

التناص القرآني وجماليته في الشعر العربي القديم (نماذج مختارة)

The Quranic Intertextuality and its Beauty in old Arabic Poetry

عبد الهادي بوراس¹، حواس بري²¹ جامعة أبو القاسم سعد الله (الجزائر)، abdelhadi.bouras@univ-alger2.dz² جامعة أبو القاسم سعد الله (الجزائر)، ibnberri@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/01/19 تاريخ القبول: 2022/08/21 تاريخ النشر: 2022/12/15

ملخص: تضمن هذا البحث دراسة لقضية التناص القرآني، وحضوره في الشعر العربي القديم، بهدف رصد الأثر الجمالي الذي أضفته آي القرآن على النصوص الشعرية المختارة، قدمنا من خلاله أهم المقولات النقدية العربية والغربية للتناص ومستوياته؛ التناص الاجتزائي، التناص الامتصاصي، والتناص الحواري، تتبعنا من خلالها مستويات التناص القرآني وجماليته في نماذج مختارة من الشعر العربي القديم تمثلت في الأخطل والحطيئة والأحوص الأنصاري، وصلنا من خلالها إلى حتمية التناص باعتباره قدرا لكل نص، علاقة النصوص الإبداعية بالنص القرآني هي علاقة تبرك تضيفي على النص الجديد نوعا من القداسة.

كلمات مفتاحية: جمالية؛ التناص؛ القرآن؛ الشعر؛ العربي.

Abstract:

This research included a study of the issue of Qur'anic intertextuality, and its presence in ancient Arabic poetry, in order to monitor the aesthetic impact that the verses of the Qur'an added to the selected poetic texts. Through it, we presented the most important Arab and Western critical statements of intertextuality and its levels. Referential intertextuality, absorptive intertextuality, and dialogical intertextuality, through which we traced the levels of Quranic intertextuality and its aesthetics in selected models of ancient Arabic poetry represented in Al-Akhtal, Al-Hutai'a and Al-Ahwas Al-Ansari, through which we reached the inevitability of intertextuality as a destiny for each text. The relationship between the creative texts and Quar'anic text is holy which adds to the new text a kind of holiness.

Keywords: Beauty; Intertextuality; Quran; Poetry;

المؤلف المرسل: عبد الهادي بوراس، الإيميل: abdelhadi.bouras@univ-alger2.dz

1. مقدمة:

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

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

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

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

- بيان قيمة القراءة الواعية في اندماج المبدع مع النصوص السابقة.
 - تتبع أثر النصوص الغائبة على النص الحاضر، وقدرة المبدع على تجاوزها من خلال ثنائية التوليد والتحويل.
 - تحديد القيمة الجمالية للتناص القرآني في الشعر العربي من خلال مجموعة من النماذج.
- وتحقيقاً لهذه المطالب كان لابد من إتباع المنهج الوصفي التحليلي بغية وصف الظاهرة الفنية المتمثلة في التناص، وتحديد جمالياتها من خلال تحليل النماذج المختارة.

2. القراءة الواعية وأثرها على المبدع:

1.2 القراءة الواعية ودورها في امتصاص النصوص:

إن تأمل فعل القراءة في تاريخ البشرية يدل على سر عجيب؛ إذ تجدها أول خطوات الإنسان بداية من قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ﴾ (سورة العلق، الآية: 01)، كما تجدها آخر خطواته وصولاً إلى قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا﴾ (سور الإسراء، الآية: 14)، فتري تاريخ البشرية جمعاء بين قراءتين.

ويزيدك عجباً أن تراثنا الشعري ينطلق من فكرة الوقوف على الطلل، وليس لهذا الوقوف غرض إلا استقراء الجمادات، والدواب «فلكل تفصيل لغة لا تدرك قدرتنا العقلية أحياناً معانيها، وهي مع ذلك واضحة لذاتيتنا، فتلك التحفة الصغيرة أماننا في حجرة النوم أو العمل ليست أبداً خامدة، إنَّ فيها بعض شيء، بعض ما يشبه الروح يدعونا إلى الكلام كما ندعوه» (ابن نبي، 1984، صفحة 55).

وإذا ما ربطنا فكرة القراءة ببداية الإنسان، ثم ببداية القصيدة، ندرك أن فعل القراءة هو أول خطوة نحو الإبداع «ذلك أنَّ المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة» (مباركي، 2003، صفحة 52)، فانتبه العرب إلى حاجة المبدع لنماذج فذة يدرك من خلالها خصائص جنسه، وأساليب التصرف فيه، «حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها» (ابن خلدون، 2009، صفحة 651)، ولا سبيل إلى هذه الملكة إلا بالقراءة، ليشكل بها رؤية معرفية عميقة تنعكس على نشاطه الفني «فإذا جاش فكره أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف، ويذهب في ذلك ما يُحكى عن خالد بن عبيد الله القسري، فإنه قال: حَفَظَنِي أَبِي أَلْفَ خُطْبَةٍ ثُمَّ قَالَ لِي: تَنَاسَهَا؛ فَتَنَاسَيْتَهَا، فَلَمْ أُردْ بَعْدَ ذَلِكَ شَيْئاً مِنَ الْكَلَامِ إِلَّا سَهْلَ عَلَيَّ» (العلوي، 2005، صفحة 48)، وسهولة الكلام هي نتاج التأمل والمراجعة، فيدخل بعد ذلك في ما يسمى بـ"مرحلة الاحتضان" (incubation) يبي فيها الفكر على الفكر، والأسلوب على الأسلوب، وبذلك على هذا قول البحري (الأمدي، 2017، صفحة 261):

سَوَائِرُ شِعْرِ جَامِعٍ بَدَدَ الْعُلَى
تَعَلَّقْنَ مِنْ قَبْلِي وَأَتَعَبْنَ مِنْ بَعْدِي

فقله: "تعلقن من قبلي" بيان لسعة اطلاعه وإحاطته بما أبدع الذين من قبله، وهو ما تجتمع عليه كل ثقافات الأمم، ولرولان بارت (Roland Barthes) في هذا نص يقول فيه: «لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومة دون أن أغدو- شيئا فشيئا- أسير كلمات الآخرين، إن الأصداء العنيدة الوافدة من كل الكتابات السابقة لسوف تطفئ على صوت كلماتي الحاضرة» (بارت، 2002، صفحة 25)، ووصفه لها بالعنيدة يشير إلى استحالة تحكم المبدع في أثر أفكار الآخرين داخل إبداعه الذي يعتقد أنه من بنات أفكاره، ولكن الكتابة في الحقيقة «حافلة بذكريات استخداماتها السابقة، لأن اللغة ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة تحديدًا هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى» (بارت، 2002، صفحة 17).

ولابد من الوقوف عند رؤية بارت للكتابة، واعتبارها مصالحة بين الذكرى والحرية، ومهما فتشت عن سبيل هذه المصالحة، فلن تجده إلا في حسن قراءة النصوص وبراعة تأملها، فليست المزية في حفظ الشعر وروايته فتكون كقول ابن الرومي (الجزاني، 1991، صفحة 144)

فإن يقل: إني رويت فكالدف - تر جهلاً بكل ما اعتقده

إنما المزية في الوقوف على شرف الكلام وتأمله، بسكون طائر وخفض جناح - على حد قول أبي بكر الرازي- يتبصر أدق خصائص النماذج التي يقع عليها، ويستخرج كنهها ومكنونها «ويعتص معانيها» (حطري، 2013، صفحة 14) كما يقول سوسير (Ferdinand de Saussure)، ولقد حدد النبي ﷺ هذه العلاقة في صورة أخاذة تبرز قيمة التأمل في قوله: «مَثَلُ مَا بَعَثَنِي اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ بِهِ مِنَ الْهُدَى وَالْعِلْمِ كَمَثَلِ الْعَيْثِ الْكَثِيرِ، أَصَابَ أَرْضًا فَكَانَتْ مِنْهَا بُقْعَةٌ قَبِلَتْ الْمَاءَ، فَأَنْبَتَ الْكَلأُ وَالْعُشْبُ الْكَثِيرُ، وَكَانَتْ مِنْهَا بُقْعَةٌ أُمْسَكَتِ الْمَاءَ، فَفَقَّعَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ النَّاسَ بِهَا فَشَرِبُوا مِنْهَا وَسَقَوْا وَزَرَعُوا، وَكَانَتْ مِنْهَا طَائِفَةٌ قَيْعَانٌ لَا تُمَسِّكُ مَاءً وَلَا تُنْبِتُ كَلأً» (مسلم، رقم: 1787) ومثل هذه الأراضي كمثال نفوس العباد منها من يولد من العلم علما، ومنها من ينقله نقلا، ومنها من يفسده فلا هو استفاد منه، ولا نقله إلى الناس فتستفيد، وانظر إلى تدرج الحديث من الأعلى إلى الأدنى في تصوير علاقة العقل بالنصوص، وأولها العقل المبدع الذي يفتش في خبايا النص ويبحث عن جديد فيها، «حيث يرى غادامير أنَّ فهمنا

للعمل لا يتأتى إلا إذا نظرنا له من زاوية مخالفة للزاوية التي رآها منها معاصروه» (نصير، 2014، صفحة 169)، وابن خلدون في (المقدمة) خير مثال على هذه القراءة، فقبل ظهوره كان التاريخ ضرباً من الأحداث المتتابعة حتى إذا جاء وجدناه يخلع على التاريخ نظرة جديدة، فهو حين وصله، بمبدأ السببية أدرك بتلك النظرة معنى تتابع الأحداث من حيث كونه عملية تطور، فقراءة ابن خلدون هي قراءة المبدع الذي لا يكتفي بالتمتع بل يمارس ما يطلق عليه إيزر (Wolfgang-Isère) «وجهة النظر الجوال» (نصير، 2014، صفحة 172)، التي تجعل القراءة نشاطاً واعياً له غاياته، يقوم من خلالها القارئ بعملية الهدم والبناء، بحثاً عن فراغات جدلية ملئها، فابن خلدون نظر إلى النصوص من جهة ما يسمى بثنائية الحضور والغياب، والغياب هو الفراغات الجدلية في الأحداث التاريخية المتمثلة في أسباب الحدوث، لتأتي المقدمة ثمرة لفعل القراءة.

وهو معنى المصالحة عند بارت (Barthes) لأن هذه المصالحة لا تكون إلا إذا نظر المبدع إلى نصوص من سبقه نظرة تحرر من القيود لتفتح أمامه باب النقائص، «فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملاً، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان لما وجد أي ابتكار أو اختراع» (عيسى، 1997، صفحة 86)، وبهذه النظرة يُنشئ المبدع عقلاً يشق به طريقه بعيداً عن التقليد جاهراً بأسلوبه الخاص من جهة، الغني بإبداع الآخرين من جهة، وهو ما يعنيه ريتشاردز (Richard Wilson) صاحب كتاب (مبادئ النقد الأدبي) بقوله في أول سطر: «هذا نسيج جديد لخيوط قديمة» (موسى، 1999، صفحة 212)، وهو ما تعنيه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بقولها: النص «نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من الثقافة» (حطري، 2013، صفحة 36)، وفكرة النسيج فكرة خصبة في تراثنا العربي الإسلامي، ولعبد القاهر في (دلائل الإعجاز) نص يؤيد ما ذهبنا إليه من ضرورة التأمل في الإبداع وصولاً إلى درجة الهدم والبناء، يقول فيه: «ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبينوها، وتذكروا لها أمثلة، وتقولوا: مثل كيت وكيت، كما يذكر لك من تستوصفه عمل الديباج المنقش ما تعلم به وجه دقة الصنعة، أو يعمل بين يديك، حتى ترى عياناً كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء؟ وماذا يذهب منها طولاً

وماذا يذهب منها عرضاً؟ وبم يبدأ وبم يُنتهى وبم يُثَلث» (الحظيئة، 1993، صفحة 36)، فانظر إلى قوله: ترى عياناً كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، وانقله إلى أي نص تجد عقل صاحبه يتحرك من خلاله، ويدلك هذا أن المزية ليست في الفهم السطحي، وأنتك لن تصل إلى الإبداع الذي يسميه بارت (Barthes) المصالحة، وتسميه كريستيفا (Kristeva) بالنسيج إلا بالقراءة الواعية.

2.2 أثر القراءة الواعية في إبداع الشاعر:

والذي ذكرناه من قبل يدل دلالة قطعية الثبوت، أن النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص استطاع الكاتب التفاعل معها وإذابتها، بداية من استنطاقه لها وسبر أغوارها، وإدراك ما يسميه آيزر (Isère) بالاستراتيجيات النصية التي «تمكنه من الاندماج مع النص والتحاور معه، فالاستراتيجيات ليست بنيات السرد ومظاهر النص السطحية، بل هي بنيات تكمن وراء هذه التقنيات لتمكينها من إحداث التأثير فيه» (نصير، 2014، صفحة 173)، وصولاً إلى التأثير بمعاني النصوص وأساليبها، ما يجعل المبدع ذاتاً مشحونة بذوات الذين سبقوه، وما دام النص -كما يقول ليتش (Leitch.)- «ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع النصوص الأخرى» (نجادى، 2020، صفحة 15)، فإن المبدع كذلك سلسلة من ذوات المبدعين، وعلى حد قول لانسون (Gustave Lanson): «ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته» (متلف، 2020، صفحة 224)، وهو الذي يرمي إليه إليوت (T. S. Eliot) بقوله: «الشاعر العظيم يكتب وسلفه في جلد» (مباركي، 2003، صفحة 102).

ما يعني أن أنا الكاتب مجموعة من الآخر، أو كما يقول باختين (Mikhail Bakhtin): «الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية» (مناصرة، 2011، صفحة 50)؛ فالخطيئة مثلاً يحمل معه أنا كعب بن زهير، وأنا زهير بن أبي سلمة، وأنا أوس بن حجر، وقد انتبه حازم القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إلى حضور زهير في شعر المتنبي في ختم المقاطع بأبيات من الحكمة فقال: «وممن سبق إلى هذه المعاني المذهوب بها مذهب الحكمة والتمثل في نهايات الفصول ومقاطع القول فيها، وسبك القول فيها

أحسن سبك زهير، ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن من الصنعة، وأخذ خاطره به» (القرطاجي، 1986، صفحة 301)، وكلمة الولع عند حازم أساسية في مسألة الاستحضار؛ إذ لا يتم بطريقة عشوائية، بل على نحو تفاضلي يختار فيه الشاعر ما يناسب الباعث والمقام، وفكرة الولع قريبة من قول إليوت (Eliot): «تُلج بعض التجارب دون بعضها الآخر، لأن الشاعر يراها قِباضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي» (مباركي، 2003، صفحة 135)، وأجد من خلال هذا تفسيراً لبقاء أبيات عنتر في وصف الذباب بعيدة عن التناص؛ وذلك راجع -في رأيي- إلى نظرة عنتر للذباب الذي أراه عقدة بالنسبة له، ومن المحال أن يكون وصفه للذباب، مع اسمه الذي يعني الذباب الأزرق مجرد صدفة.

وإن عدنا إلى السببية التي ذكرناها في قراءات ابن خلدون، وربطناها بفكرة التأثير نجد ابن خلدون يبحث عن أسباب جودة البيان، محاولاً تطوير فكرة تأثير اللاحق بالسابق، فرأى أن جودة الملكة راجعة إلى جودة المحفوظ؛ أي على قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه، تكون جودة الملكة «فمن كان محفوظه من أشعار العرب الإسلاميين من شعر حبيب أو العتّابي، أو ابن المعتز أو ابن هانئ أو الشريف الرضي، تكون ملكته أجود وأعلى مقاماً ورتبة في البلاغة ممن يحفظ أشعار المتأخرين مثل شعر ابن سهل، أو ابن النبيه، لنزول طبقة هؤلاء عن أولئك، وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده» (ابن خلدون، 2009، صفحة 656)، والجودة هنا لا تعني حضور أساليب ومعاني منهم من طبقة حبيب والعتّابي، ولو كان كذلك لكانت رواية الشعر وإنشاده في منزلة نظمه، إنما الشأن راجع إلى قدرة المبدع على توليد عدد لا متناه من المتعاليات النصية بنظرة مختلفة عن السابق، ما يجعل النص نسجاً جديداً من استشهادات سابقة تضع المتلقي أمام مصالحة بين الحرية والتذكر، حرية تجعله أمام حركة نامية لمعان مولدة، وأساليب مبتكرة، وتذكر يجعله في صلة مع المبدع من خلال «مخزون عاطفي مشترك بينه وبين المبدع» (مباركي، 2003، صفحة 310)، ما يبقى التراث في تغير بتغير العصور، وتبناين قدرات المبدعين وتجاوز بنيات نصية سابقة، وهو ما دعا إليه أكثر النقاد في اجتماعهم على فكرة أحقية المعنى لمن

يعرضه في صورة أجود ممن سبقه، ومن أمثلة ذلك تشبيه السيوف بالكواكب، عند كل من عمرو بن كلثوم وبشار بن برد والمتنبي، يقول عمرو:

تَبْنِي سَنَابِكُهَا مِنْ فَوْقِ أَرْوُسِهِمْ سَقْفًا كَوَاكِبِهِ الْبَيْضُ الْمَبَاتِيرُ

ويقول بشار بن برد:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّفْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

ويقول المتنبي:

يَزُورُ الْأَعَادِي فِي سَمَاءِ عَجَاجَةٍ أَسْنَتُهُ فِي جَانِبَيْهَا الْكَوَاكِبُ

(الجرجاني، 1991، صفحة 174)، والأبيات تجتمع على معنى واحد، إذ سعى بشار إلى امتصاص معنى عمرو بن كلثوم، كما سعى المتنبي، إلى امتصاص معنى بشار، إلا أن بشار بن برد جاوز البيتين بقوله تهاوى كواكبه، فزاد على الصورة حركية، أفلتها عمرو بن كلثوم والمتنبي، إذ ترى في بيتيهما تشبيها للسيوف بالكواكب، وترى في بيت بشار حركة للكواكب وهي تهاوى.

وفكرة التفاوت تربط التناص بالنظم ربطا وثيقا يضع الشاعر في مواجهة مع أسلافه من الشعراء، انطلاقا من مقولة الرماني (النكت في إعجاز القرآن) «دلالة التأليف ليس لها نهاية» (عنبر، 1991، صفحة 45)، أو نظرية التوليد والتحويل عند تشومسكي (Chomsky) التي «ترى أن اللغة تقوم على مجموعة من الأحكام المحصورة التي تولّد أمثلة من الكلام لا حصر لها» (عنبر، 1991، صفحة 45)، ما يعني أن قول النقاد إن معنى بيت عمرو بن كلثوم، شبيه ببيت بشار والمتنبي إنما هو تساهل منهم، لأن كل تغيير في النظم يتبعه تغير في المعنى، فإن كان معنى قولنا زيد منطلق يختلف عن معنى قولنا المنطلق زيد، أو زيد هو المنطلق، وهو المنطلق زيد، فإن الأبيات الحاملة للتناص أشد اختلافًا «ولا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر فتؤديه بعينه، وعلى خاصيته وصنعتة، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صنعه، ولا يغرّثك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأفاده على وجهه، فإنه تسامح منهم والمراد أنّه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون في الكلام الأول ففي غاية الإحالة» (الخطمية، 1993، صفحة 261)، ما يعني أننا أمام موازنة بين

أبيات تختلف باختلاف تصرف أصحابها فيها، فقولك هذا البيت للبحثري ، وذاك لأبي تمام ليس من جهة الكلام، إنما من جهة مناسبة معاني النفس لصورة النظم، فترى بذلك الكلام «يفضل بعضه بعضاً، ويتقدم منه الشيء الشيء، ويزداد فضل ذلك ويرتقي منزلة فوق منزلة، ويعلو مرقباً بعد مرقب، ويستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع وتنحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوي الأقدام في العجز» (الحطّية، 1993، صفحة 35).

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

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

3. التناسق القرآني وجماليته في الشعر العربي:

1.3: التناسق القرآني وعلاقته بالنص الشعري:

لعب القرآن دوراً أساسياً في تكوين المناخ العقلي، فولّد في المجتمع الإسلامي العناية بالحرف حفاظاً على الموروث من الضياع، وحفظ القرآن -قبل كل شيء- الذي لم يتغير فيه حرف بخلاف الكتب الأخرى التي لم يبق فيها من الصحة إلا قيمتها الرمزية.

وليست هذه الميزة إلا نتاجاً للفكر الجديد الذي ظهر في المناخ القرآني؛ ذلك المناخ الذي تدشن يوم قام المجتمع الإسلامي الناشئ أيام سيدنا عثمان بجمع آيات القرآن تحت لجنة علمية لا تقبل التغيير ترأسها زيد بن ثابت، فقامت بأول عمل علمي منهجي في الفكر البشري الذي كان خاضعاً للتسليم للقدوة، فالإنسانية على العموم تمر بثلاثة مراحل: المرحلة البدائية، ثم المرحلة التي تخضع للقدوة فلا تكون الفكرة حرة، وإنما تبقى مرتبطة بالشخص الذي يجسدها، ثم المرحلة الثالثة مرحلة النضج، بحيث لا تحتاج الفكرة إلى ضمان قيمتها من طرف الأشخاص، وهو ما أراده الله تعالى حيث أراد تحرر الآية من قيد القدوة فقال: ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى

أَعْقَابِكُمْ﴾ (سورة آل عمران، الآية: 144)، وهو ما فهمه أبو بكر في قوله: من كان يعبد مُجْداً فإن مُجْداً قد مات ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت.

هكذا نرى الملامح النفسية لهذا المجتمع تتغير منذ نزول "اقرأ" لتتضح ملامحه أكثر حين يتساءل القرآن في قوله: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ (سورة الزمر، الآية: 09)، وآية أخرى توجه النقد الصارم للفكر الذي يصوّغ لنفسه المناقشة بلا علم فقال تعالى: ﴿هَا أَنْتُمْ هَؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ فَلِمَ تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾ (سورة آل عمران، الآية: 62)، فهذه الآيات، وغيرها تُبرز أثر القرآن على أفكار المسلمين، ولا يسع المقام للتفصيل في هذا الباب، وحسبنا أن نشير إلى أن الذي ذكرناه مستمد من دراسة مالك بن نبي (إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي المعاصر).

والذي يهمننا في هذا المقام أن قول ابن خلدون على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال، يربطنا بأثر القرآن في الشعر العربي؛ لأن مسألة الارتقاء التي انطلق منها ابن خلدون لا بد أن تصل إلى مستوى من الجودة هو مستوى الإعجاز، وهو ما أوصل ابن خلدون إلى اعتبار «كلام الإسلاميين من العرب أعلى طبقة في البلاغة وأذواقها من كلام الجاهلية، في منثورهم ومنظومهم، والسبب في ذلك أن هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العليا من الكلام في القرآن والحديث، اللذين عجز البشر عن الإتيان بمثليهما، لكونها ولجت قلوبهم ونشأت على أساليبها في نفوسهم، فنهضت طباعهم، وارتقت ملكاتهم في البلاغة عن ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية، ممن لم يسمع هذه الطبقة، ولا نشأ عليها، وتأمل ذلك يشهد لك به ذوقك إن كنت من أهل الذوق والتبصر بالبلاغة» (ابن خلدون، 2009، صفحة 658)، وكلامه هذا ما زال بعيدا عن الدرس والتحليل، خصوصا إذا ما قابلناه بقول الأصمعي إن الشعر إذا دخل في باب الخير لان وضعف.

ومادام النص الجديد يحاول تجاوز البنيات النصية التي امتصها وتفاعل معها، باعتبار أن دلالة التأليف ليس لها نهاية، فإن تناصه مع القرآن يضعه أمام نظم تنقطع معه الأطماع وتنحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوي الأقدام عنده في العجز، ما يجعل علاقة النص الجديد بالقرآن تنتقل من علاقة

تجاوز إلى علاقة تبرك «بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن، أو الحديث» (المطلب، 1992، الصفحات 63-64)، فإن كان جيرار جينيت (Gérard Genette) يعتبر الأوديسة والإلياذة نصا أعلى، والنص الجديد نصا أسفل، فإن الذي يقابل كلا من الإلياذة والأوديسة في تراثنا هي المعلقات، ما يجعل القرآن أقصى درجات العلو التي يتعلق بها الشاعر «لتأسيس لغة جديدة طافحة بحيوية دافقة، ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النص الشعري رونقا جماليا وثراء فنيا وصدقا قويا» (داود، 2021، صفحة 787)، يسميه النقاد بالاقتباس.

ما يقتضي من المبدع وعيا زائدا في امتصاص النص الأعلى ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، محاولا التوفيق بين نصين مختلفين، نص قرآني في مقابل نص شعري ذاتي؛ ما يعني أن المعنى المتناسق يُصَبَّغُ بصبغة ذاتية ترى من خلالها قصص القرآن وشخصياته بعين المبدع ومشاعره بمنحها تفسيرات جديدة، أو يظهرها بحلة كانت خافية، تتباين من شاعر لآخر على حسب مستوى التفاعل مع الآية، ومستوى التناسق المعتمد.

2.3 مستويات التناسق القرآني وجمالياته:

سعت جوليا كريستيفا إلى تطوير فكرة الحوار عند باختين، باصطلاحها على هذه الظاهرة الفنية بالتناسق (intertextuality)، وعملت من خلال ذلك على تحديد مستويات للتناسق، تتباين في قيمتها الجمالية، تمثلت فيما يلي:

أ- النفي الكلي: وهو الذي يسميه نقادنا بالتحول من المدح إلى الهجاء، أو العكس.

ب- النفي المتوازي: ومعناه توظيف النصوص الغائبة بطريقة يظل فيها المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة، وهو ما نسميه بالاقتباس والتضمين.

ت- النفي الجزئي: يأخذ الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض أجزائه (مباركي، 2003، صفحة 155).

والملاحظ من خلال التقسيمات أن كريستيفا تنطلق من فكرة النفي؛ أي الإخفاء، وهو ما نادى به النقاد في قضية السرقات، واعتبروه من جمالياتها، سعى مُجد بنيس بدوره إلى تقسيم التناس إلى مستويات تمثلت في:

- أ- التناس الاجتراري: وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه.
- ب- التناس الامتصاصي: يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص، وينطلق من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل، وإياه كحركة وتحول لا ينفان الأصل.
- ت- التناس الحوارية: يعتبر أعلى مستويات التعامل مع النص المتعالي الغائب، حيث يفجر الشاعر فيه مكبوتاته ونواته، وهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب (مباركي، 2003، صفحة 157).

وإن النظر في تناس الشعر العربي مع القرآن يدل على تباين مستويات الشعراء في توظيف النص القرآني فتراه في مراحل لا يتجاوز حدود النقل الحرفي، وفي أخرى يرتقي معه إلى مستوى التناس الحوارية، وإنك لتجد الشاعر الواحد يتباين في ديوانه بين مستويات التناس، ومن أمثلة النقل الحرفي قول الأخطل (الأخطل، 1994، صفحة 69):

لَبِستُ هَذَا الدَّهْرَ أَعْصَرُهُ حَتَّى تَجَلَّلَ رَأْسِي الشَّيْبَ واشْتَعَلَا

والبيت تدوير واقتباس لقوله تعالى: ﴿وَاشْتَغَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (سورة مريم، الآية: 04)، والواضح أن مستوى المعنى نزل بعد التناس بغياب التمييز الذي يفيد الشمول، ويزيد الأخطل مستوى الإخفاء في هجائه لبني عبس بن بغيض، فقال:

وَلَا يُصَلِّي عَلَى مَوْتَاهُمْ أَحَدٌ وَلَا تَقْبَلُ أَرْضُ اللَّهِ مَا قَبَرُوا
إِذَا أَنَاخُوا هَدَايَاهُمْ لِمَنْحَرِهَا فَهُمْ أَضَلُّ مِنَ الْبَدَنِ الَّذِي نَحَرُوا

والأخطل يجمع بين قوله تعالى: ﴿وَلَا تُصَلِّ عَلَى أَحَدٍ مِنْهُمْ مَاتَ أَبَدًا وَلَا تَقُمْ عَلَى قَبْرِهِ﴾ (سورة التوبة، الآية: 84)، وقوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾ (سورة الأعراف،

الآية: 179) والواضح أن الأخطل استطاع في هذين البيتين أن يخفي النص الأعلى، بخلاف البيت الأول، وأحسب ذلك راجعاً إلى طبع الأخطل واقتداره على الهجاء، والشعراء في الطبع مختلفون (ابن قتيبة، 2010، صفحة 91)، فمنهم من يجيد الهجاء دون المدح، ومنهم من يجيد الغزل دون الفخر، ولا بد أن يتفق له التناسق على حسب قوة طبعه، ومن أعلى مستويات امتصاص المعاني في الهجاء، ما روي عن هجاء الخطيئة للزبرقان بن بدر في قوله (الخطيئة، 1993، صفحة 24):

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرَحَّلْ لِبُغْيَتِهَا وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي

والملاحظ أن الخطيئة يكرر أفعال الأمر في الصدر، وكأن الذي يهجو معاند، زيادة على ما فيها من وقع للتسلط، وهي ظاهرة أسلوبية إشارية اقتبسها الخطيئة من القرآن؛ وذلك أن أفعال الأمر والنهي كانت من لوازم الوعظ والنصح، وسورة لقمان مثال على ذلك: (لا تشرك، اشكر لي، أقم الصلاة...)، ثم جاء في العجز بالفاء الفصيحة الدالة على الحذف، كأن المهجو يسأله، لم كل هذا التكرار للأمر؟ (والنهي جزء من الأمر) فقال: "فإنك": ومعلوم أن "إن" من المؤكدات، وأحقها بضمير الشأن "الكاف" تشويقاً وتهويلاً لما يأتي بعدهما، وزاد عليها بضمير المخاطب الدال على القصر، وكأن معناه إنك أيها الرجل العظيم وحدك، ثم جاء بالخبر الذي لا يلائم هذا التهويل فقال: "الطاعم الكاسي" لتري التهويل عاد تهماً، ثم انظر إلى بناء الصدر تجد أنه جاء به جملاً فعلية دلالة على تكرار الأمر والنهي، وكأن الخطيئة يقرع سمعه كل مرة، ثم جاء في العجز بجملة اسمية دالة على الاستمرار ليبقى أبداً هو الطاعم الكاسي، وجاء بها على صيغة اسم الفاعل؛ أي أن جهدك لا يتجاوز حد توفير مأكلك وملبسك، وهو يريد من خلال اسم الفاعل أن يصوره صاحب جهد يسعى لبغيته، لكن هذا الجهد لا يعدو أن يأكل ويلبس، ثم تتبع الضمائر في دع: أي أنت، لا ترحل: أي أنت، اقعد: أي أنت، إنك والكاف للمخاطب، ثم صرح فقال: أنت، والخطيئة ههنا يشتغل داخل النفي الجزئي والتناسق الحواري مع قوله تعالى: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾ (سورة الانشقاق، الآية: 01)، وذلك راجع إلى وعيه ببنية الآية وما تحمله من شحنات تؤدي مقصده.

وعلى ضوء هذا التقسيم فإننا نجد ديوان الأحوص الأنصاري يدور في تناصه مع القرآن حول هذه المستويات، فقله:

مَا ذَاتُ حَبَلٍ يَرَاهُ النَّاسُ كُلُّهُمْ وَسَطَ الْجَحِيمِ وَلَا يَخْفَى عَلَى أَحَدٍ
كُلُّ الْحَبَالِ حَبَالُ النَّاسِ مِنْ شَعْرِ وَحَبْلُهَا وَسَطُ أَهْلِ النَّارِ مِنْ مَسَدٍ

(الأحوص، 1969، صفحة 200) حافظ فيه على المعنى المنطقي للبنية النصية الغائبة، لقوله تعالى: ﴿وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ (سورة الانشقاق، الآية: 01) فالأحوص لم يزد على نقل المعنى ونظمه اقتباساً من الآية، وإن كان قد أضاف إليها صورة تقابلية بين حبال الناس وحبال أم جميل، إلا أن المعنى بقي طاغياً على النص، ومثله قوله:

تَنْتَانٍ لَا أَدْنُو لَوْصِلِهِمَا عَرَسُ الْحَلِيلِ، وَجَارَةُ الْجُنُبِ

أَمَّا الْحَلِيلُ فَلَسْتُ فَاجِعُهُ وَالْجَارُ أَوْصَانِي بِهِ رَبِّي

(الأحوص، 1969، صفحة 141) ومعلوم من قوله وجارة الجنب، والجار أوصاني به ربي، أنه يريد قوله تعالى: ﴿وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَالْجَارِ الْجُنُبِ﴾ (سورة النساء، الآية: 36).

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

قَدَّمَ لِنَفْسِكَ قَبْلَ يَوْمِكَ صَاحِبًا وَاعْمَلْ، فَلَيْسَ إِلَى الْخُلُودِ سَبِيلُ

إِنَّ الْحِمَامَ لَطَالِبٌ لَكَ لَاحِقٌ وَالْمَوْتُ رَنْعٌ إِقَامَةٌ مُحْلُولُ

لَا بُدَّ مِنْ يَوْمٍ لِّكُلِّ مُعَمَّرٍ فِيهِ لِعِدَّةٍ عُمُرُهُ تَكْمِيلُ

(الأحوص، 1969، صفحة 219) والأحوص في مقطوعته يركب بين قوله تعالى: ﴿وَمَا تَقْدُمُوا لَأَنفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَقِدُّوهُ عِنْدَ اللَّهِ﴾ وقوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ﴾، وقوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ﴾، والملاحظ من خلال ديوانه عموماً أن النمط الغالب في تناصه مع القرآن هو التناص الامتصاصي، ولم يوظف النفي الجزئي الذي يسميه محمد بنيس بالاجتراري إلا في قوله: (الأحوص، 1969، صفحة 15):

إِذَا رُمْتُ عَنْهَا سَلْوَةٌ قَالَ شَافِعٌ مِّنَ الْحُبِّ مِيعَادُ السُّلُوكِ الْمُقَابِرُ

سَيِّقَى لَهَا فِي مُضْمَرِ الْقَلْبِ وَالْحِشَا سَرِيرَةٌ وَدَّ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ

جاء بالسلو نكرة، تقليلاً لهذا السلو ثم جعل الشافع جزءاً من الحب، ومقول القول: جاء به ابتدائياً؛ إذ لم يقل إنَّ ميعاد السلو، كما لم يقل: ولكن ميعاد السلو، ووراء ذلك سريرة جلييلة، مفادها أنه لا ينكر أن السلو عنها محال، فجاء مناسباً لإذا، الدالة على تعظيم الأمر، واختيار إذا في هذه المواضع سمية فنية اختص بها النظم القرآني، لا تجد أداة الشرط "إذا" إلا فيما عظم من الأمر كقوله تعالى: ﴿إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ﴾، (سورة الواقعة، الآية: 01) وقوله: ﴿إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ﴾، (سورة الانشقاق، الآية: 01) بخلاف "إنَّ"، كأن تقدير الكلام، محال أن أسلو عن حبها فإذا فكرت في السلو قال شافع من الحب: تعلم أن لا سلو إلا في القبر، ثم استدرك بعد ذلك، مبالغة في سلوه، فحذف كلمة "قلت" إشارة إلى سرعة استدراكه، وأنه لا يمهل النفس حتى تعتقد أنه أطال ليرد، وبينها وبين قول الأعشى "فشك غير قليل" تقارب بل هي أسرع منها، لأن تقدير الكلام قال شافع الحب: ميعاد السلو المقابر، فقلت: بل سيبقى لها، فانظر إلى قيمة الحذف، وشدة تعلق البيت بما قبله، ولجئ الفاعل متأخراً عن فعله "سبقي" التفات بلاغي يتناص فيه الأحوص مع الأسلوب القرآني، تقدير البيت "سبقي سريرة ود" وفاعل "سبقي" من المفروض أن يأتي مذكراً، أو أن يقول سبقي حتى تناسب السريرة، لكنه ذكر المضاف حرصاً وحفاظاً على كلمة "ود" فلو قال: سبقي سريرة ود، لعاد البقاء على السريرة، ولكنه أراد بقاء الود وشموله، لأنه أساس المعنى وما أضافه إلا لقيمة لا تحقق إلا به، إذ الأهم عدنه هو بقاء الود لا السريرة، وفي السمة التوليدية التي اختارها الأحوص استطاع تحقيق تناسق حوار مع قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَحْمَتَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ﴾، فأدى التأنيث إلى معنى قرب الله وقرب رحمته، وهذا التوسع يحمل معنى الإيجاز، فبدلاً من أن نقول: إن رحمة الله قريبة، والله قريب، قال سبحانه (إن رحمت الله قريب)، ومثله قول جرير (الطارق، الآية: 09، صفحة 913):

لَمَّا أَتَى خَبْرُ الزُّبَيْرِ تَوَاضَعَتْ سُورُ الْمَدِينَةِ وَالْجِبَالُ الْخُشَعُ

فتاء التأنيث في الفعل "تواضعت" أدت إلى إدخال كل المدينة في التواضع، فهو لا يريد تواضع السور وحده، إنما يريد تواضع كل المدينة.

ثم جاء الأحوص بما هو أبداع وأنفذ في قوله "يوم تبلى السرائر" تناسا متوازيا مع قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ﴾ (الطارق، الآية: 09)، حافظ فيه الأحوص على بنية النص الغائب؛ أي اقتبس كما يُصطلح عليه، ولسنا نوافق رأي الأستاذ مُجْد بنيس في اصطلاحه على هذا النوع من التناس بـ"التناس الاجتزاري" لأن قيمة التناس لا تقف عند حدود الإخفاء، إنما لظهور النص الغائب قيمة فنية تتجلى متى ما استطاع المبدع توظيفها، فقوله "يوم تبلى السرائر" يربط المتلقي بهول ذلك المشهد العظيم الذي تنكشف فيه خبايا النفوس، وتنشغل كل نفس بما عملت، فيحفظ الأحوص سريرة وده، فالتناس ههنا وإن حافظ فيه نظم الآية، إلا أنَّ حضورها الكلي أضفى على النص قداسة تبرز قيمة وده أكثر من أي مستوى آخر من التناس، لأن حضور الآية - وإن كان على نحو متواز - خلق تناسا حواريا مضمنا؛ إذ المعلوم أن المرء يفر من أمه وأخيه، وصاحبه وبنيه، إلا أنَّ خيال الشاعر بالغ في خلق صورة فنية، ترى من خلالها الأحوص يحفظ سريرة وده يوم تبلى السرائر، وما كان لهذه الأمثلة أن ترقى إلى هذا المستوى من الجمال الفني لو أنها بقيت بعيدة عن التناس القرآني، فالأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها كما يقول بول فاليري (Paul Valéry) (عزام، 2000، صفحة 14)

4. خاتمة:

أحدث القرآن الكريم نقلة فريدة في المجتمع العربي بداية من المناخ العقلي وصولا إلى الإنتاج الأدبي، فهذب أساليبهم كما هذب أفكارهم وسلوكاتهم، وكان النص القرآني قبلة للمبدعين يقتبسون من نوره، بلاغة ومعان، وحاولنا في هذه الدراسة تتبع جمالية التناس القرآني في الشعر العربي، فتوصلنا إلى النتائج التالية:

- القراءة الواعية امتصاص واحتضان للنصوص السابقة.
- إن رؤية القارئ النموذجي رؤية جواله يطالع فيها النص من زوايا مختلفة بحثا عن فراغات جدلية ينكت من خلالها لينسج نصا جديدا من الخيوط القديمة.
- التناس سمة حتمية وقدر كل النص، والكتابة مصالحة بين الحرية والتذكر.
- ليس المبدع ذات واحدة، إنما المبدع رجلان على الأقل أو الرجل ومجموعته الاجتماعية والثقافية.

- إنَّ نظرية ابن خلدون التي تربط ارتقاء النص الجديد بقيمة النصوص الغائبة قادت إلى اعتبار بلاغة الجيل الذي عايش القرآن أرقى من بلاغة الجاهليين، لأن القرآن أعلى مستويات النظم، وجودة المكتوب من جودة المحفوظ.
- قيمة المبدع تبرز في قدرته على توليد عدد لا متناه من المتعاليات النصية تتجاوز فيها من سبقها، ما يبقى النصوص في حركة تنام فنية.
- النظرة الارتقائية للقيمة الجمالية تعيد قراءة قضية التناسل قراءة نسقية تحدد الفروق الجمالية، ومستوى تفاعلها مع النصوص الغائبة.
- إنَّ مسلمة إعجاز القرآن الكريم وانقطاع الأطماع عن تجاوز، باعتباره البيان العالي والنمط الأعظم، تنقل علاقته مع النصوص من التجاوز إلى التبرك.
- الشعر الإسلامي كتلة لغوية ودلالية ذات ترابط وتعلق مع النص القرآني، لا يخلو ديوان من معجمله أو أساليبه.
- للتناسل مستويات ينسج من خلالها المبدع نصه الجديد، وتتباين هذه المستويات بقدر خفاء النصوص الأصلية، أبسطها من المستوى الاجتزالي وأعلاها المستوى الحوارية.
- إنَّ قيمة مستويات التناسل لا تقاس بمستوى الإخفاء وحسب، إنما تقاس بقدر المبدع على اختيار المستوى المناسب للوحدة العضوية، فقد يؤدي المستوى الاجتزالي قيمة فنية لا يحققها المستوى الحوارية.

5. قائمة المراجع:

المؤلفات:

- ابن خلدون، عبد الرحمن، (2009)، مقدمة ابن خلدون، دار الهدى، الجزائر.
- ابن نبي، مالك، (1984)، مشكلة الثقافة، دار الفكر، سوريا.
- أبو موسى، محمد، (1999) مناهج علمائنا في بناء المعرفة، جماعة أم القرى، السعودية.
- الأخطل، (1994)، ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت.

- الآمدي، أبو القاسم، (2017) الموازنة بين أبي تمام والبحري، دار المعارف، مصر.
- الأنصاري، الأحوص، (1969) ديوان الأحوص الأنصاري، ، بغداد، مكتبة الأندلس.
- بارت، رولان، (2002) الكتابة درجة الصفر، مركز الإنماء الحضاري، سوريا.
- بن الحجاج، (2006)، صحيح مسلم، دار طبية، السعودية.
- الجرجاني، عبد القاهر، (1991)، أسرار البلاغة، دار المدني، السعودية.
- جرير، (دت) ديوان جرير بشرح مُجد بن حبيب، دار المعارف، مصر.
- حطري، سيمه، (2013)، التناس في الفكر النقدي، دار الغرب، الجزائر.
- الخطيئة، (1993)، ديوان الخطيئة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- العسكري، أبو هلال، (1952)، سر الصناعتين، دار إحياء الكتب العربية، مصر.
- العلوي، ابن طباطبا، (2005)، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان.
- عيسى، أحمد حسن، (1997)، الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت.
- القرطاجني، حازم، (1986)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، تونس.
- مباركي، جمال، (2003)، التناس وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إبداع الثقافية، الجزائر.
- مناصرة، عز الدين، (2011)، علم التناس والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، الهيئة العلمية لقصور الثقافية، مصر.

الأطروحات:

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

المقالات:

- متلف، سواعد، (2020) أثر التناس الديني في أدب مصطفى صادق الرافعي وحي القلم أنموذجا، جسور المعرفة، المجلد 06، العدد (04)، 221-232.

- نجادي، بوعمامة، (2020)، التناص وأثره في انسجام النص -دراسة تحليلية- مجلة المدونة. المجلد 02، العدد (01)، 11-20.
- نصير، فاطمة، (2014) نظرية القراءة بين هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر -مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، مجلة اللغة العربية، المجلد 08، العدد: (02)، 159-176.

