النص الإبداعي بين التلقي عند الكاتب وقارئ النص

ا- عبد الناصر
مباركيـة جامعة
سطيف

تتجه بعض الجهود النقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمية الكاتب المبدع باعتباره عنصرا جوهريا في عملية التلقي، فهو قارئ أو متلق بالدرجة الأولى لمجموعات هائلة من النصوص الأدبية وغير الأدبية تتشكل في رصيده المعرفي والجمالي عبر فترات زمنية متباعدة أو متقاربة. إنّ التلقي ليس عملية حكرا على القارئ وحده فقط، بل هي عملية مشتـركة بين الكـاتب المتلقي والقـارئ المتلقي كذلك، فكلاهما يمارس هذه الوظيفة بطريقته الخاصة مستخدما أدواته المعرفية والجمالية والأدبية، وإنما يختلفان من حيث الموقع، فالقارئ يأخذ موقعه خلف النص أو وراءه بينما يأخذ الكاتب القارئ موقعه قبل النص. لأننا حين نضع تركيزنا على التلقي خلف النص فإننا نكون قد أغفلنا جانبا مهما من مصادر النص، بينما الأمر يقتضي أن نضع التلقي قبل النص، لأن التلقي المبدع عملية جوهرية في تكوين النص دلاليا وجماليا وأسلوبيا،وهذا لا يعني أبدا الانتقاص من قيمة القارئ الذي يتلقى النص الإبداعي بل سيظل حلقة أساسيـة ومكونا من مكونات النص من حيث توالد إنتاج المعنى ولهـذا فهو تابع له...

وبما أنّ البحوث في هذا المجال تكاد تنعدم تماما لأنها حديثة العهد ولازالت الدراسات لم تلتفت إليها كثيرا فيما نعلم، فإننا حاولنا قدر الإمكان الخوض في بعض المسائل التي لها علاقة بهذا النوع من التلقي متمسكين بالحيطة حتى نتمكن من تجنب الهفوات والأخطاء. وقد حاولنا الاعتماد في هذه المسألة على ما يلي:

I- مقالة نقدية للباحث الدكتور عبده عبود تحت عنوان "الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة"، أفرد في نهايتها بضع صفحات للحديث عن الكاتب المتلقي مرتكزا في ذلك على الباحث "أولريش فايز شتاين" حسب الإحالة الموجودة في الهوامش.
- فصل خاص بعنوان " التلقي والاتصال" للكاتب "براور.أس.أس" تحدث فيه عن مصطلح التلقي والتأثير في إطار الدراسات الأدبية المقارنة وكانت الإشارة فيه إلى هذا المصطلح قائمة على أساس المقارنات بين الأعمال الأدبية بحيث أراد ربط مفهوم التلقي بالأدب المقارن ..

"إن أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته فالتأثير لابد أن يسبقه تلق، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم.والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحول الطرف المتأثر إلى طرف سلبي"[1] وقد أيّد الباحث عبود عبده هذا الرأي معتبرا "التلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفا فاعلا وإيجابيا وديناميكيا.."[2]

وعلى هذا الأساس فقد ميّزت نظرية التلقي بين ثلاثة أنواع من القراء:

أ- الأول هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جماليا.

ب- الثاني هو التلقي الذي يمارسه الأديب عندما يتلقى الأعمال الأدبية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعا وإنتاجا. وهذا النوع مهمّ بالنسبة للأدب المقارن.[3]

ج- التلقي الذي يمارسه النّاقد باعتباره قارئا محترفا.

إنّ هذه الآراء تعدّ مهمة بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة وهو تجديد في مفهوم التلقي، فبعد أن تعوّدنا على التفكير بأن المتلقي هو القارئ الذي يقرأ النص الأدبي، فإن التلقي بمفهومه الجديد يعود بنا إلى إستراتيجية الكاتب للنص، إلا أن هذه الآراء النقدية ربطت التلقي بالأدب المقارن ربطا قويا، بل كان دفاعا عن الأدب المقارن من منظور التلقي وإثارة مصطلح "التأثير" وعلاقته بالتلقي.

والسؤال الذي يمكن طرحه هل بالضرورة أن كل تلق يكون في إطار الدراسة الأدبية المقارنة أي تلقي الأديب للأعمال الأدبية الأجنبية ثم الاستفادة منها إبداعا وإنتاجا؟

إننا من الناحية التجريبية عندما نقوم بعملية مدى استفادة أديب ما من أديب آخر فإننا نلاحظ أنّ الأديب يستطيع أن يستفيد من أدبه القومي الخاص ومن ثقافته المحلية وتراثه الوطني كما قد يستفيد من الآداب والثقافات الأجنبية. أما القول بتلقي الأعمال الأدبية الأجنبية والاستفادة منها دون توسيع الدائرة هو قول أعتقد أنه يستند إلى الرأي القديم الخاص بالأدب المقارن،وهو أن المقارنة يجبأن تكون بين أدبين قوميين مختلفين أو أكثر وهي ظاهرة معروفة عند كثير من الدارسين المقارنين. صحيح أنّ التلقي عملية سابقة لمفهوم التأثير، وصحيح أن البحث في التلقي داخل النص يقوم على أساس المقارنة، ولكن هذه المقارنة تبقى مفتوحة على النصوص ذات الثقافة الواحدة أو ذات الثقافات واللغات المختلفة.

فالمقارنة تعدّ عنصرا في عملية التلقي الإبداعي لأننا نحن نقرأ في النّص ما تلقاه الكاتب من نصوص أخرى التي قام بتوظيفها وفي هذه الحالة فإن قارئ النّص هو أيضا يقوم بالمقارنة والشرح والتأويل بين نصوص الأدب القومي الواحد أو أكثر.

إننا كثيرا ما نقول إنّ بعض الشعراء العرب متأثرون بالإنتاجات الشعرية لنزار قباني .. والبعض الآخر متأثر بإنتاجات شعر محمود درويش وهو يدل فيما نرى أن الشاعر يتلقى أشعار غيره في إطار

الاستفادة والتأثير. ويبدو أنّ الباحث براور "Prawer" في كتابه "الدراسات الأدبية المقارنة" قد استخدم مصطلح "التلقي الإبداعي" في إطار الآداب القومية المختلفة وليس في إطار الأدب القومي الواحد.

يقول وهو يتحدث عن المقارنين الذين " تتبعوا أشكال احتواء كتاب مؤلف ما على استشهادات من مؤلف أجنبي أو تلميحات إليه، أو بيّنوا كيف اقتبس أحد المؤلفين قدراً كبيراً من عمل أجنبي من غير اعتراف(كما اقتبس "برخت" أقساماً كبيرة من ترجمة كارل كلامر عن "فيلون" و "رامبو") ، أو تتبعوا ذكريات الأعمال الأجنبية ... أو حاولوا تحديد دوافع الإبداع الأصيل قد يكون الكاتب تلقاها من أعمال في لغة أجنبية ... وهذه الدراسات " للتلقي" و"الانتشار" و"المصير" الأدبي تشكل قسماً هاماً من الدراسات المقارنة ..."[4]

نلاحظ من خلال هذا الرأي النقدي أنّ "براور" يؤكد على مفهوم "الأعمال الأجنبية" أي مدى استفادة أديب من أعمال أجنبية، ثم اعتبار "التلقي" قسماً هاماً في الدراسات المقارنة ويقصد به الأدب المقارن في إطار أدبين أو أكثر. فعلى الرغم من أنّ "براور" أورد مفردة "التلقي" في فصل خاص إلا أنه لم يكن قائماً على التنظير، فهو شبيه عنده بالاقتباس والتلميح إلى كاتب أجنبي أو الاستشهاد به أو الاتصال والتأثير عن طريق الترجمة.

ويشير "رينيه ويلك" في كتابه"نظرية الأدب" إلى "أن المقارنات بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات أو الشهرة أو السمعة، ولا تتيح لنا مثل هذه الدراسات أن نحلل ونحكم على عمل فني معين، أو حتى أن نتدبر نوعه ككل معقد؛ وبدلا من ذلك، إما أن توفر نفسها بالدرجة الأولى على أصداء رائعة فنية معينة فيما يخص ترجماتها ومحاكاتها على يدي كتاب من الدرجة الثانية في الغالب أو تنصرف إلى البحث عن التاريخ الذي يسبق ظهور الرائعة الفنية، بما يخص هجراتها وانتشار أفكارها وأشكالها. إن الإلحاح على الأدب المقارن بهذه الصورة إنما ينصب على الأمور الخارجية ..."[5].

وقد كانت تحفظات "ويلك" واضحة فيما يخص المقارنات والمؤثرات الأجنبية واعتبر المقارنة بين الآداب المختلفة لا تخدم جوهر العمل الأدبي ولا تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، بل إنّ "ويلك" دعا إلى المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم وشتى حقول المعرفة.[6]

ولسنا نريد في هذا المجال أن نقول إن المقارنة بين النص الأدبي والنصوص الأجنبية ليست صحيحة. ولكننا في الوقت نفسه نعتبر المقارنة بين النص الأدبي والفنون وشتى مجالات المعرفة محلية أو غير محلية ممكنة أيضاً. وليس محور اهتمامنا هنا هو الأدب المقارن والخوض في مدارسة الأدبية المتعددة، فهذا من شأن الباحثين المقارنين.

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هو: هل كل تلق يؤدي إلى التأثير والمقارنة؟ أو هل هما متلازمان في كل وقت؟

يبدو أن مصطلح التلقي منفصل عن مصطلح التأثير والمقارنة. فالمبدع يتلقى موضوعات أدبية وغيرها بشكل كبير جداً على مدى سنوات، ولكنه قد يستفيد من بعض النصوص والموضوعات وقد لا يستفيد من بعضها الآخر.

ونحن في هذا الصدد نشير إلى فكرة "عدم الاستفادة" لكي يتبين لنا استقلال التلقي عن التأثير. ولكي نوضح هذه الفكرة نورد بعض الأمثلة:

- قد يتلقى المبدع نصوصا أسطورية أجنبية أو عربية ولا يستفيد منها.
- قد يتلقى نصوصا دينية ولا يستفيد منها سلبا أو إيجابا.
- قد يتلقى المبدع أفكارا فلسفية (أو بعضها) ولا يتأثر.
- قد يتلقى موضوعات معينة في حياته ولا يستفيد منها ... إلخ.

وهنا نعود إلى مناقشة فكرة الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" في العلاقة بين التلقي والتأثر فقد أشار إلى أن التلقي يسبق التأثير، ولكنه لم يفصل بينهما، بحيث يمكن حدوث التلقي دون التأثير.

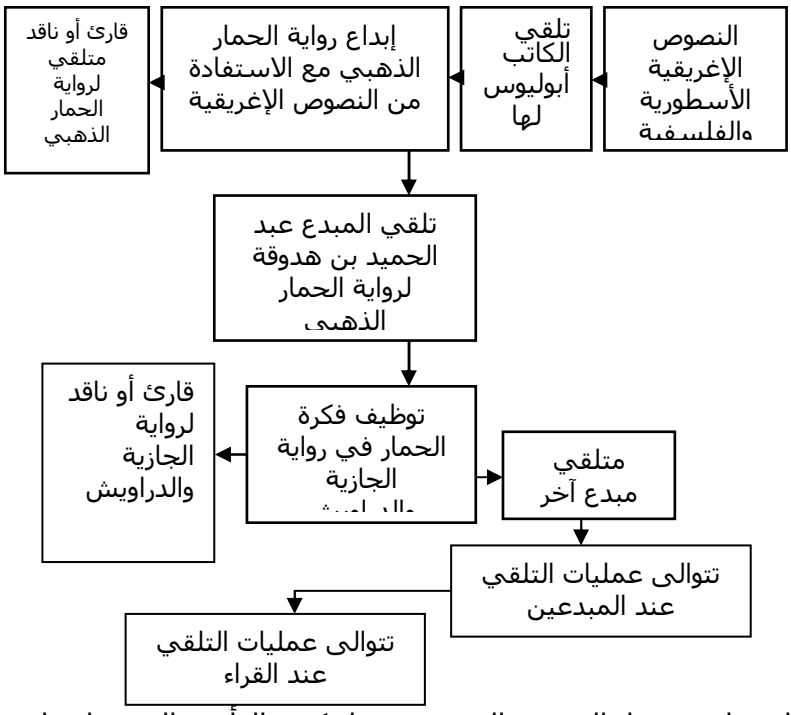
إنّ الكتابة لا تتحقق إلا عن طريق التلقي – أي الكتابة الأدبية- لاسيما في عصرنا الراهن، حيث غدت الكتابة نوعا من الاحتراف. فالكاتب المبدع يتلقى اللغة وقواعد النحو ويتعرف على الأساليب وأنماط الشخصيات الأدبية وسلوكاتها وأفكارها، وهو بهذا يبدع لنفسه أسلوبا في الكتابة. أما إذا سلمنا أن الكتابة كلها ناتجة عن التأثير فإن الأمر يبدو صعبا، وفي هذه الحالة لا نستطيع البحث عن أصول المفردات اللغوية والجمل السردية وأصول الشخصيات الأدبية.

ومن أجل توضيح فكرة التلقي والتأثير نورد الرسم التالي:

نصوص إبداعية سابقة ← تلقي الكاتب لها ← إبداع النص على ضوء التلقي مع التأثير

ولكن هذا التأثير يخضع إلى تأويل الكاتب بالزيادة أو النقصان أو مشابهة الموقف في إطار وضع اجتماعي أو ثقافي معاصر، وقد يكون الكاتب يقف موقف السخرية من الفكرة التي هو بصدد عرضها، أو الإعجاب بها. وهو يشبه في هذه الحالة أيضا التناص.

وحسب رأي الباحث"حسين خمري" فإن التناص يقوم على تأييد الفكرة ونقضها، أو المحاكاة والسخرية والتحديث أو التجديد في الموضوع.



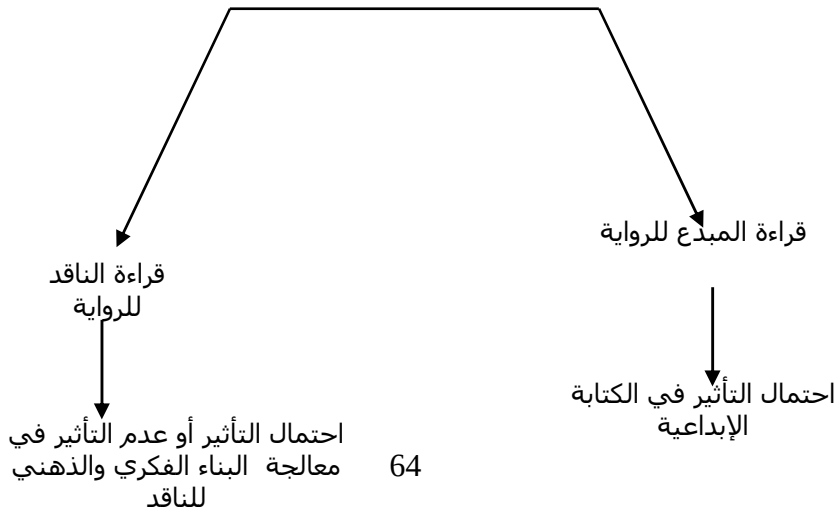
وبناء على هذا الرسم التوضيحي لفكرة التأثير المتسلسلة بين الكتاب المبدعين. فإن ثمة فكرة أخرى تتجلى لنا وهي أن النّص الإبداعي الواحد يمكنه أن يكون أمام قارئين:

1-القارئ الأول وهو المبدع الذي يتلقى النص نفسه، فهو تلقي يحتمل أن ينتج عنه تأثير في عملية الإبداع. وقد أشرنا سابقا إلى تمييز نظرية التلقي بين هذين النوعين.

1- القارئ الثاني وهو القارئ أو الناقد الذي ينتج نصا نقديا على ضوء النص الإبداعي.

ونوضح هذه الفكرة بالرسم التالي:

رواية الجازية والدراويش"بن هدوقة"



ومن الموضوعات التي يمكن الحديث عنها بخصوص التلقي مسألة النصوص الشفاهية الأدبية وغيرها. إنّ الكاتب المبدع يتلقى النصوص الشفاهية من غير شك من أشعار وقصص وأحاجي وأمثال شعبية ونكت ونوادر وغيرها ... وهذه النصوص يتلقاها المبدع و يستفيد منها بطريقة أو بأخرى بحسب الفكرة التي يريد طرحها أثناء الكتابة.
فإذا رجعنا إلى مسألة الشعر الجاهلي، فإنّه كان يقوم على المستوى الشفاهي، لأن القصيدة كانت تلقى سماعا، وكان الشاعر ينظمها في ذهنه على السليقة ولأن أدوات الكتابة كانت غير موجودة.
ولكن هل كان الشاعر الجاهلي يبدع من الفراغ؟ أي لم يكن يتلق نصوصا شعرية سابقة عليه شفاهيا؟
إنّ وجود مجموعة من الإيقاعات الشعرية في الشعر الجاهلي والتي تدعى بالبحور مثل بحر الطويل وبحر البسيط تؤكد أن ظاهرة التلقي الشعري كانت موجودة. وكان الشاعر يعرف على الأقل مجموعة من الشعراء الذين سبقوه. وفي هذا السياق فإن جرجي زيدان يشير إلى أن عدد الشعراء في الجاهلية بلغ نحو 125 شاعراً، يقسمون على عدد من القبائل. فمثلا قبيلة قيس كانت تضم ثلاثين شاعراً، وربيعة واحدا وعشرين شاعرا وتميم اثني عشر شاعراً.[8] وكان أول من نبغ في الشعر هم شعراء ربيعة ثم تحوّل إلى قيس وتميم.[9]

مفهوم المبدع المتلقي في التراث النقدي:

ابن طباطبا-الآمدي-ابن خلدون: عالج بعض النقاد العرب القدامى مفهوم المبدع المتلقي وأكدوا على أنّ الشاعر لا يمكنه كتابة الشعر إلاّ إذا كان قد تلقّى كمّا معتبرا من القصائد الشعرية عند الشعراء الذين سبقوه، وعدّوا ذلك وظيفة أساسية لابد أن يمتلكها الشاعر المقتدر. وقد استخدم الناقد بن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" مصطلح "الرواية" وهو ما يشابه إلى حد كبير مصطلح التلقي عند الكاتب يقول:
"وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه. فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة.
فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، في كل فنّ قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها ...
وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها."[10]
إنّ الناقد "ابن طباطبا" وضع شروطا نقدية لمن أراد أن يكون شاعرا جيدا. وهذه الشروط متكاملة فيما بينها، ونقصان إحداها تجعله لا يستطيع تحقيق ما يريده. ولعلّ المصطلح الذي يستوقفنا بالحاح هو "الرواية" نظرا لتميزه عن غيره مثل اللغة والإعراب وأيام العرب وغيرها. إن الشاعر يجب أن يكون راوية للأشعار وشتى فنون الأدب، أي أن يكون حافظا لكثير من الشعر وعارفا له معرفة دقيقة. فقد أدرك ابن طباطبا أن المرء لا يمكنه قول الشعر من الفراغ ولا يمكن أن يجد نفسه شاعرا بالصّدفة من غير معرفة الشعراء الذين سبقوه. فتلقي الشعر ضرورة أدبية، وقد أشار إلى ذلك صراحة مع البداية حين أورد فكرة الأدوات التي يجب إعدادها قبل كتابة الشعر، وإحدى هذه الأدوات هي الرواية التي تحمل مفهوم التلقي، ولم يكتف بالتأكيد على تلقي الشعر فقط، وإنما أيضا الفنون الأدبية

الأخرى ولعله يقصد بها الفنون النثرية مثل الخطابة والحكايات الأدبية والنوادر والأمثال، لا سيما وأنّ هذه الفنون قد عرفت تقدما في العصر العباسي، أي قبل الفترة الزمنية التي عاشها ابن طباطبا وهي نهاية القرن الثالث الهجري.

يضاف إلى ذلك تلقي الشاعر لعلوم اللغة حتى يتسنى له معرفة المفردات اللغوية الفصيحة التي تخدم غرض التشكيل الشعري، لأن اللغة ليست أداة عادية، بل هي ركن أساسي في قول الشعر، وكلما كانت الإحاطة باللغة كلما ازداد الشعر جودة. ومعرفة الشاعر باللغة تضاف إلى معرفة الشاعر بالعبارة الشعرية أو بالجملة الشعرية من حيث الإطالة والإيجاز ...

- التأكيد على تلقي الشاعر للجوانب التاريخية: من بين الأدوات المهمة التي يمتلكها الشاعر، معرفته بأيام العرب (أحداثها وحروبها وصراعاتها القبلية)، ثم الأنساب أي أصول القبائل والعشائر والبطون والأفخاذ على مستوى المحاسن ومستوى المساوئ.

التلقي عند الآمدي في كتاب الموازنة:

يؤكد الآمدي في كتابه الموازنة، باب سرقات أبي تمام أن الشاعر أبا تمام كان محيطا بالشعر العربي قديمه وحديثه وإحاطة كبيرة فقد شغل نفسه بحفظ الأشعار مما جعله يؤلف كتبا في هذا المجال سمّاها الاختيارات وهي عبارة عن قصائد الشعراء الذين سبقوه خاصة بالشعراء الفحول وشعراء القبائل وشعراء الجاهلية والإسلام وغيرها ..[11]

يقول الآمدي بخصوص الشاعر أبي تمام: ".. وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، فإنه ما شيء كبير في شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلاّ قرأه واطلع عليه. ولهذا أقول: إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها."[12]

لقد أشار الآمدي إلى مفردة " قرأه" بدقه وعناية بالغة، ويقصد أنّ أبا تمام تلقى وقرأ أشعار شعراء الجاهلية والإسلام والمحدثين. فإذا كان ابن طباطبا استخدم مصطلح الرواية فإن الآمدي استخدم مصطلح "القراءة"، وهو دليل على الفطنة والذكاء والقدرة على التحليل التي كان يتمتع بها. ونستطيع تحليل قوله إلى ما يلي:

1- جعل موضوع الشعر أو القصيدة الشعرية من اهتمام الشاعر.
2- الاشتغال بالشعر ومعرفة أسسه.
3- معرفة الآداب والعلوم التي تخدم غرض أو موضوع الشعر.
4- قراءة النصوص الشعرية السابقة من الجاهلي والإسلامي ذات مستوى جيد.

ويرى محمد زكي العشماوي أنّ الآمدي حاول أن يربط بين كثرة حفظ الأشعار عند أبي تمام ومدى تأثير هذا الحفظ على قصائده[13]

وفي موقع آخر من الموازنة يرفض الآمدي تأثر الشعر بالفلسفة يقول:

" قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، كانت عبارته مقتصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب .."[14]

الربط بين الشاعر المتلقي والكتابة الشعرية عند الآمدي:

يتضح من خلال هذا الرأي أن الآمدي يربط بين التلقي والنّص الشعري على أساس أنّ التلقي الصحيح هو إتباع القواعد الشعرية القديمة. فالشاعر يتلقى ما شاء من الحكمة والفلسفة ولكن الشعر ليس حكمة ولا فلسفة. وفي هذا السياق يرى زكي العشماوي أن الآمدي فرّق بين الفلسفة والشعر وأكد على ضرورة التقيد بالشعر

القديم الذي عرفه العرب من قبل، ولكنه لم يستطع التفريق بين القديم والجديد [15]. " ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدي من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية [16]. "..

وإذا كان الآمدي استخدم مصطلح اختيار الشعر أو مصطلح القراءة والإطلاع على أشعار السابقين فإنّ العلامة ابن خلدون استخدم مصطلح " الحفظ" الذي هو بشكل أو بآخر يحمل دلالة تلقي الأشعار، لأن المرء الذي يقوم بحفظ الأشعار والقصائد إنما يقرأها ويتلقاها بطريقة ذهنية لتصبح رصيدا نصيا في بنائه الفكري والذهني. وعملية الحفظ كما هو معروف يقوم المرء بقراءة نصّ معيّن مرّات عديدة حيث تلعب الذاكرة دورا مهما في تخزينه كما أن الحفظ على إعادة قراءة هذا النصّ على فترات زمنية حتى لا يمحى من الذاكرة. في هذا الصدد يقول ابن خلدون: ".. لابد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلّم اللسان العربي وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلّته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ [17]. "..

يتضح من هذا القول إن ابن خلدون يؤكد على أهمية الحفظ لمن يريد اكتساب معرفة باللغة العربية. على قدر جودة النصوص المحفوظة والمقروءة تكون قوة الملكة. "فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل والعلمية بمخالطة العلوم .." [18] وبهذا فإن ابن خلدون يؤكد على أن الشاعر لا يمكن قول الشعر إلاّ إذا كان قارئا وحافظا للشعر، وهو ربط جيد بين عملية التلقي أو القراءة والنص الإبداعي، وكأننا به يريد القول أنّ قول الشعر لا يتأتى بقراءة الفلسفة من غير معرفة وتلقي النصوص الشعرية فالنص الإبداعي له علاقة وثيقة بنوع التلقي، فالكتابة النثرية لها علاقة بتلقي النثر والنصوص العلمية لها علاقة بتلقي العلوم وهكذا ... ثم يشير إلى نقطة أخرى مهمة وهي أنه كلما كانت القراءة والحفظ للنصوص الجيدة تكون قوة الملكة حاصلة و" الملكة صفة راسخة في النفس أو استعداد عقلي خاص لتناول أعمال معينة بحذق ومهارة." [19]. إن إنتاج النصوص الشعرية أو النثرية الضعيفة ناتج عن تلقي النصوص الضعيفة، وإنتاج النصوص الجيدة ناتج عن التلقي للنصوص الجيدة.

فطبقة الفقهاء والنحاة والمتكلمين وغيرهم يكون شعرهم ضعيفا لأنّ هؤلاء محفوظهم مال إلى النصوص التي لها علاقة بهذا التخصص. [20] وقد شرح "حسين خمري" مفهوم الحفظ عند ابن خلدون واعتبره بمثابة ركيزة الشعر يقول: " قد اعتنى ابن خلدون كثيرا بهذه القضية باعتبارها عماد الشعر وزاد الشاعر.. لكن الشاعر المطبوع حسب رأيه هو الذي قرأ الكثير من الأشعار، ثم تناساها عند نظمه لقصائده .." [21].

والواقع أن هذا الأمر في العصور الحديثة أصبح من المسلمات التي لا جدال فيها فالفنان في مجال الأدب يكون قد تلقى معارف كثيرة من مصادر متنوعة بتنوع مخترعات الحياة الجديدة، بما في ذلك النصوص المكتوبة فضلا عن المشاهدات المسرحية والسنمائية والمظاهر الاجتماعية في كل جوانب الحياة التي تزخر بكل شيء ... إلى هذه كلها تعد مصادر يتلقى منها الأديب المبدع للنص الأدبي فهو إذن يكتب من خلال ما تلقاه فضلا عن معاملاته الطبيعية.

<u>العلاقة الجدلية بين التلقي والتناص:</u>

لقد سبق وأن أشرنا إلى أن الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" أكد على إن التلقي يسبق التأثير، وهذا المصطلح شائع الاستخدام في الدراسات الأدبية المقارنة ومن ثم فإننا نستطيع الربط بين

التناص والأدب المقارن وهذا ما يراه الباحث عبود عبده " ... ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقا من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب مختلفة.."[22] بناء على ما سبق فإن عملية التلقي تسبق عملية التناص، ولكن ليس بالضرورة أن يؤدي كل تلق إلى عملية تناص، فمثلما أشرنا سابقا ليس كل تلق ينتج عنه تأثير، لأن عملية التلقي الأدبية هي قبل كل شيء نشاط فكري وجمالي يمارسه الكاتب في قراءته للنصوص، فقد يستفيد منها وقد لا يستفيد منها (من ناحية الموضوعات الأدبية) أما إذا حدثت الاستفادة فإن التقاطع يحدث حينئذ بين التلقي والتناص، ولكن التناص يبقى في حد ذاته خاضعا بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته الخاصة للنصوص السابقة. فالكاتب لا يتناص كما أراد صاحب النص السابق وإنما يتناص كما يريد هو. وبالتالي فإن التناص يمر عبر تلقي الكاتب الذي هو عبارة عن فهم واستيعاب وتأويل للنصوص السابقة.وفي هذه الحالة فإنّ الحديث يجرنا إلى موضوع الدراسات الأدبية المقارنة التي تطرح قضية التأثير بين كاتب وآخر، أو بين نص وآخر، ولهذا يرى الباحث محمد مفتاح بأن ثمة تداخلا بين مفهوم التناص ومفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، ولكن يجب التمييز بين هذه المفاهيم.[23]

وقد رأينا أنّه من المنهجية التطرق إلى مفهوم التناص على مستوى التعاريف فقد ورد تعريف التناص في الموسوعة الفرنسية«**UNIVERSALIS** »:" كل نص هو تناص، ثمة نصوص أخرى تمارس حضورها داخل النص على مستويات متغيرة، وبأشكال يمكن التعرف عليها: النصوص الثقافية السابقة، ونصوص الثقافة الموجودة بالمحيط.. ".[24] " إنّ التناص هو شرط لكل نصّ مهما كان .. ولا يمكن جعل النص يقتصر فقط على المصادر أو المؤثرات .."[25]

يتضح من خلال هذين التعريفين القصرين أنّ التناص هو عبارة عن مجموعة من النصوص السابقة يكون المؤلف قد عرفها، وعند كتابة نص معين فإنّ هذه المجموعة النصية السابقة يكون لها حضور في النص الجديد. والنقطة الثانية الذي يؤكد عليه التعريف هو عدم حصر التناص في المؤثرات أو المصادر النصّية، أي ثمة عدم اعتراف ضمني بمفهوم الدراسة الأدبية المقارنة، والفصل بين التناص والأدب المقارن،ولكن عند مناقشة هذا الرأي فإنّ الدراسة التطبيقية تثبت انه لا يمكن تحديد التناص إلا على ضوء المقارنة بين موضوع احتواه النصّ مشابه(سلبا أو إيجابا) لموضوع آخر في نص سابق.ولا يمكن بأية حال من الأحوال معرفة التناص إلاّ عن طريق هذه المقارنة أو هذه الدلائل النصية.أمّا تسليمنا بأنّ التناص موجود في كل كتابة نصية بغض النظر عن وجود هذه المقارنات فإنّ ذلك يعدّ أمرا صعبا وكأننا نقول التناص موجود ولكننا لا نعرف مواقعه من النصّ.

وتعرف الباحثة الفرنسية جوليا كريستينا النصّ:" النصّ هو جهاز "ميتا لغوي" يعيد توزيع نظام اللغة، وتكون هذه اللغة تواصلية تهدف إلى دلالة مباشرة من خلال مختلف نماذج الملفوظات السابقة أو الحالية. إنّ النصّ هو عبارة عن عملية إنتاج: في علاقته مع اللغة التي يتموقع فيها (فهو هدم وبناء ... كما أنّه عبارة عن مجموعة من التحولات للنصوص ..."[26]

وفي هذا السياق أكد حسين خمري أنّه لا يشترط أن يكون التناص بين نص إبداعي ونصّ إبداعي آخر، وإنما قد يكون بين نصوص مختلفة أدبية وغير أدبية، وهذه النصوص نجدها قادمة من ثقافات متنوعة وأشكال أدبية متباينة والكاتب عند كتابته للنصّ يكون غافلا لهذه النصوص السابقة أو ناسيا لها.[27] وهذا التناص له مجموعة من الوظائف بناء على الآراء النقدية التي قيلت حول التناص:

- الوظيفة التحويلية/التحديثية يتم فيها تحويل النصوص السابقة مع إعطائها طابعا تجديديا.
- تأييد الفكرة نقضها.
- المحاكاة أو السخرية.
- البعد الجمالي: الإحالة إلى العالم الجمالي مثل المقاطع الشعرية، المنمنمات[28]

وقد حاول تطبيق هذه المفاهيم على نص رواية معركة الزقاق للكاتب الروائي رشيد بوجدرة.

وما ينبغي الإشارة إليه أن استخدام التناص كأداة إجرائية في تحليل النص الأدبي يعتمد بشكل أو بآخر على مدى المشابهة أو التوافق نسبيا بين النصّ الأدبي والنصوص السابقة أي أننا نستخدم المقارنة واللجوء إلى المصادر التي مارست التأثير على الكاتب المتلقي لأن التناص يتقاطع إلى حدّ كبير مع مبدأ الدراسة الأدبية المقارنة.

ففي الدراسة النقدية للباحث حسين خمري حول التناص في رواية معركة الزقاق نجده اعتمد على تحليل النصوص السابقة انطلاقا من عالم الرواية المتخيل. ومن الأمثلة على ذلك:

- إشارة الكاتب الروائي رشيد بوجدرة إلى النصوص التاريخية: نصوص ابن خلدون حول الفتح الإسلامي .. خطبة طارق ابن زياد المعروفة.
- تسمية بطل الرواية بـ"طارق" وفي ذلك إحالة إلى طارق فاتح الأندلس، المزاوجة بين بطلين يحملان اسما واحدا.
- معركة الزقاق: إشارة إلى المعركة التي خاضها طارق ابن زياد ... وغيرها[29]

وفي بداية التحليل لنصّ الرواية أشار إلى أنّ "رواية معركة الزقاق اعتمدت على خلفية تاريخية متشكلة من مجموعة من النصوص المنجزة قبل النص الروائي المتحقق والتي تتحدث كلها عن الفتح الإسلامي للأندلس .."[30]

ولهذا فإنّ التناص لا يتحقق إلاّ على ضوء المقارنة بين نصّ ونصّ آخر سابق له. أمّا اعتبار النص كله تناص فإنّ ذلك يبقى مجرد نظرية تفتقر إلى الإجراء التطبيقي، وتبقى المقارنة مفتاح التناص.ويرى الباحث محمد مفتاح أن ثمّة مجموعة من الباحثين لم يتفقوا على صياغة واحدة للتناص مثل كريستينا ولورانت وريفاتير وأرّفي[31] وقد حاول استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف وهي:

" – فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها."[32]

ويرى أن هناك مصطلحات في التراث النقدي يشابه مصطلح التناص وهي:

1- المعارضة.
2- المناقضة.
3- السرقة.[33]

أما فيما يخص مسألة التناص. هل يكون على مستوى الشكل أو المضمون؟

فقد تحدث عن أنه لا يوجد مضمون دون الشكل بناء على أساس أن الشكل هو الذي يسمح للقارئ أو للمتلقي لتحديد النوع الأدبي.[34]

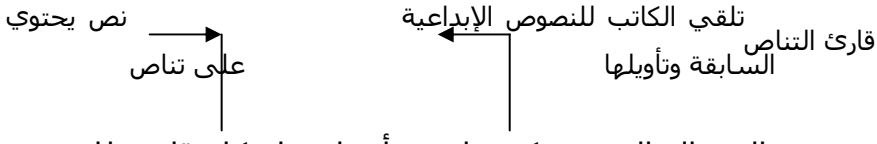
أما النقطة المهمة والتي تتعلق بالتناص والتلقي فقد أشار محمد مفتاح إلى أن " الدارسين- ما عدا بعض الاتجاهات المثالية- يتفقون على أن التناص شيء لامناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته،

فأساس إنتاج أي نص هو معرفته صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا."[35] إن المتلقي هو ضرورة بعملية تأويل النص بناء على قدراته المعرفية واللغوية. ومن الباحثين الذين أكدوا على وجود المتلقي الذي يقوم باستيعاب التناص ميخائيل ريفاتير. وقد أورد محمد مفتاح بالتلخيص رأي ريفاتير في تحليل هذا المفهوم قائلا: " يتضح مما سبق أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به ..."[36]

وإذا كان التناص هو نتاج تلقي الكاتب وقراءاته لنصوص سابقة (إبداعية وغير إبداعية) مع تكييفها جماليا وفكريا لإرادة المؤلف، فإن قارئ التناص هو أيضا عنصر مهم في كشف معاني ودلالات النص. ومن هنا فإن التناص محصور بين قراءتين:

1- قراءة الكاتب المتلقي للنصوص الإبداعية والمؤول لها.
2- قراءة " قارئ النص الذي يحتوي عناصر التناص (الشارح للتناص).

ونستطيع توضح المفهوم في هذا الرسم.



والسؤال الذي يمكن طرحه أيضا: هل كل قارئ للنص .. يحتمل أن يكون بالنص تناص يستطيع إدراكه أو التركيز عليه واكتشافه؟

من الناحية التطبيقية وجدنا أن ثمة بعض القراء النقاد لا يوجهون اهتمامهم إلى ظاهرة التناص في النص لسبب أو لآخر، بل يوجهون اهتمامهم إلى قضايا أخرى كالمرأة ...أو شخصية الراوي ... أو اللغة الشعرية وغيرها من الموضوعات على الرغم من أن النص يتضمن جوانب التناص. إذن ليس كل تناص هو عرضة للقراءة أو التحليل.

الهـوامش:

[1]- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مجلة عالم الفكر. الكويت. العدد1 سبتمبر 1999. ص 293.أنظر أيضا إلى الإحالة فيما يخص هذا الشرح حيث كتب على الهامش ما يلي: راجع أولريش فايزشتاين: التأثير والتقليد. في كتابنا الأدب المقارن.ص 252-275.

[2]- المصدر نفسه. ص 293.

[3]- المصدر نفسه ص 294.

[4] - أس.أس.براور: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل.ترجمة عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1986. ص 49-50.

[5] - رينيه ويلك: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2 1981. ص 51.

[6] - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة.(عالم الفكر). ص 288-289.

[7] - حسين خمري: فضاء المتخيل.منشورات الاختلاف ط1. 2002 الجزائر. ص 146.

[8]- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية –الجزء الأول- منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ص 67.

[9] - المصدر نفسه، ص 67-68.

[10] - ابن طباطبا محمد أحمد: عيار الشعر. دار الكتب العلمية. شرح وتحقيق عباس عبد الساتر. بيروت ص 10-11.

[11] - محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية. ص 350.

[12] - الآمدي: الموازنة. المكتبة العلمية. بيروت. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ص 53.
[13]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص 350.
[14] - الآمدي: الموازنة ص 381.
[15] - محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي. ص 378.
[16]- المصدر نفسه ص 379.
[17]- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون. دار الجيل. بيروت. ص 640.
[18] - المصدر نفسه ص 640.
[19]- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط. دار الفكر. ج2. ص 886.
[20] - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون. ص 641.
[21] - حسين خمري: فضاء المتخيل. مقاربات في الرواية. منشورات الاختلاف. ص 81.
[22]- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مجلة عالم الفكر. ص296.
[23] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي ط2. 1992. ص 119.
[24]- Encyclopédia " UNIVERSALIS" Vol :15.Pag 1015.
[25]- Encyclopédia " UNIVERSALIS" Vol :15.Pag 1015.
[26]- Julia .Kristeva : Recherches pour une sémanalyse. Editions du seuil. 1969.P.52
[27]- حسين خمري: فضاء المتخيل: ص 145.
[28] - المصدر نفسه ص 145-146.
[29] - حسين خمري: فضاء المتخيل: ص 119إلى 125.
[30] - المصدر نفسه ص 119.120.
[31] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). ص 120- 121.
[32] - المصدر نفسه ص: 121.
[33]- المصدر نفسه ص: 122.
[34]- المصدر نفسه ص: 129-130.
[35] - المصدر نفسه ص: 123.
[36]- المصدر نفسه ص: 131 اعتمد المؤلف في هذا الصدد على ما يلي:
Michael Riffaterre « La Trace l’inter texte »in la pensée. Octobre 1980.N° 13.215,P 4 -19.