

إشكالية تأصيل المصطلح النقدي "السرقاا الشعريه والتناص أنموذجاً"

عاصم "محمد أمين" بني عامر

قسم اللغة العربية

جامعة الملك فيصل، الأحساء، المملكة العربية السعودية

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى فك عرى التشابك النقدي بين منظومتين ثقافيتين متغايرتين، الثقافة العربية والغربية، حيث أسست كل منظومة فكرية طريقها الخاصة في التفكير بما تكالب عليها من ظروف وشروط وجود. لتعابن الدراسة هذه الفكرة استحضرت التناص بوصفه مفهوماً انبثق من الثقافة الغربية بعد أن توافرت له شروط الوجود التي لم تتوافر في الثقافة النقدية العربية، بل توافر لها أنظمة ثقافية أخرى أنتجت مفاهيم مثل السرقاا والتضمين والاقْتباس إلخ، فعلى الرغم من تشابه التناص بالتضمين والسرقاا تشابها ظاهرياً، إلا أن جوهر الاختلاف بينهما كبير؛ لذلك حاولت الدراسة الوقوف على الخلفيات المؤسسة لكل من المصطلحات الغربية والعربية، وتبيان مدى اعتماد التناص على مقولة موت المؤلف، والسرقاا والتضمين وغيرهما من مصطلحات عربية على حياته.

الكلمات المفاتيح: تناص، مصطلح، إشكالية، سرقاا، تضمين.

Problématique d'Enracinement de la Terminologie de la Critique : Le plagiat et l'intertextualité à l'épreuve

Résumé

Cette étude vise à mettre en exergue la différence entre deux systèmes critiques différents : le système critique arabe vs le système critique occidental. Chacun des deux systèmes a forgé sa méthode dans des circonstances, des conditions et un environnement différents. Afin d'analyser ce concept, nous avons tenté d'examiner l'intertextualité en tant que concept occidental qui a vu le jour dans une culture occidentale mais qui, transporté dans la culture arabe, a été collé à d'autres concepts tels que le plagiat, l'implication et la citation. L'intertextualité peut avoir des ressemblances avec le plagiat bien que les deux concepts présentent des divergences importantes. Notre article vise à explorer chaque concept dans son contexte culturel afin de montrer son rapport avec la mort de l'auteur, l'implication, le plagiat et autres termes arabes.

Mots clés : Intertextualité, terminologie, problématique, plagiat, inclusion.

The Problem of Rooting of Critical Term Studies "Plagiarism & Intertextuality an example"

Abstract

This study tries to dismantle some points of interlacements between two heterogeneous cultural systems. Each system has established its own method of criticism according to completely different accumulated circumstances that have determined its existence. To assurance this topic, the study evokes "Intertextuality" as a western concept which has been a result of its own Western conditions. These conditions have not been available in the critical Arabic culture. The Arabic culture has received this concept in terms of implication, plagiarism etc, that are similar to "Intertextuality" externally but they are different substantially. The study searches for the fundamental background for both of "Intertextuality" and plagiarism and it tries to explain the essence of each of them. The study assumes that "Intertextuality" stands for the absence (death) of the author and plagiarism stands for the existence of the author.

Keywords: Intertextuality, terminology, problematic, plagiarism, inclusion.

تمهيد

شكل تأصيل الخطاب النقدي العربي _ برده إلى نظم معرفية مغايرة _ بعداً سلبياً عفا على بؤر مضيئة في سيرورة الخطاب النقدي العربي، فقد قاد فهم الخطاب بمنظور غربي إلى تجاهل مفاهيم نقدية عربية حقها أن تبرز وتجلي، في حين أن النظر إليها من المنظور الغربي حدد الزاوية باتجاه بعيد كل البعد عن الوجهة الحقيقية للمفهوم، فالتناص سؤال كبير، يبعثه تساؤل مشروع مؤداه هل يمكن للنظم المعرفية المشكلة للوعي العربي أن تُنتج التناص؟ لا لقصور بها، إنما لتغاير نظمها المعرفية التي شكلت يوماً مفاهيم، مثل السرقات الشعرية والافتباس والتضمين وغيرها، عن النظم المعرفية الغربية المشكلة للتناص. ولا يخفى على الدارس أن ثمة دراسات عديدة قد أنجزت في موضوع التناص، لكنها في معظمها صبت في اتجاه تأصيل مصطلح التناص في التراث العربي وعدّ ما أقرّه التراث النقدي العربي من سرقات شعرية وتضمين ونقائض... هي الجذور الأولى للتناص، ومن هذه الدراسات دراسة محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، 1986، الذي وقف على مفهوم التناص عاداً السرقات الشعرية والمعارضات جانباً من التناص، ودراسة مصطفى السعدني، **التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات**، 1991، نظر فيها إلى السرقات بوصفها من الحالات التي يتضمنها مصطلح التناص، فهو أعم وهي أخص، ودراسة ربي الرباعي، **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، التضمين والتناص نموذجاً**، 2006، حيث هدفت إلى إقامة حوارية بين التضمين والسرقات من جهة، والتناص من جهة أخرى، عادةً التضمين بديلاً جذرياً للتناص، وهناك دراسة عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن، نحو منهج**

عنكبوتي تفاعلي، 2006، اقترح فيها إنشاء علم التناص المقارن بوصفه بديلاً للأدب المقارن. وجميع هذه الدراسات مغايرة لما تبنته الدراسة الحالية، حيث انطلق الدارس الحالي من فكرة مفادها أن التناص يقوم على فكرة موت المؤلف، في حين أن الموروث النقدي العربي في هذا المجال يقوم على حياة المؤلف. لذلك هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن النظم المعرفية المؤسسة لكلا المفهومين العربي والغربي، إضافة إلى تتبع مصطلح التناص في بيئته المعرفية، ومعايشته في تشكيلاته، ومقارنته بنظائره في الثقافة العربية، وبيان جوهر الاختلاف بين التناص وغيره من المفاهيم العربية، فكان الجوهر المؤسس للتناص "موت المؤلف"، بخلاف السرقات ونظائرها التي قامت على حياة المؤلف.

ولأجل الكشف عن ذلك الجوهر، كان لا بد من تتبع المصطلح في نسخته الأصلية، اعتماداً على ترجماته العديدة إلى العربية، مما أوجب اتخاذ المنهج التحليلي المقارن وسيلة للكشف عن إشكالية التأصيل. من هنا جاءت الدراسة في مباحث عدة، تقف البنية العقلية المؤسسة للثقافة النقدية العربية والغربية على حد سواء، وتتبع حيثيات التناص، والخلفيات المؤسسة له، وبيان مدى اعتماده على مقولة موت المؤلف، ووقفت على سداجة الطروحات النقدية التطبيقية في هضم وتشرب المصطلح، وبيان عدم جدوى مثل تلك التحليلات النقدية من خلال تبيان الأسس التي انبثقت منها السرقات ونظائرها، والخلفيات المؤسسة لها، ودور حياة المؤلف في تشكيلها.

العقل: المصطلح والمفهوم

تؤكد الدراسات العلمية والعملية بأن الناس في العقل، بمعناه الفسيولوجي، سواء، ولا يمكن لشخص أن يتفوق على شخص آخر من هذه الجهة،

ورعته، وتخللت عظامه ولحمه وعقله وكل شيء في حياته⁽⁴⁾.

ينفق الباحثون على أن موطن العرب في العصور التاريخية هو الجزيرة العربية، فقد نزلوا بها واستقروا فيها⁽⁵⁾، ومنها موجات الهجرة المتتالية تحمل نفس هذه البيئة، فكل ما أحاط بها كان يدور في فلكها، فالمتتبع لتضاريس الجزيرة العربية يرى أنها صحراء قاحلة تتخللها أودية وكتبان رملية متشابهة⁽⁶⁾ وبعض الواحات المتشابهة، إضافة إلى محدودية التضاريس الجغرافية وتشابهها، فالرمال الصحراوية واحدة متشابهة، وكل حبة رمل تشبه الأخرى، ولو فكرت أن تقطع جزيرة العرب من شرقها إلى غربها أو من شمالها إلى جنوبها، لوجدت أن ما ينسحب على مبدئها يمكن تعميمه على كل شبر منها حتى منتهاها، فما هي إلا نسخة مكررة، تحسب أنها سرمد لا ينتهي، ونباتاتها محدودة متشابهة أعدت لتحمل قسوة الصحراء⁽⁷⁾. وظروفها الجوية تحتكم إلى رتابة هامة معادة ومحدودة بمواقيت وهيئات، فرياح الشمال والخماسين بتشكلاتها صارت مألوفة مكررة للعربي تعيد نفسها في كل عام⁽⁸⁾، من هنا غدت الصحراء نظاماً من التشابهات، هذه التشكيلة البيئية قمينة ببعث عقلية تتطوي على سمات محددة وصفت بأنها عربية، وجهت الفكر العربي في طريقة تفكيره، شملت ما ترسخ في ذهن العربي من طرق في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض، كما رسمت تشكله الأول، ولا يخفى ما لهذا الرسم الأول من حضور متمم بتقادم الزمن، فلا يمكن إلا أن يبقى ويرفد حضوره بامتداد الزمن.

كان نتاج هذه العقلية ركون إلى مبدأي التشابه والنزوع نحو الوحدة، وهما نقيض ما بني عليه التناص، وهو ما ستفصله الدراسة لاحقاً.

فالتركيبية العقلية واحدة، ولا يختلف فيها شحص عن شخص ولاجنس عن جنس؛ لذلك ميز (لالاند) بين العقل (المكُون أو الفاعل) وبين العقل (المكُون أو المساعد)، أما الأول فهو الملكة التي يستطيع بها كل إنسان أن يستخرج من إدراك العلاقات بين الأشياء مبادئ كلية وضرورية، وهي واحدة عند جميع الناس، ويشارك الناس وسائر الحيوانات فيما وهبه الله لهم من تركيبة فسيولوجية تعد مصدراً لكل الإحساسات والتصرفات تدعى الدماغ، فهذه التركيبية العجيبة لا يختص بها جنس أو صنف دون آخر وينبثق عنها مصطلح العقل الذي خص الله به الإنسان، أقصد العقل (المكُون أو الفاعل) حسب تصنيف (لالاند)، أي "مجموع القواعد والمبادئ التي نعتمدها في استدلالنا"، ويختص بها الإنسان دون سائر المخلوقات⁽¹⁾.

النظم المعرفية المشكلة للعقلية العربية

إذا أضفنا للعقل صفة العربي فإنه يكون "جملة المبادئ والقواعد التي تقدمها الثقافة العربية للمتقنين بها لاكتساب المعرفة"⁽²⁾، ما يفرض عليهم نمطاً معرفياً خاصاً في تعاملهم مع الأشياء، وبإضافة النقدي الأدبي تتحدد طريقة النظر والتحليل من خلال جملة المبادئ والقواعد النقدية إلى النصوص الأدبية، وهذه الطريقة الخاصة في التفكير تكونت بفعل عوامل فاعلة ضربت في العقلية العربية بشقيها الواعي واللاوعي، وانحلت في الجنس العربي برمته، وهذه العوامل هي:

-البيئة

تلعب البيئة بإقرار العلماء دوراً مهماً في رسم حدود العقلية البشرية في إطارها العام، يقول (فردريك هرتزل): "إن الإنسان يعيش في بيئة تؤثر فيه تأثيراً كبيراً"⁽³⁾، كما تؤكد ذلك تلميذته (ألن شميل)، إذ إن الإنسان عندها ابن بيئته، فهي ريبته

-اللغة

إن أي "منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم، وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم"⁽⁹⁾، إننا نفكر كما نتكلم.. الشيء الذي يعني أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير⁽¹⁰⁾.

فقد ساق علماء اللغة والأنثروبولوجيا ما يؤكد هذه المقولة من خلال الدراسات التي أقاموها على ما يسمى بالشعوب البدائية، فالإسكيمو تقدم لغتهم لهم عالماً متكاملًا من الثلج وأنواعه في حين يفتقر العالم العربي لمثل هذا التوسع، وفي المقابل ترى العالم العربي غنياً بتحويلات الحرارة التي يفتقر لها عالم الإسكيمو، مما يؤثر دور اللغة في توجيه آلية التفكير، فالمتكلمون باللغة العربية سواء سكنوا المناطق الحارة أو الباردة أو المعتدلة ظلوا سجناء العالم الفقير الذي قدمته لهم لغتهم عن عالم الثلج.

وإذا تقدمنا خطوة أخرى وحاولنا تلمس أثر اللغة العربية في توجيه آلية التفكير لدى أبنائها من الوجهة اللغوية النقدية، فإننا سنجد ذلك بكل وضوح، فالناظر للغة العربية بشكل عام ومجرد فإنه سيجد أنها تقوم بشكل أو بآخر على المشابهة والتبعية، فمعابنة تراكيب اللغة العربية تكشف عن ثنائية التابع والمتبوع، أي الأنموذج ومقتفيه، فالتوابع من أساسيات اللغة العربية (نعت، ومنعوت)، و(معطوف، ومعطوف عليه)، و(بدل، ومبدل منه)، و(توكيد، ومؤكّد)، ومبحث الإضافة يأخذ دوراً أساسياً في البناء الكلي للغة وهو مكون من (مضاف، ومضاف إليه)، فضلاً على (المسند، والمسند إليه)، وهما الركنان الرئيسيان للجملة العربية. وتُسحب هذه الهيكلية على البلاغة فالبيان صورة واضحة الثنائية بين (مشبه، ومشبه به)، و(مستعار، ومستعار له). كذلك هو المستوى

الصرفي يكشف عن سعي دؤوب نحو التكرار والقولبة، حيث يتبدى ذلك في طريقة الاشتقاق، إذ تميل اللغة العربية في تحولاتها الصرفية إلى نهج صيغة واحدة في طريقة الاشتقاق بدأ من الاشتقاق الصغير إلى الكبير إلى الأكبر، والكبار، ناهيك عن قالب اسم الفاعل واسم المفعول وغيرهما من المشتقات، صورة لأنموذج مثالي يقاس عليه أي تابع ومتبوع وما خالف هذا القالب شاذ لا يقاس عليه.

وأهم ما يميز البنية اللغوية للعربية _ في منطقتها - ثنائية "التابع والمتبوع" التي ترتد في حقيقتها إلى المشابهة بشقيها المشبه والمشبه به، أي الأصل وما يرتبط به، فالعربية تسير وفق نسق ومعياري تركيبية قوامه الإسناد الذي يتكئ على المسند والمسند إليه كركيزة أساسية وعلى التوابع والإضافة وغيرها من ثيمات، وتتجسد هذه المعيارية في صميم اللغة ذاتها أيضاً من حيث تعاملها مع الجنس، فهي لغة ذكورية، يتبع فيها الإناث الذكور، حتى في أشد حالات التمايز اقتضاءً، فحضور تسع وتسعين امرأة ورجل واحد، يُغلب فيه الرجل على النساء لغوياً، فيقال: النساء والرجل حضروا، أو الرجل والنساء حضروا، والشمس أكبر من القمر حجماً وقدرًا، لكن واقع اللغة يتأبى على ذلك، فيطلق القمران كناية عن الشمس والقمر لتوجب تبعية الأنثى للذكر، وإمعاناً في تأكيد هذه التبعية تسلطت ذكورية اللغة على ألفاظ التأنيث، ففرج المرأة مذكر وهو أخص بالتأنيث، والعينان مؤنث برغم تعددهما، والأنف مذكر رغم انفراده حتى أن العربي ليلحق الحركة إرضاءً للسابق، فيحرك على الجوار انطلاقةً من هذه الذهنية، فإذا لم يجد السابق لاحقاً جديراً به ابتكر لاحقه بنفسه حتى لو كان معدوم النفع، مثال ذلك كثير بثير، حسن بسن⁽¹¹⁾.

المتتبع لطبيعة البنية النقدية يجدها قد قامت على مبدأ المشابهة الذي استمد من البيئة الصحراوية والبيئة اللغوية، واستمر في البيئة النقدية العربية في العصور المتلاحقة. جاء مبدأ المشابهة في البذور الأولى للنقد العربي، فعمرو بن كلثوم في انتقاده للمتملس في بيته المشهور "استنوق الجمل" صورة واضحة لهذا المبدأ الراسخ، فالعقولة النقدية عنده ترى أنموذجاً مثالياً للأشياء، أنموذجاً فوق الكسر والانتقاص، فالجمل يحمل أنموذجاً مثالياً في الذهنية العربية، وأي كسر أو اعتداء عليه يكون خرقاً معلناً لنص المشابهة، فإضفاء خصيصة من خصائص الناقاة على الجمل كسر لمبدأ المشابهة التي قرت في الذهنية العربية، من هنا حرص عمرو بن كلثوم على أن لا يسمح إلا أن يتطابق الشبيه مع شبيهه. ولتأكيد إفرزات العقولة العربية النقدية لا بد من التعرّيج على الحوارية النقدية المشهورة التي دارت بين امرئ القيس وعلقمة الفحل، حكمت فيها أم جندب زوج امرئ القيس لعلقمة وطلقت بسببها. فصورة فرس امرئ القيس في "المناظرة الشهيرة" في نظر امرأته أم جندب صورة ناقصة غير مستكملة البناء بالقياس إلى صورة فرس علقمة، ذلك لأن امرأ القيس اضطر أن يزر فرسه ويضربه ويحثه على العدو سعياً لإدراك طريدته، على حين أدرك الفرس الآخر طريدته، وعلقمة ثانٍ من عنانه لم يضربه بسوطٍ ولا قرأه بساق ولا زجره⁽¹⁶⁾، فالنموذج اللاحق "فرس امرئ القيس" في طرادٍ مع النموذج السابق "الفرس المثال".

وإتيان النابغة بالشعر مخفوضاً ومرفوعاً على قافية واحدة كقوله: "عجلان ذا زاد وغير مزود" وإلحاقه بقوله: "وبذاك خبرنا الغراب الأسود"⁽¹⁷⁾ انتقاص لكامل اطراد أبيات القصيدة على وتيرة واحدة. وبالتالي تجاوز للنموذج المفترض بإفراط أو

إن من كانت هذه طريقة بناء لغته لا بد وأن يبقى رهين ما تجود عليه به من رؤية ولا يمكن أن يتجاوزها حتى بتقادم الزمن كونها قرت في اللاشعور المعرفي. من هنا لا تتكر هيمنة اللغة على طرائق التفكير، ومبعث هذه الهيمنة تموضع قواعد اللغة وأنظمتها وأنساقها في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، حيث تبقى محدداتها محكمة بأنساق وأنظمة متشكلة سلفاً تتخذ هيئات واتجاهات محددة، لها دور كبير في توجيه الفكر العربي، وتحديد مساره. فاللغة كيان فعّال لا ينكر دوره في قولبة العقل، إذ إن "كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وإن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلاً أو كثيراً، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، وأن للغة دوراً أساسياً في هذا الاختلاف"⁽¹²⁾، وهو ما قرره علماء السيميائيات بقولهم: "إن منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم"⁽¹³⁾، خاصة أن اللغة العربية بصمة ثابتة لم تتغير منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً. من هنا يتفاهم تأثيرها على بنية التفكير العربي ونظرتة للأشياء، خاصة أن أول عمل علمي منظم هو جمع اللغة ووضع قواعدها؛ لذلك صار هذا العمل أنموذجاً يحتذى في سائر العلوم⁽¹⁴⁾، فالعلماء يحكمون رأيهم بالرجوع إلى أعراب الصحراء، للحفاظ على اللغة من اللحن والعجمة، ولذا فإن "السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الذي تنقله اللغة العربية الفصحى لأهلها"⁽¹⁵⁾. وأهم نتاجات العقولة العربية.

-المشابهة

يفضي نتاج العوامل المكونة للعقولة العربية إلى اعتماد مبدأ المشابهة بوصفه ركيزة من ركائز الرؤية العامة للعقولة العربية، بما فيها البنية النقدية، إذ إن

عند العرب القدماء، ويظهر أنه مستوحى من عمود بيت الشعر كونه الأساس الذي لا يمكن الاستغناء عنه، والفكرة بمعناها العام معروفة متداولة، وجاء تحديدها الدقيق على يد عدد من النقاد المتأخرين⁽²⁰⁾، أمثال القاضي الجرجاني والآمدي حتى استقرت عند المرزوقي. ومن المؤكد أن نظرية عمود الشعر ما هي إلا نتاج متقدم للعقلية النقدية العربية التي قامت في حقيقتها على مبدأ الأوحده، والتي ما كان له أن يفرز ويسود غير هذه التشكيلة النقدية في عمومها؛ لذلك جهدت في محاولة إخضاع الشعر في شتى مستوياته النحوية والبلاغية والموسيقية وغيرها، لقواعد هذه النظرية انطلاقاً من نموذج للقصيدة تدعو إلى احتذائه في كل قول شعري⁽²¹⁾، وهي تحتكم إلى معايير استدلالية ثابتة ومقاييس نقدية معدة سلفاً في قوالب جاهزة تنطبق على أي نص من النصوص هادفة إلى قياس مدى اقتراب ذلك النص من النموذج الهادف إلى لم شعث الشعر بقواعد صارمة موحدة، ومقاييس ثابتة، يدخلها الملتمزم بمقاييسها بينما يعد خارجها المنكر لها، فهي لا تذهب إليه بل تدعو إليها، أي أنها لا تستفيد منه في تدبر وسائلها وأحكامها بل ترغب فيه ممثلاً لمتطلباتها⁽²²⁾. لكن هذه القواعد الصارمة والمقاييس الثابتة اهتزت مراراً وتكراراً من قبل ذلك الشعر العصي على الانصياع للنظرية، ممثلاً بأبي تمام والمنتبي وغيرهما، مما شكل عقبة كؤودا في وجه التماسك الموهوم.

-السراقات الأدبية ونظائرها

تمتد جذور السراقات إلى العصر الجاهلي في الحديث عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، لكن الحديث النقدي الناضج لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام⁽²³⁾، وللقاد القدامى آراء فيها يمكن إيجازها بالوقوف على أبرزهم، فلم يكن

تقريب ما يبعث على تلم معيارية المشابهة بإقصاء أطراد القاعدة النقدية.

-النزوع نحو الواحد

تكشف معاينة بنية العقلية العربية عن رفض للتعدد والنزوع نحو الواحد، نلمس ذلك في معظم جزئيات تلك البنية، فعلى مستوى المنظومة الكلية للثقافة العربية يبرز السعي لانتظام الجزئيات في الكل، ومحاولة الانتقاص من كل ما هو آخر بوصمه بتهمة الشذوذ. فعلى المستوى الديني نرى الجاهليين قد عدوا في الأصنام التي يعبدونها حتى بلغت (360) صنماً إلا أنها تقريباً متشابهة، وفي الوقت نفسه تصب في عبادة رب واحد "وما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى"⁽¹⁸⁾.

أما على المستوى النقدي فثمة رؤية واحدة سائدة لا تقبل أي تجاوز لها، وهذا يظهر في الشذرات النقدية القديمة. فيأخذ الواحد وجهة أخرى أكثر خفاء ودقة، إذ تكثر الأحكام النقدية المتكئة على ألفاظ اسم التفضيل مثل أفخر بيت وأهجي بيت وأشعر العرب وغيرها، يقول ابن سلام معللاً لتقدم الأعشى لأنه: "أكثرهم عروضاً، وأوهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءً ومخرجاً ووصفاً"⁽¹⁹⁾، فكل هذه الأحكام صادرة عن عقلية ميتافيزيقية رسمت مثلاً أعلى في عالم الغيب، فهو غياب في عالم غائب يرجى تحقيقه في عالم دنيوي حاضر، فالمشابهة تقوم على محاولة الرقي بالنموذج الأرضي ليشابه النموذج السماوي، وهو أنموذج أوحده، فكل ما مر من أسماء تفضيل (أفخر، أهجي...) يؤشر بهما نحو الأوحده.

يؤكد ذلك نظرية عمود الشعر التي شكلت قوام البنية النقدية السائدة بوصفها نتاجاً حتمياً لتلك العقلية التي فصلناها سلفاً، ويقصد بعمود الشعر تلك المعايير الجوهرية التي تهض بالبناء الشعري

والاستشهاد "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن الكريم وبنبه عليه"⁽³⁰⁾، ويعد التنبيه على موضع الاستشهاد شرطاً له⁽³¹⁾. والافتباس أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام ترتيباً لنظامه وتقخيماً لشأنه⁽³²⁾. أما التضمن فقد يضمن المبدع في نصه نصاً أدبياً آخر، أو بعض نص وقد يلتقي مع هذا النص المضمن، كما يختلف معه في الجنس الذي ينتمي إليه. ويعرفه العسكري استعارة الأبيات أو أنصاف الأبيات من شعر الآخرين وهو حسن عنده⁽³³⁾، أي "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل"⁽³⁴⁾. ف"يتضمن كلمات من بيت آخر"⁽³⁵⁾. أو "يضمن الشاعر شعره، والناثر نثره كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"⁽³⁶⁾. أما التلفيق والالتقاط فهما عند الحاتمي "اجتذاب الكلام من أبيات حتى تنتظم بيتاً"⁽³⁷⁾.

تكشف مجمل آراء العرب النقاد القدامى باختلاف رؤاهم وتعددتها في قضية السرقات عن حضور للسابق في اللاحق وتمركز واضح حول المؤلف الأول، أكد ذلك دخول السرقات في باب الذم بدءاً من المسمى الذي أخذته، ومروراً بكل المصطلحات التي رادفتها.

- الخلفيات المؤسسة للسرقات ونظائرها

شكلت السرقات الأدبية والمعارضات الشعرية والافتباس والتضمن والحفظ الجيد في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة دَبَّجها النقاد بمجلدات عديدة، حاولت التعريف بها وتحديد أنواعها وأسباب انتشارها.

ارتبط ظهور السرقات ونظائرها بظهور تيارات أدبية مغايرة للسائد، مثل أبي تمام والمنتبي وغيرهما ممن أثّرت حولهم شكوك كثيرة لخروجهم على تقاليد

يرى مدركو "أهل العلم بالشعر... سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم"⁽²⁴⁾، فلكل متقدم حضور في المتأخر، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"⁽²⁵⁾، فقد "يتقارب سبك نفر من شعراء عصر وتنادى رسائل كُتّاب دهر تشبته اشتباهاً شديداً"⁽²⁶⁾، ولم يسلم أكابر الشعراء من رميهم بالسرقة وانتهاج أفكار غيرهم، وهي أشد وأقصى ما يُتهم به الفحول الموهوبون، وكثيراً ما يكون هذا الرمي من أثر التهافت والحسد، وأعظم الحريري من فعل السرقة في المسروق إذا كان حياً بقوله في إحدى مقاماته: "واستراق الشعر عند الشعراء أفضح من سرقة البيضاء والصفراء، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبيكار"⁽²⁷⁾، وقد عقد العسكري في كتابه الصناعتين فصلاً في حسن الأخذ، مُبيناً بأن لا أحد يقدر على الاستغناء عن الأخذ من الآخرين ممن تقدموا، والصب على قولب من سبقهم، لكن عليهم إذا ما أخذوها أن يكسوها بألفاظ من عندهم وأن يبرزوها في معارض تأليفهم، وأن يُوردوها في غير حلتها الأولى، وجودة تركيبها، وقد عرض ابن رشيقي لمصطلحات السرقة التي ربت على العشرين عند النقاد، منها: الاضطراب، والإغارة، والغصب، والمزايدة، والاهتمام، والنظر، والملاحقة، والإمام، والاختلاس، والموازنة، والعكس، والمواردة... وغيرها، أما ابن طباطبا فقد استخدم العديد من المصطلحات في مجال السرقات مثل الأخذ والإغارة، ورأى أن المحنة على اللاحقين أشد من السابقين، "لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع"⁽²⁸⁾، فالافتداء "بالمحسن لا بالمسيء"⁽²⁹⁾ مشروع لكن دون إفراط، والكلام السابق لابن طباطبا يؤشر مدى حضور السابق في اللاحق.

يرمي القول بالسرقات إلى بيان فضل المتقدم على المتأخر، يؤكد ذلك القول بنظرية عمود الشعر، إضافة إلى إيجاد ثغرات في نصوص شعراء معينين للتشنيع عليهم، بحجة الضعف الفني لهذا الشاعر أو ذاك وإيضاح ضيق قريحته الشعرية، كما اتهم أبو تمام والمنتبي، أي أن الفكرة القديمة تحاول نسف صورة "الشاعر الكامل"، في حين سعى المحدثون الذين استندوا إلى فكرة التناص إلى نسف فكرة "النص الكامل" المعتمد في أصله على ذاته من دون استناد إلى ما هو قديم، أي بيان مرجعيات النصوص وإيضاح التفاعل النصي، فالمعالجة مختلفة ففكرة السرقات تناقش كمال المنتج والثانية كمال النص⁽³⁹⁾.

كما كانت الدوافع القبلية والعقائدية والاجتماعية والشخصية وراء البحث في السرقات، مثال ذلك ما كتبه الزبير بن بكار (ت 256) بعنوان "إغارة كُثير على الشعراء"، وكان سببه أن كُثير عزة كان متشيعاً وأنه هجا آل الزبير، وكذلك كانت الدوافع الشخصية وراء معظم الكتب التي تعرضت لسرقات المنتبي، وأصلها أن المنتبي كان كثير الكبرياء، والتعالي على بعض أعلام الأدب والنقد، وبما أن السطو على نتاج الآخرين أكبر مثلبة وأعظم منقصه يوصف بها الأديب، فقد وجدنا جماعة الشعراء يتصلون من ذلك العيب جهد استطاعتهم، وقديماً قال حسان ابن ثابت:

بل لا يوافق شعرهم شعري

مساً فنياً حيث ابتعد النقاد القدماء عن نقد جاد أبرز الملامح الفنية في عملية الأخذ والسرقة والتأثير فوجود الظاهرة ليس له أسباب فنية⁽⁴⁰⁾، فأسس النقد القديم تختلف بمحتواها وقواعدها عن الأسس التي رافقت النقد الحديث، إن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك يصبح

القصيد العربية، ورغبتهم في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، ومواكبة طبيعية العصر، فجاءت ظاهرة السرقات انتقاصاً لما قد يكون من إبداع في دواخلهم، فكل من سعى لمقاومة السائد، والثورة على الركود والجمود، كان من حقه وفق هذه النظرة الرمي بهذه التهمة التي هي من أفسى التهم، كونها تنتقص فحولته الشعرية.

أكد ذلك إيمان اللغويين بالموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم، والسير على دريهم، فتأنقوا في الصياغة الفنية، وتجميلوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، فالنظرة الكلاسيكية التي تُقدس القديم لقدمه، وتعزز بالزمن الذهبي النبيل، ولا ترى في الأجيال الحديثة والمعاصرة إلا تبعاً يجترونها ما خلفه الأقدمون، هي التي وطّنت لقضية السرقات ونظائرها، ورأت في وجودها متابعة للسابق في اللاحق.

لذلك فالسرقات وليدة المقارنة في اللفظ والمعنى، وهو علم يبدأ وينتهي داخل التراث العربي ذاته، إلا من محاولات قليلة لمقارنة الأدب العربي بأداب الأمم الأخرى، لا تتعدى الملاحظات العابرة، عند أبي الفرج والحامتي وابن طباطبا وكان أكثرهم الحامتي، إذ تكلم عن أثر أرسطو في شعر المنتبي⁽³⁸⁾.

لا أسرق الشعراء ما نطقوا

فالسرقه ارتبطت بأخلاق وسلوكيات مرفوضة بل مشينة، وكانت تهمة من يراد له النقص والتدمير، لذا حرص كل أديب على الترفع عنها، ولها بواعث عده منها الظاهرة الشفهية التي قد تجعل الراوي يخلط بين النصوص فيدخل نصاً بآخر إضافة إلى الإطار الثقافي، وتبتعد السرقات كثيراً عن مس النصوص

-حياة المؤلف-

إنما النصوص بالنيات، مقولة اختزلت الفكر النقدي القديم الذي كان يخضع لقانون العلية الذي يرى أن كل عمل هو نسيج مؤلفه، يحمل بصماته ويجسد ملامحه البشرية وجيناته الوراثية⁽⁴⁴⁾، فثمة تشديد على مبدأ النية بوصفه فاتحة كل عمل وعماد بيته وأسه المتين، فابن رشيق في تعريفه للشعر يجعل النية أحد عناصره الرئيسية، يقول: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية"⁽⁴⁵⁾، ومع أن قول ابن رشيق هذا جاء في صدد التمييز بين الشعر والقرآن، إلا أنه يؤشر مدى أهمية حضور المؤلف وتواجده، كما يبدو أن فكرة النية انبثقت من الفكر الديني المتمثل بقول الرسول الكريم: "إنما الأعمال بالنيات..."، ومن ثم أصبحت المؤد المعنوي الذي يستقر في بنية النص العميقة، ثم يوجه بنيته السطحية⁽⁴⁶⁾، فالأعمال بشتى صورها- نصاً فنياً وإبداعاً- بالنيات.

فالسرقات والتضمين وغيرها في النسخة العربية، تقوم شاهداً على أن النص مرآة تعكس كائناً إنسانياً ومخلوقاً بشرياً ذاتياً، بمعنى أن النص يكتسب صيغة الأيقونية⁽⁴⁷⁾، إذ يقوم مصطلح الأيقون عند (بيرس) على مفهوم التشابه والتماثل حيث يتم التركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي، وتجسيدها كما تجسد اللوحة الشخصية ملامح صاحبها، حيث يتحول إلى جناس خطي ينطق باسم مؤلفه الشخصي ويحدد بصماته وأثره في النص استناداً إلى مجموعة من المولدات أو الكلمات -المفاتيح- التي يودعها في ثنايا النص ومن بينها على وجه الخصوص تقنية الضمائر، فضمائر الأشخاص نقطة معتمدة لكي تصبح الذاتية سارية المفعول في صميم الكلام، أي أن الضمير شرط

النظر إلى تفاعلها على أنه مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معينة يستطيع أن يجدها القارئ المطلع والخبير، لكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها عندما تتجاوز وتتصارع وتتراوح وينفي بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالاته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضاربة في خلق نظام ترفيري (نسبة إلى أسلوب ترفيري) جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص.

أما السرقات ونظائرها فيظل فيها الاقتباس والتضمين محافظين على طبيعة النص الأصلي، ويؤتى بهما للاستشهاد أو للتشبيه أو التمثيل، وهكذا يظل المقطع التضميني وقبله الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد، وهو الذي يشرح ويفسر، أما التناص فعضوي مؤطّن يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة فيه، ويصاغ صياغة جديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب⁽⁴¹⁾.

فالسرقات كانت عامل ذم عند أغلب القدامى، يقول ابن رشيق "السرقه داء قديم وعيب عتيق"⁽⁴²⁾، في حين أن المحدثين عدوه وسيلة فنية يتوسل بها المنتج في رسم عباراته الناطقة بما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس⁽⁴³⁾.

إضافة إلى محدودية قضية السرقات ببيت أو فقرة أو عبارة خلاف التناص الذي يقوم على هدم السابق وبناء اللاحق، وبالتالي يصبح إشارة إلى نص غائب يعني النص الحاضر ضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي (إبراز الدلالات من تداخل النصوص) فاعلية السرقات الأدبية تقوم على تحديد السابق واللاحق وإبراز الجيد منه وما هو رديء.

للصنف الخاص من التفاعل النصي، وهي أن يُقيم نص علاقة مع نص آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن يُنظر إليها من خلال النص في كليته، كان البحث عن الشاهد أساسياً في نمط تفكيرهم، وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين، وعد ذلك من القراءة التناصية، مما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية، فيجد له علاقة بسابقه، ويحدد العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً، فيبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص⁽⁴⁹⁾ المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو: قال الشاعر:

ومنه قول الشاعر...⁽⁵⁰⁾.

يتمثل ذلك فيما أورده القاضي الجرجاني يقول: "وقد أحسن أحمد بن أبي ظاهر في محاجة البحرني لما ادعى عليه السرقة قوله:

فمنه منشعب وغير منشعب

وألصق الطنب العالي على الطنب

ذاتها، فالسرقات، ووقع الحافر على الحافر، وتوارد الخواطر، والحفظ الجيد، تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات، إنها تستحضر المرسل وتؤكد دوره الأهم⁽⁵¹⁾. كذلك تجلّى الأمر واضحاً في الحقل الذي تموضعت فيه السرقات ومرادفاتها، إذ كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة، والشعر بروز للذات في الوعي الجمعي.

-النظم المعرفية المشكلة للعقلية الغربية-

بدأت الحضارة الإغريقية التي هي أصل

أساسي يكشف لنا وجود المؤلف بوصفه ذاتاً في النص الإبداعي، والذاتية التي نضعها هنا هي كفاءة المتكلم في تموضعه كذات داخل الخطاب⁽⁴⁸⁾، والشعر العربي غنائي بطبعه معبر عن الذات بتحولاتها.

وفي الجانب التطبيقي اعتاد النقاد العرب القدماء التفاخر بمعرفة النص الأول، والتنافس بالكشف عنه بطريقتي الحفظ والسماع، بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، مثال ذلك امتلاء كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين، وطريقة الحفظ أو السماع للمرة الأولى بطلها الأوحده المؤلف واستعراضه لمحفوظه وقدرته على الحفظ من السماع للمرة الأولى.

والتركيز على دور المرسل في النقد القديم ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجد ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا، ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية بكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة، ونرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى والشعر ظهر طريق أنت راكبه

وربما ضم بين الركب منهجه

وإنما أقول قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان

فقال كذا.

لقد سادت النظرة الجزئية، الطامحة إلى الوصول للقائل الأول، كما ترمي إلى محاولة التوصل لللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل)، الذي انبثق منه بنيان النص الجديد.

إضافة إلى ذلك أكد دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، إنما في أسماء الحقول

يؤكد التاريخ بأن اليونان استمدوا مقومات وجودهم من اندماج القبائل المختلفة التي استقرت في الجزء الغربي من آسيا الصغرى وفي جزر وجزيرة صقلية، والجزء الجنوبي من إيطاليا، فاختلطت العناصر وامتزجت الشعوب، وحينما تختلط الأجناس وتمتزج الثقافات وتتلاقح العقول والأفكار تزول الأوهام والأضاليل أو تتضاءل ونقل مصداقيتها ويضعف تأثيرها في عقول الناس، مما يسهم في تطور الفكر ونشوء الحضارة وهذا الاندماج يدعى ائتلاف الاختلاف⁽⁵⁴⁾.

فأرسطو في رؤيته مثال واضح ودال لانسراب البيئة، بتنوع تضاريسها واختلافاتها السالفة الذكر، في تلافيف عقله النقدي، فهو واضح أول كتاب نقدي في تاريخ البشرية، كتاب الشعر وهو الكتاب الذي يعد من أبرز ما أفرز العقل النقدي الأوروبي، فهو أهم كتاب في نظرية الأدب كما يراه مؤرخو النقد الأدبي⁽⁵⁵⁾، وفيه نظرية المحاكاة التي أسس لها، إذ لا ترى الفن نقلاً حرفياً أو مرآياً لمظاهر الطبيعة، فالشاعر لا ينقل فقط بل يتصرف في المنقول، ولا يحاكي ما هو كائن، بل ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال، أي محاكاة لما يمكن أن يحدث لا لما حدث فعلاً، فينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول⁽⁵⁶⁾، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرًا طبيعيًا ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية⁽⁵⁷⁾، فالنقد المثالي عنده يكون في الأدب الجيد الذي يحاكي ما يرى وما لا يرى بشرط أن يُقنع، فالشاعر غير مقيد

الحضارة اليونانية لدى الأيونيين الذين استوطنوا المستعمرات الأيونية على الشاطئ الغربي من آسيا الصغرى وفي جزر صقلية والجزء الجنوبي من إيطاليا، ومن ثم أثمرت في شبه جزيرة اليونان، وانتقلت في أواخر عهدها إلى الإسكندرية وآسيا الصغرى، وسميت اليونان نسبة إلى الأيونيين، وبالإغريق نسبة إلى قبيلة يونانية اسمها غراي⁽⁵²⁾.

لقد تميزت بلاد الإغريق بكثرة السلاسل الجبلية ووعورتها ووديانها السحيقة، وتميزت بكثرة الجزر والخلجان، مما جعل نصفها برياً والآخر بحرياً، ومن ثم كان مناخها معتدلاً، فلا إفراط في الحرارة ولا في البرودة⁽⁵³⁾.

وبما أن الإنسان ابن بيئته كان لتلك الطبيعة الجغرافية، كثرة للسلاسل الجبلية، ووعورة للمسالك، وكثرة للوديان التي تفصل بين تلك التضاريس، دور في تكوين عقلية تحمل سمات خاصة انسربت في أخدودين هما:

-الاختلاف

إذا أصبح الاختلاف نتاجاً يرسم حدود العقلية اليونانية القديمة، وما انبثق عنه من عقليات أوروبية في القرون اللاحقة، فبفعل التضاريس السابقة الذكر، انقسمت بلادهم إلى عدد من المناطق والأقاليم، وأصبح كل منها مقراً لإحدى الجماعات الصغيرة، فالتقسيم الطبيعي أثر في تقسيم بلاد اليونان سياسياً واجتماعياً، فتكوّن ما يسمى بـ"المدن الحرة المستقلة" التي كانت ذات سيادة وقام تنافس شديد فيما بينها في جميع المجالات، وكان هذا الاختلاف مصدراً لتقدمهم، وأنه نظام يكفل لهم حقوقهم وحررياتهم. كما كان للمدن التي شكلت بنيتهم المعرفية دور في تعزيز هذا الاختلاف بما تحمله المدينة من تنوع وتعقيد.

يتخذونها قاعدة ومنطقاً؛ وبعد أن يقرروا هم مصداقية آرائهم ومنطقتهم يمشون غير وجلين لاستنباط النتائج منها حسب ما تصوره أختلتهم، ويبدأون بتقريب كل من يخالف ما يضعون من قواعد⁽⁶¹⁾.

يدل هذا الاقتباس على أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمات وفرضيات مسبقة يتخذها قواعد للحكم على فن الشعر، بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه⁽⁶²⁾، وما هذا من أرسطو إلا إيمان بالتعدد وقبول الآخر بقوانينه المتجددة واللائهائية.

يؤكد فكرة التعدد التي دمغت العقل النقدي الغربي ما جاء من آراء عند السفسطائيين الذين نظروا إلى أن كل شيء في الوجود نسبي، يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص؛ وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس⁽⁶³⁾.

التناسق: المصطلح والمفهوم

ظهر مصطلح التناسق لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا" في عدة أبحاث ظهرت بين عامي (1966 و1967) في مجلتي "Tel-quel" و"critique"⁽⁶⁴⁾، وهو مصطلح غربي يعود بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج (textuss)⁽⁶⁵⁾، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيب الفاعل، وتستحضر مفردة التناسقية في نطقها ذلك النسج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية، لكنه ينبئ عن تفاعل حي لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص⁽⁶⁶⁾.

فالتناسق مفهوم يطمح إلى ترسيخ المحاولات الحثيثة لإيجاد علم النص، وهو علم جديد، لأن موضوعه جديد هو النص، فمعظم المناهج السابقة درست النص وعينته بوصفه وسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها، لكن النص هنا هو المادة

بالمطابقة، فدرع أخيل لدى "هومر" ليس تقليداً لأي درع قد وجد في يوم من الأيام، فالشاعر عند أرسطو يضع أشياء لم توجد قبل أبداً.

الرؤية النقدية السابقة، وهي غيض من فيض، تؤكد الطريقة التي انتهجها العقل الأوروبي في اتخاذ الاختلاف والسير على غير أنموذج سابق ديدناً خط العقلية الغربية بشقيها الواعي واللاواعي إلى يومنا الحالي.

-التعدد

بما أن الطبيعة هي التي نسجت خيوط العقلية اليونانية، فقد كان لتعدد التضاريس وتنوعها دور في بناء نظام معرفي يقوم على نبذ الواحد والركون إلى التعدد، فعلى المستوى الديني ظهر ما يسمى بتعدد الآلهة، فقد كان لكل عائلة يونانية إلهها الخاص، كذلك القبيلة والمدينة لها إلهها، مما يؤشر تعقيد الديانة اليونانية في عقائدها⁽⁵⁸⁾، فقد عبد الإغريق عدداً من الآلهة التي أعطيت صوراً بشرية، فهناك إله للحرب، وإله للخصب والإنجاب، وإله للهواء، وإله للبحار، وغير ذلك⁽⁵⁹⁾.

والديموقراطية شكل من أشكال التعدد عند اليونان، فكلمة ديموقراطية يونانية الأصل تعني حكم الشعب⁽⁶⁰⁾، حيث يتمتع جميع أفراد المجتمع بحرية الفكر وإبداء الرأي، مما يوفر التعدد، يؤكد ذلك التعدد نظام المدن الحرة المستقلة الذي تميز به اليونان نتيجة للتضاريس، وبفعل البيئة في العقلية اليونانية لم يؤلف الإغريق دولة واحدة موحدة سياسياً، بل كانت بلادهم مقسمة إلى دويلات كثيرة سميت كل واحدة منها باسم المدينة التي قامت فيها.

فعلى المستوى النقدي، يرفض أرسطو وضع معايير وقواعد خاصة يتم في ضوءها الحكم على الأعمال الأدبية، فيقول منتقداً محاولات بعض النقاد فعل ذلك: "يقوم بعض النقاد بطرح آراء غير عقلانية

هو في حالة صراع مع النصوص الأخرى⁽⁶⁹⁾، ولا يتداخل النص مع نصوص قديمة فحسب، بل يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التنافس مع نصوص آتية، أي مع نصوص مستقبلية، فالיום الأول في حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه إلى الموت في آن، وهو تفسير مقولة (جاك دريدا) "في البدء كان الاختلاف"⁽⁷⁰⁾، بمعنى آخر أن النص نقطة تحول تكون مركزاً ومنطلقاً لما بعدها⁽⁷¹⁾، إضافة إلى أن النص لا يأخذ من نصوص سابقة فقط، بل يأخذ ويعطي في آن واحد، وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة "تفسيرات" جديدة، أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية، أو لم يكن يمكن رؤيتها لولا التناص⁽⁷²⁾، بمعنى أن يكون تركيبها في المتن الجديد أفضل بحيث هي من لفت الانتباه إلى النص السابق.

فالنص بلا حدود حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشكلاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها، لا تحده قراءة واحدة، ومفتوح على النصوص ماضية وآتية في آن⁽⁷³⁾. يتداخل ويتفاعل مع كل شيء نصوص شفوية كتابية إلخ، لذلك لا يمتلك بناءً محدوداً كونه يتداخل مع نصوص أخرى لا نهاية لها، وهي نصوص تمتد لتشمل العالم بأسره، الذي يصبح بهذه الحالة نصاً، من هنا يهدف التناص إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة، فالنص يحتوي آنية متعددة منوعة متجددة متوالدة بلا توقف⁽⁷⁴⁾، فأفاق الدلالة غير منظورة، بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص كون النص حلقة فحسب في سلسلة متواصلة من الدوال (النصوص) غير المقترنة بمرجع، فيقف القارئ عاجزاً عن حصر النصوص المتداخلة ودلالاتها،

الرئيسية لعلم النص، فهو بهذا المعنى حقل منهجي ولا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، فالكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها، بل حزمة من الكلمات والمفاهيم المتعددة الفاعلة. ليس فقط. لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضاً مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها، فاللغة الأدبية عموماً تتميز بأنها تحتل مكاناً خارج جميع اللغات الأخرى وتتعالى عليها، كما لو أنها حصيلة تلك اللغات، فالنص منتج النصوص السابقة عليه، والممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس، إنما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه، والمحاكاة والنسخ ليسا للإعمال والآثار إنما للغات⁽⁶⁷⁾.

إذا ما تتبعنا تعريف عدد من محدد المصطلح مثل (جوليا كرسستيفيا)، و(بيتش) وغيرهما، فإننا سنرى أنه يختلف من ناقد إلى آخر كما يرى (روبرت شولز)، ويحمل معاني وثيقة الخصوصية، ومبدؤه العام هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم ليس للطبيعة، إنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فالنص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليوجد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع⁽⁶⁸⁾.

فالمصطلح لدى منظريه الغربيين لا يخرج عن المفاهيم التالية:

إن أي نص محكوم حتماً بالتداخل مع نصوص أخرى، وهو يتوالد عن نصوص أخرى، فعندما ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، أي

فلا دلالة لها إلا ضمن الأنظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ، ولو أطلق أنظمة أخرى غيرها، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير⁽⁷⁸⁾.

أما مهمة الناقد في التناص فهي معرفة هائلة بالنصوص المتنوعة للكشف عن النصوص الفعالة والمؤثرة في توليد النص، ومعرفة الكيفية التي نمت من خلالها تداخلات النصوص وتشكلاتها، وقدرته على اكتشاف العلاقات القائمة بين النص والنصوص، إضافة إلى اكتشاف مدى إسهام النصوص الموروثة في توليد النص، أو اكتشاف مدى إسهام النص في إبراز النصوص القديمة، وإظهار ما كان خافياً منها، والتساؤل عن قدرة النص على توليد نصوص آتية.

خلاصة القول إن النصوص تشبه "سلالة الجنس البشري تتزاوج كي تتجب شيئاً جديداً، قد يكون مولوداً سليماً وقد يكون عبقرياً فوق العادة وقد يكون متخلفاً تحت العادة"⁽⁷⁹⁾.

-الخلفيات المؤسسة للتناص

وصفت الأرضية التي انبثق منها التناص بأنها تشكيك في بعض الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنيوية التي انتهت سنة (1968)⁽⁸⁰⁾، إذ يمكن القول إن التناص هو الوريث الشرعي للمكتسبات التي حققتها البنيوية من جهة، والثائر العتي عليها من جهة أخرى، وكأن ما حدث تمثل لمقولة "كبر ابنك فناء لك"، فمن الجهة الأولى نرى أن التناص قد ورث ما انتهت إليه البنيوية من قتل للإنسان. فالشكلائية والنقد الجديد والأسلوبية، قد استبعدوا المؤلف، في حين أن البنيوية قد أعلنت نهايته التي تزامنت مع موت الإنسان والذات، وقد قنن (ليني شتراوس) لهذا الموت بقوله: "إن هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه"⁽⁸¹⁾، ومن هنا جاء التركيز على الكتابة لا على الكلام،

فقارئ كل كلمة في النص مضروباً في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير⁽⁷⁵⁾، ولاستحالة تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها، إضافة إلى ذلك مستوى القراءة أي تعدد القراءات، كون النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة أي متوالية لا نهائية من المدلولات تبعاً لتعدد القراءات، لذلك يرفض بعض القائلين بالتناص قصة التأويل برمتها وأن التأويل هذيان محموم كهذيان الفصامين أو الفارين من حرب مدمرة⁽⁷⁶⁾.

إن قراءة نص بغياب (نصوص) يكسر وحدة النص ليفرض بدلاً منها تعدديته، وتعددية النص تعني تشتيت هويته وتبديد أنظمتها الدلالية والخيالية والإيحائية، بحيث تصير مرتبطة بغيرها من الأنظمة من النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديب صاحب النص المدروس⁽⁷⁷⁾. يتم ذلك من خلال مفهومي أساسيين: الاستدعاء والتحويل، فلا يُدع النص من خلال رؤية الكاتب، بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية وفنية أخرى، فلغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، يتبع ذلك عملية تحويلية معقدة تصهر وتذيب مختلف النصوص والحقول المندمجة مع النص المتشكل، مما يجعل لغة النص لغة إنتاجية مفتوحة على مراجع خارج نصية يمكن أن تدرك في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتجة لنصوص مختلفة، أي في مستوى التناص.

من هنا يهدف التناص إلى تحطيم المواصفات المعروفة مثل الشعر والنثر والقصة والرواية، أي نظرية الأنواع الأدبية أي تحطيم النظم المعرفية التي اكتسبها القارئ للاقترب من دراسة النص دراسة موضوعية، فالقصيدة ليست كلاً متجانساً مستقلة،

في الرواية، وحين تعود بالذاكرة إلى نشوء الرواية، فهي بنت المدينة، والمدينة نموذج في ضياع الذات، وتشتتها في تعقيدات الحياة.

أما مجال ثورته العاتية، فكان في تأكيده لوجود بنية، لكنها لا مركز لها وغير مغلقة، فقد ظهر مصطلح التناص -كما أسلفنا- في معرض الشك بجدوى بعض الأسس الفكرية والفلسفية للبنوية، فالشك بوصفه هو الحقيقة لا كما كان الشك عند ديكرت الذي كان يراه هدفاً للوصول إلى الحقيقة، فالتناص يهدف إلى بذر الشك وعدم اليقين في كل شيء، فهوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين، والدلالة الواحدة الأدبية وغير الأدبية لا وجود لها.

موت المؤلف

ارتبطت فكرة المؤلف بفضاء النقد الغربي، إذ انبثقت من عدد من الأحداث التي عرفت النهضة العلمية الحديثة مثل فلسفة الأنوار والعقلانية وحرية الفرد وحركة الإصلاح الديني التي سعت لإعادة الاعتبار للفرد، بعد أن ظل غائباً عن مجال الحياة طيلة القرون الوسطى، فكان من نتائج النزعة الفردية ظهور نزعات فلسفية وتيارات ومذاهب أدبية ونقدية، جعلت من أوليات اهتمامها المؤلف بوصفه مصدر التجربة أو العملية الإبداعية، جراء هذا التطرف في الإغلاء من شأن المؤلف (الفاعل) جاءت نظريات ومذاهب نقدية (النقد الجديد والنزعة البنوية واللسانية) لتركز على مقصدية النص بدل مقصدية المؤلف، مما يعني إبعاد ما هو إنساني عن مجال العمل والإبداع. مع ما بعد البنويين لم يعد للشخص أو الذات مجال، إذ اللغة اجتاحت الكون بأسره، فلئن قال (لاكان). كما قال . (بارت): إن الذي يتكلم "هو اللغة، فإن (فوكو) يصرح قائلاً: "يعتقد الرجال أن لغتهم هي جامعتهم، ولا يدركون أنهم يخضعون هم أنفسهم لأسرها"⁽⁸⁴⁾.

لأن الكتابة تدمر كل صوت وكل أصل، إذ إن الكلمة المكتوبة تنفصل عن مالكها، على النقيض من الكلام الذي يرتبط بقائله ارتباطاً وثيقاً، وما ينبغي هو الكتابة ذات اللونين الأبيض والأسود⁽⁸²⁾.

واللغة هي التي تتحدث، والمؤلف يقع تحت هيمنة الكتابة والقارئ، فالمؤلف يعيش قبل النص، أما الكاتب فهو يكون في اللحظة نفسها التي يوجد فيها النص، ويكون موجوداً أثناء عملية الكتابة، فحقيقة الإنسان (المؤلف) تراكمات من نصوص سابقة، وليس هو بالشيء الواحد المتجانس. لذا أصبح المؤلف خارج نصه، والمعنى منوط بالنص وليس بالقارئ الذي عليه فقط أن يدخل عالم النص ويفهمه من داخله، فيحول النص إلى صنم على حد تعبير (تيري ايغلتن)، فالقصيدة في النقد الجديد تدور حول قصدية النص ولا تدور حول قصدية المؤلف.

بعد ذلك سعت البنوية إلى علمنة الأدب والنظر إلى النص على أنه بنية لغوية مغلقة وصار المؤلف ضحية، لأنه يظل خارج اللعبة تماماً ويصبح النص دون هوية، وهويته كامنة في بنيته اللغوية، أي ما يعرف بسجن اللغة، وهنا تتنامى النزعة ضد المؤلف في انبثاقها من النزعة التدميرية للإنسان⁽⁸³⁾، هذا هو المهاد والخلفية المهيئة لانبثاق التناص بعد أن أعلن (رولان بارت) رسمياً موت المؤلف عام 1968 في بدايات تحوله من البنوية إلى التفكيك، ليجعل النص عالماً بلا حدود، فهو تناص وكتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلف، إنما هو جامع لها حسب، وعليه أقصى المؤلف ليحل محله القارئ الذي يُنتج معنىً خاصاً به.

من هنا انطلقت معاينة التناص من الحقل الروائي مع (باختين)، الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، و(كرستيفا) التي اعتمدت في توضيح مصطلحها من مجمل دراسات باختين

بمجتمعنا هي . على وجه الدقة . (جعل) الذاتية (ذاتية مؤسساتية)، والمؤلف نفسه نتيجة هذه المؤسساتية، ونتيجة اللغة التي يرثها فتستعبده وتستخدمه⁽⁸⁸⁾.

قام التناص على مفهوم موت المؤلف، أي اختفاء الذات الفاعلة في اللغة، وهو دوماً خلخلة، أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة وتشتتها، يتم ذلك ضمن مفهومي الاستدعاء والتحويل، فالكاتب . لا يجوز أن نطلق عليه مبدعاً . يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها وإدابتها في النص الجديد، لكن عملية الصهر والإذابة لا تتم وفق منطق الكاتب، بل وفق منطق النص الجديد نفسه، فالكاتب لا يبدع ولا أثر لرؤيته الفنية، لأنه يقوم بدمج مواد معطاة سلفاً حين تتبثق أو تتداخل أو تتعالق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إن التناص يجسد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، إذ يهدف إلى إظهار النص وكأنه دون بان أو باث، فالنص وفق هذا الفهم يقوم ببناء نفسه، ويقوم على تأكيد ذلك التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس، فالقاص والشاعر والفيلسوف كاتب للنص، والنصوص تتوالد عن نصوص أخرى، أي أن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص، فالنص يؤشر نصوصاً لا أشياء معينة مباشرة، أي أنه لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون يكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، وهذا يمثل وجوداً كلياً للكتابة وليس للأشياء المحكية، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من نقاط متعددة ومتداخلة في علاقات تشابكية من المحاور والتعارض والتنافس⁽⁸⁹⁾.

فالمؤلف في التناص لا وظيفة له في العملية الإبداعية، ودوره في التناص أصبح متجاوزاً، بعد أن تمكنت اللسانيات من تقويضه "عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها"⁽⁸⁵⁾، فهي لا تستند إلى شخص بذاته، إنما هي نتاج متعدد المنابع والأصول فيها أياد ومنابع ثقافية متنوعة، انحدرت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة، فالنص أشبه بلغة مينة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكون في الأخير نسيجاً من العلامات الصماء التي لا تحمل أهواء ولا مزاجاً ذاتياً ولا رؤية أو معتقداً ما دامت كتابة أولية كتبها ناسخ حل محل المؤلف الذي مات⁽⁸⁶⁾، فالنص لم يعد يرجع إلى عبقرية مؤلفه، بقدر ما أصبح يعود إلى مبدأ الحوارية وتلاقح النصوص، وبهذا المفهوم يتحول النص إلى كتابة آلية دون أن يعبر عن مقصدية مؤلفه، أو يكون ظلّه الذي ينطوي على سر أو مغزى نهائي، وهذه صفات من شأنها أن تجعل العمل الذي يبده الإنسان غير ذي جدوى قوامه العبث واللامعقول، وهي خلفية معرفية تكمن وراء النقد الجديد ذي النزعة الحداثية⁽⁸⁷⁾.

ولا شك أن الفصل بين (اللغة / النظام) و(اللغة / الأداء) هو الهوية السحيقة التي ألقيت فيها "الذات"، إذ إن (اللغة / النظام) غير الذات، ولكنها وحدها التي تحكم الذات، ومن ثم انتفى مفهوم "العبقرية" و"مفهوم الإبداع"، (فاللغة / النظام) هي وحدها المبدع وهي التي تتحدث، ولم يتولد الرمز في الفنان مثل الشجرة في التربة، بل إن الفنان يتكلم لأن الرمز جعل منه فناً، والنص "يعني" "يقصد إلى..". لأن الشكل أو النوع الأدبي جعل منه نصاً، وهو محكوم بقيود النوع الأدبي وأساليبه، يقول (بارت): "إن الأدب هو ذلك التجمع من المواد والقوانين، ومن الأساليب والأعمال التي وظيفتها في الاقتصاد العام

خاتمة

كشفت الدراسة عن النظم المعرفية المؤسسة لنظرية التناص، وبينت مدى اختلافها عن النظم المعرفية المؤسسة للسراقات الشعرية ونظائرها، إذ هما بنيتان معرفيتان متغايرتان، فالتناص مصطلح حديث يقوم على موت المؤلف وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ناهيك عن انفتاح النص في نظرية التناص على النصوص السابقة واللاحقة، إضافة إلى أن التناص يحمل قيمة فنية إيجابية. في حين أن السراقات ونظائرها من اقتباس، وتضمن، والحفظ الجيد، والاستشهاد كلٌ يقوم على حياة المؤلف، إضافة إلى ما تحمله من مفاهيم سلبية أسست على أنها محاولة لاستلاب الذات الفاعلة قدرتها على الإبداع، فلا أشد على النفس المبدعة الخلاقة من رميها بالتبعية والاحتذاء.

والأنا لدى القارئ أيضا مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النصوص في النص غير محددة وغير معروفة الأصول فالذاتية . الأنا تفهم منها أنها الكمال . التمام . في فهم النص، لكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسل تتكر الإشارات والعلامات التي تصنع الأنا . الذات . ولذلك فإن الذاتية عموما هي مجرد كليشيه. إضافة للتناص الذي يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ ف"النص هو جيولوجيا كتابات". لعبة القراءة والكتابة وهي أشبه بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة وإتقان كلا الفريقين في الملعب أو الكاتب والقارئ في النص.

الحواشي

- 1- محمد عابد الجابري ، تكوين العقل، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 15.
- 2- المرجع نفسه، 15.
- 3- هرتزل، فردريك ، جغرافية الأجناس، 1982.
- 4- نقلا عن زين الدين عبد المقصود، البيئة والإنسان، علاقات ومشكلات، 1981، 10.
- 5- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 22-23.
- 6- انظر نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، 1984، 17.
- 7- لمزيد من الإيضاح انظر عاصم بني عامر، ملامح حدثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء، عمان، 2005.
- 8- نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، 70.
- 9- Adam chaff, langage at lonnaissance, paris anrhropos, 1967 pp292-293.
- 10 - عن محمد عابد الجابري ، تكوين العقل، 77.
- 11 - عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية: الحدائو وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، 38.
- 12 - محمد الجابري، التراث والحدائو دراسات ومناقشات، بيروت، المركز الثقافي العربي، 141.
- 13- Adam chaff, langage at lonnaissance, paris anrhropos, 1967 pp 292-293
- 14 - محمد الجابري، تكوين العقل العربي، 75-76.
- 15 - المرجع نفسه، 89.
- 16 - عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار النهضة العربية، 1971، 35.
- 17 - النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني. 1982، 51.

- 18 - الزمر، 3.
- 19 - محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 65.
- 20 - يذكر الأُمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام أنه سأل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: "هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه" وتبعه القاضي الجرجاني بسنه أسساً لعمود الشعر "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ب: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، - وشبه فقارب، وبده فاغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم يكن نعتاً بالتحسين والمطابقة، ولا يحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام الفريض، القاضي الجرجاني، الوساطة، 33-34.
- 21 - جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان "كتابات في نقد الشعر"، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المناهل، د. ت، 14
- 22 - المرجع نفسه، 19.
- 23 - رامي أبو شهاب، مصطلح السرقات الأدبية والتناص بحث في أولية التنظير، علامات، 64، م16، 2008، 30.
- 24 - انظر يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، 230.
- 25 - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 215.
- 26 - الباقلائي، نقلاً عن يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد القديم، 230.
- 27 - الحريري، مقامات الحريري، دار صادر، 1958، 110.
- 28 - ابن طباطبا، عيار الشعر، 1956، 9.
- 29 - المرجع نفسه، 10.
- 30 - القلشقندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة، بيروت، ج1، 234.
- 31 - فاطمة البريكي، نظرية التناص في النقد العربي القديم، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية، 2003، 97.
- 32 - فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، 1985، 288.
- 33 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، 36.
- 34 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق: محمد حي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج2، 84-86.
- 35 - أسامة ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، 1960، 249.
- 36 - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، د.ط، 1995، 326.
- 37 - الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكناني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ج2، 1979.
- 38 - الحاتمي، الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، 53.
- 39 - حسين العمري، إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله وموسى نموذجاً، دار الكندي، إريد، 2007، 19.
- 40 - المرجع نفسه، 67.
- 41 - المرجع نفسه، 53.
- 42 - ابن رشيق، العمدة ج 1، 80.
- 43 - خليل موسى، "التناص والاقتناسية في النص الشعري"، الموقف الأدبي، 1990، 83.
- 44 - حميد سمير، المؤلف في التراث الأدبي: موت أم حياة، علامات، ع 35، م9 مارس، 2000، 127.
- 45 - ابن رشيق، العمدة، 1، 119.
- 46 - حميد سمير، المؤلف في التراث، 127.

- 47 - المرجع نفسه، 131.
- 48 - 46. problèmes de linguistique générale L. Benveniste. نقلاً عن حميد سعيد، المؤلف في التراث، 131.
- 49 - معجب العدوانى، رحلة التناسية إلى النقد العربي القديم، علامات، 44، 11، 2002، 761.
- 50 - يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1992، 19.
- 51 - معجب العدوانى، رحلة التناسية، علامات، 759.
- 52 - مصطفى غنيمات، الحضارة والفكر العالمى، دار الوراق، للنشر والتوزيع، عمان، 2009، 169.
- 53 - علي عكاشة وآخرون، اليونان والرومان، دار الأمل، إربد، 1991، 24-28.
- 54 - مصطفى غنيمات، الحضارة والفكر العالمى، 173.
- 55 - شكري عزيز الماضى، في نظرية الأدب، 28.
- 56 - أرسطو طاليس، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، القاهرة، دار الكتاب العربى، 1967، 140.
- 57 - المرجع نفسه، 29.
- 58 - مصطفى غنيمات، الحضارة والفكر العالمى، 183.
- 59 - محمود شاكر، موسوعة الحضارات القديمة وتاريخ الأمم، دار أسامة للنشر، عمان، 2002، ج1، 299.
- 60 - إبراهيم الدبو وآخرون، الإسلام وقضايا العصر، دار المناهج للنشر، عمان، 1997، 168.
- 61 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953، 12.
- 62 - عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية، من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، 74.
- 63 - المرجع نفسه، 30.
- 64 - مارك انجينو، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المدني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، 110.
- 65 - منير سلطان، التضمن والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2004، 38.
- 66 - معجب العدوانى، رحلة التناسية، 75.
- 67 - شكري الماضى، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربى، بيروت، 1993، 195.
- 68 - شكري الماضى، في نظرية الأدب، 200.
- 69 - عبد الله الغدامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبى الثقافى، 1980، 320-321.
- 70 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: ناظم جهاد، دار تويقال، 1988، 31.
- 71 - عبد الله الغدامى، الخطيئة والتكفير، بين الفصل الأول والسادس، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبى الثقافى، 64.
- 72 - شكري الماضى، في نظرية الأدب، 200.
- 73 - زهور الحزام، آلية التناص، مجلة الناقد، 30، ديسمبر 1990، 59.
- 74 - عبد الله الغدامى، الخطيئة والتكفير، شكري الماضى، في نظرية الأدب، 203.
- 75 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق، 155.
- 76 - الغانمى، سعيد وآخرون، معرفة الآخر، 131.
- 77 - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار تويقال، 1990، 102.
- 78 - المرجع نفسه، 233.
- 79 - مارك انجينو، نقلاً عن أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقاً، 13.
- 80 - أديث كرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985، 285.
- 81 - ميجان الروبلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط2، 2000، 154.
- 82 - Barthes: Der roddesaurors، نقلاً عن نقلاً عن موسى رابعة، موت المؤلف وآفاق التأويل، علامات، ع 15، 58، 2005، 50.
- 83 - المرجع نفسه، 49.

- 84 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، دار توفال، الدار البيضاء، ط2، 1986، 82.
- 85 - انظر ميجان الرويلي؛ سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، 154.
- 86 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، 84.
- 87 - هيدين وايت، مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: صالح جواد الكاظم، الثقافة الأجنبية ع1، 1982، 95-96.
- 88 - ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي، الرياض، 1960، 144.
- 89 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، 323.