التناص في التراث النقدي العربي

قراءة في ضوء نظرية المتعاليات النصية

أ. د . نورالدين صدار *
E.mail: seddarnoureddine@yahoo.fr

* أستاذ المناهج النقدية المعاصرة، قسم الغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة معسكر، الجزائر

التناص في التراث النقدي العربي

قراءة في ضوء نظرية المتعاليات النصية

أ. د . نورالدين صدار

الملخص:

هل وعى النقد العربي القديم ما نصطلح عليه اليوم بالظاهرة التناصية ؟. وكيف استطاع النقد العربي تحديد العلاقة بين النصوص،؟ وما هي المقاربة التي اعتمدها النقاد لوصف العلاقة التناصية.؟ وكيف السبيل إلى رصد وتحيين مختلف أوجه التفاعل النصي في أنماط تندرج ضمن المتعاليات النصية ، تلكم هي أهم الأسئلة التي يطرحها البحث.

ولتحقيق هذه الغاية اقتضت الخطة المنهجية الإجرائية للبحث تناوله في ثلاثة محاور أساسية :

خصصنا المحور الأول لمقاربة نظرية التناص في الخطاب النقدي الغربي المعاصر واستقراء مسارها النقدي إلى أن وصلت إلى المتعاليات النصية. وإذا كان المحور الأول خص لتحديد مفهوم التناص وصولا إلى المتعاليات النصية بهدف رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، فإن المحور الثاني من هذا البحث يهدف إلى قراءة مسألة السرقات الأدبية في التراث العربي من خلال مفاهيمها ومصطلحاتها في ضوء ما توصلت إليه الإنجازات النقدية التناصية وبالأخص المتعاليات النصية باعتبارها أعم وأشمل من التناص. لنخلص إلى مستويات المتعاليات النصية كما وردت في تراثنا النقدي، وهي مستويات إما أن تنضوي تحت ما أطلقت عليه نمط 'المتعاليات النصية التعضيدية' أو نمط 'المتعاليات النصية التعريضية' .

أما المحور الثالث فهو يهدف إلى رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه في التراث النقدي العربي من خلال مقاربة المفاهيم والمصطلحات النقدية التناصية التي عالجناها في المبحث الثاني والتي تحددت في نمطين من أنماط المتعاليات النصية وهما 'التعضيد 'و'التعريض.

مصطلحات أساسية: سرقات أدبية ، تناص، متعاليات نصية، أنماط المتعاليات ، التفاعل النصي ، تناص التعضيد ، تناص التعريض .

Intertextuality in Arabic Literary Heritage:

A Reading in the light of the Theory of Transtextuality

Pr. Dr .Noureddine Seddar

Abstract:

How could Arabic criticism identify the interrelatedness of texts? What is the approach critics have used in describing the intertextual relations? What is the best way of checking and categorizing the different manifestations of textual interaction within certain patterns that are subsumed under the rubric of parallel texts?

The research has been divided into three sections. The first one starts with background information about the theory of intertextuality in contemporary western critical discourse that will help the researcher to ascertain the meaning of intertextuality in ancient Arabic criticism. The second section will be devoted to shed a good deal of light on terminologies and concepts to discuss literary borrowings through the intertextual critical achievements. In light of the preceding one, the third section will recognize the different stages of textual interaction and its modes in Arabic critical heritage.

Keywords: Literary Plagiarism, Intertextuality , Textual Transcendence , Transcendence Patterns , text Interaction , Consolidation Intertextuality , Exposure Intertextuality.

استهلال :

عرفت نظرية السرقات الأدبية في التراث النقدي العربي نقاشا واسعا وتباينا كبيرا في المواقف والآراء، وانتهت هذه المسألة كما انتهت مسائل أخرى دون حسم أو حل، وبقيت ردحا من الزمن ـ وفي كل فترة ــ يعاد طرحها بنفس الأبعاد وبنفس المقاربة. وظل الحديث عن مسألة السرقات الأدبية مكررا يتعثر في السطحية والاجترار يهيمن عليه الطابع السجالي في كثير من الأحيان.

ومن هنا جاء هذا البحث ليناقش إشكالية تراثية/ حداثية والتي صغناها في العنوان التالي:«التناص في التراث النقدي العربي، قراءة في ضوء نظرية المتعاليات النصية»، وهي الإشكالية التي تطمح إلى قراءة الأبعاد والقيم النقدية القديمة في ضوء نظرية التناص ، بهدف رصد وتقييم المفاهيم والمصطلحات النقدية التناصية التي تشكل إرثا نقديا نطمح من خلاله إلى تأصيل نظرية تناص عربية.

وانطلاقا مما سبق تطفو على هذه الديباجة الأسئلة الجوهرية التالية : هل فعلا وجد التناص في تراثنا العربي القديم .؟ وهل سبق العرب الغربيين إليه.؟ وإذا افترضنا وجود فكرة التناص في تراثنا العربي، فكيف فهم النقاد العرب العلاقات النصية.؟ وهل كان فهمهم لهذه النظرية انطباعيا أم إجرائيا ؟ وهل كان النقاد العرب ينظرون إلى مسألة السرقات الأدبية نظرة إيجابية وضرورة فنية جمالية.؟ وهل يمكن أن نعتبر السرقات الأدبية هي المرادف لمصطلح التفاعل النصي؟. هذه الأسئلة وأخرى تشكل هاجس هذا البحث وهمه.

للإجابة عن هذه الأسئلة اقتضت خطتنا الإجرائية المنهجية تناولها في ثلاثة محاور رئيسة. خصصنا المحور الأول ــ بوصفه مدخلا منهجيا ـ للبحث عن نظرية التناص في الخطاب النقدي الغربي المعاصر لنقف في الأخير عند مفهوم المتعاليات النصية بوصفه مفهوما أعم وأشمل من التناص، وقد اتخذنا آلياته وأدواته ـ في المحور الثاني ــ سندا للبحث حيث تم في ضوئها قراءة المفاهيم والمصطلحات النقدية والبلاغية في تراثنا النقدي لترهينها وتجديدها. وخلصنا بعد ذلك إلى تصنيف المفاهيم النقدية وفق مبدأ المتعاليات النصية إلى مستويين. مستوى يأخذ في عين الاعتبار شكل البنية النصية الخارجية والتي اختزلناها في نمطين هما المتعاليات النصية الصريحة، والمتعاليات النصية الضمنية. أما المستوى الثاني فيأخذ في عين الاعتبار البنية النصية الداخلية والذي اختزلنا فيه نظرية التناص العربية في نوعين من الأنماط هما تناص التعضيد وتناص التعريض، وهذا ما تم تناوله في المحور الثالث .

أولا- من التناص إلى المتعاليات النصية

1 ـ مفهوم التناص في الخطاب النقدي الغربي

تقتضي الخطة المنهجية للبحث ــ والتي استوحيناها من عنوانه ــ أن نتناوله في ثلاثة محاور رئيسة، خصصنا المحور الأول لمقاربة نظرية التناص في الخطاب النقدي الغربي المعاصر واستقراء مسارها النقدي إلى أن وصلت إلى المتعاليات النصية. ويشكل البحث عن مفهوم التناص لبنة مركزية للبحث، إذ في ضوئه يتم توجيه وترشيد وقراءة مفهوم التناص في النقد العربي القديم، كما سنرى في المحور الثاني من البحث. ولتحقيق هذه الغاية رأينا من المفيد أن نشير إلى الدور الفاعل لـ'مخائيل باختين' باعتباره علما بارزا في تأصيل نظرية التناص من خلال فكرة

الخطاب 'المتعدد القيم النصية المتداخلة' التي جاء بها، والتي مهدت السبيل لظهور نظرية التناص فضلا عن إسهاماته في بلورة النظرية الحوارية التي كان لها دور رائد في صياغة نظرية التناص التي استوحتها 'جوليا كرستيفا' من الإرث 'الباختيني'. ومن هنا كان لا بد لنا من التركيز على جهود هذه الباحثة بوصفها المؤسس الفعلي لنظرية التناص ولمصطلحاتها بالتوقف عند مفاهيم 'التكرار' و'الاقتباس' و'التحويل والتمعني'. وفي ذات السياق سيبرز دور'رولان بارت' في الدفع بهذه النظرية قدما على النحو الذي مكنه من استكمال إطارها العام، لنصل إلى مرحلة الثمانينيات من القرن الماضي حيث عرفت نظرية التناص خطوة نوعية وبالأخص من خلال أبحاث 'جيرار جينت' الذي جاء بمفهوم أشمل وأعم من التناص وهو مفهوم المتعاليات النصية .

يصعب تمثل مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، وفهم آلياته والضوابط التي تتحكم في المصطلح ما لم يتم مقاربة المفهوم مقاربة منهجية خصوصا إذا عرفنا أن المصطلح يتسم بالشمولية والتوسع والزئبقية. تشير الدراسات النقدية إلى أن أصول مفهوم التناص متعددة الاتجاهات، متنوعة المشارب، وقد عد ميخائيل باختين M.Bakhtine أول من صاغ نظرية تعدد القيم النصية، وأكد على ذلك 'تودوروف T. Todorov حين قال :«ولكن 'باختين' هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة». [1]

ولاشك فإن 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 نصية متعددة، ومن هنا تغدو فكرة النص المتعدد القيم النصية المتداخلة التي جاء بها ' باختين' ما هي إلا فكرة التناص التي تبلورت عند جوليا كرستيفا Julia Kristeva، رولان بارت Roland Barthes ، وجيرار جينت Gerard Genette وغيرهم من أعلام النظرية. إلا أن 'باختين' "لم يستعمل كلمة 'تناص'، ولا أي كلمة أخرى تقاربها في اللغة الروسية." [2]

ولكن 'باختين' استعمل مصطلحات أخرى أوحت إلى النقاد الذين جاؤوا من بعده بمصطلح التناص، وهذا ما يؤكده 'مارك أنجينو' حين لاحظ أن مثل هذه الأنساق:"تداخل السياقات" التداخل السيميائي" "التداخل السوسيو ـ لفظي" ،"هذا النسق الأخير هو ما أخذ عند جوليا كريستفا' موقع التناص". [3] من هنا نخلص إلى أن إشارة 'باختين' إلى فكرة النص المتعدد القيم النصية هي فكرة مرادفة للتناص. فالنص الأدبي يتشكل دوما من نصوص سابقة عليه، فهو ذاكرة تختزن أعمالا إبداعية كان قد تحاور معها في فترات مختلفة، ومن هنا يصعب فهم أي نص دون التعرف على مكوناته وطبقاته الجيولوجية. فالنص يضمن ديمومته ووجوده وتجديده من تلقاء نفسه، وبالتالي فإن تأويله يقتضي العودة إلى ذاكرته (أي إلى النصوص التي تداخلت معه)، وهذه الفكرة الأساس التي أكد عليها 'م. باختين' حين قال:"ولهذا السبب بالذات فإن الصنف الأدبي قادر على تأمين وحدة واستمرارية هذا التطور، لهذا السبب يقتضي منا الصعود إلى المنابع نفسها من أجل أن نفهم الصنف الأدبي فهما صحيحا." [4]

أوحت جهود 'م.باختين' لكثير من الاتجاهات النقدية تبني أفكاره وأطروحاته، واختزال كثير من المسافات اللغوية واجتيازها بسهولة، وأثارت موجة من التساؤلات حول إشكالية الملفوظية 'Enonciation' فكل ملفوظ هو نتاج ملفوظات سابقة تمركز في سياق دلالي معين، وإلا يستحيل تمثلها، يقول 'جون بيتار': "عندما نفهم عبارة معينة، يعني ذلك إننا نوجه إليها كلاما مضادا." [5]

من هنا ندرك أن المتلقي حين يتلقى الخطاب يتفاعل معه ويتحاور معه إما كتابيا أو شفهيا، فإما بتقبله أو برفضه، وفي كل الحالات فإن المتلقي يحاور المرسل (الكاتب)، ومن هذا الحوار نختزل مفهوم التناص، وما التناص إلا حوار النصوص. فمبدأ الحوار قائم على وجود طرفين متقابلين، فكذلك التناص قام على نفس المبدأ أي تحاور نصين (أو أكثر)، ومن شأن ذلك أن يحدث تداخلا بين المتكلمين أو الكاتبين حيث يتخذ المحاور عدة مواقف اتجاه محاوريه فقد يناقضهم (التعريض) أو يوافقهم أو يستخدم ملفوظاتهم (تعضيد).

وإذ كان 'باختين' بمفهومه للنظرية الحوارية قد أصل لنظرية التناص، فإن ما أنجزته 'ج. كرستيفا' في هذا السياق يعّد امتدادا للفكر النقدي الباختيني. فقد اطلعت الباحثة على أعمال 'باختين' في لغتها الأصلية، وبالأخص كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" الذي صدر عام 1929، الذي تناولت مفاهيمه في بحثها "نص الرواية مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحولة" في سنة 1970 ." [6]

ظهر مصطلح التناص للمرة الأولى في أبحاثها النقدية التي نشرتها في مجلتي "تيل كيل – Tel quel 'و'كريتيك Critique' وأعادت نشرها في كتابها 'سيميوتيك Semiotiké 'و 'نص الرواية Le texte du roman . [7] آمنت «ج . كرستيفا» بقوة أنه لا وجود لنص خال من تداخلات نصية، فهي القائلة : «إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». [8]

يتضح من النص السابق أن الباحثة «ج . كرستفيا» تؤكد على مبدأ أساسي أسهم في تأسيس نظرية التناص ألا وهو التكرار والاقتباس الذي يشترط أن يعرف تشربا وتحويلا في نصوص أخرى. فلا تكمن أهمية التناص عند «كرستيفا» في هذا الزخم من النصوص والمعارف المتداخلة التي يستحضرها الكاتب أو المبدع، إنما تكمن في القدرة العجيبة لدى الكاتب على الجمع والتأليف بين النصوص وتحويلها إلى ذات لها من الخصائص والميزات مما يجعلها تتميز عن الذوات الأخريات. إن النصوص " يفترض أن تتشكل من طبقات من الخطابات معاصرة أو سابقة تمتلكها لتؤكدها أو لترفضها." [9]

وتبقى النصوص المحولة حاضرة بمستويات مختلفة، وينـدر أن نجد نصا ـ ولو على سبيل الافتراض ـ لا يتقاطع مع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وبناء على ذلك نقرأ مسألة 'السرقات الأدبية' قراءة تناصية، أي قراءتها بوصفها نصوصا تتقاطع مع نصوص أخرى عن طريق التطابق الكلي أو الجزئي أو عن طريق النفي، وعلى هذا الأساس فلا يخرج التناص على أن يكون إما تعضيدا أو تعريضا كما سنرى في المحور الثالث من هذا البحث .

فتح مفهوم 'التمعني' (الدلالة المتواصلة) La Signifiance ' عند 'ج. كرستيفا' آفاقا واسعة أمام مفهوم التناص، إذ إن الدلالة التي ينتجها النص من

خلال توثيق الصلة بين مختلف العلامات الصغرى ليست دلالة نهائية، فهي لا تتوقف عن العطاء، بل هي قابلة للديمومة والاستمرارية في نصوص أخرى، ومن هنا يحدث التداخل بين النصوص. إن 'التمعني' بوصفه ممارسة نصية يمكن النصوص من أن تقيم علاقات تفاعل وتعاون فيما بينها، وتواصل الدلالة واستمرارها في نصوص لاحقة يقتضي تحويلها وإخراجها في ثوب جديد، وهكذا يصبح 'التمعني' فعلا دلاليا مستمرا وتحويلا وإنتاجا لدلالة جديدة تتصف بالديمومة التي لا تعرف التوقف. لذلك ينبغي البحث عن " القيمة الدلالية للنص بالتدقيق انطلاقا من نظامه الحواري، فكل ملفوظ هو فعل افتراضي، وفي حالة عدم اعتبار هذه الفرضية المعممة، فإن النص يفقد وظيفته النوعية." [10] فكثير هي النصوص التراثية ما تزال دلالاتها مستمرة في نصوص حاضرة إلى اليوم.

وعلى الإجمال فإن تصور ج كرستيفا لمفهوم التناص يرجع أساسا لتعميق رؤيتها لمفهوم الحوارية Dialogisme 'ولمقولة الرواية المتعددة الأصوات Roman Polyphonique '، وإلى مفهوم الدلالة المتواصلة La Signifiance 'وقد لعبت جماعة' تيل كيل ' Tel –quel 'دورا رائدا في بلورة مفهوم التناص وخاصة 'رولان بارت ' Roland Barthes و'فيليب سولرس Philipe Sollers '، وجان جوزيف غو'Jean Joseph Goux '، وجان ريكارد'Jean Ricard '.

وحتى تكتمل الرؤية النقدية عن نظرية التناص نشير في هذا السياق إلى الإسهامات التي جاء بها 'رولان بارت' باعتباره أحد الأعلام البارزين لهذه النظرية. وكان لابد من الوقوف عند تعريفه لمفهوم التناص الذي يشير فيه. «إن كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة » [11]

إن المبدأ العام في نظرية التناص عند 'ر. بارت' هو أن النص نسيج من الاستشهادات والاقتباسات السالفة، يخرجها الكاتب في هذه الذات (النص)، وهو في هذا التصور يلتقي مع 'ج .كرستيفا' حين تعتبر النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. ولا شك أن نص «بارت » يحدد مفهوم التناص في أربعة عناصر نجملها كالتالي:

- كل نص يتشكل من نصوص مختلفة تداخلت فيه فنيا ودلاليا .
- النصوص المتداخلة لا تظهر بنفس المستوى، منها الظاهري، ومنه الضمني.
- النص موسوعة ثقافية تعكس الثقافة السالفة والمعاصرة.
- لا تتحقق التناصية إلا بوجود النصوص.

ويعتبر 'ر. بارت ' التناصية قدرا محتوما على كل نص، ولا تتجلى إلا بتداخل النصوص، وليست وظيفة التناص اكتشاف النصوص المجهولة، إنما مساعدة نظرية النص على اكتشاف الأصول التي تشكله وتسهل مقروئيته،" ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية التناص جانبها الاجتماعي." [12] ولا يستبعد 'بارت 'وجود علاقة وطيدة بين (الأنا) و'التناص'، بل إن الأنا يتمظهر من خلال التناص. إن "الأنا التي تتعامل مع النص ليست موضوعا

غفلا إزاءه،لأن الأنا التي تقترب من النص هي في الواقع مجموعة من النصوص الكبرى ذات شفرات لا نهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصل قد ضاعت مصادرها." [13]

أشار 'ر.بارت' إلى مفهوم 'التمعني' الذي تناولته 'ج.كرستيفا' بوصفه دلالة متواصلة تتسرب في كل النصوص، إلا أن 'بارت' أعطى بعدا آخر للتمعني،إذ جعله مصدر المتعة والإثارة والشهوانية في النص،" على عكس الدلالة ،لا يملك إلا أن يقتصر على الاتصال على التمثيل على التغيير ...فالنص شهواني بواسطة التمعني." [14] فضلا على كونه صانعا لشكله وخلقته.

2 ـ تطور نظرية التناص

وفي الثمانينيات من القرن الماضي، عرفت نظرية التناص تطورا مذهلا ، فقد ظهرت دراسات وأبحاث أثرت الممارسة النقدية للتناص، ففي سنة 1976، نشر 'انطوان كنبانيون' مؤلفه «اليد الثانية أو أثر التضمين « La seconde main ou le travail de la citation، وفي الكتاب دراسة مستفيضة لممارسة الشاهد والتضمين، وفي السنة نفسها نشر 'م . ريفاتير أربعة مؤلفات الأول : "إنتاج النص " Production du texte والثاني: La syllepse intertextualité ' والثالث: 'أثر التناص' La trace de l'intertexte 'والرابع : سيميائية الشعر Sémiotique de la poésie' أما أبحاث 'جيرار جينت' فإنها تشكل خطوة نوعية في حقل التناصيات، ونذكر أهمها : جامع النص' 1978 L'architexte و'أطراس' 1982' Palimpsestes و'عتبات ' 1987' (seuils) .

وفي كتابه ' أطراس' يقترح 'جيرار جينت ' تعريفا شاملا للمجال النظري الذي يحدد بوضوح الفضاء الخاص للتناص، وأن هذا التصور الجديد للمفهوم ما كان ليتحقق إلا من خلال رؤية خارجية، وهي في الأساس إجراءات 'الهيرمونيتيك'. إن هذا التوجه هو الذي نمى وجهة نظر أساسية شكلية وموضوعية، وجسد مفهوم المتعاليات النصية Notion de transtextuatité: 'والتي جعلها 'ج. جينت' موضوعا للشعرية وهدفا لها، وحددها بمصطلح 'Transcendance textuelle du texte' أي 'المتعاليات النصية' للنص، ويعني بذلك كل ما يجعل ' النص' يقيم علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وأصبح لا يهتم بالنص إلا من حيث هو كونا متعاليا نصيا، وهذا نستخلصه من القول التالي: " لا يهمني النص حاليا إلا من حيث 'تعالية النص' أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص: "هذا ما أطلقت عليه ' التعالي النصي' أو ' التداخل النص': التواجد اللغوي سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف." [15]

كشف مصطلح 'المتعاليات النصية' عن فروقات عميقة بين مختلف الأشكال التي يقيمها النص مع نصوص أخرى، ومن أجل ذلك يقترح 'ج. جينت' في كتابه 'أطراس' مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه وهي خمسة:

1 ـ التناص l'intertextualité

2 ـ المناصة La Paratextualité

3 ـ الميتناصية La Métatextualité

4 ــ التعلق النصي (أو التوليد النصي) Hypertextualité

5 ـ معمارية النص L'architextualité

النمط الأول : التناص 'L'intertextualité'

التناص هو أبرز مصطلح نال من الشهرة والذيوع أكثر من المصطلحات الأخرى التي تجسد المتعاليات النصية، وقد استعملته 'جوليا كرستيفا' قبل 'جرار جينت' في كتابها 'سيميوتيكي' Sémiotiké ' ، وهو عنده "علاقة الحضور التي تربط نصا بنص أو بنصوص أخرى... وتكون في الغالب الأعم حضورا فعليا لنص في نص بصفة ظاهرة" [16] وهو ما يقابله في المباحث البلاغية العربية ب"التضمين والتلميح والاستشهاد، والاقتباس."

النمط الثاني : المناص La Paratextualité

وهو أحد أنماط المتعاليات النصية ومبحث من مباحثها، ويتمثل في العلاقة الخارجية التي ينشئها النص مع محيطه النصي القريب وتتمظهر هذه العلاقة في العناوين والمقدمات والذيول والتنبيهات والصور.. وكل ما يسبق النص من " مسودات ومجسمات ومشاريع أخرى يمكن أن توظف على أساس إنها مناصات." [17] وفي مقابل المناصات الداخلية توجد مناصات خارجية وتتمثل في " البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وقد تكون هذه البنية النصية شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وتستعمل المناصة هنا كمتفاعل نصي داخلي أي داخل النص."[18]

النمط الثالث: الميتناصية' La metatextualité'

يجسد هذا النمط العلاقة التي تنشأ مع نص آخر عن طريق التعليق الذي يأخذ البعد النقدي أو المعارضة ـ كما سنرى في المبحث الثالث ـ (التي ليس بمعنى المحاكاة)، أو التناظر، وكل ما من شأنه أن تنشأ عنه علاقة تناقضية تعريضية مع النص السابق ،" وهي العلاقة التي توحد بين نص ونص آخر عن طريق التعليق 'Commentaire' دون أن يذكره أو يستدعي حضوره." [19] ويتمظهر هذا النمط من المتعاليات النصية في مظاهر المعارضة والنقد والسخرية اللاذعة ومن ذلك ما نجده في شعر النقائض والهجاء والتناص الساخر ، كما سنرى في المبحث الثالث.

النمط الرابع :التعلق النصي Hypertextualité

يشير هذا المفهوم عند 'جيرار جينت' إلى كل علاقة قد تنشأ عن طريق توليد نص من نص سابق أو تحويله أو محاكاته، ومن أمثلة ذلك، المعارضة ' Pastiche '، والتحريف ' Travestissement'، وبإيجاز فإن التعلق النصي هو" كل علاقة تجمع وتوحد النص (ب) الذي أسميه 'Hypertextualité ' أي النص اللاحق، بالنص (أ) وهو السابق والذي أسميه [20] Hypotextualité .

النمط الخامس : معمارية النص 'L'architexte ' وهو النمط الذي أفرد له 'جيرار جينت' كتابا خاصا عالج فيه مسألة الأجناس الأدبية في تفاعلها وتناصها بعضها مع بعض.

ثانيا- مفهوم التناص ومستوياته في النقد العربي القديم:

إذا كنا في المحور السابق قد حددنا مفهوم التناص وصولا إلى المتعاليات النصية بهدف رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، فإن المحور الثاني من هذا البحث يهدف إلى قراءة مسألة السرقات الأدبية في التراث العربي من خلال مفاهيمها ومصطلحاتها في ضوء ما توصلت إليه الإنجازات النقدية التناصية وبالأخص المتعاليات النصية باعتبارها أعم وأشمل من التناص. ذلك أن المقاربة الجديدة تهدف إلى تحديد العلاقات التناصية من خلال التحويل أو المحاكاة، ولتحقيق هذه الغاية كان لابد من مناقشة مفهوم السرقات الأدبية بوصفه مفهوما يتماهى مع التناص، لنقف بعد ذلك عند مفهوم الأخذ كما تم إقراره في المتون النقدية العربية، لنخلص إلى مستويات المتعاليات النصية كما وردت في تراثنا النقدي، وهي مستويات لا تخرج أن تكون مستويات تفاعلية إما مباشرة أو ضمنية أو محولة، وهي على هذه الصفة إما أن تنضوي تحت ما أطلقت عليه نمط 'المتعاليات النصية التعضيدية' أو نمط 'المتعاليات النصية التعريضية.'

1 ـ إشكالية المفهوم:

موضوع السرقات الأدبية من القضايا النقدية التي شاعت بين النقاد العرب منذ وقت مبكر، ولم يهتد النقاد إلى تحديد مفهوم دقيق لمصطلح السرقات الأدبية، مصطلح يتوخى منه أن يكشف عن الأبعاد النقدية والجمالية لهذه المسألة النقدية، ما عدا زمرة من النقاد الذين أسهموا بجد في درس هذه القضية النقدية، ووعوا بتبصر الأبعاد الفنية والجمالية لمسألة السرقات الأدبية، فكانت إسهاماتهم أقرب إلى الإنجازات التي حققتها نظرية التناص.

إن محاولة تحديد مفهوم دقيق أو أقرب إلى الدقة للسرقات الأدبية أمر يقتضي منا البحث في المصادر النقدية التي انشغلت بهذه المسألة. فمفهوم السرقات الأدبية كما استوحيناه من المصادر النقدية، لا يخرج عن كونه سرقة عادة لا سرقة حاجة، أي أنها كانت تتخذ بوصفها بعدا إبداعيا يضفي صبغة جمالية ودلاليا على النص اللاحق، ويعين القارئ على قراءته. ومن هنا اصطلح على السرقة ب»الأخذ الممدوح» الذي لا يمكن التفريط فيه، إذ يدخل في باب الإضافة والتعديل والتجديد الذي تظهر فيه نباهة المبدع وقدرته على استيعاب النصوص السابقة والتفاعل معها. وليس من العيب أن يأخذ المبدع إبداع غيره ما لم يكن الأخذ موصوفا» ليس لأحد أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم.» [21]

إن مفهوم الأخذ من منظور العسكري لا يكتنفه غموض، فالسرقة ليست جناية أو مخالفة أو ذنبا مقترفا في حق معاني الآخر، إنما هي فضيلة وسنة من السنن الممدوحة، وضرورة فنية تضفي على الآخذ بعدا جماليا ودلاليا يساهم في بلورة نصوصية النص، شريطة أن يتماهى النص الآخذ مع النص السابق عن طريق التحويل والتعديل والإضافة، بحيث يغدو النص اللاحق مخرجا في ثوب جديد وتأليف مبدع،» والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى بأخذه في مسترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به .»[22]

يستفاد من النصوص السابقة أن مفهوم السرقة هوفن الأخذ والإخفاء والتحويل والنقل، أي أنه عملية جمالية ملازمة للإبداع، ومن هنا يتأسس التداخل بين النصوص الأدبية، ولن يتأتى ذلك إلا للحذاق كما يقول القاضي الجرجاني في قوله:» إذ علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته.فإذا مر بالمعنى الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذي عرف قرابة ما بينها والوصلة التي تجمعهما .» [23] إن مفهوم 'الأخذ' كما يستوحى من النص السابق لا يتعارض مع مفهوم التناص، بل يتقاطع معه تقاطعا يكاد يشكل معه مفهوما واحدا، وقد سماه الجرجاني ' تعديلا' وهو على مستوى البنية والإيقاع والنوع والصنف.

والواقع فإن الأمر الذي جنى على السرقات الأدبية المصطلح نفسه 'السرقة'، وليس المفاهيم والمصطلحات التي تعد أدوات وآليات إجرائية أفرزتها المباحث النقدية، والتي تؤكد أن الفكر النقدي العربي مارس فكرة النصوصية ــ تنظيرا وإنجازا ـ على مستوى المفاهيم والمصطلحات والوظائف، فلم تستبعد مسألة السرقات الأدبية فكرة تفاعل وتأثر النصوص بما سبقها من نصوص، وقد ألفينا أبا هلال العسكري يستعمل مصطلح « الأخذ الحسن» بدلا من مصطلح « السرقة»، فضلا عن إقراره بتداول المعنى بين الناس.» وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه.» [24] وقد تبنى نفس الفكرة صاحب المثل السائر في قوله:» واعلم أن الفائدة من هذا النوع (السرقات) أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول.» [25]

2 ــ مبدأ الأخذ:

أضفى النقد العربي القديم مفهوما مزدوجا على مصطلح ' السرقة الأدبية'، فهو من جهة يدل على الأخذ المفضوح المكشوف والموصوف، ومن جهة أخرى يدل على الإضافة والتجاوز والتعديل، ومن هذا الجانب تصبح ' السرقة الأدبية ' شكلا من أشكال التناص ولو أن النقد العربي لم يهتد إلى مصطلح دقيق للدلالة على التفاعل النصي. المهم في ذلك أن النقد العربي أصل هذه النظرية، وأسس لها من خلال مناقشته لفكرة 'الأخذ' الذي هو أصل من أصول النص وضرورة من ضروراته الفنية والجمالية.

ومن النقاد الذين تمثلوا هذه المسألة النقدية وأدركوا الأبعاد الجمالية والفنية لفكرة الأخذ أذكر أبا هلال العسكري، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني، وأبا حازم القرطاجني.. وقد رأى هؤلاء وأضرابهم أنه لا سرقة في المعاني المتداولة، فهي ملك مشاع بين جميع الناس، يمكن أخذها واستعمالها. فالمعاني ساكنة في النفس تنتظر من يوقظها ويحييها، ومن هنا كان المعنى المشترك شكلا من أشكال التفاعل النصي، لأنه»عام الشركة، لا ينفرد أحد منه بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر ومضاء السيف، وبلادة الحمار، وجود الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقررة في البداية وهو مركب في النفس تركيب الخلقة.» [26]

ويذهب القاضي الجرجاني مذهبا أبعد من ذلك، فنراه يقبل بأخذ المعنى المتقدم إذا احتاج

إليه أحد، واقتضت إليه الضرورة الدلالية والفنية والجمالية، فيتحول باستعمالاته إلى المتداول، وهذا النوع من المعاني الذي أصبح متداولا مع كثير من النصوص، لا يمكن أن ينعت بصفة السرق، فهو « صنف سبق إليه فقاربه، ثم تدوول بعد فكثر واستعمل فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد والفتاة بالغزال في جيدها وعينها والمهاة في حسنها وصفائها.» [27]

إن هذا النوع من المعاني يتحقق فيه التواصل في نصوص أخرى، أي إنها معان تحقق الاستمرارية للفعل الشعري، وبذلك يحول اللاحق ما أنتجه السابق بفعل التفاعل النصي الذي يتم بين النص السابق والنص اللاحق، ثم إن الأمر لا يقف عند حد التفاعل بين النصين، بل تتولد عن ذلك معان جديدة إما على مستوى التعضيد أو مستوى التعريض.إن مبدأ «المعاني المشتركة» الذي أقره النقاد العرب القدامى نابع من فكر نقدي واع بمسألة نصوصية النص، وأن النص ـ مهما كانت طبيعته ـ يحمل 'جينات' أسلافه من النصوص، وفي نفس الوقت يتميز عنها، من هنا يصبح مبدأ 'المعاني المشتركة' مدخلا لتأسيس نظرية تناصية عربية، يعتبر عبد القاهر الجرجاني أحد مؤطريها ومجدديها، إذ « أوصل(عبد القاهر) هذه الفكرة إلى غايتها التي يجب على النقاد الوصول إليها منذ زمن بعيد ليستقيم الكثير من أحكامهم المضطربة التي أصدروها خلال بحثهم في أنواع الأخذ الحسن والقبيح» [28]

أدرك النقاد القدامى أن المعاني لا تبقى حبيسة النص الذي يحتضنها، بل تتواصل وتستمر في التنقل والتحول من نص إلى نص، مما يمكنها من أن تؤسس حوارا فيما بينها، وهذا ما أسماه عبد القاهر الجرجاني بالمعنى العقلي الذي يتواصل ويستمر ويتحول لاستثمار عدة مقاصد. وعلى هذا الأساس نفهم مقولة عبد القاهر التي اعتبر فيها أن الحديث عن المعاني يسبق الحديث عن السرقة»واعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة.» [29]

يؤكد القرطاجني أن المعنى 'العقلي' يتواصل في نصوص أخرى بحكم شيوعه وتداوله وليس بالضرورة أن يستحق المتقدم الفضل في ذلك .»إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر، ومتصورا في كل خاطر.» [30] فالمعنى يبقى متراوحا بين المتقدم والمتأخر. أما الحكم بظواهر الأمور والاقتناع بفكرة التشابه هي مجرد أخذ يدل على أن النقاد الذين أخذوا بهذا الحكم قد « غلطوا لأنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى البيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ولا يعرض لنظمه وتأليفه كمثل أن يقول بيت الحطيئة [31]:

دع المكارم لا ترحل لبغيتهـــا

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها

واجلس فإنك الآكـل اللابـــس

نخلص مما سبق أن تنقل المعنى وتحوله من نص إلى آخر في شكل صورة أو صور متعددة ينتج عنه مجالات وحقول تناصية نجملها في مجالين:

أولا ـ مجال المعاني الشائعة : وهي المعاني المشتركة بين الناس وتسمى بالجمهورية لتداولها بين جمهور الناس، وهي المعاني التي لا ينبغي أن يتهم في أخذها أحد، كأن يضمن مبدع أو كاتب آية من القرآن الكريم أو حديثا نبويا شريفا، أو مثلا سائرا، أو نصا إبداعيا عن طريق التضمين أو التحويل الجزئي أو التحويل الكلي، سواء بمقصدية التعضيد أو التعريض وهذا المجال « لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مرتسمة في خواطرهم سواء. ولا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللفظ.» [32]

ثانيا ـ مجال المعاني ذات الحيز المحدود: هي المعاني التي لم تنل الانتشار الواسع لدى جمهور القراء، ولم تمانع السرقات الأدبية في التعاطي معها مقابل شروط محددة، فإذا توفرت حدث التفاعل والتداخل بين النصوص، ولا تخرج الشروط أن تكون مفاهيم وأدوات إجرائية تمكن من توصيف أشكال التداخل بين النصوص فـ « المعاني التي قلت في نفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط: منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنه أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك.» [33]

لا شك أن هذا النص يختزل كل أنواع المتعاليات النصية في نمطين اثنين من المتعاليات النصية التعضيدية، المتعاليات النصية التعريضية، وعنهما تتفرع كل أشكال وأنواع التناص. فالأخذ من وجهة نظر القرطاجني لا يخرج عن هذين النمطين فإما أن تكون الزيادة حسنة وهذا هو' التعضيد' وإما أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول وهذا هو 'التعريض'. وقد أضحى مبدأ الأخذ من هذا المنظور ضرورة فنية وجمالية لبناء النصوص وإنتاجها وضمان سيرورتها، فضلا عن كونه سيولة دائمة تضمن تواصل النصوص وتفاعلها عن طريق الامتصاص والتحويل والنقل والقلب، ومن هنا يمكن أن نقول إن الفكر النقدي العربي وعى وعيا تاما مسألة الكتابة التناصية، وميز بين السرقة الموصوفة، وبين الأخذ الفني الذي يدل على الحذق في الصناعة. «قال بعض الحذاق المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا ،فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه على وجهه كان ذلك دليلا عل حذقه.» [34]

3 - مستويات المتعاليات النصية في التراث النقدي العربي :

اقتضت الضرورة المنهجية أن نستعين بمصطلح المتعاليات النصية 'Transtextuality' والذي استعرناه من الناقد الفرنسي 'جيرار جينت' الذي خصص مؤلفا كاملا 'للمتعاليات النصية' والموسوم : (أطراس Palimpsestes)، والذي تناول فيه أنماط المتعاليات النصية والتي حددها في خمسة أنماط والتي أومأنا إليها في المحور الأول من هذا البحث .

في هذه الجزئية نحاول رصد مستويات التفاعل النصي في التراث النقدي العربي بوصفها متعاليات نصية، أي بوصفها علاقات تناصية متعددة الأنماط والمستويات، لأجل ذلك كان اعتمادنا على مصطلح المتعاليات النصية بوصفه آلية إجرائية تمكننا من مقاربة وتحديد مستويات التفاعل النصي كما هي مبثوثة في التراث النقدي.

يدل مصطلح المتعاليات النصية كما حدد مفهومه الناقد الفرنسي ' جيرار جينت' على كل ما يجعل نصا يتعالق مع نص أو نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، وهذا ما نجده في التراث النقدي العربي، حيث يتوافر على مصطلحات نقدية كثيرة تتمظهر من خلال هذا المستوى من التفاعل النصي إما بطريقة صريحة أو بطريقة مضمرة، وكانت ثمرة ما أجاد به الدرس النقدي العربي وضع جملة من المصطلحات والمفاهيم والآليات الإجرائية التي تشكل جذور نظرية التناص في التراث النقدي العربي التي ساهمت في التأصيل لنظرية عربية لهذا الحقل المعرفي، وهي على كثرتها وتنوعها تتداخل مع بعضها البعض مما يصعب في كثير من الأحيان التمييز بين وظائفها. لذا كان لزاما علينا من الناحية المنهجية دراستها في ضوء مفهوم المتعاليات النصية لنتمكن من حصرها في نمطين من أنماط المتعاليات النصية لتكون إجرائية، وهذا حسب وظيفتها.

المستوى الأول- المتعاليات النصية الصريحة:

تحت هذا النمط أدرجنا المصطلحات التي تتمظهر من خلالها العلاقات النصية بطريقة صريحة، وهي: التضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والتلميح، والعنوان، والإيداع. وقد عالج النقاد والبلاغيون هذه المصطلحات معالجة مستفيضة وفصلوها عن مباحث السرقات الأدبية بوصفها آليات إنتاج النصوص وتفاعلها، تضفي عليها أبعادا جمالية ودلالية ومن هذا المنظور أدرجت المصطلحات السابقة ضمن هذا النمط إذ هي من صميم نظرية التناص.

1. **التضمين:** Citation 'من المصطلحات التي شاع استعمالها في البلاغة العربية، فهو آلية من الآليات التي تمكن النصوص من أن تتفاعل وتتحاور بمقصدية الإعجاب والتقدير للنص المضمن، وقد أسهب البلاغيون في تعريفه وكشف اللثام عن مقاصده وأبعاده ووظائفه وتفننوا في تقسيماته، فمنه الحسن، ويفرع إلى كلي وجزئي، ومنه التضمين المعيب×. ولقد استعان به الأدباء لتجويد نصوصهم، وفي ذلك يقول ابن الأثير:» فأما الحسن الذي يكتسب به الكلام طلاوة فهو أن يضمن الآيات والأخبار النبوية وذلك يرد على وجهين:أحدهما تضمين كلي والآخر تضمين جزئي.» [35] ويطلق عليه أيضا « التسميط و التوشيح» [36] وسماه صحاب (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية) ،:ب'التلميح' «وهو أن يشير المتكلم في كلامه لآية أو حديث أو شعر مشهور أو مثل سائر أو قصة.» [37] وندرج في هذا السياق مصطلح « الاقتباس» وهو قريب من التضمين في الوظيفة والدلالة، وبيانه أن « يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن ويظهر أنها منه، وإنما يحسن ويكون مقبولا إذا وطن لها في الكلام بحيث تكون مندمجة فيه داخلة في سياقه دخولا تاما.' [38] وواضح من المفهومين السابقين أن « التضمين»و»الاقتباس» يؤديان وظيفة مشتركة، فضلا عن كونهما آليتين من آليات التفاعل النصي اللتين تنهضان على الإعجاب والتعضيد والتفسير والتأويل.

2 ـ **العنوان** : من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص في التراث العربي وتمكننا من أن نساهم في بلورة دراسة عربية تفتح أمامنا الباب إلى الإضافات الهامة. وقد أدرجنا هذا المفهوم في نمط المتعاليات النصية الصريحة بوصفه مفهوما يتيح إقامة علاقة تفاعل بين النصوص بطريقة صريحة، ويقصد به «

أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل التأسي أو الاستشهاد، أو الافتخار أو غير ذلك من المقاصد.»[39] والعنوان بهذه الصفة مفهوم يقابل المصطلح النقدي الذي اقترحه 'جيرار جينت' « المناصة» Paratexte 'بوصفه أحد الأنماط التناصية التي أشرنا إليها في المحور الأول، وهو ما نجده في العناوين والمقدمات والخواتم وكلمات الناشر والصور. وبهذه الصورة فـ'العنوان ' مفهوم تناصي يؤدي وظيفة دلالية ويسمح برصد علاقة نصية جديدة بناء على مقصدية المبدع.

3 ـ **النسخ** : Transcription وهو من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص ويتمثل في تمظهر النص المتفاعل به بشكل صريح على مستوى الصياغة والتعبير مع شيء قليل من التغيير والتحويل،»وهو الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ».[40]

4 ـ **الاصطراف** : من المفاهيم التناصية التي استعملت في التراث النقدي والتي تقيم حوارا مع إنجازات النظرية التناصية المعاصرة في الغرب، ويؤدي الوظيفة التي يؤديها مفهوما التضمين والاقتباس، إذ يتمظهر النص المصطرف (بفتح الراء) بشكل صريح (لفظا ومعنى) اصطناعًا ليؤدي وظيفة الإعجاب وهذا ما بينه ابن رشيق في قوله: «الاصطراف أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه فإن صرفه إليه على جهة المقال فهو اختلاب واستلحاق».[41]

المستوى الثاني- المتعاليات النصية المضمرة:

نتناول في هذه الجزئية من البحث مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التناصية التي تحدد العلاقات النصية التي تتجاوز مستوى العلاقات الصريحة التي أومأنا إليها في الجزئية السابقة. وقد أشار النقاد والبلاغيون العرب إلى جملة من المفاهيم المتعددة التي تتصل اتصالا مباشرا بما اصطلحنا عليه بالمتعاليات النصية المضمرة والتي تصف البنية النصية المضمرة المتعلق بها والتي تماهت بشكل أو بآخر مع بنية نصية لاحقة، ولم يعد أمر اكتشافها بالأمر السهل واليسير، فهي تقتضي قارئا حصيفا يمتلك من القدرة العلمية والمعرفية لسبر أغوار العلاقات النصية المضمرة. ومن أهم المفاهيم النقدية التي نراها تندرج تحت سقف هذا النمط: السلخ، المسخ، النظر والملاحظة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الموارد، الالتقاط، التلفيق، الاجتذاب، التركيب، الترتيب، النقل ، التوليد ، الحل والعقد، التلميح... الخ

1ـ **السلخ** : سلخ الشاة يعني غير شكلها على الأقل وسلخ المعنى غيره من موقع إلى موقع آخر. ويدل المفهوم في الاصطلاح النقدي على الأخذ والتحويل والتغيير والتداخل لبنية نصية لاحقة مع بنية نصية سابقة بطريقة مضمرة . وهو عند العسكري بهذا المفهوم « أخذه (المعنى) ببعض لفظه كان (له) سالخا.» [42] إلا أن المفهوم عند ابن رشيق أوضح وأبين «إن غير (الآخذ) بعضا للفظ كان سالخا.» [43] فالسلخ بهذا المعطى المفهومي مصطلح تناصي يدل على الأخذ والتحويل والتغيير والتداخل لبنية نصية لاحقة مع بنية نصية سابقة. غير أن المفهوم الذي اقترحه ابن الأثير، هو المفهوم ــ في تقديري ـ الذي يرقى إلى التناصية، وهو» أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه، وهو أدق من السرقات مذهبا وأحسنها صورة، ولا يأتي إلا قليلا.» [44]

ولا شك أن المفهوم الذي حدده ابن الأثير للسلخ

يتقاطع مع المفاهيم التناصية التي أشارت إليها' جوليا كرستيفا، ورولان بارت و جيرار جينت'، فهو أخذ واستخراج وتحويل وتجديد. إن ما يعنينا في هذا الحقل هو أن 'السلخ' بوصفه مفهوما تناصيا أضحى آلية إجرائية يتحقق من خلالها التفاعل النصي.

2 ـ **المسخ** : مفهوم تناصي تداوله النقاد العرب في ممارساتهم التناصية وهو يشير إلى بنية نصية مضمرة أو محولة تداخلت مع بنية أخرى عن طريق التغيير والقلب والتحويل، وقد رأى فيه ابن الأثير أنه أقرب إلى تناص التعريض منه إلى التعضيد « وأما المسخ فهو قلب الصورة إلى صورة قبيحة، والقسمة تقتضي أن يقترن إليه ضده، وهو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة.»[45] والشاهد أن المصطلح وإن ورد في باب السرقات الأدبية إلا أن ابن الأثير أخرجه من هذا التصور، حيث أعطاه بعدا تناصيا، وبذلك يعد المسخ آلية تناصية لإنتاج النصوص وتفاعلها باستعمال آليات القلب والتحويل والتغيير، وهي آليات تناصية .

3 ـ **النظر والملاحظة**: مفهوم آخر من المفاهيم التناصية التي اخترناها لتوصيف المفاهيم النقدية العربية التي أدرجناها تحت هذا المستوى من المتعاليات النصية في تراثنا العربي، والتي ترصد وجها من أوجه التعلق النصي التي أثرت الممارسة التناصية في النقد العربي، وهو عند القاضي الجرجاني» الملاحظة»، دون مصطلح «النظر»، أما ابن رشيق فقد استعمله مركبا أي ' النظر والملاحظة'، ويدل المفهوم على أن بنية نصية لاحقة تعلقت ببنية نصية سابقة تعلقا شاملا ومضمرا، فإن « تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة.» [46] أما المظفر بن الفضل العلوي فيرى في المفهوم» المساواة بين المسروق منه والسارق بزيادة ألحقت المسبوق بالسابق.» [47]

4 ـ **الاختلاس**: واحد من المفاهيم التي تشكل آلية تناصية التي ورد تداولها في مستوى المتعاليات المضمرة، ويلتقي هذا المفهوم مع المفاهيم السابقة في الرؤية والتصور والإجراء، وهو يدل على نقل وتحويل المعنى من موضوع إلى موضوع ومن غرض إلى غرض. ولا شك أن انتقال وتحول وسفر المعنى من نص إلى آخر ينشأ عنه تداخل وتفاعل بين النصوص، وهو بهذه الصفة يضمن فعل الاستمرارية والتواصل في النصوص، فكثيرا ما تحول النسيب إلى مدح، والمدح إلى نسيب، ومن هنا يصبح الاختلاس آلية تناصية لإنتاج النصوص وتفاعلها، وعادة ما تكون النصوص المتناصة منسجمة في محورين، أحدهما أفقي وعنه ينتج النقل والتحويل والتوليد من النصوص، والآخر عمودي، يتحدد بتحديد المقصدية (الهدف) التي ينتج منها التناص،» فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويسمى أيضا نقل المعنى.»[48] ومن هنا ندرك أن ' الاختلاس' آلية تناصية ومفهوم نصوصي يرصد العلاقات النصية، وعتبة من عتبات التفاعل بين النصوص، وهو بإجماع النقاد « استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه.» [49]

ثالثا : أنماط المتعاليات النصية في التراث النقدي

النمط الأول المتعاليات النصية التعضيدية

انسجاما مع الخطة المنهجية، يهدف هذا المحور رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه في التراث النقدي العربي من خلال مقاربة المفاهيم والمصطلحات النقدية التناصية التي عالجناها في

المبحث الثاني والتي تحددت في نمطين من أنماط المتعاليات النصية وهما 'التعضيد' و'التعريض'، حيث يستوعب كل نمط مجموعة من المصطلحات والتسميات تصف مستوى محددا من العلاقة التناصية، فإن تكن العلاقة التفاعلية بين النصوص قائمة على الإعجاب بالنص السابق واحترامه وتقديره كان التعضيد الذي هو شكل من أشكال التناص، وإن تكن العلاقة بين النص اللاحق والسابق علاقة تحريف أو معارضة (ليس بمعنى التقليد) أو السخرية أو الرفض، كان التعريض.

من أجل ذلك أدرجنا تحت النمط الأول (التعضيد) كل المفاهيم والمصطلحات النقدية التي تؤسس علاقة تناصية تعضيدية، أي كل علاقة قائمة على الإعجاب بالنص السابق بشكل من الأشكال، إذ يكون التفاعل النصي في هذه الحالة بمقصدية التبجيل للنص السابق، ويأخذ هذا النمط من المتعاليات النصية أشكالا متعددة أشرنا إليها في غير هذا الموضع. ومن هذه الأشكال نقترح التصنيفات التالية:

1 ـ التعضيد النصي الصريح:

تحت هذه المتعالية أدرجنا المصطلحات النقدية والبلاغية التي تشترك في المفهوم والوظيفة والإجراء، ومن مميزات هذا النمط من المتعاليات النصية تمظهرها بشكل صريح حين تفاعلها مع نصوص لاحقة ،ومن هذه المصطلحات نذكر: 'التضمين والاقتباس والتلميح والمحاضرات والاستشهادات، ولأسباب منهجية سأقتصر على مصطلح ' التضمين' لما يشكل من أهمية فضلا عن خصائصه الكثيرة، إذ يشترك مع المفاهيم الأخرى التي تدخل في هذا النمط من المتعاليات النصية في كثير من جوانبها.

التضمين 'La citation' يطلق على « الكفيل ضمن الشيء به ضمنا وضمانا: كفل به، وضمن الشيء أودعه إياه، والمضمن من الشعر ما ضمنه بيتا.[50] وفي الاصطلاح العروضي « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها.»[51] وهو عند البلاغيين « قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالتمثل.» [52] وأجود التضمين «أن يصرف الشاعر المضمن وجه البيت المضمن عن معنى قائله إلى معناها»[53]. وهو على نوعين، كلي وجزئي: « فالتضمين الكلي فهو أن تذكر الآية والخبر بجملتها، وأما الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية والخبر ضمن الكلام فيكون جزءا منه.»[54]

وسواء ضمن المبدع أو الكاتب نصوصا سامية آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو نصوصا من الأدب الراقي (من الشعر أو النثر)، فإن مقصدية المبدع من التضمين لا تخرج عن مقصدية الإعجاب والاحترام للنص المضمن (بفتح الميم)، وهو على الإجمال « أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر، لغيره قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تاما.»[55] إن هذا التصور لمفهوم 'التضمين' في التراث البلاغي العربي، لا يخرج عن المفهوم الذي اقترحه ' أنطوان كومبانيان Antoine Compagnon « تكرار وحدة خطاب في خطاب آخر « ' في كتابه ' اليد الثانية أو عمل التضمين La seconde main ou le travail de la citation'

وللتضمين أغراض ومقاصد تتحقق عندما يتناص النص المضمن (بفتح الميم) في نص آخر النص المضمن (بفتح الميم)، وغالبا ما يكون

الغرض دالا على التقدير والإعجاب بالنص السابق، وإلا كيف نفسر موقف كاتب ضمن نصه آيات من القرآن الكريم أو أحاديث نبوية شريفة. وقد لمح حسين المرصفي إلى بعض هذه الأغراض والتي غالبا ما تكون ذات أبعاد جمالية، ومنه « دلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن ... ومنها الانتقاد على صاحب المضمن، قد يكون هذا في غير النصوص السامية بأنه وضع المضمن الكلام في غير وضعهن ومنها الزيادة في المضمن ومنها نقله إلى غير معناه.»[56]

ومهما يكن من أمر « التضمين « ومن مقصديته، فإنه يبقى نصا يتناص مع نص آخر يتمظهر من خلال التعلق النصي الذي يبرز في التزاوج والتركيب بين نصين دون أن يفقد النص المضمن بنيته، وبهذه الصفة فإن التضمين نص متعال زمانيا ومكانيا له بعد شامل في الذاكرة الجماعية، يدركه المتلقي إدراكا واعيا لبروز بنيته التي تظل قائمة. ومن أرقى نماذج التضمين وأجوده التي ذكرها النقاد والبلاغيون هو تحويل الشاعر اللاحق البيت المضمن (بفتح الميم) من شاعر سابق عليه إلى معناه فيصبح كأنه جزء لا يتجزأ من النص الثاني، ومن ذلك أبيات لابن المعتز ضمنها بيتا للعباس بن الأحنف [57].

ولا ذنب لي إن ساء ضنك بعدما

وفيت لكم ، ربي بذلك عالم

وما أنا ذا مستعتب متنصـــــــل

كما قال عباس وأنفى راغـــم

(تحمل عظيم الذنب ممن تحبـــه

وإن كنت مظلوما فقل انأ ظالم)

وأبيات العباس بن الأحنف التي منها البيت المضمن هي قوله:

وصب أصاب الحب سوداء قلبه

فأنحلــه والحــب داء مـــــلازم

فقلت له إذا مات وجدا لما به

مقالة نصـح جانبتهـا المآثـــــم

(تحمل عظيم الذنب ممن تحبه

وإن كنت مظلوما فقل :أنا ظالم)

فإنك إن لم تحمل الذنب في الهوى

يفارقك من تهوى وأنفك راغم

لاشك أن بيت العباس بن الأحنف أقام حوارا بينه وبين باقي أبيات ابن المعتز، حتى أضحى البيت المضمن جزءا لا يتجزأ من بنية النص، ولو لم يكن الشاعر معجبا به لما ضمنه ، فقد وجد فيه المعنى المفقود الذي ظل ابن المعتز يبحث عنه للتعبير عن دقائق المعاني التي كان ينشدها، وإن ما صنعه ابن المعتز هو شكل من أشكال التناص الذي جاء عن طريق التضمين .

2 – التعضيد النصي الجزئي :

وهو من أنماط المتعاليات النصية التي شاع استعمالها، ونقصد به كل شكل من أشكال التفاعل النصي الذي يتمظهر في النص المتعلق بطريقة جزئية بحيث يمكن إدراك النص المتعلق به بطريقة جزئية وهو ما اصطلحت عليه جوليا كرستيفا وجيرار جينت بالتناص. إنه الحضور الفعلي لنص سابق في نص لاحق بإشارات محددة. وقد استخدم هذا النص بمقصدية التعضيد، ومن أشكال هذا التناص « النسخ» Transcription ، والتهديم .

'النسخ' : وهو النقل والكتابة والإبطال والتبديل والتحويل، وفي اللسان:» نسخ الشيء ينسخه نسخا

واستنسخه: اكتبه عن معرضه، والنسخ اكتابك كتابا عن كتاب حرفا بحرف.والنسخ إبطال الشيء وإقامة آخر مقامه (ونعني) تبدل الشيء من الشيء وهو غيره. والنسخ نقل الشيء من مكان إلى لآخر وهو هو.» [58] والنسخ في الاصطلاح التناصي العربي» لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعا أو في أخذ المعنى وأكثر اللفظ .»[59] وهو عند ابن رشيق « سرقة ما دون البيت».[60] أي نقل النص بلفظه ومعناه بشكل جزئي. ومهما تعددت التعاريف فإن مفهوم المصطلح لا يخرج عن كونه تناصا إنه حضور فعلي لنص سابق في نص لاحق مع شيء من التغيير والتحويل الطفيف في اللفظ أو المعنى أو في كليهما معا دون أن تطمس معالم بنية النص المنسوخ. وقد أجازه النقاد بوصفه عملية تناصية ينتج عنها تفاعل النصوص مع مراعاة ما يجري على بنية النص من تعديل أو تحوير كما فعل المسيب حين أخذ جزءا من بيت امرئ القيس[61]:

يقول امرؤ القيس في وصف امرأة:

نظـرت إليـك بعين جارئـــة

حـــوراء حانيـــة علـــى طفـــل

أخذه المسيب فقال :

نظـــرت إليـك بعين جارئـة

في ظـــل بـــاردة مـــن الســـدر

لاشك أن المسيب قام بنسخ جزء من بيت امرئ القيس (صدر البيت)، ثم أكمل عجز البيت من قريحته الشعرية، وبذلك أكملت بنية البيت الشعري الذي كان مبتدأه جزءا من بيت امرئ القيس بدافع مقصدية الإعجاب، ومن هنا تحاور الشاعران من خلال علاقة المشابهة / التحويل التي تمظهرت من خلال النسخ.

3 ـ تعضيد الإعجاب الصريح:

وهو المستوى الثالث من هذا النمط من المتعاليات النصية، وضمنه رصدنا المصطلحات التي شاع استخدامها في باب السرقات الأدبية للدلالة على أن الأخذ كان بدافع مقصدية الإعجاب، ومن أهمها: الاصطراف، والانتحال، والإغارة، والمرادفة أو الاسترداف. سأكتفي بعرض آليتين هما الاصطراف والانتحال.

الاصطراف: معناه الاكتساب والتقلب والحيلة والميل والعدل والاستقامة.» يصرف ويتصرف ويصطرف لعياله أي يكسب لهم. والصرف الحيلة ومنه التصرف في الأمور. قال ابن العرابي: الصرف الميل والعدل والاستقامة، وقيل الصرف: الزيادة والفضل.ٔ»[62] وفي الاصطلاح التناصي العربي فإن مفهوم الاصطراف لا يخرج عن مفهوم الإعجاب والميل، ذلك أن إعجاب الشاعر ببيت شعري يترتب عنه ميل وتصرف وزيادة. ولا شك أن ما جاء في تعريف ابن رشيق يغنينا عن كل سؤال. والاصطراف» أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه.» [63] والاصطراف بهذا المعنى مفهوم تناصي يحدد علاقة جزئية تندرج ضمن التعضيد فهو يدل على ما يدل عليه مفهوم التناص باحتفاظ البنية النصية المتضمنة على نفسها .

الانتحال : أحد الفروع الأصلية للاصطراف، ويدل لغة على الدعوى والادعاء، والإضافة إلى الغير والهبة والعطية.جاء في لسان العرب:» النحلة: الدعوى .وانتحل فلان شعر فلان أو قول فلان إذا ادعاه أنه قائله، وتنحله: ادعاه وهو لغيره، ونحله القول: نسبه إليه، ونحلته القول إذا أضفت إليه قولا.»[64] وفي الاصطلاح النقدي فإن مدلول الانتحال

لا يخرج كثيرا عن الدلالة المعجمية، فهو يعني ادعاء شعر الغير، وهذا ما أكده ابن رشيق، « وإن ادعاه (الشعر) جملة فهو انتحال، ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدع غير منتحل.»[65] غير أن هناك سؤالا يفرض نفسه بإلحاح ، لماذا ينتحل الشاعر شعر غيره وهو في مقدوره قرضه.؟ ما هي مقصدية الشاعر من هذا الصنيع.؟ لا شك أن مقصدية المنتحل (بكسر الحاء) لا تخرج عن مقصدية الإعجاب والتقدير والتأكيد للنص المنتحل (بفتح الحاء) .

ومهما يكن من أمر فإن الانتحال بوصفه مصطلحا نصوصيا يقيم حوارا تفاعليا بين نص ونص بحيث تتماهى البنية الشعرية المنتحلة (بفتح الحاء) في فضاء النص اللاحق، وبهذا يصبح النص المنتحل (بفتح الحاء) آلية تناصية، وليس مجرد أخذ أو ادعاء، وبذلك فإن مفهوم الانتحال لا يخرج عن مفهوم التناص كما حدده الناقد الفرنسي 'جيرار جينت' لأنه يدل على حضور نص في نص آخر. ومن شواهده ما رواه صاحب الأغاني «أن الفرزدق وقف على الشمردل وهو ينشد له هذا البيت :

وما بين من لم يعط سمعا وطاعة

وبين تميم غير جز الحلاقم

فقال له الفرزدق: والله يا شمردل لتتركن لي هذا البيت ، أو لتتركن لي عرضك فقال: خذه لا بارك الله لك فيه.» [66]

4 - **التعضيد الضمي:**

وهو المستوى الرابع الذي حددناه لمتعاليات التعضيد ، وقد عالجنا فيه المصطلحات التناصية التراثية التي توفر إمكانية حوار النصوص بعضها مع بعض محاورة تهيمن عليها مقصدية الإعجاب والتقدير للنص السابق دون أن تتمظهر البنية المتعلق بها، أي أن النص الذي يكون موضع إعجاب وتقدير يبقى نصا مضمرا ، ومن هنا تصبح البنية المتعلق بها عصية على الفهم والاكتشاف .

ومن الخصائص الفنية والجمالية لهذا المستوى من التناص، أن النص اللاحق يقوم باستيعاب النص السابق عن طريق تحويل وتغيير بنيته بهدف تأكيد النص السابق وتجديد بنيته، ومن المصطلحات التي تندرج تحت هذا المستوى : السلخ ،والمسخ «.

السلخ: « سلخ الإهابة يسلخه ويسلخه سلخا : كشطه، وشاة سليخ كشط عنها جلدها.... وانسلخ النهار عن الليل: خرج منه خروجا لا يبقى معه شيء من ضوئه، وسلخنا الشهر نسلخه..خرجنا منه وضربنا في آخر يومه.»[67] وفي الاصطلاح النقدي فإن مفهوم السلخ كما يستفاد من المصادر النقدية: «أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه، وهذا من أدق السرقات مذهبا وأحسنها صورة ولا يأتي إلا قليلا.» [68]

نخلص مما سبق أن مفهوم السلخ مصطلح تناصي وآلية من آلياته التي تمكن النصوص من أن تتفاعل وتتحاور حوارا يصبح معه النص المتفاعل به مستوعبا بشكل يصعب على القارئ تحديد بنيته العميقة والسطحية، حينئذ ينهض 'السلخ' على مبدأ المحاكاة والمشابهة والتحويل، وهذا ما اصطلح عليه جيرار جينت التعالق النصي Hypertextualité ' كما بينا مفهوم ذلك في المبحث الأول. ومن النماذج التطبيقية التي تجسد هذا المستوى .قال الطرماح بن الحكيم [69] :

لقد زادني حبا لنفسي أنني

بغيض إلى كل امرئ غير طائل

أخذه المتنبي واستخرج منه معنى آخر [70]:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص

فهي الشهادة لي بأنـــي كامـل

وإذا سلمنا جدلا أن المتنبي قرأ شعر الطرماح قراءة تناصية واعية، وتمثل البيت السابق واستوعب بنيته العميقة، فإن هذا الأمر يفترض أن تكون بنية البيت السابق المتعلق به، قد عرفت تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون، الأمـر الـذي مكن المتنبي(اللاحق) من تجديد المعنى في هذه الصياغة المقترحة، ومن ثم يمكن أن نقول إن بيت المتنبي تعلق ببيت الطرماح، ومن هنا كان السلخ .

ولكي تتم مقاربة البيتين السابقين مقاربة تناصية، رأينا من الضروري استحضار معنى البيتين لنتبين تقاطع الحوار بينهما. فقد جاء على لسان التبريزي وهو يشرح قول الطرماح» زادني بغاضي إلى كل رجل لا فضل فيه ولا خير عنده حبا لنفسي، لأن التمايز بيني وبينه هو الذي أداه إلى بغضي، ولو كان بيننا تشاكل لما كان كذلك، فازددت بذلك محبة لنفسي لأني لو كنت مثله لأحببني.» [71] أما إبراهيم اليازجي فقد لخص معنى بيت المتنبي في قوله:» إذا ذمني ناقص فمذمته تشهد لي بالكمال لأن الناقص لا يمدح الكامل لما بينهما من تنافي الطباع.» [72]

وواضح من البيتين السابقين أن الطرماح يزداد بغضا للذي لا خير فيه، في الوقت الذي تزداد فيه محبته لنفسه، أما المتنبي فهو لا يشير إلى مسألة البغض أو المحبة على الإطلاق، إنما يؤكد على أن مذمة الناقص له هي الشهادة بالكمال، ومن هنا كان الحوار بين البيتين حوار تحويل وتجديد، وعلى القارئ الحصيف أن يتبين ذلك.

إن المفارقة بين بيت الطرماح وبيت المتنبي قائمة على مستوى البنيات اللغوية والأسلوبية والدلالية، غير أن التفاعل حاصل بينهما، ولو أن بيت الطرماح تماهى كله في بيت المتنبي، لكن هذا الأخير لم يقو على إخفاء مقصديته المتمثلة في تثبيت الدلالة التي تضمنها البيت السابق وقد وصف ابن الأثير هذا النوع من التناص بـ» أدق السرقات مذهبا وأحسنها صورة.»، لأنه يقتضي قارئا حصيفا وناقدا نبيها يمتلك أدوات نقدية تمكنه من مقاربة هذا النوع من التناص وإدراك أبعاده الجمالية.

النمط الثاني: المتعاليات النصية التعريضية:

إذا كانت الجزئية السابقة خصصناها للتفاعل النصي التعضيدي بوصفه نمطا من المتعاليات النصية، كما بينا، فإن الجزئية التالية سنخصصها للتفاعل النصي التعريضي باعتباره النمط الثاني من المتعاليات النصية، وأقصد به كل تفاعل بين نص سابق ونص لاحق جاء عن طريق التعريض الفني من خلال آليات تناصية تتيح أشكالا من التعارض، ذلك أن العلاقات اللغوية نفسها قائمة في جانب منها على التناقض والتناظر، وهو ما يسميه 'جيرار جينت' بالميتانص Métatextualité 'كما بين ذلك في المحور الأول من البحث. ومن أشكاله التي أحصيناها في التراث النقدي العربي: الإلمام، والعكس، التناص الساخر(الهجاء والنقائض)، والتي نحدده في المستويات التالية :

1 ـ التناسل الشعري التناظري

تحت هذا اللون من التناص التعريضي نتناول مفهوم 'الإلمام' الذي يجسد هذا المستوى. ومن معانيه الجمع والإصلاح. جاء في لسان العرب: «اللم: الجمع الكثير الشديد. ولم الله شعثه يلمه لما: جمع ما تفرق من أمور الناس، وأصلحه. والإلمام : النزول، لقد ألم به أي نزل ، والإلمام : الزيادة.» [73]

إن مدلول الزيادة الذي يشير إليه المصطلح اللغوي يتطابق مع المفهوم الاصطلاحي الذي يدل أيضا على الزيادة والتحريف والتناقض والتضاد، وعلى هذا الأساس فإن الإلمام يعد آلية تناصية ينشأ عنها حوار تعريضي بين نصين فيغدو النص اللاحق في حوار مع النص السابق حوار تضاد وتعارض (ليس بمعنى المحاكاة)،» وإن تضادا (المعنيان) ودل أحدهما على الآخر ... هذا هو الإلمام.» [74] ويسميه ابن رشيق أيضا بـ'التغاير' « وهو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما، ثم يصحا جميعا، وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم وغوص أفكارهم.»[75] وهو عند ابن الأثير نوع من أنواع السلخ: « وهو أن يؤخذ المعنى فيعكس.» [76] ويقابل الإلمام مصطلح 'الميتانص' الذي اعتبره 'جيرار جينت' نمطا من أنماط المتعاليات النصية. ومعناه أن البنية المحولة متداخلة مع بنية أخرى وتبرز من خلال الموقف النقدي المتخذ في النص السابق، كأن يرفض أو يعارض، ومن نماذجه في تراثنا الأدبي قول أبي الشيص، [77] :

أجد الملامة في هواك لذيذة

حبا لذكرك فليلمني اللـــوم

أخذه أبو الطيب المتنبي وعكسه:

أأحبه وأحب فيه ملامة

إن الملامة فيه من أعدائــه. [78]

فما هي العلاقة التناصية التي تربط البيتين السابقين.؟ للكشف عن هذه العلاقة نرى من المفيد أن نبسط المعنى الذي ينطوي عليه كل بيت لنتمكن فيما بعد من توصيف العلاقة التناصية التي تجمع بينهما.

يصرح أبو الشيص لمعشوقه فيقول : «إنني أجد المتعة الكاملة واللذة الكبيرة حين يوجه إلي عتاب هواك. العتاب في هواك لذة ونشوة، لذلك فلا أتأثر بما يقوله العذال، بل إنني أستزيد ذلك لأستزيد متعة ولذة وسعادة، ومن هنا يصبح اللوم عند أبي الشيص لذة. اللوم = اللذة

أما أبو الطيب المتنبي فإنه يستهل البيت باستفهام إنكاري له دلالته وإشارته في التفريق بين معنى البيت وبيت أبي الشيص ..فيقول: أأحبه وفي الوقت نفسه أرضى بالملامة والعتاب.؟ هذا غير ممكن وغير وارد لأن الملامة فيه إنما هي النهي عن حبه والصرف عن موالاته، ففيها معنى العداوة له، ومن أحب حبيبا لم يجمع بين حبه وحب عدوه ، ومن هنا يصبح اللوم عند أبي الطيب عذابا : اللوم = العذاب

انطلاقا من التحليل السابق تتمظهر المحاور التعريضية التحويلية، حيث عارض (ليس بمعنى المحاكاة) المتنبي أبا الشيص معارضة شديدة حين اعتبر اللوم عذابا. في حين أن اللوم عند الأول لذة. وكأني بأبي الطيب يسخر بما هو مبجل عند أبي الشيص. ومن هنا تتمظهر العلاقة التي تربط البيتين السابقين وهي علاقة تعريض. إن قراءة متأنية للبيتين السابقين تكشف عن حضور النص السابق (أبو الشيص) في النص اللاحق (المتنبي)

دون استدعاء. غير أن النص اللاحق ما كان ليكون له أي وجود لولا رد فعل المتنبي المتمثل في هذا الموقف الرافض الذي لم يقبل بمعادلة اللوم = اللذة.

إن التعارض في ضوء مفهوم 'الميتناص' ليس مجرد تعارض في الدلالة، إنما هو قدرة على احتواء الآخر وتجاوزه ومخالفته، إنه القطب الآخر من المعنى، ويبقى لكل نص فضله ومكانته. فللأول فضل التأسيس والبناء، وللثاني فضل الاحتواء Intégration «والتجاوز Dépassement » فالقدرة على توسيع المعنى تؤدي إلى مخالفته.

2 ـ التناص الساخر :

وهو الشكل الثاني من أشكال النمط الثاني من المتعاليات النصية التعريضية . فلا يتعارض مفهوم التناص مع الخطاب الساخر. فكل خطاب بإمكانه أن يصبح هدفا لخطاب نقدي آخر في أشكال خطابية مضادة تندرج تحت مصطلح ' الباروديا Parodie' أي المحاكاة الساخرة التي تعني في الأصل الغناء الشاذ الذي لا ينسجم مع الجوق» غناء خاطئا أو بصوت مرتفع، أو الغناء على إيقاع آخر.» [79] يختلف عن الغناء الذي يؤديه الجوق، والذي يعنيه 'جيرار جينت' من ذلك أن الخطاب المستهدف وجد من يعارضه أو ينقده أو يرفضه. وحينما تتجسد هذه العلاقة النقدية (الضدية) في نص (ما) تبرز الميتانصية. [80]

إن التناص الساخر حوار مضاد يتأسس على مقصدية معارضة الآخر مع الاحتفاظ بمبدأ المماثلة والمشابهة، إنه تناص قائم على تحويل النص عن موضوعه أو شكله فيتغير بذلك الجاد 'Sérieux ' إلى المنحط أو العكس، وبذلك تصبح السخرية تقنية لإنتاج النصوص عن طريق التحويل والتغيير والتحريف. ومن هنا يمكن القول إن التناص التعريضي متأصل في الثقافة العربية، وما شعر الهجاء l'épigramme ' إلا واحدا من أصول التناص التعريضي بكل أشكاله (المعارضة الساخرة، والمحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي).

ظهر التناص الساخر في الثقافة العربية منذ القدم وتميز بأغراضه ومقاصده الأدبية والجمالية والأسلوبية، ومن أغراضه التهكم والتنكر والتدمير، كما يقصد به المعارضة (غير المحاكاة). فالتفاعل النصي لا يتمظهر عن طريق الأخذ والتحويل والاقتباس والتضمين فحسب، إنما يتمظهر باتخاذ موقف من النصوص فيضحي إنتاج النص الثاني مشروطا بالعودة إلى النص الأول، ومن هنا ينسجم السياق لمقولة 'ميخائيل باختين' حين يقول :»ولهذا السبب بالذات يقتضي منا الصعود إلى المنابع نفسها من أجل أن نفهم الصنف الأدبي فهما صحيحا.»[81]

إن بناء الدلالة لا يتحدد من مبدأ التحويل والتغيير فحسب،إنما من مبدأ 'التعارض Opposition ' أيضا، ولهذا السبب يصنف التناص الساخر ضمن الحقل الذي تنبني فيه الدلالة على 'التعارض'. ومن النماذج الشعرية التي أوردها صاحب الأغاني، الأبيات التي رواها الأصمعي عن الحطيئة يهجو فيها رجلا من أضيافه فقال [82]:

لم أك مثل الكاهلي وعرسه
بغى الود من مطروقة العين طامح
غدا باغيا يبغي رضاها وودها
وغابت له غيب امرئ غير ناصح
دعت ربها ألا يزال بفاقة
ولا يعتدي إلا على حد بارح

قال فأجابه صخر بن أعي، فقال:

ألا قبح الله الحطيئة إنـــــه

على كل ضيف صافه هو سالـــــــح

دفعت إليه وهو يخنق كلبه

ألا كل كلب لا أبا لك نابـــــــــح

بكيت على مذق خبيث قريته

ألا كل عبسي على الزاد شائـــــح

لنرمز إلى الشاعر الحطيئة بالحرف «أ» باعتباره صاحب النص السابق النص « أ»، ونرمز كذلك إلى الشاعر صخر بن أعي بالحرف «ب» باعتباره صاحب النص اللاحق «ب». هناك سؤال يفرض نفسه في هذا السياق، ما الدافع الذي دفع صخر بن أعي إلى نظم أبياته ؟ما هي مقصديته.؟ ما علاقة مقطوعته بالمقطوعة السابقة.؟

إن النموذج السابق يندرج ضمن ما اصطلحنا عليه بالتناص الساخر، فانبناء دلالة النص (ب)، جاءت عن طريق التعارض Opposition » فالسخرية التي تضمنها الأبيات (ب) ما كانت لتكون لولا هذا التعارض بين البيتين (أ) و (ب). فالتناص في البيتين السابقين جاء عن طريق التعريض. فمقصدية صخر بن أعي تمظهرت في رفض رأي الأخر برفض حواره السابق بغية تدميره وإبطاله وتشويهه والرد عليه.

إن التناص الساخر في تراثنا العربي، بوصفه خطابا تعريضيا، يتقاطع مع الخطاب الكرنافالي الذي هو محاكاة ساخرة يتوجه بالنقد إلى الآخر في شكل تعريض ساخر استهزائي من مميزاته الضحك والاحتواء والتحويل، وهذا ما يتمظهر في التناص الساخر، حيث احتوى الشعر 'صخر بن أعي' النص (أ) في فضاء ساخر مثير للضحك ، وهذا ما جسدته المقطوعة (ب).

3 - **التعريض الفني :**

إنه المستوى الثالث الذي أدرجناه تحت نمط المتعاليات النصية التعريضية، ولتصنيف هذا المستوى من التناص اعتمدت على المقصدية المستوحاة من النصوص الشعرية وهي مقصدية معارضة الآخر (ليس بمعنى المحاكاة)، والتعارض بين الهجائي واللاهجائي بطريقة فنية واعية مقصودة، وقد زخر تراثنا الأدبي العربي بهذا النوع من التناص، ولو أن النقاد لم يشيروا إليه في مباحثهم النقدية. ومن نماذج هذا اللون من التناص ما يعرف في الأدب العربي بشعر النقائض بوصفه حوارا تعريضيا.

جاء في لسان العرب:» النقض :إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء، وفي الصحاح النقض: نقض البناء والعهد. النقض اسم البناء المنقوض به. والمناقضة في الشعر ينقض الآخر ما قاله الأول.» [83] ولا يخرج المدلول اللغوي عن المدلول الاصطلاحي لشعر المناقضة أو النقائض. فالنقيضة تجمع بين الهجائي واللاهجائي، بين الجاد والهزلي. ومن ثم فإن النقيضة تقوم على الثنائية الضدية، هجائي/ لاهجائي. ففي الهجاء يبرز التحريف والتغيير لما هو قيمي، وفي اللاهجائي يظهر ما هو جاد وأخلاقي، ولا تكون النقيضة نقيضة إلا إذا توفرت على هذه الثنائية، أي أن مناقضة الخصوم تقتضي قواعد فنية تجب مراعاتها ، وهي قواعد شكلية وجمالية .

إن النقائض الشعرية حوار ومناظرات شعرية تعريضية تتداخل مع الفن والتاريخ والجدل والدين والقيم. وتقتضي النقيضة أن تكون القصيدة المعارضة على نفس الوزن -/للقصيدة السابقة

ورويها، فهي شكل من أشكال الهيمنة على الآخر من خلال التفوق الفني والجمالي والدلالي والقيمي، وهـذا ما يفسر اصطلاحي على هـذا المستوى من التناص بـ «التعريض الفني» .

إن النقائض الشعرية بوصفها نصوصا متناصة تدخل ضمن ما اصطلحت عليه بالتعريض الفني، وهـي ليست فنا مبتدعا في العصر الأمـوي عند جرير والفرزدق والأخطل، إنما هي فن متأصل في الثقافة العربية، فقد عرف في العصر الجاهلي، وما صنع جرير وأترابه إلا امتدادا لنصوص الأسلاف من الشعراء الذين ابتدعوا هذا النوع من الحوار الشعري. ويزخر كتاب الأغـاني بنصوص شعرية تقتضي البحث المعمق لتأصيل نظرية التناص في النقد العربي القديم.

إن النقائض الشعرية نموذج متميز من المتعاليات النصية(الميتانص Metatextualité) فهي نوع مـن التناص «المـزدوج» لأن النصوص المتداخلة تتمظهر في مستويين اثنين، فالمستوى الأول يتجلى في القصيدة (أ) التي يقوم فيها الشاعر من خلال مـا هـو هجائي ولا هجائي بعملية احتـواء وخـرق وتجاوز الآخر في النص الواحد. أما المستوى الثاني فيتمظهر في الاحتواء والتجاوز الذي يقوم به الشاعر الثاني المعارض، ومن هذا المنطلق يتقاطع النصان المتعارضان فينشأ عنهما حوار تعريضي ينهض على الرد والنقد والتحويل والتغيير والتعرض، والتجاوز. ومن نماذج هذا اللون نشير إلى المناقضة التي جرت بين مالك بن العجلان، سيد الخـزرج، وبين درهم بـن يزيد أخـي سمير الـذي نشبت الحـرب بسببه لاتهامه بقتل خزرجي، وفي كتاب الأغـاني كثير من المناقضات، والتـي منها هـذا التعريض لمالك بن العجلان يذكر خـذلان بني الحـارث بن الخـزرج له وحدب بني عمرو بن عوف على سمير، ويحرض بني النجار على نصرته [84] :

إن سميرا أرى عشيرتـــــــــه

قـد حدبـوا دونـه وقـد أنفـوا

إن يكن الظن صادقا بني النجـــا

ر لا يطعمـوا الـــذي علفـــوا

لا يسلمونا لمعشر أبـــــــدا

مـا دام منـــا ببطنهـا شـــرف

لكن موالي قد بدا لهـــــم

رأي سـوى ما لـدي أو ضعفـوا

وقـال درهـم بن يزيد بن صبيعة أخـو سمير في ذلك، [85] :

يا قوم لا تقتلوا سميرا فإن

القتـل فيـه البـوار والأســـف

إن تقتلوه تزن نسوتكـــم

على كريـــم ويفـــزع السلـــف

إنك لاق غدا غواة بنـــي

عمي فانظـر ما أنـت مزدهـف

فأبد سيماك يعرفوك كما

يبـــدون سيماهـــم فتعتـــرف

إذا اعتبرنا أبيات مالك بن العجلان هي النص (ا) ، وأبيات درهم بن يزيد هي النص (ب) ،فإن أول ما ينبغي إثباته هنا أن النص (ب) ما كان ليكون لولا النص(أ) ، فالنقيضة بوصفها عملا فنيا لا تتمظهر إلا إذا احتوى النص (ب) النص (أ) أو عارضه وتجـاوزه، ومن هنا كان التداخل بين النصين..فقد وقف الشاعر درهـم بن يزيد موقفا معارضا مما

ادعاه مالك بن العجلان بطريقة فنية وإيقاع متواصل (الوزن والقافية).

إن بؤرة النص (ب) أو الجملة الهدف فيه هي :» يا قوم لا تقتلوا سميرا فإن القتل فيه البوار والأسف» هذه هي الجملة الهدف التي أنشأ من أجلها درهم بن يزيد مناقضته حيث أقام حوارا مع ملك بن العجلان تمهيدا لتهديده فيما بعد:» لأنك لاق هذا غواة بني عمي» (البيت الثالث).

إن النص (أ) خطاب عاد موجه إلى الخصم في حين يكتمل التحاور ويتأسس التعريض بظهور النص (ب) الذي تبرز فيه ملامح الحوار الصريح في قوله:»يا قوم لا تقتلوا سميرا» وتؤكد الإيحاءات الملفوظية Connotations énonciatives أن ثمة مدخلا إلى التناص عن طريق القراءة الصوتية لوحدات تعبيرية تحمل معلومات إضافية عن التناص التعريضي .ومن الأدلة القوية التي تؤكد التفاعل النصي بين النص (ب)والنص (أ) المستوى الإيقاعي المتمثل في تقاطع النصين في الوزن والقافية بما في ذلك الروي. فقد اعتمد درهم بن يزيد على نفس الإيقاع الموسيقي البارز في القافية كمقطع صوتي محكم البناء وعلى نفس الروي (الفاء المتحركة بالضم، وعلى الوزن المحدد في تفعيلات المنسوج (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن // مستفعلن فاعلات مستفعلن) .إن اختيار درهم بن زيد لنفس مستويات الإيقاع التي تبناها قبله مالك بن العجلان يؤكد على احتواء النص(ب) للنص (أ) بتحديه وتفوقه عليه، وكأني بالشاعر درهم بن يزيد يقول لمالك بن العجلان « إني أتحداك في كل شيء» .ومن هنا كان التداخل بين الشاعرين، تداخلًا يؤكد حضور النص(أ) في النص (ب) حضورا تعريضيا.

خاتمة البحث :

إن الحيف الذي لحق السرقات الأدبية بوصفها تناصا دفع النقاد إلى النظر في القضية من زاويتين:

1 ـ صنف أخضع مسألة السرقات الأدبية إلى معايير أخلاقية، فكان التحامل والحيف والظلم على الشعراء،إذ وقع هؤلاء النقاد أنفسهم في التكرار والاجترار، وظلت أحكامهم اكتشافا لما هو مكتشف وكانت النتيجة أن ربطوا السرق بالانتقاص والسطو.

2 ـ صنف ثان وعى وعيا تاما أهمية السرقات الأدبية وأبعادها الفنية والدلالية وتجاوز المعياري إلى الوصفي، وبدا الاهتمام والتركيز على معاينة المفاهيم والمصطلحات بوصفها آليات تناصية، وانصب البحث على دراسة مكونات البنيات النصية والتناصية، ومن هنا لاحت الإرهاصات الأولى لنظرية تناص عربية أصيلة.

إن التطور الذي عرفته نظرية التناص في الخطاب النقدي العربي والناتج عن التطور الذي انتاب مفاهيم الأدب واللغة والفكر والفلسفة والعلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية مكن من تأطير وتوجيه مسألة السرقات الأدبية ووضعها في إطارها الملائم. إن نظرية التناص في الخطاب النقدي الغربي ليست اكتشافا نقديا جديدا جاء ليحل محل نظرية السرقات الأدبية في التراث النقدي العربي، إنما هي ترهين لهذه النظرية القديمة الجديدة.

وفرت نظرية التناص في الخطاب النقدي المعاصر مفاهيم ومصطلحات وآليات مكنت النقاد المحدثين من تمثل مسألة السرقات الأدبية (التناص) تمثلا واعيا، وخرجت من دائرة الحيف والظلم الذي لحق بها منذ أمد بعيد إلى دائرة التفاعل النصي، ومن

هذه الرؤية ساهمت نظرية التناص في تجديد وعينا في تعاملنا النصوص ،فضلا عن تجديد قراءتنا للتراث الأدبي والنقدي والبلاغي من رؤية نقدية واعية بمسألة نصوصية النص.

إن البحث في المفاهيم النقدية والبلاغية التراثية من منظور نظرية' المتعاليات النصية 'في الخطاب النقدي الغربي يندرج ضمن مسألة الوعي بالتراث، التي تقتضي إعادة صياغة وتوجيه المفاهيم النقدية والبلاغية، ومن قراءة جديدة لهذه المفاهيم والآليات التي مكنتنا من قراءة النصوص وتأويل بعضها ببعض. وقد بات أكيدا أن النص (أي نص) لا يتأسس من عدم إنما هو تشكيل جديد للغة، تتحقق شخصيته في إشاراته وعلاماته، وأن النصوص لا تكتفي من أن تتداخل وتتعالق مع بعضها البعض إنما تقوم أيضا من اتخاذ موقف منها .

إن تحديد رؤيتنا للتناص في التراث النقدي العربي ينبغي أن تتجاوز كل ما هو تاريخي إلى ما هو مفهومي ومصطلحاتي، أي أن يتحول الدرس حول النظرية إلى درس علمي لا سجالي ينطلق من أفكار مسبقة وأطروحات متعصبة لا صلة لها بتأويل النظرية تأويلا علميا، تربطها بالخصومات الأدبية وعمود الشعر والمطبوع والمصنوع، وغير ذلك من المسائل النقدية التي لا تساعد على مقاربة نظرية التناص في التراث النقدي العربي.

الحواشي

1 ـ تودوروف تزيطاف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ، الطبعة الأولى ، سنة 1987 م ،: 41

2 ـ تودوروف .ت، رولان بارت، أ. إيكسو، م . أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المدينين ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، سنة 1987 م ، : 103/104

3 ـ م .س ، : 104

4 ـ ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد،الدار البيضاء/ المغرب، دار توبقال للنشر (ب. ت) ،: 155

5 ـ Jean Reytard.Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire. La Pensée . oct 1980. No215. :35 /عن عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر،لبنان ، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع60، :77

6 ـ عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ،لبنان، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع60/61، سنة 1989 ،:70

7 ـ مارك أنجينو وآخرون، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر، أحمد المديني، : 102

عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية، سنة 1412 ه / 1991 م. ، : 32/ عن Culler.J.Structuralits Poetics . :139 8 ___

9 ـ Julia Kristeva . La Révolution du langage. Paris. Poétique. Editions du Seuil. . 1994. :340 Idem __ 34010 :.

11 ـ رولان بارت، نظرية النص، ترجمة ، محمد خير البقاعي ،لبنان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3 ، سنة 1988، : 96

12 ـ م .س ،: 96

13 ـ م . س، :96

14 ـ م. س، : 96

15 ـ جيرار جينت، مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمن أيوب ، ، الدار البيضاء/ المغرب، دار توبقال للنشر الطبعة الثانية سنة 1986 ،.96

16 ـ Gérard Genette. Palimpsestes. Paris. Editions du Seuil. . 1982. :8 Idem __ 1117 :.

18 ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ، الدار البيضاء/ المغرب، المركز الثقافي العربي سنة 1984 م.،:99

19 ـ م ،س، :11

20 ـ م ، س،: 12 /13

21 ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميعة، دار الكتب العلميون، الطبعة الأولى ، 1401ه ،: 217

22 ـ م .س ، : 198

23 ـ الجرجاني علي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم / علي محمد البيجاوي، طبع بمطبعة عيسى الباني الحلبي، الطبعة الرابعة ،سنة 1386ه / 1966 م. ، : 199

24 ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، :218

25 ـ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج3، مصر، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى ،سنة 1381ه / 1962 م ، : 218

26 ـ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،: 185

27 ـ م .س ، : 185

28 ـ محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، القاهرة / مصر، مكتبة الأنجلو، المصرية، الطبعة الأولى ، سنة 1958 م ،: 142

29 ـ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية ، الطبعة الثانية، (ب ت). ،: 228

30 ـ القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، ،سنة 1966 م.:192

31 ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، الجزائر، دار موفم للنشر ، سنة 1991م ،: 430

32 ـ أبو حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 191/192

33 ـ م . س، : 193/194

34 ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر، ج:1،2 مطبعة السعادة ،الطبعة الثالثة، سنة1374ه / 1955م ،: 281

ـــ × لن أتناول هذا النوع من التضمين، ذلك أن هدفنا اقتصر على الإشارة إلى هذا المصطلح بوصفه أحد أنماط المتعاليات النصية التي وردت الإشارة إليها في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

35 ـ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء الثالث، مصر، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى ،سنة 1381ه / 1962 م، ج3،: 200

36 ـ المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف،، دمشق، مطبعة طوبين، ، 1396 ه / 1976 م.،: 190

37 ـ حسين المرصفي الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز ،1292ه/ 1875م : 116/ عن صبري حافظ، التناص وإشارية العمل الأدبي، القاهرة ، مجلة ألف ،ع 4 القاهرة / مصر، الجامعة الأمريكية ، ربيع 1984: 28

38 ـ صبري حافظ، التناص وإشارية العمل الأدبي، القاهرة ، مجلة ألف ،ع 4 ،القاهرة / مصر، الجامعة الأمريكية ، ربيع 1984: 28

39 ـ م .س 28

40 ـ ابن الأثير، المثل السائر، ج3،: 233

41 ـ ابن رشيق ، العمدة، ج2، : 281

42 ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، : 218

43 ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج2 ،:281

44 ـ ابن الأثير ، المثل السائر ج 3،: 234

45 ـ م . س، : 290

46 ـ ابن رشيق، العمدة، ج2، : 282

47 ـ المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الأغريض في نصرة القريض، : 207

48 ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج2،: 282

49 ـ المظفر بن الفضل العلوي ، نضرة الأغريض في نصرة القريض ،: 205

50 ـ ابن منظور، لسان العرب المحيط، بيروت/ لبنان، دار الجيل ،دار لسان العرب، 1408ه / 1988م ، م3،: 550/551

51 ـ ابن رشيق، العمدة ،ج1،: 171

52 ـ م . س،: 84

53 ـ م س،: 85،

54 ـ ابن الأثير، المثل السائر ، ج3،:200

55 ـ م . س، ج3، : 203

56 ـ حسين المرصفي الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز ،1292ه/ 1875م : 146 /147/ عن صبري حافظ، التناص وإشارية العمل الأدبي، مجلة ألف ،ع 4، القاهرة/ مصر، الجامعة الأمريكية ، ربيع 1984:

57 ـ ابن رشيق،العمدة، ج2،: 85

58 ـ ابن منظور، لسان العرب، المجلد 6،: 624

59 ـ ابن الأثير، المثل السائر ، ج3،: 230

60 ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج 2 ، : 282

61 ـ ابن قتيبة، أبو عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، بيريل، ألمانيا ، طبع ، (ب ت)،، : 54

62 ـ ابن منظور لسان العرب، م 3 ، : 432

63 ـ ابن رشيق ،العمدة ج2 ، : 281

64 ـ م . س ، م6 ، : 598

65 ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج 2 ،:282

66 ـ أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ،: ج13، : 357

67 ـ ابن منظور، لسان العرب ،م3/ : 180/181.

68 ـ ابن الأثير، المثل السائر، ج3، : 234

69 ـ أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده ومحمد عزام، مصر، ج2،3،4، طبعة دار المعرف ، سنة، 1965م ،ج1،: 122

70 ـ المتنبي، أبو الطيب، الديوان، شرح اليازجي، الجزء الأول والثاني، بيروت / لبنان، طبعة بيروت للطباعة والنشر (ب ت) ،ج1،: 355

71 ـ التبريزي ،شرح ديوان الحماسة، 'أبو تمام' ،ج1،: 122

72 ـ أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح اليازجي،ج1،: 355

73 ـ ابن منظور، لسان العرب، م5،: 396/ 397

74 ـ ابن رشيق ، العمدة، ج،:282

75 ـ م .س، : 100

76 ـ ابن الأثير، المثل السائر، ج3،: 244

77 ـ بن رشيق ، العمدة ، ج2،: 103

78 ـ أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح اليازجي ،ج2، : 152

79 ـ 1 __ 20: Gérard Genette. Palimpsestes. Paris. Editions du Seuil. 1982.

80 ـ 12 : . Idem

81 ـ ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد ،: 155

82 ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الجدباء، ج،23،16،6،3،2، 24، 25،تونس، الدار التونسية، طبعة سنة 1985م ، : 144

83 ـ ابن منظور، لسان العرب، م 6 ،: 706/ 707

84 ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3، : 21

85 ـ م . س ، :22

قائمة المصادر والمراجع :

أ ـ المصادر :

1 ـ أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده ومحمد عزام، مصر، ج2،3،4، طبعة دار المعرف ،سنة، 1965م

2 ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، ج،23،16،6،3،2، 24، 25، تونس، طبعة الدار التونسية، سنة 1985م

3 ـ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قميعة، دار الكتب العلميون، الطبعة الأولى ، 1401ه

4 ـ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء الثالث، مصر، مطبعة الرسالة، الطبعة الأولى ،سنة 1381ه / 1962 م

5 ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج:1/2 ، مصر، مطبعة السعادة ، الطبعة الثالثة، سنة1374ه / 1955م

6 ـ ابن قتيبة، أبو عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ألمانيا،، طبع بيريل، (ب ت).

7 ـ ابن منظور، لسان العرب المحيط، بيروت / لبنان، دار الجيل ،دار لسان العرب، 1408ه / 1988م

8 ـ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية ، الطبع الثانية، '(ب ت).

9 ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، الجزائر، دار موفم للنشر ، سنة 1991م

10 ـ الجرجاني علي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم / علي محمد البيجاوي، طبع بمطبعة عيسى الباني الحلبي، الطبعة الرابعة ،سنة 1386ه / 1966 م.

11 ـ القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، سنة 1966 م.

12 ـ المتنبي، أبو الطيب، الديوان، شرح اليازجي، الجزء الأول والثاني، بيروت / لبنان، طبعة بيروت للطباعة والنشر (ب ت)

13 ـ المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف، دمشق، مطبعة طوبين، ، 1396 ه / 1976 م.

ب- المراجع العربية والمترجمة :

14 ـ جيرار جينت، مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمن أيوب ، الدار البيضاء/ المغرب، دار توبقال للنشر ، ، الطبعة الثانية، سنة 1986

15 ـ تودوروف تزيطاف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، الدار البيضاء/ المغرب، دار توبقال للنشر، ، الطبعة الأولى ، سنة 1987 م .

16 ـ تودوروف .ت، رولان بارت، أ. إيكسو، م .م . أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، سنة 1987 م.

17 ـ ر. بارت ، نظرية النص ،ترجمة ، محمد خير البقاعي، لبنان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 3سنة 1988

18 ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ، سنة 1984 م.

19 ـ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ، الطبعة الأولى،: سنة 1992 م.

20 ـ صبري حافظ، التناص وإشارية العمل الأدبي، ع 4 ، القاهرة ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ربيع 1984

21 ـ عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، لبنان، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60./61،سنة 1989

22 ـ عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الثانية، سنة 1412 ه / 1991 م.

23 ـ محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مصر، مكتبة الأنجلو، المصرية، الطبع الأولى ، سنة 1958 م

24 ـ ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، الدار/ البيضاء المغرب، دار توبقال للنشر، (ب.ت).

ج- المراجع الأجنبية :

1- Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Editions du Seuil, 1982

2- Julia Kristeva , La Révolution du langage Poétique, Paris, Editions du Seuil, , 1994