مقاربة التناص بالنقد العربي القديم

د. محمد فنطازي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة عمار ثليجي – الأغواط (الجزائر)

التراث قيمة حية في وجدان العصر؛ يمكن أن يؤثر فيه، فيكون باعثا على إلى التجدّد؛ ذلك أنّه لا يمكن فصل الماضي عن الحاضر، أو قطع جذور الحاضر عنه، حيث إنّ ربط الماضي بالحاضر ضرورة ملحة، كي لا يشعر الإنسان بغربة عن ماضيه أو عن حاضره.

والتراث والتجديد كلاهما يعبر عن موقف طبيعي للغاية، إذ الماضي والحاضر يعيشان في الشعور، وتحليل التراث هو - في نفسه - تحليل لعقليتنا المعاصرة، ومن ثمّ، يسهل علينا رؤية الحاضر في الماضي، ورؤية الماضي في الحاضر؛ فالتراث والتجديد يؤسسان - معا - عالما جديدا، هو وصف للحاضر، وكأنه ماض متحرك، ووصف للماضي وكأنه حاضر معيش.

ومن خلال هذه النظرة التواصلية، كان الرجوع إلى التراث للبحث عن مفهوم نقدي، هو نتاج هذه العلائقية على مستوى إبداع الإنسان الأدبي، ألا وهو "التناص"، الذي أدرك القدماء العرب حدوده، وقاربوا مفهومه، مستدلّين عليه بمصطلحات بلاغية قريبة الماهية والدلالة، ومن هنا، حسنت الإشارة إليها، ذلك

إنّه ليس في صالح البحث العلمي الجاد تجاوزها، لا لشيء إلا لأنها قديمة. ولعلّ من أهم هذه المصطلحات: تداول المعاني، والتضمين، والعقد، والتلميح، والمخترع، والمسخ، والسلخ، والنسخ، والتوليد، والقلب، والسرْق..

ولعلّ هذا الأخير؛ أي: السرق، أو ما يعرف في التراث النقدي بالسرقات الأدبية (الشعرية)، باب متسع جدا، لا يقدر من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة؛ لا تخفى على أي شخص(1)، وليس كلّ من تعرض له، أدركه، ولا كلّ من أدركه، استوفاه واستكمله، ولست تعدّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك، الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، المبتذل، الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص، الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق؛ فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا(2).

والسرق بهذا المفهوم، مع تفريعاته المختلفة، له معنى واسع فضفاض، يقترب من معنى "التناص"، مع أدواته الإجرائية، وتعريف (القاضي الجرجاني) للسرقة، يقترب - كثيرا - من إشارة (إبراهيم رماني)، في محاولته رصد النص الغائب، إذ يقول: "إنّ محاولة رصد النص الغائب في المتن الشعري العربي الحديث، بكثرة

نصوصه، وتعدّد اتجاهاته، يفترض صعوبة ضرورية مؤداها: عدم القدرة على تحديد كلّ ملامح هذا النص، لاسيما إذا سلمنا بعمق الخلفية المعرفية للحداثة الشعرية، وإصرارها على ملاحقة الثقافة الموسوعية، وتوظيفها على نحو ما يعرف بـ "كيمياء المعرفة"، كما يجدر بنا معرفة التنبيه.. لتباين الاستخدام الفني لهذا النص.. ويتراوح هذا الاستخدام بين "الاجترار"، الذي يعيد كتابة النص الغائب بشكل لا جدة فيه، و"الامتصاص"، الذي يعيد الشاعر كتابته وفق المتطلبات الحديثة للتجربة.. أما الضرب الثالث من التوظيف.. فهو "الحوار"، الذي تعاد فيه صياغة النص الغائب على نحو مغاير، وتسقط منه أجزاء، وتضاف إليه أجزاء أخرى"(3).

وقد أطلق (عبد القاهر الجرجاني) على "تداخل النصوص" مصطلح "الاحتذاء"، الذي يأتي نتيجة اطلاع الشاعر على التراث الأدبي، مما يجعله يقع على أساليب، وقوالب، ومعان، فيؤديها بعد ذلك.

وهذا ما يتضح في قوله: "واعلم أن الاحتذاء - عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر - وتقديره، وتمييزه: أن يبتدأ الشاعر في معنىً له، وغرضٍ أسلوبًا – والأسلوبُ: الضرب من النظم والطريقة فيه -، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجئ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"(4)، ثم يضرب لذلك أمثلة.

والاحتذاء عند (عبد القاهر) غير السرقة؛ لأن السرقة - في نظره - هو أن يقتبس الشاعر أسلوب نظم سابقه، مكتفيا بتبديل الألفاظ بما يرادفها، والذي يقوم بهذا العمل، فهو - بالنسبة إليه - لم يصنع شيئا، وهذا ما نجده في قوله: "لو كان المعنى معادا على صورته، وهيئته، وكان الأخذ له من صاحبه، لا يصنع شيئا غير أن يبدّل لفظا مكان لفظ"(5)، كمثل أن يقول في بيت الحطيئة:

دع المكارم لا ترحل لبغيتهـا *** واقعد فإنك أنت الطَّاعم الكاسي
أكالِئُها حتى أعرّسَ بعدما *** يكون سحيْرا أو بُعيْدًا، فأهجعا
ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها *** واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

ومن كان هذا سبيله، كان بمعزل من أن يكون به اعتداد، وأن يدخل في قبيل من يفاضل فيه بين عبارتين، بل لا يصح أن يجعل ذلك عبارة ثانية، ولا أن يجعل الذي يتعاطاه بمحل من يوصف بأنه يأخذ معنى؛ ذلك لأنّه لا يكون بذلك صانعا شيئا يستحق أن يدعي من أجله واضع كلام، ومستأنف عبارة، وقائل شعر(6).

وإلى جانب المصطلحات السابقة، هناك مصطلحات أخرى هي أشكال من أشكال "التفاعل النصي"، أو "تداخل النصوص"، وقد جاءت في كتب النقاد والبلاغيين، ويمكن الإفادة منها في تحليل النصوص الأدبية، وتحديد مستويات التفاعل النصي فيها، على أن تضبط مفاهيم هذه المصطلحات ضبطا علميا؛ لتكون أدوات إجرائية فاعلة في حقل الدراسات النقدية(7).

ويعتبر النقاد أن "السرقات" غير "التناص"(8)، في حين ظن البعض أن التناص هو السرقات، وأقاموا إبداعهم على أساس هذا الفهم الخاطئ. يقول (محمد مفتاح): ".. فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه - أي انبثاق التناص - فاعتدوا أنه هو الحديث عن المصادر أو أنه هو السرقات، وقد صَيّر الكثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات، والتضمينات، وإشارات واهية الصلّة فيما بينها، ومن لغات مختلفة: لغة فصيحة مقعرة، ولغة عامَية مبتذلة، ومن أقوال صوفية، إلى أغنية شعبية، وهكذا، صارت المؤلفات المعاصرة على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة"(9). فالمؤولون - حسب رأي الباحث - لم يعرفوا أسباب حدوث التناص، واعتقدوه حديثا عن المصادر أو السرقات؛ فقد صارت الإبداعات بذلك أخذا وتضمينا ضعيفا؛ لا يمتَ إلى حقيقة الإبداع بصلة، ولا يعبر عن روح المعبَر عنه من الأساس، وبهذا أصبح الإبداع قديما.

فالباحث يرفض الإدعاء بأن التناص هو السرقات(10)، ولكنه لم يوضح لنا إن كان يرى وجود علاقة بينهما، كعلاقة أولية؛ أي هل يمكن أن تكون السرقات مرحلة تأسيسية للتناص أو مسبَبة له؟.

وعلى الرغم من ذلك، هناك محاولة للتقريب بين التناص والسرقة الشعرية، بل هناك من يجعلهما متساوين مثل (عبد الملك مرتاض)، حين قال: ".. والتناصية - إن شئت - اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، ولكنه - الآن - مسطو عليه

من السيميائية؛ التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة"(11)، والباحث له جانب من الصحة؛ بأن التناص هو امتداد لرؤية ثقافية غربية وعربية معا، لكن، من المبالغة إرجاع نظرية التناص كلّها إلى الاقتباس أو السرقة(12)؛ لأنّه لا يمكن لمصطلح بلاغي واحد أو أكثر أن يقابل نظرية بكاملها، وبكل مصطلحاتها وأشكالها، كانت قد قنّنت من أجل الكشف عن ماهية النص أولا، وإعادة إنتاجه آخرا(13)

ونحن لا ننكر أنّ هناك قواسمَ مشتركةً مهمةً بين مصطلحات نظرية التناص، وبين الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية، ومن بين هذه القواسم: مسألة صناعة الشعر والتنظير له عند العرب، وكيفية ممارسة المنشئ لنصه، حين ينتقل من مرحلة النتاج للنصوص السابقة إلى مرحلة الإنتاج، مثله في هذا مثل القارئ في التناص(14). قال (ابن رشيق) في باب "آداب الشاعر": ".. والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر، واحتماله كلّ محمل من: نحو، ولغة، وفقه، وخبر.." (15). وقال أيضا: ".. وليأخذ نفسه بحفظ الشعر، والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب؛ ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوى بقوة طباعهم ... وليتتلمذ بمن فوقه من الشعراء فيقولون: فلان شاعر راوية: يريدون أنّه: إذا كان راوية، عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا؛ لا

علم له ولا رواية، ضل واهتدى من حيث لا يعلم ... لضعف آلته كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه الآلة.." (16).

وقال الأصمعي: ".. ولا يصير الشاعر في قريض الشر فحلا، حتى يروى أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ"(17).

وكلام (محمد مفتاح) هذا يشبه كلام رشيق حيث قال: "إن هذه النظريات(18) جميعها تشترك في أنّها تعير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه، ومعنى هذا: أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها، في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها وتضمينها، وإبراز بعض العناصر منها، وإخفاء أخرى، تبْعا لمقصدية المنتج والمتلقي"(19). وهنا نلاحظ أن تركيز ابن رشيق على الشاعر، الذي هو المنشئ، والذي كان متلقيا في المرة الأولى، التي أبدع فيها إنتاجه - كما ركز عليهما محمد مفتاح - هما لُبّا التناص، كما أشار إلى التناص الإيجابي، الذي يعيد إنتاج النصوص الغائبة، بحيث تصبح جزءا من النص الحاضر، ومكونا من مكوناته.

وعن ابن رشيق، أخذ (ابن خلدون)، لكنه ذهب مذهبا بعيدا، مما جعله يقترب اقترابا شديدا مما جاء ت به نظرية التناص(20)، حيث قال: "اعلم أن لعمل الشعر، وإحكام صناعته شروطا، أولها: الحفظ من جنسه ... حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخيّر المحفوظ من الحر النقي ... فمن قلّ حفظه أو

عدم، لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ للقريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه، تستحكم ملكته وترسخ"(21). ثم يشترط ابن خلدون لهذا المحفوظ بالنسيان حتى تذوب النصوص الغائبة في النص الحاضر، وهذا هو "التناص الإيجابي". قال: "إنّ من شرطه: نسيان ذلك المحفوظ؛ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيّفتِ النفس بها، أنتقش الأسلوب فيها كأنه منوال؛ يؤخذ بالنسج عليه، بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة، ولا ينشئ نصه إلا في أوقات النشاط والفرح؛ فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل المنوال الذي في حفظه"(22).

إنّ ما انتهى إليه ابن خلدون يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب، وإن لم يطلق مصطلح التناص، فالعبرة في دلالة المصطلح، وتصوره النقدي، لا في شكله. وكلام ابن خلدون يشبه كلام (حسين قحّام)، الذي تكلم فيه عن مظاهر التناص، وخاصة على المظهر الثالث، وهو "الترسيب"، الذي قال فيه: "فالنص - عادة - ما ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة على عصور ترسبت فيه - تناصيا - الواحد عقب الآخر، دون وعي منه أو من مؤلفه، وتحوّل الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات أو بديهيات، ومواصفات أدبية، يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصوّر أن ثمّة مصادر محدّدة لها؛ فقد ذابت هذه المصادر

كلّية في الأنا التي تتعامل مع النص ... والتي تقترب منه، والتي هي - في الواقع - مجموعة متعدّدة من النصوص الأخرى، ذات شفرات لا نهائية أو بالأحرى، مفقودة الأصول، قد ضاعت مصادرها"(23).

ويقول (حسين قحّام) عن المظهر الثاني للتناص، وهو "الإزاحة والإحلال": "فالنص - عادة - لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنّه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمّة، فإنّه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها، وخلال عملية الإزاحة والإحلال ... قد يقع نص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكّن من الإجهاز على بعضها الآخر"(24).

إنّ كلام ابن رشيق، وابن خلدون، عن صناعة الشعر، يدخل ضمن دائرة أشكال التفاعل النصي "الداخلي" والتفاعل النصي "الخارجي"، وأما عن التفاعل النصي "الذاتي"، وهو أقصى ما انتهت إليه "التناصية"؛ حيث يمارس الناص عملية تفكيك نصه؛ ليعيد تركيبه، فنجده عند مدرسة "عبيد الشعر"، الذين قال عنهم صاحب (العمدة): ".. زهير والنابغة من عبيد الشعر؛ يريد أنّهما يتكلفان إصلاحه، ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما، في التنقيح، وفي التثقيف، والتحكيك: طفيل الغنوي"(25).

وكان الأصمعي يقول: "زهير والحطيئة، وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر

الحوليّ المنقّح المحكّك. وكان زهير يسمّي كبرى قصائده بالحوليات. قال سويد بن كراع(26)، يذكر تنقيح شعره:

أبيت بأبواب القوافي كأنما *** أصادي بها سربا من الوحش نزعا

إذا خفت أن تُرْوي عليّ رددتها *** وراء التراقي خشيةً أن تطلّعا

وجشّمني خوفُ ابن عفان ردّها *** فثقّفتها حولا جريدا، ومربعا

وقد كان في نفسي عليها زيادة *** فلم أر إلاّ أن أطيع، وأسمعا

وقال عدي بن الرقاع(27):

وقصيدة قد بتّ أجمع بينها *** حتى أقوّم ميلها وسنادها

نظر المثقّف في كعوب قناته *** حتى يقيم ثقافُه منآدَها

وقد وضع (الثعالبي) في كتابه "يتيمة الدهر" بابا لشعر المتنبي تحت عنوان: "بعض ما تكرّر في شعره من معانيه"(28)، وأتى بعدد كبير من الأمثلة بدون أن يعلّق عليها، وما قام به "عبيد الشعر"، وما أشار إليه الثعالبي، قد يعدّ من التناص الذاتي، حيث يتمّ التفاعل مع نصوص المنشئ ذاته: لغة، وأسلوبا، ونوعا، فيتحوّل المنشئ متلقيا لنصوصه، مما يجعله ينكفئ على نصه الموجود، فيمارس عليه عملية الانزياح، والتغيير: مماثلةً أو مخالفة، لتنتهيَ التجربة النصية الإبداعية إلى شكل راق.

فالتناص "الذاتي"، في عرف نظرية التناص، طريقة نقدية راقية ... تعزّز مقولة إلغاء نصوص الآخرين الأخرى، ويدخل المنشئ في تجربة جديدة؛ تنطلق من نصوصه الموجودة، فيتنقل المنتج؛ ليصبح متلقيا؛ يمارس على نصه سلطة مطلقة؛ لإيجاد نص آخر، متخيّل، يرضاه(29).

وهناك قاسم مشترك آخر بين نظرية التناص والثقافة العربية القديمة، وهو "المتلقي"، الذي عدّه (حسين قحّام) مظهرا من مظاهر التناص(30)، ذلك أنّنا: إذا رجعنا إلى كتب الأدب القديمة، وجدنا النقاد قد اهتموا بمسألة التلقي، وقد أطلقوا عليها اسم "مراعاة مقتضى الحال"(31).

لقد علّل (ابن قتيبة) تعدّد الأغراض في قصيدة الواحدة، وأرجعها إلى مسألة التلقي في قوله: ".. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق؛ ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَب بإيجاب الحقوق.." (32).

وفي هذا الموضوع، قال بشر بن المعتمر: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدر المعاني، ويوازن بينهما، وبين أقدر المستمعين، وبين أقدر الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدر الكلام على أقدر المعاني،

ويقسم أقدر المعاني على أقدر المقامات، وأقدر المستمعين على أقدر تلك الحالات ... فإذا كان الخطيب متكلما، تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنّه: إنّ عبّر عن شيء من صناعة الكلام: واصفا أومجيبا أو سائلا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين؛ إذا كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن، وبها أشغف.." (33).

وقال الجاحظ في هذا الموضوع: "ومتى سمعت بنادرة من كلام الأعراب، فإياك وأن تحكيها إلا مع إعرابها، ومخارج ألفاظها؛ فإنّك إن غيرتها، بأن: تلحن في إعرابها، وأخرجتها مخرج الكلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية، وعليك فضل كبير ... وكذلك، إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخيّر لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريًا؛ فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها، واستملاحهم لها"(34). وقد بلغ الجاحظ هنا في اهتمامه بحال السامعين، حتى دعا المتكلم إلى ارتكاب اللحن والخطأ، إرضاء للموقف.

والملاحظ في كلام: ابن قتيبة، وبشر بن المعمر، والجاحظ، اهتمامهم بالمتلقي، الذي لا يعدو أن يكون إلاّ مرسلا إليه، أو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يصبّ فيه، فهذه النظرة السلبية للمتلقي، قد تغيرت في عصرنا الحالي، بفضل نظرية

التناص، وأصبح ينظر إلى القارئ على أنه منتج للنص، حيث إنّ القراءة في النص هي إعادة كتابة له؛ كون القارئ لا يقرأ، وإنما يكتب(35)، عندئذ، يكتسب النص قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء، الذين ينطلقون مّما لديهم من معرفة، لفكّ الشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص(36).

فالقراء المتعاقبون هم الذين (يحققون) العمل الأدبي من خلال قراءتهم المتعددة والمتجددة، وعليه، فهم يمنحون النص الأدبي حياة مستمرة(37)، وهذه النظرة الحداثية تفاجئنا عندما نجدها عند (عبد القهار الجرجاني)، وهو يؤصل لنظرية "النظم"، حيث قال: ".. وعلم أنّ الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام، إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك من: إنّك تستطيع أن تنقل الكلام في معناه عن صورة إلى صورة، من غير أن تغيّر من لفظه شيئا، أو تحوّل كلمة عن مكانها إلى مكان آخر، وهو الذي وسّع مجال التأويل والتفسير، حتى صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر، ويفسرون البيت الواحدة عدة تفاسير"(38). وقال أيضا: ".. وأعلم أنّه: إذا كان بينّا في الشيء أنّه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه، حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقّه، وأنه الصواب إلى فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية، ويجب الفضل، إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخرا، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسنا وقبولا، يعدمهما، إذا أنت تركته إلى الثاني"(39).

وهناك صفحات عديدة، تكلّم فيها عبد القاهر الجرجاني في كتابه: "دلائل الإعجاز" عن التأويل(40)؛ أي: تعدّد القراءات، وبهذا يكون قد سبق (ميكائيل ريفاتير)، في كتبه الخيرة عن "الأسلوبيةّ، وقد تبنى فيها مفهوم التناص كطبقة من التأوّل المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية(41).

وإذا أمعنا النظر في مفهوم القراءة عند الغرب، في عصرنا الحالي، فهي تشبه التأويل في الثقافة العربية الإسلامية، وإن كان العرب قد طبّقوه على مصدري التشريع الإسلامي: القرآن والسنة، ولم توسّعه على النصوص الأدبية. لهذا، اختلفت المذاهب العقيدية والفقهية لاختلافها في مناهج الاجتهاد، وتعدّد قراءتها للكتاب والسنة. فهذا (محي الدين بن عربي)، يعمد إلى نص من القرآن والحديث، فيشبعه تفسيرا وتأويلا، لاجئا إلى طريقته الخاصة المتصفة بالتعقيد(42)، وسبب هذا التعقيد يعود لحاجة في نفسه، فهو لا ينفكّ يعمد في شرحه إلى إبراز المعنى الظاهري، إرضاء لأصحاب الشرع، ثم يحمّله معنى آخرا، رغبة منه في أن ينسجم ومذهبه(43)، وهكذا، تصبح نصوصه حاملة لمعنيين، أحدهما: ظاهري، والآخر: باطني، مع أن النص واحد.

ولهذه الأسباب، ولغيرها، ذهب الكثير ممن نادوا على اقتصار قراءته على القلّة من الناس، وحصره في زمرة الواعين منهم(44)، وهذه الشروط التي اشترطها علماء الشرع في قراءة نصوص ابن عربي، تشبه معايير التلقي، التي تكلّم عنها (فؤاد

المرعي) في قوله: "ثمة أمور هامة تجدر ملاحظتها لفهم جوهر التلقي الإبداعي، ومنها: قدرة المتلقي على إدراك منظومة التفكير الفني للمبدع، والاشتراك فيها، وتظهر مرونة هذه القدرة عند المتلقي الرفيع المستوى، حين يتنقل وعيه من منظومة تفكير فني لمبدع ما، إلى منظومة تفكير فني لمبدع آخر، تختلف عن الأولى اختلافا حادا"(45).

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذه المعايير قد تحدّ من حرية المتلقي، على نقيض نظرية أرباب التناص، الذين أباحوا الحرية له، وجعلوا اللغة إشارات عائمة في نظام بنائي ... فهو يفعل فيه ما يشاء: تفكيكا وتركيبا؛ ليعيد إنتاجه من جديد، وليصبح إنتاجا جديدا، لا إعادة إنتاج(46). ففؤاد المرعي، احترز لنفسه من ذلك، وقد رأى أنّ إباحة الحرية للقارئ أو المتلقي، قد تؤدي إلى تشويه النص، ندرك ذلك من قوله: "إلا أن فاعلية المتلقي، في استعاب النص وتفسيره، ليست بلا حدود، وانفعالات هذه العملية من حدودها، قد يؤدي إلى تشويه النص نفسه؛ فيصبح مجرد نبضه تنشئ في وعي المتلقي صورا أو تداعيات جديدة، لا علاقة لها بفكرة المبدع"(47)، وهذه النظرة - نفسها - نجدها عند (عبد القاهر الجرجاني)، حيث يقول: ".. ذاك لأنّه قد يدفع الشيء لا يصح إلا بتقدير غير ما يريه الظاهر، ثم لا يكون سبيلا إلى معرفة ذلك التقدير، إذا كان جاهلا بهذا العلم، فيتسكع عند ذلك في العمى، ويقع في الضلال"(48).

وعلى الرغم من الاختلاف بين أرباب التناص، وعبد القاهر الجرجاني، في مسألة "حرية المتلقي"، إلا أنّنا نجد تقاطعات تنظيرية عديدة متشابهة، إن لم تكن متطابقة، وخاصة بين "الجرجاني" و"رولان بارث".

قال الجرجاني: ".. وأعلم أنّه ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت؛ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك؛ فلا تخلَ بشيء منها؛ وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"(49).

وهنا نسوق كلمة بارث: "ليس لدى فاعل الكتابة أو القراءة ما يقدمه للعناصر: الآثار الفنية، الملفوظات، ما يمكن أن يقدمه محصورا في ميادين النصوص والتلفظات؛ لأنّ فاعل الكتابة أو القراءة مقيد بتراتبيّة كلامية"(50).

إنّ هذا الاتفاق بين الجرجاني وبارث، ليس صدفة، بل هو راجع إلى أثر الثقافة اليونانية أولا، والى الثقافة العربية ثانيا، وخاصة، إذا علمنا أن بارث (1915-1980)، كان أستاذا بجامعة الإسكندرية بمصر(51)، وقد يكون اطّلع - لا محالة - على الفكر العربي، وهو الذي قد أشار- بإعجاب شديد - إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية، من حيث دقة دلالتها، وبعد معانيها، مثل قوله عن إشارة العلماء العرب عن النص بأنه "جسد"(52)، وهي إشارة أطربت بارث، وانتشى بها في كتابه: "لذة النص"(53).

وفي سنة 1970، ألّف (بارث) كتابه: "s/z"، وهي قراءة تشريحية لقصة "سارازين"، للروائي الفرنسي (لبلزاك). تقع هذه القصة القصيرة في حدود العشرين صفحة، لكن (بارث) يكتب عنها كتابا، يزيد عن مائتي صفحة، يحلّل فيها القصة بناء على الجمل، ويستخرج ثلاثا وتسعين فقرة. وأخيرا، يختم (بارث) كتابه بفهرسين: أحدهما: تنظيم بقائمة الأحداث، والثاني: مفتاح لمباحث الفقرات الثلاث والتسعين، وقد هال ذلك بعض نقاد الأدب، مما جعلهم يعجبون لكاتب يكتب مائتي صفحة عن قصة لا تزيد عن عشرين صفحة، وسخر بعضهم من ذلك؛ عاجزين عن إدراك قيمته الفنية(54).

وإذا كنا لا ننكر أثر "البنيوية التشريحية" في تحليل (بارث)، فأنّه ينبغي علينا أن نشير إلى أثر أكثر أهمية، قادم من الثقافة العربية، فـ (ابن القيم الجوزية) سبق (بارث) إلى التحليل اللغوي - ولكن في إطار السياق الثقافي العربي- فوقف عند آيتين اثنتين - فقط - من سورة الفاتحة: ((إيّاك نعبد، إيّاك نستعين))، مفسرا، ومقابلا، ومعارضا، ومفككا.. في كتابه: "مدارج السالكين"، فلم ينته من تحليله لهما حتى استكمله فبلغ ثلاث مجلدات(55). فالمنهج الذي اتبعه بارث - وهو متطوّر جدا عما اتبعه ابن القيم - كان متأثرا فيه بمنهج ابن القيم ... لأن بارث اطّلع على الثقافة العربية يوم كان أستاذا بمصر، قبل استقراره بالكلية الفرنسية، حتى وفاته سنة 1980(56).

ومن خلال ما تقدم، نستطيع القول: إن مفهوم نظرية "التناص"، وآلياتها، قد صيغت مما تسلمته من النظريات النقدية الغربية، والثقافة العربية، وفق نظرية جديدة راقية ومتكاملة تصلح لدراسة أي نص كان، أيا كان جنسه أو انتماؤه أو زمانه أو مكانه(57).

الإحالات

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، مصدر سابق، 2: 280.

[2]- القاضي الجرجاني:كتابة الوساطة، مصدر سابق، ص: 183.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 348.

[4]- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، دار المعرفة بيروت، ط.2، 1998، صص: 298، 299.

[5]- المصدر نفسه، ص: 324.

[6]- نفس، ص: 308.

[7]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سابق، 2: 121.

[8]- سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية، دكتوراه دولة للسنة الجامعية 1998/ 1999، إشراف د. عثمان بدري، رقم: 209، مكتبة معهد الأدب العربي، جامعة الجزائر، ص: 49، وما بعدها.

[9]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، مرجع سابق، صص: 40، 41.

[10]- ذكر نور الدين السد أن محمد مفتاح اقتصر على أربعة مصطلحات من السرقة، وعدّها من التناص (ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، 2: 117).

[11]- نقلا عن: حسين جمعة: نظرية التناص (صك جديد لعملة قديمة)، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، الجزء الثاني، المجلد 75، أبريل: 2000، ص: 355.

[12]- المرجع نفسه، ص: 355.

[13]- نفسه، ص: 356.

[14]- نفسه، ص: 352.

[15]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، مصدر سابق، 22: 280.

[16]- المصدر نفسه، 1: 179.

[17]- نفسه، 1: 179.

[18]- يقصد بها: نظرية الإطار، ونظرية المدونات، ونظرية الحوار.

[19]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.3، 1992، ص: 124.

[20]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 353.

[21]- ابن خلدون: المقدمة، مصدر سابق، ص: 574.

[22]- المصدر نفسه، ص: 574.

[23]- حسين قحام: التناص، مجلة اللغة العربية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 12، ديسمبر1997، ص: 130.

[24]- المرجع نفسه، ص: 129.

[25]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، مصدر سابق، 1: 133.

[26]- أبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط.2، 1986، ص: 33.

[27]- المصدر نفسه، ص: 34.

[28]- أبو المنصور، عبد الملك بن محمد الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط.2، 1973، 1: 138، وما بعدها.

[29]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 349.

[30]- ينظر: حسين قحام: التناص، مرجع سابق، صص: 132، 133.

[31]- محمد على سلطاني: مع البلاغة العربية في تاريخها، دار المأمون للتراث، دمشق، ط.1، 1979، 1: 72.

[32]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص: 31.

[33]- أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبين، تح: حسن السندوبي، دار المعرف للطباعة والنشر، سوسة (تونس)، 1990، 1: 129.

[34]- المصدر نفسه، 1: 134.

[35]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط.1، 1985، ص: 73.

[36]- المرجع نفسه، ص: 472.

[37]- رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول والثاني: يوليو/ سبتمبر – أكتوبر/ ديسمبر 1994، ص: 472.

[38]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: 243.

[39]- المصدر نفسه، ص: 192.

[40]- نفسه، تنظر الصفحات: 176- 180- 183- 191- 195.

[41]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 341.

[42]- محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، تح: أنطوان موصلي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية (الجزائر)، 1991، ص: 11.

[43]- المصدر نفسه، ص: 13.

[44]- نفسه، ص: 13.

[45]- فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث والعشرون، العدد: الأول والثاني، يوليو/ سبتمبر- أكتوبر/ ديسمبر 1994، ص: 357.

[46]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 341.

[47]- المرجع السابق، ص: 358.

[48]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: 243.

[49]- المصدر نفسه، ص: 70.

[50]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 339.

[51]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص: 64.

[52]- يقول (ابن طباطبا العلوي):"للكلام جسد وروح؛ فجسده النطقُ، وروحه معناه". ينظر: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت)، ص: 49.

[53]- المرجع السابق: ص: 68.

[54]- المرجع نفسه، ص: 65، وما بعدها.

[55]- نفسه، ص:67. وينظر: حسين جمعة: نظرية التناص، ص: 369.

[56]- حسين جمعة: نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 369.

[57]- المرجع نفسه، ص: 369.