التناص في بنية الموسيقى والغناء العراقي – نماذج مختارة

المدرس علي عيسى حميد
قسم الفنون الموسيقية / كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

المستخلص

يعالج البحث الحالي التناص في نماذج مختارة من الموسيقى والغناء العراقي، حيث يكشف عن أنواع التناص ومصادره ومظاهره وآلياته الفنية، واذا ما اعتبرنا أن الموسيقى حدثٌ تواصلي، ونصٌ له العديد من المقومات النصية، فأن هذا المنظور يسمح بدراسة الموسيقى بوصفها نصوصاً إبداعية تتداخل فيما بينها، وقد اعتمد المنهج الوصفي التحليلي، وجرى تحليل أربعة نماذج توزعت بين الموسيقى والغناء العراقي، وقد اعتمد البحث على أداة تحليل مصممة بعناية لتحقيق هدف البحث، توزعت على ثلاثة محاور (١- أنواع التناص، ٢- آليات التناص، ٣- مصادر التناص)، ومن خلالها توصل البحث الى الاستنتاجات أهمها، أنه يصعب تحديد معنى واحد كافٍ ودقيق لتعريف التناص، كما لا يمكن ادعاء الدقة المتناهية لتصنيف انواعه وآلياته، بشكل يتفق عليه الجميع، مما يجعله عرضه لتفسيرات عديدة، إلا أن الجذر الذي تتفرّع عنه باقي التفسيرات هو أن التناص هو علاقات بين نصّين أو اكثر في وقتٍ واحد، والموسيقى بوصفها نصاً هي شبكة من العلاقات المتداخلة على مستوى الشكل والمضمون، يحاكي بعضها البعض من خلال آليات امتصاص وتحويل، ينتج عن ذلك تداخل نصي، وقد يكون التناص مرحلة من مراحل النص الموسيقي، وعلى الرغم من التنوع في مصادر التناص، فإن جميعها تقريبا تنبع من الموسيقى والغناء الدنيوي، وقد يظهر التناص الموسيقي في المراحل الأولى من حياة الفنان، كنوع من اكتشاف الذات والأسلوب، ثم يتراجع فيها التناص الموسيقي بشكل كبير، فضلا عن أن التناص قد يغيّر في البنية اللحنية بوصفها وحدات أو موتيفات لحنية وإيقاعية صغيرة تتشكل فيما بينها علاقات متداخلة.

الكلمات المفتاحية: التناص، البنية، الموسيقى العر اقية، الغناء العراقي.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٥/٠٦ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٥/٠٦/٠٤

Intertextuality in the Structure of Iraqi Music and Song: Selected Models

Asst. Lecturer Ali Issa Hameed
Department of Musical Arts / College of Fine Arts / University of Basrah

Abstract

The present study addresses intertextuality in selected models of Iraqi music and songs, revealing its types, sources, levels, and artistic mechanisms. Considering music as a communicative event and a text with various textual elements, this perspective allows for the examination of music as a set of creative texts that interact and intertwine with one another. The study adopts a descriptive-analytical methodology and analyzes four selected samples encompassing both music and singing in the Iraqi context. A carefully designed analytical tool was employed to achieve the research objectives, structured around three core axes: (1) types of intertextuality, (2) mechanisms of intertextuality, and (3) sources of intertextuality. Through this framework, the research reached several conclusions, the most significant of which is that it is difficult to provide a singular, precise, and comprehensive definition of intertextuality. Likewise, categorizing its types and mechanisms in a universally accepted manner proves to be equally challenging, leaving the concept open to multiple interpretations. However, the central premise underpinning these interpretations is that intertextuality constitutes relationships between two or more texts occurring simultaneously. As a textual form, music represents a network of intertwined relationships at both the formal and semantic levels, where certain elements imitate others through mechanisms of absorption and transformation, resulting in textual overlap. Intertextuality may thus represent a phase in the evolution of the musical text. Despite the diversity of its sources, musical intertextuality largely originates from secular music and singing traditions. It often emerges in the early stages of an artist's development as a means of self-discovery and stylistic formation, but tends to diminish significantly as the artist matures.

Keywords: **Intertextuality, structure, Iraqi music, Iraqi singing**.

Received: 06/05/2025 **Accepted: 04/06/2025**

الفصل الأول - الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

يُعدُ العمل الموسيقي والغنائي نصاً ابداعياً وحدثاً تواصلياً من حيث أنه يلزم لكونه نصاً أن تتوفر له عدد من المقومات والمعايير النصية مثل القصدية والاخبارية والمقامية فضلا عن الترابط الذي يؤدي السابق منها إلى اللاحق والنسيج والبنية ليتحقق الفهم بذلك، ويحاول أن يوصل فكرة معينة صعب أن تتولد من العدم، ومن ثم لابد لها من التفاعل مع اعمال ونصوص ابداعية سابقة لها أو موازية ليدخل في مدارات المعنى، إلا أن ذلك ليس شرطاً، والنص الموسيقي والغنائي بشكلٍ عام، هو حالة انتاج لذلك المعنى عبر العناصر والشكل.

وفي ضوء ما تقدم نرى بأن العمل الفني بوصفه نصاً احيانا تحكمه قواعد نصية تفاعلية ومنها التناص أو ما نسميه في الفكر الموسيقي بتوارد الخواطر، وهذه تخلق مستويات متعددة من النص الموسيقي والغنائي نتيجة لعوامل التفاعل والتأثير القصدية وغير القصدية، وهكذا يتوالد نصٌ موسيقي أو غنائي من نصٍ آخر، تظهر في ذهن المؤلف أو الملحن لتتحول إلى أفكار لحنية يمكن للمستمع أن يلاحظها ومن هنا ينشأ التناص في الموسيقى والغناء.

خلال ستينيات القرن العشرين انبثقت نظرية نقدية جديدة من الفكر التأويلي لتقرأ النص الأدبي بشكل مختلف، والتي كانت بمثابة ردُّ فعلٍ تجاه البنيوية التي نادت بإنغلاق النص على نفسه دون أي مؤثرات خارجية، لتستقر نظرية في الفكر النقدي المعاصر سُميّت بـ(نظرية التناص)، قدمتها الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل (جوليا كريستيفاJulia Kristeva)، مستفيدة من مفهوم الحوارية الذي قال به الناقد الروسي (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine)، والتي تنطلق من فكرة أن النص لا يولد من فراغ، بل هو سلسلة نصوص غائبة متعالقة ومتشابكة فيما بينها وشبكة من العلاقات النصية، يظهر بعضها على السطح ويختفي بعضها الآخر عبر وسائل وتقنيات فنية عديدة، فهو عملية تقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه، فهو تداخل للنصوص.

من جانب آخر هنالك تنوع كبير واحتمالات غير محدودة في الموسيقى لتوالد الأعمال من بعضها البعض، فعلى سبيل المثال صيغة (التنويعات على لحن)، ما هي إلا نوعٌ صريح من انواع التناص، بحيث تتوالد الألحان من لحن واحد أساسي يتطور وينمو في كل مرة يظهر فيها، فالأعمال الموسيقية والغنائية تتأثر ببعضها البعض، وهذا يخلق حالة من التطور فيما بينها، والتراث الموسيقي والغنائي العالمي زاخر بتلك الأشكال من التأثير بداية من فترة الكلاسيك وما قبلها حتى وقتنا الحاضر، فكثيرا ما كان المؤلفون يتأثرون ببعض الألحان فتظهر واضحة او مخفية في اعمالهم، فمثلا نجد بعض الأعمال الموسيقية لبرامز متأثرة بالفنون الغجرية، فهي لا تخلو من التناص بشكل أو بآخر، والذي يتشكّل نتيجة الاستماع المتكرر لبعض الأعمال أو التأثّر أو الرغبة في الاقتباس اللحني، وبهذا المعنى يكون العمل الموسيقي والغنائي وعاء أو نسيجاً وبنيةً يمكن لها أن تستوعب نصوص فنية غائبة.

من خلال ما تقدم نستطيع القول بأن اشكالية البحث الحالي تكمن ومن خلال متابعتنا في مجال الموسيقى والغناء وجدنا التناص في العديد من الأعمال الغنائية والموسيقية العراقية والعربية، مما دفعنا لدراستها والوقوف على طبيعتها ومحاولة

تصنيفها، كما أن عدم تناول التناص في بنية الموسيقى والغناء العربي بالشكل الاكاديمي الذي يفي بالغرض، وتقديم دراسة منهجية تُجيب عن بعض تلك الاشكاليات، فضلا عن رغبة الباحث في تناول الموسيقى والغناء من جانب مختلف، وذلك عبر الاستعانة بالأدب النظري النقدي، لما له من أهمية في فتح أفق معرفي مختلف عن العديد من الدراسات الأكاديمية المحلية، هذه الأسباب وغيرها دفعت الباحث نحو دراسة التناص في بنية الموسيقى والغناء العراقي والعربي، والخروج بسؤال المشكلة وهو(ما طبيعة التناص في الموسيقى والغناء العربي والعراقي).

ثانياً: أهمية البحث: تنبع أهمية الدراسة الحالية من خلال طرح مفهوم التناص كظاهرة ادبية وفنية تعمل على خلق علاقات متداخلة ضمن العمل الموسيقي أو الغنائي، والبحث فيها يفيد المهتمين في المجال النقدي الموسيقي، فضلا عن كونه يفتح آفاق جديدة في الفكر الموسيقي، ويعمل على مد جسور معرفية بين البحث الموسيقي ومجالات نظرية مجاورة، يمكن الاستفادة منها كآليات وأدوات بحث وكأدب نظري ومفاهيمي ومنطلقات فكرية، لتحقيق فهم أعمق للظاهرة الموسيقية والغنائية.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث للكشف عن (**التناص في بنية الموسيقى والغناء العراقي – نماذج مختارة**).

رابعاً: حدود البحث: تعتمد الدراسة الحالية على ثلاثة مجالات تحدد البحث وهي كالآتي:

١- **الحد المكاني**: العراق.

٢- **الحد الزماني**: ١٩٦٠ ولغاية ٢٠١٢، وسبب اختيار هذه الفترة هو أن فترة الستينيات ظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية.

٣- **الحد الموضوعي**: نماذج من الموسيقى والغناء العراقي.

خامساً: تحديد المصطلحات:

١- **التناص لغة**: "مصدر من الفعل تناصَّ أو تناصص بفك التضعيف ويعني ازدحم، نقول تناصَّ الناس أي ازدحموا، وهو فعل مزيد معنى الزيادة فيه هو المُشاركة والازدحام أيضًا يتضمّن معنى المُشاركة، وهذا يُشير إلى وجود توافق بين المعنى المُعجمي والمعنى الصرفي للكلمة، ويُمهد للاستخدام الاصطلاحي الذي يتضمّن المُشاركة أيضًا"[١].

٢- **التناص اصطلاحًا**: intertextualite "هو العلاقة التي تربط نصًّا أدبيًا بنصٍّ آخر أو استحضار نص أدبي داخل نص أدبيّ آخر، وهو مُرتبط بوجود علاقات بين النصوص المُختلفة، ويقوم على فكرة عدم وجود نص من العدم فكلّ نص موجود مُعتمد في وجوده على نص آخر" [٢].

وتعرّفه جوليا كريستيفا بأنه "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه، وينطلق رولان بارت (Roland Barthes)، من منجزات كريستيفا ليوسعها فيبين أن التناص يكون في كل نص مهما كان جنسه... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابق... ويعرّفه مارك انجينو (Angenot Marc)، التناص بأنه" كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص تناصا"[٣].

ويراه محمد مفتاح بأنه "تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة، أو كأنها تجتمع فيه لتتعالق معه بدرجات متفاوتة"[٤].

٣- **التناص اجرائيا**: من خلال الاستعراض النظري لمفهوم التناص لغةً واصطلاحاً، يصيغ الباحث تعريفه الخاص لمفهوم التناص اجرائيا بالقول بأنه: (حضور واع أو غير واعٍ لجزء من لحن موسيقي وغنائي في نص سابق، وانسجامه في علاقة تفاعلية مع النص الغناسيقي الحالي).

٤- **البنية: لغةً:** "جمعها بِنى، وبُنى: ما بُنِيَ، بناء، هيئة بناء وشكله: (بنية بيت)، تكوين تركيب... ما تكون عليه اجزاء مجموع معنوي من ترتيب يُعد مميزاً لهذا المجموع"[٥].

البِنية: بالكسر الفطرة كما في الصراح، وعند الحكماء هي الجسم المركب على وجه يحصل من تركيبها مزاج وهي شرط للحياة عندهم"[٦].

٥- **البنية اصطلاحاً:** البنية (Structure)**:** ورد مصطلح (البنية) في الدراسات الأدبية التي تجمع وتربط مكونات العمل الأدبي بالعلاقات الجوهرية والثانوية اثناء تحليلها، ويعرفها دكتور صلاح فضل بأنها "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكن أن يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه"[٧].

ويعرفها (فرانشك ديلاك Frauntchik diuk) أنها "الحالة التي تنظمها عناصر اي شيء بوصفه كلاً"[٨]، ويعرفها الفلاسفة "هو ترتيب الاجزاء المختلفة التي تألف منها"[٩].

٦- **البنية إجرائياً**: من خلال الاستعراض النظري لمفهوم البنية لغةً واصطلاحاً، يصيغ الباحث تعريفه الخاص للبنية إجرائياً بالقول: بأنها وحدات أو موتيفات أو جملة أساسية لحنية وإيقاعية صغيرة تتشكل فيما بينها علاقات متداخلة.

الفصل الثاني - الأدب النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول التناص في النقد الغربي والعربي.

- **التناص في النقد الغربي**

كانت فترة الستينيات من القرن العشرين هي المحطة الرئيسة في ظهور مصطلح التناص، وذلك من خلال اعمال الناقد الروسي (باختين)، فضلا عن أعمال ومقالات البلغارية (جوليا كريستيفا)، ومنها مقالات مثل (النص المحدود)، (والكلمة والحوار والرواية)، "وأصبح كل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء والتأليف وتعد جهود بعض الشكلانيين الروس فاتحة لدراسة ممنهجة للتناص إذ أكد الناقد ميخائيل باختين بتعددية الأصوات وجعل من الروايات جنسا أدبيا يحتضن ألوان الخطابات وكرس فكرة التناص الذي سنتبع مراحل نشأته وتطوره بدءا من باختين وانتهاء بجيرار جينيت"[١٠].

كما و"قدّمت كريستيفا عمل المنظّر الادبي الروسي (ميخائيل باختين)، للعالم الناطق بالفرنسية... ولدينا بعد ذلك لحظة مشحونة جدا في دراسة التناص تتميز بظهور المصطلح وترتبط مباشرة بمقال (كريستيفا الكلمة والحوار والرواية)،

ومقالات اخرى نشرتها خلال تلك المدة، لم تبتكر مصطلح التناص فحسب، ولكن عندما قامت بذلك قدّمت شخصا يعد من اهم المنظّرين الادبيين في القرن العشرين، بمعنى آخر لا يمكن فصل التناص عن اعمال باختين"[١١].

واستطاعت (كريستيفا)، "من خلال بحثها في التداخل والتفاعل النصي أن تميّز بين ثلاث انماط من التناص:

١- النفي الكلي: وفيه يكون العنصر الدخيل منفيا كليا، ويكون فيه معنى النص المرجعي مقلوبا.

٢- النفي المتوازي: وفيه يكون المعنى المنطقي للنصين (المتناص والمناص)، هو نفسه.

٣- النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منافيا في النص الجديد"[١٢].

إن اغلب الباحثين والدارسين للتناص يميل الى اعتبار (باختين)، هو أول من اشارة والمح الى فكرة التداخل والتفاعل النصي، "ويكاد يجمع الدارسون على أن ميخائيل باختين هو المطوّر لمفهوم التناص، وان كان قد طرحه في صيغة مفهوم (الحوارية)، فهذا المفهوم استعمل من طرفه لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات إن أصول التناص تعود أساسا إلى مفهوم الحوارية لدى باختين، ذلك لأن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب، خطاب الأخر بكل الظروف التي تقود إلى غايته، ولا نستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي"[١٣].

بينما "ويرى (ميخائيل باختين)، أن التناص هو كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وتعميق النصوص، وهو بإزائها في الوقت نفسه قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق، وظل مفهوم التناص مرتبكاً ما بين 1979 – 1982 ثم دخل بعد عام 1982 م مرحلة النضج"[١٤].

أما التناص عند (جيرار جينيت)، "فيعتبر الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص، فالتناص عند جينيت رصد جميع العلاقات النصية التي تدخل في حوار مع بعضها البعض كون النص لا يعتمد على كينونته فحسب بل بانفتاحه وتعالقه مع نصوص أخرى"[١٥]، فكل نص هو في الحقيقة عملية تحويلية لنصوص سابقة، تمرُّ من خلال عملية استدعاء لتلك النصوص لينتج عنها نصٌ جديد، "وآلية التناص تتحدد من خلال مفهومين أساسيين هما: الاستدعاء والتحويل، ويتم تكوين النص من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، أي هو عميلة تحويلية، التناص صهرٌ وإذابة"[١٦]، وبهذا المعنى يستدعي المؤلف نصوصاً غائبة لتظهر في النص الجديد بحيث تنسجم مع البنية الداخلية.

لا يظهر النص الى الوجود الإبداعي بشكل مفاجئ، بل يأتي من خلال تفاعل وتداخل ينتج عنه علاقات نصية وإبداعية جديدة، "ويمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصInter Textualite)، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه"[١٧]، أي أن كل نص يدخل في حوار وتعالق مع نصوص عديدة سابقة أو موازية ومعاصرة له، "والنص المفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف"[١٨].

إن العلاقات التي يُحدثها النص مع نصوص سابقة، تجعل من القراءة الاستكشافية أمراً صعب احياناً، "ويقيم النص علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع نصوص أخرى، قد يتقاطع أو يتداخل معها الى درجة التشابك، بحيث نعجز في كثير من الاحيان عن الكشف عن هذه النصوص المتفاعلة ومعها يصبح النص مجالا لتقاطع نصوص اخرى سابقة، وتصبح هذه التداخلات شرطا في تكوين النص.

والتناص عنصر حيوي وفعال، يسمح بانفتاح النص على النصوص المحيطة التي تدخل في التركيبة الثقافية، فيعيد امتصاصها ثم إنتاجها في شكل جديد، بحيث لا يكررها بنفسها، إنما يقحمها في سياق نصي مغاير، يعطي للنص دلالات مبتكرة، بهذا الشكل يكون التناص آلية تحويلية وإنتاجية للنصوص، يظهر التناص في أشكال عدة:

أولا: النص الأنموذج: ذلك أنّ منتج النص، لا يشكل نصا إلا من خلال معرفته بنصوص أنموذجية يحيك على منوالها وشاكلتها، ولا يتم التعرف على النص بالأساس، إلا إذا أرجع إلى أنموذجه الكلي.

ثانيا: المجال الحيوي للمنظومة الثقافية: هذه المنظومة ليست في واقع الأمر سوى منظومة من النصوص، ومن ثمّ فإنّ إنتاج النص سيكون ضمن هذا المجال الحيوي، يحيل عليه في الآن نفسه، ويمثل هذا الضرب من التناص الاستشهاد والاقتباس، ولا يشترط بالضرورة أن تكون النصوص المتقاطع معها من ثقافة واحدة.

ثالثا: الإحالة على النصوص المحيطة بالنص الأصلي: وهذا النوع يساعد في التعرف عليها، أو يوجه آليات قراءته نحوها.

رابعا: امتصاص النصوص إلى درجة الخفوت، حيث تنحلّ في نص واحد، مما يعقّد عملية استكشافها، أو التعرف عليها.

إن الهدف من التناص ينحصر في تحديد كيفية إنتاج نص من نصوص سابقة، وفي توليد دلالات جديدة من خلال التفاعل والتشابك، لكشفه وإنتاجه، في صيرورة نصية مفتوحة على كلّ الآفاق الثقافية، ومنه يمكننا أن نستنتج بأن بناء النصوص هو مجال حيوي لإنتاج المعنى"[١٩].

يضع (جينيت)، التناص في ثلاثة مستويات، من حيث كونها (اقتباس، تلميح، وسرقة او انتحال)، "ويرى (جينيت)، التناصية من حيث هي حضور فعلي لنص في نص آخر، انها تتمظهر في ثلاثة تصنيفات وجد الباحث ضرورة ذكرها وهي:

١- **الاقتباس**: وهو أقل اشكال العلاقات النصية وضوحا.

٢- **التلميح**: وهو اقل تلك الاشكال وضوحا لأنه يقوم على التضمين.

٣- **السرقة اوالانتحال**: وهو غير واضح او ظاهر، لأنه يجمع بين التضمين والتلميح"[٢٠].

أما (مايكل ريفاتير)، فيرى "اذا كانت الكلمات في النص تشير الى اشياء مختلفة (تصورات ذهنية)، على مستوى المحاكاة، فإن هذه الأشياء تشير الى نصوص اخرى على المستوى السيميائية"[٢١].

اقسام التناص: بداية يمكن لنا تقسيم ظاهرة التناص على قسمين رئيسين هما:

١- "**التناص الخفي**: (تناص لاشعوري أو غير المقصود)، ويكون فيه منجز (الفنان)، غير واعي بحضور نص في النص الذي يشتغل فيه.

٢- **التناص الظاهر**: (التناص القصدي/ الشعوري)، ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين"[٢٢].

انواع التناص:

١- **تناص داخلي**: وهو أن يتناص العمل الفني مع نصوص تنتمي لنفس الجنس الأدبي أو الصيغة الفنية، كأن يتناص بيت من الشعر مع آخر، فمثلا في مجال الموسيقى او الغناء يكون التناص الداخلي بين عمل موسيقي من صيغة السوناتا وعمل موسيقي آخر من نفس الصيغة أي (السوناتا)، وقد يسميه بعضهم بالتناص الذاتي.

٢- **تناص خارجي**: في هذا النوع يتناص العمل الفني مع نصوص ومرجعيات متنوعة في أجناسها أو مصادرها أدبية وتاريخية وثقافية واجتماعية واسطورية وغيرها، كأن يتناص عمل موسيقي آلي مع عمل غنائي، ففي هذه الحالة العمل الموسيقي الآلي من جنس فني والعمل الغنائي من جنس فني آخر.

٣- **تناص ذاتي**: يتناص العمل الفني مع نصوص سابقة للمؤلف نفسه، كأن يستخدم المؤلف افكار لحنية وموسيقية ويكررها في أكثر من عمل، مثلما نجد في بعض الأحيان لدى (موزارت)، مما يسمح للمتلقي فهم الأسلوب الفني الذي يتشكّل عبر التراكم النصي أو الفني.

"في الوقت الذي لم يتفق فيه الدارسون على وضع حد نهائي للتناص، لم يتفق هؤلاء على تحديد أنواع له، فالتناص قد ينقسم الى نوعين رئيسين، هما التناص المباشر وغير المباشر، أما المباشر فهو الاقتباس الحرفي للنصوص، وأما غير المباشر فهو الذي يتضمن فيه النص تلميحاً أو إيحاء، وقد يكون ظاهرا سهل الاكتشاف للقارئ العادي، ويتمثل في المعنى القريب واللفظ الصريح، وقد يكون خفيا لا يستطيع القارئ العادي اكتشافه"[٢٣].

لم تقتصر تسمية واحدة او مصطلح واحد لمفهوم التناص، فقد تعددت التسميات اقترنت بمفهوم التناص، "وقد ظهرت تسميات أخرى تقترن بأنواع التناص، فمنه التناص الاعتباطي الذي يعتمد على ذاكرة المتلقي والتناص الواجب الذي يوجّه المتلقي نحو مظانه، ووفقا لذلك يختلف التناص من حين لآخر باختلاف المتلقّين وبتقلب المخزون الثقافي اللامستقر لديهم... وقد تتسع دائرة التناص لتشمل كل ما تصل اليه مشاهدات المبدع، أو تختزنه ذاكرته"[٢٤].

لم يكن الفكر النقدي العربي القديم ببعيد عن ملاحظة ظاهرة التداخل النصي والمتشابهات في الأعمال الفنية والأدبية بشكل خاص، فقد صنّفت تلك المتشابهات لأنماط عدة منها الاقتباس والتلميح والتضمين فضلا عن السرقات الأدبية وغيرها، "قد شغلت قضية تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض نقادنا القدامى... وقد شغل الخطاب النقدي القديم بهذه الظاهرة في مجال تأملات النقاد في بناء النص وعلاقة القديم بالمحدث واللفظ والمعنى، وقد ادرك الشعراء العرب منذ القديم ضرورة تواصلهم مع تراثهم والإغتراف منه، كما احسوا بهذا الظاهرة الفنية إذ تصادفنا في كلام القدامى الاعتراف بالتداخل النصوصي"[٢٥].

وعلى الرغم من ان النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني- مقارنة بحركة الابداع في كل فنون القول، لم تكن على شيء عالٍ التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز جمالها ورفعتها صياغة ومعنى، فإن وعي بعض النقاد كان هاديهم أحيانا إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأي احد، ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد

القدامى وما استوعبه من عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال"[٢٦] ، والذي غالبا ما كان تناصاً في المعنى أكثر من كونه في المبنى.

"وفي كلام ابن رشيق عن السرقات الشعرية نلمس شكلاً من أشكال التناص إذ يقول عن بابها باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عند البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفل"[٢٧].

والشواهد كثيرة على أن العديد من كلام العرب وأشعارهم كان متشابهاً ومتأثراً بعضه ببعض، "يقول الحاتمي في حيلة المحاضرة: وسمعت ابا الحسن علي بن احمد النوفلي يقول: سمعت احمد بن ابي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ اواخره من أوائله"[٢٨].

التناص قديماً:

عرف العرب قديما أهمية التأثير والتأثّر بين الشعراء، وحاول النقد العربي القديم ان يسلط الضوء على مجموعة من التقنيات الفنية التي يظهر فيها تأثر نص معين او شاعر على آخرين، وقد قسّموا تلك التقنيات الى مجموعة من التصنيفات، بعضها ذات مرجعيات نقدية وبعضها الآخر ذات مرجعيات اخلاقية مثل:

١- **توارد الخواطر**: يزيل شبهة السرقة من النص الحالي لإمكانية حدوث مصادفة.

٢- **السرقة**: وهو أنواع منه الأخذ مع الإبقاء على اللفظ، استعمله نقاد العرب القدامى من ناحية أخلاقية أكثر من كونه آلية نقدية تتعامل مع النص الادبي أو العمل الفني[٢٩].

٣- **التوليد**: وهو ان يستخرج شاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو يزيد في زيادة.

٤- **الاقتباس والتضمين**: ويعني أخذ معنى أو لفظ وتوظيفه بشكل فني داخل نسق النص بهدف توليد جماليات أو غايات مختلفة وجديدة[٣٠].

- **التناص في الفكر النقدي العربي الحديث**

على الرغم من وعي النقاد العرب القدامى لعلاقات النصوص بعضها مع البعض الآخر، فإن مصطلح التناص لم يظهر في الدراسات النقدية العربية إلا في العقود الاخيرة، وقد استعمله النقاد العرب مصطلحات مجاورة لمصطلح التناص الذي هو ترجمة للمصطلح الانكليزي (Intertertuality)، مثل التناصية والنصوصية والتعالق النصي وتداخل النصوص والحوارية والنص الغائب، ومع اختلاف هذه المصطلحات إلا أننا نستنتج وجود معنى مشترك فيما بينها وهو الكشف عن حالة من العلاقات القامة بين نص ونصوص أخرى[٣١].

وقد "حظي مفهوم التناص في العالم العربي باهتمام واسع في بداية الثمانينات من القرن الماضي، وقد كان لإدراج هذا المصطلح في الدراسات النقدية العربية رواد من أبرزهم (محمد بنيس)، الذي أشار إلى مفهوم التناص في عدد من كتبه... ويرى إبراهيم رمضان أن محمد بنيس لم يختلف في تطرقه لمفهوم التناص عن سابقيه من الغربيين إذ يقول: لكن تعريف بنيس للتناص لا يخرج عن تعريف (كريستيفا)، كل نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[٣٢].

التناص الاقتباسي:

يُعد الاجترار واحدا من تقنيات أو طرق الاقتباس التي يستفيد منها مؤلِف النص الإبداعي بشكل عام، "ويمكن تعريفه بأنه اجتزاء الشاعر جملة أو شطراً أو بيتاً أو أكثر من سياق شاعر آخر ووضعه في نص من إنشائه، سواء أكان وضعاً حرفياً أم بتصرف، وفي مثل هذا الشكل من التناص يقوم الشاعر باستدعاء النص الغائب ويحضره في نصه، حضوراً ظاهراً يكاد يلتزم فيه بعدم التصرف"[٣٣] ، ومن هنا يتوالد نصٌ داخل آخر في وحدة فنية وجمالية تحافظ على سياقها وتناسقها.

التناص الإشاري:

في المستوى الاشاري قد لا يستحضر الفنان نص سابق بشكله الكامل، بل يعمد الى الإشارة اليه، حيث "يعبر عن استلهام الشاعر للفظة ما أو لفظتين في سياق انزياح لغوي جديد، وهو يعني أن يستحضر الشاعر نصا أيا كان مصدره أو نوعه، سواء أكان قصيدة شعرية، أم نصا نثرياً، أم أسطورة، أم حادثة معينة... عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، من دون أن يكون هنالك حضور لفظي كامل أو محوّر أو جزئي لها في النصوص اللاحقة، وغالباً ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو لفظتين"[٣٤] ، وبذلك قد يكتفي المؤلِف بتلك الاشارات في محاولة منه لجعل الاشارة تحيل المتلقي الى النص السابق.

النص الغائب:

النص الغائب هو كل ما يتضمنه النص الحالي من نصوص سابقة، مما ينتجع عن ذلك علاقة نصية تفاعلية ومتداخلة قد يكون من الصعب متابعتها بشكل دقيق من لدن المتلقي، "ويعرف النص الغائب في سياق الشعر على أنه مجموع النصوص المستترة التي يحويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي، على تحقق هذا النص وتشكل دلالته، ومن ثم تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب، ولهذه الدلالة الغامضة، دون معرفةٍ حقيقيةٍ بهذا النص الغائب"[٣٥].

انماط التناص:

١- التناص الخارجي: ويراد به تناص المؤلف مع نصوص سابقة، وقد يشترط فيه الانتماء الى زمن غير زمن المؤلف، كما نجده في مؤلفات عازف العود العراقي (خالد محمد علي)، حيث يعمد الى التناص مع مصادر خارجية.

٢- التناص المرحلي: في هذا النمط يحدث تناص المؤلف مع نصوص وأعمال فنية تنتمي لجيله أو مرحلته الزمنية، فغالبا ما تحكم المؤلفين توجهات أو مرجعيات جمالية أو تعبيرية او فلسفية ورؤى متقاربة، بغض النظر عن الأنواع الإبداعية.

٣- التناص الذاتي: ويعني أن يعيد المؤلف نفسه في نصوص لاحقة، وقد يكون السبب هو إعادة إنتاج الأفكار بصيغ فنية جديدة، كما قد ينتج عن هذا المستوى من التناص بلورة الأسلوب الفني للمؤلِف.

٤- التناص الإيقاعي: نمط من انماط التناص يشير الى الآثار التي يكتسبها النص من نص آخر على مستوى الإيقاع، ولا شك أن هذا النمط من التناص يختلف عن غيره من الانماط وذلك لصعوبة تحديده بدقة كافية، وتأتي الصعوبة من مكمن أن الإيقاع ذو طبيعة ومفهوم غير مستقر[٣٦].

وظيفة التناص: تختلف المصادر في تحديد وظائف التناص إلا أنه يمكن تقسيمها الى ثلاث وظائف رئيسة وهي كالآتي:

١- الوظيفة الفكرية: نقصد به أن المؤلف يعمد الى التناص مع نصوص ذي أثر متوقع على المتلقي.

٢- الوظيفة الجمالية: يقصد بها تحويل أو تطوير المعنى السابق لمعنى آخر أوسع وأكثر جمالية.

٣- الوظيفة التعبيرية: وتعني الانفتاح على فنون أخرى بهدف توسيع مجال التعبير[٣٧].

آليات التناص: أن طبيعة التناص تعمل على توجيه المؤلف نحو استخدام تقنيات وطرق وآليات متنوعة بشكل يمكنه من استحضار النصوص السابقة في النص الحالي، ومن بينها:

١- الاجترار: وهو تكرار النص الغائب على هيئته دون تدخل، بحيث يحضر النص الغائب بصيغته الحرفية دون أي تغيير من المؤلف، ويعده البعض أدنى التقنيات والآليات في التناص، ففي هذه المرحلة لا يتدخل المؤلِف في تطوير او معالجة النص الغائب فنياً.

٢- الحوار: يُعدَ مستوى أعلى من التناص حيث ينطلق المؤلف من منطلق عدم تقديس النص الغائب، ويمنح المؤلف قدرة على التعامل الإبداعي مع النص الغائب وإعادة انتاجه، وهو أكثر أشكال التناص تعقيدا[٣٨].

٣- التضمين: هو أن يدخل المؤلِف في نصّه جزء من نصوص سابقة مشهورة وكأنه يستشهد بها، كما أنه قد يضمن شعره الأمثال أو الحكم السائرة ليعطيه رونقاً وقوة، "وقد عرف القزويني التضمين بقوله: وأما التضمين فهو أن يضمن الشاعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[٣٩].

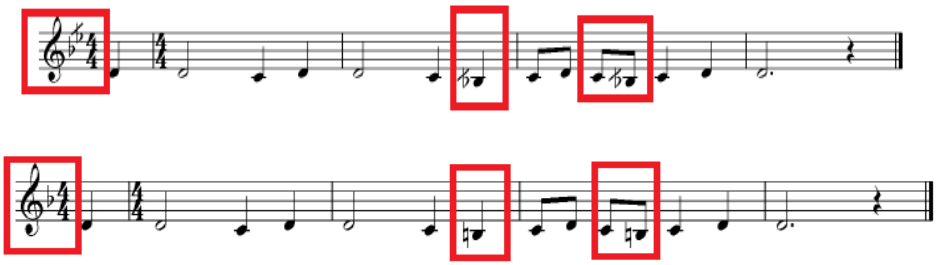
المبحث الثاني التناص في الموسيقى والغناء

مقدمة

يُعدَ التناص واحدا من الظواهر اللغوية والنقدية التي يطرحها المبحث اللغوي والفكر النقدي في مختلف مجالات الأدب، فهي تبحث في اساليب كتابة النصوص واشتراك معانيها وأسلوب التعبير عنها وتداخلها وتفاعلها فيما بينها، وإذا اعتبرنا أن الموسيقى والغناء هي خطاب جمالي وإبداعي فني مكتوب أو غير مكتوب، من حيث كونها تقوم على عناصر التخاطب الثلاثة الرئيسة وهي (المخاطِب والرسالة والمخاطَب)، أو من حيث كونها نصاً ومن ثم يمكن ان تنطبق عليها المعايير النصية المختلفة والظواهر النقدية والجمالية ومنها ظاهرة التناص، مما يدفع بنا الى تساؤل حول إمكانية توظيف هذه الظاهرة النقدية، للحديث عن تناص موسيقي بين مختلف النماذج الغنائية المكونة لمدونتنا الموسيقية، أليس من الممكن ان تسافر الألحان أو حتى اجزاء منها بخلاياها الإيقاعية واللحنية عبر الذاكرة والتواتر الشفاهي من جهة الى اخرى أو من مجال الى آخر، بما يجعلها ألحاناً (متناصة)، دون أن يدخل ذلك في باب السرقات الموسيقية، أليست المدونة العربية عموما وفي ارصدتها المختلفة ثرية بهذه الظاهرة، بينما لا نعبّر عنها بـ(التناص)، الذي يكون عفويا ومبنيا على خصوصيات الخطاب المقامي لممارسة موسيقية معينة أو منهجية تناول المقام الموسيقي، فإذا كان الأمر كذلك فأين يمكن أن يتجلى التناص الموسيقي[٤٠].

نماذج من التناص في الموسيقى العربية

لم تكن آليات التناص بوصفها اعادة خلق النصوص وتداخلها في علاقات فنية وجمالية جديدة فيما بينها حكرا على الغناء أو الموسيقى الغربية، بل نجدها في العديد من المؤلفات العربية، والتي غالبا ما تكون تناصات قصدية ومباشرة، وفي المثال الآتي للمؤلف الموسيقي المصري (أبي بكر خيرت)، من المتتابعة الشعبية للأوركِسترا (Op24) ونلاحظ تغييراً في بنية السُلّم ليتحول من سُلّم البيات إلى السُلم الصغير (فرحفزا)، كنوع من تداخل النصوص والمُعالجات الفنية، ليتناسب اللحن مع النسيج الأوركِسترالي العام[٤١].



ومن المؤلفين الموسيقيين العرب الفلسطيني (يوسف خاشو)، حيث يظهر التناص في العديد من اعماله ذات النزعة الأوركسترالية أو السيمفونية، ومن الألحان التي استخدمها في مؤلفات سيمفونية أوركِسترالية، لحن (ريدها)، وهذا هو اللحن الأصلي في سُلّم البيات:

وهذا لحن أغنية (ريدها) استخدمها المؤلف في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الأول، وهي في سُلّم البيات.

أما هنا فقد تم تغيير المقام ليتحول إلى السلم الصغير (فرحفزا)[٤٢].

أما في الموسيقى المنهجية العراقية فقد ظهر التناص في مؤلفات موسيقية اوركسترالية عديدة منها الأعمال التي قدمتها الأوركِسترا السيمفونية العراقية في الشكل الحر (فلسطين)، قُدِّمَ في سنة ٢٠٠٢، وفيه يعتمد المؤلف على لحن أغنية (فيروز - يا غزَيّل) يتناوب بين الهوائيات والوتريات كما يوضحه الشكل الآتي: حيث التدوين الأول للباحث بينما الثاني للمؤلف (منذر جميل)، ويمكن ملاحظة بعض التغييرات التي طرأت على الأغنية:

كذلك نجد التناص والتداخل النصي في عمل موسيقي مكتوب للعود والبيانو مع أوركِسترا وتري (فانتازيا حكايات عود عراقي)، للمؤلف (سليم سالم)، ويظهر فيه باللون الأحمر لحنين عراقيين (ما أندل دلوني، ومروا عليّه الحلوين)، وبدون تغيير في بنية أو هيكلية اللحن الأصلي[٤٣] ، كما في التدوين:

ويشير (سعيد يقطين)، الى مصطلحين أساسيين في دراسة ظاهرة التناص هما (التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام)، فالتفاعل النصي الخاص يحدث على مستوى الجنس الواحد، فعلى سبيل المثال الأغنية تُعد شكلاً فني غنائياً أو إنها جنس غنائي مستقل، والتناص يحصل عندما يظهر لحن من أغنية في أغنية اخرى، ففي هذه الحالة يكون التناص والتفاعل النصي فيما بينهما هو من النوع الأول أي تدال وتفاعل نصي خاص، في حين التفاعل النصي العام يتم بين اعمال فنية او نصوص مختلفة من حيث الشكل أو الجنس او النوع، أن الأعمال والمؤلفات الاوركسترالية يمكن اعتبارها اشكالاً فنية واجناس موسيقية مستقلة، وبالتالي يكون اقتباس لحن من أغنية في عمل أوركسترالي هو تناص وتفاعل نصي عام، ومن بين النماذج المتناصة نجد في اعمال عازف العود العراقي (خالد محمد علي)، والتناص غالبا ما يحصل على المستوى الثاني من التناص أي التناص العام، حيث نرى حضور لألحان سابقة مقتبسة من المقام العراقي وتوظيفها في شكل السماعي.

ثانياً: التناص في الغناء العربي: للتناص أشكال عديدة منها ما يكون مباشراً ومنها ما يكون غير ذلك، فضلا عن التناص القصدي وغير القصدي والكثير من الأشكال الأخرى، وفي مجال الموسيقى والغناء هنالك من يصنف التناص الى مجموعة من التقنيات منها:

١- **الاقتباس**: وهو نقل أكثر من جملة موسيقية أي ما يساوي (٤ مقاييس أو موازير)، كاملة ومتتالية ثم توظيفها في العمل الفني بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل، وقد يعتبر عملاً غير قانوني وتجاوزاً للملكية الفكرية.

وقد يتسع مفهوم الاقتباس ليتعدى النقل المجرد لجملة لحنية ، فقد يشمل التنويع على جملة في لحن آخر، وقد يذكر المؤلف الجديد هنا أنه ينوع على اللحن الأصلي، وهذه التقنية تسمى (لحن وتنويعات)، وهو اسلوب في التأليف الموسيقي الغربي نشأ في فترة ما قبل الباروك، ومن أشهر التنويعات (برامز، تنويعات على لحن لهايدن).

وفى أحيان أخرى لا يكون اللحن الأصلي هو الهدف ولكن قد يتضمن العمل الجديد جزءا من جملة من عمل آخر يشتق منها جملا جديدة ذات أبعاد جديدة، وفى هذه الحالة وكما فى حالة النقل لا يجوز اقتباس أكثر من (٤ مقاييس)، موسيقية وإلا يعد سرقة.

٢- **النقل**: بحكم القاعدة السابقة فإنه إذا زاد النقل على ٤ موازير عُدَّ سرقة، وإن قل عن ذلك اعتبر نقلا لا يجرم بالقانون، لكنه ينتقص من قيمة العمل ولا يعتد به كعمل أصيل.

٣- **النقل المباح**: وهو ما قل عن (٤ مقاييس أو موازير)، موسيقية غير أن هذا الاصطلاح يحمل في طياته معنى النقل المتعمد، وهو ما يلجأ إليه حاليا بعض الموسيقيين من غير المبدعين، كأن ينقل جملة ليضعها في لحن له مع تغيير أولها أو آخرها حتى لا يكون النقل تاما فيضعه تحت طائلة القانون، لكن هذا النوع من النقل عادة يفشل على الوجهين ، فهو لا يحتفظ بجمال الجملة الأصلية، ولا بأصالة اللحن الجديد الذى يبدو مكررا، ومن المنطقي أن في الدفاع بأنه مباح اعترافاً ضمنياً بافتقاد الأصالة.

٤- **التشابه:** وهو نوعان تشابه الأسلوب وتشابه في الجمل الموسيقية اللحنية، أما الأول فلا غبار عليه، ومن المعروف أن ملحني فترة زمنية ما تتشابه ألحانهم من ناحية الأسلوب لكون الذوق الفني العام السائد في المجتمع يفرض سلطته على المؤلف مما ينعكس على طابع الألحان، أما تشابه الجمل اللحنية إلى حد التطابق فقد يقع تحت طائلة القانون.

٥- **التأثر**: يتأثر الموسيقيون ببعضهم سواء على المستوى المحلى أو العالمي، والتأثر أنواع، قد يكون التأثر بأسلوب معين، ويندرج تحته استخدام نفس الإيقاعات أو المقامات أو أسلوب الأداء، وهذه كلها تأتى فى باب التشابه فى الأسلوب، وهنالك تأثر بملحن أو بمؤلف موسيقى معين، وهنا يأتي التشابه غالبا فى الأسلوب وقد يتعداه إلى النقل.

٥- **توارد الخواطر**: وهو لا يتعدى المعاني الآتية:

١. "توارد الخواطر: تلاقي الأفكار والوجدانيات لدى شخصين برغم ما بينهما من مسافة، وذلك بوسائل لا تفسير لها حتَّى الآن ولا تمت إلى الحواسّ بصلة مصطلحات نفسية.

٢. توارد خواطر: شعور باشتراك في الفكر على بُعد، وتناقل الأفكار من عقل إلى عقل آخر على بُعد بغير الوسائل الحسّيّة المعروفة"[٤٤].

والتوارد كما هو معروف مصطلح واسع يتعدى مجال الفن والأدب الى مجال الفكر السياسي والاجتماعي، واحيانا حتى فى المجالات العلمية نجد كثيرا من العلماء قد توصلوا إلى نفس الاكتشاف بالطريقة ذاتها وفى نفس الوقت.

٦- **النقل البريء:** يعتبر نقلا بريئا كل ما تم عن دون قصد أو وعى فى حدود ما لم يجرمه القانون واعترف به الناقل، وفى هذه الحالة عليه حذف المنقول أو تغييره حالما علم بذلك، لكن ذلك لا يسقط عنه جناية السرقة إذا وقع فى القدر المحظور قانونا ووجبت عليه العقوبة، وعليه أيضا حذف المنقول أو تغييره، ولذلك على كل مبدع أن يتحرى لحنه تماما ويتأكد من خلوه من شبهة السرقة.

٧- **النقل الكامل:** فى بعض الحالات يعمد أحد المطربين أو الملحنين إلى وضع كلمات جديدة على لحن كامل لغيره ، وقد يغير فى الإيقاع أو الآلات المستخدمة لكن اللحن الأساسي يبقى كما هو ، فى هذه الحالة يتعين على الناقل الحصول على إذن قانوني من صاحب اللحن الأصلي إلا إذا كان اللحن قد أصبح ملكية شائعة بالتقادم.

٨- **التقليد:** قد لا يكون المنقول منسوخا تماما لكنه يحمل طابع التقليد بحيث تتكون الجمل الجديدة من حمل قريبة الشبه أسلوبا ولحنا من الجمل الأصلية، وقد يفلت المقلد من تهمة السرقة لكنه لا يفلت من النقد القاسي وعزوف الجمهور عن المادة المقلدة باعتبارها أقل جودة من المادة الأصلية ولافتقارها إلى روح الإبداع والابتكار[٤٥].

نماذج من التناص في الغناء العربي:

كثيرٌ ما حصل اختلاف في تفسير وتحديد السرقات الفنية والادبية وتدال النصوص فيما بينها وتناصها مع بعضها البعض شيء من التشوش، وبالتالي تطلق احكام نقدية وحتى قانونية قد يكون اغلبها لا تمت الى الفكر النقدي والفلسفي لمفهوم التناص والعلاقات التي تنشأ بين الأعمال الفنية، فقد لاحقت الاتهامات بسرقة الألحان العديد من الملحنين العرب، بدءًا بالملحن (محمد عبد الوهاب)، ومرورًا بـ(الأخوين رحباني)، والعديد غيرهم، ومن هذا المنطلق ينشأ السؤال الجوهري حول طبيعة السرقة اللحنية والإبداع.

ووفقًا للمعيار الذي وضعته (جمعية الموسيقيين، وهي مؤسسة فرنسية عالمية تأسست ١٨٥٠، تهتم بحماية حقوق الملكية الفكرية الخاصة للموسيقى والشعر)، لتقدير حالات السرقة، فإن السرقة تثبت بعد نقل (٤ موازير)، كاملة، أما الاقتباس فيشمل التنويع على جملة موسيقية واحدة فى لحن ما، وقد يذكر المؤلف الجديد هنا أنه ينوّع على اللحن الأصلي للملحن الأول، وهذا لا عيب فيه وهو أسلوب وتقليد متبع في الإبداع الموسيقي[٤٦].

فمثلا نجد في لحن (يا مسافر وحدك ١٩٤٢)، الذي نقله كاملًا من لحن الأغنية اليونانية (Poso Lypamai، آسفة بشدة) للمغنية (صوفيا فيمبو)، الصادر عام ١٩٣٩، كما لم يتحدث عن مقدمة (جفنه علم الغزل ١٩٣٣)، التي نقلها من مقدمة الأغنية الكوبية (بائع الفول السوداني El Manisero) 1930، وأيضًا لم يعتذر موسيقار الأجيال عن سرقته لحن أغنيته

(عاشق الروح)، التي نقلها من أغنية ظهرت بفيلم ألف ليلة وليلة، إنتاج ١٩٤٥، وأيضًا أغنية (يا قلبي يا خالي)، التي لحنها لـ(عبد الحليم حافظ)، في حين اقتبسها من أغنية (راي تشارلز)، (اضرب الطريق يا جاك Hit the road, Jack).

ويظهر التناص في اغاني عربية عديدة مثل أغنية (جورج وسوف، يا مولدني)، وتناصها مع أغنية (فريد الأطرش، حبينا حبيناك حبينا)، أيضا يظهر لنا تناص بين أغنية (فيروز، نطرونا كتير وهي من كلمات والحان الاخوين رحباني، وموسيقى لمسلسل).

إن الإشكالية النقدية في جوهرها تتمحور في عدم التفرقة بين السرقات الفنية غير الإبداعية وبين ظاهرة التناص وهي تداخل نصي وتفاعل جمالي، ونقصد بالسرقة الفنية غير الإبداعية هي في عدم توظيف الملحن او المؤلف والكاتب للفكرة او الجملة المأخوذة بشكل إبداعي ضمن عمل فني متكامل له شخصيته المستقلة عن العمل الفني الأصلي.

الدراسات السابقة: بعد إطلاع البحث على المصادر النظرية المرتبط بموضوع البحث, لم يجد الباحث سوى بحثٍ واحد من تقديم (الطرابلسي، مصطفى)، منشور في المؤتمر بعنوان: التناص الموسيقي، قراءة في تشكيل المضامين وأبعادها الدلالية، أعمال المؤتمر الدولي السابع، ٢٠١٩، حيث يتناول التناص في نوع موسيقي وغنائي تونسي.

الفصل الثالث – اجراءات البحث وتحليل العينة

اولاً: منهج البحث: سيعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي لغرض اتمام البحث بشكل يحقق الهدف منه.

ثانياً: مجتمع وعينة البحث: لصعوبة تحديد وحصر مجتمع البحث، اعتمد الباحث على نماذج مختارة لتحليلها كعينة بحث، وهي مصنفة بالشكل الآتي:

- نماذج غنائية:
  ١- كاظم الساهر (زيديني عشقا مع مقدرش اكون جنبكم).
  ٢- كاظم الساهر (سلامٌ عليك مع لويس زنبقة).
- نماذج موسيقية:
  ١- خالد محمد علي (سماعي بيات مع مقام خنبات).
  ٢- سامي نسيم (سماعي حكاية عود مع فراكهم بجاني).

ثالثاً: اداة البحث: المحور الأول: أنواع التناص:

١- تناص ذاتي داخلي: وهو أن يتناص المؤلف أو الملحن مع نفسه أي مع نصوص سابقة له.

٢- تناص خارجي: ويعني أن يتناص العمل الموسيقي والغنائي مع نصوص الآخرين السابقين له أو المعاصرين ضمن البيئة الفنية والثقافية للمؤلف او الملحن.

٣- تناص خاص: هو أن يتناص العمل الفني مع نص ينتمي لنفس الجنس الفني كأن يحصل تناص بين أغنية واغنية أخرى

٤- تناص عام: أن يتناص العمل الفني مع نص لا ينتمي لنفس الجنس الفني كأن يحصل تناص بين أغنية وعمل سيمفوني.

المحور الثاني: آليات التناص:

١- تناص الاجترار: هو تكرار النص الغائب من غير تحوير وهذا القانون لم يطور النص الغائب أو يحاوره وانما يكتفي بإعادة النص كما هو دون تغيير أو تغيير طفيف لا يلامس الجوهر.

٢- تناص الحوار: وهو أن يرد نوع من التصرّف والتغيير، ويعتمد على النص الغائب وحصول تغيير في النص السابق وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية.

المحور الثالث: مصادر التناص:

١- ديني: نقصد به التناص مع شكل من أشكال الموسيقى أو الغناء الديني.

٢- دنيوي: ويعني التناص مع أي شكل من أشكال الموسيقى أو الغناء الدنيوي.

رابعاً: صدق المعيار: لغرض التأكد من صدق المعيار التحليلي تم عرض فقراته على عدد من الخبراء المختصين في مجال الموسيقى والنقد الأدبي لبيان مدى صلاحيته لتحليل عينة البحث، وكانت نسبة الاتفاق عليه هي ٨٥ % بعد إجراء التعديلات المقترحة من قِبل لجنة الخبراء، بحسب معادلة كوبر.

خامساً: ثبات المعيار: لغرض قياس قدرة المعيار على الاستخدام وإعطاء النتائج نفسها، قام الباحث بتحليل أنموذج من العينة وباستخدام المعيار نفسه، ثم قدّم النموذجين نفسهما الى عدد من الباحثين المتخصصين، ليقوم كل منهم بتحليلهما على وفق المعيار التحليلي نفسه، وقد وجد الباحث أن نسبة الاتفاق بين التحليلين الأول والثاني هي ٩٠% وبين المحلل الأول والباحث هي ٩٠% وكذلك بين المحلل الثاني والباحث هي ٩٠%، وبهذا تكون نسبة الثبات هي ٩٠% بحسب معادلة سكوت

تحليل العينة - الطبقة الأولى الغنائية (الأنموذج الأول): كاظم الساهر (زيديني عشقا مع مقدرش اكون جنبكم).

اولاً: مقدمة وصفية للأنموذج: الأغنية الأولى (زيديني عشقا، شعر نزار قباني)، وهي من سلّم مقام النهاوند، وصدرت في ألبوم (في مدرسة الحب ١٩٩٧)، والأغنية الثانية (مقدرش، شعر عبد الوهاب محمد)، وهي في سلّم مقام الهزام، وصدرت في البوم (أنا وليلى ١٩٩٨)، وكلا الأغنيتين من الحان (كاظم الساهر)، ويظهر التناص فيما بينهما من خلال التشابه في بداية

المقدمة الموسيقية لكلا النصّين وبشكل جملة لحنية منتظمة ومتساوية في عدد المقاييس، وجاء التناص من خلال تغيير طفيف على المسار النغمي للنص الغائب الأول (زيديني عشقا)، وتحويل مقامي من (النهاوند الى الهزام).

ثانياً: تحليل التناص/ المحورالأول: أنواع التناص

الفقرة الأولى: تناص ذاتي (داخلي): تناص في الشكل الإيقاعي للحن.

الفقرة الثانية: تناص خارجي: لا ينتمي لنصوص المؤلفين أو الملحنين الآخرين.

الفقرة الثالثة: تناص خاص: يظهر تناص خاص حيث أن النص السابق والنص اللاحق ينتميان لنفس الجنس الفني وهو الأغنية.

الفقرة الرابعة: تناص عام: طالما أن النموذج يظهر فيه تناص خاص، فبالتالي لا يوجد تناص عام.

المحورالثاني: آليات التناص

الفقرة الأولى: حوار: لا يوجد تغيير كبير في البناء اللحني للنموذج.

الفقرة الثانية: اجترار: نجد بأن النموذج في مستوى اجترار من حيث الشكل العام للبناء اللحني.

المحورالثالث: مصادرالتناص

الفقرة الأولى: ديني: لا يوجد تناص ديني.

الفقرة الثانية: دنيوي: ينتمي النموذج الى النمط الدنيوي وبالتالي يكون مصدر التناص من الموسيقى والغناء الدنيوي.

تحليل العينة (الأنموذج الثاني): كاظم الساهر (سلامٌ عليك مع لويس زنبقة).

اولاً: مقدمة وصفية للأنموذج: الأغنية الأولى (السلام الجمهوري،١٩٥٨)، وهي من الحان المؤلف الموسيقي العراقي (لويس زنبقة)، في سلّم مقام العجم، والأغنية الوطنية الثانية (سلامٌ عليك على رافديك، الحان كاظم الساهر ٢٠٠٨)، وهي في سلّم مقام العجم، ويظهر التناص فيما بينهما من خلال التشابه في الجملة اللحنية للغناء لكلا النصّين وبشكل جملة لحنية منتظمة ومتساوية في عدد المقاييس، وجاء التناص من خلال تغيير طفيف على المسار النغمي والإيقاعي للنص الغائب الأول

(السلام الجمهوري)، وكلا النصّين في اللغة العربية الفصحى، ومقترحة كأعمال موسيقية غنائية رسمية، ومن ثم يفرض على الملحن أو المؤلف الموسيقي شكلاً ونمطاً معيناً من الألحان الرسمية التي تعتمد إيقاع المارش والسلالم ذات انصاف التون مثل (نهاوند، عجم، كرد)، كما أنه من المتوقع أن (كاظم الساهر)، قد استمع لألحان (لويس زنبقة)، ولذلك من الممكن أن يحصل توارد لخواطر اللحنية أو تناص لا واعي.

ثانياً: تحليل التناص/ المحورالأول: أنواع التناص

الفقرة الأولى: تناص ذاتي (داخلي): لا يوجد تناص ذاتي.

الفقرة الثانية: تناص خارجي: تناص خارج في مستوى اللحن والإيقاع.

الفقرة الثالثة: تناص خاص: يظهر تناص خاص حيث أن النص السابق والنص اللاحق ينتميان لنفس الجنس الفني وهو الأغنية، وفي هذا النموذج التناص يحصل بين نشيد رسمي وطني وأغنية رسمية وطنية.

الفقرة الرابعة: تناص عام: طالما أن النموذج يظهر فيه تناص خاص، لذا لا يوجد تناص عام.

المحورالثاني: آليات التناص

الفقرة الأولى: حوار: لا يوجد تغيير كبير في البناء اللحني للنموذج.

الفقرة الثانية: اجترار: نجد بأن النموذج في مستوى اجترار من حيث الشكل العام للبناء اللحني.

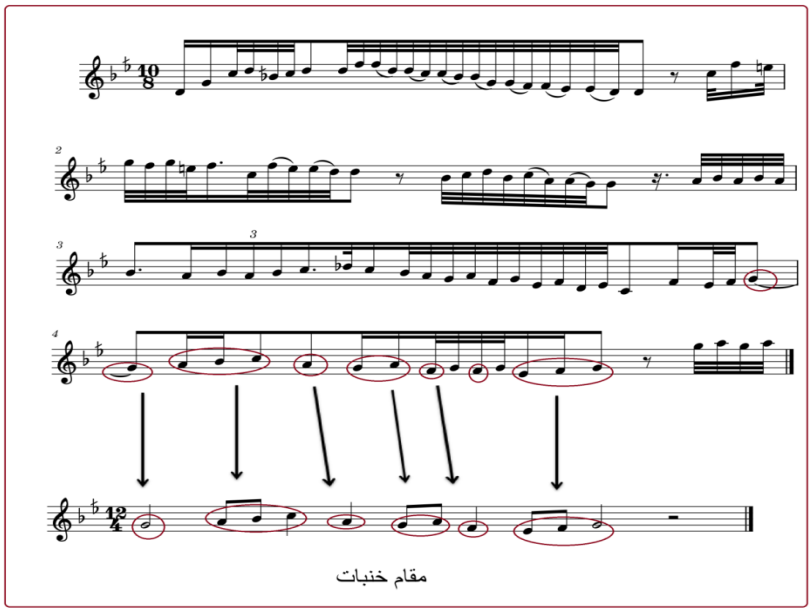
المحورالثالث: مصادرالتناص

الفقرة الأولى: ديني: لا يوجد تناص مع نموذج ديني.

الفقرة الثانية: دنيوي: ينتمي النموذج الى النمط الدنيوي ومن ثم يكون مصدر التناص من الموسيقى والغناء الدنيوي.

تحليل العينة - الطبقة الثانية الموسيقية، (الأنموذج الأول)،خالد محمد علي (سماعي بيات مع مقام خنبات)

خالد محمد علي
سماعي بيات/ الخانة الثالثة



اولاً: مقدمة وصفية للأنموذج: النص الأول الغائب (جزء من موسيقى مقام الخنبات العراقي)، والنص الثاني الحاضر (جزء من الخانة الثالثة في سماعي بيات، خالد محمد علي)، ويظهر التناص فيما بينهما من خلال التشابه في الفكرة اللحنية، في كلا النصّين، ويظهر التناص من خلال التطابق والاقتباس المباشر والقصدي، بهدف تعميق الشعور وإحالة المستمع على المقام العراقي لتعبير أكثر والتواصل مع التراث الموسيقي العراقي وتوظيفه في النص الموسيقي المعاصر.

ثانياً: تحليل التناص/ المحورالأول: أنواع التناص

الفقرة الأولى: تناص ذاتي (داخلي): لا يوجد تناص داخلي.

الفقرة الثانية: تناص خارجي: يظهر تناص خارجي بين أغنية وموسيقى من مقام خنبات.

الفقرة الثالثة: تناص خاص: لا يوج تناص خاص حيث أن النص السابق والنص اللاحق لا ينتميان لنفس الجنس الفني.

الفقرة الرابعة: تناص عام: يظهر تناص عام بين جنس أو شكل السماعي وجنس أو شكل المقام العراقي.

المحورالثاني: آليات التناص

الفقرة الأولى: حوار: يظهر مستوى من الحوار بين النص السابق والنص اللاحق.

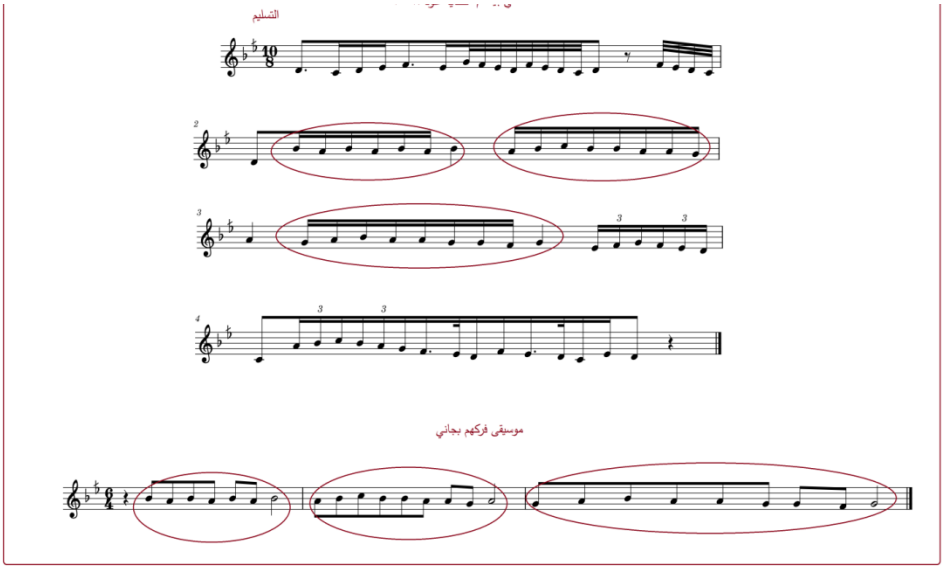
الفقرة الثانية: اجترار: لم يستخدم المؤلف (خالد محمد علي)، أي اجترار أو اقتباس حرفي، بل عمل على تغيير جزء من طبيعة النص الأصلي.

المحورالثالث: مصادرالتناص

الفقرة الأولى: ديني: لا يظهر التناص مع نموذج موسيقي أو غنائي ديني.

الفقرة الثانية: دنيوي: ينتمي الأنموذج الى النمط الدنيوي وبالتالي يكون مصدر التناص من موسيقى المقام العراقي الدنيوية.

تحليل العينة - الطبقة الثانية (موسيقية)، (الأنموذج الثاني): سامي نسيم (سماعي حكاية عود مع موسيقى فراقهم بجاني)



اولاً: مقدمة وصفية للأنموذج: النص الأول الغائب (فراكهم بجاني من التراث الغنائي العراقي)، والنص الثاني الحاضر (جزء من التسليم في سماعي حكاية عود، سماي نسيم)، ويظهر التناص فيما بينهما من خلال التشابه في الجملة اللحنية، في كلا النصّين، ويظهر التناص من خلال التطابق والاقتباس المباشر والقصدي، بهدف تعميق الشعور واحالة المستمع على المقام العراقي لتعبير أكثر والتواصل مع التراث الموسيقي العراقي وتوظيفه في النص الموسيقي المعاصر، كما أن الجملة اللحنية نفسها تستعمل في موسيقى مقام البيرزاوي.

ثانياً: تحليل التناص/ المحورالأول: أنواع التناص

الفقرة الأولى: تناص ذاتي (داخلي): لا يوجد تناص داخلي.

الفقرة الثانية: تناص خارجي: يظهر تناص خارجي بين شكل سماعي وموسيقى من التراث الموسيقي العراقي.

الفقرة الثالثة: تناص خاص: لا يوجد تناص خاص حيث أن النص السابق والنص اللاحق لا ينتميان لنفس الجنس الفني.

الفقرة الرابعة: تناص عام: يظهر تناص عام بين جنس أو شكل السماعي وموسيقى من التراث العراقي.

المحورالثاني: آليات التناص

الفقرة الأولى: حوار: لا يظهر التناص في مستوى الحوار بين النص السابق والنص اللاحق.

الفقرة الثانية: اجترار: استخدم المؤلف (سامي نسيم)، اقتباساً حرفياً، دون احداث تغييرات جوهرية في طبيعة النص الأصلي.

المحورالثالث: مصادرالتناص

الفقرة الأولى: ديني: لا يظهر التناص مع نموذج موسيقي أو غنائي ديني.

الفقرة الثانية: دنيوي: ينتمي النموذج الى النمط الدنيوي وبالتالي يكون مصدر التناص هو موسيقى التراث العراقي الدنيوية.

نتائج واستنتاجات البحث

النتائج واستنتاجات

المحور الاول: انواع التناص

١) **الفقرة الأولى**: تناص داخلي ذاتي: ظهر تناص ذاتي على مستوى الإيقاع، ونستنتج من ذلك أن التناص حصل في شكل ذاتي بنسبة ضئيلة جدا بالمقارنة مع باقي النماذج التي يظهر فيها تناص على مستوى آخر، فغالبا ما يتم توظيف آليات وتقنيات التناص على مستوى اللحن، بينما الإيقاع لا يخضع لظاهرة التناص بشكل كبير، وربما السبب من ذلك أن المستمع أو المتلقي وحتى الملحن او المؤلف الموسيقي يمكن له أن يتذكر اللحن بسبب كونه مرتبطاً بفكرة جمالية معينة، ومن ثم قد يسهل تذكرها أو التأثر بها.

٢) **الفقرة الثانية**: تناص خارجي: ظهر التناص على مستوى الإيقاع، فضلا عن ظهور تناص على مستوى اللحن، ونستنتج من ذلك أن الملحن أو المؤلف الموسيقي يستقي مصادره الجمالية وافكاره اللحنية من ملحنين ومؤلفين آخرين، نتيجة التواصل أو الاطلاع على مصادر متنوعة من الغناء والموسيقى، مما قد ينعكس احيانا على النص الموسيقي الجديد.

٣) **الفقرة الثالثة:** تناص خاص: ظهر التناص على مستوى نفس الجنس أو الشكل الفني بشكل موازي للتناص على مستوى اختلاف الجنس الفني، ونرى بأن ذلك يفتح أمام المؤلف والملحن أفقاً اوسع في التنوع.

٤) **الفقرة الرابعة:** تناص عام: يظهر التناص على المستوى العام أي عبر اختلاف الجنس الفني للنص الموسيقي أو الغنائي بشكل مساوي للتناص في المستوى الخاص، وهذا قد يشير الى سعة اطلاع المؤلف والملحن فضلا عن رغبته في مد جسور جمالية بين اجناس فنية مختلفة، ومن ثم تعبير جمالي أكثر وتأثير أكبر في المتلقي.

المحور الثاني: آليات التناص:

٥) **الفقرة الأولى**: حوار: عمل الملحن والمؤلف الموسيقي على تغيير في بنية النص السابق واعادة خلقه في النص اللاحق.

٦) **الفقرة الثانية:** اجترار: يقتبس الملحن أو المؤلف الموسيقي الفكرة اللحنية أو يتواردها دون حصول أي تغييرات جوهرية فيها، مما يبقي على شخصيتها الجمالية، ونستنتج من ذلك ان التناص في كثير من الأحيان لا يغيّر من جوهر الألحان بحيث تختفي حدودها تماما وتتبدل شخصيتها النغمية، بل تبقى هنالك اشارة ضمنية يمكن للمتلقي الجيد أن يتتبعها.

المحور الثالث: مصادر التناص:

٧) **الفقرة الأولى:** التناص الديني هو أن يقتبس الملحن مقطع لحني كامل من عمل غنائي ديني (ردّة حسينية أو بعض الترانيم الكنسية)، شائعة لدى المتلقي وعامة الناس، ثم يكُمل الملحن عمله الغنائي بشكل مختلف بحيث يخلق من النصّين نصاً واحداً، ليشعر المستمع بالتدفق اللحني دون انقطاع.

٨) **الفقرة الثانية:** يظهر التناص مع التراث المنهجي العربي والعالمي، كما قد يظهر تناص مع التراث الشعبي، وهذا يعني أن التناص كثيرا ما تحدث مع نصوص موازية لها من حيث القيمة الفنية، كما ويشير الى الرغبة في الانفتاح على الآخر لتنويع مصادر الأفكار اللحنية الجمالية.

٩) الموسيقى بوصفها نصاً هي شبكة من العلاقات المتعددة والمتداخلة على مستوى الهيئة أو الشكل وعلى مستوى المضمون والمحتوى، يحاكي بعضها البعض من خلال آليات امتصاص وتحويل، وما ينتج عن ذلك من تداخل نصي، وبهذا قد يكون التناص مرحلة من مراحل النص الموسيقي.

١٠) يُعَد التناص ظاهرة قديمة في مجال الموسيقى والغناء على الرغم من عدم تصنيفها وبحثها، إلا أنها كانت وما زالت تظهر كسلوك فني وآليات يعتمدها البعض في توظيف مصادر فنية عديدة، والتي من أبرزها الاجترار والحوار.

١١) لا يبحث التناص عن مصدر مفترض واحد للنص أو العمل الفني، بقدر ما يبحث عن تلك الوظيفة التي يؤديها نصاً ما في سياق نصٍ آخر.

١٢) كما نستنتج أن التناص لا يرتبط باللحن واقتباس الألحان فقط، بل يظهر في عنصر الإيقاع أو بمعنى أكثر تحديدا قد يظهر التناص في الشكل اللحني الإيقاعي فقط دون اللحن.

١٣) قد يحصل التناص الموسيقي لجملة لحنية واحدة وقد يظهر في أكثر من ذلك، كما قد يظهر تناص موسيقي في أقل من ذلك أي على مستوى أقل من عبارة أو جملة لحنية (موتيف)، ثم ينطلق المؤلف في خلق عمله الفني.

١٤) على الرغم من التنوع في مصادر التناص، فأنها جميعها تقريبا تنبع من الموسيقى والغناء الدنيوي، ولا يظهر التناص مع الغناء الديني إلا بشكل طفيف.

١٥) يُسهم التناص في تشكيل الأسلوب الفني لملحنين ومؤلفين، حيث يتحول الى خصائص تتميز بها أعمالهم ونصوصهم الفنية، كما نجدها في العديد من اعمال (خالد محمد علي)، الذي تميزت اعماله الموسيقية بتناصات اغلبها مع التراث الموسيقي العراقي وبالتحديد المقام العراقي.

١٦) تميزت العديد من أعمال المؤلفين الموسيقيين بالتناص سواء بشكل المباشر والقصدي أم غير المباشر وغير القصدي كما وتنوعت مصادرها، دون أن يؤثر ذلك على القيمة الفنية والمعنى والمستوى الجمالي، كما لا يمكن لنا أن نحدد ما إذا كان التناص سرقة فنية لحنية أو غير ذلك، ولكننا نميل الى اعتبار التناص آلية اقتباس واعية ومباشرة وقصدية، تُسهم في اثراء العمل الموسيقي والغنائي، ومن ثم تكون النظرة السلبية تجاه ظاهرة التناص لا معنى لها.

١٧) يميل بعض الملحنين والمؤلفين الى التناص بشكل خفي، أي أنه يعيد صياغة الفكرة اللحنية ليصعب على المتلقي اكتشافها، وهو مستوى عالٍ من التناص، كما يظهر في مؤلفات (خالد محمد علي).

١٨) يعمل التناص على تكثيف التعبير الفني والنغمي وأن يؤدي وظيفة جمالية وتعبيرية أو فكرية، والتناص ليس استعاراً وحضور نصٍ سابق في نصٍ لاحق دون مبرر فني، بل غرض يراه المؤلف لتعميق ونمو أفكاره الفنية ودعمها.

١٩) يحضر التناص الموسيقي في اعمال الملحنين والمؤلفين رغبة منهم في التجديد الموسيقي من حيث الصياغة والتعبير.

٢٠) من الممكن أن تتعدد مصادر التناص داخل العمل الفني الواحد، ويعتمد ذلك على خيال المؤلف ومهاراته الفنية في التوظيف والتنسيق بحيث يحافظ على انسجام جميع العناصر الفنية بما فيها من تناصات متعددة، بهدف اثراء النص الجديد.

٢١) قد يظهر التناص الموسيقي في المراحل الأولى من حياة الفنان، كنوع من اكتشاف الذات واكتشاف الآخر، ثم تأتي مرحلة الأصالة الإبداعية، والتي يتراجع فيها التناص الموسيقي بشكل كبير، وهذا ما أكده الملحن (محمد عبد الوهاب)، في لقاء تلفزيوني بأنه إعتمد على الاقتباس في بداياته.

٢٢) يقوم التناص على القراءة الفعّالة للنص من المتلقي، فالملحن والمؤلف عندما يعتمد التناص الموسيقي، لا يصرّح بذلك التناص، بل يترك الأمر للمستمع ليكتشفه من خلال التراكم الفني والجمالي الذي يحمله، وذائقته الجمالية فضلا عن ذاكرته الفنية ومرجعياته الثقافية والفنية، فالمتلقي عنصر هام في كشف ظاهرة التناص ومن ثم فهم التناص الموسيقي هو عملية تحليلية نقدية بشكل أو بآخر.

٢٣) النص الموسيقي مغلف ومحاط بأقنعة وطبقات متعددة، وتعتبر عملية القراءة المتواصلة التي يقوم بها المستمع هي شكل من أشكال اكتشاف النص الحالي، وفي كل مرة يعيد قراءته لذلك النص إنما هو سقوط لأحد اقنعة النص وتفتيت لطبقة من طبقاته تلك، أما غير ذلك فيصبح النص الحالي نصا إبداعيا أصيلا.

٢٤) يظهر التناص الموسيقي في كثير من الأحيان من خلال تغيير الموازين الموسيقية أو عبر التغيير المقامي للفكرة اللحنية.

٢٥) اعتمد التناص الموسيقي على نصوص موسيقية موازية للنص الحالي أو الجديد، أي بمعنى أن الملحن والمؤلف الموسيقي استعار افكار لحنية أو إيقاعية بالرجوع الى نماذج معاصرة له في أغلب الأحيان.

٢٦) تعدد وظائف التناص الموسيقي فمنها ما هو جمالي ومنها ما هو فكري ثقافي ومنها ما هو تعبيري، فقد يستعمل المؤلف أو الملحن التناص بهدف جمالي او تعبيري بحت، وقد يستعمله بهدف فكري أو تواصل ثقافي وتعبير عن هوية حضارية ما.

الهوامش

١. يارا حسن: مفهوم التناص في اللغة العربية، https://mawdoo3.com
٢. يارا حسن: المصدر السابق.
٣. اسامة حيقون: التناص واشكال السرقات الأدبية في كتاب العمدة لأبن رشيق، اطروحة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب عربي قديم ونقده، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، ٢٠٢٠، ص١٩.
٤. محمود سي احمد: التناص في النقد العربي الحديث، مجلة ادبيات، العدد١، المجلد ٢، ٢٠٢٠، ص٥.
٥. انطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مراجعة مأمون الحموي وآخرون، بيروت: (دار المشرق)، ب ت، ص١٢٢.
٦. التهانوي، محمد علي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، الجزء الاول، الطبعة الاولى، ببيروت: (مكتبة لبنان ناشرون)، ١٩٩٦م، ص٣٤٧.
٧. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٧م، ص١٧٦.
٨. فرانشك ديلاك: البنيوية في المسرح، مساهمة مدرسة براغ، ترجمة سامي عبد الحميد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣٤، ١٩٩١م، ص٥.

٩. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، (دار الكتاب)، ١٩٧٨م، ص٢١٧.

١٠. جابلي سميحة: اشكالية مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر محمد مفتاح نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة والادب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، كلية اللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة والادب العربي، ٢٠١٣، ص٢٠.

١١. ألان، جراهام: نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، الطبعة الأولى، سوريا: (دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر)، ٢٠١١، ص٢٨.

١٢. عادل عبد المنعم شعابث، تراث أمين عباس: تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد ١٥، ٢٠١٤، ص٥٩٤.

١٣. جابلي سميحة: مصدر سابق، ص٢٠.

١٤. السيد، علاء الدين رمضان: ظاهرة التناص بين الامام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط، ٢٠١٤، ص١٣٩٩.

١٥. ثليثة بليردوح: التناص في الفكر النقدي العربي القديم، مجلة النص، المجلد٧، العدد١، ٢٠٢١، ص٢٣٥ – ٢٣٦.

١٦. مجهول المؤلف: التناص ومكونات القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، د.ت، ص١.

١٧. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: (سلسلة عالم المعرفة)،١٩٩٢، ص٢١٢.

١٨. صلاح فضل: المصدر السابق، ص٢١٤.

١٩. قارة مصطفى نور الدين: النص الأدبي من النسق المغلق الى النسق المفتوح، اطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، الجمهورية الجزائرية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٠،ص٥٨- ٥٩- ٦٠.

٢٠. عادل عبد المنعم شعابث، تراث أمين عباس: مصدر سابق، ص٥٩٥.

٢١. احمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، الطبعة الأولى، المملكة الأردنية الهاشمية: (دار المأمون للنشر والتوزيع)، ٢٠١٢، ص١٠.

٢٢. عادل عبد المنعم شعابث، تراث أمين عباس: مصدر سابق، ص٥٩٦.

٢٣. ابتسام موسى عبد الكريم ابو شرار: التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، عمادة الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٧، ص٩.

٢٤. ابتسام موسى عبد الكريم ابو شرار: المصدر السابق، ص١٠.

٢٥. الطيب، بوترعة: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير في النقد المعاصر، الجمهورية الجزائرية: جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١، ص٢٢.

٢٦. الطيب، بوترعة: مصدر سابق، ص٢٣.

٢٧. صالح هندي صالح: التناص في شعر ابن الأبّار الاندلسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٦، ص٢٤.

٢٨. الطيب، بوترعة: مصدر سابق ص٢٣.

٢٩. ينظر ثليثة بليردوح: مصدر سابق، ص٢٤٢.

٣٠. ينظر الطيب، بوترعة: مصدر سابق، ص٢٦.

٣١. ينظر الأزرقي، احمد عباس كامل: التناص معيارا نقديا – شعر احمد مطر انموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة ذي قار، كلية الآداب، ٢٠١٠، ص١٦.

٣٢. صالح هندي صالح: مصدر سابق، ص٢٣.

٣٣. جمال علي شهاب: آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢-١٦، ص٢٤.

٣٤. جمال علي شهاب: المصدر السابق، ص٣٤.

٣٥. جمال علي شهاب: المصدر السابق، ص٣٩.

٣٦. ينظر علي متعب جاسم: التناص انماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد١٠، د ت، ص٣٩، ص٤٨.

٣٧. ينظر علي متعب جاسم: المصدر السابق، ص٧.

٣٨. جمال علي شهاب: آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٦، ص٨٣، ص٩٤.

٣٩. عبد القاهر فهلوز: التضمين الشعري مفهومه، شروطه، طرقه، مراتبه، وجماليته، المدونة، المجلد٨، العدد٢، ٢٠٢١،ص١٨٨٣.

٤٠. ينظر الطرابلسي، مصطفى: التناص الموسيقي، قراءة في تشكيل المضامين وأبعادها الدلالية، أعمال المؤتمر الدولي السابع، ٢٠١٩، ص١٤٥.

٤١. ينظر، علي عيسى حميد: دور الأغنية في مؤلفات الأوركسترا العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٩، ص٩٠.

٤٢. ينظر، علي عيسى حميد: مصدر سابق، ص٩٨.

٤٣. ينظر، علي عيسى حميد: مصدر سابق، ص١٠٧.

٤٤. معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي

٤٥. ينظر، مجهول المؤلف: سرقة الألحان الموسيقية .. توارد خواطر أم تطوير ؟! https://farandh.com

٤٦. ينظر، عبد الله فرج: تاريخ السرقات الموسيقية، موسيقار الأجيال يعترف بسرقة الألحان الغربية، https://www.aljazeera.net/arts/2022/2/6

قائمة المصادر:

اولاً: الكتب:

١. ألان، جراهام: نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، الطبعة الأولى، سوريا: (دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر)، ٢٠١١.

٢. انطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مراجعة مأمون الحموي وآخرون، بيروت: (دار المشرق)، ب ت.

٣. التهانوي، محمد علي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، الجزء الاول، الطبعة الاولى، ببيروت: (مكتبة لبنان ناشرون)، ١٩٩٦م.

٤. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، (دار الكتاب)، ١٩٧٨م.

٥. حمد عدنان حمدي: التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، الطبعة الأولى، المملكة الأردنية الهاشمية: (دار المأمون للنشر والتوزيع)، ٢٠١٢.

٦. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: (سلسلة عالم المعرفة)،١٩٩٢.

٧. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٧م.

٨. مجهول المؤلف: التناص ومكونات القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، د.ت.

ثانياً: الدوريات والمجلات و أبحاث المؤتمرات:

١. ثليثة بليردوح: التناص في الفكر النقدي العربي القديم، مجلة النص، المجلد٧، العدد١، ٢٠٢١.
٢. السيد، علاء الدين رمضان: ظاهرة التناص بين الامام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول لكلية اللغة العربية بأسيوط، ٢٠١٤.
٣. الطرابلسي، مصطفى: التناص الموسيقي، قراءة في تشكيل المضامين وأبعادها الدلالية، أعمال المؤتمر الدولي السابع، ٢٠١٩.
٤. عادل عبد المنعم شعابث، تراث أمين عباس: تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد ١٥، ٢٠١٤.
٥. عبد القاهر فهلوز: التضمين الشعري مفهومه، شروطه، طرقه، مراتبه، وجماليته، المدونة، المجلد٨، العدد٢، ٢٠٢١.
٦. فرانشك ديلاك: البنيوية في المسرح، مساهمة مدرسة براغ، ترجمة سامي عبد الحميد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣٤، ١٩٩١م، ص٥.
٧. محمود سي احمد: التناص في النقد العربي الحديث، مجلة ادبيات، العدد١، المجلد ٢، ٢٠٢٠.
٨. علي متعب جاسم: التناص انماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد١٠، د ت.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح:

١. ابتسام موسى عبد الكريم ابو شرار: التناص الديني والتاريخي في عر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، عمادة الدراسات العليا، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٧،.
٢. الأزرقي، احمد عباس كامل: التناص معيارا نقديا – شعر احمد مطر انموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة ذي قار، كلية الآداب، ٢٠١٠.
٣. اسامة حيقون: التناص واشكال السرقات الأدبية في كتاب العمدة لأبن رشيق، اطروحة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب عربي قديم ونقده، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، ٢٠٢٠.
٤. جابلي سميحة: اشكالية مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر محمد مفتاح نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة والادب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، كلية اللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، قسم اللغة والادب العربي، ٢٠١٣.
٥. جمال علي شهاب: آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢-١٦.
٦. جمال علي شهاب: آليات التناص في شعر سعد الدين شاهين، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٦.
٧. صالح هندي صالح: التناص في عر ابن الأبّار الاندلسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٦.
٨. الطيب، بوترعة: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير في النقد المعاصر، الجمهورية الجزائرية: جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١.
٩. علي عيسى حميد: دور الأغنية في مؤلفات الأوركسترا العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٩.

١٠. قارة مصطفى نور الدين: النص الأدبي من النسق المغلق الى النسق المفتوح، اطروحة دكتوراه في النقد المعاصر، الجمهورية الجزائرية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٠.

رابعاً: شبكة الأنترنت:

١. يارا حسن: مفهوم التناص في اللغة العربية، https://mawdoo3.com

٢. مجهول المؤلف: سرقة الألحان الموسيقية .. توارد خواطر أم تطوير ؟! https://farandh.com

٣. عبد الله فرج: تاريخ السرقات الموسيقية، موسيقار الأجيال يعترف بسرقة الألحان الغربية، https://www.aljazeera.net/arts/2022/2/6

خامساً: المعاجم:

١. معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي