النقد العربي القديم وجذور نظرية التناص

نور الدين صدار
المركز الجامعي معسكر

يعالج هذا البحث ظاهرة التناص في الفكر النقدي العربي القديم، بوصفها ظاهرة متأصلة في الممارسات النقدية، وليست غريبة عليها، ويحاول هذا البحث إثبات هذه القضية النقدية والتأكيد عليها من خلال استقراء النصوص النقدية في أمهات كتب النقاد العربي القديم، وقراءتها في ضوء ما توصلت إليه نظرية التناص الحديثة من خلال المفاهيم والآليات الأساسية التي صاغها فرسان نظرية التناص، وبالأخص المفاهيم التي حددها الناقد الفرنسي "جيرار جينيت Girard genette" في كتابه "أطراس"Palempsestes. ويبين هذا البحث أن النقد العربي القديم يتوفر على ترسانة من المفاهيم والآليات النقدية بإمكانها أن تجدد وعينا وتصورنا لمفهوم التناص إذا ما تم النبش عليها بعناية كاملة في بطون الكتب النقدية العربية القيمة. لذلك فإن هدف هذه المقالة هو رصد ظاهرة نقدية قديمة/ حديثة في الآن نفسه، وهي ظاهرة التناص، التي عرفت في النقد العربي القديم تحت عنوان السرقات الأدبية .

وستحاول هذه الدراسة متابعة هذه المسألة النقدية عند النقاد العرب القدماء باعتبار أن الفكر النقدي العربي مارس الكتابة التناصية تنظيرا وممارسته، وكانت له آراء صائبة تضاهي أو تفوق ما توصلت إليه الدراسات السيميائية التي استغلت في حقل التناص ، ولتحقيق هذه الغاية رأيت من الضروري أن أتناول نظرية التناص في الخطاب النقدي العربي لأقرأ في ضوئها الكتابات التناصية في التراث النقدي العربي، لأختم المسألة برصد أهم النتائج التي توصلنا إليها.

1- التناص في الخطاب النقدي الغربي:

يصعب تمثل مفهوم التناص في الخطاب النقدي الغربي، وفهم الضوابط التي تتحكم في المصطلح مالم تتم معالجة الموضوع معالجة منهجية للتقرب أكثر من المفهوم، خصوصا إذا عرفنا أن مصطلح التناص يتسم بالشمولية والتوسع.

تشير الدراسات النقدية أن أصول مفهوم التناص متعددة الاتجاهات، وقد عد ميخائيل باختين هو أول من صاغ نظرية تعدد قيم النصية، وأكد على ذلك "تودوروف" فقال ((ولكن باختين هو أول من صاغ نظرية باتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية)).1 إن مفهوم النص أو الخطاب المتعدد القيم النصية المتداخلة، هو النص الذي يستحضر فيه بشكل عفوي أو غير عفوي نصوصا أخرى تضيف إليه دلالات جديدة وقيما متعددة ومتنوعة، إن فكرة النص المتعدد القيم النصية المتداخلة التي جاء بها "باختين" ماهي إلا فكرة التناص ، ولو انه ((لم يستعمل كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى تقاربها في اللغة الروسية)). 2

إن المفاهيم التي استعملها "باختين" أوحت إلى النقاد الذين جاؤوا من بعده بمصطلح التناص، وهذا ما أكد عليه "مارك انجينو" حين لاحظ أن مثل هذه الأنساق "تداخل السياقات" "التداخل السيميائي" "التداخل السوسيو – لفظي" ((هذا النسق الأخير هو ماأخذ عند "جوليا كريستفا" موقع التناص)). 3

إن إشارة "باختين" إلى فكرة النص المتعدد القيم النصية هي فكرة مرادفة للتناص فالنص الأدبي يتشكل دوما من نصوص سابقة عليه وأنه (أي نص) ذاكرة يختزن أعمالا إبداعية كان قد تحاور معها في فترات مختلفة وبالتالي يصعب فهم هذا النص أو ذلك دون دون التعرف على منابعه – فالنص يضمن ديمومته وتواجده وتجديده من تلقاء نفسه، بالتالي فإن تأويله يقتضي العودة إلى ذاكرته (أي النصوص التي تداخلت

معه)، وانطلاقا من هذا نفهم مقولة "باختين" حينما يدعو إلى العودة إلى المنابع من أجل فهم النص ((ولهذا السبب بالذات فإن الصنف الأدبي قادر على تأمين وحدة إستمرارية هذا التطور، لهذا السبب يقتضي منا الصعود إلى المنابع نفسها من أجل أن نفهم الصنف الأدبي فهما صحيحا)).4

امتدت الفكرة الباختينية إلى الشكلانيين الروس الذين اقتنعوا منذ البداية أن العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال علاقاته بالأعمال الأخرى ، وأن التداخل بين النصوص ليس مجرد تعايش نصوص مع نصوص أخرى، إنما هو دعامة العملية التأويلية للعمل الإبداعي .

بعد الفكر الكريستفي امتدادا للفكر النقدي الباختيني، فقد اطلعت "ج . كريستفا" على أعمال "باختين" في لغتها الأصلية وبالأخص كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" الذي صدر عام 1929 اهتمت الباحثة "ج.كريستفا" بمفهوم التناص، وقد استعملت المصطلح في عدة أبحاث صدرت في مجلتي "تيتل كيل TEL - QUEL" و"كريتيك Critique " وأعادت نشره في كتابها "سيميوتيك Semiotike" و"النص الرواية le texte du roman".5

آمنت "ج.كريستفا" بقوة أنه لا وجود لنص – مهما كان- خال من تداخلات نصوصية، فهي القائلة: ((إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)).6

لا تكمن أهمية التناص عند "ج.كريستفا"في هذا الزخم من النصوص ولا المعارف المتنوعة التي يستحضرها المبدع ، إنما تكن الأهمية في القدرة على الجمع و التأليف بين النصوص وتحويلها إلى ذات لها من الخصائص والمميزات مايجعلها تتمايز عن الذوات الأخريات، إن النصوص ((يفترض أن تتشكل من طبقات من الخطابات معاصرة أو سابقة تمتلكها لتؤكد ها أو ترفضها)).7

انطلاقا من هذه المناقشة النظرية يصبح الناص هو من أوتي القدرة على جمع النصوص والإتلاف فيما بينها في نص جديد، له دلالته الجديدة المتواصلة فالتناص أخذ و امتصاص ثم تحويل وانتاج لنص جديد يتشكل من فضاء اللغة لكنه يتجاوزها وتبقى النصوص المحولة حاضرة بمستويات مختلفة ، ويندر أن تجد نصا لا يتقاطع مع نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له، فالنص ثمرة القراءات السابقة وعصارتها، ومن هنا يتأكد تداخل النصوص بأشكال مختلفة سواء عن طريق التطابق أو النفي.

واقترح "رولان بارت" تعريفا للتناص ، فهو نسيج وتشكيل جديد من الإستشهادات والإقتباسات السابقة يخرجها الكاتب في هذه الذات (النص) . ((إن كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تظهر في مستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية عن الفهم بطريقة أو أخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة)).8

إن التناص قدر محترم على كل نص، ولايتجلى إلا بتداخل النصوص، وليست وظيفة التناص اكتشاف النصوص المجهولة، إنما تمكن في مساعدة نظرية النص على اكتشاف الأصول التي تشكله وتسهل قراءته.

وكانت فترة الثمانينات بالنسبة لمفهوم التناص الفترة الحاسمة التي برزت فيها دراسات وآبحاث متطورة لأعلام نظرية التناص في الغرب، ففي سنة 1979 نشر "أنطوان كنبانيون antoine compagnon " مؤلفه المشهور "اليد الثانية أو أثر الشاهد" la seconde main ou le travail de la citation " وفي نفس السنة نشر م.ريفاتير M .riffateterre " دراسات هامة منها: إنتاج النص Production du texte و la syllepse intertextualite وأثر التناص La trace de l intertextualite " و"سيميائية الشعر Semiotique de la poesie "

وتضاعفت الأبحاث في حقل الدراسات في علوم التناص "Intertextologiques" وظهرت دراسات تتميز بدقتها في هذا الحقل مثل " جامع النص 1 ا 979 architexte و"أطراس" 1 982–Palempsetes " 1982 و" Seuils" في 1987 لـ" جيرار جينيت "Gerard Genette".

في كتابة "أطراس" يقترح "ج. جينيت" تعريفا شاملا للمجال النظري الذي يحدد بوضوح الفضاء الخاص للتناص. إن هذا التطور الجديد لمفهوم التناص ماكان ليتحقق إلا من خلال رؤية خارجية وهي في الأساس إجراءات "الهيرمونيتيك Hermeneutique" إن هذا التوجه هو الذي نمى وجهة نظر أساسية شكلية و موضوعية، جسد مفهوم "المتعليات النصية Notion de transtextualite"، والتي جعلها "ج. جينيت" موضوع الشعرية وهدفها، وحددها بمصطلح "المتعاليات النصية Transcendance textuelle du texte" ويعني به كل مايجعل "النص" يقيم علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وأصبح لا يهتم بالنص إلا من حيث كونه متعاليا نصيا.

وكشف مصطلح "المتعليات النصية" عن فروقات عميقة بين مختلف الأشكال التي يقيمها النص مع نصوص أخرى، ومن أجل ذلك يحدد" ج . جينيت " في كتابه "أطراس" أوجه التفاعل النصي وأنماطه وهي خمسة:

1 – التناص intertextualite

2 – المناصة La paratextualite .

3 – الميتناصية La metatextualite .

4 – التعلق النصي Hyper textualite.

5 – معمارية النص Larchitextualite.

صنف "ج.جينيت" هذه الأنماط تصنيفا تصاعديا، صرح بذلك في قوله((يظهر اليوم 13 أكتوبر 1981 إدراك خمسة أنماط للمتعاليات النصية التي أرتبها على نحو تقريبي .. شمولي)).9 .

وإن التناص هو الحضور الفعلي لنص سابق في نص لاحق ، وهو المصطلح الذي استعملته "جوليا كريستفا" قبله، فالتناص علاقة الحضور التي تربط نصا بنص أو بنصوص أخرى ... وتكون في الغالب الأعم حضورا فعليا لنص في نص بصفة ظاهرة)).10

وأما المناص فإنه يدل على ((العلاقة التي ينتها النص مع محيطه النصي القريب، وتتجسد هذه العلاقة في العنوان او العناوين الفرعية أو المقدمات والذيول والتنبيهات، وكل ماسبق النص ويسمى بالمناصات الخارجية، التي يقابلها المناصات الداخلية " وهي البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين"))12 .

ومما لاشك فيه أن تراثنا الأدبي زاخير بشتى أنواع النصوص الأبداعية والنقدية التي تجسد هذه العلاقات النصوصية القائمة على التوليد والمعارضة والمحاكاة. وفي ضوء هذه المقاربة ستكون قراءتنا للسرقات الأدبية.

2 – النقد العربي والكتابة التناصية

واخترت أن يكون عنوان هذا المبحث "العرب والكتابة التناصية" لأن المساهمات التي اقترحها النقاد القدماء في هذا الموضوع تعتبر قمة عطاء لنقد، كما تمثل أعلى درجات الوعي النقدي في مرحلة تعد متقدمة جدا بالقياس إلى موضوعنا. وإن المستقرئ للفكر النقدي العربي القديم يستطيع أن يبين بيسر أن العرب عرفوا الكتابة التناصية في أشكال مختلفة فخلفوا آثاراً قيمة في موضوع العلاقة النصية تضاهي في كثير من الأحيان آراء كبار النقاد في العصر الحديث في نظرية التناص .

وحقيقة لم يستخدم النقاد القدماء مصطلح "التناص" أو "تداخل النصوص "أو" النص الغائب"، كما هو شائع في النقد الحديث .فالتناص مفهوم جديد جاء به السيميائيون ، غير أن الباحث المقتدر لا يعدم أثرا لهذا المفهوم في تراثنا النقدي .يقول صبري حافظ « و التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم» .13 .

وإن الدارس لتاريخ الأدب العربي بشكل عام وشعره على وجه الخصوص، يتبين له ان أدبنا قد عرف مفهوم التناص، وأن الأدب مارس الكتابة التناصية على مستوى التنظير والإنجاز، وخير دليل على ذلك المعارضات الشعرية ، والنقائض الشعرية، والاقتباسات ، والتضمينات وحتى ماسمي السرقات الشعرية، كل هذا تداخل النصوص.

وقد نفي الدكتور جابر عصفور الفكرة القائلة إن النقد العربي القديم عرف مسألة التناصية، وأن السرقات الشعرية لا علاقة لها بالتناص . غير أن أغلب النقاد العرب المحدثين أمثال صبري حافظ والدكتور عبد المالك مرتاض، والدكتور عبد الله محمد الغذامي وغيرهم يقرون بأن العرب عرفوا فكرة التناصية « ويبدو أن الدكتور جابر عصفور كان يريد أن يجرد النقد العربي من بعض ما فيه، حين نفى أن يكون هذا النقد تناول مسألة التناصية بشكل ما. وكنا بعد تأمل هذه القضية وبعد حديث ثنائي مع الدكتور عبد الله الغذامي، وبعد الإطلاع على دراسة صبري حافظ اقتنعت بان العرب عرفوا فكرة التناص» .14

وأكد صبري حافظ على أن إنجازات علم البديع تناولت مجموعة كبيرة من المفاهيم والمصطلحات « التي تثري فهمنا للتناص وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامة» .15 ومن هذه المصطلحات: الاقتباس، التمثيل، التلميح، العنوان، التوليد، النوادر، التضمين، المعارضة، الحذف، الإشارة،

الاستخدام، الاستباع، الإدماج، التتبع، وهي مفاهيم النقد العربي القديم، وتجسده وهذا ما يعزز افتراضنا من أن النقد العربي القديم مارس مفهوم التناصية في أشكال مختلفة دون أن يصطنع المصطلح وفي دراسة له – فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص – حسم الأستاذ عبد المالك مرتاض المسألة بما لا يثير مجالا للشك، إذ أكد من جديد أن التناص له جذور في الفكر النقدي العربي « وذلك ماحاوله بعض النقاد العرب حين عدوا الأفكار المشتركة بين الناس، وأنها مطروحة في الطريق وأن الألفاظ منقولة متداولة بين المبدعين، وأن المكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبية المحفوظة، وهلما جرا مما يشكل المبادئ الكبرى لنظرية التناص الغربية».16 معنى هذا أن العرب قد مارسوا فكرة التناصية ، وأنهم ساهموا باقتراحات هامة تشكل المبادئ الأساسية لنظرية التناص التي تؤكد أن العرب قد وعوا الكتابة التناصية منذ مدة طويلة فضلا عن الثروة المصطلحاتية الهامة.

إن المبدأ الأساس الذي قامت عليه النظرية التكرارية هو «الاقتباس»، فعن طريقه يحدث التفاعل والتعالق بين النصوص، فلا حدود بين النصوص في ضوء هذه النظرية .إن مبدأ الإقتباس الذي أكدت عليه النظرية التكرارية اقترحه ابن سلام الجمحي منذ فترة طويلة في تقديري فإنه يعد المؤسس الحقيقي لهذه النظرية التي نادى بها "جاك دريدا". وتفطن ابن سلام إلى المعنى المتداول الذي صار مشتركا بين الناس، وهي فكرة قريبة إلى حد كبير من المفاهيم التي جاءت بها نظرية التناص، وقد روى « عن خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر:

تغدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي مربض المستنفر الحامي

فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال :(هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء في موضعه، لا مجتلبا له، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرق)» .17

والشاهد هو اقتباس الزبرقان بيت النابغة الذي صار يضرب كالمثل ولا يقال لمستعمله إنك سارق ، فصار كالخاص الذي أصبح مشتركا بين الناس. إن إقتراح ابن سلام لا يشكل نظرية نصية كاملة. بل يندرج فيما أسميه وعي الكتابة التناصية . فالاقتباس والتضمين من المبادئ التي قامت عليها النظرية التكرارية والتي تعد من الأصول الأساسية لنظرية التناص. وهذا دليل على أن هذه النظرية السيميائية لها جذور في التراث النقدي، وتأكيد على انه (النقد) تناول مسألة التناصية.

لابن قتيبة في كتابه " الشعر والشعراء" نظرات صائبة لا تقل شأنا عن نظرات ابن سلام ، بل إن اقتراحاته تلتقي وترتقي إلى مايصطلح عليه، ج- جينت " المتعاليات النصية "Hypertextualite" إن مساهمة ابن قتيبة وإن كانت محدودة إلا انها تعتبر بذورا جنينية لنظرية كادت أن تتطور، لو أنها وجدت المناخ المناسب. ومهما يكن من أمر فإنها تدل على مرحلة من مراحل وعي التراث النقدي بالكتابة التناصية.

وذهب ابن قتيبة أن الأخذ مقبول ، بل إن لصاحبه فضلا آخر إذا زاد الآخذ شيئا على المعنى المأخوذ، وكأني بابن قتيبة يقول إن الآخذ يترتب عنه ظهور نص جديد يتداخل مع النص السابق فالأخذ مع الزيادة يشكلان نصين متعالقين، غير أن ابن قتيبة لم يحدد المصطلح الدقيق لوصف هذه العلاقة النصية (الأخذ والزيادة).
« وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لـــــذة وأخرى تداويت منها بهـــــا

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الدواء

فسلخه وزاد فيه معنى اجتمع له بالحسن في صدره وعجزه، وللأعشى فضيلة السبق عليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه» .18. وفي هذا النص يكفي للتأكيد على تعاطي. النقد القديم لنصوصية النص .

إن مصطلح "السلخ" عند ابن قتيبة يحمل معنى التحويل والربط فكان أبا نواس حول بيت الأعشى وربطه إلى بيته مع الإشارة إلى ذلك عن طريق "فعل التداوي" وهذا ما يدرجه النقد الحديث ضمن إطار "النصوصية الشاملة" "Hypertextualite" لأن بيت أبي نواس يؤسس بينه وبين بيت الأعشى علاقة تناصية شاملة، بل هو مرجعه ونموذجه وهكذا ظهر التعلق بين البيتين من خلال عملية التحويل "Transformatio ".

لم يتهم ابن قتيبة أبا نواس بالسرق والأخذ القبيح . بل اعتبر صنيعه فيه فضلا كبيرا، لأنه زاد وأضاف عن المأخوذ . وهذا تخريج وجيه وحل كريم من ابن قتيبة وهو الرأي الذي أسسته نظرية التناص . وقد اقتنع ابن قتيبة أن ابن نواس لا يمكن أن يتهم بالسرق لأنه لم يسرق شيئا، وكل ما قام به أنه حول وأنتج بيتا من بيت سابق، فحدث تداخل بين النصوص.

وساهم نقاد كثيرون باقتراحات وجيهة وبناءة تنسجم مع المبادئ العامة لنظرية التناص وإن لم يستخدموا مصطلحات ومفاهيم دقيقة . واستعمل آخرون مصطلحات قريبة من مصطلحات السيميائيين ومدرسة النقد التشريحي "النسيان". وأباح آخرون "الإقتداء" ليمرس الآحق بالسابق، ولهذا المفهوم قيمته ودلالته النصية، لأنه يصف علاقة بين نصين بين نص سابق ونص لاحق ، وتتبنى نظرية التناص مفهوم التقليد وتدرجه ضمن النصوصية الشاملة "Hypertextualite" ومن هنا كان التناص ظاهرة في الأدب العربي، فقد أكد على هذه المسألة عبد الله الغذامي في قوله « إن ظاهرة "تداخل النصوص" هي سمة جوهرية في الثقافة العربية.» 19.

واستخدم القاضي الجرجاني مصطلح "الدربة "، وهو مصطلح يحمل مفهوما دقيقا يشير إلى رؤية نقدية واعية. فالدربة تقتضي القراءة الواسعة .فالابداع لا ينطلق

من عدم ، فقاعدته القراءة والممارسة والدربة « إن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه » .20 وفي تصوري فإن هذه المفاهيم تنسجم مع ماجاءت به نظرية التناص السيميائية، وترتقي إلى مستوى تنظير النص من حيث هو تناصية. إن الشعر عند الجرجاني نتاج الطبع والرواية والدربة، وهذه الخصال لا تتحقق إلا بالقراءة والمثاقفة، إن القراءة تمكن الشاعر من تنمية مخزونه وتطويره، بل هي أساس محاورة النصوص وإحداث التفاعل بينها.

واهتدى القاضي الجرجاني إلى فكرة صائبة، تخرج السرقات الشعرية من قفص الاتهام، فكثيرا مايصبح المشترك المبتذل في صورة المبتدع . إن القضية لا تعني أن هذه فكرة صائبة وهذه مبتذلة إنما القضية تكمن في تحديد فضاء لهذا (المبتذل) ضمن المجموعة النصوصية ، فتحوله من حالة إلى حالة « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني ...فتشترك الجماعة في الشئ المتداول وينفرد أحدهم بلقطة تستعذب، أو تأكيد يوضح موضعه، او زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع » .21

وإن لهذا النص قيمة نقدية هامة بل قيمة متقدمة عن زمنها فلم يجرؤ القاضي على اتهام الشاعر بالسرق لمجرد اشتراكه مع الجماعة في شيئ المتداول ، كما هوا شائع عند عامة النقاد. وليس من العيب أن يبقى الشاعر على هذا المشترك (أو المبتذل)، فيتناوله ، فيجري عليه تحسينات وإضافات بل يحوله تحويلا جديدا فيخرج في صورة المبدع المخترع . إن هذه الفكرة هي قمه النصوصية. ويستدل من فكر القاضي أنه لابد من ربط النصوص ببعضها البعض سواء عن طريق التحويل أو الزيادة أو عن طريق التعلق بواسطة النقل أو الإشارة. إن مقولة الجرجاني تختزل

بوضوح مفهوم المتعليات النصية التي تبناها ج- جينت المتجسدة في (المتناص أو النصوصية الشاملة).

ويقدم القاضي امثلة حية عن المعنى المشترك الذي ينفرد به الشاعر بالزيادة والإضافة ..واحسبه من صميم روح التناص. « قال لبيد:

وجلا السيول فالطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

فأدى إليك المعنى الذي تداوله الشعراء، قال امرؤ القيس:

لمن طلل أبصرته فشجانـي كخط زبور في حسيب يماني

وقال حاتم:

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما كخطك في رق كتابا منمنما

وقال الهذلي :

عرفت الديار كرسم الكتا ب يزبره الكتاب الحميري

وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة ، ولا يخفي شهرة، وبين بيت لبيد وبينهما ماتراه من الفضل ، وله عليها ما تشاهد من الزيادة و الشف ».22

والشاهد أن القاضي الجرجاني لم يصدر حكما يتهم فيه لبيدا بالسرقة بل أكد على فضله الكبير على السابقين ، لأنه أضاف على ماجاؤوا به وبذلك تميز عنهم و الحقيقة أن هذه الأبيات تداخل وتعالق نصوصيا ، فكل بيت لاحق يحاور بيتا سابقا ويتداخل معه تداخلا تفاعليا. بل قل إن المشاعر هي التي تتحاور مع بعضها عبر الأزمنة والعصور ، ولم يكن ليتحقق هذ الأمر لولا التداخل بين الأبيات ، ورغم ذلك يبقى كل بيت من الأبيات السابقة محافظا على شخصيته وكيانه دون أن يزيح عنه بيت امرئ القيس.ومن جهة أخرى لا يمكن أن نقبل بفكرة هذه الأبيات على أنها تقليد شعري فحسب. بل هي نصوص أنتجت نوصوصا . وكل نص هو بذرة لنصوص أخرى لاحقة .

دخل الآمدي هذا الموضوع بخطى ثابتة و بأفكار نقدية موضوعية فاقنع بضرورة عودة الشاعر في إبداعته ونتائجه الأدبية إلى محفوظه المخزون ، وهذا ماأكدته " نظرية الاطار " التي رأت أن كل مبدع يعتمد على المخزون العالق بذاكرته فيستمد منه ماينسجم مع الوضع الجديد .أما موقفه من السرقات الشعرية فصريح ، فلا يقربذلك وتظل المسألة هي عدم التوقيف في التعليل، فما قيل عن السرقات مرده «إلى كثرة محفوظ الشاعر باعتبار أن معاني ما يحفظه من الشعر تستقر في نفسه ». 23

نخلص مما سبق أن الأمدي لا يعترفا صراحة بالسارقات الشعرية. وما اعتبر سرقة هو حضور طبيعي و عفوي للمحفوظ المخزون على مستوى الذاكرة في شكل بنيات معطلة ، فحين الإبداع يستمد المبدع من هذه البنيات مايقتضيه الموقف الجديد . فقد فهم الآمدي الإبداع على أنه ممارسة نصية تمد المبدع بما يحتاج من النصوص المحفوظة في العمل الإبداعي، فتتداخل مع النص الجديد ، فيحدث لقاح وتنتج علاقات نصوصية جديدة تسمح بإنتاج نصوص أخرى .

وللعسكري بحث جاد في هذه الموضوع ، دل على أن الرجل وقف موقفا موضوعيا و حياديا من مسألة السرقات الشعرية ، فبحث عن الأسباب التي تجعل المعاني مشتركة متقاربة ومتشابهة، فيظن الناس أنها مسروقة، وهي في الحقيقة ليست كذلك .ومن العوامل التي تجعل المعاني مشتركة الجنس الواحد و القبلية الواحدة، حيث تكون سببا في تشابها وتقاربها مما يؤسس بينها تداخل، وهذا ما يكشف عنه العسكري في قوله :"وإذا كان القوم في قبلية واحدة، فان خواطر هم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون مضاربة".24

هذه إشارة ضمنية إلى نفي السرقة، فليس من العيب الاستفادة من معاني الأقدمين، شريطة أن تقيم علاقة جديدة بين النص المتعلق به والنص الجديد، وقد

يكون ذلك عن طريق إدخال بنيات نصوصية أو تحويلها أو تقليدها. وهذا ما دعت إليه نظرية التناص، وأشار إليه العسكري منذ قرون «فليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن التناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها و كمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها».25

يشترط العسكري شروطا واضحة ودقيقة لتحديد ووصف العلاقة النصية التي ينبغي أن تكون بين النصوص، وعن طريقها يحدث التفاعل النصوصي، ومن هذه الشروط:

1 . الزيادة: أي أ ن المبدع لا ينبغي له أن يقتصر على ما هو موجود فحسب، فعليه أن يضيف من عنده شيئا لكي يتأسس هذا التفاعل.

2 . حسن التأليف: أي إيجاد العلاقة الرابطة بين هذه المعاني والنصوص ليصبح البناء جديدا .

3 . إن حسن التأليف المنشود يقتضي أساسا تركيبا أسلوبيا متميزا يحول المأخوذ ويخرجه في ثوب جديد .

4. كمال الحيلة و المعرض .

يؤكد العسكري كما أكد الآمدي على أن المعاني مشتركة بين جميع الناس، ولا يستطيع أحد أن يثبت أنه أسبق الناس إليها . لذا فإن المعاني ملك مشاع ، إلا أن العبقرية تظهر في كيفية رصف هذه المعاني واختيار أنسب الألفاظ لإخراجها من جديد. فالفضل يرجع إلى الذي وفق في النظم والتأليف، وهذه رؤية الجاحظ أيضا حين رأى أن " المعاني المطروحة على الطريق..."

يستدل من هذا التحليل أن العسكري نفى السرقة بطريقة ضمنية، مادام أنه يؤمن باشتراك المعاني بين العقلاء. ونحن حين نقرأ فكرته في ضوء النظرية السيميائية نقول

إنه يشير إلى تداخل النصوص باعتبار أن المعاني مشتركة ، وإن لم يوظف مصطلحا دقيقا يدل على المفهوم المقصود. «المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجديد للسوقي والنبطي والزنجي...وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفهم ونظمها ، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه متقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر ».26 حين نتأمل هذا النص فإننا نخلص إلى النتائج التالية:

1. يقرر العسكري أن المعاني مشتركة بين العقلاء، فهذا تأكيد على نفي السرقة، وإثبات لتداخل النصوص.

2. إن التفاضل يكون في التأليف والنظم، أي أن التفاضل يكون لمن استطاع أن يؤلف وينظم بين هذه المعاني المشتركة (النصوص)، أي لمن استطاع أن يجد العلاقة المناسبة و الطبيعة بين النصوص لإنتاج هذه الدلالة الجديدة المنتظرة.

ودفعا لأي التباس أو غموض يقف العسكري على مصطلح " السرقة " موضحا مفهومه، وشارحا مدلوله، وخلاصة رأيه في هذا الموضوع أن السرقة لا تتحقق إلا إذا كانت موصوفة مكشوفة مفضوحة، كأن يأخذ الشاعر المعنى بلفظه.أما إن أخذ الشاعر المعنى ويكسوه بأحسن لفظ وأجوده فهذا أمر آخر. يقول العسكري:«وسمعت ماقيل أن من أخذ معنى بلفظه كان (له) سارقا. ومن أخذه ببعض لفظه كان (له) سالخا. ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان (هو) أولى به ممن تقدمه ».27

يضبط العسكري في هذا النص ثلاثة مفاهيم أساسية تحدد العلاقة بين النصوص:

1. السرقة: لا تتشخص السرقة إلا إذا أخذ المعني بلفظه وهذا بإجماع النقاد.

2. أخذ معنى ببعض لفظه، أي أن الآخذ يحدث تحويلا وتغيراً جزئياً، بمعنى أن سلطة النص المتعلق به تكون حاضرة، فيبقى النص المعلق محتفظا بنسبة نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى وهذا هو المتناص.

3. المعنى العاري الذي كساه الآخذ بلفظ من عنده، في هذه الحالة فإن العلاقة بين النصين تظهر من خلال عملية التحويل للمعني بصياغة جديدة ، وهذه هي "النصوصية الشاملة" .

إن الحوار بين النصوص ثمرة من ثمرات تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية والكلمات. فكل جنس أدبي يتحاور مع أجناس أخرى دون أن تفقد أصالتها، فالشعر يتحاور مع الشعر ومع النثر . فإمكانات الحوار مفتوحة إلى مالانهاية، هذا مبدأ من المبادئ التي أقرتها نظرية التناص، غير أن الباحث في تراثنا النقدي لا يعدم مثل هذه المبادئ، والدليل على ذلك إشارة العسكري إلى التداخل الذي يحدث بين الشعر والنثر، أو كالذي يحدث بين الأغراض والموضوعات الشعرية وفي هذا الإطار يقول أبو هلال العسكري: « وأجد أسباب إخفاء السرق أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أومن نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر، فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرز.» 28

هذه وقفة أخرى من وقفات التراث النقدي التي تثبت بكل وضوح وعي النقاد العرب بخصوصية النص وعدم استساغته للأحكام النقدية التي طرقت باب السرقات الأدبية.

وعن طريق هذا التحويل تظهر إلى الوجود علاقات نصوصية وأنماط جديدة من التناص وقد وعى العسكري هذه المسألة حين أكد على أن المعنى قد يحدث له تحويل على مستوى الأسلوب فقط « ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر، فيجعله في مديح .» ولو وفق العسكري في تنظيم هذه الأفكار والمفاهيم لاستطاع أن ينظم أشكالا وعلاقات كثيرة يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها، وأشار"جيرار جينيت" إلى هذه الفكرة حين تعرض إلى المحاكاة حيث رأى أن:

1 . التحريف الهزلي: هو تحويل للأسلوب لا للموضوع.

2 . المحاكاة الساخرة: هي تحويل للموضوع لاللأسلوب.

استشهد العسكري بأمثلة أطلق عليها مصطلح « إخفاء السرق» دون أن يوضح هذا النمط من السرقة الخفية التي أشار إليها.ومن هذا النوع « قول بشار

يا أطيب الناس ريقا غير مختبر إلا شهادة أطراف المساويك

من قول سليك:

وتبسم عن ألمي اللثات مفلج خليق الثنايا بالعذوبة والبرد

ومن قول الآخر:

وما ذقته إلا بعيني تفرساً كما يشيم في أعلى السحابة بارق » .29

وواضح أن التصور الذي طرحه ج. جينت للمحاكاة ينسجم تماما مع ما وعاه العسكري في قضية السرقات الأدبية وإذا كان العسكري قد وعى –كمارأيا– نصوصية النص ، وطرح تصورات ومفاهيم في باب السرقات الأدبية نجدها ترتقي وتلتقي مع التصورات التي طرحتها النظرية السيميائية في موضوع التناص.

أما ابن رشيق القيرواني لا يقبل شأنا من سابقه، إذ قدم هو الآخر تصورات متقدمة تلتقي هي الأخرى مع ماجاءت به نظرية التناص ، ومن الأفكار الهامة التي تستوقفنا عنده فكرة المختزن الذي يكون عالقا بذاكرة الشاعر حيث يستمد شاعريته من هذا المخزون، ومثل هذا التصور يتماثل مع ما حددته نظرية "الإطار" حين رأت أن المبدع يستعين بالمخزون المعطل في ذاكرة والذي يمد المبدع بالأفكار والمعاني . يقول ابن رشيق «لا يصير الشاعر في قرض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعني في مسامعه الألفاظ ».30

تؤكد فكرة ابن رشيق أن الشاعر (المبدع) ليس بإمكانه أن يبدع من عدم إذ يستوجب عليه أن يقوم برواية الشعر، فالإبداع لا ينهض إلا على نصوص سابقة عليه ، فاقتناع ابن رشيق بضرورة أن ينهض النص (الشعري) على استيعاب نصوص

أخرى، فكرة متقدمة تلتقي مع المبادئ التي تطرحها نظرية التناص فالحفظ والنسيان من دعائم النصوصية ، لأن الرواية بوصفها نصا أو نصوصا مختزنة « تتحكم غالبا في صفة النص المكتوب » .31 .

ألح ابن رشيق غير مرة أن الشاعر يستمد أفكاره ومعانيه بطريقة لا شعورية من المخزن بذاكرته نتيجة قراءات قديمة أتى عليها الزمان الطويل الأمر الذي يترتب عنه تشابه المعاني والنصوص عند الابداع. إذن فالأخذ ليس عيبا. وفي العمدة مصطلحات كثيرة جاء بها ابن رشيق لوصف أنواع السرقات (التناص) وهي :

الإصطراف، الاجتلاب، الانتحال، الإدعاء، الإغارة، الغصب، المرادفة، الاهتدام أو النسج، النظر، الإلمام، الاختلاف أو النقل، الموازنة، العكس، المواردة، الالتقاط والتلفيق أو الاجتلاب، كشف المعنى. فالمستقرئ لمفاهيم هذه المصطلحات من خلال النماذج التي اصطحبتها يجدها تشكل أنماطا من النصوص المتداخلة فعندما يعرف ابن رشيق "التوليد" نشتم من تعريفه مفهوم تداخل النصوص بل هو تداخل فعلي لنصوص تنتج عن طريق توليد بعضها من بعض فالتوليد «ليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولايقال له أيضا السرقة.» 32 .

إذن فتوليد بهذا المفهوم ليس ابتداعا أو معنى مخترعا لأن صاحبه جاء بمعنى من معنى آخر. أو قل إنه تفريع معنى من معنى. غير أن أثر الأخذ والتقليد باديان في النص المتعلق، أي أن سلطة النص الأول قائمة في النص اللاحق، ومادام الأمر كذلك فالتوليد في هذه الحالة يصبح مفهوما من المفاهيم التي يمكن إدراجها ضمن حقل "المتعليات النصية"، فهو يؤدي مايؤديه مفهوم "Metatextualite المتناص". ولا يمكن أن نعتبر " التوليد" من السرقة لأن الآخذ أبدع معنى من معنى وزاد على الأول.

يميز ابن رشيق تمييزادقيقا بين مفهومي السرقة المفضوحة والسرقة الخفية الذي يعتمد صاحبها عن المهارة والحذف والصنعة.إن السرقة المفضوحة هي اعتداء سافر

على الإبداع. أما "السرقة" الخفية فصناعة وحذف وتركيب جديد وتناسل نصوص من نصوص .وهذا مايعنيه القيرولني في تقديري: « وقال بعض الحذاق المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى يخفيه أو قلبه عن وجهة كان دليل حذقه.» 33

والملاحظ فإن المفاهيم التي وظفها ابن رشيق في هذا السياق تنسجم مع المفاهيم التي اقترحها العسكري من قبل، والتي أومأنا إليها منذ حين .

1 – السرقة المفضوحة (ابن رشيق): أخذ معنى كما هو بلفظه.

2 – السلخ: أخذ معنى مع تغيير بعض اللفظ.

3 – الحذف: تغيير بعض المعنى وإخفائه أو قلبه.

ومايمكن أن يستنتج أن مصطلحي "السلخ" و "الحذف" المشار إليهما في نص ابن رشيق ينسجمان مع المفاهيم المصنفة في حقل المتعليات النصية " transtextualite" كما ظهر ذلك عند الناقد " ج– جينت ". وهذا دليل آخر على أن الممارسة النصية بمفهومها الحديث وعاها تراثنا النقدي. فتراثنا النقدي زاخر بالكثير من المفاهيم والمصطلحات التي تصف كثيرا من العلاقات النصية التي مازالت إلى يومنا مجهولة.

يورد ابن رشيق – في العمدة – أمثلة تطبيقية من الشعر الذي بلغ أصحابه ذروة الحذق « مما أجاد فيه المتبع على المتبوع قول الشماخ:

إذا بلغتني وحملت رحلي عرابة فاشرقي بدم الوتين.

فقال أبو نواس

أقول لناقتي إذ بلغتني لقد أصبحت مني باليمين

فلم أجعلك للغربان نحلا ولاقلت "أشرقي بدم الوتين"» 34 .

الملاحظة الأولى: إن بين بيت الشماخ وبين بيتي أبي نواس تداخل نصي صريح. فهذا ليس مجرد تركيب شعري أو انوعا من " الكولاج"35 ، إنما هو عمل فني. وفي

هذه الحالة يعتبر بيت الشماخ متعلقا به، وبيتي أبي نواس متعلقا إذ يشملان على جزء من الألفاظ التي وظفها الشماخ فقد قام أبو نواس بعملية تحويل "Transformation" دون أن يتمكن من التخلص من سلطة النص المتعلق به (الشماخ)، وباختصار فإننا يمكن أن نصنف بيتي أبي نواس ضمن حقل "المتعليات النصية" فهما يختصران – في نظري – مفهومين من مفاهيم هذا الحقل " المناص، أو النصوصية الشاملة ".

الملاحظة الثانية: إن ابن رشيق نفسه لم يستعمل مصطلحات تدين أبا نواس وتلقى عليه التهمة بل اكتفى بالإشارة إلى أن هذا النوع الذي يتعلق فيه التابع بالمتبوع، أن هذا النوع من الأخذ يندرج في إطار عملية التداخل النصوصي الذي أقربها النقد العربي القديم .

أدلى القرطاجني بدلوه في هذا الموضوع وقد تعرض لهذه المسألة بكفاءة واقتدار، فقبل أن يقدم مفاهيمه ومصطلحاته في باب السرقات . قسم المعاني ثلاثة أقسام فالقسم الأول هو المعاني المرتسمة في كل فكر وفي كل خاطر وهو ما يطلق عليه جمهور النقاد بالمعاني المشتركة أو المعاني الجمهورية، وفي هذا النوع تنتفي السرقة لأن المعاني تصبح في هذه الحالة ملكا مشاعا. (وتأتي في المرتبة الثانية المعاني الخاصة، التي نجدها عند الخاصة من الناس)، أما النوع الثالث فهو ما نسميه بالمعاني النادرة والتي لا تخطر إلا على خاصة الخاصة، وقد أجمل القرطاجني هذه الأقسام الثلاثة في قوله: « إن المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكرة ومتصورا في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون البعض، ومنها مالا ارتسام له في خاطر إنما يهدي إليه بعض الأفكار في وقت ما فيكون من استنباطه (وهذا) هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره.» 36

إن هذا التقسيم مفيد لأي دارس يخوض غمار البحث في مسألة السرقات الشعرية،(التناص) إذ يمكن اعتبار هذا التقسيم مدخلا منهجيا تقرأ في ضوئه المعاني التي

اقترحها القرطاجني وعلى أساسه تتم الإدانة أو تنتفي. فإذا كانت المعاني مشتركة عامة من النوع الذي يوجد في كل خاطر فلا يصح أن يتهم أحد بالسرق ففي هذه الحالة فإن الإدانة تسقط ، وهذا حكم يقبل به جمهور النقاد الذين تناولناهم غير أن هذا المبدأ يصطدم بإشكالية معقدة فما هي المعاني المشتركة وما طبيعتها؟ وكيف تتميز المعاني المشتركة من المعاني العامة؟ وهل يمكن التعرف على المعاني المشتركة بسهولة ويسر؟.

الحقيقة أنه يصعب معرفة جميع المعاني المشتركة إن لم نقل يستحيل ضبطها والتعرف عليها. فمن هذا الذي يستطيع معرفة كل المعاني وإحصاءها ليتمكن من التمييز بين ما هو عام وما هو خاص؟ وبالتالي تسهل إدانة الشاعر واتهامه بالسرقة أو تبرئة ساحته وعلى أي فقد اعتبر القرطاجني « هذا القسم (الأول) لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه .... لا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللفظ.» 37

وقد حدد الثانية إذا تساوي تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك» والثالثة « وإذا فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق» والرابع «إن قصر عمن تقدمه فذلك الانحطاط.» 38

نخلص من هذا العرض ان رأي القرطاجني في هذه المسألة يتطابق مع رأي ابن رشيق والعسكري في كون المعاني المشتركة لا سرقة قيها، لأنها معاني متداخلة، وبالتالي فهي من النصوص المتداخلة. إلا أن القرطاجني يبرز في رصده لمختلف العلاقات التناصية الممكنة التي تنشأ من التعامل مع المعاني المشتركة. وهذه في تقديري خطوة جديدة لم يتنبه إليها السابقون.

أما المعاني المرتسمة في بعض الخواطر فهي قليلة، ويمكن أخذها والإستفادة منها بشروط دقيقة حددها القرطجاني وهي:

1. « أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر » .
2. « أن يزيد عليه زيادة حسنة ».

3. « أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه» 39 .

ومن خالف هذه الشروط فإن شعره يصنف ضمن " السرقة المحضة ".

إن الفكرة التي أشار إليها القرطجاني تتقاطع مع نظرية التناص، فالشروط التي حددها هي شروط من شأنها أن تنقذ النص من الضياع والمساومة. فلولا هذه الإضافة والزيادة التي اشترطها القرطجاني لما تحقق تداخل النصوص.فالزيادة الحسنة إلى النص السابق معناها إحداث علاقة جديدة بين نص سابق ونص لاحق . ولهذه الزيادة قيمتها في تحديد الدلالة الكلية للنص، ومن هنا يخرج الشاعر من دائرة التقليد إلى مجال الإبداع.

أما القسم الثالث المعاني النادرة « ومنها مالا ارتسام له في خاطر» وفيها يكون السرق، لأنها ليس لها نظير، فهي من المعاني السامية في الشعر. وباختصار فإن هذا القسم «هو كل ماندر من المعاني، فلم يوجد له نظير وهذه المرتبة العليا في الشعر.. والمعانى التي بهذه الصفة تسمى العقم لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها مايجري مجراها من المعاني.» 40

إن المعاني العقم – من منظورأبي حازم القرطاجني – لا تخصب ولا تنتج، فالمعنى العقم ميزته في ذاته . فهو معنى نادر وندرته تجعله متفردا« وقد يحدث أن نجد نصا عقيما مثلما نجد إنسانا عقيما.» 41 إن المعاني العقم ليست معاني مقدسة مقصورة على فئة محدودة من الناس. فقد يظهر من يبرزها في أشرف عبارة وأجمل لفظ ولاعيب في تناولها، لأنها تفتح احتمالات كبيرة لعلاقات نصوصية لا متناهية.

نصل إلى عبد القاهر الجرجاني، فيخرج علينا بفكرة متقدمة جدا تميز الرجل عن بقية النقاد الذين عاصروه أو سبقوه. فهو يقترح أسلوبا جديدا ومنهجا قوميا ورؤية بعيدة في تصوره لمسألة السرقات الشعرية. إذ ينطلق عبد القاهر في تحليله للمسألة من

تحديده للمعنى. فالمعنى – في منهجه – إما عاما أو خاصا أو إما معنى عقليا أو تخيليا. إن المعنى العقلي هو المعنى العام أي الجمهوري، وهو ما اصطلح عليه النقاد السابقون " المعنى المشترك ". يمكن أن يستثمره كل واحد بطريقته الخاصة، فهو ملك مشاع عام، ولا ينبغي أن يتهم الآخذ فيه بالسرق، وهو ما يتيح التداخل بين النصوص وليس مجرد تشابه المعاني (النصوص) يؤدي إلى اتهام الشعراء بالسرقة. لذا فإن المعنى العقلي (المشترك) «تتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة. ويوجد له أصل في كل لسان ولغة.»42

نستفيد مما تقدم أن عبد القاهر الجرجاني ينفي أن تكون السرقة... في المعنى العام (العقلي)، بل إن العقلاء يتفقون على الأخذ به، في كل جنس، وفي كل عصر، وعند جميع الأمم. ' إذن فلا سرقة في هذا النوع من المعاني. فالمبدأ الذي أقربه عبد القاهر يمكن المعنى العام ويلحقه بنصوص أخرى، فيحدث أن تتداخل والتفاعل ومن هنا فإننا نعتبر هذه الفكرة من الإرهاصات الأولى لنظرية التناص.

أما القسم الثاني هو المعنى الخاص أو التخيلي أو ما سماه القرطاجني" المعاني المرتسمة في بعض الخواطر"، وهو المعنى الذي اختص بصاحبه. واقتضى منه جهدا واجتهادا وتدبرا. لكنه يظل – رغم خصوصيته – قابلا للعطاء والإنتاج والاختلاط بنصوص أخرى، وتبقى الصياغة هي العامل الأساس الذي يحول المعنى العام إلى معنى خاص. فكل معنى خاص كان معنى عاما وكل معنى عام سيصبح معنى خاصا.إذن فمسألة خصوصية المعنى تظل مسألة نسبية وليست مطلقة. وتبقى « الصياغة تخرج المعاني من العموم إلى الخصوص.» 43

أصل إلى أن كل فكرة عامة إذا صيغت صياغة جديدة تتحول إلى فكرة جديدة، أي أنها تتحول إلى نص جديد يتداخل ويتقاطع مع نص أو نصوص سابقة، وهذا

وعي عبد القاهر أهمية الصياغة والتصوير في العمل الإبداعي. « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق... وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تقبل حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه .» 44

حسم عبد القاهر رأيه بوضوح، إن القضية لا تمكن في اكتشاف واصطياد المعاني التي يأخذها هذا عن ذاك، إنما في براعة التصوير. وهذا أمر يقتضي مهارة وصنعة أسلوبية ودقة في صياغة المعاني وتصويرها. فالسر يكمن في الصياغة والتحكم في الصناعة والتصوير، كل هذا ينبغي أن يحدث أثرا في نفس السامعين. فقيمة العمل الإبداعي في أثره لا في ما يحتوي من معاني.

من هنا درك شمولية الرئوية عند عبد القاهر وهي رؤية أساسها النص، لذلك نراه يفضل المعنى الخاص عن المعنى العام. فلا يتحقق الخاص إلا بإحداث الصور في المعاني، أي بالتأليف والصياغة وهذا ما يصطلح على تسميته بـ " النظم". « فليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها. »45

ولعل عبد القاهر يقصد بالنظم ما نقصده نحن اليوم بتلك العلاقات والطرق التي ينبغي أن تحكم أوجه النصوص، وتجعل الكلام يتعلق بعضه بالبعض، وهكذا تفتح الأبواب لجميع المعاني وتتحاور النصوص مع النصوص، فيحدث التداخل والتعالق.

جاء عبد الرحمن ابن خلدون، فقرر أن مقياس جودة الأشعار أو رداءتها يرجع لكثرة الحفظ أو لقلته، بل جعل ذلك شرطا أساسيا من شروط صناعة الكلام. لقد

أدرك ابن خلدون أن الشاعر لا يستطيع أن يرقى إلى مرتبة الشاعرية ما لم يكن لديه مخزون شعري يمده بما يحتاج من المعاني والأفكار التي علقت بأنا الشاعر. إن الحفظ الذي يشترطه ابن خلدون هو أحد المبادئ الأساسية لنظرية التناص. « وأعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها: الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها.. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ.» 46

فطن ابن خلدون إلى أهمية الحفظ الجيد. فكلما أكثر الشاعر من الحفظ للأشعار، كلما زادت ملكته ترويضا وتدريبا. فالحفظ شرط من شروط امتلاك الأدوات الشعرية لكل مبدع مهما يكن شأنه « فالمخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية من قبل، هو الذي يتحكم غالبا في صفة النص المكتوب.» 47

إن اصطناع ابن خلدون المصطلح "الحفظ" والتأكيد عليه في مواقف متعددة، يؤكد على استحالة وجود مبدع بدون قراءة مسبقة لنصوص سابقة. فلا يكون الشاعر إلا إذا كان قارئا حافظا. ولا يكون النص نصا إلا إذا كان مزيجا من نصوص مختلفة ومتداخلة. « لا بد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلم اللسان العربي وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلته، تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ.»48 لقد أدرك ابن خلدون أثر الحفظ وانعكاسه على النصوص المبدعة، ولم يكن يعتبر ذلك الأثر من قبيل السرقة . فجودة المحفوظ تنتج عنها جودة الملكة الحاصلة .

فالعمل الإبداعي من هذه الوجهة لا يتأسس من عدم، الإبداع ينتج الإبداع والنص ابن النص وهذا ما بينه الدكتور عبد الملك مرتاض حين قال: « وإذا كان ابن خلدون يحكم باستحالة وجود شاعر لا يكون قد حفظ شعرا ثم نسيه ،فإننا نحكم باستحالة وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل معمق مكثف إلى حد الإدمان

مع النصوص الأدبية في مجال معين، أو في عدة مجالات، ومهما يكن جنس النص الأدبي المنجز فإنه يظل خاضعا لهذه النظرية. »49

أدرك الدكتور عبد الملك مرتاض أنه لا يمكن أن يتصور مبدع – مهما يكن – دون أن تكون له ممارسة نصوصية سابقة وقراءات متعددة تمكنه من الإبداع .ويبقى الإبداع – دوما – ثمرة من ثمرات القراءة والحفظ.

وفي نظري فإن تأكيد ابن خلدون على وجودة الحفظ ونسيانه وبروز أثره في النص المبدع ، هو مبدأ من المبادئ التي أقرها فرسان النظرية السيميائية ، وهذا مما يدعم أطروحتنا أن التناص له أصول جنينية في تراثنا النقدي .

وختاما فإننا نؤكد على ممارسة النقد العربي القديم مسألة نصوصية النص، وتناولها تناولا نقديا واعيا دل على تصوره الدقيق لفكرة التناص، ومن هنا بات أكيداً أن نظرية التناص الحديثة لها جذور وامتدادات في التراث النقدي العربي، فأرسى لها من المصطلحات والمفاهيم والآليات ما يجعلها تثري ما توصل إليه النقدي في هذا الحقل، وتساعد على رصد ووصف العلاقات النصوصية، وهي من هذا الباب مشروع كبير في حاجة أكيدة إلى قراءة واعية، الإثراء حقل المتعليات النصية ودعم مفاهيمه وآلياته وفك كثير من الشوائب التي لحقت بتراثنا النقدي.

الإحالات:

1.تزفطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، طبعة الأولى: 11 / 41

2.مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني: 103/ 104.

3.م، س: 104 .

4.ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي :155.

5. تزفطان تودوروف، مارك أنجينو، أمبرتواكو، رولان بارت، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، 102.

6.عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، طبعة الثانية: 322 .

7. la révolution du langage poétique p :388.Julia Kristéva

8.رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقصي،مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3، : 96 .

9.Gérard Génette، palimpsestes :P 8.

10.سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، : 99.

11. palempsestes،Gérard Génette :P 11.

12.Id ،P : 11.

13.صبري حافظ (د)، التناص وإشارة العمل الأدبي، مجلة ألف،ع:4، سنة 1984، ص: 9.

14.عبد المالك مرتاض (د)، ﴿ فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص﴾ مجلة علامات، ج:1 سنة 1991، ص:88.

15.صبري حافظ (د)، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع:4، سنة 1984، ص: 27.

16.عبد المالك مرتاض (د)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات، ج:1، م:1، ص:89، سنة :1991.

17.محمد بن سلام الجمحي ، طبقات الشعراء ص:17.

18.ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، ص :13

19.عبد الله محمد الغذامي(د)،ثقافة الأسئلة ،ص:15

20.القاضي الجرجاني،الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص :15

21.م.س ص :186

22.القاضي الجرجاني،الوساطة بين المتنبي و خصومه ص:187

23.محمد مصطفى هدارة،مشكلة السرقات في النقد العربي ،ص:135،134

24.أبو هلال العسكري،كتاب الصناعتين،ص:250

25.م.س، ص:217

26.م.س، ص:217

27.م.س، ص:218

28.م.س،ص:218

29.م.س، ص:221

30.ابن رشيق : العمدة،ج:1،ص :

31.عبد المالك مرتاض (د) ،فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص،مجلة علامات،ج:1،م:1،سنة:1991 ،ص:82

32.ابن رشيق:العمدة،ج:1،ص: 176

33.م.س، ج:2،ص:281

34.م.س، ج:2،ص:291

35.الكولاج: عملية تركيب واعية

36.القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص:192

37.م.س، ص:192/ 193

38.م،س،ص:192/ 193

39.م.س، ص:193/ 194

40.م،س،ص:194/ 195

41.عبد الله محمد الغدامي(د)، ثقافة الأسئلة،ص: 111.

42.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلغاء، ص: 289.

43.محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي ، ص: 108.

44.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 298.

45.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص:384.

46.ابن خلدون : المقدمة، ج:2 ص:744.

47.عبد المالك مرتاض(د)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، ج:1، م:1، سنة:1991، ص: 81.

48.ابن خلدون: المقدمة،ج :2، ص:748.

49.عبد المالك مرتاض(د)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، ج:1، م:1، سنة: 1991، ص:83.