

1- التناص: المفهوم والمصطلح

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية نظرا لفاعليته الإجرائية في نقد النصوص عن طريق تفكيكها وإعادة تركيبها، و للتناص تعاريف عدة.

1-1- المفهوم:

جاء التناص في المعاجم العربية من مادة نصص، ولا يكاد يتجاوز مفهومه من الناحية اللغوية المعاني التالية: الرفع والإظهار والإجهاد لاستخراج أقصى ما في الإمكان من القوة. والدلالة الواضحة الظاهرة من قول أو كلام،⁽¹⁾ ولفظ التناص الذي جاءت بنيته الاشتقاقية وصيغته الصرفية لتفيدا البعدين الأساسيين اللذين عليهما يتوفر، وهما التشارك والنص، إنما هو في الواقع البديل من "التداخل النصي" الذي يعود في التعليق الغربي إلى ستينات القرن الماضي، إذ يقوم - كما ترى - بديلا حاسما، فيه من الاكتناز الدلالي والتوأم المقطعي ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبي المركب تركيبا ثنائيا فرع عليه.⁽²⁾

ويقابل لفظ التناص في اللغة الفرنسية (Intertextualité)، فالسابقة (Inter) تعين الحركة، والفتح، والتهوئة، والتبادل. أمل الجذر فمشتق من الفعل اللاتيني (Texere) الدال على النسيج والحياسة.⁽³⁾ ويستفاد من معاني الجذر السابقة اعتبار التناص حركة النصوص وانفتاحها على بعضها البعض.

1-2- المصطلح:

(1)- انظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة، دار المعارف، مصر، 1989، مادة (نصص)، ج16، ص442./ الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق ع الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة (نصص)، ص459.

(2)- أحمد السماوي، التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجا، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، ط4، 2002، ص13.

(3)- المرجع نفسه، ص17، نقلا عن: Habib Salha, Poétique maghrébine et intertextualité, Tunis, 1992, p28.

لعله لا يمكننا الخوض في تعريف مصطلح "التناص" إلا على ضوء تعريف مصطلح آخر هو (النص) باعتباره البنية الاشتقاقية الأولى التي تشكل منها التناص.

وللنص تعاريف عدة بقدر ما هناك من المدارس والمذاهب، وقد تلخصت مجمل تعاريفه في كونه « وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، تنتجها ذات فردية أو جماعية »⁽¹⁾ فهو يهدف إلى توصيل المعارف ونقل التجارب بطريقة إخبارية مباشرة أو أدبية غير مباشرة، وهو كدليل يستوعب (دالا) و (مدلولا)، يقوم على مبادئ الانسجام والتماسك التي تمنحه أدبيته، يتميز بانفتاحه وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى، تأتي ذات المبدع، وذات القارئ كواحد منها، إذ لكل منها نصها الخاص بها.

فالنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم إنه حقل منهجي، لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة من الكلمات القابلة ليس فقط لاستعمالات عديدة بل للدخول أيضا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهائية.⁽²⁾ وهكذا يحقق النص من خلال انفتاحه وتعددده - عند نقاد الحداثة - تميزه عن رؤيته (كعمل) مغلق مستقل عند دعاة النقد الجديد « فيأتي الانتقال من العمل الأدبي إلى النص الأدبي، انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية كعمل مغلق مجهز بمعان محددة، تكون مهمة الناقد أن يحل شفرتها، إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقبل الاختزال، كتفاعل لا ينتهي للدلالات التي لا يمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى واحد... وهكذا فإذا كان النص مقولة يكون التناص هو الإجراء الذي تفرضه هذه المقولة ». ⁽³⁾

(1) - محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص24.

(2) - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2005، ص173.

(3) - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا التداخل النصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص24. نقلا عن: تيري إنجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، هيئة قصور الثقافة، مصر، 1961، ص167/ص168.

وإذا كان (التناص) قد انبثق من عمق البحث في النص عند نقاد الحداثة، فإن الإسهام الأكبر في تعريف النص يعود للناقدة جوليا كريستيفا⁽¹⁾ حيث ربطت مصطلح النص بمصطلح التناص من خلال تعريفها للنص كإنتاجية من حيث:

1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية.

2- أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى نصوص عديدة منقطعة من نصوص أخرى.⁽²⁾

فالنص لم يعد فضاءً مغلقاً، إنما هو ساحة لتبادل النصوص (أي تناص) يقوم على إعادة توزيع اللغة هدمًا وبناءً، مما يحول دون رؤيته كمنتج جاهز منته، إلى رؤيته كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

ويتضح مفهوم التناص عند كريستيفا أكثر من خلال طرحها لمصطلح الإيدولوجيم (L'idéologème) التي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها مادياً، على مختلف مستويات بناء كل نص، التي تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية⁽³⁾ « أي الطريقة التي يمكن بواسطتها للنص أن يعلن عن تلك النصوص التي يتضمنها، » إذ تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي من خلال ملفوظات دالة عليها، سواء كانت مصادر هذه النصوص المرجعية شفهية أو مكتوبة، ومن أجناس أخرى⁽⁴⁾.

وعلى هذا يتحدد مفهوم التناص عند كريستيفا على أنه « تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويسوغ تناول مختلف متتاليات ورموز بنية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات مأخوذة من نصوص أخرى... ومن أجل هذا يغدو مفهوم التناص علامة للطريقة التي بها يقرأ نص

(1)- انظر: رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية... المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 37.

(2)- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص 21.

(3)- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 22.

(4)- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، مج 14، ع 54، ديسمبر 2004، ص 391.

ما التاريخ ويندمج فيه «⁽¹⁾. وهكذا يأتي النص عندها كمجال تناصي « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى «⁽²⁾.

ولئن كان مصطلح التناص قد ولد على يد جوليا كريستيفا، فإنها كانت تسترشد في أبحاثها حوله بالنقد السوسيونصي الذي وضع أساسه باختين، كم كانت في نفس الوقت واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات كما تبلورت على يد تشومسكي، ولذلك نظرت إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخل هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها»⁽³⁾.

عموماً يمكن تحديد عناصر التناصية المتفاعلة فيما بينها عند جوليا كريستيفا في (موضوع الكتابة، المتلقي، النص الخارجي) على محورين متقاطعين:

- محور تركيبي يتناص فيه (موضوع الكتابة والمتلقي).
- محور عمودي يتحاور فيه (النص مع نصوص أخرى)⁽⁴⁾.

من هنا يبدو التناص عند كريستيفا حواراً بين النص وكتابه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه وما يملكه المتلقي من خبرات سابقة وتري كريستيفا أن ظاهرة التناص، لها جذور ممتدة في التاريخ الأدبي، وتمتد إلى النصوص الشعرية الحديثة، بل أصبحت قانوناً جوهرياً فيها « إذ هي نصوص، تتم صناعتها عبر الامتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء التداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (altrajonction) ذات طابع خطابي...»⁽⁵⁾.

(1)- بيار مارك دوبيازي، نظرية التناص، تعريب مختار الحسني، ص 9/2 www.awu.dam.org

(2)- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985، ص 27.

(3)- حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج 40، م 10، يونيو 2001، ص 69.

(4)- شكير فيلاله، الأسس التكوينية لمفهوم التناص، ص 9/6.

(5)- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 79.

فالنص من وجهة نظر تناسية لا يولد من فراغ، إنما هو مدين في تخلقه إلى جمع من النصوص، التي هي بمثابة المرجعية أو القاعدة الخلفية التي ينطلق منها الأديب لصناعة نصوصه، « لأن الكاتب إنما يكتب من لغة استمدتها من مخزون معجمي له وجود في أعماقه، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه»،⁽¹⁾ وبالطبع فإن المرجعية لا تتحصر فيما يعد تراثاً، بل إنها غالباً تتجاوزها، لأن المرجعية في أي إبداع هي إعادة استخدام لمعارف ومدركات متراكمة اخترنتها ذاكرة المبدع، وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع.⁽²⁾ فلا شيء كما يقول بول فاليري أدعى غلى أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى على آراء الآخرين « فما الليث إلا عدة خراف مهضومة»،⁽³⁾ ولذلك أصبح المبدع وبعده النص الأدبي « ليس انعكاساً لخارجيه أو مرآة لقائله، وإنما فاعله المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناس، ومن ثم فالنص بلا حدود».⁽⁴⁾

ولئن كان مفهوم التناس قد حدده باحثون كثيرون مثل (كريستيفا، وأرييف، ولورانت جيني، وريفاتير) فإنه من الصعب الوقوف له على تعريف جامع نستأنس به دون غيره من التعريفات، ذلك أنه « اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (signes) تشير غلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص».⁽⁵⁾

فلا مجال إذن لرؤية النص كعمل معزول عن غيره من النصوص، فكل نص لا يحقق نصيته إلا من خلال رؤيته كنتناس، أي « كنص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع »⁽⁶⁾ على حد تعبير عبدالله الغدامي فالتناس يعني رؤية النص كتجميع مشكل من عناصر غير متجانسة ذات علاقات تفاعلية متبادلة

(1) - رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص21.

(2) - سعاد عبد الوهاب، مستويات المرجعية وتجليات التراث في الشعر الكويتي الحديث، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية 23، الرسالة 198، 2003، ص11.

(3) - غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1981، ص17.

(4) - أحمد بن سليمان اللهيبي، التناس، ص1. موقع www.bad.com

(5) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

(6) - المرجع نفسه، ص 323 .

تغيب أمامها النصوص الأصول، حيث تتماهى العناصر النصية السابقة في النص الحاضر، أو كما يقول رولان بارت « النص ليس سطرا من الكلمات... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص: نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة ».(1)

فلا يتحدد مفهوم التناص بضم النصوص إلى جنب بعضها البعض، أو الإعلان على إثبات حضورها المجاني، ولا بإعادة الاستعمال لنصوص من الماضي، ولا البحث في أصل ونسب النصوص المستحضرة، وإنما هو العمل على إدخال هذه النصوص في شبكة من العلاقات لضمان التغيير في هوية عناصرها الأولى، وإعطائها دلالات جديدة وهو ما يجعل من التناص كما يرى لورانت جيني « تحويلا وتدويبا لنصوص عديدة مكتشفة من طرف نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى ».(2) فالنص لا يعتمد أو يحاكي النصوص المضمنة، بل يعمل على تخطيها وتجاوزها، بخلق لغة جديدة من مجموع تلك النصوص، بما يضمن له الدوام والاستمرار، إن الذي يتوق لتخطي نفسه فهو ينقدها كما يقول غوته.

ويتحدد التناص عند ريفاتير داخل وعي القارئ من خلال معرفته للنصوص التي سبقت النص الحالي « إن التناص هو مجموع النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين ».(3)

إن النص الأدبي وفق مفهوم التناص يأتي كشبكة من الدلالات، والرموز المتناسخة، والمتضافرة بحيث تغدو القراءة تأويلا أو إنصاتا لما قيل من قبل، واستكناها لما وراء ما قيل فعلا.(4)

(1)- رولان بارت، نقد وحقيقة، ص21.

(2)- عمر أوكان، لذة النص أو مغادرة الكتابة عند بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، ص30.

(3)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص95، نقلا عن Perrone.Moisé 1976L n°27 Impotique .

(4)- بشير بويجرة، تضافر الشعري والأسطوري، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية، وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994، ص82.

وعلى ضوء هذا، يتسع مفهوم التناص عند "جاك دريدا" متمثلاً في استخدام النص الحالي لكل كلمة سبق استخدامها في نص آخر سابق، إننا لا نتحدث عن اقتطاف وحدات دلالية أكبر من الكلمة، مثل الجملة النثرية أو بيت شعر، بل مجرد استخدام كلمات سبق استخدامها. (1) مما يعني لانهائية التناص عند دريدا، الذي يؤسس لانهائية النص ولانهائية القراءة، لكن هذا الأمر يتعدى كل احتمالات التصور، لأنه يقدم معادلة كما - يرى ليتش- تقوم على « مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروباً في عدد كلمات نص ما يساوي كمية التناص، وحيث أننا لا نستطيع تحديد تاريخ الاقتطاف فإن معادلتنا الزائفة عديمة الفائدة». (2)

فالنص دائم الحاجة لغيره من النصوص، إنه تناص بطبعه، لضمان تعزيز موقعه وتأكيده حضوره، الحضور الفاعل الذي يؤسس له من خلال تلك الشبكات العلائقية التي يقيمها مع النصوص الوافدة، ومن هذا المعطى يعتبر التناص « وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها»، (3) لأنه إذا كان الأدب يتوارث عبر العصور بحيث يمر من عصر إلى عصر، فإن المبدع ليس هدفه التمرير، وإنما الإجابة عن تساؤلات عصره « (4) الأمر الذي يعني التناص « ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي بين النصوص، التي تتيح للقارئ فرصة معاينة النصوص معاينة قائمة على إثارة وعيه وإدراكه واستنفار معرفته وخبرته في النص الوافد، وما طرأ عليه من تحولات في تغيير دلالاته عندما يدخل في نسج النص الجديد، ويصبح جزءاً لا يتجزأ منه». (5)

ومنه فإن القضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، لو كان كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ الخبير

(1) - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من النبوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 232، أبريل 1998، ص 372.

(2) - المرجع نفسه، ص 372، ص 373.

(3) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 121.

(4) - Ingeburg la chaussée, pourquoi l'intertextualité. www.siems-public.org. P1/2

(5) - موسى رابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص 7.

المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها تتحاور وتضطرب وتتزوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصيا بوصفها أنظمة علاقات متماسكة، لكل منها دلالاته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندنا تتلاقى في النص الجديد، تسمهم متضافرة في نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص». (1)

وهكذا يمكن اعتبار التناص على أنه « دراسة الخطاب بوصفه جزء من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انصواء النص موضوع الدراسة في سياق العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه أو كيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله، وما كسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب ». (2)

وقد حاول محمد مفتاح استخلاص مقومات التناص من مختلف التعاريف التي أوردها العديد من الباحثين وهي:

- فسيفساء من نصوص أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصديرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

مستخلصا أن التناص هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة. (3)

وهكذا يبقى النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعاته بل عبر حياته كلها فإنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعاتها مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها

(1) - حكمت النوايسة، التناص في شعر أبي تمام، الحق أبلغ نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع431، 2007، ص 97 نقلا عن عبد النبي اصطيف، التناص، مجلة الراية، مؤته، جامعة مؤته، ع2، 1993، ص55.

(2) - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص338.

(3) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطائها دلالات جديدة نابعة من الوضع السوسيوثقافي لمؤلف النص.⁽¹⁾

وتبقى تعريفات التناص على كثرتها وتشعبها أنه تدور حول جوهر التناص في النهاية، في كونه تأثر نص بنص، أو مبدع بآخر.

(1) عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003، ص 10.

2- التناس في رؤى النقاد الغربيين

انبثق مفهوم التناس الذي اقترحه جوليا كريستيفا في الخطاب النقدي من عدة مصادر مثلت بالنسبة إليه المهاد النظري لـ ليتلور، وتختلف هذه المصادر منبثا مثلما تتبثق منها، ففكرة التداخل النصي تتبع من جمع متداخل من حركة الستينيات والسبعينيات الفكرية الأوروبية الكبرى التي تتضمن الشكلية الروسية والألسنية البنيوية والتفكيكية وكذلك السيميوطيقا.⁽¹⁾ مما منح تنوعا في المفهوم وحقق له تشعبا في التصور، حتى لكأن البحث فيه فتح فصده عن الانغلاق فرط الزحام على حد تعبير حسين الواد.

وقد ارتبطت سيادة مفهوم التناس بفكرة استقلال النص، إذ توقفت إحالة النص على التاريخ وخاصة على صاحبه بما له من نفسية ونوايا، مثلما يطل وهم النص المكتفي بذاته عند البنيويين بخلاف أنصار ما بعد البنيوية. فلم يعد النص شيئا مستقلا أو موحدًا، بل مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إذ أن نسق لغته ونحوه ومفرداته يجر معه شظايا وأجزاء متنوعة - آثارا - من التاريخ حتى النص يشبه توزيع ثقافي لجيش الخلاص يضم مجموعة غير محدودة من الأفكار والمعتقدات والمصادر غير المتجانسة.⁽²⁾ فدراسة أعظم الأدباء وخاصة الشعراء، لا يمكن أن تدور في فلكهم، لأن التحرك في هذه الدائرة لا يكفي في تحقق معرفة حقيقية، لأن معرفة الأول لا بد أن ترتبط بمعرفة الآخر، فأكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه من رواسب الأجيال السابقة، ومن ظواهر التيارات المعاصرة.⁽³⁾

فالشعر إبداع ضمن إطار الموروث، مداولة للتأسيس من نوع آخر، ينتجه الخيال ملتحما بالواقع، والذاتي مندمجا في الموضوعي، وينبغي لكل نهضة شعرية أن تقوم على ثقافة تمتد إلى الأصول، إلى قرون من النتاج الحضاري،⁽⁴⁾ وهذا ما جسده القصيدة المعاصرة، إذ أصبح الإنتاج الشعري المعاصر نشاطا ثقافيا وجماليا، بل لنقل شعر الثقافة المتضخمة التي تمتد بذاكرة المبدع إلى عشرات القرون، وقد كان تكثيف التجارب الشعرية هو الدافع إلى

(1)- حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ت)، (د ط)، ص 19.

(2)- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 366، ص 367.

(3)- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط 1، 1995، ص 140.

(4)- إبراهيم رمانى، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992، ص 30.

استخدام الشعراء المعاصرين تلك الثقافة، ومن ثم حاوروا الشعر والحكم والأمثال والأقوال المأثورة والتاريخ والرموز بثتى أنواعها إلى درجة العثور على العديد من تلك الثقافات في نص واحد تمتد عبر ذاكرة واسعة من الزمان (1).

إن الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، يأتي من أكثر الأمور فعالية في عملية الإنتاج الإبداعي، إذ ينطلق منه المبدع لامتلاك أدواته الفنية، ومعالجة قضايا عصره، وهو ديدن الشاعر المعاصر الذي راح يستزيد من عطاءات التراث والثقافة، جسدها ولوعه بتوظيف الموروث الأسطوري الديني «... بالإضافة إلى الأساطير التي يختزنها العقل الجماعي، فكثير مما حوته الكتب المقدسة يمثل نظاما للرمز الفني، ويقترح (فراي) نموذجاً فضائياً... يوازي الزمان منذ بداية التكوين حتى نهاية العالم، وقد استعان جميع الشعراء الأوربيين بهذا التصور، سواء أكان ذلك بوعي منهم، أو بغير وعي، المهم أن الحضور الأسطوري كان شمولياً في الخطاب الشعري الأوربي» (2) الأمر الذي استدعى وجود نظرية جديدة لتنظيم تلك الممارسات النصية التي تشتهي عولمة النص الشعري وانفتاحه على امتداد الثقافة والتاريخ والفلسفة...

والحقيقة أن إسهام ما بعد البنيوية ليس موجهاً نحو إيجاد علم النص، بنحو ما هو موجه نحو إيجاد تبرير فلسفي لمفهوم القراءة، مبني أساساً على تصور خاص للمثلث الإبداعي (المؤلف، النص، القارئ)، ينتقل فيه مركز الثقل في عملية الإبداع من المؤلف والنص، إلى القارئ الذي يبدأ ميلاد فاعليته بموت المؤلف (3).

فالكشف عن هذا التراكم المعرفي داخل الخطاب الشعري، أصبح منوطاً بعهدة القارئ الذي أعلت الحداثة النقدية من سلطته النقدية، فأصبح هو من يقرر مصير النص، هذا القارئ الذي يفترض فيه أن يحطم ويكسر حدود النص، قارئ ينطلق من مؤشرات النص الأسلوبية للإجابة عن حيرة الانفعال والتأثر، يعيد تشكيل النص وهو واع بأنه واقع جمالي

(1) - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 347.

(2) - تزفيتان تودروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 100.

(3) - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 19.

وخيالي، وبناء له دلالاته (البنوية) ونظام رمزي إشاري (السميولوجيا)، يبدأ في التفاعل مع الواقعية (الاجتماعية) ليتشكل على نحو خيالي (1).

وهكذا فإن القارئ في مواجهته للنص الإبداعي، يواجه الثقافة والواقع الحضاري بكل أبعاده، كما يواجه في النص أسئلته الملحة التي يطرحها من حين لآخر على نحو ظاهر أو خفي « فإذا كان القارئ يتكيف مع النص ويلج إلى عالمه أو يتوحد به، فإن النص يحث القارئ على النظر والتفكير ويدعوه إلى استنفار طاقاته وامتحان قدراته وجلاء موهبته» (2) لذلك أصبحت القراءة المعاصرة للنصوص الإبداعية فعلا من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية، إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة، إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات التي نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً (3).

لقد كانت للدراسات اللسانية والبنوية إضافة إلى الشكلائية الروسية، التي اهتمت بالبحث حول مفهوم النص والخطاب أهميتها الكبرى في التأسيس لنظرية التناس، إذ يؤرخ تودوروف لبدایات التناس مع حركة الشكلائين الروس التي سعت إلى تأسيس علم أدبي مستقل هو علم البويطيقا، الذي يهتم باللغة الأدبية، فوجد شلوفسكي يقول: « إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأدبية الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين بل أن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» (4).

فهذه المفاهيم وتلك الجهود كانت نقطة انطلاق لجماعة "تيل كيل" "Tel Quel" التي راحت تصوغ نظرية جديد للنص، وقد كانت كريستيفا من أبرز ممثليها عندما تساءلت عن خصوصية الموضوع أي النص التي طمحت كل الاتجاهات في احتوائه وتفسيره

(1) - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 340.

(2) - سلمان كاصد، علم النص، دراسة بنوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي، الأردن، (د،ط)، (د،ت)، ص 251.

(3) - حسن الواد، القراء والكتابة، منشورات جامعة تونس، 1988، ص 189، 190.

(4) - تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر:شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 41.

لتضع للنص عدة تعاريف كان أهمها أنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة⁽¹⁾.

إن التناص بعد التجديد الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الستين من هذا القرن أصبح من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية...و خلال ربع قرن آثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل، ولم يفرض وجوده مؤخرا إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التجديد⁽²⁾.

2-1- التناص عند ميخائيل باختين (الحوارية):

يكاد يجمع الدارسون على أن باختين هو أول من وضع مفهوم التناص، وإن كان طرحه في صيغة مفهوم الحوارية، الذي استعمله لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد، كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية أو توضح بعض الظواهر التي تتضوي تحت الحوارية، منها مفهوم تعددية الأصوات ومفهوم تعددية اللغات⁽³⁾.

ينطلق باختين من تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي «... عندما يدخل فعنان لفظيان، تعبيران اثنان، متجاوران، في نوع خاص من العلاقات الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي علاقة (دلالية) بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي⁽⁴⁾ فكل ملفوظ أو تعبير حسب باختين مرهون بوجود لفظ آخر أو تعبير آخر، أي تقوم بينهما علاقة تقاطع، إذ لا يمكن النظر إلى اللفظ أو الكلمة عنده إلا على أنها « الوسط الحيوي دائما المتبدل دائما، والذي يحدث فيه التبادل الحواري»⁽⁵⁾، فليس هناك كلمة بريئة خالية من أي صوت آخر... وستكف أن تكون كذلك عندما يسكنها المتكلم نيته ونبرته، وحينما يمتلكها ويدربها على مطمحه الدلالي والتعبيري، وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب فإنه لا يكون موجودا داخل لغة محايدة ولا شخصية،

(1)- آمنة بلعلی، نظرية التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع08، 1996، ص72.

(2)- بيار مارك دوبيازي، نظرية التناص، مرجع سابق، ص 9/1.

(3)- حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص67.

(4)- Tzveton Todorov, Mikhail Bakhtine, Le principe dialogue, suivi de: écrits cercle de Bakhtine, edition du seuil, Paris, 1981, p95.

(5)- آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص 68.

لأن المتكلم لا يأخذ الكلام من قاموس، إنه موجود على شفاه أجنبية، وداخل سياقات غريبة، وفي خدمة نوايا أجنبية»⁽¹⁾.

كل ملفوظ حسب باختين لا يعتبر مجرد فعل للإبداع الفردي⁽²⁾ كما أنه لا يكون قاموسيا ولا حياديا، بل هو نتاج سياق اجتماعي وموجه لأفق اجتماعي، مما يجعل من تناوله لا يكون بمعزل عن شبكة الملفوظات التي شكلته إذ «... لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع هذا الملفوظ، ومن الإسهام بحيويته في الحوا الاجتماعية، وبالإضافة إلى ذلك، فإن الملفوظ المنسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع هو بمثابة استمرار له، بمثابة رد في حوار بينهما، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لا يدري»⁽³⁾. فلا وجود لملفوظ حسب باختين بدون أفق تناسي، ولا وجود لخطاب إلا وهو مخترق من قبل خطابات أخرى، ومن هنا تأتي امكانية الحوار.

إن الخطاب الأدبي الوحيد الذي يتمتع بالصوغ الحوارية في نظر باختين هو الرواية كونها « مهياة مسبقا ببنيتها الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonique، أن مجموع تبادل المواقع الممكن، وتواجه الاختلافات على شكل حوارية، يجعل من هذا الشكل الأبوي نموذجا تركيبيا يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير « فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة مباشرة، فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار»⁽⁴⁾. ففي الرواية - كما يرى باختين - يأخذ المؤلف لغة مشبعة بالنوايا والأصوات، لغة غي صافية حيث « لا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص المضمرة التي تتراءى في شفافية، خلف كلمات لغة وأشكاله، وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية...»⁽⁵⁾. فلغة الناثر تزدهم بملفوظات الآخرين ونواياهم، التي يعيد

(1)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص23.

(2)- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص48.

(3)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص24.

(4)- بيارك مارك دوبيازي، ص4، 5.

(5)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص59.

تشكيلها لينتج خطابا أدبيا لا يحمل صوته فحسب، بل يتسع ليحمل الأنماط المختلفة للخطابات الغيرية التي تتشارك وتتجاوز مع بعضها البعض.

ورغم تأكيد باختين على التوجه الحوارى داخل الخطاب الأدبى، إلا أنه يحصر الحوارية (التناص) في النثر دون الشعر، لأن الشاعر في خدمة لغة واحدة مكثفية بذاتها تعبر عن نية وحيدة هي نية الشاعر «... فكل من يدخل العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر "ليتي"، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين»⁽¹⁾.

فالشعر - كما يذهب باختين - ليس حواريا، وحتى وإن توفرت له الإمكانيات ليكون كذلك، فإنه لا يستغلها لأن ذلك يجعله يجذب نحو الرواية. إلا أنه سرعان ما تراجع عن هذا التمييز بين جنس الرواية وجنس الشعر على أساس الحوارية متسائلا: أليس كل كاتب (حتى الشاعر الغنائي) "مؤلفا مسرحيا" من حيث أنه يوزع الخطابات على أصوات غريبة، من جملتها "صورة المؤلف"؟، بل ربما كان كل خطاب أحادي الصوت ساذجا وغير ملائم للخلق الأصيل، الصوت الخلاق بأصالة لا يقدر أبدا أن يكون في الخطاب إلا صوتا ثانيا⁽²⁾.

لم يعد الشعر جنسا صافيا خاليا من أي تداخل مع أجناس أخرى، بل راح يستفيد من الإمكانيات التي توفرها الرواية، « سنلاحظ كيف يعمل شعراء بمثل أساسية لوتريامون وياوند وإليوت على التناص داخل الشعر، كما أنه من المعروف أن الخطاب الشعري، لم يبق عند حدوده التقليدية، إذ سحبه لوتريامون في اتجاه الرواية وشعراء عديون...»⁽³⁾.

إن باختين وإن لم يستعمل كلمة التناص، فإنه استخدم عدة مصطلحات مثل الحوارية، والتداخل السوسيو-لفظي... التي كونت مفهوم التناص، حيث تناقشتها أقلام نقدية من جماعة (Tel Quel)، خاصة كريستيفا التي أبدت وفاءً عظيما له⁽⁴⁾.

(1) - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 23.

(2) - أسيمة درويش، نظرية التناص، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص 57.

(3) - جهاد كاظم، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص؟ منشورات إفريقيا، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص 35.

(4) - انظر: مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1989، ص 77.

2-2- التناص عند رولان بارت (موت المؤلف):

في إطار الكشف عن حقائق التجربة الإبداعية قدم بارت على مدى رحلته النقدية، وحسب تغير اهتماماته مجموعة من الأفكار حول الكتابة، اللغة، المؤلف القارئ، وقد ارتبط مفهوم التناص لديه بتطور نظريته حول هذه المحاور.

وتأكيداً لقوله بالتناص يطرح بارت مقولته (موت المؤلف) ويبدو أن الصلة بينهما صلة حميمة إذ يقود القول بأحدهما إلى القول بالآخر، وكلاهما يرتبط بتصوره للكتابة التي « هي هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هي الحياد الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب»⁽¹⁾.

فمع إزاحة المؤلف عن دائرة النص، أمكن لهذا الأخير حرية الدخول في علاقات مع نصوص أخرى لذلك تأتي كلمة النص عند بارت « تعني نسيجاً، ولكننا ما دمنا نعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً جاهزاً يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: "إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتتحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه»⁽²⁾، على أن كل ما في وسع هذه الذات (الكاتب) هو أن يزوج بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض، دون أن يستند إلى إحداها، فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه يجب أن يعلم على الأقل أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن للألفاظ أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى⁽³⁾.

وبذلك فإن المؤلف المبدع الذي احتفت به مناهج نقدية سابقة لا يبقى له حضور، إن اللغة وحدها عندئذ هي التي تتكلم وليس المؤلف، فالنص لا يقول شيئاً عن مبدعه ولا هو تعبير عنه أو انعكاس لشخصيته.

على أن هذه المقولة - كما يرى الغلامي - لا يجب أن تفهم على ظاهرها لأنها لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النصوص من سلطة الطرف

(1) - رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 15.

(2) - رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب لآفاق التناصية، مرجع سابق، ص 43.

(3) - رولان بارت، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 85.

الممثل في الأدب المهيمن: المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ وتزيح المؤلف إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص (1).

إننا عندما ننسب النص إلى المؤلف - كما يذهب بارت- فإن هذا يعني أن نفرض عليه أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه وضع مدلول نهائي وإغلاق الكتابة،⁽²⁾ وإنما يأتيه الخلود والثراء والزخم بأن يظل فاعلا في قارئه محركا له، في الوقت الذي يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت وفي كل عصر⁽³⁾ فكما يقول بارت « إنه لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة »⁽⁴⁾.

هكذا إذن مع موت المؤلف وميلاد القارئ المنتج لا المستهلك عند بارت، تأتي إمكانية رؤية النص (التناص) « إن النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل توزيع هذه). إن تبادل نصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانباء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، وتعرض موزعة - في النص- قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله⁽⁵⁾.

وزيادة منه لإيضاح مفهوم التناص، يربط بارت بين النص والتناص، فإذا كان النص يردد صدى الكتابات السابقة، فالتناص هو من يمنح لنظرية النص جانبها الاجتماعي، أي أنه لا يقطع النص الأدبي عن سياقه الاجتماعي المنبثق منه، وهو ما يجعل النص في وضع المنتج، وكذلك حين يقول: « التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة

(1)- رولان بارت، نقد وحقيقة، ص10.

(2)- رولان بارت، نظرية النص، ضمن: آفاق التناصية، مرجع سابق، ص22.

(3)- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د، ت)، (د،ط)، ص64.

(4)- رولان بارت، نقد وحقيقة، ص25.

(5)- رولان بارت، نظرية النص، ص42.

أصلها، استجابات لاشعورية عفوية... ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصوليا - نظرية النص جانبها الاجتماعي، فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة مندرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما - وفق طرق متشعبة - تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج «⁽¹⁾.

إن التناص عند بارت يدور بصورة صريحة على محورين، محور النص ذاته ومحور المتلقي، وانطلاقا من موت المؤلف ومولد النص في القراءة يؤكد بارت أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ، ودون وعي ذلك المتلقي فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له⁽²⁾.

2-3- التناص عند جيرار جينيت (التعالي النصي):

عندما عرض جيرار جينيت لمقولة التناص لم يكن يخفى عليه ما قدمته كريستيفا وبارت من مفاهيم، خاصة ما تعلق بإلحاحها وهما ينظران على التناص نظرة موسعة، على الطابع الدينامي والإنتاجية، فهو لم يكتف بالانخراط في المفهوم فقط بل وضعه في سياق أشمل عندما جعل همه النظر في الإنشائية، معتبرا أن السبل المؤدية إليها تحليل التناص، فجعل التناص جزءا من الظاهرة العامة ولعل هذا التمييز ليس الوحيد مما أدخله جينيت على المفهوم من تطوير، فإذا كان التناص عند كل من كريستيفا يتعلق دائما برواسب غالبا ما تكون لاواعية صعبة العزل، فإن جينيت، وهو إذ ربط النص بالمتناص، وجد نفسه مضطرا إلى أن يحدد عينيا موقع المتناص في النص، سواء تم ذلك بوعي من الذات المبدعة أو من دونه⁽³⁾.

وقد انطلق جيرار جينيت في بناء تصوره للعلاقات النصية من تفكيك الثلاثية الأرسطية التي مفادها أن الأشكال الجمالية الغنائي والملحمي والدرامي قد تضم ثلاثتها جميع الأجناس الأدبية، فالغنائي يمثل الشعر الغنائي، والملحمي تمثله الفنون السردية، والدرامي يمثل المسرح⁽⁴⁾.

(1) - رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية، مرجع سابق، ص 42، 43.

(2) - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 370.

(3) - نقلا بتصريف عن أحمد السماوي، التطريس في القصص، مرجع سابق، ص 21، 42.

(4) - جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شيبيل، المجلس للطباعة، 1999، ص 7.

فيما يرى جينيت أن النصوص الأدبية تتولد وتحيا في ارتباطها مع جميع الأجناس الأساسية، وهذا بقدر ما يحدث فيها من علاقات نصية مختلفة تجعلها في الوقت نفسه متعالية على نصها الظاهر... ونحن إنما نحدد نوعية النص بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته، والأبعاد المحيطة بكل نوع هو ما يسمى جامع النص⁽¹⁾.

فالشعرية حسب جينيت لا ترى النص في صورته الفردية، لأن هذا من مهمة النقد، وإنما موضوعها بصورة أوسع النص الجامع، ليتدارك في مؤلفه (طروس) أن موضوعها التعالي النصي الذي يحتوي هذا النص الجامع، والذي يعرفه بقوله: إنه كل ما يضع النص في علاقته ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى⁽²⁾.

ويتضمن التعالي النصي خمسة أنماط من العلاقات التي يمكن أن يقيمها النص مع النصوص الأخرى:

• التناصية: Intertextualité

وهو المأخوذ من كريستيفا ويعرفه جينيت بطريقة حصرية، بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة من النصوص بطريقة استحضارية وهي في الأغلب الحضور الفعلي لنص في آخر⁽³⁾ سواء سواء بالشكل الأكثر وضوحاً وحرفية (الاقتباس)، أو بالشكل الأقل وضوحاً وشرعية (السرقة)، أو بالشكل الأقل وضوحاً والأقل حرفية (الإلماع).

• الملحق النصي: Paratextualité

يعني العلاقة التي يقيمها النص مع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد، المقدمة... ويقرب من هذه المؤشرات المسودات والمخططات المتنوعة والملخصات التي يبشر بها نص ما، ويطلق عليها "ما بعد النص"⁽⁴⁾.

(1) - حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص 102.

(2) - جيرار جينيت، طروس، الأدب على الأدب، ضمن آفاق التناصية، مرجع سابق، ص 131، 132.

(3) - المرجع نفسه، ص 132.

(4) - جيرار جينيت، طروس، ص 135، 136.

• الماورائية النصية: Métatextualité

وهي العلاقة التي تسمى عادة بالشرح أو التعليق، الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه.⁽¹⁾

• الجامعية النصية: Architextualité

وهي علاقة خرساء، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي مثبت: كما في شعر، محاولات، رواية الورد... أو هو في الغالب مثبت جزئيا كما في التسميات: رواية، قصة، قصائد... التي ترافق العنوان على الغلاف كل ذلك ذو انتماء تصنيفي خالص.⁽²⁾

إن أبرز شكل تتضح فيه الجامعية النصية هو في تشرد إليه من علاقة للأثر بجنس أو بصنف قول ما، كان يذكر على غلاف الكتاب (رواية أو قصص...)، وقد وصف جينيت هذه العلاقة بالخرساء لأنها تعلن ولا تعلن، فهي بإعلانها عن جنس الأثر تقدم تحصيل حاصل، وبامتناعها عن الإعلان قد يجافي ما تختاره من عنوان فرعي حقيقة الأثر الداخلية، ولكن أهم ما تفعله هو أنها ترسم للمتلقب أفق انتظار، ومن ثم تقبلا ما للأثر.⁽³⁾

• الاتساعية النصية: Hépertextualité

تعمد جينيت تأخيرها عن النمط الرابع لأنها مدار كتابه كله عليها، وهي تعني كل علاقة توحد نصا B - يسميه نصا متسعا - بنص سابق A يسميه نصا منحسرا⁽⁴⁾ والعلاقة بين النصين ليست علاقة تعليق بقدر ما هي علاقة تطعيم وزرع، وتقوم الاتساعية النصية على المحاكاة والتحويل في آن معا، ولذلك تسمى ناتالي بياغاي غروس العلاقة القائمة داخل الاتساعية النصية علاقة انشقاق⁽⁵⁾.

(1) - جيرار جينيت، طروس، آفاق التناسية ص 137.

(2) - المرجع نفسه، ص 138.

(3) - أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص 51، 52.

(4) - جيرار جينيت، طروس، ص 139.

(5) - أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص 47.

ويذهب جينيت إلى إعطاء الاتساعية بعدا عالميا على أساس من أنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية (1).

2-4- التناص عند ميخائيل ريفاتير: (التناص والقراءة)

إن جدوى مفهوم التناص لا يمكن إنكاره، فالبويطيقيون الذين كان اهتمامهم محصورا في الجانب اللساني للخطاب، قد أولوا قيمة قصوى للتناص عندما أصدروا سنة 1976، عددا خاصة من مجلة "بويطيقا" حول التناص، ثم وصل اهتمامهم إلى إقامة ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميخائيل ريفاتير، وضمنت أعمالها في عدد من مجلة الأدب سنة 1981 (2).

لقد ارتبط مفهوم التناص في مرحلة من مراحل البحث فيه، على أنه مجرد تقاطع لنصوص وأساليب، ومن ثم توجه للبحث في مصادر النص الثقافية والوقوف على حدود النص المؤثر والمتأثر، ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى دلالة النص الحاضر أو على مستوى دلالة النصوص المحضونة (3).

أما وقد تم تحديد التناص بصورة شاملة من طرف كريستيفا وبالعكس قام جينيت بذلك بصفة حصرية... فإن ما أصبح محل تساؤل، لم يعد التعرف على التناص، لكن الطريقة التي يمكن أو يجب أن يقرأ على أساسها، لأنه حينئذ تصبح القراءة هي التي تحدد التناص (4).

ومن هنا توجه ريفاتير لمناقشة الخلط السائد بين التناص والمنتناص، فالمنتناص (interexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو

(1) - جيرار جينيت، طروس، ص 146.

(2) - المرجع نفسه، ص 137.

(3) - حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، ص 71.

(4) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 95، نقلا عن: M/RIFFATERRE, L'intertexte inconnu: Littérature, n:41, 1981, p6

مجموع النصوص التي نجدتها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين⁽¹⁾ أما التناص فيظهر كل شيء مختلف عن تقاطع النصوص، إنه يحدث قبل كل شيء بفعل القراءة، إنه « ظاهرة توجه قراءة النص وتهمين عن الاقتضاء إلى تأويله أثناء هذه القراءة نفسها، إنه نقيض القراءة الخطية، كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل، أما القراءة الخطية فلا تتحكم إلا في إنتاج المعنى، والتناص فوق ذلك كله طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارئ أن يعلم بأن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم غير لفظي [يقصد عالم الواقع]، إنها على العكس تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركبات من التمثيلات تكون مندمجة منذ البداية وبشكل كلي داخل العالم اللغوي، هذه المركبات يمكن أن تكون عبارة عن نصوص معروفة أو أجزاء من نصوص تحيا في انفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي نعرفه داخل سياق جديد تكون هي سابقة عليه». (2)

فالتناص كطريقة لإدراك العلاقات بين النصوص لا يتم وفق طريقة عمودية، أي علاقة النص مع الواقع، وإنما في علاقة أفقية، أي علاقة كلمات النص مع بعضها البعض وعلاقتها مع النصوص الأخرى، فالعملية التناصية يظلم بها القارئ من خلال إدراكه «... للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص التي سبقته أو تلتته، إن هذه الأعمال الأخرى، تكون العمل الأدبي، إن إدراك هذه العلاقات هو أحد المكونات الأساسية لأدبية العمل الأدبي». (3)

إن التفرقة التي جاء بها ريفاتير تفسر لنا العملية المزدوجة التي يقوم بها النص إذ « يقع الضغط فيه بين متناص بين متعين بوضوح ويكون حينئذ قابل للعزل، وحده بمتناص ضمني يخفيه النص ويكتبه، وأن القارئ لا يعود إليه فقط أمر اكتشاف المتناص والتعرف عليه، بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللتان تسمحان بتأكيد حضوره، ولعل هذا يشير إلى أن المتناص لا وجود له موضوعيا، وإنما هو رهين ذاتية القارئ، لذلك قسم ريفاتير التناص إلى تناص احتمالي (ALEATOIRE) وتناص إجباري (OBLIGATOIRE) الذي لا يمكن للقارئ ألا

(1) - نتالي بياغاي غروس، مقدمة التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، مخطوط، ص 6.

(2) - حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص 72.

(3) - أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 47، نقلا عن: M/RIFFATERRE: La trace de l'intexte, p4

يدركه، لأن التناص يترك في النص أثرا يتعذر امّحاؤه، ثابتة شكلية تلعب دور داع للقراءة، وتحكم فك رموز الرسالة في ما هو أدبي»⁽¹⁾ ولا تعني ذاتية القارئ تحريرا للكشف عن المتناص مطلقا بل تعني نوعا من الضغط يمارس عليه، وحتى وإن لم يتفطن القارئ لهذه الرواسب التي لا تمّحي فذلك يعود إلى إخفاق النص في الإعلان عنها.

ويميز ريفاتير بين نوعين من القراءة، قراءة استكشافية يتم فيها تفسير أولي لمعنى وتعتمد على كفاءة القارئ اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، كما تعتمد على قدرة القارئ على إدراك التضارب بين الكلمات وتمييزه للصور البيانية والمجازية، واكتشافه أن كلمة أو عبارة لا تعني حرفيا وإنما تعني فقط عندما يقوم القارئ بتحويل دلالي، م أي عندما يقرأ تلك الكلمة أو العبارة بوصفها استعارة مثلا أو كناية⁽²⁾ كما تقوم على معرفة القارئ بالأنساق الوصفية وبالموضوعات والأساطير مجتمعة وبنصوص أخرى قبل كل شيء.⁽³⁾

أما القراءة الثانية فهي قراءة استرجاعية حيث يحين الوقت لتفسير ثان، أي لقراءة تأويلية حقيقة يتفكر القارئ فيها ما قد انتهى من قراءته فيعدل من فهمه له في ضوء ما يقوم به الآن من تفسير.⁽⁴⁾

إن التناص وفق وجهة نظر ريفاتير تصنعه القراءة، فإذا كان غير مدرك، يصبح حبرا على ورق رغم أن تلقيه يعتبر ضرورة، وبالتالي فهو ليس ناتجا عن الكتابة.

وفي المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير -حسب مارك أنجينو- نجد أنه توصل إلى إعطاء التناص قيم إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى المصادر، على أن هذا لا يمنع من القول بأن التناص أستخدم لخدمة أسلوبية لا تستطيع حذاقتها

(1) - نتالي بياغاي غروس، مقدمة في التناص، ص6،7.

(2) - فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004، ص27، نقلا عن: ريفاتير، سيموطيقا الشعر، ص217.

(3) - ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص33، نقلا عن: ريفاتير دلائلية الشعر، ص12.

(4) - فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، ص33، نقلا عن: ريفاتير، سيموطيقا الشعر، ص218.

وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبيًا لحقل التطبيق⁽¹⁾ ولعل أنجينو يقصد أن ريفاتير يطلب قارئًا موسوعيًا ليفهم النص.

(1) - مارك أنجينو، مفهوم التناسـ في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص109.

3- التناس في رؤى النقاد العرب القدامى:

3-1- الذاكرة الشعرية (النص الفحل):

لم تكن آلية تداخل النصوص وتعالقها غائبة عن وعي النقاد العرب القدامى، إذ تنبهوا إليها خاصة في الخطاب الشعري، من خلال طرحهم لعدة قضايا تتعلق ببناء النص وعلاقة اللفظ بالمعنى، والقديم بالمحدث، وهذا في إطار اهتماماتهم بالمعاني المتكررة بين الشعراء. وكان هدفهم من طرحها « التحقق من مدى أصالة هذا الشاعر أو ذاك في فكرة أو صورة أو تعبير معين، ومنها النظر في مدى توفيق الشاعر أو فشله في التحسين وبالإضافة إلى ما استمده من معاني سابقة»⁽¹⁾.

إن ظاهرة النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب مذهل.⁽²⁾ وفي المؤلفات النقدية العربية القديمة، ما يؤكد على أن البلاغيين كما النقاد والشعراء أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، وبخاصة لدى الشعراء الذين عبروا بنصوص صريحة عن إدراكهم لضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري.

فحين يقول امرؤ القيس:

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ المَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حَدَامٍ⁽³⁾

فإنما يجد نفسه أمام تقليد لا يمكن له تجاوزه، إذ لا مناص من الوقوف على الأطلال والبكاء عليها في شعره كعادة الشاعر ابن حذام.

وحين يستفهم عنتره مستنكرا في مطلع معلقته بقوله:

هَلْ عَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهْمٍ⁽⁴⁾

(1) - عبد المنعم تليمة وعبد الحليم رضوان، النقد العربي، مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، 1985، ص 229.

(2) - إيمان الشنيني، التناس (النشأة والمفهوم)، جدارية محمود درويش نموذجا، ص 14/2. www.afoug.com

(3) - امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط5، (د ت)، ص 114.

(4) - معلقة عنتره، شرح المعلقات للزوزني، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 103.

فهو يؤكد على أن الشعراء لم يتركوا شيئاً يصاغ فيه الشعر إلا وقد صاغوه خاصة تلك المعاني المتعلقة بالطلل التي استهلكها الشعراء قبله، وهذا ما يجسد فكرة النص الأول الذي تكوّن عبر عشرات السنين في العصر الجاهلي، وتناسلت منه كل النصوص، وهو النص النموذج الذي استوفى شروط الإجابة على صعيد اللغة والمعنى والتداول، فهناك إذن مواصفات شكلية نموذجية ينبغي على كل نص لاحق أن يستوفيها، حتى يكون له شرف القول، ولن يأتي له ذلك إلا بحسن الأخذ والافتداء بالنص الفحل، غير أن أفضل السبق يبقى دائماً للنص السابق على اللاحق»⁽¹⁾.

لذا نلمس لدى النقاد القدامى سعياً حثيثاً للقبض على النص الأول/الفحل الذي تناسلت منه كل النصوص، فكان من الطبيعي أن يتفاخر العرب القدامى بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطرقتي الحفظ والسماع.⁽²⁾

وعلى هذا النحو تمثل الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها وصورها وتراكيبها... في شكل خفي حيناً وجلي في أحيان أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من الإنتاج الشعري إنما يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع الحقيقي لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة.⁽³⁾

ومن هنا اجتهد النقاد القدامى في وضع قواعد لصناعة الشعر واحترافه، التي تتعلق ببناء ذاكرة المبدع، فالذاكرة كوعاء يملأ بقيم التراث المتعددة، ولن يتحقق ذلك إلا بكثرة المحفوظ وتنوعه، حتى يتشكل لدى المبدع رصيذاً ثقافياً يسهم في صقل موهبته وشحن قريحته، وتقوية ملكة الإبداع لديه، فشاعرية الشاعر لا تتحقق إلا بالامتلاء بالمحفوظ من القرآن الكريم والحديث النبوي، والإحاطة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم والوقوف على مذاهب العرب الشعرية وتقاليدهم الأدبية. يقول ابن خلدون: «أعلم أن لعلم الشعر وإحكام صناعته شروطاً أولها الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من

(1) - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص12.

(2) - مديحة عتيق، السرقات والتناس، مجلة النص والناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العددان 2 و3، 2005، ص150.

(3) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص141، 142.

الحر النقّي، الكثير الأساليب... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق، والحلاوة إلا كثرة المحفوظ»⁽¹⁾.

فتكوين الذاكرة لدى الشاعر وضرورة تثقفه بالإطلاع على آثار السابقين تأتي من بين أهم اهتمامات نقادنا القدامى، كخطوة أولى لصناعة الشعر، لأن الكتابة لا تولد من فراغ، فالشاعر يكتب من مجموع قراءاته لإبداعات الآخرين، لأنه كلما كثر المحفوظ الشعري، كثرت المواد بين يدي الشاعر واتسعت أمامه ساحة الإبداع، ذلك أن «صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد، وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم»⁽²⁾.

ولا يقف ابن خلدون عند حدود دعوته إلى تنمية وعي الشاعر الماضي، فالشاعر بعد امتلائه بالنصوص وانطباع ملكته بما حفظه يكون مطالباً بنسيان ما حفظه، وإلا سيكون ما حفظه عقبة في إيجاد هويته وشخصيته الشعرية، يقول: «... وربما يقال إن شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة»⁽³⁾.

فترى أن ابن خلدون يصطنع - بوعي عجيب - مصطلح نسيان المحفوظ، وهو الذي يدعوه رولان بارت "تضمينات من غير تنصيص"، فنسيان النص يُفضي إلى كتابة نص أصيل من وجهة أخرى، ونص جيد - إذا كان المحفوظ المنسي هو أيضا جيدا من جهة أخراة⁽⁴⁾. فالمبدع لا يستطيع التنصل من تراثه الأدبي، فهو ضمن تراثه مرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس إعادة له، ولا بقاء ضمن حدوده، فالمخزون الثقافي للمبدع «لا يصح أن يكون، أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع»⁽⁵⁾ فالشاعر الموهوب هو من يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة «

(1) - عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2007، ص 626.

(2) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 56.

(3) - ابن خلدون، المقدمة، ص 626.

(4) - عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي، جدة، ج1، م1، ماي 1991، ص 82.

(5) - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 106.

فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه أو النوال الذي ينسج عليه...»⁽¹⁾.

فالإبداع ليس تذكراً، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة... فمعيشة الشاعر للماضي أو محاكاته للقالب القديم، لا يعني غير معيشة التاريخ برمته دون فصل لعناصره الفاعلة من غيرها، وهو وإن لم يركز على نشاطه النوعي، أعني زمانيته، أمانت الماضي والحاضر معا.⁽²⁾

3-2- السرقات الشعرية:

أما وقد تنبه النقاد القدامى لظاهرة تداخل النصوص، فقد اهتموا بمعالجتها تحت مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات الظاهرة، مثل الاقتباس، والتضمين والمعارضة والمناقضة... وتأتي هذه الأشكال كهوامش إضافية داخل قضية شمولية هي السرقات الشعرية، التي اختص بدراستها من له مواصفات محددة، فليس كل من تعرض لها أدركها، ولا كل من أدركها استوفاه واستكملها - على حد قول عبد العزيز الجرجاني.⁽³⁾

على أننا لا نسعى إلى عرض لتاريخ السرقات، بقدر ما نحاول أن نضع أيدينا على أهم المحطات التي تختزل المراحل الأخرى التي جاء عمل النقاد فيها كإشارات عابرة، أو محاولات جمع وترتيب لآراء السابقين من النقاد، وذلك بانقائية وإيجاز تنسجم وغيتنا في تلمس المناحي الإيجابية لقضية السرقات.

وتعتبر السرقة الشعرية المصطلح الأكثر حضوراً في المصنفات النقدية العربية القديمة لرصد ظاهرة التأثير والتأثر في نتاج الشعراء، التي لا مناص من شروطها والإبداع خارج حدودها إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى قريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده، أو من معه، إذ هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن

(1) - ابن خلدون، المقدمة، ص 624.

(2) - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 107.

(3) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 158.

يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعراهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه»⁽¹⁾.

وهكذا تأتي استعادة نصوص السابقين عند الجاحظ كظاهرة أصيلة في عملية الإبداع، لا يدعي السلامة منها أحد، فمهما كانت موهبته أو نبوغه، فهي أمر ملازم بين كل سابق وللاحق، وتأخذ هذه النصوص مسارين اثنين بحسب طريقة استحضارها من قبل الشاعر، فمن أخذ معنى بلفظه عد سارقا، أمل الاستعانة بمعاني الآخرين فهو عند الجاحظ مما لا يعاب لأن المعاني ملك مشاع بين المبدعين، يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي.

ولعل ظهور البحث في موضوع السرقة جاء كمحاولة من قبل النقاد لإثبات كفايتهم الشعرية، وحفظهم الجم للموروث، ومن ثم انصب اهتمامهم على تفكيك النصوص لإثبات السرقة عن هذا أو ذاك، فراحوا يفصلون في أنواعها وأقسامها وأبوابها، فكما يقول القاضي الجرجاني: « هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبته ومنازله »⁽²⁾.

ويبدو أن القاضي الجرجاني غير مقتنع بالسرقة كما روجها من كان قبله من النقاد، لأن التراث في نظره ملك لم تصرف فيه بعد أن آل إليه، ولذلك فهو يتوسع في دفع تهمة السرقة توسعا كبيرا، ويتسامح في الأخذ المرخص من المعاني التي سبق وأن طرقها الشعراء⁽³⁾ وهذا في إطار تناوله لأشعار المحدثين الذين لو أنصفوا « لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وخطر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جديها... فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرق قيل: سرق بيت فلان وأغار، على بيت فلان، ولعل هذا البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده »⁽⁴⁾.

(1) - الجاحظ، الحيوان، تح: يحيى الشافعي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1990، مج1، ج3، ص 468.

(2) - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط3، د ت، ص 214.

(3) - محمد عزام، النص الغائب، ص109.

(1) - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 52.

ويميز صاحب (الوساطة) بين ثلاثة أنواع من المعاني:

المشترك: وهو من قبيل المعاني العامة التي يتداولها جميع الشعراء، فإدعاء السرقة بهذا خلل والتقليد أيسر من التجديد، والاتباع أهون من الابتداع.

المبتذل: وهو ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة كتشبيه الجمل بالقصر المشيد، والأطلال بالكتاب.

المختص: وهو المبتكر من المعاني التي ابتدعها صاحبها وانفرد بها، وهو الذي تقع فيه السرقة وبه تجب المؤاخذة.

ونراه يبتعد عن استعمال المصطلحات القاسية في موضوع السرقة، مكتفياً برصد بعض المصطلحات التي تعرف في النقد المعاصر بتقنيات التناص، فالنصوص المستدعاة منها ما يتم إخفاؤه «بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب... ومنها ما يتم بجبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض والتصريح في أخرى، والاحتجاج، والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختزاله وإبداع مثله». (1) وهكذا لا يأتي موقف الجرجاني مقتربا من النقاد الذين ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى الشعر، ويغلبون الانطباعية الذاتية على الدقة الموضوعية وهو يعد من القلة القليلة التي نظرت إلى الشعر ولم تنظر إلى الشارع، إذ لا يكاد تعريفه السابق يقترب من تعاريف التناص في العصر الحديث، فالمهارة في اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداها غائبة والأخرى حاضرة في تجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هي فهم متقدم لطبيعة ما تنطوي عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة. (2)

ويشير أبو هلال العسكري إلى أن المعاني العامة وإن كانت مما يمكن تداوله بين أصناف القائلين، فإن ذلك لا يعد مصوغا لنقلها الحرفي أو تقليدها الأعمى، لأن ذلك مما يوقع صاحبه في الأخذ المفضي للإدانة بالسرقة الموصوفة، لذلك تراه يوجب على الشعراء إذا أخذوا المعاني « أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم،

(2) - المصدر نفسه ، ص214.

(3) - مصطفى السعدني، قراء في التناص الشعري، منشأة دار المعارف ، مطبعة الجلال ، الاسكندرية ، مصر ، 2005، ص112.

ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها...»⁽¹⁾ فالعبرة ليست بالمعنى بل بطريقة صياغته، وهكذا تأتي مقدرة الشعر على التجاوز والابتكار من خلال توظيفها لتقنيات كالزيادة في حسن التأليف وجودة التركيب وكمال الحلية، دليل أحقيته بالمعنى، مما ينأى به عن دائرة السرقة، ويضعه في دائرة التناس، وهذا من قبيل الأخذ غير الظاهر عند الخطيب القزويني، فاللغة عند الشاعر لا تكون لغته إلا بعد أن يغسلها من آثار السابقين كما يقول هيدخر.

فالأخذ عند العسكري مشروع لكنه محكوم بقواعد، تشير إلى مستويات تعامل الشعراء مع المعاني «... وسمعت ما قيل، إن من أخذ معنى بلفظه كان سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه»⁽²⁾ وهذا يكاد يقترب مع ما ذهبت إليه نظرية التناس في العصر الحديث إذ إن إنتاج الشعرية تتيح للمبدع أن يتكئ على خطابات غيرية سواء كان الاتكاء ظاهرياً إلى درجة التوصيف، أو خفياً يحتاج إلى نوع من التأمل للوصول إليه، وسواء حافظ الخطاب الوافد على خصوصيته الأولى أو تخلص منها تخلصاً محدوداً أو كلياً.⁽³⁾

وقد أدرك ابن رشيق ذلك حين تطرق إلى مضمون تداول المعاني وغايته، في نص يجمع بين الوضوح والطرافة حيث يقول: « إن اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات»،⁽⁴⁾ فمن نهب كلام غيره جهازاً ليس داخلاً في التناس الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه، مثلما أن المبدع لا يكتب من فراغ، فولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطلق الطفل بعد استماعه من الآخرين - كما يقول أبو هلال العسكري-، وعبارة "أوسط الحالات" تمثل الاتجاه المعتدل - عند ابن رشيق- الذي لا يتغافل عن إبداعات الآخرين، ولا يسطو عليها

(1) - أبو هلال العسكري، الصنائع، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ص196.

(2) - أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص197.

(3) - محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، الهيئة العامة لصور الثقافة، مصر، ط1، 1995، ص55.

(4) - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص201.

بشحمها ولحمها، وإنما يتعامل مع الحاليتين بقدّم ما يعطى لعمله بعض الخصوصية. فكأنّ بالشاعر على الموروث على كفتي ميزان، إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليماً معافى، لكن لا طريف له... والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المبدع،⁽¹⁾ الذي لا يلغي الماضي، أو يعمل على اجتزائه، وإنما يعيد ابتكاره وإبداعه بطريقة تعكس التعبير عن صوته الخاص.

ويورد صاحب (العمدة) عدداً من المصطلحات التي تدقق في جزئيات السرقة وهي «الاصطراف، الاجتلاب أو الاستلحاق، الانتحال، الادعاء، الإغارة، الغصب، المرادفة، الاهتدام، النظر والملاحظة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، المواردة الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب، كشف المعنى...»⁽²⁾ موضحاً في كل مرة الفروق الدقيقة بين هذه الأصناف، وهو مذهب النقاد القدامى الذين اهتموا بقضية السرقة الشعرية، وتفننوا في ضبط أشكالها، وتحديد اصطلاحاتها، وهو ما طبع الدرس البلاغي القديم بالسمة التفكيكية وكثرة التقصي، والميل إلى التجزئة بعيداً عن كل غاية تنظيرية، أو بعد شمولي يؤطر الظاهرة النقدية، ويضعها في سياق فكري عام ومجرد.⁽³⁾

ويعترف عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بوجود المعاني الشائعة، ويعتبرها مادة الشاعر الأولى، إلا أن يرفض أن يحضرها الشاعر ثم يختار لها الألفاظ المناسبة والوزن المناسب، بل يرى أن عملية النظم يسبقها جهد فكري يتوخى الناظم من ورائه المعنى النحوي وترتيبه، فالمعنى النحوي، أو صورة المعنى، والعملية الشعرية في أثناء التكوين تنجز بتلازم بين المعنى ونظم الكلمات، لذلك رفض الجرجاني المعنى العام، لأن المعنى لا يتحقق إلا بالنظم ولذلك يرفض الإقرار بسرقة المعاني، ذلك أن ما يميز شاعراً من شاعر آخر هو المعنى النحوي.⁽⁴⁾

(1) - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 328.

(2) - ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 2016، 223.

(3) - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، ص 18، 19.

(1) - محمد فورار، القصيدة العربية بين المفهوم والآلية، مجلة المخبر، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 3، 2006، ص 83.

ويحدد في باب اتحاد المبدعين في الأخذ والسرقة مستويين للتداخل النصي، المستوى الأول (الاتفاق في عموم الغرض) وهو ما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة كوصف الممدوح بالشجاعة أو السخاء أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى⁽¹⁾ فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينها من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني، أما النقد الذي لا يركز على حسن فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا وهناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة.⁽²⁾

أما المستوى الثاني فهو (الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض) إلا أن من هذه الدلالة ما يدخل في المشترك العامي المستقر في العقول والعادات كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء، وكل ما يندرج في هذا النوع لا يصح أن يدخل في باب السرقات لأن التفاوت لا يدخله، « فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح فقد صار بما غير من طريفته... داخل في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل».⁽³⁾

فالمعنى الخاص هو الذي يدخله البحث في السرقات كما يدخل المعنى العام حين يضاق إليه ما يجعله كالخاص، الذي لا يقع عليه المتكلم إلا بنظر وتدبر، ولا يصل إليه إلا بطلب واجتهاد، فهو ليس كسابقه الذي لا يحتاج معاناة أو محاولة ولا قياس ومباحثة، فهذا هو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولوية، وأن يجعل فيه سلف وخاف ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص، أي أن التداخل يكون مقروناً بمفارقة دلالية على نحو من الأنحاء.⁽⁴⁾

(2) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت)، ص 293، 294.

(3) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 168.

(4) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 295.

(1) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 295.

ويحدد عبد القاهر الجرجاني مستويين تكون من خلالهما السرقة، في صيغة تتعلق بالعبارة أو في المعنى الصريح، أو على المستوى السطحي، أو المستوى العميق، وهذا الأخير هو الذي شغل الجرجاني في نظرية النظم على وجه العموم، ثم مسألة (الأخذ) على وجه الخصوص، وبما أن المستوى العميق يتعلق بالمعاني، كانت المعاني عنده منقسمة إلى قسمين، كوسيلة تحليلية لتجلية التوازي الذي يسمح برصد التداخل. (1)

- **القسم العقلي:** وأبرز صوره ما يجري مجرى الأدلة التي تستتبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء. (2)

فالتداخل الدلالي على هذا يكون في المعنى الصريح المحض، الذي يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم نسبة، ويتفق أصحاب العقل على التعامل به، الذي كثيرا ما يدخل في دائرة الاقتباس، باعتبار أن النص الديني - في عمومه - لا يخلق إلا في فضاء عقلي، ومن هنا يكون امتصاص النص لشعري للنص الديني في هذا الإطار العقلي الذي يدخل في عموم الغرض أو المشترك العامي والظاهر الجلي عند الجرجاني.

- **القسم التخيلي:** وهو الذي لا يتعامل مع أحكام العقل التي تكون في (الصدق) و (الإثبات) و (النفي)، لذلك تعددت مذاهبه وكثرت مسالكه، فهو لا يحاط بأقسامه وأبوابه، ويجيء على طبقات، ويأتي على درجات، ويعتمد في إنتاج دلالاته على الصنعة والحدق، وقد يقترب من القسم الأول إذا أعطى شيئا من الحق، ورش رونقا من الصدق، باحتجاج يخيل، وقياس يصنع فيه ويعمل. (3)

وهكذا ربط عبد القاهر الجرجاني عملية الإبداع بنشاط الخيال، حيث يتحول المعنى من شائع مبتدل عند الشاعر المبدع إلى خاص مبتكر بفعل ملكة الخيال التي تتجلى في آثاره المادية كالتشبيه والاستعارة وباقي أدوات التصوير ووسائله، ومن هنا فالتخييل عند عبد

(2) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عن عبد القاهر الجرجاني، ص 169.

(3) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 228.

(4) - المصدر نفسه، ص 231.

القاهر القوة الفاعلة في الخلق الشعري، لذلك فالقسم التخيلي عنده هو ما يحتمل معظم ظواهر التناص، نتيجة لأن تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا.⁽¹⁾

ومن هذا المنطلق ينكر عبد القاهر مقولة (الأخذ) التي تنصب على التعامل مع المعنى (العاري) ثم كسوته لفظا يعطي صاحبه أحقية امتلاكه، فالشعر بناء لغوي في الأساس وليس معنى عاريا ينسب لبعضنا دون بعضنا الآخر، وليست الألفاظ خدما للمعاني - كما ذكر كثير من أسلافنا- وحسب، ولا هي كسوة جوفاء، إنما اللفظ شكل المعنى، وتحققه الفعلي لن يكون إلا على مستوى الأداء⁽²⁾ وعلى هذا فلا يختص المبدع بألفاظه، وإنما بطريقة تشكيله وصياغته لهذه المعاني أي بإخراجها في صورة جديدة غير التي كانت عليها، فلا يمكن أن يكون هناك معنى شعري يعادل معنى آخر، إلا إذا كان مقبوسا بكامله، لأن المعنى لا ينتقل إلينا إلا عبر دلالات تحملها ألفاظ محكومة بسياقات مخصوصة غير قابلة للعزل، ومن هذه الجهة تكون المبادرة بالحكم على خصوصية المعنى بيد المتلقي.⁽³⁾

هكذا فهم النقاد العرب عملية الإبداع الفني في الشعر، فهي لا تخلو من التداخل والتفاعل والحوار بين الإطار الثقافي العام والخاص للشاعر، و «إننا إن توسعنا في معاني التناص أدخلنا فيه المعارضة والمناقضة والتخسيس والتشطير وما إلى ذلك، ولكن اتكاء السرقات على بيت أو سطر يمنحها طابعا تبعيا يبنأ بها عن التناص القائم على الكلية والتعلق غير التجزيئي». ⁽⁴⁾

صحيح، أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 173.

(2) - مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص 53.

(3) - أحمد علي محمد، الدلالة الشاردة وفضاء النص شعر المتنبي نموذجا، مجلة جامعة تشرين سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد 1، 2005، ص 89.

(4) - مديحة عتيق، السرقات والتناص، مجلة النص والناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العددان 2، 3، 2005، ص 159.

البناء الخيالي الذي يتزوج فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد. (1)

وإذا عدنا إلى أهم المصطلحات النقدية والبلاغية التي عالج بها النقاد القدامى ظاهرة التداخلات النصية، نجدها من الكثرة، مما يدعو إلى استعراض بعضها تبعاً لحاجة البحث، كالمعارضة والاقتباس والتضمين.

3-3- المعارضة:

والمعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصاً على أن يتعلق بالأول في درجته أو يفوقه فيها بدون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحاً علانية فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في المجال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل. (2)

فإذا كانت السرقة الأدبية تعدياً على ملكية الآخر الأدبية، فالمعارضة ترتكز على غريزة المنافسة لإثبات الذات وتتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق، ولكنها رغم ذلك تميل إلى التقليد والمحاكاة، فيأتي اللاحق فينسج على منوال السابق.

وتأتي المعارضة تبعاً للوعي الكامل بحقيقتها من قبل الشاعر المتأخر، أو اختفاء وعيه بها على نوعين.

المعارضة الصريحة ويقصد بها (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون العرض منها واحداً أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب... أما ما عدا ذلك من القوائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة، فهي - في رأينا - معارضة ضمنية لا صريحة... والمعارضة الصريحة إما أم تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها

(1) - مصطفى السعدني، في التناس الشعري، ص 14.

(2) - أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص7.

الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة، كإقتضاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس).⁽¹⁾

فقيام النص الناسخ بمعارضة النص المصدر هي عملية تتم بوعي من النص الناسخ، مما يجعل العلاقة بينهما كما ترى نتالي بيجي غروس هي علاقة اشتقاق،⁽²⁾ فهو ما يتطلب من النص اللاحق استيعاب وتمثل النص السابق بكل وعي منه لمعارضته وجعله يحرص أشد الحرص على الإبداع والتجاوز في السابق « بسبب ضيق دائرة الإبداع التي يتحرك فيها: فموضوعه هو موضوع الشاعر السابق، وشكل قصيدته هو شكل القصيدة السابقة، لهذا فالمعارضة الصريحة تقتضي من الشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبة شعرية عالية يستطيع بواسطتها الانفتاح من شبك النموذج الأصلي والاستقلال بشخصيته الفنية»،⁽³⁾ وإن لم يحقق ذلك كان أقرب إلى المحاكاة منه إلى المعارضة، لأن الشاعر المعارض لا يقصد المعارضة لذاتها، وإنما هي رحلة موجهة نحو البحث عن أصالته الخاصة وشخصيته المتميزة، فهو حين يعارض، إنما يدخل مرحلة صراح مع أساليب الآخرين، لأن المعارضة كما باختين هي ضرب الأسلية، ونقل عنه تودوروف قوله: « أن عنصرا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي في السابق يوجد في كل أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلية مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين ». ⁽⁴⁾

أما المعارضة الضمنية فهي أن تتفق « القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام... وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية. وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سجنه معتمدا على موروثه القديم متداخلا مع غيره من الشعراء السابقين ماتحا من نفس المنبع الذي متحوا منه». ⁽⁵⁾

-
- (1) - عمر عبد الواحد، دوائر التناس، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ط1، 2003، ص ص 11، 12، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص 19.
 - (2) - انظر: أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص 48.
 - (3) - عمر عبد الواحد، دوائر التناس، ص 12، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص 23.
 - (4) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 41.
 - (5) - إيمان الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 55، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص 19.

فمع غياب الوعي بحقيقة المعارضة لدى الشاعر، فإن قصيدته لا تعارض قصيدة بعينها. وإذا كان الأمر هكذا، فإنها تخرج كما يرى عمر عبد الواحد عن إطار المعارضات، وتتداح علاقة مثل هذه القصيدة بسابقتها في إطار العلاقة الواسعة بالتراث. فهي أقرب إلى أن تكون علاقة بتقاليد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه وتراثه. (1)

3-4- الاقتباس:

وهو من المصطلحات البلاغية التي تمثل شكلا من أشكال التداخل النصي، ويعرفه الإمام فخر الدين الرازي بقوله: « هو أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه وتفخيما لشأنه » (2) وهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن والحديث ولا ينبه عليه للعلم به. (3)

ويأتي الاقتباس على ضربين:

- 1-ضرب لا ينتقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر.
- 2-ضرب ينتقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر. (4)

ولما كان المبدع في الضرب الأول لا يتجاوز في توظيفه للفظ المقتبس التصوير النقلي أو الحرفي له دون إضافة أو تعديل لمعناه الأصلي، فإنه في الضرب الثاني يخرج عما وضع له بطريقة تتلاءم مع مقصده الإبلاغي والإبداعي.

وتبقى عملية الاستمداد من القرآن الكريم والحديث النبوي، أنها تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محدودا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته، وهنا يجب أن يكون في الوعي عملية القصد النقلي، فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذين الجانبين المقدسين، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية

(1) - عمر عبد الواحد، دوار التناس، ص 12.

(2) - فخر الدين الرازي، نهاية الإجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985، ص288.

(3) - موسى ربابعة، التناس في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص75.

(4) - انظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، د ت، ص415، 416.

(الحضور والغياب) على صعيد واحد: حضور التشكيل الصياغي، وغياب الهامش الواحي.
(1)

ومن خلال هذا يتضح أن الاقتباس شكل من أشكال التناس ويمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته أو وظائفه في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا دلاليا جديدا، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة.⁽²⁾

ومن الأشكال المتصلة بالتعالقات النصية التي أجاز النقاد القدامى للشعراء الاستعانة بها، ما تعلق بتلك الإحالات على القصص والتواريخ، حتى غدت سنة متبعة في شعرنا العربي القديم، بل لعلها أصبحت غرضا من أغراضه، « فمن عادة الشعراء القدماء أن يضرَبوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة »⁽³⁾ ويشير حازم القرطاجني إلى أهميتها في صناعة الشعر بقوله: « وملاحظات الشعراء الأفاصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم، ومناسباتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم و(الكائنة) فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر ».⁽⁴⁾

وإذا كانت الإحالات التاريخية مما يحسن في صناعة النص الشعري، فإن الشاعر عند حازم القرطاجني بين خيارين في توظيف تلك الإحالات، إذ يرى محمد مفتاح أن شرط حازم الأول ينص على أن الشاعر إما أن يستقصي أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به، ويذكرها مرتبة متتالية، وكأنه يصف مشهدا من مشاهد الطبيعة، الذي يقتضي من الناحية الفنية، ترتيب أوصافه، حيث يقدم لنا صورة لواقع مضى أما الخيار الثاني فأن لا يفصل الشاعر في ذكر الأحداث التاريخية، وإنما يحيل على ما اشتهر منها وما أثر لاستخلاص العبرة ولتجنيب المتلقي ما فعله السابقون من شرور والحث على المزيد من فعل الخيرات، فهو يقدم

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص154.

(2) - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، ج2، ط1، 1997، ص 120.

(3) - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص150.

(4) - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، دار البلغة، المغرب، (د ط)، 1989، ص107، نقلا عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، 1966، ص189.

معالم دالة ذات مغزى، وهذا ما اعتمده كثير من الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ مثل ابن دراج القسطلي وابن عبدون والرندي. (1)

3-5- التضمين:

وهو كما يعرفه الخطيب القزويني « أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء ». (2)

فالشاعر يسعى دوماً إلى الاستعانة بشعر غيره، رغبة منه في تأكيد المعنى، وإذا كان حضور النص الغائب ليس له شهرة، فإن الأمر يقتضي إشارة تنبه عليه، وهكذا يشترط في التداخل بين النصين (القصدية) حتى لا يلتبس النص الغائب بالنص الحاضر، لذلك كان من الضروري أن يفصح الشاعر في ثنايا شعره عن قائل النص المضمن.

وإحاطة (التضمين) بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينها وبين دائرة (السراقات) التي أخذت الحظ الوافر في مؤلفاتهم، حيث لاحظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين، بمعنى أنه يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد، دون أن يخرج الأمر عن نفس الدائرة. (3)

وتأتي الاستعانة بالنص الغائب على درجات - كما يشير إلى ذلك القزويني -، فقد تكون باقتطاع جزء من البيت، أو بيتاً كاملاً، أو أكثر من بيت « وربما سمي تضمين البيت فما زاد استعانة وتضمين المصراع فما دونه إيداعاً وتارة رفوا ». (4)

ومهما يكن الأمر فإن التناص هو اكتشاف غربي، وإن كانت المصطلحات التي كانت لها علاقة بالتناص ليست منقطة الجذور، إنما هي مألوفة في تراثنا النقدي العربي وإن اختلفت الدواعي والمقاصد. فلا نعدم ملامستهم لبعض من أوجه الظاهرة التناصية كما أقرتها الدراسات النقدية الغربية المعاصرة.

(1) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 128، 129.

(2) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، ص383، 384.

(3) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، ص 155.

(4) - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ص 385، 386.

وهو ما يشجع على مراجعة الإرث الاصطلاحي الضخم الذي خلفوه، الذي تضمنته كتب البلاغة، وإعادة قراءته من جديد، بعد شذب ما علق من أحكام وشروط تنسجم والتصوير المعرفي القديم. إثراءً للدرس النقدي العربي المعاصر، وبعثاً للموروث بما يحقق صورة من الصور للتواصل مع الأجيال.

4- التناص في النقد العربي المعاصر:

مع اتساع مفهوم التناص، والاهتمام به في بيئته الغربية، حيث أصبح إحدى الوسائل الإجرائية التي يعتمد عليها الدارس في الحقلين السيميائي والتفكيكي. في تفكيك النص وتركيبه والتغلغل في أعماقه، والكشف عن جملة التفاعلات النصية التي أصبح النص الأدبي المعاصر حافلا بها، والبحث في أشكالها ودلالاتها. فإنه انتقل لاحقا إلى الأدب العربي مع جمع من الظواهر النقدية والأدبية في إطار الاحتكاك الثقافي. في وقت كانت الساحة العربية النقدية تتطلع إلى إيجاد مناهج ونظريات نقدية جديدة، وفي هذا الإطار احتفى النقاد والشعراء العرب بما أفرزته النهضة الأوروبية والأمريكية من فلسفات ونظريات أدبية ونقدية، محتذين بأعلام شعراء الغرب ونقادهم، فاتجهوا إلى ترجمة بعض النظريات النقدية والكتابة فيها، فأثروا الساحة النقدية العربية بمؤلفات وبحوث مهمة، أخذ التناص فيها نصيبا وافرا، من الناحيتين النظرية والتطبيقية، فراحوا يفرعون في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة، حتى أصبح هذا المفهوم شائعا في الساحة الثقافية العربية قلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

ومهما يكن من أمر فإن وجهة مبحثنا لا تسمح بالتتبع التفصيلي لكل ما ألفه أولئك النقاد، لذلك سوف نركز الحديث حول مفهوم التناص وتطبيقه لدى بعض الدارسين المعاصرين، من أمثال: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الله الغدامي وسعيد يقطين، وعبد المالك مرتاض.

ولعله من الضروري قبل أن نتعرض لجهود هؤلاء النقاد الإشارة إلى ذلك التباين الحاصل فيما بينهم في استخدام مفهوم التناص وتطبيقه، الذي يرجع - كما يشير شكري عزيز الماضي- إلى تمايز المنهجية في كل تجربة، فمفتاح ينهل من اللسانيات والسيميائيات والغدامي من البنيوية والتفكيكية، ومنهم من يحاول تطويع المفهوم، ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي كسيد بحرأوي. (1) هذا إضافة إلى اختلاف مواقف النقاد العرب من صلة التناص ببعض المفاهيم النقدية التي عرفها النقد العربي القديم.

(1) - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص172.

على أن هذا التمايز في المداخل والتباين في المواقف، في أطروحات النقاد العرب المعاصرين، ما إلا صدى لما عرفته البيئة الأصلية للمصطلح، فالمشاريع النقدية الغربية المتعلقة بمبحث التناص كما يشير حسن محمد حماد، ما زالت غير متبلورة، فهي دائمة التحرك، وأصحابها أنفسهم مازالوا على قيد الحياة يطورون مناهجهم النقدية باستثناء (كريستيفا) التي هجرت التناص بعد أن ولدت وتركت أمر تربيته للباحثين الآخرين.⁽¹⁾

وما كان من المتعذر أن تأتي على جميع من اشتغلوا على مبحث التناص، فإن تجاربهم النقدية تأتي لتؤكد، ما لهذا المفهوم من انتشار، وثرء، في الساحة النقدية العربية.

4-1- التناص عند محمد بنيس:

وتعتبر دراسته الموسومة (بظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، من أولى الدراسات في ميدان المبحث التناصي، إذ اعتمد مفهوم التناص كأداة نقدية لقراءة المتن الشعري المغربي، ذاهبا إلى أن النص الشعري هو بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها النص الغائب، فالنص - كما يرى - شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي.⁽²⁾

و لما كان النص الحاضر ميدانا للتداخل مع النص الغائب، فإنه يعيد كتابته وقراءته من جديد على اعتبار أن النص الغائب ومجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالاته.⁽³⁾

والتداخل النصي - كما يرى محمد بنيس - يمس كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا، من خلال ترابطاته مع النصوص الغائبة، سواء كانت نصوصا دينية أو ثقافية أو تاريخية أو أدبية أو غير أدبية « ومن ثم فإن النص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من

(1) - حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص ص 10، 11.

(2) - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 251.

(3) - انظر: محمد بنيس، المرجع السابق، ص 251 وما بعدها.

خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، ويضغطها بين الصوائت والصوامت بطريقة لا تراها العين المجردة». (1)

ونجده يستعمل في بحثه عن أشكال قراءة الشعراء للنص الغائب، ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة. (2) وتتحدد هذه الآليات في (الاجترار) حيث يظل النص الغائب قائما كما هو، لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، بينما يبدو النص الغائب في مستوى (الامتصاص) قابلا للحركة والتجدد، أما المستوى الأخير، فهو أعلى مستوى من قراءة النص الغائب، الذي لا مجال لتقديسه مع الحوار، إذ يخضع للنقد والقلب والتغيير.

وفي موضع آخر، يستبدل (محمد بنيس) بمصطلح التناص مصطلح التداخل النصي، لأنه في نظره يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره بخلاف مصطلح التناص. (3)

وفي دراسته التالية (حادثة السؤال) قام برصد العلاقات النصية من خلال مفهوم "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين، فثمة (نص مهاجر)، ونص (مهاجر إليه). وقد اعتبر بنيس هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، هذه الفاعلية تتم للنص وتزداد وهجا من خلال القراءة، إذ إن النص الذي يفقد قارئه يتعرض إلى الإلغاء. و محمد بنيس في تقسيمه هذا متأثر بالناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي وضع تصنيفات محددة أثبتنا على ذكرها سلفا. (4)

4-2- التناص عند سعيد يقطين:

أما (سعيد يقطين) في كتاباته النقدية التي خص بها الرواية، فيؤثر استعمال مفهوم

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

(2) - المرجع نفسه، ص 253.

(3)- ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص37، نقلا: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ص 181.

(4) - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص44 وما بعدها.

(التفاعل النصي) بدل التناس الذي أصبح نوعاً من أنواع التفاعل النصي، مستثمراً في ذلك كله تنظيرات جيرار جينيت حول المتعاليات النصية، موضحاً أن النص الأدبي « يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل يأخذ طابع الهدم والبناء ». (1)

وقد عالج العلاقات النصية في ضوء مصطلحات تمثل أنواع ما يسميه "التفاعل النصي" وهي المناصة، والتناس، والميتانصية، وإذا كانت المناصة هي البنية النصية التي تشترك، وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، فإن التناس يأخذ بعد التضمين، فيما تأخذ الميتانصية التي هي نوع من المناصة، تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

بالإضافة لهذه العلاقات السابقة يحدد سعيد يقطين صنفين آخرين للتفاعل النصي هما:

- 1- التفاعل النصي الخاص: ويظهر من خلال علاقة نص مع نص محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً، فالنص اللاحق "متعلق" والنص السابق "متعلق به" ولذلك أطلق على هذه الصنف مصطلح (التعلق النصي).
- 2- التفاعل النصي العام: ويبرز من قيام نص ما بعلاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع وسمي بالعام لأنه لا ننظر إليه من حيث الجنس والنوع بل من جهات ومستويات متعددة. (2)

إن بين الصنفين في عموميتهما وخصوصيتهما - كما يشير سعيد يقطين- تداخلات عدة أساس التمييز هو جهة النظر التي نعرف من خلالها صنف التفاعل النصي وما يهدف إليه في الدراسة والتحليل.

ويعد يقطين من بين النقاد العرب المعاصرين الذين اهتموا بالبحث في العلاقات النصية عند العرب القدامى، من خلال تناوله لأسباب اهتمام العرب القدامى بعلاقات النصوص ببعضها البعض، وأشكال هذه العلاقات. هذا مع وقوفه على ما قدمه علماء صناعة الأدب

(1) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص33.

(2) - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص15.

من أبواب يحددون فيها سر صناعته سواء ما كان منها على صعيد المادة والأداة أو على صعيد الزمن أو على صعيد طريقة الممارسة، ذاهبا إلى « أن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسه في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية»¹. مشيرا إلى أن هذه المفاهيم هي من يشتمل عليها التعالق النصي،⁽¹⁾ داعيا إلى أن النقاد القدامى وإن اقتصروا على رصد الجزئيات في العلاقات النصية، فإنه ينبغي «... علينا أن نفكر في تأطير تصوراتهم واختزالها، بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والاصطلاحات، إن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة من مستلزمات الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية القديمة، لجعلها أكثر قربا من الاستعمال الجاري، وأكثر وضوحا على الصعيد النظري...». ⁽²⁾

4-3- التناس عند محمد مفتاح:

ينطلق محمد مفتاح حول تصويره للتناس، من أن دراسة التناس في الأدب الحديث أول الأمر قد انصبت في حقول "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السراقات" مما يقتضي تمييز كل مفهوم على حدا. محاولا إلقاء الضوء على بعض المفاهيم التي يشتمل عليها التناس، كالمعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقعة، وبعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، يرى أنه مع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية.⁽³⁾

فخلاصة أشكال التناس لديه، هي على نوعين:

- المحاكاة الساخرة أو النقيضة.
- المحاكاة المقتدية أي المعارضة، ثم تراه يحتز من هذه الثنائية إذ يُقر بوجود مواقف وسطى بين المحاكاتين،⁽⁴⁾ مشيرا إلى أشكال أخرى حين يتحدث عن آيات التناس فيذكر تحت عنوان "التمطيط" الجنس بالقلب والكلمة المحورية، والشرح والاستعارة

(1) - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى ، ص30.

(2) - المرجع نفسه، ص 21.

(3) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(4) - المرجع نفسه، ص 122، 123.

والتكرار والشكل الدرامي وأيقونية الكتابة، والقسم الثاني يسميه "الإيجاز" وهو عنده الإحاطة على التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص. (1)

وفي موقف المتسائل عن التناص أيكون في الشكل أو في المضمون أو هما معا؟ يجيب أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة... أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيريا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه له، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك. (2)

وفي مؤلفة دينامية النص. يتوسع محمد مفتاح في دراسة التناص تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وتتاسب النص الشعري للإجابة عن تساؤلات تتعلق بالإجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية، في مجال السخرية والجدية، مجتهدا في تقديم بعض الآليات لوصف حوار النصوص وتأويله، من خلال البحث فيما أسماه "الحوار الخارجي" و"الحوار الداخلي"، مقرا أن عملية حوار النصوص ليست يسيرة لمعيد الإنتاج كما أنها ليست هينة لضابط آليتها ومؤولها. (3)

4-4- التناص عند عبد الله محمد الغدامي:

أما (عبد الله محمد الغدامي) فقد استعمل مصطلح (تداخل النصوص) و(النصوص المتداخلة) لدلالة على التناص نفسه، وهو يعده من إنتاج السيمياء (السيمولوجية) والتشريحية وفي معرض تناوله لمفهوم التناص، ينقل الغدامي من كريستيفا وبارت ليشير إلى عدد من التعريفات التي تتصل بتداخل النصوص والنصوص المتداخلة « فالنص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أو لم يع»، (4) وتداخل النصوص « هو عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في

(1) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ص 126، 127.

(2) - المرجع نفسه، ص ص 129، 130.

(3) - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإيجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 102.

(4) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

تداخلها وهو ما تفسره طبيعة النص الذي يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتناص (1)». «

وعن دور التناص وأهميته على المستوى الذاتي، ويقول الغدامي: « مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، مما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويهاض فكرة البنية المغلقة الآنية » (2).

وحين يختار للتطبيق أمثلة شعرية حديثة تتبئ ب (المعارضة) كما هي لدى القدماء ومعظم الشعراء الإحيائيين، يستدرك ليوضح الاختلاف الحاصل في مفهوم التداخل وتطبيقه، عن مفهوم (المعارضة) وتطبيقه لدى القدماء، ليؤكد أن التناص يعد مفهوما قديما عرفه التراث النقدي العربي، وهذا حينما يرجع هذا الاصطلاح إلى مصطلح السرقة الأدبية الدال قديما على التأثير والتأثر، يقول: « وعالج أدباؤنا السابقون هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ)، ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني... يطلق عليها (حسن المأخذ)، وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة). وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى سوافها. وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر سلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه » (3).

وهذا على خلاف مع ما نجده مع بعض النقاد الذين ينطلقون من موقع الرفض للعلاقة بين المعرفة النقدية العربية القديمة والتناص، من أمثال أنور المرتجى، الذي يرى أن النقد العربي وما يتصل به من مسألة السرقات كان يسعى « للبحث عن المبدع الأول، التوقيع الأصلي للنص الأدبي، صاحب الحقيقة الخالدة، وليس باعتبار النص الأدبي فسيفساء من نصوص تتجاوز فيما بينها » (4) فمن غير الجائز إذن دمج أطروحة التناص مع مباحث النقد

(1) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير ، ص 321، 323.

(2) - المرجع نفسه، ص 324.

(3) - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 217.

(4) - أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص 59.

العربي القديم لأن «...هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دن الاهتمام كما يفعل المبحث التناصي بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها». (1)

4-5- التناص عند عبد الملك مرتاض:

اهتم مرتاض في مقاله الموسوم (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)، بالبحث عن الأشكال القديمة في النقد العربي ذات الصلة بنظرية التناص، من خلال تناوله لحقيقة فكرة السرقات الأدبية وعلاقتها بالتناص. إذ يُقر بأن تراثنا حافل بنظريات، ومن غير المعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون من أصول لنظرية نقدية غريبة تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية. (2)

وينعي مرتاض رؤية القدماء لفكرة السرقات الشعرية، لما علق بها من صور تهجينية واقتصار جهدهم على تشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، مما أغرقهم في السطحية، ونأى بهم عن البحث في جماليات النص، لعل مباشرة الشعر العربي - كما يرى مرتاض- ووضوحه إلى حد السطحية في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن. (3)

ومحاولة منه لتقريب العلاقة بين مفهومي السرقة والتناص للقارئ، تأتي السرقة الشعرية على أنها اقتباس خفي لظاهر اللفظ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد في الشعر غالبا، أما التناص فهو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا كان قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه في مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه. (4)

ومع الاختلاف الحاصل بين المفهومين على مستوى المصطلح والمنهج، فلا يمنع من وجود تقارب بينهما، قد يصل إلى حد المطابقة في بعض الأوجه « إن التناص كما يبرهن

(1) - أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص59.

(2) - عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص71.

(3) - المرجع نفسه، ص73.

(4) - المرجع نفسه، ص86.

على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هو تبادل التأثير بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معمقة تحت شكل السرقات الأدبية». (1)

وعلى ضوء هذا التقارب الحاصل بين المفهومين يدعو عبد الملك مرتاض إلى إعادة النظر في مفهوم السرقة وسواها من المسائل ذات العلاقة وذلك « لا يتأتى إلا أن نسهم في إنتاج نظرية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية... إن النقاد العرب لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قرره كريستيفا و رولان بارت وجريماس وسواهم من جهابذة السيميائية، بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى هذا من قريب أو من بعيد». (2)

4-6- التناص عند إبراهيم رمانى:

أما (إبراهيم رمانى) فقد اهتم بالبحث فيما أسماه بالنص الغائب الذي يمثل مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالاته. (3)

ولأن الشعر المعاصر أصبح شعر الثقافة المتضخمة التي تمتد بذاكرة المبدع إلى عشرات القرون، إلى درجة العثور على العديد من الثقافات في النص الواحد، الشيء الذي طور من تقنية النص الغائب، وفي هذا السياق نجد إبراهيم رمانى يذكر التضمين إذ « لم يعد النص الغائب اجترارا لنص آخر على النمط القديم (التضمين) وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث، بل غدا توظيفا معقدا في أغلب الأحيان يولد تفاعلا خصبا بين النصوص أي تناص (Intertextualité) يثري مناخا مغايرا للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتتزامن في عمق الطبقات النصية». (4)

فالتناص كما يرى رمانى عملية تفاعل بين النصوص، حيث تتماهى العناصر النصية المستحضرة في النص الراهن الذي يعمل على حل نسيجها وتفكيك عناصرها وإعادة كتابتها من جديد وقد غير ملامحها وطمس آثارها الأولى، بما يعطي للنص الراهن فرادته وتميزه.

(1) - عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية، مجلة علامات، (م س)، ص 91.

(2) - المرجع نفسه، ص 84.

(3) - إبراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 347.

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا والمستفاد من الدراسات العربية المعاصرة لتقنية التناص قد يمكن إيجازه في أن:

- التناص لا يكاد يخرج عن جدلية التأثير والتأثر بين النصوص، مهما تعددت تعاريفه عند أصحاب هذه الدراسات.
- تعدد مصطلحات التناص لاختلاف الترجمات وتعدد المدارس النقدية، وهو المتعدد الذي ألفتاه في بيئته الأصلية.
- اتخاذ هذه الدراسات لمسارين اثنين يتمثل الأول في الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العودة إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلها ملامح من النقد القديم في ضوء هذا الإنجاز الجديد ولعله بالإمكان إيجاد مساحة لعدم الانغلاق على ذواتنا من جهة أو نكرانها أو الانقطاع عنها، فمع عدم التجاهل لمجهودات الغرب، والعودة إلى التراث الغربي تأتي إمكانية استثمار تلك الجهود وتلك المفاهيم وبلورتها بما يساهم في « إيجاد موسوعة نقدية موثقة، تساعد على توضيح الخلاف بين النقاد العرب حول ضبط المصطلحات وتحديد دلالاتها »⁽¹⁾ أو تأسيس نظرية متكاملة.
- التأكيد على أن التناص عملية تفاعل معقدة ليس من المتيسر حلها، لأنها غالباً ما تكون واضحة المعالم والحدود، « فهو لا يعد بشاطئ أمان يمكن الانتهاء إليه والرسو عنده، كما أنه ليس طريقاً معبداً يمكن سلوكها في وضوح النهار بعيداً عن المزالق والأخاديد والتضاريس الوعرة...»⁽²⁾.
- القول بحتمية الظاهرة التناصية إذ لا فكاك من شروطها الزمانية والمكانية.

وخلاصة القول أن التناص بما أنه أداة نظرية لفهم طبيعة النص وتفاعله مع غيره من النصوص تبدأ بتحديد كيفية انتقال النصوص وأخذ بعضها من بعض، ثم معرفة الآليات التي يتم بها التحول من نص إلى آخر، وصولاً إلى تبيين صورة الشكل الذي تحول إليه النص السابق عندما انخرط في فضاء النص اللاحق. ولعل السمة الكبرى التي تميز نظرية التناص أن خصوصيتها لا تكمن في الكشف عن ظاهرة جديدة، لكن في اقتراح طريقة جديدة

(1) - حامد كساب عياط، المصطلح النقدي العربي الحديث، مجلة النص والناص، ص37.

(2) - محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، الأعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، ع4، 1995، ص43.

في التفكير وفي معالجة أشكال التقاطعات الصريحة و الضمنية بين النصوص. كما أن التنازع المضاعف والمستمر بين تحديد التناص كصيرورة / أو كموضوع، ومقاربة التناص باعتباره ظاهرة كتابة / أو أثر ناتج عن القراءة، لا يطرح إمكانية حله ولا اقتراح قراءة توثيقية للتطبيقات التناصية، إن الأمر يتعلق مقابل ذلك ببيان إمكانياته المتعددة والثرية⁽¹⁾ فليس هناك حاجة لأن نضع قواعد وأشكال وأطر للفكر، لأن هذه التعددية القطبية هي التي يعيش من خلالها النص⁽²⁾ فهذه المسائل المعلقة هي التي تعطي لنظرية التناص إمكانية تطويرها أكثر، ولعل هذا ما يعنيه مارك أنجينو بقوله: « إن كلمة التناص هي مجال نقد لم ينجز بعد »⁽³⁾، ويكفي الانتباه إلى أهم تلك الجهود العربية والغربية ليتضح مدى القدرة الإشعاعية التي أخذها مفهوم التناص في وجهيه النظري والتطبيقي.

ولئن كان المهتمين بالتناص قد أسسوا نظريتهم على النصوص المعاصرة القائمة على التشظي واللاتجانس والانحراف، لا يمنع أن يكون التناص السبيل الأنسب لتناول الكتابة العربية القديمة شعرا ونثرا، لأن المسألة كما يقول انجينو ليست معرفة ماذا نعني التناص؟ ولكن لأي شيء يصلح التناص، أو يستعمل⁽⁴⁾ لذلك لا يأتي العرض النظري بمعزل عما نستخدمه من إجراءات لتبين مظاهر التناص في ديوان ابن دراج القسطلي.

(1) - نتالي بياغاي غروس، مقدمة في التناص، ص ص 21، 22.

(2) - Ingeburgm La chaussée, pourquoi l'intertextualité, p2/2

(3) - مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص112.

(4) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.