النقد الأدبي

أ.عثمـــان رواق

قضية السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص

توجهت الكثير من الدراسات العربية في الأعوام الأخيرة إلى محاولة إعادة قراءة تراثنا النقدي في ظل ما استحدث من مناهج نقدية. ونظريات غربية باحثة عن بذور هذه النظريات وهذه المناهج فيما أبدعه النقاد العرب القدماء فيما أفاضوا فيه من قضايا نقدية مختلفة ليبرزوا في النهاية ثراء النقد العربي القديم، وسعة أفق الفكر العربي في زمن متقدم.

و لعل من أبرز النظريات التي تلقى اهتماما كبيرا من النقاد المعاصرين، وخاصة من ناحية البحث عن جذورها في نقدنا العربي القديم، هي نظرية التناص، وذلك لما تأكد لديهم من تشابه بين هذه النظرية الغربية، وبين ما أفاض فيه النقاد العرب القدماء، أمثال: - الآمدي، والقاضي الجرجاني، ، وحازم القرطاجني، والحاتمي، وابن وكيع والعميدي، فيما يعرف في النقد العربي القديم بالسرقات الأدبية.

و يبدو أن الحديث في هذا المجال قد جعل النقاد المعاصرين ينقسمون إلى فريقين، يذهب الفريق الأول إلى قول: ينكر أن يكون للتراث أية علاقة بهذه النظريات الحديثة، وأن النظرات النقدية العربية القديمة لا ترقى لأن تقارن بما استحدثه الغرب من مناهج حديثة "و هي مجموعة سيطر عليها المصطلح الغربي وأقرت أن التراث النقدي العربي تجاوزه الزمن"[1].

المنارة للاستشارات

أما الفريق الثاني:"فحاول أن يعيش التراث العربي مصطلح عربي، لعله يجد ضالته قائلا إن التناص ظاهرة قديمة قدم الإنسان نفسه فعادوا إلى المنظومة العربية القديمة معتمدين على مصطلحات الأخذ/ الاحتذاء/ التوارد/ التحوير/ فهذه مجموعة يؤمن بأن الحداثة لا تعني القطيعة مع الماضي وإنما تعني التواصل مع تراثنا"[i]، وإنا حين نتناول هذه القضية بالدراسة فإننا نزعم أننا نحاول تجاوز تلك الطروحات، ونريد أن نقف عند العوامل الأولى والأسباب الحقيقية التي قادت إلى ظهور قضية السرقات الأدبية في حينها. وكذلك الأسباب الكامنة وراء ظهور نظرية التناص في النقد المعاصر. ومن خلال هذه العودة إلى الجذور والمنطلقات الفكرية الأولى نحسب أننا سنتمكن من إيجاد الفرق بين النظريتين أو نقاط الالتقاء بينهما، وتحديد خصوصية كل نظرية منهما.

و هذا ما يوافق رأي رجاء عيد الذي "يدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضبابا كثيفا تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته. وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص، لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلح السابق – السرقة – وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها، وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف"[ii]. ولتكن انطلاقتنا من السؤال التالي ما هي أهم خصوصيات كل نظرية منهما.

لا شك أن نظريتي السرقات الأدبية والتناص تنطلقان في معالجة النصوص انطلاقة متقاربة ومتشابهة إلى حد كبير فهما تركزان على البحث عن نصوص غائبة في نصوص حاضرة. فالسرقات الأدبية قضية نشأت نتيجة إحساس النقاد القدماء بانعدام الابتكار في مجال المعاني وإدراكهم أن الشعراء المحدثون ينهلون من معاني من سبقهم ويعيدون صياغتها في أشعارهم. "ثم تطور الشعور بالحاجة إلى البحث في السرقات خضوعا لنظرية قد تكون خاطئة وهي أن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة تحد من قدرته على الابتكار ولهذا إما أن يأخذ معاني من سبقه أو يولد معنى جديدا من معنى سابق. وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم في هذه الناحية فمنهم من يقصر على المعنى السابق، ومنهم من يحتذيه ومنهم من يزيد عليه..."[iii].

نستنتج من هذا القول لإحسان عباس.. أن السرقات كانت تعنى بالبحث عن السرقات الواقعة في الشعر دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى، ومن هنا تتجلى أولى خصوصيات قضية السرقات الأدبية في نقدنا العربي القديم؛ إذ أن انحصارها في الشعر يدل على أن هذه القضية لم يكن أصحابها برءاء كل البراءة في إثارتها؛ إذ لا يخفى علينا ما كان يثار بين الشعراء من استفزازات وتنافس شديد في إبراز المكانة وحيازة الحضوة لدى الخلفاء والسلاطين، فإذا علمنا أن هذه

المنارة للاستشارات

القضية قد أثيرت في منتصف القرن الرابع الهجري، حيث بدا الصراع على أشده بين مجموعة من الشعراء، ثم انتقل هذا الصراع من الشعراء إلى النقاد فهناك من جعل "المتنبي لصا كبيرا، لا يسرق من أبي تمام فحسب بل هو يغير على المغمورين من الشعراء"[iv] علمنا أن قضية السرقات لم يكن منشأها خدمة للشعر بقدر ما كان محاولة لنصرة شاعر على آخر، أو رغبة في الحط من قيمة شاعر ما وذلك بتصيد ما تشابه من أبياته بأبيات غيره. ولعل هذا ما يجعل الدكتور إحسان عباس يلح "على أن هذه القضية بالذات قد خرجت برسالة النقد العربي عن مساره الصحيح وقدمت دليلا على إفلاس الحركة النقدية في منتصف القرن الرابع"[v].

و خير دليل على ذلك المناظرة التي يقيمها الآمدي بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتري، حيث يفتتحها برأي صاحب أبي تمام، الذي يقول:"كيف يجوز لقائل أن يقول إن البحتري أشعر من أبي تمام ومن أبي تمام أخذ، وعلى حذوه احتذى، ومن معانيه استقى حتى قيل الطائي الأكبر والطائي الأصغر.

ويرد عليه صاحب البحتري بقوله:"أما الصحبة له فما صحبه ولا تتلمذ له ولا روى ذلك أحد عنه ولا نقله..."[vi]، والقارئ يستطيع أن يلاحظ أن لا فائدة ترجى من مثل هذا النقد، الذي يطلق الأحكام دون مبرر معقول، أو يتعسف في تأويل بعض الأبيات حتى يبرز أنها مسروقة.

وتتجلى الخصوصية الثانية في قضية السرقات، الإيمان بواحدية المعنى: هذا المعنى الذي سبق إليه القدماء، وكأن النقاد وهم يمارسون نشاطهم النقدي في الكشف عن الأبيات المسروقة في قصائد الشعراء يتمثلون ببيت عنترة العبسي:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وهم بذلك لا يرون من مزية للمتأخرين إلا أنهم يسرقون معاني من سبقهم، ويعاودون صياغتها في أشعارهم، يقول القاضي الجرجاني:"و متى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يغض من حسنه ولهذا أحضر على نفسي ولا أرى لغيري بث الحكم على شاعر بالسرقة"... لكن الجرجاني سرعان ما يتناسى توجسه وتحفظه ويصدر حكما صارما فيقول:"و هذا أقبح ما يكون من السرقة لأنه يدل على نفسه باتفاق الوزن والقافية"[vii].

و ذلك في معرض تعليقه على بيت شعري لأبي تمام رأى أنه أخذه من المتنبي، حيث يقول أبو تمام:

و ما سافرت في الآفاق إلا ومن جدواك راحلتي وزادي

و يقول المتنبي:

محبك حيثما اتجهت ركابي وضيفك حيث كنت من البلاد

المنارة للاستشارات

وتبرز بعض النظرات النقدية أن النقاد قد أحسوا بتجنيهم على الشعراء في هذه القضية، خاصة إذا علمنا أن مصادر الشعر العربي ومرجعياته واحدة، هي في الغالب، الرواية، والبيئة، وبعض الثقافات المحيطة والمندمجة في الثقافة العربية، وهذا ما يجعل التجارب الشعرية متقاربة نوعا ما.

فنجد النقاد يحاولون التخفيف في حكمهم بالسرقة بما اخترعوه من مصطلحات مثل:"

الانتحال: (أخذ الشاعر لأبيات غيره).

الإغارة: (سرقة الشاعر الفحل لأبيات غيره).

الموارد: (اتفاق الشاعران في المعنى ويتواردان أن في الفظ على غير لقاء بينهما ولا سماع...)"[viii].

وقد تفطن العلامة ابن خلدون إلى مثل هذه القضية في مقدمته في الفصل السابع والخمسين (في أن حصول هذه الملكة بكثرة الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ، يقول:"فمن كان محفوظه من أشعار العرب الإسلاميين شعر حبيب أو العتابي أو ابن المعتز أو ابن هانئ أو الشريف الرضي... تكون ملكته أجود وأعلى مقاما ورتبة"[ix].

فقد قدر ابن خلدون أهمية المحفوظ وجودته ورأى أن كلما كان المحفوظ جيدا كلما رفع صاحبه إلى مصاف الشعراء المتقدمين وقارب شعره من شعرهم واشترك معهم في بعض معانيهم، وبعد ألفاظهم، وما اتهام النقاد لهم بالسرقة إلا رغبة منهم في "التفاخر... بمعرفة ذلك النص الأول والتنافس في الكشف عن طريقي الحفظ أو السماع، بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفعال في حركة الثقافة آنذاك"[x]. أو أن إيمانهم الكبير بأن المعنى واحد لا يتكرر، يسبق إليه الأول ويكون اللاحق عالة عليه فيه هو ما قادهم إلى الحكم بالسرقة على من تأخر من الشعراء. ولعل ما قاد الجاحظ إلى التنبيه إلى أن المزية في الشعر إنما تتجسد في صياغته اللفظ وصناعته وإجادة التصوير، فالناس لا يستطيعون أن يكونوا شعراء بتفكيرهم "و إنما يتيح لهم أن يكونوا أناسا فحسب من أجل ذلك كان الشعر قائما أو يجب أن يكونه على إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج.... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[xi]. فإذا كانت المعاني مشتركة عند جميع الناس فإن العبرة في إخراج هذه

المعاني في ألفاظ منمقة رائعة.

أما الخصوصية الثالثة فهي النظرة الجزئية؛ إذ كثيرا ما يلجأ الناقد إلى اقتطاع جزء من قصيدة أو بيت من أبياتها، ليعلن أنه مسروق من قصيدة فلان أو علان، دون مراعاة للسياق الذي ورد فيه بيت هذا الشاعر المتأخر، ولا ما أضافه هذا الشاعر للمعنى الأول من خلال تفاعل هذا المعنى مع معاني القصيدة التي جاء فيها هذا البيت، وهذه النظرة لم تكن غريبة عن النقد العربي ككل:"فقد كانوا – النقاد – قبل الجاحظ يصرون على المعنى قبل اللفظ أي إلى المضمون قبل البنية... والآية في ذلك أنهم كانوا يشعرون الشاعر ببيت واحد من كل شعره فإن فصلوا

المنارة للاستشارات

ودققوا ببيت واحد في كل قصيدة من قصائده فكانوا يعدون مثل هذه الأبيات الجيدة في نظرهم هي أرقى ما جادت به قريحة الشاعر وأسموها: بيت القصيد"[xii].

و هذا الرأي ينسحب على حكمهم في قضية السرقات؛ إذ سرعان ما ينصب اهتمامهم على بيت منفرد من القصيدة، قد يتشابه مع بيت آخر من قصيدة أخرى ليحكم على الشاعر بالسرقة، رغم أن هذا البيت جاء في سياق مغاير وأدى معنى إذا ما قرئ في سياق القصيدة العام.

و هذا ما تنبه إليه الباحث كمال أبو ذيب، في كتابه – البنى المولدة في الشعر الجاهلي – حين لاحظ أن أجزاء القصيدة في هذا الشعر متشابهة وحتى الألفاظ والأوصاف والاستعارات والكنايات وقد يشترك الشاعر الجاهلي مع غيره في المطالع، لكن القراءة الشاملة للقصيدة كبنية متكاملة، يبرز خصوصية كل شاعر في التعامل مع موضوعه، من خلال إبراز ألوان معينة أو تقديم فكرة على فكرة، أو تكرار معنى دون آخر.

و في اعتقادي لو أن النقاد القدماء نظروا إلى القصيدة كوحدة متكاملة لما اخترعوا هذه القضية من الأساس. ولأغنوا النقد العربي وتقدموا به أشواطا كبيرة، بخلاف قضية السرقات التي "ما كان من حقها أن توجد لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبدا"[xiii]، كما يرى الدكتور إحسان عباس، "فالنقد العربي القديم يقرأ النص قراءة مبسترة ويتناول الخطاب تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين الشاعر حتى ولو اختزلت العملية القرائية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الأصلي وقد ساعد على هذه التجزئة كون القصيدة أبياتا شعرية مستقلة"[xiv].

أما الخصوصية الرابعة في قضية السرقات فهي: النظرة الأخلاقية المتطرفة، فلفظة السرقة هي في الأصل إشارة إلى انحطاط فاعلها، وعدم تورعه عن أخذ ما لغيره ومالا حق له فيه، وحين توجه هذه الصفة إلى شاعر معين، فهو حكم مسبق يعدم الشاعرية، وإدانة مسبقة له ولشعره، ويبدو في أحيان كثيرة أن النقاد وخاصة اللغويون منهم كانوا متأثرين أشد التأثر بعلماء الدين الذين يرون في كل جديد بدعة وضلالة، ويرون في القديم الأصالة والقداسة التي لا يرقى إليها نقص ولا زلل.

و الأمر الآخر هو أن تركيز النقاد كان ينصب على الشاعر صاحب النص لا على النص في حد ذاته، وكلما كان الشاعر متأخرا إلا وعدوه سارقا من غيره. وراحوا يتصيدون الأبيات المأخوذة من غيره، ويحسبون أنفسهم فتحوا فتحا مبينا وهم يشهرون بهذا الشاعر أو ذاك بأنه سارق في شعره.

"فالسرقات ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ لجيد تعابير أولية، انبثقت عن التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب إنما تستحضر المرسل وتؤكد على دوره"[xv] في حين أهملت الرسالة التي لها الدور الأهم في العملية الإبداعية، ولو أنهم أولوا اهتماما بنص الشاعر لأدركوا أن اشتراك المبدعين في بعض المعاني، يأتي في أحيان كثيرة رغما عن المبدع نفسه ولأدركوا

المنارة للاستشارات

كذلك أن هذا أمر شائع منذ عصور متقدمة. "و لكن تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة وأنه ليس سوى آلة، لتفريخ النصوص. إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة، من نص إلى آخر لها قدرة الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق"[xvi].

و بالعودة إلى نظرية التناص فإننا نجد الأمر يختلف أشد الاختلاف؛ إذ "يعتبر مفهوم التناص بعد ظهوره بفعل التطور الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الستين من هذا القرن، من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى"[xvii].

نستنتج من هذا أن التناص نظرية قائمة على قاعدة نقدية حقيقية جاءت نتيجة تطور الرؤى النقدية. "مفهوم التناص بدأ حديثا مع الشكلانيين الروس، وبالضبط مع شكلوفسكي الذي افتق الفكرة ثم أخذها عنه (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، ، ثم أخذته جوليا كريستيفا لتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية وخاصة الروائية منها"[xviii].

فنظرية التناص جاءت نتيجة تظافر الكثير من الجهود النقدية بدأ بجهود الشكلانيين الروس ومرورا بجماعة (Tel Quel) ثم مجهودات الناقدة جوليا كريستفيا. هذه الجهود التي عملت على إعطاء حقيقة جديدة للنص الأدبي "لقد أقر الباحثون المعاصرون في دراستهم النقدية بحقيقة هامة مؤداها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة، وينتشلانه من العقم. فالنص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل اعتبره – رولان بارث – نص بلا ظل"... ومن خلال هذه الرؤية أصبح الدرس النقدي المعاصر ينظر إلى النص الأدبي في خصوصية جديدة تجاوزت المفهوم القديم الذي كان يقوم أساسا على تلك النظرة الجزئية التي تبرز مواطن الجودة والرداءة. في أغلب الأحيان. نظرا لعجزها عن فهم العلاقة التي تربط بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي الثقافي"[xix].

ومن هنا تأتي خصوصية نظرية التناص، فهي لم تكن انقطاع للمجهود النقدي وتغيير لمساره إلى وجهة غير التي سار عليها، بل نظرية أسهمت في تطوير النقد، وكانت استمرارية لمجهودات النقاد، وتطويرا لأفكارهم وتصوراتهم. وما زالت هذه النظرية تحاول تقديم المزيد من الإسهامات من أجل الوصول إلى قراءة جديدة للنص الأدبي، وذلك بفتحها لمجال "البحث فيها قبل النص: L'avant texte وهو بحث عن كيفية تكون الاقتراض وفي حال نشأته وعن كيفية حدوث الاستشهاد والسرقة والإحالة والتلميح من خلال تملك (Appropriation) وإدماج (Intégration) يسع فضاء النص المنجز. وإن فهم الظاهرة التناصية في هذا البعد الثالث للنص الذي هو إنتاجيته، كل هذا وذاك سيكون اليوم بدون شك الأفق الذي

المنارة للاستشارات

يفتحه في النقد الأدبي والتكامل الواضح للدراسات التناصية والأبحاث في الوراثيات النصية (Génétique Textuelle)."[xx]

ثم إن انفتاح الدراسات التناصية على النصوص الروائية، جعل من نظرية التناص أكثر انفتاحا وعمقا في دراستها للنصوص الأدبية؛ إذ لم يعد مجال بحثها يتركز على استقصاء النصوص الغائبة فحسب بل توسعت إلى الخوض في البحث عن المرجعيات الفكرية والثقافية والفنية، التي استلهمها النص من بقية النصوص السابقة له خاصة إذا علمنا أن النص الروائي "عمل قابل للتكيف مع المجتمع وأن الرواية تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه ويحتويه في داخله... وهي لا تتوقف عند ذلك بل تجاوزته إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية"[xxi].

و هذا ما يوسع دائرة البحث ليجعله شاملا، يبحث في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية باعتبار النص الروائي هو امتصاص وتحويل للكثير من هذه المعرفة، بدء "من تلك التداخلات للغوية بين النصوص ومرورا إلى التداخلات البلاغية والأسلوبية ووصولا إلى التداخلات التراثية والثقافية والعلمية... "فقد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى يتجاوب معها ويحاورها ويعيد استنطاقها خلال الوعي التراثي في نسيج جديد يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها (الخطاب الروائي) المعاصر"، وهذا ما أشار إليه باختين حين رأى أن الرواية مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات (Polyphonique)"[xxii].

و هذا يقودنا إلى الحديث عن النظرة الشاملة للعمل الأدبي المدروس دون اعتبار النصوص المتحولة فيه والممتصة، نصوص دخيلة عنه – مثل النظرة التجزيئية في قضية السرقات – فنظرية التناص تنفتح من خلال رؤية شاملة على النص الحاضر والنصوص الغائبة والمتحولة ودراسة مدى تأثيرها في إثراء دلالاته دون أن تهمل النص الحاضر. فهدفها هو إدراك هذا التفاعل النصي الذي يجعل النصوص أكثر إنتاجية وأدبية، وهذا ما يذهب إليه ميشيل ريفاتيل حين يرى "أن التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه... والتناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية؛ إذ هي وحدها التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى"[xxiii] فالتناص هنا يشكل طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سر الأدبية ذاته ويستفيد النص من دلالته كاملة.

فنظرية التناص تسقط بذلك النظرة الأخلاقية إلى قضية حضور النصوص أو بعض النتف من النصوص في نصوص أخرى، ولا ترى حرجا في ذلك ولا تحاكم الشاعر أو الكاتب وتخرجه من دائرة المبدعين إذا ما احتوت نصوصه

المنارة للاستشارات

إحالات أو استشهادات أو اقتباسات من نصوص أخرى بل صارت تنظر إلى هذه القضية نظرة مغايرة هي نظرة "إلى بنية النصوص الأدبية وتكونها في أدوارها المختلفة، مما يكشف عن منابعها الأصلية وعن ثقافة المبدع نفسه والظروف التي تحيط به والمواقف التي جعلته يستدعي النصوص السابقة، أو المحايثة لبناء نص تتوفر فيه الآنية والمعاصرة أي الأصالة والمعاصرة لأنه لا يمكن لأي نص أن ينشأ من فراغ"[xxiv].

و يبدو أن نظرية التناص قد استفادت كثيرا من النظريات النقدية السابقة وخاصة من البنيوية في فكرة موت المؤلف – التي تجعل من النص ملكا مشاعا للقارئ وتعطيه حرية أكبر في قراءة هذا العمل الأدبي دون توجيه من المؤلف. وهذا ما يمنح النص قدرة أكبر على إنتاج المعاني المختلفة وفق تعدد القراءات ومن هنا تسقط فكرة وحدة المعنى وقدمه، وتسقط فكرة السبق إليه واقتصاره على مبدع بعينه وأحقيته به. فالنص بمجرد ميلاده يدخل ضمن التراث الإنساني العام ومن حق أي كاتب أن يستلهمه وأن يضمنه في كتاباته، لأنها تؤمن إيمانا كبيرا بأن هذا التضمين ليس إعادة للمعنى بحذافيره. وإنما هو إضافة جديدة ناتجة عن اختلاف الرؤى، وسياق النص وظروف التأليف، ومن هنا يتحقق النص الكتابي الذي يدعو إليه بارث "وهو نص يمثل الحضور الأبدي والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج والقراءة فيه هي إعادة كتابة له"[xxv].

و خلاصة القول إن قضية السرقات الأدبية إذا ما نظرنا إليها في ضوء نظرية التناص نجدها قضية مفتعلة لا علاقة لها بالنقد القائم على أساس منهجي منظم وذلك أنها كانت محكومة بظروف وملابسات أثرت على سلامة أحكامها، وطريقة تعاملها مع النصوص الإبداعية، كما كان لاعتبارات – لا أدبية – أثرها البالغ في الأحكام التي أصدرها النقاد على الشعراء، لعل أبرز هذه الاعتبارات – الحزازات النفسية، والخصومات والتعصب لهذا الشاعر أو ذلك. لكن ما يحسب للنقاد العرب القدماء هو تنبههم المبكر لقضية شديدة الخطورة – وهي تداخل النصوص وأخذ بعضها من بعض وإن لم يفلحوا في إدراك مختلف، تمظهراتها ودواعيها.

إن النظرة النقدية لا تنفصل أبدا عن الرؤى العامة للحياة والكون لذلك نجد أن النقاد العرب القدماء وهم يدرسون النص الأدبي. لم يغفلوا أبدا عن موروثهم الفكري والعقدي الذي كان الموجه لهم في أحكامهم ولو بطريقة لا شعورية – وذلك ما تجلى في إيمان النقاد العرب القدماء بوحدة المعنى ووجود النص المتعالي والمتسامي والكامل، ولعل هذا له أشد الارتباط بالدراسات اللغوية والفقهية.

سيطرت النظرة الأخلاقية في الحكم على قضية من قضايا الأدب – قضية التداخل بين النصوص وأخذ بعضها من بعض. وهذا ما يتجلى أولا في المصطلح (السرقات) ثم يتجلى بعد ذلك في الأحكام الواردة في الكتب النقدية، فإن قضية السرقات رغم الهنات التي وقعت فيها فإن تأكيدها على دور القارئ في استنطاق النص، والبحث عن مرجعياته يعد عملا رائدا في مجال النقد الأدبي، وإن كانت

المنارة للاستشارات

نظرة النقاد إلى النصوص نظرة جزئية تبتر النص عن سياقه وملابسات إنتاجه، فجاءت النتائج قاصرة، وكانت الرؤية غير ناضجة.

المنارة للاستشارات

الهـــوامش

[i] المرجع نفسه، ص 75.
[ii] رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات، 182، المجلد 05، ديسمبر، سنة 1995، صفحة: 175.
[iii] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، سنة 1971، ص 39.
[iv] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 39.
[v] المرجع نفسه، ص 40.
[vi] السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المعارف، لبنان، د.ط.ت،
[vii] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف والنشر، سوسة، تونس، د.ت. ص 206.
[viii] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 258، 259، وما بعدها.
[ix] عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص 596.
[x] معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، www.m.adwani.8.m.com.
[xi] عن الحيوان للجاحظ، م أخذ من: بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، 1986، ط1، ص7.
[xii] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة: أشجان يمانية، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1986، ص6.
[xiii] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 40، 41.
[xiv] مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، تصدر عن قسم الأدب، جامعة جيجل، ع 02، وع 03، أكتوبر ومارس، 2005/2004، ص 162.
[xv] معجب العدواني، رحلة التناصية في النقد العربي القديم، م.س.
[xvi] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، العربية السعودية، ط.1، 1985، ص 224/223.
[xvii] بيار مارك دو بيازي ، نظرية التناص، تعريب: المختار الحسني، الموسوعة العالمية، الجزء 12، الدراسة منشورة على موقع Google الألكتروني.

المنارة للاستشارات

[xviii] جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، سنة 2003، ص 38.
[xix] المرجع نفسه، ص 121/120.
[xx] بيار مارك دو بيازي، نظرية التناص. ت. المختار الحسني، الموسوعة العالمية، ج. 12، 1997، ص (516-514).
[xxi] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، ديسمبر 1998، ص 37-38.
[xxii] بيار مارك دو بيازي، نظرية التناص، ت. المختار الحسني، الموسوعة العالمية، ج. 12، ص 4، 5، 6.
[xxiii] بيار مارك دو بيازي، نظرية التناص، ت. المختار الحسني، ص 514، 6، 5).
[xxiv] محمد زغنية، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر في الدرس العربي (تقنية التناص نموذجا)، ص 77.
[xxv] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 82.

المنارة للاستشارات