقال: (الخفيف)

لَيتَ شِعْري مَتَى تُنَدّي لَهاتي * جُرْعَةٌ مِن رَحيقِكَ المَخْتومِ**
حاشَ اللهِ أَن يُذاقَ وَلكنْ * دونَهُ في الجَحيمِ شُرْبُ الحَميمِ**
يا غَريمي وَقَد عَلِمْتُ بِأَنّي * رَجُلٌ لا تَنامُ عَينُ غَريمي**
إِنَّ يَوماً وَعَدْتَني فيهِ بِالرا * حِ لَيومٌ مبرَّزٌ في الشُّومِ**
فَاسْقِنيها سَقانيَ اللهُ مهلاً * بَعْدَ أَكْلِ الطَّاعون وَالزَّقُّومِ**[1]

نلمح في النص استدعاء صريحا للعبارة القرآنية: ﴿خِتَامُهُ مِسْكٌ﴾[المطففين: 26]، حيث يرد (الرحيق المختوم) وصفا لنعيم أهل الجنة. غير أن الشاعر ينقل الدال من أفقه الأخروي إلى أفق وجداني حسي، فيجعل (الرحيق) استعارة لريق المحبوب أو لذته، وبذلك تتحقق آلية التحويل؛ إذ يقتطع اللفظ من سياقه ويعاد دمجه في سياق مغاير. فالدال القرآني يحتفظ بهيبته الرمزية، لكنه يسخر لخدمة مبالغة عاطفية.

ويتعزز هذا التوتر في قوله: (حاشَ الله أن يُذاقَ ولكن دونَه في الجحيم شرب الحميم)؛ إذ يستدعي معجما قرآنيا مضادا: (الجحيم، والحميم)، وهما من أبرز ألفاظ العذاب في القرآن الكريم، كقوله تعالى: **(ثُمَّ إِنَّكُمْ أَيُّهَا الضَّالُّونَ الْمُكَذِّبُونَ ۝ لَآكِلُونَ مِن شَجَرٍ مِّن زَقُّومٍ ۝ فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ ۝ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ)**[الواقعة: 51–54]، هنا ينشئ الشاعر مقابلة دلالية بين (الرحيق المختوم) و(الحميم)، أي بين أقصى اللذة وأقصى العذاب، فيصوغ بنية تضاد تستثمر الثنائيات القرآنية (جنة، نار، نعيم، عذاب).

إن هذا التداخل يرقى إلى مستوى الاشتغال البنيوي؛ إذ تتأسس الأبيات على ثنائية لاهوتية تعاد صياغتها داخل أفق المجاز العاطفي. فالوعد بالراح يتحول إلى (يوم مبرَّز في الشؤم)، وكأن الشاعر يعيد تمثيل صورة (اليوم الآخر) في صورة يوم الفراق أو الحرمان، مما يكشف عن انزياح تداولي يجعل الخطاب الغزلي يتكئ على أفق الحساب الأخروي.

(1) الديوان، 127/4.

يبلغ التناص القرآني ذروته في قول الشاعر: (فاسقِنيها سَقانيَ اللهُ مُهلاً بعدَ أكلِ الطاعونِ والزَّقُّومِ)، حيث يستدعي البنية القرآنية الواردة في قوله تعالى في سورة الدخان: ﴿إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ ۝ طَعَامُ الْأَثِيمِ ۝ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ﴾[1] الدخان: 43-45[1]، هنا يتأسس اقتباس جزئي لفظي (الزقوم، والمهل)، على محورين دلاليين متداخلين، وهما في السياق القرآني علامتان مركزيتان على عذاب أخروي مكثف؛ فـ (الزقوم طعام، والمهل شراب) مادة منصهرة تغلي في البطون، فيتكون مشهد عذابي قائم على المفارقة بين فعل الأكل والشرب من جهة، وطبيعة المأكول والمشروب من جهة أخرى.

ويلحظ، إن الشاعر يمارس تحويلا تداوليا للنص القرآني. ففي القرآن، الزقوم (طعام الأثيم)، أي عقوبة مستحقة في سياق عدلي أخروي. أما في البيت الشعري، فيتحول (الزقوم) إلى عنصر ضمن خطاب ذاتي ساخر أو مجوني؛ إذ يقرنه الشاعر بـ(الطاعون) ويسبقه بطلب السقيا (فاسقِنيها سَقانيَ اللهُ مُهلاً) ليضاعف من كثافة التناص، وفي السياق نفسه نجد الاستدعاء المباشرة قوله تعالى (كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ)، لكن الشاعر يدمجها داخل دعاء ظاهري، فينتقل اللفظ من كونه مادة عذاب منصهرة إلى صيغة لفظية تتخفف من ثقلها الأخروي. وهنا يتحقق ما يمكن تسميته بانزياح الدال القرآني، لكنه يفرغ من وظيفته الأصلية ويعاد ضخه داخل خطاب مغاير. وقال: (المجتث)

كالبَحْرِ وَالبَحْرُ طامٍ * وَالنَّجْمِ وَالنَّجْمُ ثاقِبْ**
بَدْرٌ يُنيرُ فَيَجْلو * دُجَى غُبارِ الكَواكبُ**
عَلَى ظُهورِ السَّهارَى * وَالمُقرَباتِ الشَّوازِبِ[1]**

إن هذه الأبيات تقرأ بوصفها اشتغالا على (نصٍّ غائب) قرآني يستحضر عبر امتصاص أسلوبي وتحوير وظيفي يبدل جهة الدلالة من أفق التذكير الكوني إلى أفق المديح والتعظيم.

ففي قوله: (كالبحرِ والبحرُ طامٍ) يشتغل على منطق قرآني مواز قائم على صورة الفيض والغمر والعلو؛ ويمكن رده إلى سياق (طغيان الماء) بوصفه صورة كاسحة: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ﴾[الحاقة: 11]، فالشاعر لا يكرر لفظ (طغى) حرفيا، لكنه يستعير الفكرة القرآنية نفسها (الماء حين يعلو ويغمر) ويحولها من دلالة عقابية تاريخية إلى دلالة تعظيمية تصف سعة الممدوح ووفرة عطائه. ويقوى هذا المعنى أيضا باستدعاء الجذر الدال على الاجتياح في: ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَى﴾[النازعات: 34]، إذ تتجاور (الطامّة) بوصفها حدثا يغمر ويعلو، مع (البحر الطامي) بوصفه صورة فيض واتساع؛ والجامع بينهما هو مبدأ الغلبة والشمول، مع اختلاف الوظيفة داخل النصين.

(1) الديوان: 1/ 157.

ثم يأتي قوله: (والنجمِ والنجمُ ثاقب) تظهر العلامة التناصية الأكثر صراحة؛ إذ تلامس تركيبا قرآنيا شبه ثابت: (وَالسَّمَاءِ وَالطَّارِقِ ۝ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ ۝ النَّجْمُ الثَّاقِبُ)[الطارق: 1–3]، هنا لا يقتبس الشاعر الآية كاملة، لكنه ينتزع الوحدة الدالة (النجم الثاقب) ويعيد زرعها في سياق مديحي. ووفق هذا التصور، يكون التناص تحويلا: صفة (الثاقب) التي تؤدي في القرآن وظيفة كونية (الإضاءة/الاختراق/التنبيه) تتحول في الشعر إلى طاقة رمزية لتكثيف حضور الممدوح وإشعاعه.

أما قوله: «بدرٌ يُنيرُ فيجلو دُجى...» فيتصل بالبنية القرآنية العميقة التي تنظم العالم على ثنائية (النور، الظلمات) و(الليل، النهار). ففعل (يجلو) يستدعي مناخ الكشف والإظهار الذي تؤكده آيات التقابل: (وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى ۝ وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى)[الليل: 1–2]، كما تتقوى دلالة (الإنارة) بوصفها انتقالا من العتمة إلى الهدى. فالبدر ليس جرما سماويا فحسب، وإنما قيمة كاشفة تمحو الالتباس وتبدد الدجى.

وبذلك يتضح أن التناص هنا تفاعل نصي: الشاعر يمتص الإيقاع القرآني (خاصة في التوازي: والنجم والنجم...) ويستبطن رموزه الكونية (الماء الطاغي، النجم الثاقب، النور والظلمات، اكتمال القمر)، ثم يعيد إنتاجها داخل خطاب مديحي يبدل وظيفتها ويولد منها دلالة جديدة. إنها حركة تناصية تقوم على الاستدعاء ثم التحويل ثم إعادة التوجيه التداولي: من آيات تقصد التعريف بقدرة الله ونظام الكون، إلى صور تقصد تعظيم الممدوح وترميز حضوره عبر النور والاختراق والفيض. وقال (الطويل)

أُصَلّي فَلا أَقْرا سِواهُ كَأَنَّهُ * إِذا جاءَ "نَصْرُ اللهِ" أو "سُورَةُ الحَمْدِ"**
شَمَمْتُ لَهُ رَيّا نَسيمٍ كأَنَّها * رَوائِحُ عَجْنِ المسْكِ بِالعَنْبرِ الهنْدي**
كَأَنَّ رِياضَ الزَّهْرِ بَينَ فُصولِهِ * تُؤَلِّفُ ما بَينَ البَنَفْسجِ وَالوَرْدِ**[1]

يمارس الشاعر في هذه الأبيات فعلا تناصيا قرآنيا صريحا ومضمرا في آن واحد، حيث يستدعي نصين مركزيين من المتن القرآني: سورة النصر في قوله: (إذا جاء نصرُ الله) و (سورة الفاتحة) التي يعبر عنها بـ (سورة الحمد). غير أن هذا الاستدعاء يتحول إلى آلية إنتاج دلالي تعيد تموضع الخطاب القرآني داخل تجربة ذاتية وجدانية، فتغدو التلاوة طاقة دلالية تتقاطع داخلها أصوات متعددة: صوت التعبد، وصوت الذاكرة الثقافية، وصوت الجسد الحسي.

إن عبارة (إذا جاء نصر الله) في سياقها القرآني تحيل إلى لحظة اكتمال الرسالة وانتصار الدعوة، غير أن الشاعر ينقلها من أفقها القرآني إلى أفق وجداني شخصي؛ فالنصر هنا يتحول إلى نصر روحي داخلي، وتصبح التلاوة فعل امتلاء ذاتي.

(1) الديوان: 1/ 465.

أما الإحالة إلى (سورة الحمد)، فهي تستدعي مركزية النص القرآني في الشعيرة اليومية، إذ الفاتحة شرط صحة الصلاة، وكأن الشاعر يقول: لا أقرأ سواه، في تضخيم بلاغي يوحي بالانحصار العشقي في النص الإلهي. هنا يتحقق مفهوم (الإيديولوجيم)، أي تكثيف دلالي تتحول فيه العبارة القرآنية إلى وحدة مشحونة بطاقة ثقافية جماعية، تستبطن الوعي الديني المشترك داخل البنية الشعرية.

وتتعمّق العملية التناصية حين ينتقل الشاعر من المجال النصي إلى المجال الحسي، في قوله: (شممتُ له ريّا نسيمٍ... روائح عجن المسك بالعنبر الهندي)، فالقرآن الذي هو كلام مسموع ومقروء يتحول إلى عطر يشم. وهذا التحويل الحسي، إذ ينقل النص من حقل السمع (الدال الصوتي) إلى حقل الشم (الخبرة الجسدية). وبالعودة إلى التصور السوسيري للعلامة، فإن الدال القرآني (الصوت، اللفظ) يغادر ماديته الصوتية ليتجسد في صورة حسية بديلة، بما يوسع أفق المدلول ويجعله فضاء تفاعليا متعدد الطبقات.

وفي قوله: (كأن رياض الزهر بين فصوله تؤلف ما بين البنفسج والورد)، تتحول «فصوله» إلى استعارة لبنية السور والآيات، فتغدو الفصول القرآنية رياضا، ويصبح النسق النصي تركيباً جماليا متناسقا كما تتألف الأزهار المختلفة في حديقة واحدة. وهنا يتجلى البعد الكرنفالي الحواري بالمعنى الباختيني.

واستنادا لما سبق، يتضح من خلال التحليل أن التناص القرآني في شعر الحسين بن الحجاج النيلي، يتجلى عبر بنية عميقة تسهم في تشكيل المعمار الدلالي للقصيدة، وتعيد إنتاج النص القرآني داخل فضاء شعري جديد تحكمه شروط المقام التداولي وسياق الخطاب الاجتماعي. فالشاعر لا يستدعي الآية القرآنية بوصفها نصا مقدسا مكتفيا بذاته، وإنما يعيد توطينها داخل شبكة خطابية دنيوية، فتغدو العبارة القرآنية عنصرا فاعلا في بناء التناص، أو تعميق المديح، أو تكثيف الهجاء، أو حتى توليد بعد ساخر يتكئ على قداسة الأصل وقوة حضوره في الذاكرة الجمعية.

وقد تبين أيضا، أن آليات هذا التناص تتوزع بين الاقتباس الصريح، والإحالة الضمنية، والتحوير الدلالي، والانزياح التداولي، حيث تنقل الألفاظ القرآنية من سياقاتها القرآني إلى سياقات شعرية مغايرة، فتفقد شيئا من وظيفتها الأصلية لتكتسب شحنة رمزية جديدة. وهنا تتحقق الحركة المزدوجة التي أشار إليها التنظير التناصي: هدم للسياق الأول وبناء لسياق ثان، بما يكشف عن وعي نصي قادر على استثمار المرجعية القرآنية دون الارتهان الحرفي لها.

وعليه، يمكن القول إن التناص القرآني في شعر الحسين بن الحجاج النيلي يمثل ممارسة نصية واعية تجسد مفهوم النص بوصفه فسيفساء من الاستشهادات، وتتجلى فيه دينامية الإنتاجية النصية التي تجعل القصيدة نقطة تقاطع بين خطابين: خطاب الوحي بوصفه نصا مؤسسا، وخطاب الشعر بوصفه نصا متحولا. وبهذا يغدو النص الشعري فضاء تتقاطع داخله المرجعيات، وتتفاعل

فيه الأصوات، بما يوسع أفق المعنى داخل أفق شعري مخصوص تحكمه شروط الثقافة واللحظة التاريخية.

ثانياً: التناص الأدبي (الشعري):

إن استجلاء شبكة التناص التي ينسجها ابن الحجاج مع المدونة الشعرية، يتأسس في جوهره على فعل استعادة وتحويل لمخيال سابق، تشكل عبر تراكم تاريخي وجمالي على ذات الشاعر. فالشاعر لا ينطق لغة (بكر) منزهة عن آثار من سبقوه، وإنما يتحرك داخل لغة مصنوعة اجتماعيا، مثقلة بترسبات الذاكرة الثقافية، ومحكومة بأنساق القول الموروثة[1]، ومن ثم لا يقوم الإبداع على إخلاص كامل للذات الفردية، بقدر ما يتشكل في جانبه الأوسع من خارجها، سواء أكان ذلك بوعي قصدي أم عبر آليات لا واعية تفرضها البنية الثقافية السائدة.

وانطلاقا من هذه المسلمات، نسعى إلى استكناه التناص، والكشف عن مستويات إعادة إنتاج نصوص السلف داخل أفق شعري جديد، ينسجم مع تحولات عصره ويستجيب لحاجاته التعبيرية والاجتماعية، وكما يقول محمد بنيس: (غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها)[2]، حيث تتجسد هذه المركبات في وحدات نصية متداولة، قد تكون نصوصا مكتملة أو شذرات مقتطعة من مدونات سابقة، انفصلت عن شروط إنتاجها الأولى، غير أنها لا تفقد فاعليتها الدلالية[3]، وإنما تعاد إدماجها داخل سياق اجتماعي نصي جديد، بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة التي تنسجه[4]، لتغدو جزءا من بنيته العميقة وسابقة رمزية تؤطر أفق تلقيه وتوجه آليات اشتغاله الدلالي ضمن نسيج تحويلي. فالأمر لا يتجاوز حدود الاستعادة الساكنة، بل يتجه نحو فعل إبداعي قوامه إعادة إنتاج مستمرة تتخذ صيغا وأشكالا متغايرة. وضمن هذا الأفق، تسهم تلك النصوص المستحضرة في ترسيخ شرعية النص الجديد[5]، وتشارك بفاعلية في تشكيل دلالاته وبناء أفقه التأويلي، فهو ينهل ليوسع نظراته ويعمق رؤيته ويخصب نصه عبر الثروة الفكرية التي ينتقي منها الأنسب[6]، وبهذا تتجلى عبقرية ابن الحجاج في توظيف التناص الشعري لتعضيد جوانب فكرته، ويقول: (الخفيف)

آذَنَتْنا بِدَفِّها أَسْماءُ * رُبَّ دَفّ بِهِ يَطيبُ الغِناءُ**

(1) ناتالي بييقي–غروس، مدخل إلى التناص، ص 16.
(2) محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 85.
(3) حميد لحمداني، التناص وإنتاج المعنى، ص 72.
(4) حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي، ص 20.
(5) محمد بنيس، ظاهرة التناص في الشعر المعاصر في المغرب، ص 251.
(6) مصطفى السعداني، التناص الشعري، ص 68.

وَدَعَتْنا في المِهْرجانِ إلى الشَّرّ * عَجوزُ الدَّساكِرِ الشَّمْطاءُ**
بِنْتُ كَرْمٍ أَتَى الزَّمانُ عَلَيها * وَهْيَ بِكْرٌ في خِدْرِها عَذْراءُ**
كَأَسُها دُرَّةٌ وَفي الدُّرَّةِ البَيْـ * ـضَاءِ مِنْها ياقُوتَةٌ حَمْراءُ**
إِنْ دَنَتْ فَالْمَساءُ عِنْدي صَباحٌ * أَوْ نَأَتْ فَالصَّباحُ عِنْدي مَساءُ**
ذَكَّرَتْني وَوَجْهُها قَدْ جَلا الظُّلْمَـ * ـةَ فَاللَّيلُ وَالنَّهارُ سَواءُ**[1]
إِنَّما مُصعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللَّـ * ـهِ تَجلَّتْ عَن وَجهِهِ الظَّلْماءُ**[2]

إن استحضار ابن الحجاج لبيت لعبد الله بن قيس الرقيات يعد مناورة تداولية تدار داخل صراع على المعنى بين زمنين: زمن يقدم اللذة بوصفها إمكانية للتهذيب الاجتماعي، وزمن عباسي يجعل اللذة نفسها علامة على تفسخ التوازن واهتزاز المعايير. هنا يتقدم التناص بوصفه فعلا يشتغل على إعادة توزيع الشرعية: الشرعية التي كان البيت يملكها في سياقه الأموي، تنتزع منه لحظة دخوله في نص ابن الحجاج.

وعليه يتجلى التناص الأدبي بوصفه آلية تحويل لا تقف عند حدود الاستدعاء الشكلي للنصوص السابقة، وإنما تتجاوزها إلى إعادة انتاجها وتوجيهها دلاليا داخل سياق جديد[3]، يفارق مقامها الأول ويقلب وظائفها الرمزية. ويبرز ذلك بوضوح في تناصه:

إنّما مُصعَبٌ شِهابٌ من اللهِ * تجلّتْ عن وجههِ الظَّلماءُ**

وهو بيت صيغ في أصله ضمن خطاب المديح السياسي الذي يؤسس شرعية السلطة عبر استعارة كونية تجعل من الممدوح نورا إلهيا طاردا للظلمة ومجسدا للعدل والاصطفاء. غير أن ابن الحجاج يستدعي هذا البيت في سياق خمري غزلي مغاير، بعد أن يمهد له بسلسلة من الصور التي تؤله (الجسد والكأس والغناء)، ويحمل الوجه الأنثوي وظيفة إنارية مماثلة حين يقول:

ذكّرتني ووجهها قد جلا الظلمـ * ـة فالليل والنهار سواء**

وبهذا يتحقق فعل التناص بوصفه قلبا للمقام وإزاحة سياقية واعية، إذ ينزع البيت من حقل السلطة والهيبة السياسية ليزرع في حقل اللذة والافتتان، فتنتقل استعارة النور من شرعنة الحكم إلى تكثيف أثر الجمال والخمر. ويكشف هذا التحويل عن وعي ابن الحجاج ببنية الخطاب التراثي وقدرته على تفكيكه من الداخل، عبر استثمار رموزه الجاهزة وإعادة توزيعه الرمزي في اتجاه ساخر ومجوني، الأمر الذي يجعل التناص لديه ممارسة نقدية ضمنية تعري آليات إنتاج المعنى وتؤكد أن الهالات

([1]) الديوان: 1/ 137-138.
([2]) الرقيات، الديوان، ص91.
([3]) أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري، ص103.

القيمية، سواء أكانت سياسية أم أخلاقية، ليست سوى بناء لغوي قابل لإعادة الصياغة وإعادة التوظيف داخل أنساق دلالية جديدة. وقال: (الخفيف)

يَسْتَغِثُّ القَنا وَيَسْتَنْصِحُ السَّيْـ * ـفُ فَيَأْوِي إِلَيْهِ يَوْمَ اللِّقَاءِ**
لا تَرَاهُ إِذَا تَمَخَّضَتِ الـحَرْ * بُ يُوَلِّي سِوَاهُ سَفْكَ الدِّمَاءِ**
مُسْتَـقِلٌّ بِرَأْيِهِ غَيْرِ مُحْتَـا * جٍ إِلَى غَيْرِهِ مِنَ الآرَاءِ**
تَشْتَكِي خَيْلُهُ الوَجَى مِن سُرَى اللَّيْـ * ـلِ إِلَى كُلِّ غَارَةٍ شَعْوَاءِ**
فَإِذَا مَا أَرَاحَهَا رَكَضَ الخَو * فُ بِهَا فِي خَوَاطِرِ الأَعْدَاءِ**
قَالَ قَوْمٌ: لَزِمْتَ حَضْرَةَ حَمْدٍ * وَتَجَنَّبْتَ سَائِرَ الرُّؤَسَاءِ**
قُلْتُ مَا قَالَهُ الَّذِي أَحْرَزَ المَعْـ * ـنَى قَدِيمًا قَبْلِي مِنَ الشُّعَرَاءِ**[1]
يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَلْتَقِطُ الحَبْـ * ـبُ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاءِ**[2]

يتأسس هذا المقطع، على اشتغال تناصي يحول (المدح) من خطاب تمجيدي إلى بنية تفاعلية تتقاطع داخلها أصوات ونصوص وخطابات سابقة، بحيث لا يعود النص تعبيرا عن ذات شاعرة بقدر ما يغدو فضاء لتصارع الدلالات الاجتماعية. فالنص تتداخل فيه لغة الحرب ولغة العطاء، لا بوصفهما قيمتين أخلاقيتين، وإنما كخطابين سلطويين يعيدان إنتاج الشرعية داخل البنية الاجتماعية. إن صور السيف والرمح والثبات في اشتداد المعركة استدعاء لخطاب الهيمنة القسرية الذي يجعل من القدرة على القتل والحماية أساسا للمكانة، وبذلك يتحول العنف ذاته إلى رمزي اجتماعي يشرعن موقع الممدوح في هرم السلطة.

وتتجلى الحوارية بوضوح حين ينكسر نسق المدح بصوت اللوم والاستفهام عن سبب ملازمة الشاعر لهذا الممدوح دون غيره؛ إذ لا يمثل هذا السؤال موقفا فرديا، وإنما يدرج داخل النص صوت الجماعة وآليات الرقابة الاجتماعية، فيتحول القول الشعري إلى ساحة تفاوض دلالي بين خطاب الفضيلة وخطاب المصلحة. وعند هذه العتبة النصية يستدعى البيت المتناص:

يَسْقُطُ الطَّيْرُ حَيْثُ يَلْتَقِطُ الحَبْـ * ـبُ وَتُغْشَى مَنَازِلُ الكُرَمَاءِ**

كصيغة خطابية جاهزة يجري إخضاعها لآلية (الامتصاص والتحويل)، حيث ينتزع القول من سياقه التداولي العام ويعاد إدماجه في بنية جديدة تعيد توجيه معناه.

ففي عملية التحويل هذه، تنتقل الدلالة من توصيف سلوك طبيعي إلى تفسير حركة اجتماعية محكومة بالهبات؛ إذ تغدو (منازل الكرماء) مواقعَ مركزية لتكثف السلطة، لا أماكن للضيافة، وتتحول

(1) الديوان: 1/ 140.
(2) بشار بن برد، الديوان، ص 15.

زيارتها إلى فعل انخراط اجتماعي، تقوم على العطاء والحماية والوساطة. وبهذا يكشف التناص عن بعده الوظيفي العميق، إذ يشرعن آلية الاصطفاف داخل بنية السلطة. ويبلغ التوتر التناصي أقصاه حين يعاد شحن البيت المتناص بقوة السياق الجديد[1]، فالكريم الذي تقصد منازله ليس فاعل كرم مجرد، وإنما قائد يجمع بين الردع والمنح، الأمر الذي يجعل الجذب الاجتماعي قائما على تلازم العطاء والعنف.

وعليه، لا يقدم النص صورة مثالية عن المجتمع، وإنما يعري منطقه الداخلي؛ فالتناص هنا، أداة لكشف كيفية إعادة إنتاج التراتب الاجتماعي عبر أقوال موروثة يعاد تدويرها داخل خطاب السلطة. وبهذا يتحول النص إلى ممارسة نصية تفكك الخطاب الأخلاقي، وتكشف أن الكرم، في بنيته العميقة، ليس سوى تقنية تناصية لإدارة الولاء وتثبيت الهيمنة. وقال أيضاً: (الطويل)

قِفا نَبكِ من ذِكرى حِرِ أُمِّ أَبي نَصرِ * بِسِقْطِ الخَرا بَينَ المِصْرَةِ فَالجُحْرِ**
فَمَجْرى مَسيلِ البَولِ لَم يَعْفُ رَسْمُهُ * لِما نَسَجَتْهُ الطَّنطَكاةُ عَلى الشُّفْرِ**
مَنازِلُ كانَ النَّتفُ يَجْلو طُلولَها * فَأَضْحَتْ كَآجامِ الطَّرافيِّ مِنَ الشَّعْرِ**
تَمُرُّ بِها ريحُ الفُسا وتَصوبُها * غَوادي سُيولِ البَولِ مُنْهَلَّةً تَجْري**
فَلَمْ يَبْقَ مِنْها غَيرُ فُضْلَةِ كُدْكُدٍ * وَقَرْنِ نَواةٍ مُشْرِفينِ عَلى بَظْرِ[2]**

إن التناص من معلقة امرئ القيس، يمارس فيه ابن الحجاج الاستدعاء الطللي. فالصيغة الافتتاحية (قِفا نَبكِ)، التي اكتسبت عبر التداول الثقافي صفة (المقدس الشعري)، تستخدم هنا، كفعل امتصاص وحوار، إذ يستخدم النص الغائب داحل افق دلالي مغاير[3]، يتأسس على تحول عميق في البنية الاجتماعية والرمزية التي انتجت النص العباسي، فالطلل في المخيال الجاهلي، لم يكن مجرد أثر مكاني، وإنما أداة لإعادة تثبيت هوية القبيلة.

غير أن هذا النظام نفسه يفقد مشروعيته داخل الفضاء العباسي الحضري، حيث تتفكك البنى الطللية، وبغدو رمزا متخشبا لوعي اجتماعي منقرض فقد وظيفته التاريخية، وحل المعجم (الجسدي الفاضح) محل (الطبيعة الرعوية)، مما يؤدي إلى فضح التناقض بين قداسة الرمز واستحالة استمراره اجتماعيا. فالرياح التي كانت، عند امرئ القيس، عنصر إحياء للأثر، تتحول إلى حامل للفساد، والسيول التي كانت علامة خصب واستمرار، تنقلب إلى إفرازات، بما يجعل الطلل نفسه جسدا متحللا لا ذاكرة عاشقة. ففي قول أمرئ القيس: (الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ * بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ**

([1]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 130.
([2]) الديوان: 2/ 450.
([3]) محمد عزام، النص الغائب، ص 37.

فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا * لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ**

رُخاءٌ تَسَحُّ الرِّيحُ في جَنَباتها * كَسَاهَا الصَّبَا سَحْقَ المِلَاءِ المُذَيَّلِ**

تَرَى بَعَرَ الصِّيرَانِ في عَرَصَاتِهَا * وَقِيعَانُهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ**

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا * لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ**[1]

التناص، هنا يمارس ما يمكن تسميته تفكيكا سوسيولوجيا للذاكرة الشعرية، إذ لا يعود النص الغائب مرجعا يستأنس به، وإنما مادة خاما يعاد تشريحها داخل خطاب حضري ساخر عبر الامتصاص والتحول، إذ يتحول التناص إلى أصوات متعددة عبر محاكاة هيكلية. فالإبقاء على البنية الإيقاعية والمشهد الافتتاحي، تسمح للنص الجديد بأن يضرب النموذج في قلبه، مستخدما لغته نفسها ضد سلطته.

ولا يمكن فصل هذا الفعل النصي عن سياقه الاجتماعي؛ إذ يعكس خطاب ابن الحجاج وعيا عباسيا يرى في التراث مادة للفضح لا للتقديس، وفي الجسد أداة معرفية قادرة على كشف تهافت الخطابات المتعالية. فالجسد، في هذا السياق، يتحول إلى آلية إبستمولوجية لتفكيك المعنى.

وعليه، فإن تناص ابن الحجاج مع امرئ القيس لا يمكن قراءته بوصفه (اقتباسا) أو (معارضة)، وإنما عملية هدم واعية للخطاب الطللي، تعيد توزيع السلطة داخل المدونة الشعرية العربية. وقال: (المنسرح)

الأَلْمَعِيُّ الَّذِي قَرِيحَتُهُ * تُدْرِكُ عِلْمَ الغُيُوبِ بِالْحَدَسِ**

يَعْلَمُ مَا فِي غَدٍ مُشَاهَدَةً * بِصِحَّةِ الفِكْرِ فِيهِ مُذْ أَمْسِ**

فَهُوَ عَلَى مَا يَكُونُ مُطَّلِعٌ * وَالنَّاسُ مِمَّا قَدْ كَانَ فِي لَبْسِ**

ذَوَاتُهُ الآبنوسُ حَلِيَّتُهَا * عَلَى عُرُوسٍ زَنَجِيَّةِ الجِنْسِ**

إِنْ فُتِحَتْ فَهِيَ مِنْبَرُ الخُطَبَا * أَوْ أُطْبِقَتْ فَهِيَ حَلْقَةُ الخَرَسِ**

يَا مَنْ أَرَاهُ فِي الصَّدْرِ مُتكِئًا * وَطَالِعُ الْوَقْتِ سَاقِطُ النَّحْسِ**[2]

إن التناص في هذا السياق، لا يحضر بوصفه نصا مشارا إليه صراحة، ولا اقتباسا أو تضمينا لفظيا، وإنما نصا سابقا تعاد كتابته دلاليا عبر التحوير والتبديل الوظيفي. وبهذا يغدو بيت أوس بن حجر الذي يقول: (المنسرح)

الأَلْمَعِي الّذي يَظُنُّ لكَ الظّـ * ـنَّ كأنْ قد رَأى وَقَدْ سمِعا**[3]

(1) امرؤ القيس، الديوان، ص110–111.

(2) الديوان: 3/ 14.

(3) أوس بن حجر، الديوان، ص 53.

ومن هذا المنطلق، فإن سياق (الألمعي) في الجاهلي قائم على قراءة الواقع عبر التراكم التجريبي والخبرة الاجتماعية والتقدير العقلاني (كأن قد رأى وقد سمع) إي أن الفطنة نتاج معايشة داخل مجتمع قبلي تدار فيه المكانة بالحكمة، أما في نص ابن الحجاج، فيعاد إنتاج هذه العلامة داخل فضاء اجتماعي مغاير، فتسند للألمعي قدرة إدراك الغيب، ومعرفة ما سيكون، والاطلاع على ما التبس على الناس، مما يكشف هذا التحوير عن انتقال مركز ثقل المعرفة عبر عملية امتصاص دلالي تعيد توزيع المعنى داخل سياق جديد يتحول إلى مادة اشتغال داخل فسيفساء خطابية تفكك مركزه وتعيد بعثرته. وبهذا يتحول (الألمعي) من ذات معرفية إلى قناع ثقافي. وفي موضع آخر يقول: (مخلع البسيط)

رَئِيسُ مَلِكٍ، الْكَلْبُ يُرْنِي * بِأَمْرٍ شَانِئِهِ أَوْ يَلُوطُ**
مَوْلَايَ قُلْ لِي وَأَنْتَ بَيْنِي * وَبَيْنَ أَصْحَابِيَ الْوَسِيطُ**
أَمَا تَرَانِي أَمُوتُ وَحْدِي * لَا كَفْءٌ لِي وَلَا خَنُوطُ**
أَوْ لَا فَمِثْلُ الْمَطْلُوبِ لُولَا * أُرِي مَا كَانَ لِي شَرِيطُ**
وَرَفَّعْتَنِي هَذِهِ قِسَامًا * بِبَعْضِ مَا أَشْتَهِي تَحِيطُ**
فَأَمِنْتُ وَوَقَعَ فِيهَا يَحْطُ * تُعْجَبُ مِنْ حُسْنِهِ الْخُطُوطُ**
وَأُعْمِلُ عَلَى أَنِّي جَرِيرٌ * قَدْ شَفَعَتْ لِي "بَأَنَّ الْخَلِيطَ"[1]**

يلاحظ في ختام المقطع أن الحسين بن الحجاج النيلي يدرج عبارة **(بانَ الخليط)** بوصفها وحدة لغوية مكثفة ذات حمولة تناصية عالية، تحيل مباشرة إلى المدونة الشعرية الجريرية، حيث رسخ جرير صيغة **(بان الخليط)** في خاتمة قصيدته بوصفها إعلانا يؤدي وظيفة شعرية مركبة. إذ تستعمل كعتبة مألوفة تهيئ المتلقي لدخول القصيدة، قبل أن تتحول إلى قناع بلاغي يمهد للهجاء والصراع النقائضي، ولا سيما في سياق هجاء الفرزدق وسائر الشعراء، قائلاً بذلك:

بَانَ الخليط. بِرَمَتَيْنِ فَوَدَّعُوا * أو كُلَّما رَفَعُوا لَبيْنٍ تَجْزَعُ[2]**

انطلاقا من هذا الرصيد التداولي المركب يعمد الشاعر إلى استثمار (بان الخليط)، فيدرجها داخل نصه وفق افق ثقافي مختلف، فتتحقق آلية الامتصاص حين تستدعى الصيغة الجريرية بما تحمله من سلطة تراثية، بينما يتحقق التحويل حين تنزع عنها وظيفتها الاصلية[3]، لتغدو عند ابن الحجاج قفلة تناصية ساخرة أو علامة على تفكيك الانتماء، وهو ما يحول التناص تحويليا ضمنيا، حيث يتوارى النص الغائب خلف أثره الدلالي دون أن يستعاد حرفيا.

([1]) الديوان: 3/ 71.
([2]) جرير، الديوان، ص 109.
([3]) عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، ص 130.

ويكتسب هذا التناص خصوصيته من موقعه البنائي؛ إذ يأتي في ختام المقطع، لا في مطلعه، على خلاف الاستخدام الجاهلي أو الأموي التقليدي، ما يدل على أن ابن الحجاج لا يستدعي جريرا لافتتاح خطاب الهجاء، وإنما ليسدل به ستار التجربة بعد أن استنزفت ذاتيا واجتماعيا. وهنا يتحول **(بان الخليط)** من علامة هجاء إلى أداة احتجاج اجتماعي.

وبهذا المعنى، لا يعيد ابن الحجاج إنتاج دلالة جرير، بل يقوم بتفكيكها وإعادة شحنها بدلالة جديدة؛ فبينما يشير بان الخليط عند جرير إلى انقطاع الوصل العاطفي ضمن بنية وجدانية مستقرة، يتحول عند ابن الحجاج إلى علامة على تصدع البنية الاجتماعية ذاتها، فإن النص هنا لا يحاور النص الغائب، بل ينازعه دلاليا، تتحقق فيه خاصية التعدد الصوتي، حيث يتجاور صوت جرير بوصفه ذاكرة شعرية مهيمنة، مع صوت ابن الحجاج بوصفه ذاتا عباسية قلقة.

وخلاصة القول: تفضي قراءة التناص الأدبي على استراتيجية نصية واعية تعيد تشغيل المدونة الشعرية داخل أفق اجتماعي وثقافي مغاير. فالنص عند ابن الحجاج لا يتعامل مع النصوص السابقة بوصفها مرجعيات مكتملة، وإنما بوصفها مواد لغوية وثقافية قابلة للامتصاص والتحويل، تنتزع من سياقاتها الأصلية لتعاد إدماجها في بنية جديدة تكشف تحولات الوعي الجمعي في العصر العباسي.

ويظهر هذا المبحث أن ابن الحجاج يتحرّك داخل شبكة من التناص الديني والأصوات الشعرية الموروثة (الجاهلية والأموية) لا ليذيب صوته فيها، وإنما لينتج من خلالها تعددا صوتيا تتجاور فيه سلطة النص الغائب مع ذات شاعرة ساخرة، قلقة، ومتمردة على يقينيات القول الشعري الموروث. فإن هذا التعدد يعد تراكبا دلاليا بين أنظمة خطابية مختلفة، يتحول فيه النص إلى فضاء تقاطعي تتواجه داخله قيم الاستقرار مع قيم التفكك، والوقار مع السخرية، والحنين مع التهكم.

قائمة المصادر والمراجع:

- الأحمد، نهلة فيصل. (2010). التفاعل النصي التناصية: النظرية والمنهج (ط1). القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- العدوي، أسامة شكري جميل. (2014). التناص القرآني في الشعر العباسي: دراسة بلاغية نقدية. حوليات كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، الزقازيق – مصر.
- البريكي، فاطمة. (2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بنيس، محمد. (1977). حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) (ط2). الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي.

- بنيس، محمد. (1979). ظاهرة التناص في الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية (ط1). بيروت: دار العودة.
- بختين، ميخائيل. (1986). شعرية دوستويفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1). الدار البيضاء – بغداد: دار توبقال.
- بختين، ميخائيل. (1988). الكلمة في الرواية (ترجمة يوسف حلاق، ط1). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- بييقي–غروس، ناتالي. (2012). مدخل إلى التناص (ترجمة عبد الحميد يورايو). دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- تودوروف، تزفتان، بارث، رولان، إيكو، أمبرتو، & أنجينو، مارك. (1987). في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- تودوروف، تزفتان، وآخرون. (1987). في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة أحمد الميني، ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- حمودة، عبد العزيز. (1998). المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- خطابي، محمد. (1991). لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب (ط3). الدار البيضاء – المغرب: دار توبقال.
- رقيات، عبد الله بن قيس. (2009). البيت لعبد الله بن قيس الرقيات من قصيدة يمدح بها مصعب بن الزبير في ديوانه (تحقيق محمد يوسف نجم، ط1). بيروت: دار صار.
- سعداني، مصطفى. (1991). التناص الشعري: قراءة لقضية السرقات. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- سكاي، نبيلة. (2025). جوليا كريستيفا والإرث الباختيني. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، 14(1)، جامعة تامنغست، الجزائر.
- عزام، محمد. (2001). النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- عباسي، محمد زبير. (2014). بعد النص القرآني عن التناصية. مجلة الدراسات الإسلامية، 49(2)، آباد – باكستان.
- عذراوي، سليمة. (2012). شعرية التناص في الرواية العربية (ط1). القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.

- عصفور، جابر (مترجم). (1985). عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تأليف أديث كرزويل. بغداد: دار آفاق عربية.
- فضل، صلاح. (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- كراغاني، حميد صباحي، & صياداني، علي. (2014). التناص القرآني في شعر محمد مهدي الجواهري. مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، (15)، كلية الآداب، جامعة واسط.
- كرزويل، أديث. (1985). عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو (ترجمة جابر عصفور). بغداد: دار آفاق عربية.
- كريستيفا، جوليا. (1991). علم النص (ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1). الدار البيضاء: دار توبقال.
- لحمداني، حميد. (2001). التناص وإنتاج المعنى. مجلة علامات في النقد، 10(40)، السعودية.
- لحمداني، حميد. (2001). التناص وإنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد، 10(40)، النادي الأدبي الثقافي، جدة.
- مفتاح، محمد. (1975). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص (ط1). الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي.
- موسى، إبراهيم نمر. (2008). صوت التراث والهوية: دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد. مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 24(1–2).
- نغيمش، عبد المجيد حميد. (2021). شعر خالد المعالي: دراسة أسلوبية (رسالة ماجستير). جامعة المثنى، كلية التربية للعلوم الإنسانية.
- نجم، محمد يوسف (محقق). (1979). ديوان أوس بن حجر (ط3). بيروت: دار صارد.
- نجم، محمد يوسف (محقق). (2009). ديوان عبد الله بن قيس الرقيات (ط1). بيروت: دار صار.
- ستروك، جون (محرر). (1996). البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا (ترجمة محمد عصفور). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.