Journal of Alasmarya University
Volume 19, December 2013

مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد التاسع عشر، ديسمبر 2013

نسقية النقد العربي بين البداية والتحديث

(السرقة – التناص)

د. خالد مهدي صالح*

أسس الشعر العربي الأصول الأولى للبدايات المعرفية العربية في النقد الأدبي على مستوى النتاج العقلي المرتبط بتداعيات النفس المختلفة ، فكانت النصوص الشعرية تمثل حالة من الانعكاس المستمر لما يعانيه الشاعر ضمن حدود بيئية ونفسية محددة، فكان النتاج الأدبي أشبه ما يكون بحالة من التوثيق الزماني والمكاني الشخصي للشاعر ضمن وصفية شدسدة الضبط لم تغادر أكثر الجوانب الحياتية المعيشة ألا ووقفت عندها؛ فكان تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة يمثل حالة من التعريف بمكنونات النسق المرابط للفكر العربي، وهذه حالة توحي بشدة الارتباط الكلي لجزيئات الحياة التي يريد العربي أن يصورها، فالأطلال ، والراحلة ، والحبيبة ، والخمر ، والبكاء هي بالنسبة للإنسان العربي امتداداته الحياتية خارج نطاق حياته الجماعية، أو ربما هي ارتباطات حياتية ونفسية مهمّة آثر أن ترافقه أينما حلّ أو ارتحل، وهكذا استمر النتاج الشعري ضمن حالة ابداعية تراكمية، فيها من التشابه ما يمكن أن يمثل تطابق لسمات وكأنها متفق عليها تقع ضمن حالة الوعي الجمعي.

يلتقي الشعراء الجاهليون مرات عدة في حالة من التقابل الفكري المشتمل

* جامعة المرقب.

على البحث المتكرر والسؤال المردد، وذلك حين يكون هذا اللقاء في مواسم ذكرتها كتب التاريخ عموماً والادب خاصة ضمن حالة من الكشف المتكرر عن أفضلية شاعر مقدّم على شاعر آخر ، هذا الكشف يدور في فلك الاستطاقات الآنية التي حدثت، والتي كان فيها الرأي فاقداً لأية شرعية تقعيدية، مما احتمل الكثير من المغالطات التي وصفته وصفاً ينسلخ عن القيمة الحقيقة للنص الشعري، مثل ما روي عن احتكام امرىء القيس وعلقمة الفحل إلى زوج امرئ القيس أم جندب، التي حكمت بعد ذلك لعلقمة الفحل[1] هذا (إن صحت هذه الرواية).

هذه الرواية تتقاطع كلّياً مع النتاج العربي، فالنصّ العربي في هذه الفترة مثّل القمة الإبداعية على مستوى البداية الحاضنة لقواعد المعرفة اللغوية فيما بعد، فكلّ إحالات التقعيد النحوي واللغوي لا ترتوي إلا والشاهد الجاهلي يكون حاضراً بينها، هذه النظرات النقدية لم تكن تنتمي إلى أصول وقواعد، بل كان للسليقة الدور الأبرز فيها، فلم تكن تبعات هذه الأحكام وغيرها تمثّل دوراً كبيراً في النتاج الشِّعري في ذلك الوقت، بل كانت تمثل حدس الشّاعر وإحاطته الذوقية لكلّ النتاج الشِّعري المطروح في الذاكرة، مما خلق له حالة من العناية المبالغ فيها على مستوى تنقيح الشعر، فكانت مدرسة (عبيد الشعر) هي جذور النقد العربي وبؤرته، ليس على مستوى خلق نصّ تصوّري للنقد العربي، بل على مستوى البحث عن مدارات نصيّة تتسم بالمغايرة الجديدة وإن لم تتحقق على المستوى الكلّي، فقد « قضى الشعر العربي مدة طويلة من الزمن، وهو يدور في مجال الانطباعية الخالصة، والأحكام الجزئية التي تعتمد على المفاضلة بين شاعر وشاعر، إلى أن أصبح درس الشعر في أواخر القرن الثاني الهجري جزءاً من جهد علماء اللغة والنحو، فتبلورت لديهم قواعد أولية في النقد بعضها ضمني وبعضها صريح، ولكنها كانت في أكثرها من ميراث القرون السابقة »[2].

1- ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، المرزباني محمد بن عمران، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965م، ص 6.

2- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط 2، 1993، ص 33.

النقد القديم

بدأ النقد المنهجي العربي بالظهور عند ابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) في كتابه (طبقات فحول الشّعراء) ضمن حركة تجميعية للشعراء ومن ثم تقسيمهم تقسيمات متعددة لا علاقة لها بالنص الشِّعري وإنّما بالشاعر نفسه وتاريخه الشخصي، فالزمان والمكان كان قاعدة توزيع الشُّعراء، وهذا يطرح سيادة المنهج التاريخي على مجمل الحركة النقدية للشعر العربي ابتداء من القرن الثالث الهجري وما تلاه، فقد أضرت كثيراً بالأحكام النقدية التي ظهرت في تلك العصور ومنها ما يتعلق قديماً بالسرقات الشِّعرية، سواء من ناحية تسمية المصطلح وهي تسمية كان غرضها الإساءة للشاعر أكثر من شعره أو من ناحية ما يدور في فلكه من مفاهيم قد تقترب منه أو تبتعد كالتناص، وهي تسمية لا نتفق معها كثيراً، فلم يوحدوا في شأنها المصطلح النقدي العربي الذي كان فضفاضاً وغير دقيق في أحيان كثيرة ولا سيّما في ما يتعلق بمضامينه، حيث لم يكشفوا الرابط بين النصّينِ؛ فالتذوّق والتأثرية وسيادة المنهج التاريخي كانت هي المعيار الذي يرسم الرؤى النقدية عن النصوص. هذا النقد الذوقي يعيبه أمران[3]:

1. عدم وجود منهج واضح ومحدد ودقيق على الرغم من سيادة مناهج نقدية كالموازنة والوساطة والطبقات، لكنها في الاساس كانت مبنية على رؤية وأحكام مسبقة سلفاً.
2. عدم التعليل المفصل والمنطقي سواء ما تعلق بالشاعر أو شعره، وللكثير من المصطلحات التي سادت قروناً عدة دون وجه حق أو إنصاف لحركة الشعر العربي والشاعر.

فلم ينفتح النص العربي على نصوص أخرى وفق تقنيات تسمح له بمزاولة تفاعله المراد في النصوص ضمن معيارية التّرابط الحاصلة، مما أكسبه سمة التّرابط التاريخي وفق معيارية الزمن التي طغت على الواقع النقدي العربي وجعلته أسيراً

3- ينظر: النقد المنهجي عن العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، دار نهضة مصر، 2003، ص 17.

لها، فأبو عمرو بن العلاء مثلاً كان يقول: «لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً»[4]، وحتى المفاضلة التي وجدت بين شعر شاعرين والتي ينظر إليها على أنها نوع من البحث عن تداخل بين النصوص فإنها كانت هي الأخرى ساذجة، تلخّص الإعجاب العام لدى أحد المتذوقين بشاعر دون شاعر آخر، وعلى الرغم من تداخل باقي العلوم المظهرة لفاعلية النصّ الأدبي فإنّ الحالة النقدية بقيت ملتفة حول رؤى مثّلت العتبة الأولى للنقد العربي.

إنّ وعي الشّاعر الجاهلي بأزمة النقد في تلك المرحلة شجعه على طرح حسّه النقدي بسمة الإحالة المرتبطة بتكرار نسقي متماشياً مع الإحاطة التي يمتلكها ويعيها في الوقت نفسه، فقول كعب بن زهير[5]:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلّا رَجِيعَاً وَمُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

فيه طرح للتواصل الحاصل بين النصوص ليس على مستوى الضديّة، بل على مستوى الاستمرارية المتحققة ضمن التداخل النصّي المفعم بروح الإفضاء والتواصل؛ فكعب بن زهير ينتمي مع غيره من الشُّعراء إلى البداية الأولى للنتاج العربي ضمن فترة زمنية لا تبتعد كثيراً فيما بينهم، وهذا الأمر يؤكّد أنّ النصوص جميعها لم تكن بمعزل عن بعضها، فالعذرية منتفية وإن كان الزمن بينهم ليس بالطويل، فكعب بن زهير يسّرج حسه النقدي على حركة الشعر الحاصلة ضمن توافقات يجدها متحققة على مستوى النصوص الدائرة مع الذاكرة الجمعية العربية، وهذا يطرح التناص كإجراء نقدي وإن لم يستعمل لفظه، إنّما دلالته حاصلة. فالشاعر يقرّ بوجود عملية تناصّ، حاصلة ومستمرة، لأنّ اللاحق يأخذ من السابق كلاماً لا يرى فيه جديداً، لكنّه في تشكيله اللفظي هذا قد أتى على فهم جديد يجري في إطار ما يُعرف اليوم بنظرية التناص، ولكنّه بألفاظ لا تشبه الألفاظ القادمة إلينا من أربابها، فالبيت وأمثاله في الشعر العربي يقرر لنا بكلّ دقة إعادة

4- الأغاني، أبو فرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1992 م، ج 8، ص 296.

5- ديوان كعب بن زهير، صنعه الإمام أبو سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص114.

نتاج رؤى وجودية واقعية وفنية قديمة بصورة جديدة عفوية تارة ومقصودة تارة أخرى، ومن ثم جعلها هي الأخرى قادرة على التأثير والتحول[6].

إنّ نظرات النقد العربي الأولى سارت وفق تجليات عائمة ترتبط أحياناً باللين أو الفحولة، أو البيت المفرد في أحيان أخرى الذي كانت تنصبّ عليه النظرة النقدية النابعة من إحساس فطري تتداعى عنده سمات الترابط الذهني الفقيرة إلى التعليل المنهجي، وهذا بطبيعة الحال يجعل العملية الإبداعية تتقوقع على النسق الذي اعتادت السير عليه دون محاولة الخروج منه أو حتى إحداث مغايرات جديدة تكون ممثلة لحداثة عهد جديد للنتاج الشِّعري، حتى وصل الأمر إلى وجود الأغراض الشِّعرية في القصيدة الواحدة وكأنّه أمر متفق عليه، فوجودها يمثّل جزءاً من الأعراف والقيم السائدة، ولم يخرج عن تلك الأعراف إلّا عمرو بن كلثوم حين بدأ قصيدته بوصف الخمر، دون الغرض المشهور وهو الوقوف على الأطلال كما كان سائدا، هذه الأصول المعرفية انطلقت من زوايا عدة كان أشهرها –على ما نعتقد– هو التواصل الحاصل بين الشُّعراء، وذلك ضمن تفكير واحد ينبع من خلاله النتاج الشِّعري، فالأماكن وإن تعدّدت إلّا أن الاتصال واقع بينهم ضمن سمة الترابط الشِّعري القابع في كينونة واحدة تربطهم وتقودهم نحو خلق أنموذج واحد لا يمكن الخروج عنه.

يطرح تاريخ الأدب العربي قضايا عدة شغلت المدونة العربية ضمن طرح طويل استعرض فيه النقاد جانباً مهماً من جوانب البحث عن التناص، فاللفظ والمعنى، والطبع والصنعة من الثنائيات التي صبغت النص الأدبي العربي بصبغة الوجود القلق، مما جعل الكلام فيها ضرباً من البحث عن إيجاد اعتراف بوجود تقنية تمارس لبناء النصّ، فقول الجاحظ (ت 255 هـ) « إن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، إنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنّما الشعر صياغة، وضَرْب من النَّسج وجنسٌ من التَّصوير »[7]؛ هو ارتباط بالتنظير

6- المسبار في النقد الأدبي، د حسين جمعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 142.
7- الحيوان، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، دار الكتب بيروت، 1969م، ج 3، ص 131.

التاريخي الذي يقع ضمن عملية تشكيل النصّ، فالنصوص كلّها مرتبطة بمعان قد تتفق بنسب متقدمة جداً إلّا أنّ تشكيلها يمرّ بحركة تعاقبية غير منضبطة نحو خط واحد مما يطرح تحقق متغايرات متعدّدة من النصوص تنحو منحىً توجيهياً في البحث عن صيرورة جديدة تكون مدعاة للتأمل والتوقف، فالجاحظ أمعن النظر في مرمى التشكيل الفني الذي يطرح نصوصاً اعتراضية ليس على مستوى المعاني، بل على مستوى حداثة النصّ الجديد الذي يحمل تلك المعاني، ولهذا لم تكن السرقات الشّعرية تمثل شغله الشاغل. هذه النظرة وجدت لها صدى عند أبي هلال العسكري (ت 395 هـ) «ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنّ الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأنَّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدلُّ حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني. وتوخّي صواب المعنى أحسن من توخّي هذه الأمور في الألفاظ. ولهذا تأنّق الكاتب في المعنى أحسن من توخي هذه الأمور في الألفاظ. ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشّاعر في القصيدة. يبالغون في تجويدها، ويغالون في ترتيبها، وليدلُّوا على براعتهم، وحذقهم بصناعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّاً كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تبعاً طويلاً»[8]، هذا الإرث النقدي فيه تمظهرات الوقوف على الكيفية التي ينبلج فيها النصّ الإبداعي، فالمعاني ترتبط بكلّ العقول في التوصيلية التي تحملها إلّا أنّ تعالقها وتشبّثها بالنصّ الأدبي يمثّل حالة من التشكيل الفني المرتبط بحالة إبداعية منسجمة وفق مقتضيات مراده.

أما الطبع والصنعة فهما ضدان مرتبطان بخلق العمل الأدبي، فأيّ عمل أدبي يكون وجوده ضمن أسبقية معرفية متنوعة الأصول متعددة التشكيل، ويكون

8- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1406هـ - 1986م، ص58 - 59.

الارتباط حاصلاً ضمن كيفيات مختلفة مما يولّد حالة من الوجودية الفنية المقصودة؛ فالنصوص يتوالد بعضها من بعض وتتشكّل في كينونة مرتبطة بإحالات لا يمكن التغاضي عنها.

إنّ النقد العربي عندما يطرح الثنائيات ليس من باب وجودها الفعلي فقط، بل من باب بيان حقيقة البناء النصّي الذي سيتحقق، وهذا يقودنا إلى ملء فراغات فضاء النصّ النقدي بحقيقة التوارث المنسحبة على الاستمرارية التي يجب أن تكون حاضرة بشكل كبير، مما يعطي لبعض المصطلحات الظاهرة سمة الاضمحلال في متاهات ضيقة أو بعيدة عن حقيقة التّرابط النصّي المتحقق، فيكون التواصل سمة بينية ليس إلّا، ودون الكشف عن التبعات التي يمكن أن تكون سبباً في البناء العام للنصّ.

وتتعدد بعض المفاهيم التي ترتبط بالتَّناص بوصفها تشير إلى وجود اتصال بين النصوص ضمن آلية خاصة بها ومن هذه المفاهيم:

1. السرقات الشِّعرية

نظر العرب إلى نصوصهم نظرة تتحقق فيها الإحالة إلى سابق بأيِّ صيغة وبأيِّ شكل، فالنصوص تتراكم تباعاً ضمن تشكيل منضبط على مستوى التّرابط الفكري والبناء الفني مما دعا إلى وجود تكرار يُؤمل من خلاله تحقيق متكأ سابق يمكن أن يُرى وفق دلالات واضحة ومتنوعة، هذه النظرة طرحت مصطلحاً فيه الكثير من التماثل مع مصطلح (التَّناص) ألا وهو مصطلح (السرقات)، هذا المصطلح وإن (لم نتفق معه في التسمية)، إلّا أننا نرى فيه بداية تشكيل الوعي النقدي العربي في البحث عن تاريخية النص الشعري، فقد تعددت الدراسات العربية في هذا المضمار منها « كتاب ابن كناسة سرقات الكميت من القرآن، وكتاب ابن السكيت (في سرقات الشُّعراء)، والزبير بن بكارفي (إغارة كُثيّر على الشُّعراء)، و (الموازنة) للآمدي، و (المفاضلة) للمنجم، و (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجاني، و (سرقات أبي تمام) لابن عمار القرطبي، و (سرقات البحتري من أبي تمام) للنصيبي، و (سرقات أبي نواس) لابن المزرع، و

(الإبانة عن سرقات المتنبي) للعميدي»[9]، فالنصوص المتعددة المتراكمة تحتاج إلى آلية في التعامل معها للوقوف على درجة الإبداع التي يمكن أن ترصد لها، وبغض النظر عن التسمية، فالسرقة تعني «أخذ الشيء من الغير على وجه الخفية»[10]، كما وردت عند الشُّعراء العرب الجاهليين، ومنه قول طرفة بن العبد[11]:

وَلا أُغيرُ عَلى الأشعار أسْرقُها عَنْها غَنيتُ وَشَرُّ النّاس من سَرَقا

هذا البيت يطرح تحقق وعي فني غير مقصود ليس عند هذا الشّاعر كما يزعم، بل عند النتاج المتحقق خلال زمنه، مما يفضي إلى وجود حالة من الإدراك الملتبسة بسمة أخلاقية غير مقبولة اجتماعياً وهي السرقة؛ فالنفي الحاصل هو إثبات في حقيقته لوجود أبيات أو حتى قصائد أغارت على أشعار من سبقها، فتحققت بذلك السمة التي يبرئ طرفة بن العبد نفسه منها كما يبرئ ساحته الشعرية منها، ولم يكن امرؤ القيس بمنأى عن ذلك حين يعرض له ابن رشيق القيرواني في أبيات تشير إلى معرفته باختياره الجيد من الرديء في شعره، واختياره المجيدات، حين يقول[12]:

أَذُودُ القوافيَ عنّي ذِيادَ غُلامٍ جَريٍّ جوادا
فلما كثرن وعنّيْنَه تخير منهنَّ سرّاً جيادا
فأَعزل مَرْجانها جانباً وآخذ من درها المُسْتجادا

لأنّه هو الذي سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، فاستحسنها الشُّعراء واتبعوه

9- فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي دراسة في التَّناص، محمد عبد الرضا شياع، إشراف أحمد الطريسي أعراب، رسالة دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995، ص 27.

10- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1405هـ، ص 156.

11- ديوان طرفة بن العبد، دار كرم، دمشق، د. ت، ص 81.

12- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق حسن قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1994م، ج 1، ص366. وديوانه ص 248.

فيها[13]، كما يقول ابن سلام الجمحي، هذا الابتداع والبداية لا يمكن أن تكون مرتبطة بنص واحد وبشاعر واحد دون أن تستمر وفق نظرة التأثر والتأثير، أو حتّى على مستوى التواصل الإنساني في المتماثلات الإنسانية المتكررة التي تشغل حيزاً واضحاً في التواصل الإبداعي.

ولم يكن عنترة بن شداد خارج دائرة الطرح عن كينونة النصوص الشِّعرية، فاللاحق يأخذ من السابق، ولم يترك الشُّعراء شيئا يصاغ فيه شعر إلّا وقد صاغوه فيه، في معلقته[14]:

هل غادر الشعراءُ من مُتَردَّمِ أم هل عَرَفتَ الدارَ بعد تَوَهمِ

هذا الطرح الشِّعري النقدي يمثّل الكشف الأول لتجليات السرقة في الموروث النقدي العربي بكون الشُّعراء نقاداً، ومن بعد يكون للنقاد العرب صوتهم في تبيان التنظير الذي يمكن أن يتلاءم أو يترابط مع الدلالة التي يمكن من خلالها إضافة مدونة نقدية جديدة تسهم في معرفة الكيفية التي يتشكل منها النصّ الشِّعري العربي.

إنَّ استخدام النقاد العرب لهذه التسمية لم يكن اعتباطاً ضمن دائرة الطرح التي يريدونها، فالسرقة لا تكون لشيء مخصوص محدد ثابت، بل هي لمتنوع متعدد مما يفتح مجالاً واسعاً لخلق فضاء يدخل فيه أشياء مختلفة، ونحن لا نريد أن نلوي عنق هذه المفردة وندخلها بمعنى محدد نريده دون غيره؛ إنما نريد أن نبين أنّ سبب اختيارها كان ضمن رؤية حاصلة للنصوص ضمن أشكال التعدد المتغاير الذي يطرح الارتباط الحاصل بين النصّين وفق أساليب مختلفة، إلّا أنّ الافتقار الحاصل هو في التنظير الذي لم يفضِ إلى خلق نظرية متكاملة الطرح، فضلاً عن ذلك لم ينشغل النقاد بالنصّ قدر انشغالهم بالشّاعر، وكأنّ مصطلح السرقة الشِّعرية لم يكن مقصوداً به النصّ بقدر ما كان مقصوداً به الشّاعر، فالمتنبي مثلاً وُجّهت له سهام السرقة في حركة اعتراضية لعظمة شاعريته، من قبل ابن

13- طبقات فحول الشُّعراء، محمد بن سلام الجمحي قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974م، ج 1، ص55.

14- ديوان عنترة، دار صادر، بيروت، 1966م، ص 15.

وكيع، فهذه حالة استباقية يكمن من ورائها التوجه نحو إسقاط الشّاعر أكثر من إسقاط نصه الشعري، فالمتنبي حين يقول[15]:

أَنَا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إلى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بِهِ صَمَمُ
أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيَخْتَصِمُ

هل يقول مثل هذا الكلام اعتباطاً؟ ألا يعرف مدى الشّاعرية التي يحوزها؟ ثم لماذا لم يكن هذا التوجه موحداً تجاه كلّ الشُّعراء بوصفه آلية من آليات البحث عن شاعرية الشُّعراء كما يكمن فيه قديماً؟ ومن الروايات التي تؤكد ما ذهبنا إليه «ما حكي أن أبا العلاء المعري كان يتعصب للمتنبي، فحضر يوما مجلس الشريف المرتضى فجرى ذكر أبي الطيب فهضم المرتضى من جانبه فقال أبو العلاء لو لم يكن له من الشعر إلا قوله (لك يا منازل في القلوب منازل لكفاه)، فغضب المرتضى وأمر به فسحب وأخرج وبعد إخراجه قال المرتضى هل تدرون ما عنى بذكر البيت، فقالوا: لا والله، فقال: عنى به قول أبي الطيب في القصيدة:

(وإذا أتتك مذمتي من ناقص ... فهي الشهادة لي بأني كامل)»[16]، لذا نجد أن السرقة كانت سلاحاً ذا حدين بحسب من يحركها، ووفق مقتضيات وخلفيات متعددة تبحث لها عن أغراض متنوّعة قد لا ترتبط بالنصّ وفاعليته في أحيان كثيرة، ولم يكن الاهتمام بالسرقة منصباً على القدماء، بل كان للمحدثين الاهتمام الواضح، فالسرقات «بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنّهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته ... ما أوحى، أحيانا، بتطابق تام بين التَّناصية والسرقات»[17].

15- ديوان أبي الطيّب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه مصطفى السقّا وآخرون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1971م، ج 3، ص 367.

16- خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، ت 1987 م، ج 1، ص 409.

17- رحلة التَّناصية إلى النقد العربي القديم، معجب العدواني، دراسة منشورة في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت): 5.

إنّ مصطلح السرقة شغل النقاد العرب كثيراً مما أفضى إلى خلق مدوّنة نقدية تتسم بالتعدّد والتناوب والتغاير[18]، ومن بين الآراء التي نجد فيها الشمولية لهذا المصطلح ما ذهب إليه الحاتمي (388هـ) الذي يرى أنّ للسرقات تسعة عشر باباً هي: الانتحال، والإنحال، والإغارة، والمعاني العقم، والموارد، والمرافدة، والاجتلاب والاستلحاق، و الاصطراف، والاهتدام، والاشتراك في اللفظ، و إحسان الأخذ، وتكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، وتقصير المتبع عن إحسان المبتدع، ونقل المعنى إلى غيره، وتكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، ولطيف النظر في إخفاء السرقة، و كشف المعنى وإبرازه بزيادة، و نظم المنثور، وهذه التسعة عشر باباً في السرقة كان يمكن أن يختزلها فيما هو أقل من ذلك، ولكنه شاء التوسع والتفريع الكثير لاهتمامه بالموضوع، وإرادة توضيح كلّ مفهوم من هذه المفاهيم التي قد تتداخل فيما بينها[19]. هذا التعداد اللافت للنظر أو ربّما الاهتمام غير التقليدي نرى فيه تعلق المدونة النقدية بالأرضية الحاصلة للنتاج الإبداعي وربّما يكون التداخل النقدي للآراء خلق حالة من التبضع المعرفي من جوانب متعددة سلكت مبدأ البحث عن استراتيجية جديدة تستطيع من خلالها المشاركة في الوقوف على حيثيات السرقة التي ستكون الفيصل في كلّ ما هو مطروح، أو ربّما لحاجة في نفس يعقوب قضاها.

ولقد استند مفهوم السرقات الشِّعرية في الكثير من طروحاته على ما جاء به المرزوقي (ت 421 هـ) في كلامه عن عمود الشعر في مقدمة كتاب (شرح ديوان الحماسة) حيث نجد نفس الذهنية العربية في تقبل التجديد والوقوف ضده نتيجة لاختلاف تلك الذائقة الشِّعرية عن كل ما هو جديد، ولذلك اتهم ظلماً الشّاعر أبا تمام لأنّه خرج عن عمود الشعر وأنه يوناني فلا يقرأ، هذه التهمة وإن دارت حول

18- لم نتطرق لكل الآراء من باب حصول التكرار الدائم في كل البحوث؛ إنما ارتأينا أن نقتصر على بعض المصادر ذات العلاقة.

19- ينظر: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995م، 289-291، وينظر حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ت 1979 م، ج 2، ص 30-41.

أصل أبي تمام أعربي هو أم غير ذلك؟[20] إلا أن نتاجه الشِّعري مثلّ حالة من الانفتاح المعرفي التي يتمثل فيها الخرق لمسلمات السنن الشِّعرية العربية. فمن الأبيات التي أنكرت على أبي تمام[21]:

رَقِيقِ حَواشِي الْحِلْمِ لَو أَنَّ حِلْمَهُ بكفيكَ ما ماريتَ في أَنَّهُ بردُ

هذا البيت لم يفهمه المتقدمون، لأنهم لم يألفوا هذه الصورة، صورة الحلم بالكفين وتشبيهه، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل هذا البيت[22]:

أحْلامُنَا تَزِنُ الجِبَالَ رَزَانَةً وَتَخَالُنَا جِنّاً إذا مَا نَجْهَلُ

فالرجل الحليم هو الثقيل. فأما هذا الحلم الذي يوصف بأنه رقيق الحواشي، فهذا شيء لم تعرفه العرب، فالنقاد لم يقدروا الفرق البعيد جدا بين عقلية أبي تمام وعقلية الشُّعراء المتقدمين، والذين قلدوهم من المحدثين، والذين شبهوا الحلم بالجبال. فأبو تمام رجل حضري، وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب، والخلفاء والمترفين، وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي تزن الجبال. لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس وثقل السمع كما كان يستحسن من قيس بن عاصم، أو معاوية بن أبي سفيان. وإنما كان العصر عصراً مزدهراً، وكانت لأهله حضارة، هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية، حضارة ارستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة[23].

اتسمت هذه المرحلة بنظرة نقدية ضيقة قوامها الوقوف على البيت الواحد

20- ينظر: أبو تمام ومسألة التأثير اليوناني، عباس أرحيلة، مجلة المنهل السعودية، العدد 535 المجلد 58، جمادى 1 - 2، 1416، أكتوبر - نوفمبر 1995م، ص44-51.

21- ديوان أبي تمام، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1414هـ - 1994 م، ج 1، ص 278.

22- ديوان الفرزدق، تحقيق: علي خريس، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط 1، 1416- 1996 م، ص 433.

23- ينظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الخامس الأدب والنقد 1، من حديث الشعر والنثر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1982م، ص 655-656.

أو البيتين، فذهبوا إلى إعطاء الأحكام النقدية وفق اختيارات قائمة على تعصب ينبع منه الجهل النقدي، بل ربما العبثية الفكرية المنزوية تحت مسميات لم تكن ظاهرة على السطح قدر ظهورها في الحكم النقدي، فقالوا هذا أجمل بيت غزل أو أجمل بيت رثاء وغير ذلك، فالنقاد « إذا قرأوا أجمل قصائد أبي تمام والبحتري لا ينظرون إليها جملة: كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، وإنما يقفون عند البيت أو البيتين: أ أ جاد الشّاعر في هذا التشبيه أم لم يجد؟ أوفّق في هذا التعبير أم لم يوفّق؟ »[24]، حتى أن معيارية الجمال لم تستند إلى نظرة يمكن أن تكون صبغة معرفية واقعة في البناء النقدي العربي، فالشُّعراء في ذلك الوقت وما قبله نسجوا تشكيلهم الشِّعري خارج نطاق أي تنظير يمكن أن يحدد عليهم النسق الذي يرتضونه، والذي نعتقده أن ليس هناك شاعر لم يخرج عن عمود الشعر، وتستمر هذه المعركة بين القديم والجديد لتبلور ظهور فكرة السرقات الشِّعرية.

2. المعارضات الشِّعرية

تنبري المعارضات الشِّعرية كواحدة من المفاهيم التي ترتبط بالتَّناص، إلّا أنّ هذا الارتباط لم يكن كفيلاً بأن يشغل المدونة النقدية العربية كما شغلها مصطلح (السرقة) نظراً لاتساع دائرة البحث فيه وتعدد النصوص التي يشغلها، والمعارضة الشِّعرية: من مادة عرض، وعارض بمعنى أخذ في ناحية منه وأدخل دخولاً فيه ليست بمباحتة، والمعارضة أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاح ولا ملك، أو أن يعارض فحل الإبل النوق معارضة بها فيضر من غير أن تكون من الإبل التي كان الفحل رسيلاً فيها، وعارضته في المسير أي سرت حياله وحاذيته ويقال عارض فلان فلاناً إذا أخذ هذا في طريق وأخذ الآخر في طريق آخر فالتقيا. وعارضته بمثل ما صنع أي أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلت مثل ما فعل[25]. ومن هذا المعنى جاء اصطلاح المعارضة في الشعر: أن ينسج الشّاعر على منوال قصيدة معينة لشاعر آخر أو يأتي بمثلها في وزنها وقافيتها ورويها وبعض معانيها أو في

24- من حديث الشعر والنثر، ص 658.

25- ينظر: لسان العرب، الإمام العلاّمة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م.، ج9، ص 35- 37.

بعض أغراضها أو في موضوعها، أو هي «أنّ عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (مَعْلَم) فيه أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما»[26]، هذه المحاكاة تكون الأصل في (المعارضة) الشِّعرية فهي ترتكز على غريزة المحاكاة (المماثلة) من ناحية، وعلى غريزة المنافسة (المقابلة) من ناحية أخرى. وهي بالإضافة إلى ذلك تتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق[27]، وهي تعني أن ينظم اللاحق قصيدته على وزن قصيدة الشّاعر السابق، وعلى قافيتها، وأن يعالج الموضوعات التي عالجها السابق، ويحاول محاكاته، ومن ثم التفوق عليه[28].

ترتبط المعارضة الشِّعرية بقضايا عدة، ومن بين هذه القضايا التي نراها مهمة قضية التحدي، ذلك أنّ الشّاعر شأنه شأن أي مبدع يسعى جاهداً للوصول إلى حالة التفرد أو ربّما التقدم على أقرانه أو حتى على السابقين، وهذا يدعو إلى خلق نصوص شعرية غير عادية وفق المعيار الذي يراه هو من خلال النتاج المطروح أمامه؛ فالدعوة إلى المعارضة هي بداية الإبداع كما نرى، وذلك أنّ النصوص السابقة تشكّلت تشكّلاً خاصاً لشاعر معين يمتلك أدوات الشعر التي منحته سمة التقدم والاعتبار، هذه الصبغة المعرفية تكون منتجة لحافز قوي يحاول المحاكاة وفق أدوات قد تكون مغايرة إلّا أنّها تكون متوافقة مع الشكل العام للنسق الشِّعري، والمعارض «يبني شعره على كتابة سابقة ليتجه به إلى القارئ بصفة عامة على العكس من النقيضة التي تتجه إلى صاحب المناقضة أساساً، وهذه المعارضات توحي بلقاء متجدد بين الشّاعر القديم والجديد وتصور بشكل واضح هذه الجدلية بين المبدع والتراث، وبصورة أعمق بين المبدع وذاكرته»[29].

26- تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التَّناص) محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 1992م.، ص121.

27- ينظر: النَّص الغائب تجليات التَّناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 15.

28- ينظر: المصدر نفسه، ص 161.

29- تداخل النَّصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي الشِّعرية شعره الإسلامي نموذجا، دبلوم دراسات عليا، زليخه أوزيان، إشراف أحمد الطريسي أعراب، جامعة محمد الخامس، كلية =

ومن القصائد ذائعة الصيت في المجاراة الشِّعرية:

أ. بائية أبي تمام وجاراها ابن سناء الملك، وشهاب الدين محمود، وأحمد شوقي.

ب. لامية كعب بن زهير، وجاراها الفيروز آبادي، وأبو حيان التوحيدي.

ج. ميمية البوصيري المشهورة بالبردة وجاراها البارودي وأحمد شوقي[30].

وتبقى قضية الأفضلية مرهونة بمدى إبداع الشّاعرين -أو مجموعة الشُّعراء إن كانت مجاراة بقصائد كثر- في مجموع العناصر الجمالية المكونة للقصيدة، وذلك لا يعني أنّ المُجاري بالضرورة أن يكون أقلّ إبداعاً من المجارى، ولا تعني الأسبقية أيضاً شيئاً كبيراً للمبدع الأول؛ فقد يتغلب المجاري على المجارى إن استطاع إطلاق قصيدته من قيود التقليدية الشكلية المباشرة والتقريرية، ولكن يبقى القالب الأول هو الامتياز المحسوب لصالح الأسبق -المجارَى- لاعتبارات عدَّ من أهمها زمنيته وتاريخيته وأوليته واسبقيته الإبداعية، وتكمن داخل هذا القالب قصيدة تكون جيدة إلى حدٍّ كبير؛ لأنّها تدعو إلى المجاراة، وغالباً ما تكون المجاراة في قصائد مجيدة[31]. إنّ النصّ الثاني يمثّل حالة إبداعية خاصة كونه يحاكي النصّ السابق، وهذا بدوره يخلق حالة من الفوضى المعرفية المتناوبة للوصول إلى القرار الشِّعري الذي يمدّه بإستراتيجية خاصة تمنحه اتساعاً وترابطاً وتكثيفاً جديداً، ليكون نصّه وفق حالة من التغاير الخاصة ذا ثبات سابق، إلّا أنّ المشكلة التي تبقى مسيطرة عليه هي أنّ النصّ السابق لا يفارقه أبداً، ولا يستطيع أن يترك النظر إليه، مما يولّد عنده حالة من التعقب تكون ملازمة بوعي كامل مع الاحتفاظ بشخصيته، وهذا ما يمكن أن ندعوه حالة من التحفيز المستمر، وهي بطبيعة الحال تخدم العمل الجديد وتمنحه سمة التفوق، كما أنّ المعارضة لا تلغي الشّاعر المعارِضَ؛ بل تمنحه سمة الظهور الجديد حين يتفوق على صاحب النص الأول.

=

الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993- 1994م، ص55.

30- تداخل النَّصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي الشِّعرية شعره الإسلامي نموذجا، ص 55.

31- ينظر: التَّناص في شعر أحمد مطر، عبد المنعم جبار عبيد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، 2009 م، ص 11.

ويكون التَّناص في المعارضات ظاهرة متعلقة «بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التي عاشها المتأخر، وبين التجارب التي سُبق إليها؛ فيجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ومشدوداً إلى شعره ويستلهم معانيه وأفكاره، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاماً له بالسطو والسرقة»[32]، هذا التشابه يكتنفه تعالق معرفي في المحاكاة التي يجب أن تكون، فالوزن والقافية ووحدة الموضوع وجميع القضايا الأسلوبية والفنية هي آليات للوصول إلى نصّ معارِض يظهر من خلاله مدى قدرة الشّاعر المعارِض في إحداث نصّ جديد مستنداً إلى نصّ سابق يتشابه معه.

النقد الحديث

شكّلت المناهج النقديّة في العصر الحديث معيناً لا ينضب في الكشف عن خفايا النصوص الشعرية ولم يكن ذلك على مستوى التفرد النقدي بقدر ما كانت على مستوى التطبيق للنصّ الشعري العربي أو محاولة الربط بين المناهج النقدية الحديثة وبين النتاج النقدي العربي القديم ضمن أوجه التشابه أو الاختلاف، فكان التَّناص من المفردات النقدية التي حظيت باهتمام النقاد العرب منذ أواخر سبعينات القرن العشرين، ومن النقاد الذين اهتموا بالتَّناص محمد مفتاح وعبد الله الغذامي وسعيد يقطين ومحمد بنيس وغيرهم، فكانت دراستهم تطرح التَّناص من حيث أنواعه وأقسامه ومفاهيمه ومصطلحاته، كما كانت النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تمثّل الفضاء التطبيقي تحليلاً ونقداً، وهذا بطبيعة الحال جعل للتناصّ حضوراً كبيراً ضمن المدونة النقدية العربية الحديثة مما أفضى إلى خلق أطروحات جديدة له تنمّ عن الاستيعاب الحاصل له. تشكّل الموقف النقدي العربي الحديث من الاعتماد على النظرية الغربية الحديثة بجعلها أساساً مرجعياً، فضلاً عمّا تبلور عنها من مفاهيم إجرائية متعددة، هذا الموقف تمخّض عنه حصول افتراق معرفي على مستوى النصّ التصوّري مما خلق حالة من التناوب المفهومي المبررة مرة وغير المبررة مرة أخرى، فكان الافتراق الحاصل في التراث

32- المعارضة الشّعرية، عبدالله التطاوي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص 98.

العربي من حيث جعله منطلقاً للدراسة، وذلك بإحياء المفاهيم النقدية القديمة التي تسير مع التَّناص أو حتّى مع بعض من أجزائه، أو نبذه بوصفه عقيماً لا يصلح للتناول في التنظير النقدي الحديث، هذا التعدّد المفهومي خلق حالة من الانفتاح التنظيري مخلفة نصوصاً عدة اتجهت نحو نتاج قراءات متعدّدة تؤصّل للتناصّ وتمنحه بعداً نقدياً في الساحة النقدية العربية.

دخل التَّناص حيّز المدونة النقدية العربية بجهود النقاد العرب الذين وقفوا على التنظير النقدي الغربي بوصفه العتبة التي منحتهم الولوج إلى هذا المصطلح في النقد العربي القديم، ومن بين هؤلاء النقاد كان محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشِّعري، الذي يُعدُّ من رواد التَّناص في النقد العربي المعاصر، فجهوده اتسمت بالشمولية التي تمنح النصّ النقدي سمة الارتباط الكلّي بمختلف الأطروحات التي تتعلق بالتَّناص، فكانت بدايته تشير إلى التداخل الحاصل بين التَّناص وبين غيره من المفاهيم، مثل (الأدب المقارن) و (المثاقفة) و(دراسة المصادر) و(السرقات) ولهذا فإن مثل هذه الدراسة تقتضي أن يميّز كلّ مفهوم من غيره، ويحصر مجاله لتجنب الخلط[33]. أمّا النصّ عنده فكان ضمن تركيب جديد مستند على تعريفات من التعريف البنيوي وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف الإنساني الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب ... فاستخلص مقومات جوهرية أساسية (مدونة) و (حدث) و (تواصلي) و (تفاعلي) و (مغلق) و (توالدي) أراد منها خلق أرضية للتناصّ ضمن صيرورة جديدة تحتوي التنظير الذي سيتبناه[34].

وذكر محمد مفتاح تعريفات عدَّة للتناصّ قال بها الغربيون، ومن خلال وقوفه عليها على ما نعتقد؛ فقد استخلص منها تعريفه وهو قوله: « إنّ التَّناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة »[35] ثمّ بعد ذلك انتقل وبدون مقدمات إلى طرح بعض المفاهيم المرتبطة بالثقافة الغربية وهي (المعارضة) و (المعارضة الساخرة) و (السرقة) ليقول: فإنّنا نجد ما يطابقها في

33- ينظر: تحليل الخطاب الشِّعري، محمد مفتاح، ص 119.
34- ينظر: المصدر نفسه، ص 119 - ص 120.
35- المصدر نفسه، ص 121.

الثقافة العربية ففيها (المعارضة) و (المناقضة) و (السرقة) وهذا بداية الربط المعرفي بين النقدين ضمن آلية البحث عن تشكيل يمنح النقد العربي سمة التوافق مع التنظير الغربي[36].

ويذهب محمد مفتاح إلى أنّ التَّناص ينقسم قسمين (داخلي و خارجي) ذلك «أنّ كلّ النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكّد أنّ الكاتب أو الشّاعر ليس إلا معيداً لنتاج سابق في حدود من الحرية، سواءً أكان ذلك النتاج لنفسه أم لغيره»[37]، وبهذا التقسيم يكون التداخل النصّي غير مقتصر على الشّاعر فقط، وإنما ينفتح على غيره من الامتدادات، ضمن دائرة التَّناص التي ينتمي إليها في نتاج نصوصه. ثمّ يذكر آليات التَّناص بعد أن يشير إلى أنّ تقدم الدراسات اللسانية واللسانية النفسية وضعت يدنا على بعض هذه الآليات، وأهمّها التداعي بقسيمه التراكمي والتقابلي، ولكنّه فصّله إلى (التمطيط) الذي يحصل بأشكال مختلفة، أهمها: (الاناكرام) الجناس بالقلب وبالتصحيف، (والباركرام) الكلمة – المحور، والشرح والاستعارة والتكرار والشكل الدرامي وإيقونة كتابية، ثمّ كان التقسيم بالإيجاز؛ لأنّه يرى من الخطأ أن نقصر عملية التَّناص على التمطيط؛ فقد تكون عملية إيجاز أيضاً، فضلاً عن ذلك أنّه بيّن أنّ التَّناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه، فإنّه من الأجدى به أن يبحث عن آليات التَّناص لا أن يتجاهل وجوده هروباً إلى الإمام[38].

ويشير محمد مفتاح في كتابه (المفاهيم معالم) إلى درجات التَّناص في حركة تمنح العملية النقدية اتساعاً وترابطاً ونتاجاً، فيقترح درجات ستة للتناص، يُرى فيها تنشيطا للذاكرة المعرفية، والدرجات التي يحددها هي:

1. **التطابق:** ويتحقق في النصوص المستنسخة، وهذا المفهوم يُعدُّ نواة تتوالد منه مفاهيم أخرى.

36- تحليل الخطاب الشّعري، ص 121-ص 122.
37- المصدر نفسه، ص 124-ص 125.
38- ينظر: المصدر نفسه، ص 125-127.

2. **التفاعل**: فأيّ نصّ هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النصّ المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده، فالنص الديني قد يحتوي على قرآن وأحاديث وآثار ...، و النص الأدبي قد يشتمل على أمثال وحكم ونصوص أولية وثانوية من نوعه، وقد يكون النص مقتبسا من كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية؛ إلا أن الغايات التي يقصدها الكاتب الماهر تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصا واحدا له دلالته ورسائله الخاصة.

3. **التداخل**: ويقصد به تداخل النصوص المتعدّدة، بعضها في بعض في فضاء نصيٍّ عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظلّ دخيلة تحتلّ حيّزاً من النص المركزي، وإنْ شبيها إلى نفسه وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.

4. **التحاذي**: وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كلّ نصّ على هويته وبنيته ووظيفته الخاصة.

5. **التباعد**: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.

6. **التقاصي**: ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال[39].

بهذا الطرح نجد أنّ محمد مفتاح أسهم في إظهار الأصول المعرفية للتناصّ على مستوى التنظير المرحلي الذي يواكب التفاعل الآني المرتبط بالبحث عن واجهات نقدية جديدة، يمكن من خلالها الوصول إلى نتائج تمنح النص سمة الديمومة وفق أطرٍ عدة.

ويشير عبد الله الغذامي إلى التَّناص الذي يطرحه بعنوان (النصوص المتداخلة) من خلال التنظير الغربي الذي قال به روبرت شولز من أنّ النصوص

39- ينظر: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م، ص 41-43.

المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون، مثل رولان بارت وجوليا كريستيفا وميشال ريفاتير. وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أنّ هذه النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أنّ الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخر، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة وإنّما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نصّ. لذا فإن النصّ المتداخل هو: «نصّ يتسرب إلى داخل نصّ آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع»[40]، هذا التنظير يحيل إلى التَّناص ضمن خطوطه المعرفية المتحققة عند النقاد الذين تبنوّه، وقد ذكرهم روبرت شولز بالاسم، إلا أنّ الناقد عبد الله الغذامي لم يذكر لنا الأمثلة التي ذكرها شولز عن هذا التداخل، بل عمد إلى طرح استبدالات لها من النتاج العربي، فكانت المعارضات هي الاستبدال المختار «مثل معارضة شوقي للبحتري في سينيته، أو معارضات (يا ليل الصب) وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقي والرصافي، فكل معارضة هي نصّ متداخل مع نص سابق له. ولكن هذا المثال ليس سوى تبسيط مخلّ للفكرة»[41]، هنا يتبادر لنا تساؤل، لماذا كان اختيار الأمثلة هي المعارضات؟ ولماذا بعد ذلك يقول: لكن هذا المثال ليس سوى تبسيط مخلّ للفكرة؟، إن المثل المخلّ بالفكرة يقود نحو طرح النتاج العربي جانباً بعيداً عن الارتباط المعرفي مع النتاج الإنساني العالمي، فيسقط التداخل النصّي و التداخل الثقافي، ويسقط تعدّد الأنساق المفترض ويبقى نسق واحد يتمثل فيه المنهج التداخلي، وإذا كانت المعارضات مثلاً مخلاً لتبسيط الفكرة، فهل السرقات الشِّعرية لا تقترب من المنظور النقدي التداخلي للنصوص؟

ويسعى الغذامي إلى خلق تصوّر للتناصّ يعدّه حكماً للنصوص الإبداعية، فبه تنتفي معضلة المساءلة حول أصالة من نحب من الشُّعراء والأدباء، الذين يمتلكون علينا كل مجالات خيالنا ويسلبون بسحرهم ألبابنا ولا يخدش إعجابنا بهم تداخل نصوصهم مع ما سواها من نصوص، مادام أنّ تلك ظاهرة فنية يتساوى

40- الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م، ص 321.
41- المصدر نفسه، ص 321.

فيها كلّ المبدعين[42]، كما أنه يربط بين مفهوم (الإشارة الحرة) وبين (النصوص المتداخلة) فيجعل التناقض بينهما أمراً ظاهرياً فحسب، والفكرتان تمضيان معاً جنباً إلى جنب دون أن تزاحم إحداهما الأخرى، وتتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية (الإشارات الحرة) لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعاً في النصّ نفسه، يتجدد مع كل قراءة للنصّ، ويصبح القارئ مبدعاً للنصّ الذي هو النصّ الكتابي[43]. بعد هذا الاستيعاب من الدراسات الغربية توّج عمله بالتطبيق على قصيدة (غادة بلاق) لحمزة شحاتة.

كما تناول سعيد يقطين التَّناص في كتابه (الرواية والتراث السردي) حيث يقول تحت عنوان أنواع التفاعل النصّي: إنّ هناك صنفين من أصناف التفاعل النصي، أمّا الأول فهو التفاعل النصّي الخاص، وهو أن يقيم نصٌّ علاقة مع نصٍّ محدد، كأن يسير نصٌّ في المدح مثلاً على منوال نصٍّ آخر معروف، وأمّا الصنف الآخر، فهو التفاعل النصّي العام، وهو ما يقيمه نصٌّ ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية؛ فنجد الشّاعر يوظّف فيها مختلف مكوّناته الأدبية والثقافية في صورة شعرية، تفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملاً ما (نقله) عن غيره للدلالة على المعنى نفسه أو معطياً إياه دلالات جديدة أو مناقضة تماماً[44].

ومن هنا نلاحظ حسب سعيد يقطين أنّ التضمين والاقتباس، والتأثّر، كلّها تقع ضمن مسمى واحد هو التَّناص، ولا يبتعد هذا الفهم عن فهم محمد مفتاح للتناص الوارد سابقاً.

بعد أن وقفنا على المدونة النقدية العربية المتعلقة بهذه الظاهرة النقدية نرى أن النقاد العرب أسسوا لمبدأ البحث عن احتمالات متعددة ومتنوعة، فالمسميات التي أطلقوها كانت نابعة من تأويلات احترازية، تابعة لكل ما من شأنه أن يكون

42- الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ص 320.
43- المصدر نفسه، ص 320 وص 324.
44- الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص 18.

منتمياً بأي شكل من الأشكال إلى مصطلح التَّناص الحديث، فإذا كان الأمر بهذا الاتساع لماذا لم يصلوا إلى هذا المصطلح (التَّناص)؟ أو لماذا لم ينتجوا مصطلحاً يشابهه أو يقاربه على أقل تقدير؟

إن مركزية القول هنا تأتي أولاً في السعة الزمنية التي شغلتها هذه المدونة، فلم يكن لها توقف حقيقي إلاّ عند المتنبي، فكانت حدودها واهية تتمزق مراراً، وثانياً أن النُّصوص التي وقف عليها النقاد كانت نصوصاً تنتمي إلى شعراء يُعدّون من الصفوة في القول الشعري، وهذا الأمر يجعل المدونة النقدية أمام تساؤلات تخرجها من دائرة الفنية التي يجب أن تكون ممثلتها.

المصادر والمراجع

1. الأغاني، أبو فرج الأصفهاني، تحقيق: سمير جابر ، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1992 م.
2. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط 2، 1993م.
3. تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجية التَّناص) محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3 ، 1992م.
4. التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1405هـ.
5. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1979 م.
6. الحيوان، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، دار الكتب بيروت، 1969م.
7. خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1987م.
8. الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م.
9. ديوان أبي تمام، تحقيق: راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان ، ط 2 ، 1414 هـ - 1994 م.
10. ديوان أبي الطيّب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه مصطفى السقّا وآخرون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1971م.
11. ديوان طرفة بن العبد، دار كرم ، دمشق، د. ت.
12. ديوان عنترة، دار صادر، بيروت، 1966م.
13. ديوان الفرزدق ، تحقيق: علي خريس ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ط 1 ، 1416-1996.
14. ديوان كعب بن زهير، صنعه الإمام أبو سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. حنا نصر الحِتّي ، دار الكتاب العربي،

بيروت، ط1 ، 1994م.
15. الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
16. طبقات فحول الشُّعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974م.
17. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق حسن قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1994م.
18. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1406هـ - 1986م.
19. لسان العرب، الإمام العلاّمة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م.
20. المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الخامس الأدب والنقد 1، من حديث الشعر والنثر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1982م.
21. المسبار في النقد الأدبي، د حسين جمعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م.
22. مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ت1995م.
23. المعارضة الشِّعرية، عبدالله التطاوي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.
24. المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م.
25. الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، المرزباني محمد بن عمران، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، 1965م.
26. النَّص الغائب تجليات التَّناص في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
27. النقد المنهجي عن العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، محمد مندور، دار نهضة مصر، 2003م.

الأطاريح الجامعية

28. تداخل النَّصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي الشِّعرية شعره الإسلامي نموذجا، دبلوم دراسات عليا، زليخه أوزيان، إشراف أحمد الطريسي أعراب، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993-1994م.
29. التَّناص في شعر أحمد مطر، عبد المنعم جبار عبيد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، 2009 م.
30. فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي دراسة في التَّناص، محمد عبد الرضا شياع، إشراف أحمد الطريسي أعراب، رسالة دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995 م.

الدوريات

31. أبو تمام ومسألة التأثير اليوناني، عباس أرحيلة، مجلة المنهل السعودية، العدد 535 المجلد 58، جمادى 1-2، 1416، أكتوبر- نوفمبر 1995م.
32. رحلة التَّناصية إلى النقد العربي القديم، معجب العدواني، دراسة منشورة في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت): 5.