السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 64
1 فبراير 2008

نحو تحديد المصطلحات
التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية

إبراهيم نمر موسى

ARCHIVE

طوّرت البنيوية مفهوم ثنائية الشكل والمضمون، واتخذت موقفًا مضادًا من المراجع الخارجية للنص، ويتضح هذا من تعريف «جان بياجيه» للبنية بأنها «نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً.. علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»[1]، وهذا يعني أن البنية ذات وجود منظّم، تحمل خصوصية في ذاتها، كما أن لها أبعادًا وحدودًا، تتفاعل فيها الأنساق، لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكتفٍ بذاته، ينزع إلى الاستقلال عن غيره من عناصر العالم الخارجي، وبهذا يصبح النص الأدبي كيانًا مغلقًا على ذاته. وهذا يعني أن الناقد البنيوي يبدأ بالنص وينتهي به.

عدّ البنيويون كل دراسة للنص، ذات منظور تطوري أو تعاقبي، معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق، التي ينطوي عليها النص[2]، أي أنهم نأوا بأنفسهم عن ذكر المراجع الخارجية للنص، لتصبح لغة النص في

إطارها العلمي المجرد غاية في ذاتها لدى الناقد البنيوي، ولذلك يعتمد الناقد البنيوي في دراسته للنص على الوصف، حتى يستطيع الإحاطة بالبنى الداخلية، والصيغ التعبيرية الباطنية التي يشتمل عليها.

وقد نفى د. صلاح فضل عن البنيوية صفة الوقوع في شرك الشكل وحده، وأكّد مع «ليفي شتراوس» «أن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية في أبنية موضوعية أخرى، تشمل فكرة المضمون نفسها»[3]، لذلك انصب اهتمام البنيوية بتجزيء النص إلى عناصره الأولى بمنهج القيم الخلافية الشكلية للدوال[4]، أضف إلى ذلك رأي «رولان بارت» الذي دعا فيه إلى «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف، ووجود إلغاء المؤلف لصالح الكتابة[5]، وقد شككت «يمنى العيد» في إمكانية ذلك، وأنكرت تحقق انغلاق النص على ذاته واستحالته[6]، لأن النص لا يمكن أن يبقى في عزلته منقطعًا عن الخارج. ولهذا أيضًا يرى د. عبدالسلام المسدّي أنه «لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسًا لها... كما أنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتخاذ منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها»[7]، ذلك أن الاهتمام بالبنية الثقافية أو المرجعية التي يتشكل منها النص، تُعد في حد ذاتها عملاً نقديًا، شريطة أن يتكامل المستويان، اللغوي والدلالي، وأن ينال كل واحد منهما اهتمامًا من الناقد الأدبي.

وصفوة القول، إن المدارس النقدية قد أثّرت تأثيرًا واضحًا في منظّري مبدأ «التناص الشعري» بدرجات متفاوتة سلبًا وإيجابًا، وعلى رأس هذه المدارس، المدرسة البنيوية التوليدية، مما هيأ الظروف الملائمة بعد ذلك لظهور مصطلح «التناص»، ومن ثم تطويره. فقد أدرك «لوسيان جولدمان» على سبيل المثال، بحسه النقدي الواعي، أن للنص الأدبي وجودًا داخليًا وخارجيًا في الآن نفسه، وتنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي الجمالي بالوظيفة

الاجتماعية للأدب. وبذلك يتحوّل «النص إلى «رؤية للعالم»، ذات دلالة اجتماعية[8]، كما يتحوّل إلى بنية ذات سيرورة ثقافية منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص. وعلى هذا ينطلق الناقد في دراسة للنص من النص نفسه، ومن بنائه اللغوي، ليصل إلى دلالاته العميقة الكامنة فيه، وهو من خلال هذه الرؤيا، يستطيع الوقوف، كما يقول محمد بنيس، على النص الغائب، الذي يستحيل إلغاؤه، والحصول من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والائتلاف[9]، إذا أراد لهذه الرؤيا أن تكون شاملة وكلية.

التّنـــاص

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل المادة هو «نصص»، وتعني رفع الشيء وإظهاره، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصُّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ونصَّت الظبية جيدها. رفعته. والمِنصة ما تُظهَر عليه العروس لتُرى من بين النساء. ونصَّ المتاع نصًا: جعل بعضه على بعض. والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ونصَّ الرجل نصًا إذا سأله عن شيء، حتى يستقصي ما عنده. قال الزهري: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها. وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار:احذروني، فإني لا أناصُّ عبدًا إلا عذَّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه. إلا عذبته[10]. ويمكن إرجاع الدلالات السابقة إلى «الارتفاع» أي: رفع الشيء وإظهاره، وإلى «الإسناد»، أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى «السرعة»، أي: السير الشديد، وإلى «التراكم»، أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض. يظهر مما تقدم أن كلمة التناص المستخدمة في النص النقدي الحديث لم تتوفر عليها معاجم اللغة العربية القديمة، ولا تشير إلى دلالاتها الاصطلاحية المتعارف عليها في النقدين الأوروبي، والعربي فيما بعد.

أما «النص» بمفهومه الاصطلاحي في النقد الأدبي، فلا يقتصر على

تعريف واحد محدد، بل نجد عدة تعريفات تختلف باختلاف النقاد، أو اتجاهات المدارس الأدبية. فالنص، كما يقول ليتش: «ليس ذاتًا مستقلة، أو مادة موحّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا، والموروث يبرز في حالة تهيُّج، وكل نص هو حتمًا: نص متداخل[11]، وهذا يعني أن النص أفق مفتوح، يحتوي على أفكار ومعتقدات... إلخ، قابلة للتلقيح والاندماج، ومستقرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية للإنسان في كل زمان ومكان.

أما «النص» عند بارت، فهو «لا ينشأ عن رصف كلمات تولّد معنًى وحيدًا، معنًى لاهوتيًا إذا صح التعبير (وهو «رسالة» المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[12]. ولا شك أن «بارت» هنا يشير إلى ثلاث قضايا: الأولى نفي قدسية المؤلف، وهذا ما ألحّ عليه في كتاباته. والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص. والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على آخر. فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجًا وجديدًا.

ويربط «تودوروف» بين عدة مبادئ لابد من توافرها في النص الأدبي، فيقول: «النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة»[13]. ويعرّف «ديبوغراند» النص بأنه تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال[14]، فهو يبيِّن أن النص «لغة» هدفه «الاتصال»، وهذا التعريف لا يبتعد كثيرًا عن تعريف ابن جني للغة، بأنها «أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[15]. ولكن «ديبوغراند» يتدرّج في تعريفه للنص، فيفرّق بين النص والجملة، ويبيِّن أن النص يتأثر بالأعراف الاجتماعية، والعوامل النفسية وغيرها.

ثم يشير إلى معايير النص كالتضام، والتقارن، والقصدية، وغيرها[16]. وبذلك يتّفق مع «تودوروف» في تعريفه السابق للنص، لكن «ديبوغراند» يفصّل القول في هذه المسألة لأهميتها الحاسمة، فيفرّق بين النص والجملة، على النحو التالي:

1 – تنتمي الجملة إلى نظام افتراضي (النحو)، في حين يُعد النص نظامًا واقعيًا، تكوّن من خلاله عمليات اتخاذ القرارات والاختيارات من بين مختلف خيارات الأنظمة الافتراضية.

2 – تتحدد الجملة بمعيار أحادي (علم القواعد)، من نظام معرفي وحيد (علم اللغة)، في حين تتحدد نصية النص بمعايير عدة من مختلف الأنظمة المعرفية.

3 – يتأثر النص بالأعراف الاجتماعية والعوامل النفسية... إلخ، في حين يعصف تأثر الجملة بهذه المؤثرات[17]. ويصل «ديبوغراند» في النهاية إلى معيار النص أو النصوصية، حيث يعرّف موضوعه بأنه مجموعة من العوامل «تجعل استقلال أحد النصوص معتمدًا على معرفة نص سابق أو أكثر من النصوص، التي تعرَّف عليها مستقبل النص في الماضي[18]، وهذه إضافة شديدة الأهمية، تجعل من عمل «ديبوغراند» عملاً متكاملاً، أو قريبًا من التكامل في تحديد ماهية النص. وفي هذا الصدد يتضح أن النص يتكوّن من عناصر ذاتية التنظيم، يؤدي كل عنصر فيها دلالة تتحدد فيما بينها لإنتاج دلالة النص الكلية.

أما «جيليان براون»، فقد استطاع أن يركّب تعريفًا واحدًا مستخلصًا من عدة تعريفات للنص، كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح، حيث يعرّف النص بأنه «مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[19]، ثم يفصّل الحديث عن مكونات هذا التعريف، ليصبح معنى «مدوّنة كلامية» أن النص مؤلّف من كلام، وليس رسمًا أو زيًا مثلاً. أما «حدث»، فهو أن النص حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد

نفسه مثل الحدث التاريخي. وأما «ذي وظائف متعددة»، فتعني أنه «مغلق»، أي أن له بداية ونهاية، كما أنه «تفاعلي»، أي أن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[20]، وهذا يعني صفة اللانهائية التي يتسم بها النص، بالإضافة إلى استعلائه على الزمان والمكان، إذ هو قارٌّ فيهما، ولا يقبل التحوّل.

أما مهاد «التناص» وبداية ظهوره، فلا شك أن مبادئ النظريات النقدية الأوروبية، على اختلاف مشاربها وأذواقها، في كتابات منظّريها، مثل آراء «دي سوسير» في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء «الشكلانيين» في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء «باختين» في «المبدأ الحواري»، قد ساعدت على انبثاق مصطلح التّناص «Intertextuality» على يد الكاتبة الفرنسية «جوليا كرستيفا»، بين عامي 1966م و1967م، عندما نشرت عدة أبحاث عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب في مجلتي «Tel Quel» و«Critque»، لتحديد مصطلح «Ideologeme». حيث يندرج «التّناص» لديها في «إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص»، ولا تعرف حسب «كرستيفا» دائماً إلا بإدماج كلمة أخرى هي «Ideologeme»، وهي لديها «عيّنة تركيبية»[21] لتحديد النصوص الأخرى.

وكان المصطلح قد ظهر بصورته الأولية في كتابات «ميخائيل باختين عن «دستويفسكي»، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدث «باختين» عن «المبدأ الحواري»، أو «الصوت المتعدد»، أو «تداخل السباقات»، وبيَّن أن العلاقات الحوارية في النص، تُعد من مكوّناته الأساسية «بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريًا»[22]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة. ويدل التعريف السابق أيضاً على أن «باختين» ربط بين اللغة والوسط الحيوي والاجتماعي الذي تعمل فيه، حيث التبادل الحواري هو الذي يشكّل العمل الأدبي «وأدبيته بصيغ ماركسية»[23]. وهذا يشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص

وغيره من النصوص، هذا من جهة، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه، وحركة التاريخ التي يعبِّر في إطارها عن قضايا عاطفية، أو فكرية، أو سسيولوجية، من جهة أخرى. ويحدث هذا عندما يدخل «تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية، هي علاقات «دلالية» بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوصل اللفظي[24].

ويذهب «باختين» إلى أن «التداخل النصي»، يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق إلى المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، ولم يفلت منه سوى «آدم» عليه السلام، «لأن «آدم» كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول»[25]. إذ إن كل تلفظ أو كتابة منذ هذا التاريخ ليست خاصة بمؤلفها، بل هي تشكّل اقتباسات تحكمها آليات وعلاقات تعتمد على الامتصاص، أو الاجترار، أو التماثل، أو التعارض... إلخ، تدخل مع بعضها بعضاً في علاقة حوارية حسب حاجة المرسل إلى هذه أو تلك في خطابه، حيث يمتزج الآني بالتاريخي والحاضر بالماضي في ضفيرة واحدة، تتشابك خيوطها لتكوِّن نصًا يحمل دلالات جديدة من مجموع هذه الخيوط. وبالتالي لا يوجد خطاب إنساني - مهما يكن - يخلو من علاقات التداخل النصي - تبقى المسألة نسبية من ناحية الكم - وهذا يشكّل في رأي «باختين» ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[26].

وبالرغم من تجلي المبدأ الحواري في كل خطاب إنساني إلا أن «باختين» يفرِّق في نسبة وروده في الشعر عن النثر، وبخاصة الرواية. وقد استشف «تودوروف» هذا التغاير أو التعارض - على حد قوله - بتوفر الرواية على خصوصية التناص، وأن «التّناص» القوي الحاد، مظهر من أبرز مظاهر الرواية،

أما الشعر فهو لا يتوفر على هذه الخاصية[27]، فالكلمة في الشعر على حد تعبير «باختين»، تنسى «تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة، وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتنافر لهذا الوعي»[28]، ويحدث نقيض ذلك على مستوى الكلمة النثرية، التي يتجلى فيها البعد الاجتماعي، وتنوع الخطاب والحوار مع نصوص سابقة. ويضيف «باختين» إلى القول السابق بأن الشاعر «يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير، بناءً على غرضه المقصود، دون أن يستخدم علامات اقتباس»[29]، معنى هذا أن التّناص صورة متحققة في الشعر والنثر، على حد سواء لكنه يتجلى بطريقة أوضح وأقوى في الرواية، لأن التّناصات المستخدمة، أو الموظفة في بنيتها تحصر بين أقواس، لتدل على وجود اقتباس هنا أو هناك، نستطيع التعرف إليه وتحديده بدقة، مثلما نستطيع تحديد الحوارية، أو «الأصوات المتعددة» من خلال الشخصيات التي تحمل لغتها ومعارفها الخاصة والعامة، وهذا لا يحدث في الشعر غالبًا، لأنه لا يحمل سوى صوت الشاعر. وبالتالي فإن الغاية الجمالية للعمل الأدبي، كما يقول «باختين» غاية مقيدة لا تنتفع منها فنيًا، بينما تصبح في الرواية ذات مقومات جوهرية وأساسية[30]، ذلك أنّ الشاعر إذا أراد الانتفاع من هذه الجمالية، عليه أن يطوّر أساليبه بتجاوز النزعة الغنائية، إلى النزعة القصصية، أو ما يسمى بـ «التعبير القصصي»، أو الدرامي.

ومهما يكن من أمر، فقد فرّق «باختين» بين نمطين من أنماط «التداخل النصي»، أطلق على الأول «الأسلوب الخطي»، وهو الذي يتمثل خطاب الآخر وصيانته في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية للمؤلف، لكنها سمات فردية فقيرة. أما الثاني فهو «الأسلوب التصويري»، حيث يبدد المؤلف كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده، فيضفي – أي المؤلف –على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة[30]، وهذا ما بيّنه «ت. س. إليوت»، في دراسته النقدية «التراث

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والموهبة الشعرية»، بقوله: ليس ثمة شاعر يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده، لأن الأجزاء المتفردة في شعره هي «تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه»[32]، وبهذا لا يستطيع الشاعر تأكيد ذاته إلا على أساس علاقته بالشعراء السابقين، ليكون قادرًا على إنتاج دلالات جديدة، أو يعمل على تأويلها تأويلاً جديدًا، أو يؤسس لعلاقات حوارية مع نصوص سابقة، أو يعيد اكتشاف الماضي، أو يلبس قناعًا دينيًا، أو تاريخيًا... إلخ، للتعبير من خلاله عن قضايا العصر، وهذه كلها تؤدي إلى غنى النص واكتنازه بدلالات عميقة، كما تؤدي إلى انفتاحه على الذاكرة البشرية، وتعدد الأصوات المتضمنه فيه، والمؤدية إلى درامية الشعر أو ملحميته، لاستثماره مقومات الأنواع الأدبية المختلفة، مثل: المسرحية والرواية، على سبيل المثال، حيث السرد، والحوار، والشخصيات، والمونولوج الداخلي، أو الاستبطان النفسي، وغير ذلك، التي ينظر إليها اليوم على أنها مطمح الشعر العربي المعاصر ومستقبله المنشود. إن إشارات «باختين» الغنية عن الحوارية، وبخاصة الامتصاص والمحو، شكلت فيما بعد معيارًا من عدة معايير، يقاس بها مدى وعي الشاعر/ القارئ بالنصوص المقروءة، وأهمها الاجترار والامتصاص والحوار، وغيرها.

يعود الفضل - كما ذكرت سابقًا - في ولادة مصطلح «التّناص» إلى «جوليا كرستيفا»، التي نظرت إليه باعتباره نتاجًا لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة «مركزية» النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره «بنية» مكتفية بذاتها. أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية... إلخ، لكنها علاقة محمّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبِّر عن الواقع، «فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، فقد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى

التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدَّد إزاء هذا التماس»[33]، لأن الكلمة لا تقوم بمفردها، ولا تنغلق على ذاتها، كما تدعي البنيوية، بل هي «حزمة من الكلمات والمفروقات المتعددة، القابلة – ليس فقط – لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضًا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها»[34]، ولذلك فإن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسبًا للتعبير عن الرؤيا الفنية، التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي. فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم، حسب رأي د. صلاح فضل[35]. لكن ليس معنى هذا القول، أن تذوب شخصية الشاعر الحديث في الشاعر السابق، إذ على الأول أن يسعى إلى تفرده، ويولّد أسلوبه الخاص ورؤيته المتميزة للوجود والعالم.

استعملت «كرستيفا» «التّناص» على أنه «جزء من سياق إشاري شامل، ينتظم لغة النص الأدبي، أو الأداء اللغوي مجسدًا في النص»[36]، وترجع أهمية هذا الاستعمال إلى أن السياق هو الذي يحدد صورة الرسالة وكيفية فهمها، باعتباره – أي النص – مرجعية حضارية وثقافية لها، حتى يستطيع القارئ استيعاب النص وفهم دلالاته، ولذلك اعتقدت «أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءًا منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم – بناء)... وثانيًا، ثمة تبدُّل وتغيُّر في النصوص، أي تناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك»[37]. وبذلك يكون «التّناص» لديها هو ذلك «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[38]، أو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[39]. إن تعريفات «كرستيفا» للتّناص، تشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يخوض غمار البحث فيه صعوبات جمة، لأن النص الأدبي يتحول إلى عمال مفتوح ولا نهاية له.

وجديدر بالذكر أن تعريفات «جوليا كرستيفا» للتّناص لا تخلو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه، التي استقر عليها فيما بعد، وتفاديًا لهذا، لجأ «رولان بارت» ومن بعده «جيني»، كما يقول «كاظم جهاد» إلى إعطاء المصطلح «حصرية أكثر، وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناص شعري وآخر روائي... إلخ»[40]، مرتبط بالجنس الأدبي نفسه، وبتطوره عبر العصور. ولذلك لن يفهم النص بعيدًا عن هذا المرجع الخارجي «فالقصيدة الغزلية انبثاق تولّد عن كل ما سلف من شعر عربي»[41]، والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً، لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة[42]، لأن السياق أسبق من القصيدة إلى الوجود. ولكن «تودوروف» اقترح «تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحوارية»، بالمعنى الذي حدده «باختين» كحوار بين لغات، أو مستويات للكلام مختلفة، و«التّناص»، بالمعنى الحصري للمفردات، كتبادل بين نصوص مولفين عديدين»[43].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا صار «التّناص» يدل على ما دعاه «جيني» بالتحويلات التي يمارسها «نص ممركز» على ما يتشربه من خطابات متعددة»[44]، حيث ينشئ النص علاقة مع نصوص أخرى، يستثمرها ويتحاور معها، مما يؤدي إلى تعدد في الخطاب الشعري بناء على ما سبق، يصبح عمل «التّناص» عبارة عن علاقة «تكرار» وتوزيع»، أو «اقتطاع وتحويل»، على حد تعبير «كرستيفا»، «فالاقتطاع» يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته، وفق قوانين وآليات خاصة. أما «التحويل» فهو توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجًا متفاعلاً، لتوليد دلالات جديدة منها. فالنص في النوع الأول «جيولوجيا كتابات»[45]، على حد تعبير «بارت»، وفي الثاني «مزيج كيميائي»[46] على حد قول «باختين»، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، إنما هي علاقة تفاعل آلية. لكن «جيني» يعيد صياغة هذه العلاقات،

ليضعنا بإزاء ثلاثة أنماط، أو علاقات «علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدًا). وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم، أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد)، أو، علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين أو محاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقبلهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما)»[47].

ولكن «جيني» لم يقف عند هذا الحد في عرض أفكار «كرستيفا» وتعديلها، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين بيَّن في دراساته أن «الطرس»، أو «النص الجامع»، «يسمح بالكتابة على الكتابة، نص في نص، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى ما لا نهاية له، ومن حيث يتشكل «النص الجامع»، أو «المتن الكلي»، من مجموع كل من النص، وما يمهد له ويذيله ويومئ إليه ويتبطنه، أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذيه ويرفده بشاكلة أو أخرى»[48]. وضمن مركبات «النص الجامع» يتحدث «جيني» عن الـ (Transtextualite)، «أي ما يخترق النصوص، ويمكّنها من اختراق سواها»[49]. وهذا يدل على عدم اكتفاء النص بامتصاص النصوص الأخرى فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الانحراف عنها وإعادة بنائها، وفق مفاهيم تكتشف الماضي وتتجاوز معه من جهة، أو تناقضه من جهة أخرى. وهذا يعني خلخلة للنصوص السابقة التي كان ينظر إليها على أنها ذات وجود قار في الفكر والثقافة. بقصد تدميرها وإعادة إنتاجها في صورة جديدة تتناسب مع رؤيا الشاعر وظروف عصره، وبذلك يصبح الموروث المعرفي والثقافي لدى الشاعر ضربًا من الرؤيا الفنية «يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة «تأويل» إبداعي لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية في الحذف والإضافة والتفسير»[50] وهذا يعني أن النص الذي يمارس الحذف والإضافة، أو الانحراف والتعديل اليوم، قابل لأن يمارس عليه الانحراف والتعديل من نصوص لم تولد بعد.

بناءً على ما سبق، يتضح أن «التّناص» غير مقيد بزمان ومكان، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة والأمكنة، ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث، تناسب مضمون النص وإنتاجيته الدلالية، معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي. فالنص على هذا الاعتبار، يستعلي على الزمان والمكان، لأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى «كن»، أي المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني، بل والمستقبل الآتي، «فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريًا بالأمس والآن»[51]، فتصبح ممارسة النص للمراجع الخارجية شاملة ولانهائية.

أما «فيليب سولرس» فقد عرَّف «التّناص» بأنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»[52]. أما «لوتمان» فقد أغنى المصطلح وأضاف إليه أبعادًا ومقومات جديدة، عندما تحدث عن «التّناص» في صيغة جديدة، هي صيغة «التخارج النصي»، إذ الشعر مثلاً – على حد قوله – يستدعي تحديدًا تكميليًا لما ليس شعرًا، وعلى هذا فإن الصيغة المذكورة، تطال في امتدادها شروط المقروء الثقافي، التي تُعد جزءًا لا يتجزأ من تجليات النص»[53]، ومن هنا تختلف وجهات النظر بينهما وبين «جوليا كرستيفا» في النظر إلى «التناص»، إذ إن «كرستيفا» اهتمت بإنتاج النص نفسه وعلاقات الحضور، أو النصوص الغائبة فيه، في حين اهتم «لوتمان» باعتباره بنيويًا تكوينيًا – كما يتضح من كتاباته - اهتم بكيفية قراءة النص من جهة، وكيفية تلقيه من جهة ثانية، وبذلك نقل «لوتمان»، كما يقول «مارك أنجينو»، إلى «التّناص» موضوعات جديدة مثل: مشاكل الباروديا (الأدب الساحر)، والسجال المقنع[54]، وغيرهما.

أما «رولان بارت»، فقد وجّه سهام نقده إلى مصطلح «التّناص» ومفاهيمه وآلياته وقوانينه، لأنه لا يتوافق كثيرًا مع رؤيته النقدية، التي صرَّح بها في كتاباته المختلفة، وبخاصة قوله بـ «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف»، ولهذا لم ترد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة «التّناص»، باعتبارها مصطلحًا نقديًا في كتابات «بارت»، بداية من كتابه «الكتابة في درجة الصفر 1953م»، إلى كتابه «نظام الموضة 1971م»، فقد وردت هذه الكلمة – التناص – لأول مرة في كتابه «لذة النص 1973م». ويشير «مارك أنجينو» إلى أنها جاءت «في سياق قراءة لا تلزم بشيء»[55] يقول بارت: «هذا هو التناص، إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[56]، ثم يتكرر ذكره للتّناص في كتابه «درس السيميولوجيا 1978م»، ولكن موقفه من التّناص لم يتغير كثيرًا، إذ يقول: «إن التّناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدًا أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن «أصول» الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكوّن منها النص، فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها... إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس»[57]، يعترف «بارت»، إذن، بوجود التّناص، لكنه ينكر اتساعه، أو شموليته، مما يضعف من أهمية التّناص في الحقل النقدي، لذلك عمد «بارت» إلى حصر «التناص» في تبادل نصوص تعود إلى نوع بذاته. ونتيجة لشمولية «التّناص»، يشير قول «بارت» أيضًا إلى إشكالية أخرى تتلخص في صعوبة، إن لم تكن استحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثمّ إسنادها إلى أصحابها، أو ردها إلى أصولها الأولى، فيتحول النص إلى غابة متشابكة الأغصان، وعرة الدروب، يكتنفها الضباب، فلا يستطيع المرء اجتيازها أو معرفة دروبها.

ويُعد «ميخائيل ريفاتير» واحدًا من النقاد، الذين أضافوا ملاحظات مهمة حول مفهوم «التّناص» وإجراءاته، عندما تبنّى في أعماله صيغة «التّناص»، وعدّها مرتبة من مراتب التأويل[58]، وينبع هذا من اهتمامه بوجود علاقة تطابق وتكامل بين الشكل والمضمون، ذلك أن «مرجعيات النصوص هي نصوص

أخرى... والنصية مرتكزها التّناص»[59]. يضاف إلى ذلك أنه فرّق بين «القيمة الإجرائية» في التّناص من جهة، و«دراسة المصادر» من جهة ثانية. فـ «القيمة الإجرائية»، تعني فعالية التّناص والنظرة التحليلية للنص الأدبي، باعتباره شبكة من العلاقات متعانقة مع نصوص أخرى لإظهار أثرها وقيمتها الدلالية والجمالية، تكتفي باستقراء النصوص الخارجية - المرجع الخارجي - التي استقى منها المؤلف نصه وتحديدها. ومن ثمّ تحليلها، وإظهار القيم الجمالية التي تندرج فيها. أما دراسة «المصادر» باعتبارها جزءًا من الأدب المقارن»، فهي تكتفي بتحديد المرجع الخارجي الذي استقى منه المؤلف نصه، أي رد النص إلى منبعه الأصلي دون تحليله، أو إظهار القيم الجمالية المندرجة فيه، نتيجة اتصاله بغيره من النصوص.

وهكذا تضافرت جهود النقّاد وتبلورت أراؤهم حول مصطلح «التّناص»، وتحديد آلياته وقوانينه، فأضافوا كثيرًا إلى آراء «جوليا كرستيفا»، التي تُعد أول من تحدثت عنه، وساعدت على انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحًا نقديًا، لكنه لا يخلو من التباس، أحيانًا، في مفهومه لدى بعض النقاد، أو عدم اكتمال أحياناً أخرى لدى بعضهم الآخر، كما أنه استعمل، في كثير من الأحيان، استعمالاً خصبًا للبحث عن جماليات النص، والكشف عن البنية الدلالية والثقافية والاجتماعية التي أنتج فيها، أو التي أثّرت فيه، وهذا (استعمال)، لا شك، تكمن فيه عقبات، لا يستطيع الناقد تجاوزها إلا بصبر وأناة ومجاهدة للنفس، هذا من جهة، وبكثير من القدرة الشخصية المتسلحة والمستندة إلى حقول معرفية متعددة، من جهة أخرى.

هكذا اتفق النقاد - إلى حد ما - على تحديد مصطح «التّناص» ومنطلقاته في التوجه إلى النص، باعتباره حاملاً لنصوص غائبة، وفصّلوا القول في آلياته ومفاهيمه على نحو من الأنحاء، فتحدثوا عن الاجترار، والامتصاص، والحوار، والمعارضة، والمعارضة الساخرة (الباروديا)، والسرقة. فـ «الاجترار»

يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا خاليًا من الحيوية. أما «الامتصاص» فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرًا قابلاً للتجدد. وأما «الحوار» فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويغرِّي قناعاته المثالية[60]. وتعني «المعارضة» أن «عملاً أدبيًا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة «معلم» بغرض الاقتداء، ويقصد بـ «المعارضة الساخرة» التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدلي هزليًا، والعكس. أما «السرقة» فتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق[61]، ولا شك أن النظرة الرأسية للتّناص من شأنها أن تصل إلى أعمق أغواره، باعتباره نظرة لا تسلّم بمثالية النصوص الغائبة، أو قدسيتها، بالإضافة إلى أنها تبحث في عمق النص. وعلاقته بالنصوص الغائبة لفك شفرته الكامنة تحت مستويات اللغة والأسلوب والصورة والإيقاع.. إلخ، وهذا ما سوف أحاوله في هذه الدراسة، وعلى العكس من ذلك النظرة الأفقية التي تقف على قشرته الخارجية، دون أن تتجاوزها إلى عمق النص وأصواته الكامنة فيه.

الأدب المقارن

يثير مصطلح الأدب المقارن إشكاليات كثيرة من حيث مفهومه ومنطلقاته، لكثرة الآراء التي تناولته بالدراسة والتمحيص، مما أدى إلى اختلاف وجهات النظر ومنطلقاتها الأساسية، باختلاف المدارس المقارنة، إذ تؤمن كل مدرسة بمجموعة من المبادئ والأفكار، التي تختلف بها عن المدارس الأخرى. وليست هذه هي الإشكالية الوحيدة التي نشأت في دراسته، بل شكّك بعض النقاد، أو الأدباء، في موضوعاته ومجالاته، وجدوى دراساته، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى فإن ظهور مصطلح «التّناص» في الستينيات من القرن العشرين، أثار لدى النقاد شكوكاً جديدة حول الأدب المقارن، فبرزت عدة تساؤلات مثيرة ومهمة، تريد أن تتعرف إلى مدى العلاقة بين «التّناص» و«الأدب المقارن»، وما هي درجات الائتلاف والاختلاف بينهما في دراسة النصوص الأدبية؟، وهل يمكن اعتبار «التّناص» بديلاً من الأدب المقارن؟، وما هو الفرق على وجه الخصوص بين «التّناص» من جهة، ودراسة «المصادر» و«التأثيرات» من جهة أخرى؟. هذه بعض الإشكاليات والتساؤلات التي أثيرت حول مفهوم «الأدب المقارن» وأهدافه، وهي تطمح إلى إظهار علاقته بـ «التّناص». وسنعرض لهذا كله في ثنايا الصفحات الآتية.

يُعد الكاتب والناقد الفرنسي «بول فان تيجم»، أول من وضع كتابًا، حدد فيه تسمية المصطلح بـ «الأدب المقارن»، بعد أن دارت تسميات كثيرة له على ألسنة الكتّاب في أوروبا في القرن التاسع عشر، حيث تحدث الإنجليز - كما يشير «رينيه ويلك» - عن «تاريخ الأدب المقارن»،[62] وفي نهاية الأمر استقر مصطلح «الأدب المقارن»، وسادت هذه التسمية على التسميات الأخرى، وانتشرت في الدراسات المقارنة التي تبحث عن وجوه التلاقي، أو الصلات التي تربط كاتبًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى.

لكن «بول فان تيجم» تراجع عن استخدام مصطلح «الأدب المقارن»، حين اكتشف ما يكتنفه من غموض، فاستخدم بدلاً منه مصطلح «الأدب العام»، ثم فرّق بينهما. فـ «الأدب المقارن»، «يدرس في الغالب علاقات ثنائية، أي علاقات بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كاتبين أم كتابين، أم طائفتين من الكتب، أم الكتّاب، أم أدبين كاملين، سواء أكانت هذه العلاقة تتصل بمادة الأثر الفني، أم بصورته»[63]. أما الأدب العام فهو «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، سواء في علاقاتها المتبادلة، أو في انطباقها بعضها على بعض... شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة... فالاتساع المكاني، أو

المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى»[64]. فـ «الأدب المقارن»، إذن، يدرس الصلات الوشيجة والعلاقات الثنائية فقط التي تربط شاعرًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى. وعلى هذا تقوم الدراسة المقارنة على أساس تاريخي جزئي، أما الأدب العام فيبحث في إطار تاريخي كلي، وغير مقيد بأدب أمتين، لأنَّ ميدانه بحث الظواهر الأدبية في آداب أمم متعددة في آن واحد. لكن هذا التفريق يشوبه الغموض، بسبب التداخل بين المصطلحين، وبالتالي لا يستطيع الناقد المقارن أن يقرر عما إذا كان تأثير «ت. س. إليوت» في صلاح عبدالصبور، أو تأثير قصيدة «الأرض الخراب» لـ «إليوت» في الشعر العربي المعاصر» أو في شاعر معين، أو تأثير «إليوت» في حركة تجديد الشعر العربي، يدخل ضمن موضوعات «الأدب المقارن»، أو الأدب العام.

إذا كان «فان تيجم»، قد تحدّث عن «الأدب العام»، ووضعنا أمام إشكالية من إشكاليات الأدب المقارن، فإن الكاتب الألماني «جوته»، قد وضعنا أمام إشكالية أكبر، وكان هو نفسه يدرك استحالة تحققها، وهي ما سمّاه «الأدب العالمي». وهو اصطلاح كما يقول عنه «رينيه ويلك» شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمنًا أن الأدب يدرس على اتساع القارات كلها، ولم يكن هذا بخلد «جوته»، إذ استعمله ليبشِّر بوقت تصبح فيه كل الآداب أدبًا واحدًا[65]. لكنه رأى فيما بعد أن فكرة ائتلاف الآداب القومية وتوحيدها في أدب واحد، لا تعدو أن تكون فكرة خيالية غير قابلة للتحقيق، لأن أي قومية من القوميات لا تستطيع أن تتجرد من تاريخها وماضيها وتراثها، لتذوب في قوميات أخرى، ومع ذلك لا تستطيع الآداب القومية أن تنغلق على ذاتها بدعوى الكمال الأدبي، أو عقدة التفوق على الآداب الأخرى، ففي مثل هذه الحالة تكون قد حكمت على نفسها بقصر الرؤية وعقمها، وحرمت تلقيح أدبها بعناصر لازمة لنموه وتطوره.

أما الكاتب الفرنسي «جويار»، فقد عرّف «الأدب المقارن» بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»[66]، وعرّفه «جان ماري كاريه» على أنه فرع من تاريخ

الأدب «يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية بين الأعمال الأدبية، ومصادر إلهامها، وحياة كتّابها في أكثر من أدب قومي»[67]. وعلى ذلك يمكن استخلاص أهم السمات التي شكّلت مبادئ المدرسة الفرنسية المقارنة، وأولها أن «الأدب المقارن» يدرس «تاريخ» الآداب المقارنة، فالنهج التاريخي أو العلاقات التاريخية بين الآداب من مرتكزاته الأساسية. وثانيها اعتبار قضايا التأثير والتأثر ودراسة المصادر، التي استقى منها الكاتب نصه الأدبي من المفاهيم الأساسية التي احتلت المكان الأول من اهتمام النقّاد. وثالثها جعل الأدب القومي الذي حاول «جوته» إذابته في العالمية، محورًا مهمًا ومنطلقًا أساسيًا من منطلقات البحث المقارن.

وقد رفض «رينيه إيتامبل» أحد أعلام الموجة الفرنسية الجديدة كثيراً من هذه المبادئ، كما يقول عز الدين المناصرة، حيث هاجم المركزية الفرنسية والأوروبية بما تحمله من معاني التعالي، والشوفينية، والعنصرية، حيث ساد الاعتقاد بأفضلية الأدب الأوروبي على غيره من الآداب الأخرى، ومركزيته الإشعاعية والتنويرية على المستوى العالمي، ولهذا فقد هاجم المنهج التاريخي، وتبنّى «أدبية الأدب»، ولكنّ أصل هذا المصطلح «أدبية الأدب» من إبداع الشكلانيين الروس[68]، ولهذا أطلق عليه «العصفور الشارد» من المدرسة الفرنسية.

أسهمت المدرسة الأمريكية بنصيب وافر في دراسة «الأدب المقارن» وموضوعاته، على الرغم من أن «رينيه ويلك» أنكر استقلالية الأدب المقارن، وفضّل عليه مصطلح «الأدب العام»، الذي لا يخلو أيضًا من محاذير، وقد خلص «رينيه ويلك» من ذلك بقوله: «ومن المحتمل أن يكون الأفضل الحديث ببساطة عن «الأدب»»[69]، لكنه مع ذلك عاد واستخدم مصطلح «الأدب المقارن»، الذي يعني عنده أول ما يعني «دراسة الأدب الشفهي، وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب، «الفني» الذي هو أكثر «رقيًا»

منه[70]، ويضيف قائلاً: «إن المقارنات بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات، أو الشهرة والسمعة»[71]. ومن اللافت للنظر هنا أن دراسة النص الأدبي لذاته، مثل قياس شهرة الأديب، أو أسباب انتشار كتبه وتسويقها، أو عدد طباعتها... إلخ، هذه كلها معزولة تمامًا عن السياق أو البنية اللغوية، حيث يتم البحث في قضايا خارج حدود النص، تقع في المرتبة الأولى من اهتمام الناقد، ثم يأتي النص تاليًا لها في المرتبة الثانية، وقد لا يأتي، فيغيب تحليل النص واكتشاف ما فيه من دلالات فنية وإبداع لغوي.

أما «هنري ريماك» فقد عرّف «الأدب المقارن»، بأنه «دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب، من جهة، ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والديانات... إلخ، من جهة أخرى»[72]. أما «ألدرج»، فيرى أن «المتفق عليه في الوقت الحاضر، أن الأدب المقارن لا يوازن بين الآداب القومية المختلفة، بحيث يضع بعضها في مقابل البعض الآخر، بل إنه العلم الذي يزوِّد القارئ بوسيلة، تمكِّنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان، دون اعتبار للحدود الإقليمية الضيقة، وبذلك يرتبط الأدب بنواحي النشاط الإنساني كله»[73]. وهذا يعني أن «ألدرج» يرفض ما درج عليه نقّاد «الأدب المقارن»، وشكّل بذلك – أو حاول – عرفًا وتقليدًا جديدين في دراستهم المقارنة، وبخاصة في موضوع التأثيرات، فهو يرفض الموازنة بين شاعرين، أو أدبين، ويحاول النزوع في دراسته لموضوعات «الأدب المقارن» إلى العالمية، وربط «الأدب المقارن» بالنشاط الإنساني دون اعتبار لنواحي الزمان والمكان.

وصفوة القول، إن أول ما يميز المدرسة الأمريكية ويحدد ملامحها، أنها أولاً، تبنّت دراسة العلاقات الداخلية للأدب، أو ما يسمى «أدبية الأدب»، بتأثير من الشكلانيين الروس و«رينيه إيتامبل»، وثانيًا، اهتمامها بدراسة «الأدب

الشفهي»، كما بيَّن ذلك «رينيه ويلك»، وثالثًا، عملت على توسطع نطاق دراسة «الأدب المقارن» وإدخال عدة علوم جديدة، وسَّعت من مجال الدراسة المقارنة، إذ تصبح المقارنة بين الأدب من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، ورابعًا، رفض «المقابلة» بين الآداب، وربط الأدب بالنشاط الإنساني دون اعتبار للزمان والمكان.

يتضح مما تقدّم، أن النقّاد قد أجمعوا على أن الاتصال بين الآداب المختلفة، يمر عبر وسائل متعددة منها: الكتب والمؤلفات، ثم التأثيرات، ويليها دراسة المصادر، وغير ذلك كالشهرة والعادات والأزياء والتجارة الخارجية للأدب... إلخ. والذي يهمنا من ذلك هو دراسة التأثيرات والمصادر لاشتباه مدلولاتها بمدلول «التّناص». فما هي التأثيرات؟، وما هي ميادينها؟، وما هي أشكال دراستها؟، وما هي المصادر؟، وما هي طبيعتها وأنواعها؟، وما هي أوجه الائتلاف والاختلاف بين التأثيرات والمصادر من جهة، و«التّناص» من جهة أخرى؟ وبناء على هذا، نستطيع تحديد علاقة «التّناص» بـ «الأدب المقارن» في إطاره الكلي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشير الدراسات المقارنة في مقاربتها لموضوع التأثيرات، إلى أنها علاقة تفاعل وأخذ وعطاء، تنشأ بين عملين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين، ثبتت بينهما علاقة تأثير وتأثر مدعّمة بالأدلة والبراهين، وليس لمجرد الاشتباه أو توارد الخواطر، يؤدي إلى تأثر أحدهما بالآخر لأسباب مختلفة، بغض النظر عن كون التأثيرات مباشرة أو غير مباشرة، إذ المهم في ذلك هو وقوع عملية التأثير وكفى، ليبدأ بعد ذلك دور المقارِن في إظهار الصلات التاريخية للتأثير والتأثر، «سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية، أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي»[74]، شريطة ألاّ يتعرض الناقد للقدح أو المدح، لأن هذا لا يدخل في نطاق

الدراسة المقارنة، فالمؤثِّر ليس أفضل من المتأثِّر، وأدب المؤثِّر ليس أفضل من أدب المتأثِّر أيضًا. إن العلاقة بينهما علاقة تلقيح طبيعي، تؤدي إلى انفتاح الآفاق أمام الآداب وتطورها، وتغذّيها بأشكال تعبيرية، ومرجعيات ثقافية لها قيمة كبيرة في تطور الفنون والآداب، بل المعارف الإنسانية بشكل عام.

وبناءً على ذلك، فإنه مهما تكن ثقافة أمة المتأثِّر، أو حضارتها... إلخ، عليه أن يتخلص من عقدة النقص والدونية، أمام حضارات الأمم الأخرى وآدابها، وألا يجد حرجًا من التأثر بها، إذا رأى أنها يمكن أن تكون بذرة، أو لبنة في صرح مستقبل الأدب القومي الذي يشيِّده مع أدباء آخرين في عصره وبعد عصره. لكن عليه ألا يكون مقلدًا، لأن التقليد قتل للشخصية الأدبية والفردية، التي يسعى إليها الأديب في كل زمان ومكان. لذلك فـ «الأدب المقارن» جوهري لتاريخ الأدب والنقد، لأنه «يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي، وكل أدب قومي يلتقي حتمًا في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني، أو القومي»[75]، حيث يرفد بِسِمات حضارية جديدة نتيجة اتصاله بالآداب العالمية، تؤدي إلى خلق تحولات مهمة في الحساسية الأدبية بخاصة، وفي مسار الأدب القومي عامة.

تشكِّل دراسة التأثيرات عبر مستويين من الدراسة: الأول «كمّي»، والثاني «نوعي». يدرس المقارِن في المستوى الأول، مسائل تتعلق بالرواج الأدبي والثروة الأدبية، حيث «ينصرف المقارِن هنا إلى العمل الإحصائي فيبحث في عدد الطبعات، أو عن عدد النسخ، أو عن عدد الترجمات، أو عن عدد الاقتباسات الخاصة بهذا النص، أو بهذا الكتاب»[76]، لكي يقف المقارِن على مدى ارتباط المتأثر بالعصر، ومدى تفاعله مع الآداب العالمية. أما المستوى الثاني، فيبحث فيه المقارِن عن كيفية التأثير، وسماته، وأنواعه، مبينًا أشكاله من تقليد واقتباس واحتذاء وتمثيل... إلخ[77]. فالمستوى الأول، يعمل على عزل النص ليبحث في مسائل خارجية عنه، والمستوى الثاني، يريد التقاط الإشارات التأثيرية التي

ينطوي عليها النص، الناتجة عن وجود علاقة تاريخية بين المؤثِّر والمتأثِّر، ليخلص إلى نتيجة تتمثل في عرض حقائق هذه العلاقة، وتجسيد القواسم الإنسانية المشتركة بين أديب وآخر، أو بين أدب أمة وأمة أخرى.

بيَّن د. مناف منصور أهمية التأثيرات ومناهجها بقوله: «قيمة التأثير هي أن يتحوّل إلى حركة عصر... إن أهمية التأثير تكمن في مدى توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاهًا أصيلاً خلاقًا... إن أرقى أنماط التأثير، هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع»[78]. وعلى هذا يمكن أن نتحدث عن تأثير ذي بعد واحد، وهو أضعف أنواع التأثير، وعن تأثير يمارس سلطة ما على النصوص التي يتفاعل معها ويقوم بتأويلها، أو التعديل فيها حتى تندمج في بنية العمل الفني، وعن تأثير يخالف رؤية المقتبس منه «المؤثر»، فتحمل شخصية المتأثر بالتالي خصوصية الرؤيا وأصالتها، وفرادة الصياغة في مستوياتها المختلفة. وبذلك تهتم التأثيرات بتحليل الروافد، واستخلاص طبيعة العلاقة التي ربطت بين الأدبين، لتتحول بعد ذلك إلى طريق خلاّق يسلكه الأدباء، لتحقيق نهضة أدبية.

إذا كانت دراسة التأثيرات تبدأ باستقراء النص الأدبي، لاستخلاص ما فيه من مراجع خارجية مستقاة من أدباء، أو نصوص سابقة، ثم رد ذلك إلى تحديد شكل التأثير وطبيعته ونوعه، وتقييم الكيفية التي يتم بها استخدامه لدى المتأثر، فإن دراسة المصادر تبدأ بالنص أيضًا، ولكنها تنفصل عنه انفصالاً تامًا للبحث عن الأصول، أو الوثائق، التي ينطوي عليها النص سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لأنها شكّلت الثقافة الشخصية للمتأثِّر، كالبحث مثلاً في مكتبة المتأثِّر عن الكتب والمراجع المتصلة بالنص، أو سؤاله عن قراءاته السابقة، ومدى تأثيرها فيه... إلخ. وهذه كلها دراسة حول النص، وخارج نطاقه، ولهذا يجمع النقاد على أن دراسة المصادر تندرج ضمن موضوع «تاريخ الأدب».

تشتمل المصادر على جميع المعارف التي حصّلها الأديب في حياته، وبأي أسلوب أو طريقة كانت، فعلى سبيل المثال، تشكّل الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية المخزون الثقافي للأديب، ويدخل فيها المقروء المعرفي الأجنبي بلغته الأصلية أو المترجمة، ورحلاته الداخلية والخارجية ومشاهداته... إلخ. ويحدد د. محمد غنيمي هلال أهم هذه المصادر في ثلاثة أنواع، هي:

1 – ما انطبع في خيال الأديب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

2 – مخالطة الأديب للبيئات والنوادي، التي تهتم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء الوطن نفسه.

3 – المصادر المكتوبة، وهي ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة، حين يطلق اسم المصادر، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة، وأيسرها تحديدًا، إذ مظنة البرهنة عليها وحجتها متى وجدت لا تدفع[79]. ويتنوع البحث في هذه المصادر بحسب المقصود من الدراسة وما تبغي الوصول إليه، إذ قد يكون البحث جزئيًا، وقد يكون كليًا. فالبحث الجزئي، يتمثل في مصادر مؤلف وأثره في نص من نصوص أديب ما، أو في ديوان من دواوينه، أو في أعماله كلها، وقد يكون البحث عن بيان مصادر أديب، أو أكثر في أدب أمة ما، مثل تأثير «إليوت» في الشعر العربي المعاصر، أو تأثير موضوع أدبي معين في أديب أو عدة أدباء، مثل تأثير شعر الغزل العربي في شعراء «التروبادور» في الأندلس. أما البحث الكلي في المصادر، فقد يكون دراسة المصادر في أدب أمة بأكملها، ومدى تأثره بأدب أمة ما، أو عدة أمم، مثل علاقة التأثير والتأثر بين الأدب العربي القديم والأدب الفارسي.

بناءً على ما تقدّم، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرّق بين «التّناص» و«الأدب المقارن»:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 – انبثق مصطلح «التّناص» من مناهج الدراسات اللغوية الحديثة – وهي دراسات نقدية في وجه من وجوهها – نظرت إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة على ذاتها، تنفي المراجع الخارجية للنص، واتخذ لنفسه منحى متميزًا حيث حطَّم فكرة بنية النص ومركزيته، وجعله منفتحًا على العالم مع أخذه في الاعتبار الإطار اللغوي للنص، وبنيته الداخلية والخارجية، أو السطحية والعميقة لإنتاج الدلالة. أما «الأدب المقارن» فيقصر نفسه على البحث عن مواطن التأثيرات ودراسة المصادر، وتنتهي مهمة المقارِن عندما يكشف عن الأصول التي استقي منها الأديب مادته الأدبية، أو غير الأدبية، أي أنه يقصر نفسه على دراسة المشكلات الخارجية للأدب، وكيفية هجرة التأثيرات وقياس مدى انتشارها. وهذا يعني أن المقومات اللغوية والفنية للنص، تغيب وتختفي وراء حجب كثيفة من المعلومات، والمراجع الخارجية المتصلة بالمؤلف وحياته وعصره... إلخ. أما في «التّناص» فتظهر وتتجلى هذه البنى لتبين عن الرؤيا الإبداعية المتكاملة للنص الأدبي.

2 – يتناول التّناص دراسة النصوص الأدبية وفق رؤية يستعلي فيها على الزمان والمكان، بطريقة تجعل منهما أشياء لانهائية. أما «الأدب المقارن»، فيدرس النصوص وفق رؤية تجعل النص محددًا في إطار زمان ومكان، حيث يبحث في أثر أديب في أديب آخر، مثل أثر «بول فاليري» في سعيد عقل، أو أثر أديب في أدب أمة ما، مثل أثر «لافونتين» في القصة العربية على لسان الحيوان، أو أثر أدب أمة ما في أدب أمة أخرى، مثل أثر الأدب العربي في آداب أوروبا عن طريق العرب في الأندلس. وهذه كلها عبارة عن صورة محددة في إطارها الزماني والمكاني.

3 – يخرج الناقد في دراسته للنصوص الأدبية وفق مبدأ «التّناص» عن الإطار التاريخي، أو «المنهج التاريخي»، وهي صفة أخرى فارقة بينه وبين الأدب المقارن. إذ يهتم الأدب المقارن بدراسة العوامل والمؤثرات التاريخية

والمصـادر التي أدت إلى تأثيـر أدب في أدب آخـر، فـيـعـمل على إظهـار الصـلات التاريخـية التي ربطت بين أمتين، ثم يدرس أسبابها وطبيعتـها ونوعها... إلخ، ويفصّل القول في ذلك متسائلاً هل تم الاتصال عن طريق الحروب مثلاً؟ أو التجارة؟ أو السفارة؟، أو الكتب؟، أو الرحلات؟، أو عن طريق وسيط ثالث كالترجمة؟... إلخ. هذه كلها أسئلة مهمة وأساسية إذا أردنا أن نتعرف على القواسم الإنسانية المشتركة، وكيفية هجرة الظواهر الأدبيـة من مكان إلى آخـر، أو من أمـة إلى أخـرى، أو إذا أردنا تحـديد القضايا الفنية والموضوعية المتماثلة أو المتعارضة في أدب أمتين، أو رصد مـلامح العـلاقـات التـأثيـرية التي ربطت بين أمتين، وهذا كله ذو أهميـة في تاريخ الأدب القومي، لإظهـار صلتـه بغـيـره من الآداب العـالمية. لكن أين «أدبية» الأدب في ذلك كله؟ وأين «شعرية» الشعر أيضًا؟ لقد تم تجاهلهما، وبالتالي يصبح النص في المرتبة الثانية من اهتمام المقارِن، في حين يحتل النص بوصـفـه عـمـلاً فنيًا المرتبـة الأولى من اهتـمـام الناقد في دراسـة «التّناص».

4 – لا يشكّل التباين بين أمتين أو لغتين للناقد وفق مبدأ «التّناص» شرطًا لازبًا في دراسته للنص الأدبي، كما هو الشأن لدى المقارِن الذي يعتبر أن العلاقة التأثيرية التي تربط بين أدبين حتى تدخل ضمن مجالات بحثه، لابد أن تكون بين أمتين متباينتين ولغتين مختلفتين، وعلى هذا ليس من المقارنة في شيء دراسة تأثير المتنبّي في شعراء عصره، أو شعراء العصر الحديث، فمثل هذا الموضـوع في رأي نقـاد الأدب المقـارن يدخل ضـمن الأدب القـومي، أو تاريخ الأدب، وليس ضـمن الأدب المقـارن، كمـا يخـرج من المقـارنة الكاتب الأجنبي الذي أبدع أدبًا باللغة العربية. ويقابله خروج الكاتب العربي الذي أبدع أدبًا بلغة أجنبية من المقارنة. أمـا «التّناص» فـلا ينظر إلى مـثل هذه القـضـايا، إذ هو مـهـتم بإبراز النصـوص الغـائبـة، التي يتـضـمنهـا النص،

وتشكّل قوام بنيته الإبداعية، بغض النظر عن كونها داخل الأدب القومي، أو خارجه، وبالتالي فإن منهج الدراسة في «التّناص» أكثر «شمولية» من منهج الدراسة في الأدب المقارن، الذي يمكن وصفه بأنه تجزيئي.

5 – يتفق «التّناص» مع «الأدب المقارن» في الإطار العام لتحديد مصطلحاتهما تحديدًا دقيقًا، ليفرّقا من خلالها بين نوعيات مختلفة من الكتّاب والمبدعين وطريقة التأثير، أو طريقة «التّناص» وكيفيته وشكله. فكانت مصطلحات الاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وغيرها في «التّناص»، ومصطلحات التقليد والاقتباس والاحتذاء والتمثيل في الأدب المقارن.

6 – يتفق «التّناص» و«الأدب المقارن» في أن غنى الأدب ينشأ من تفاعله مع الآداب الأخرى، وعقد علاقة حوار متبادل معها، وعدم انطوائه على نفسه، وأنه لا عيب مطلقًا في هذا، مهما تكن عبقرية الكاتب أو عظمة الأمة التي ينتمي إليها، لأن الثقافة والفكر ميراث إنساني، وليس وقفاً على أمة دون أخرى. كما يتفقان في الاحتراز من خلع صفة التأثير والنصوص الغائبة على شاعر ما، أو أدب أمة ما، دون أدلة تثبت ذلك، سواء كانت هذه الأدلة من خارج النص أو من داخله. وأخيرًا اتفقا في تقنية التوظيف للنصوص المتأثرة والغائبة داخل النص الأدبي، فتحدث النقاد في «الأدب المقارن» عن تأثير «تأويل» وتأثير «عكسي»، وتحدّث النقاد في «التّناص» عن تناص «تآلف» وتناص «تخالف»، وهي مصطلحات متشابهة في المفهوم والدلالة.

السرقات الأدبية

شكّلت ظاهرة «السرقات الأدبية» في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة، أدلى النقاد فيها بدلوهم، فدبّجوا الصفحات للتعريف بها، وتحديد أنواعها، وأسباب انتشارها وجودة الأخذ وعيوبه... إلخ. فقد تعرضت لدراستها كتب

الأدب العامة، كالأغاني لـ «أبي الفرج الأصفهاني»، وغيره، وكتب النقد المتزجة بالبلاغة كالبديع لـ «ابن المعتز»، وعيار الشعر لـ «ابن طباطبا»، وأسرار البلاغة لـ «عبدالقاهر الجرجاني». وقد جنحت هذه الكتب في دراستها للظاهرة إلى التعميم لا التخصيص، بمعنى أن البحث فيها سار في اتجاهين: الأول التحديد النظري للظاهرة. والثاني الإشارة إلى السرقات دون الارتباط بفترة محددة، أو التركيز على شاعر معين لمعرفة أثره في شاعر آخر، أو عدة شعراء آخرين. وكانت إشاراتهم جزئية، ومتناثرة وغير ممنهجة، فتحدثوا عن سرقة «طرفة بن العبد» من شعر «امرئ القيس»، وسرقة «النابغة» من شعر «أوس بن حجر»، وسرقة «حسّان بن ثابت» من شعر «عنترة بن شداد»... إلخ.

وبقي الأمر على ما ذكرته سابقًا، حتى ظهر «أبو تمام» الذي أثيرت حوله شكوك كثيرة، لخروجه على تقاليد القصيدة العربية، ورغبته في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، يواكب طبيعة العصر، وقد عمل بعض النقاد – فيما أعتقد – على وقف هذا التيار المتدفق، ومقارنته بالأصالة الشعرية العربية لدى «البحتري»، فاتُّهم بـ «السرقة» من الشعراء السابقين أو المعاصرين، مما أدى إلى ذيوع خصومة حوله بين أنصار القديم وأنصار الحديث. نتج عن ذلك نوع جديد من كتب النقد المتخصصة في دراسة الظاهرة، مقتصرة على دراسة شاعرين، هما «أبو تمام» و«البحتري»، بالإضافة إلى دراسة قضايا نقدية أخرى في ثنايا الكتاب، وتمثَّل ذلك في كتاب الآمدي «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري». وبذلك كانت دراسة الآمدي من الدراسات المنهجية المهمة، ليس في ظاهرة السرقات فحسب، بل في دراسة الشعر وبنياته اللغوية والتصويرية والفنية... إلخ، ثم توالت الكتب التي سارت على هذا النهج، ومنها كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني.

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى انتشار ظاهرة «السرقات»، إيمان اللغويين بـ «الموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد

والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم والسير على دربهم، فتأنّقوا في الصياغة الفنية، وتجمّلوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، وفي هذا يقول «ابن طباطبا»: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ صحيح، وحيلة لطيفة، وخلاّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمُطَّرح المملول»[80].

وقد خالف ابن رشيق الرأي السابق، ولعله الناقد العربي الوحيد الذي أدرك خطأ هذه المقولة، فقال: «أما المعاني فما قلّت، غير أن العلوم والآلات ضعفت»[81]، فابن رشيق إذن يرجع السبب إلى قلة اهتمام الشعراء بالثقافة، وضعف مقومات الشاعرية لديهم، والدليل على ذلك أنك إذا «تأملت هذا تبيَّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة «جرير» و«الفرزدق» وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة»[82]، ويرجع ذلك إلى تقدّم العلوم والفنون.

ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرة «السرقات»، لم تقف عند حدود الشعر، بل تجاوزتها، وتسربت إليه بعض الفنون النثرية، كالأمثال وأقوال الفلاسفة والعبارات المشهورة... إلخ، وتضمينها في القصيدة، حيث يذكر «ابن طباطبا» سرقة «أبي العتاهية» لأقوال «أرسطو»، فيقول: «ولما مات الإسكندر ندبه أرسطاطليس فقال: طالما كان هذا الشخص واعظًا بليغًا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته... فاختصره «أبو العتاهية» في بيت، فقال:

وكانت في حياتك لي عظات فأنت اليوم أوعظ منك حيًا»[83]

ومن الجدير ذكره، أن البحث في ظاهرة «السرقة الأدبية»، لم يكن وقفًا

على النقد العربي، بل نجده منتشرًا في النقد الأوروبي منذ عصر اليونان، مرورًا بالعصور الوسطى وعصر النهضة، وإن كان ذلك بدرجات أقل، لاعتمادهم في عصر النهضة على استلهام التراث، ومحاكاته في أبهى صوره، وأروع نماذجه، وأبدع تجلياته منذ عصر الإغريق، من أجل تجاوز ما كان يعرف بعصر الظلام. فقد وصم نقاد العصور الوسطى، خاصة الشاعر، بأنه سارق، أو خاطف، أو متطفل، وهذه الدلالات التي تحمل معنى الإثم الأخلاقي، هي نفسها التي تشير إليها معاجم اللغة العربية «سرق منه مالاً، وسرقة مالاً – سرقاً وسرقة: أخذ ماله خفية، فهو سارق...، ويقال سرق السمع والنظر: سمع أو نظر مستخفيًا»[84]، فـ «السرقة» إذن هي حصول المرء على شيء ليس من حقه الحصول عليه، سواء كان ذلك خفية أو غصبًا. وهذه الدلالات هي التي أكدها النقد العربي، والنقد الأوروبي، يقول شلبي: «إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوروبيين، قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة، حتى إن اسمًا من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل «هيرودوتس، أرستوفان، سوفكليس»[85]. ويجمع النقاد الأوروبيون على صدق مقولة الناقد الفرنسي «فرناندز» عن الشعراء السارقين بأنهم «يقطفون أزهار حديقة لا يملكونها»[86]. ولامت «مدام دي سكوديري» الشاعر الفرنسي «كورني» على سرقته مسرحيته المسماة «السيد» من الأدب الإسباني[87]. وبهذا لم يهتم النقاد بدراسة فاعلية النصوص وعلائقها وصلاتها، وسارعوا إلى إلصاق التهم الأخلاقية والأدبية بالشاعر المتأثِّر بغيره، وبالغوا في ذلك، ولم يجل بخاطرهم أن الشاعر لا يبدع من فراغ، إنما يبدع من مخزونه الثقافي أو الشعري المخبوء في ذاكرته، المختزن في شعوره أو لاشعوره التعبيري والخصوصية الذاتية. ولكن بقدوم القرن الثامن عشر، تحوّل البحث من السرقات إلى المقارنات الأدبية.

استخدم النقاد العرب في معالجتهم لظاهرة «السرقات»، مسميات متباينة تدل على موضوعية الناقد، أو تحيزه، أو رؤيته النقدية، من هنا رأينا «أبا هلال

العسكري»، يطلق عليها «الأخذ»، وكذلك فعل «ابن رشيق»، وسمّاها الآمدي «السرقات»، أما «عبدالقاهر الجرجاني» فكان أكثر توفيقًا في مصطلحه «الاحتذاء» من النقاد السابقين، لما في هذا المصطلح من دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها: الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين. ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذِي لا تذوب في شخصية المحتذَى به، بل له شخصيته المستقلة التي تشرَّبت نصوصًا سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقًا لذلك سياقها الشعري المستقل عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها. وهي أيضًا تعيد اكتشاف الماضي من جديد، وتسقِط عليه رؤيا جديدة ومعاصرة، ولهذا رأى «الصولي» وغيره من النقاد العرب بحسهم النقدي المرهف أن الشاعر «إذا أخذ معنى لفظ ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به»[88]، وهذا يدل على أنه نظر إلى اللغة على أنها إشارات عائمة، تحيا في رحم الرؤيا الشعرية التي يراد التعبير عنها، ومثله في هذا مثل عبدالقاهر الجرجاني.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان النقاد قد تمايزوا في تحديد مسميات الظاهرة «ظاهرة السرقات»، فإنهم من باب أولى قد تمايزت مناهجهم في النظر إليها، لذلك سوف نشير في الصفحات الآتية إلى بعض الكتب النقدية، التي تعاملت باكتمال، أو بشيء من الاكتمال في دراستها ومنهجها لهذه الظاهرة. وأول هذه الكتب كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا، الذي يقول فيه: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»[89]. ولعل لفظ «المحنة» يشير إلى تسامحه مع الشعراء في سرقاتهم لإدراكه صعوبة المرحلة، التي يمر بها هؤلاء الشعراء، ولذلك رأيناه يبيِّن لهم كيفية إخفاء السرقة، فيقول: «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في

غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنًى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المدح..»[90]. فلا يرى ابن طباطبا جناحًا إن هو وضع مثل هذه القوانين لإخفاء السرقة، وكذلك فعل كثير من النقاد الذين جاءوا بعده، ولو أنهم نظروا إليها على أنها قضية تشرّب وتحويل وتأثير وتأثر وتفاعل، لما وضعوا هذه القوانين، ولكانت دراسة هذه الظاهرة قد اتخذت منحًى مغايرًا عن المنحى الذي اتخذته في النقد العربي.

يُعدُّ «الآمدي» واحدًا من النقاد المتميزين، الذين أسهموا بنصيب وافر في حركة النقد العربي، التي نشأت حول ظاهرة السرقات الأدبية في القرن الرابع الهجري. ويُعد كتاب «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» من أوائل الكتب، اتي أُلِّفت في هذا الحقل النقدي للتعريف بالسرقات، وتعليل أسبابها... إلخ، والموازنة من خلال ذلك بين شاعرين لهما باع عظيم في تاريخ الشعر العربي، وكان لهما أشياع ومخالفون، حيث تعصّب قوم لأبي تمام، وتعصّب قوم للبحتري، وبهذا نقل «الآمدي» «المفاضلة من مرحلة اعتماد الأحكام الجزئية، إذ كان يُفضّل الشاعر لقصيدة أو لبيت واحد، إلى مرحلة من النقد لا يقتصر على تحديد خصائص الطائيين، وتقييم شعرهما، بل يتجاوز إلى الحشد الثقافي الزاخر»[91]، فعكس بصدق صورة النقد العربي، ولذلك جاء الكتاب لكي يستقصي على الشاعرين محاسنهما ومساوئهما من خلال موازنة تفصيلية، ومبدأ دعا فيه المؤلف إلى التزامه الموضوعية والإنصاف، دون أن يحدد من أشعر من الآخر، وفي هذا يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»[92]، وهو يفعل ذلك ليس عن جهل بالشعر، أو ضعف في قدرته على الحكم، فـ «الآمدي» عالم بالشعر وبلغة العرب ومناهجها وأساليبها في القول، لكنه ارتأى أن يكون محايدًا، لأن هذا أعدل المناهج وأقربها إلى قول الحق. لكن الحقيقة التي أجمع عليها النقاد، هي أن «الآمدي» لم يلتزم دائمًا هذا المبدأ الذي اختاره لنفسه، فتعصّب للبحتري

على أبي تمام، لأنه أكثر من ذِكر كلمات مثل «حلاوة اللفظ»، و«صحة العبارة» في وصف شعر البحتري، بالإضافة إلى كثير مما عدهه سرقة في شعر أبي تمام، يدخل في باب المعاني المشتركة وليس الخاصة.

وأثناء مناقشة «الآمدي» لقضية «السرقات» في شعر الشاعرين، عرَّج على قضيتين مركزيتين في دراسة ظاهرة «السرقات» الأولى هل السرقة في اللفظ أو في المعنى؟، والثانية تفريقه بين المعاني العامة والمعاني الخاصة في السرقات. وافق «الآمدي» في القضية الأولى آراء عامة النقاد السابقين له، والذين رأوا أن السرقة في الألفاظ دون المعاني، أو أن سرقة المعاني أخف وطأة من سرقة الألفاظ، لأنه لا غنى للشعراء عن تناول المعاني ممن سبقهم، شريطة أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويخالفوا فيها غرض صاحبها[93]، لأن المعاني الطريفة يمكن أن تقع لأي إنسان. فـ «المفاضلة» إذن في الألفاظ وليس في المعاني، وقد ورد ذلك في سياق أسباب استقصائه لسرقات أبي تمام، مبينًا ما وقع له – أي الآمدي – من كتب السابقين، وما استنبطه واستخرجه هو بنفسه، يقول: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أُخرِّجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أنّ مَنْ أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[94]، وهو لم يفعل الشيء نفسه مع شعر البحتري، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا لشاعرهم ما ادّعاه أصحاب أبي تمام له من الابتداع والاختراع، ولهذا جاءت الدراسة عنه في هذا الباب موجزة.

أما القضية الثانية التي ذكرها «الآمدي» في كتابه، فهي قضية المعاني المشتركة والخاصة، ويذكرها «الآمدي» في سياق ما ورد على ألسنة أصحاب البحتري، قائلاً: «ولكن ليس كما ادّعيتم وادّعاه أبو ضياء بشر بن يحيى في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابه، لأنّا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقًا، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك، فما كان من هذا الباب فهو الذي أخذه البحتري من أبي تمام»[95]، وهذا القول يثير مسألتين، الأولى: اتفاق النقاد على أن السرقة في المعاني الخاصة وليس في المعاني المشتركة، والثانية: أنهم لم يتفقوا على تحديد المعاني المشتركة والخاصة بدقة، ويضعوا لهما معيارًا واضحًا يتم التعامل على أساسه، وقد أدى غياب المعيار النقدي إلى إطلاق الأحكام جزافًا في أغلب الأحوال، لاعتماده على الذوق الشخصي للناقد، فما كان يراه ناقد بأنه سرقة، خالفه فيه «الآمدي» مصرّحًا بأنه لا سرقة فيه. يقول «الآمدي»: «فما أورده أبو ضياء من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال، وذكر أن البحتري أخذه من قول أبي تمام:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغير سماح أو طعان بحالِ

وقال البحتري:

وبيت يحلم بالمكارم والعلى حتى يكون المجد جلّ منامه

وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبَّ شيئًا، أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجدِهِ بها.... ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق»[96]. ويقول «الآمدي» في موضع آخر من كتابه «ووجدت ابن أبي طاهر خرَّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقًا»[97]. وهكذا اتهم «الآمدي» أبا تمام والبحتري بالسرقة بالرغم من غياب المعيار، الذي يمكن استنباط هذه الصفة على أساسه، بالرغم من محاولته تحديد الموضوعات التي لا سرقة فيها كما وردت في الكتاب، وهي الاتفاق بين الشعراء أو ما يسمى بتوارد الأفكار أو الخواطر، والأمثال السائرة، والألفاظ المباحة

الشائعة، والمعاني المشتركة، واختلاف الغرض، وهذا كله ينفي صفة السرقة عن الشاعر.

وقد استطاع «عبدالقاهر الجرجاني أن يفك شيئًا من غموض المصطلحات التي جاءت في ثنايا كتاب الموازنة، وغيره. وكان أكثر تحديدًا لمعيار المعاني المشتركة والمعاني الخاصة، يقول: «واعلم أن المشترك العام والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضُل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يعمل فيه نقش، فأما إذا رُكِّب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض - داخلاً في قبيل الخاص، الذي يملَك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصل إليه بالتدبُّر والتأمُّل»[98]، وعلى هذا نجد العام الذي تحوّل إلى خاص فأصبح ملكًا للشاعر، ونجد الخاص الذي تحوّل إلى عام فأصبح مشاعًا بين الشعراء.

قسَّم عبدالقاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين، أطلق على الأول: «المعاني العامة»، أو «المعاني العقلية»، وأطلق على الثاني: «المعاني الخاصة»، أو «المعاني التخييلية»، والسرقة، على حد قوله، لا تكون إلا في المعاني الخاصة فقط[99]، وهو بذلك يتفق مع النقاد السابقين. فالأول لا يدخله التفاضل بين الشعراء، لأن العقلاء يتفقون في الأخذ به في كل زمان ومكان، ويمثِّل له بأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأمثال والحكم المأثورة... إلخ. والثاني هو ما يمكن أن يدخله التفاضل بين القائلين، ويمكن من خلاله وصف أحدهما بأنه أكمل من الآخر إذا زاد عليه شيئًا، لكنه يعترف أن هذا القسم لا يحيطه تقسيم[100]. كما وضع الجرجاني بعض المصطلحات والقواعد الفلسفية في التعامل مع ظاهرة السرقات، فتحدث عن «الاتفاق في عموم الغرض»، مثل وصف الممدوح بالشجاعة والكرم، وهذا لا سرقة فيه، و«الاتفاق في وجه الدلالة» وهو ينقسم عنده إلى

قسمين، الأول: فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرًا في العقول والعادات فإنه لا سرقة فيه. والثاني: وإن كان ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبُّر، ويناله بطلب واجتهاد، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وكان كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والأولية»[101]. وعلى هذا يمكن القول بأن «الاتفاق في عموم الغرض» لا تدخله السرقة، وأما «الاتفاق في وجه الدلالة»، فينقسم قسمين: الأول، لا تدخله السرقة، لأنه مما يشترك فيه الناس، والثاني، تدخله السرقة، لتحوله إلى معنى خاص بالشاعر، لأنه من صياغته، وبهذا تحوّل الصياغة المعنى العام إلى معنى خاص.

استطاع عبدالقاهر الجرجاني كما يقول د. محمد مصطفى هدّارة، أن يستعمل ما فات النقاد السابقين في دراساتهم للمعاني التي هي عماد ظاهرة السرقات، «وحوّل دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام، إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها، وتأثُّر الشعراء بعضهم ببعض، إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن تكون نسخًا ومكابرة»[102]، بل تجاوز ذلك عندما تحدّث عن مبدأ «الاتفاق في وجه الدلالة»، إذ أشار إلى أهمية الصورة الشعرية في السياق، وكيفية نقل الشاعر الصورة إلى صورة أخرى تتسم بالتجديد والإبداع. وبذلك أصاب ظاهرة السرقات تحوُّل جديد على يديه لأنه لم يهتم باللفظ والمعنى لتحديد وجود السرقة، أو عدم وجودها في شعر الشاعر. وإنما أضاف إلى ذلك مناقشة الصورة الشعرية باعتبارها مكمن الإبداع الشعري وأساسه، ويرجع ذلك إلى اهتمام عبدالقاهر بالبعد النفسي للمعنى العام وقوته التأثيرية في المتلقي في سياق البحث عن الاحتذاء «السرقة».

بناءً على ما سبق، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التّناص» و«السرقات الأدبية» على النحو الآتي:

1 – يرتبط مفهوم «التّناص» بدراسة النص الأدبي، باعتباره جنسًا غير مقيد بنوع محدد من التفاعل مع النصوص الأخرى، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، قومية أو عالمية، لغة واحدة أو أكثر من لغة، ثقافة واحدة أو أكثر من ثقافة... إلخ، وهذا ما أطلقنا عليه سابقًا استعلاء «التّناص» على حدود الزمان والمكان. أما «السرقات الأدبية» فقد ركّزت على سرقة الشعراء المحدثين من الأقدمين، أو سرقة المحدثين من المحدثين، وتجاوز بعض النقاد سرقة الشعر من الشعر إلى سرقة الشعر من النثر، أو من أقوال الفلاسفة مثل سرقة أبي العتاهية من أرسطو[103]، وهي إشارات قليلة إن لم تكن نادرة. لكن الميزة التي تجدر الإشارة إليها هنا، هي أنهم لم يربطوا السرقات في حدود اللغة القومية مثل فعل «الأدب المقارن» في دراسته للتأثيرات.

2 – اهتم النقاد في موضوع «التّناص» بدراسة الكيفيات التي يتم بها ظهور نص سابق في نص جديد وتحديدها، وتحديد مصطلحاتها بدقة، ذلك إلى ربط النص بإطار البنية التي تتشكّل من مجموعة من الأنساق المتحوّلة، التي تتفاعل فيها هذه الأنساق وتتكامل في بناء داخلي يتسم بالشمولية والتنظيم وفق قوانين محددة، وهذا يعني أخذ القضايا الفنية في الاعتبار عند عملية تحليل «التّناص»، باعتبارها نسقًا يتضافر مع الأنساق الأخرى، لتكون دراسة «التّناص»، على هذا الاعتبار، دراسة النص في صورته الكلية، أو ما يقاربها. أما «السرقات الأدبية» فقد اكتفت مثل «الأدب المقارن»، برصد الظاهرة، وطرائق ممارستها، أو بمعنى آخر الوقوف عند حدود رد السرقة إلى أصلها. وهذه دراسة تعزل النص عن بنيته الكلية، أو تعزل الأنساق المكوِّنة للنص عن بعضها بعضًا. ومن هنا كانت الدراسة جزئية أو تجزيئية جاءت على حساب الاهتمام بالمقوِّمات الفنية للنص.

3 – يهتم النقاد في موضوع «التّناص» بمعرفة المدى الذي وصلت إليه التجربة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعرية الجديدة، في استيعابها وتفاعلها مع النصوص أو التجارب السابقة، وكيفية تحويل هذه النصوص، لكي تتلاءم مع طبيعة العصر، وأي الآليات والتقنيات استخدمت في ذلك، دون الانحياز المسبق إلى أي من النصين المدروسين، وتشير دراسة «السرقات الأدبية» إلى غير ذلك، إذ اكتفت برصد الظاهرة، والموازنة بين السارق والمسروق، أو بين الأصل والصورة، وفضّلوا في حالات كثيرة جدًا الأصل دون إبداء الأسباب المقنعة لهذا الحكم، وبهذا يتحول الشاعر إلى مستهلك غير متفاعل مع الآخرين، وتتحول قصيدته إلى مُزَق لا يجمع بينها جامع.

4 - لم يهتم منظرو «التّناص» بإعطاء بعد أخلاقي للقضية، ولم يخطر في بال نقاده مثل هذا الحكم على الإطلاق، بل أجمعوا على أن النصوص لا تُبدع من فراغ، وإنما تستند إلى نصوص سابقة. فـ«التّناص» إذن شبكة من العلاقات والتفاعلات، والهدم والبناء، تقيمها النصوص مع بعضها بعضًا، وتتدفق بلا نهاية. لكن دراسة «السرقات الأدبية» لدى النقاد، تتجه في أغلب أحوالها إلى تأثيم السارق أخلاقيًا، وإذا تجاوزوا عن خلع صفة الإثم الأخلاقي عن السارق، فإن عليه أن يحسن الأخذ والإخفاء، كأن يغيِّر غرض السرقة مثلاً من المدح إلى الهجاء أو العكس، ولذلك أجهدوا أنفسهم في وضع قوانين تتحول فيها السرقة من عيب إلى فن.

5 - حدّد النقاد في دراستهم لـ «التّناص» مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات... إلخ، التي يُدرَس «التّناص» على أساسها، فتحدثوا عن آليات واضحة كالاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وتقنيات محددة كـ «التّناص» المباشر وغير المباشر، و«التّناص» الجزئي والكلي، و«التّناص» المختلف والمؤتلف... إلخ. ولقد حاول النقاد الذين تعرضوا لظاهرة «السرقات» أن يضعوا معايير نقدية ثابتة، فتحدثوا عن اللفظ والمعنى، وفي أيهما تكون السرقة، وتحدثوا كذلك عن المعاني المشتركة والمعاني الخاصة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتحدثوا عن السرق والسلخ والنسخ والغصب والاختلاس... إلخ[104]، لكنهم عادوا واختلفوا في تحديد المعاني العامة والمعاني الخاصة، فما عدّه القاضي الجرجاني سرقة، لم يعدُّه الآمدي كذلك، والعكس. وما عده «أبو ضياء»، ذاكرًا أن البحتري سرقة من أبي تمام، عدّه «الآمدي» من الكلام الموجود في عادات الناس ولا سرقة فيه، لأنه من المعاني العامة وليس من المعاني الخاصة[105]. وهكذا اختلف النقاد في تحديد المعيار بدقة، مما أدى إلى غموضه، وإلى وجود التباس كبير في الحكم على الشعراء، بل لابد أن يكون قد وقع عليهم الظلم لأن الأمر أصبح مقرونًا بالذوق الشخصي، وهوى النقاد مع هذا الشاعر أو ذاك، وهذا ما حدث لأبي تمام مع «الآمدي».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

1) د. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية – مكتبة مصر – ط 1، ص 33.

2) انظر د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1997م، ص 31.

3) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص 203.

4) نعني بالقيم الخلافية للدوال: مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ومعرفة العلاقة فيما بينها. للاستزادة من هذا الموضوع، انظر ما سبق ص 196-197.

5) انظر رولان بارت: درس السيميولوجيا – ترجمة ع. بنعبدالعالي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 2 – 1986م، ص 83.

6) يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط 3 – 1985م، ص 38.

7) د. عبدالسلام المسدِّي: الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1977م، ص 122.

8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – ط 2 – 1985م، ص 23-24.

9) انظر ما سبق، ص 26.

10) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب «مادة نصص» – دار صادر – بيروت – المجلد السابع – ط 1 – 1991م، ص 97-98.

11) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الأدبي الثقافي – السعودية – 1985م، ص 13.

12) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 85.

13) عبدالنبي اصطيف: مكوّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد – بيروت – العدد 24 – 1990م، ص 32.

14) روبرت ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص – نابلس – ط 1 – 1992م، ص 9.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

15) ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد علي النجّار – دار الهدى – بيروت – ط 2 – ج 1 – 1952م، ص 33.

16) يعني بالتّضام: ما يقوم بين مكوّنات النص من علاقات نحوية، أما التقارن: فهو يدرس ما تتصف به مكونات النص من وثاقة صلة، وسهولة تواصل فيما بينها. أما القصدية: فموضوعها اتجاه منتج النص إلى أن تؤلّف مجموعة الوقائع المعرفية نصًا ذا نفع عملي في تحقيق مقصد المؤلف، أي في نشر معرفة أو بلوغ هدف. انظر ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص، ص 17-30.

17) انظر ما سبق، ص 10.

18) ما سبق، ص 35.

19) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي – المغرب – ط 2 – 1986م، ص 120.

20) انظر ما سبق، ص 120.

21) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة ضمن كتاب لتزفتان تودوروف (وآخرين) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة وتقديم: أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1987م، ص 103

22) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي – ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 1 – 1986م، ص 269.

23) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 104.

24) تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري – ترجمة: فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 2 – 1996م، ص 122.

25) ما سبق، ص 125.

26) ما سبق، ص 125.

27) انظر ما سبق، ص 127-130.

28) ما سبق، ص 127-128.

29) ما سبق، ص 129.

30) انظر ما سبق، ص 128.

31) انظر ما سبق، ص 136-137.

32) د. عبدالواحد لؤلؤة: شواطئ الضياع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1999م، ص 27.

33) د. محمد عبداللطيف: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني – الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر – ط 1 – 1995م، ص 142.

34) د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الحديث، ص 156.

35) انظر د. صلاح فضل: شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط 1 – 1990م، ص 77.

36) باقر جاسم محمد: التّناص، المفهوم والآفاق – مجلة الآداب – بيروت – العدد 7-9 يوليو، أغسطس، سبتمبر 1990، ص 65.

37) ما سبق، ص 65-66.

38) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 103.

39) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

40) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً – مكتبة مدبولي – مصر – 1993م، ص 36.

41) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 9.

42) انظر ما سبق، ص 8.

43) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 36.

44) ما سبق، ص 36.

45) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

46) عبدالوهاب ترّو: تفسير وتطبيق مفهوم التّناص في الخطاب النقدي المعاصر – مجلة الفكر العربي المعاصر – بيروت – العدد 60-61 – يناير، فبراير، – 1989م، ص 78.

47) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 38-39.

48) انظر ما سبق، ص 37.

49) انظر ما سبق، ص 37.

50) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 147-148.

51) أدونيس: زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ط 3 – 1983م، ص 212.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

52) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

53) انظر ما سبق، ص 108.

54) انظر ما سبق، ص 108.

55) ما سبق، ص 107.

56) ما سبق، ص 107.

57) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 63.

58) انظر مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 110.

59) ما سبق، ص 110.

60) انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

61) انظر د. محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص 121.

62) انظر رينيه ويلك وأوستين وارين: نظرية الأدب – ترجمة: محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1972م، ص 57.

63) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1996م، ص 17.

64) ما سبق، ص 17-18.

65) انظر رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 60.

66) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 19.

67) ما سبق، ص 19.

68) انظر ما سبق، ص 20.

69) رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 61.

70) ما سبق، ص 58.

71) ما سبق، ص 60.

72) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 23.

73) ما سبق، ص 24.

74) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط 5 – د.ت، ص 9.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

75) ما سبق، ص 10.

76) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن «سعيد عقل وبول فاليري» – منشورات مركز التوثيق والبحوث – بيروت – 1980، ص 115.

77) التقليد: أحط مستويات التأثير بحكم كونه نمطًا ميكانيكيًا يفقد معه المقلِّد لهب الريادة. أما الاقتباس: فهو أرفع مستوى من التقليد، يحفظ للمتأثر قدراً أكبر من حرية الخلق والإبداع. أما الاحتذاء: فيضع المتأثر نفسه في الحالة ذاتها لدى المؤثر أي فيه مشاركة من الداخل. وأما التمثيل: فهو أرقى مستويات التأثير وأصعبها دراسة على الإطلاق، حيث تتم عملية تحويل نوعي لكل ما اكتسبه المتأثر. للاستزادة انظر ما سبق، ص 117-118.

78) ما سبق، ص 119-121.

79) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 343-349.

80) ابن طباطبا: عيار الشعر – تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلاّم – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1984م، ص 46-47.

81) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت – ج 2، د.ت ص 238.

82) ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 238.

83) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

84) انظر مجموعة من العلماء: المعجم الوسيط «مادة سرق» – مجمع اللغة العربية – مصر – ط 3 – ج 1 – د.ت، ص 444.

85) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي – المكتب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1981م، ص 246.

86) ما سبق، ص 246.

87) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 29.

88) الصولي: أخبار أبي تمام – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – مصر – 1937، ص 53.

89) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46-47.

90) ما سبق، ص 113.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

91) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن، ص 35.

92) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – حقق أصوله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد – المطبعة التجارية الكبرى – مصر – ط 3 – 1959، ص 11.

93) انظر الآمدي: الموازنة، ص 273، وانظر أبو هلال العسكري: الصناعتين – حققه وضبط نصه د. مفيد قمحية – دار الكتب العلمية – بيروت – ط 2 – 1984، ص 217-218، وانظر كذلك ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 112.

94) ما سبق، ص 273.

95) ما سبق، ص 50.

96) ما سبق، ص 314.

97) ما سبق، ص 103.

98) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – 1978م، ص 295.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

99) انظر ما سبق، ص 228.

100) انظر ما سبق، ص 230.

101) انظر ما سبق، ص 293-294.

102) د. محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات، ص 126.

103) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

104) من أخذ معنى بلفظه كما هو، كان سارقًا، فإن غيَّر بعض اللفظ، كان سالخًا، وإن كانت السرقة فيما دون البيت، فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضًا النسخ، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه أغلبه، فتلك الإغارة والغصب، فإن حوّل المعنى من نسيب إلى مديح، فذلك الاختلاس. انظر ابن رشيق: العمدة ج 2، ص 281-282.

105) انظر الامدي: الموازنة، ص 50.

* * *