التنـــاص وأصولُـــه في التـــراث النقـــدي العـــربي
– مقاربة مصطـــلـــحـــيـــة –

أ. نور الديـــن دحمـــاني
جامعـــة مستغانـــم

مقدمـــة:

التراث هو الذاكرة الماضوية للأمم، فهو إن شئنـــا منطلق التواصـــل مع لحظة الحاضر بغية استشراف آفاق المستقبـــل. ولهذا رأينـــا أن العديـــد يلحّون على ضرورته في محاولة تمثُّـــل عوالم الحداثـــة، فهذه "نازك الملائكة" تقرّر في صعيـــد الإبداع أن رسوخ حركة الشعر الحرّ – وهو تجـــلٌ فـــي حداثي – في تاريخنـــا مشـــروط بمدى وعي الشاعر الحديث بكون التراث هو المنطلق الذي وجّهه لإبداع الجديـــد[1].

وهذه الملاحظة يمكن أن نعمّمها على مختلف منـــاحي الفكر والمعرفة، لذلك ألفينـــا العديـــد من الباحثيـــن يتفطّنـــون لقيمة هذا الجـــدل القائـــم بين التـــراث والحداثـــة، أمثال"الجابري" في(نحن و التراث)، و (التراث و الحداثـــة) و " أدونيس" في (الثابت والمتحوّل) و " محمد أركون " في (الفكر الإسلامي، قـــراءة علميـــة) وغيرهم...، فكـــلّ هؤلاء تقريبـــا ربطوا فهمهم لهذا الموضوع بثنائيـــة الإبـــداع والاتبـــاع.

وقد زخر تراثنـــا العربي الإسلامي إجمالا بكنـــوز ثرّة في شتّى الميادين والمجالات الفكريـــة والثقافيـــة، ولعلّ النقد الأدبي يعدّ من أوفر هذه المجالات حضورا في هـــذا

التراث، ذلك أن هناك عدّة قضايا وظواهر أدبية شغلت انتباه النقاد قديما؛ فباتت محور بحثهم، ومادّة خاما لمؤلّفاتهم.

بيد أن الإشكال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو مدى قابلية هذه المصطلحات التراثية لمواكبة واقع النقد الأدبي المعاصر؛ فالمناخ الثقافي والتاريخي الذي هيّأ لكلتا الممارستين النقديتين يختلف تماما، علما أن التراث النقدي قديما نجده في أكبر مناحيه قد تبلور على هامش الدرس القرآني، إذ أن الحاجة إلى فهم القرآن الكريم استدعت الشعر، ومن ثمة تهيّأت الفرصة للنظر في كلا النمطين الكلاميين واستخلاص الشواهد منهما...

في حين إن النقد الأدبي الحديث فالمعاصر كان في قسم هامّ منه نتاج احتكاكنا بثقافة الآخر (الغرب)، حيث أكبّ الدارسون والنقاد المعاصرون على فهم الإبداع الأدبي في ضوء المفاهيم والإجراءات والآليات النقدية الأجنبية، وكذا ألفينا طه حسين متأثرا بفلسفة الشكّ لدى ديكارت، ومحمود أمين العالم متأثرا بالماركسية، ومصطفى ناصف متأثرا بالمنهج الجمالي اللغوي وعز الدين إسماعيل متأثّرا بالمنهج النفسي، وهذه المناهج وغيرها كلها وافدة على ثقافتنا النقدية.

في الواقع مهما ابتعد المدى الزمني بين القطبين النقديين، فالأمر الثابت أن هناك تواصلا معرفيا قد قام بينهما، وما يدعم ذلك أن هناك مصطلحات لا تزال حاضرة في نقدنا المعاصر، ولكن بمسمّيات مختلفة ومعان ودلالات متماثلة أو على الأقلّ متقاربة، من ذلك:

- المجاز ← الانزياح الدلالي
- الالتفات ← العدول
- الكناية، التعريض ← الرمز
- الاستعارة ← الصورة الفنية

- السرقات، الاقتبـــاس، التضميـــن... ←الحواريـــة، التنـــاص

من هذا المنطلق سأحرص في هذه المحاضرة على تناول المصطلح الأخير وهو (التنـــاص). الذي له ما يقابله ويعادلـــه في تراثنـــا العربي إلى حدّ بعيـــد. وذلك من خلال السجال النقـــدي القديم الذي لطالمـــا احتـــدم حول موضوع السرقات الأدبيـــة، فهي ظاهرة لاحظها القـــدامى وربطوها بقضيـــة الأصالـــة والابتكـــار في الفن، فناقشـــوها في سياق ما يعرف بثنائية الإبـــداع والاتبـــاع، ومن هنا يتعيّـــن علينـــا المقاربة بين مصطلحيـــن أحدهما تراثي نابع من صميم الثقافـــة العربيـــة، وآخرهما ناشئ في محضن الفكر النقدي الغربي.

ولعلّ طبيعـــة المنهج المعـــوّل عليه في معالجـــة هذا الموضوع تقتضي أن نستهـــلّ الحديث أوّلا - خلافا لما قد يشي به العنوان الذي وُسمت به هذه المداخلـــة - عن قضية السرقات الأدبيـــة في التراث بوصفها معادلا يقترب من عدّة نواح من مصطلح التنـــاص، كي نكوّن الإطار المعرفي النظري الذي يتيـــح لنا آفاق المقاربـــة بين هاتين الظاهرتين النقديتيـــن.

أولا: الســـرقـــات الأدبيـــــة

بما أن التفكير الإبداعي ميزة مشتركة بين جميع النـــاس ناهيك عن أفراد المجتمع الواحد أو البيئة الثقافيـــة الواحدة أو الانتماء العرقي الواحد، فقد ناقـــش معظم النقّـــاد الأدب موضوع السرقات الأدبيـــة انطلاقا من جدليـــة الأصـــالة والتقليـــد التي تخضع لها في الحقيقة جميع مناحي السلـــوك البشـــري[2].

ولهذا ألفينـــا جميع من نبـــغ في مجال من مجالات الحياة، قد انتفعـــوا بمن سبقوهم، إما بالأخذ عنهم والإفادة منهم، وإما بمحاذرة الوقوع في زلاتهم وأخطائهم، وكذا المؤلّفون الذين ذاع صيتهم في الآفاق، وعُدّوا من العباقرة الأفذاذ كانت لهم وقفات نظر وإفـــادة في مناهـــج غيـــرهم، لأن التجارب - مهما كانت طبيعتها - اقـــد فيما بينها، « فالحياة في سيرها، والإنسانية في زحفها نحو تحقيق مثلها تسير

سيرا قد يوصف بأنه وئيد، وقد يوصف بأنه حثيث، ولكنّه في الحالين تتابع الخُطى...»[3]، وهذا ما سنحاول أن نفهم في ضوئه موضوع السرقات، بوصفه أحد شقّي هذه الدراسة.

ولعلّ الوعي النقدي بالسرقات الأدبية أخذ - في تصوّري- في البروز إلى الوجود بتأثير الاهتمام بجمع المصحف الشريف وضبط القراءات القرآنية وتحقيقها، حرصا على سلامة كلام الله من التحريف والضياع، فضلا عن الاشتغال بتدوين الحديث النبوي الشريف، وتحقيق روايته، وضبط أسانيده في ظلّ أصول علم الجرح والتعديل، إذ كانت غاية الرواة تحرّي الأمانة والدقّة في التوثيق، صونا للسنة النبوية من الوضع والادّعاء الباطل.

فلا غرو أن تكون العناية بموضوع السرقات وليدة هذا الوعي بحفظ التراث الديني للأمة. كيف لا والتراث الأدبي لا يزال يقع من نفوس العرب موقعا مكينا، وهم أرباب الفصاحة والبيان، وهو ميزتهم التي يتفاضلون بها عن سائر الأمم. فمن هنا لا يبعد أن يكونوا قد استعاروا من جهدهم في حفظ الكتاب والسنة آليات النظر والتدقيق والتمحيص، التي رفدتها سعة اطلاعهم وسلامة ذوقهم وخصوبة ذاكرتهم، التي هيّأت لهم محفوظا شفويا ثرًّا.

مفهوم السرقة ومعادلاتها المصطلحية:

تمكّن كبار النقّاد العرب — بفضل ما أوتوا من اطلاع واسع بالأدب ومقدرة على تمييز فنونه وردّه إلى أصحابه — من التنبيه إلى أن هناك مواضع الأخذ والاقتفاء والتدليل عليها، وذلك من منطلق حرصهم على صون التراث الأدبي من أن تطاله لوثة الادّعاء والانتحال، «وكان من أثر تلك العناية أن أكبروا نسبة الأدب لغير قائله، وإفادة أديب من أديب، ووصفوا هذا العمل بأوصاف كثيرة، تحطّ من شأن فاعله، وتحطّم كيانه بين الأدباء»[4].

إن السرقة في مفهوم النقد القديم «أن يأخذ الشاعر معنى ليس له فيتبنّاه ويعرضه في صياغة جديدة، وقد تكون السرقة نسخا، وقد تكون تحسينا؛ فالنسخ هو الإتيان بالمعنى عينه، والتحسين هو أن يلطّف الشاعر المعنى الذي يأخذه»[5]، أو هي احتيال بعض الأدباء للإفادة من إبداع من تقدّموهم من غير الإشارة إلى مبدعيه، أو نسبته إلى قائليه، والمراد بالسرقة الأدبية سرقة المعنى الذي اختصّ به شاعر ونُسبت إليه. فالقصد من السرقة يتّجه إلى المعنى غالبا، كما قد يتجه إلى اللفظ أيضا.

لذلك نجده ظهر في البلاغة العربية بمصطلح الاقتباس الذي يقتضي الكاتب أن يشير إلى مصدر الاقتباس في هامش المتن وغالبا ما يكون من القرآن الكريم والحديث الشريف تارة، وبمصطلح التضمين إذا كان مصدره من غيرهما تارة أخرى؛ أي: استعارة الأبيات وأشطرها من شعر الغير، وإدراجها في أثناء أبيات القصيدة، واعتبروا ذلك حسنا بيانيا[6].

كما اصطنع النقاد العرب مصطلح "الأخذ"، وهو أن يأخذ الأديب معنى من المعاني أو صورة من الصور، ثم يجوّدها ويتجاوزها إلى معنى وصورة أحسن منها، فهو أحقّ بذلك من غيره.

إضافة إلى مصطلحات أخرى تسمّت بها ظاهرة السرقات الأدبية تمّ تصنيفها وفق حالات معيّنة، منها الاصطراف، وهو أن يُعجب الشاعر ببيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه على جهة التمثيل، ومنها الانتحال، وهو أن يدّعي الشاعر شعر غيره فينسبه إلى نفسه على غير سبيل التمثيل، ومنها الادّعاء، وهو أن يدّعي غير الشاعر لنفسه شعر غيره، خلافا للانتحال الذي يكون فيه أخذ الشاعر من الشاعر، ومنها الإغارة، وهي أن ينظم الشاعر بيتا ويخترع له معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيُروى له دون قائله، ومنها المرافدة، وهي أن يعين الشاعرُ شاعرا آخر بالأبيات يهيّئها له...، وهناك ألقاب أخرى استحدثها الحاتمي (حلية المحاضرة)[7].

ثمّة ما يشيـــر إلى أن أوّل من ذمّ السرقـــة هو الشاعر الجاهلي "طرفة بن العبد" حيث يقـــول[8]:

ولا أُغيـــرُ على الأشعـــارِ أسرِقُـــهـــا عنهـــا غَنيتُ وشـــرُّ النـــاسِ من سَـــرقـــا

وقال بعده "حسّـــان بن ثابت" مبرّئا نفسه من نقيصة الأخـــذ متنصّـــلا منها[9]:

لا أسرِقُ الشعراءَ ما نطقوا بل لا يوافقُ شِعرُهُم شعري

و ادّعى "جرير" على "الفرزدق" الســـرق فقال:

سيعْلـــــمُ من يكون أبـــوه فيْنا ومن عُرِفَت قصائـــــدهُ احتلابا

وادّعى "الفرزدق" مثل ذلك على "جرير" فقال:

ن استراقـــك يا جريـــرَ قصـــائدي مثلُ ادّعاك ســـوى أبيـــك تنقُـــل

ومن نماذج السرقات وشواهدها في الشعر العربي تغنّي "الأعشى" بالخمر في قوله:

كـــأسٍ شـــربتُ على لـــذّة وأخْرى تداويت منـــهـــا بـــهـــا
كـــي يعلـــم النـــاس أني امرؤ أتيـــتُ الْمَـــسرَّةَ من بـــابـــهـــا

وقال "أبو نواس" سالخـــا المعنى مضيفـــا إليه معنى آخر:

دعْ عنـــكَ لومي فإنّ اللّـــــومَ إغْـــراءُ وداونـــــي بالتي كـــانتْ هي الـــدّاءُ

"فللأعشى" فضل السبق إليه و"لأبي نواس" فصل الزيـــادة عليه.

وقال "بشـــار بن برد" :

من راقب النـــاس لم يظفر بحَاجتِـــه وفاز بالطيّبـــات الفـــاتـــك اللّهِـــجُ

فأخذه عنـــه "دعبل الخزاعي" في قولـــه:

من راقـــبَ النـــاسَ مـــات غَـــمّـــا وفـــــاز باللـــذّة الْجَـــسُـــور

وقال النابغـــة:

تبـــدو كواكبه والشمـــسُ طالعـــةٌ لا النورُ نورٌ ولا الإظـــلامُ إظـــلامُ

لكنّه أخذ صدر البيت برمّته عن الشاعر "وهب بن الحارث بن زهرة" في قوله:

تبـــدو كواكبه والشمـــسُ طالعـــةٌ تجْري على الكأس منه الصابُ والمقـــرُ

الصاب : شجـــر مـــرّ ، ولعلّه أراد طعم المرارة، والمقـــر: المـــرّ والحامـــض والســـمّ.

موقف القـــدامى من السرقات الأدبيـــة:

حظي مبحث السرقات الأدبية بكفـــل- أكبر من أن يلمّ به حصـــر- من اهتمام رواة الشعر والنقّـــاد القدامى، إذ تعـــدّ أبرز القضـــايا النقدية وأهمّها لديهم، فتناولوها بالكشف والإحصـــاء والتبويب، وتضاربت من ثمة آراؤهـــم وتصوّراتهـــم من حولها. فهذا "أبو عمرو بن العلاء" يجيب سائلا قال له: أرأيت الشاعرين يتفقـــان

في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلقَ واحد منهما صاحبه، و لم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافقت على ألسنتها[10].

ثم إنهم تراوحوا في قراءتهم لهذه الظاهرة بين متشدّدين «يسمّون هذا العمل سرقة، وسَرَقا، وانتهابا، وإغارة، وغصبا، ومسخا، إلى غير ذلك من الألقاب والأوصاف التي تشين صاحبها»، ومعتدلين رفقاء «يتلطّفون في تلك الألقاب تحرّزا من الخطأ، وإحسانا للظن، فيسمّونه اقتباسا، وأخذا، وتضمينا، واستشهادا، وعقدا، وحلاّ، وتلميحا، وغير ذلك من الأسماء المهذّبة»[11]، وهم بعد هذا وذاك يقرّون بأن السرق «باب لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه»[12].

فالموقف النقدي العربي بين مسوّغ لهذا الصنيع باعتبار قيمته الأدبية الإبداعية التي تعكس سعة اطلاع الأديب وثقافته، مقرّ لمشروعيتها الأدبية والجمالية، مستحسن لقيمتها الفنية، وبين رافض له متحرّج منه إما من باب الحرص على حفظ التراث الأدبي، وإما لدواعي الحقد والحسد الذي يكنّه فريق من النقّاد لبعض الشعراء، في محاولة الثلب عليهم، فانقصوا من شأنها وأنكروا تلك المشروعية.

يعدّ "المبرّد" من بين من تناولوا هذا الموضوع الذي أخذ يدلّ على المعاني المسروقة، لا بين الشعر والشعر فحسب، بل بين الشعر والنثر، فقول "أبي العتاهية":

وا عجبا للناس لو فكّروا وحاسبوا أنفسهم أبصروا

مأخوذ من قولهم: «الفكرُ مرآةٌ تريك حُسنَك من قُبحك».

ثم جاء "ابن المعتز" واستفاض في الحديث في مسألة السرقات، مفصحا عن موقفه منها، وإن كان يتماشى وموقف بعض معاصريه، إذ يقول: « ولا يُعذر الشاعر

في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأوّل، أو ينسج له بذلك معنى يفضح به ما تقدّمه ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه»[13]. ومن ضمن المثالب التي كان قد أحصاها "لأبي تمام" سرقته للمعنى دون أن يجيد أداءه أداء فنيا[14].

ولعلّ "أبا تمام" و"البحتري" و"المتنبّي" من أكثر الشعراء الذين كانوا محطّ اهتمام النقاد القدامى، فقد عني هؤلاء بالإبانة عن مواطن سرقاتهم، باحثين في تاريخية النصوص الإبداعية: الأصلية المأخوذ عنها، والنصوص الآخذة، إضافة إلى شعراء آخرين، ولعلّ حجم التأليف في هذا الموضوع يربو على حجم التصنيف في أيّ موضوع آخر.

وقد كان "ابن طباطبا" يرى بأن مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدث في القرن الرابع، فكانت طريقته لتحصيلها هي السرقة والأخذ، ومن ثمّة وضع قانونا لذلك: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[15].

وقد دأب "أبو الضياء بشر بن يحي النصيبي" على كشف سرقات "البحتري" من "أبي تمام" في كتاب أفرده لذلك، فهو يرى أن« المسروق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه، وأبعد آخذه في أخذه»[16]، ومما أحصاه "النصيبي" في باب سرقات "البحتري" الشعرية قوله:

ولنْ تستبين الدهر موضع نعمة إذا أنت لم

تُدلِلْ عليها بِحاسِد

الذي أخذه من أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طُوِيت أتاح لها لسانَ حسُودِ[17]

وذهب"الآمدي"إلى أنه يمكن تصنيف السرقة والأخذ عند "أبي الضياء النصيبي" في ثلاثة أشكال:

- أولا: معـــان جارية في عـــادات الناس مألوفـــة لديهم ومتداولـــة فيما بينهم، ولا يُقـــال فيهـــا إن شاعـــرا سرقهـــا من الآخر.

- ثانيـــا: معـــان قال "أبو الضيـــاء": إنها مسروقـــة بيد أنه وقع في اضطراب، إذ ليس بين كلّ معنييـــن منها أي تناسب أو صلـــة.

- ثالثـــا: المعاني التي ذهب "أبو الضيـــاء" إلى أنها مسروقـــة، ولكن الاتفـــاق فيها كامن في الألفاظ، وهذا غير محظور على الشاعر.[18]

أما"الآمـــدي"فإن الكشف عن السرقات الأدبية من أهمّ المحاور النقديـــة التي ضمّنها كتابه (الموازنـــة)؛ فقد أحصى"لأبي تمام"مائة وعشرين بيتا أخذ معانيها من شعـــــراء آخرين، ثم ناقش بعض النقّـــاد فيمـــا عـــدّوه من سرقاتـــه، ويقول في ذلك: «إن الذي خفي من سرقاتـــه أكثر مما ظهـــر منهـــا على كثرتها»، ويعزو سبب ذلـــك إلى عناية "أبي تمام" بالشعر أكثر من أية عناية أخرى[19]. ومن أمثلـــة سرقة "أبي تمام" ما أخذه عن "الفرزدق" حيث يقول:

والشيْب ينهـــض في الشبـــاب كأنه ليل يُصيـــح بجانبيـــه نهـــار

ويقول "أبو تمـــام":

والشيب إن طـــرد الشبـــاب بياضـــه كالصبـــح أحدث للظـــلام أفولا

بيد أن "الآمـــدي "يمثّـــل للسرقـــة الصحيحـــة بقول "أبي تمـــام":

لا تشجَيَـــنَّ لها فإن بكـــاءهـــا ضحك وإن بكـــاءك استغـــــرام

أخـــذه من قول الشاعـــر "نبهـــان العبشمـــي":

وإني إن بكيت بكيت حقّـــــا وأنك في بكائك تكـــذبيـــنا

كما أحصى مواطن أخرى من سرقات "البحتـــري". ويميّـــز "الآمـــــدي" بـــين سرقـــة الخاص من المعـــاني، وسرقـــة المشتـــرك ما بين الناس، ويرى أن النوع الثاني لا يعدّ سرقة، في حين أن الأوّل هو السرق بعينـــه[20].

من خلال تتبّع "الآمدي" للسرقة يستنبط بأنها ليست من العيوب الكبيرة: «...لأني قدّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصّة المتأخّرين إذ كان هذا بابا من ما تعرّى منه متقدّم ولا متأخّر»[21].

ويستخلص مما ساقه"الآمدي"من آراء بخصوص هذا الموضوع مقياسه في تقصّي السرقات، وهو أن ما جرى على الألسن وشاع من المعاني أو أصبح كالمثل السائر بين الناس فلا يعدّ من باب السرقة إذا اشترك فيه الشاعران، كذلك فإن ما كان اتفاقا بين ألفاظ معيّنة لا يعدّ سرقا، إلا أن الصعوبة في تطبيق هذا المقياس تنحصر انطلاقا من مدى الشيوع والجريان على الألسن.

يرى"أدونيس"بأن «السرق الذي يحسّن المعنى قد يجيء كشفا للمعنى المأخوذ وإجادة للفظه، وقد يكون اتباعا حسنا، وقد يكون إجادة في الأخذ، وإحسانا للفظ، وإصابة في التمثيل، وقد يجيء المسروق بزيادة هي عكس المعنى الأوّل، وقد يكون تحويلا مجيدا له»[22]، ومن ذلك قول "أبي تمام":

قد يُنعم الله بالبلوى وإن عَظُمت ويبتلي الله بعض القوم بالنعم

وهو مأخوذ من قول "أبي العتاهية":

كم نعمة لا تستقلّ بشكرها في طيّ أحشاء المكاره كامنة

كما أن"الحاتمي"- فيما أورد عنه "إحسان عباس"-لم يكن ثمّة من هاجس شغله تقريبا في (حلية المحاضرة) سوى الحديث عن الأخذ والسرقة، وهناك أبواب وضعها "الحاتمي" في تعداد أنواع الأخذ جاءت في تسعة عشر بابا، ولهذا التوجّه المنهجي الإحصائي دلالة دقّة الحصر التي تميّز بها هذا الناقد، وتلفيه قد استعمل في هذا المجال مصطلح «الاستعارة» بمعنى الأخذ[23].

وحاول "ابن وكيع" في (المنصف) إظهار سرقات المتنبي الذي اعتبر خصومه من نقّاد القرن الرابع الهجري شعره مرقّعة مشكّلة من معاني الآخرين لكثرة سرقاته[24]،

وصنّف "ابن وكيع" السرقات عموما في عشرة أنواع[25]، واختطّ لنفســـه منهجـــا في الكشف عن السرقات:

- لا يقف عند الأبيات الفارغات والمعـــاني المكـــرّرات المردّدات إلا قليلا كي لا تُظَـــنّ به الغفلـــة عنها.

- لا يتوقّف عند المعاني التي كثر تداولها بين الشعراء كتشبيـــه الوجه بالبـــدر.

- حكـــم عند كلّ سرقة إن كان المتنبّي قصّر في الأخذ أو ســـاوى فيها المأخوذ عنه أو استحقّ المعنى المسروق دون قائلـــه الأوّل، مشيـــرا إلى علّة ذلك[26].

واعتمد "القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني" آراء "الآمـــدي" في تطرّقـــه لإشكالية السرقات مع إمعـــان في التدقيـــق والتحليـــل وكشف العلاقات النصيـــة بين ما هو مسروق متّبِـــع من جهة، وما هو مســـروق منه متبـــَع من جهة أخرى[27]. ومثلمـــا اعترض "الآمـــدي" على كثير من السرقات التي حشدها ابن عمار وابن أبي طاهر وغيرهما، قدح "القاضي الجرجاني" في صحّة ما أخرجـــه أولئك النقـــاد من سرقات "أبي تمام" و"البحتري" و"أبي نواس"[28].

وبخصوص موقفه من السرق فقد عـــدّه عيبـــا قديمـــا، إذ «مازال الشاعر يستعيـــن بخاطر الآخر ويستمـــدّ من قريحته ويعتمـــد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهرا كالتوارد...وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المُحدَثون إلى إخفائـــه بالنقل والقلب وتغييـــر المنهاج والترتيب...»[29]، على أنه سعى لإيجـــاد نوع من التبرير اعتـــذر به للشعراء المحْدَثيـــن كون المتقدّميـــن منهم سبقـــوهم إلى طرق العديد من المعاني[30].

في حين إن اهتمـــام "عبد القاهر الجرجاني" بهذا الموضوع لم يتجـــاوز ترديـــد مواقف النقـــاد المعتدليـــن، وعموما فهو يحدّد مواطن الاتفـــاق في باب الأخذ ويحصرها كالآتي:

- اتفاق الشاعرين في عموم الغرض، كأن يصف كلّ منهما ممدوحه، بالشجاعة والسخاء...، ويستبعد هذا الجانب من دائرة السرقة والأخذ.

- اتفاق الشاعرين في تشبيهات معروفة، كتشبيه الجواد بالبحر، والشجاع بالأسد، وهذا قدر مشترك بين الناس، وهذا أيضا لا يندرج ضمن السرقة والأخذ.

- اتفاق الشاعرين في ما لا يُدرك إلا بالرويّة والاستنباط والتأمّل، وهنا قد تنطبق دعوى السرقة والأخذ[31].

ويمكن أن يشي عدم وقوفه المستفيض والموسّع عند ظاهرة السرقة بأنه لم يكن ليَعُدَّها من ضمن الاهتمامات الحقيقية والجوهرية في واجهة النقد الأدبي[32]؛ خصوصا إذا علمنا أن الهاجس الذي كان يلحّ عليه إنما هو صياغة نظرية النظم التي قدّم من خلالها فهماً جديدا للإعجاز القرآني.

ثانيا: التناص

لما كان النصّ في نظر اللغويين الحداثيين فضاءً من العلامات، كان لزاما على العلامة أن تنضامّ إلى العلامة الأخرى في سياق نصّي، فتشكّلان بمعية العلامات الأخرى فضاء قابلا هو الآخر للتأويل والتفسير والقراءة، ليغدو النص نسيجا من الرموز الدالّة، مما يتيح إمكانية تداخل مجموعة من الأفكار من نصوص أخرى محكومة بمرجعية ثقافية وحضارية معيّنة، ومن هنا استنبط الحداثيون ظاهرة نصّية مُستحدثة اصطلحوا عليها بالتناص.

مفهوم التناص:

هو آلية سيميائية من آليات الخطاب الأدبي، ويعدُّ من المفاهيم الغربية المولّدة المترجمة عن مصطلح (intertextualité) الفرنسي. فالترجمة العربية مأخوذة من الجذر اللغوي (نصص)، ومنها كلمة(نصّ) التي يُقصد بها في أصل اللغة رفع الشيء، ونصُّ كلّ شيء منتهاه، وقولهم: نصّ الحديث؛ أي: رفعه، ولعلّه مشتقّ

من المنصّة التي تُظهر عليها العروس لتُرى...[33]. أما التحديد الاصطلاحي للنصّ فيشير إلى كلّ حدث كلامي أو أداء لساني ملفوظا كان أو مكتوبا[34].

وتعرّف "جوليا كريستيفا" التناص على أنه «التفاعل النصّي في نصّ بعينه»[35] كما ترى جوليا في مناسبة أخرى أن «كل نصّ يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكلّ نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[36]، ولقد اعتمدت في ذلك على منهج التحليل النفسي.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح يصف ظاهرة قديمة في الأدب قدم الكتابة عن الأدب نفسها، فانه مصطلح يستند إلى أسس معرفية لم تتيسّر للنقد الأدبي إلا مؤخّرا، نتيجة التطوّرات الهائلة التي تحقّقت لعدد من العلوم الإنسانية مثل علم النفس واللغويات الحديثة وغيرها.

يحيل التناص إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الأدبي، هكذا يتم بعث فضاء نصّي متعدّد حول المدلول الأدبي. وبصورة أوضح نستطيع أن نقول إن التناص هو أحد مميِّزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها.

ولا شكّ أنّ الأديب لا يمكن أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي المتشابك. ومع ذلك فإن النقاد يلحون على شريطة التجاوز للنصوص التي تناصّ معها النصّ الجديد وإلا أضحى كلامًا مكرّرا.

والتجديد وتجاوز الآخر أمر ضروري حتى لو كان هذا الآخر المبدع نفسه؛ لأن المبدع قد يتناصّ مع نفسه من خلال نصوصه، كما يستطيع أن يتناصّ مع نصّ واحد فقط لمبدع آخر، أو نصوص أخرى لأدباء آخرين، وقد تكون عملية التناص بين جنسين أدبيين لا على مستوى جنس أدبي واحد. كما قد يشمل التناص مستوى الشكل أو مستوى المضمون أو كلاهما معا.

التناص: نشأته وتطوّره في النقد الأجنبي (الاروبي).

ارتبط الحديث عن نشأة التناص وبداياته الأولى بوصفه مصطلحا نقديا بتطوّر الدراسات اللسانية المعاصرة، فالناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva أول من اصطنعه في النصف الثاني من القرن العشرين تحديدا في (1966)، كي تصف به ظاهرة محدّدة في النصوص الأدبية، كانت تتفحّصها في ضوء ما لاحظه الناقد ميخائيل باختين.

فقد كان "باختين" قبل ذلك يقول بالحوارية في النصوص الأدبية، من خلال كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة)، بشأن تفاعل النصوص فيما بينها وطرائق استعادتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء - من نصوص سابقة عليها، وأثر ذلك في إنتاج الدلالة. وكذلك من خلال دراسته لأعمال "دستويفيسكي" الروائية حيث وضع مصطلحي تعدُّدية الأصوات والحوارية.

أكّد حضور التناص في الإجراء النقدي المعاصر على اقتحام اللسانيات لجميع المباحث الأدبية، إذ أن «الوحدة القاعدية الحقيقية (للسان- الكلام) ليست هي (التلفّظ- الحوار الداخلي الوحيد والمعزول)، كما هو معروف، ولكنها تفاعل تلفُّظين على الأقلّ، أي الحوار»[37]، أو ما يشير إليه "باختين" بعلاقة الخطاب بالحوارية[38].

أما "تدوروف" Todorov فيذهب في توصيفه للحوارية إلى أنها«كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصًّا...، فكل تتاجين شفويين، أو كلّ ملفوظين مُحَاور أحدهما للآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية»[39].

عمدت "كرستيفا" إلى إجراء تطبيقات حول التناص في دراستها (ثورة اللغة الشعرية)، ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت

الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناول هذا المفهوم وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد حدّد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" أصنافاً للتناص[40].

وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص وصار ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام وشاعت في النقد الأدبي الغربي، ووفد فيما بعد هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى رحاب النقد الأدبي العربي، في جملة ما وفد إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي.

التناص، كيفية تحديده وأنواعه:

يقوم التناص بوصفه مقوّما سيميائيا بإلغاء الحدود بين شتى النصوص أو الوقائع أو الشخصيات أو الصور أو القيم التي يتمثّلها الشاعر في نصّه الجديد، حيث تنصهر هذه النصوص فيه، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدّة، مما يجعل من النصّ همزة وصل بين عدّة أزمنة وأحداث و دلالات، ويتحدّث الدكتور "علي العلاق" عن هذه التقنية قائلا: «القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسّد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توتُّرها وغناها وهذه اللحظة تتّصل على الرغم من تفرُّدها بتيّار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى»[41].

وهذا ما يطلق عليه "الغذامي" (تناص النصوص)، فالنص ابن النص[42]، على حد تعبيره، فكل نصّ هو وعاء يشتمل على أصداء نصوص أخرى، رغم احتفاظ كل نص بخصوصيته ومميزاته، ولاشكّ أن الشاعر يتأثّر برصيده من الموروث الثقافي، ويؤسّس عليه نهجه الشعري.

بيد أن الإشكال الذي يتعيّن علينا أن نصوغه – في ضوء تصوّر باختين- «كيف ندرك، في الواقع خطاب الغير؟ كيف تحسّ الذات المتلقّية- في وعيها بتلفُّظ الغير- هذا الوعي الذي يعبّر بواسطة الخطاب الداخلي؟ كيف يستوعب الوعي الخطاب بفعالية، وما هو التأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الكلام الذي يلفظ به

المتلقي من بعد ؟»[43]، وبمعنى آخر: كيف نتمكّن من تحديـــد مواطن التناص في نصّ ما ؟ وأنّى لنا أن نعرف أن شاعرا ما قد استثمر هنا بيتاً أو حادثـــة أو قيمـــة أو أسطورة ...؟

«والجواب يكون أن تمييز إشارات الشاعر وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي لأن ذلك يعتمد على المعرفة، أي معرفة المتلقّي ومدى اتساع ثقافته»[44]، لأن المعرفة عـــدّة حيويـــة في تأويـــل النصّ من قبل المتلقي، «فكل حضور ذهني لدلالة ما ونحن نقرأ نصًّا فإن مردّه إلى التناص، وعلينا حينئذ أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في رصيدنا الثقافي الخاص، ومنه نتعرف على كيفية استثمار الشاعر له»[45]، وهنا يقف القارئ وقفة تأمّليـــة بين دلالتيـــن مختلفتين أو أكثر – يُفترض أن يصل بينها تماثل معنـــوي– يصهرها نصّ واحد جديد، مما يستـــدعي دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد.

ثمة ضربـــان من التنـــاص يمكن لنا رصدهما، وهذا وفق تجلّيـــه في النصوص، وهما: التناص الظاهر (التناص الواعي أو الشـــعوري)، ويـــدخل ضـــمنه الاقتبـــاس والتضمين. والتناص اللاشعوري (تنـــاص الخفاء): ولا يكون فيه المؤلف واعيا بحضور نصّ ما في النص الذي هو بصـــدد إبداعـــه[46].

مفهوم التنـــاص لدى النقـــاد العـــرب الحداثيـــن:

بعد أن أتينـــا على مسح التصوّرات التنظيرية الغربيـــة لمفهـــوم التنـــاص، نكون قد مهّدنا السبيـــل إلى الخوض في قراءة نقّادنا المُحدثيـــن له، التي لم تكن بمنأى عن الأجواء المعرفيـــة الأجنبيـــة، ولا بمعزل عن تأثيرها الإجرائي، فـــإذا جئنـــا لاستعـــراض شيء من آرائهـــم بشـــأن هذا التفاعـــل النصي نلفـــي "عبـــد الله الغذامي"، يرى أن كلّ نـــصّ له حالة انتمـــاء وإدراك، وهو حالة انبثـــاق عمّا سبقه من نصوص تماثله في جنســـه الأدبي. والنصوص الأدبيـــة ممتـــدّة عبر الـــزمن علـــى بعضها، عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكلّ نصّ يتشرّب من نصوص أخرى،

ويقوم بتحويلها. فالناص يغرف المعاني من النص، ويوظّفها في نصّه، فيحوّلها وفق أسلوب يرتضيه هو[47].

يقول "الغذامي": «إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلقي فيه الزمن بكلّ أبعاده، حيث يتأسّس في الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهّل نفسه بإمكانية مستقبلة للتداخل مع نصوص آنية»[48]، فالإبداع لديه مشروط بمبدأ التواصل التاريخي، حيث لا تعرف النصوص حدودا زمنية.

ومما يلاحظ على مجمل آرائه بشأن هذا المصطلح السيميولوجي، وقوفه عند مصطلحات السيميولوجيين الأوائل المنظّرين للمصطلح أمثال "رولان بارث" و"جيرار جينات" و"جوليا كريستيفا" و"ميشال ريفاتير"، ويذهب إلى أن هؤلاء النقاد إنما اختلفوا من حيث الاصطلاح، في حين كان اتفاقهم من حيث أن النصوص الأدبية متداخلة. ويورد معارضة شوقي للبحتري في سينيته، فكلّ معارضة هي نصّ متداخل مع نصّ سابق له[49].

ونجده يستشهد بمذهب "ليتش": «إن النص ليس ذاتا مستقلّة أو مادّة موحّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تُحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف...»[50].

فالنص الأدبي شبكة من العلائق، غير مستقلّ في ذاته، يقتضي التآلف والانسجام بين وحداته. والكاتب يكتب عصارة نصوص متعاقبة، وتراكمات من الأفكار في ذهنه متعارضة متحاورة، فتنسجم وتأتلف لتولد في نصّ جديد.

أما "محمد مفتاح" فيرى بأن الكتابة التاريخية تتعانق في أوجهها المؤتلفة والمختلفة، فالنص الصوفي مثلا يتغذّى بالحكايات والشعر والأمثال والأخبار والحديث، ومن هذا التعانق تتمكّن من إدراك النصّ الصوفي في بنيته

الكلّيـــة[51]. بيد أن الأنمـــوذج التنـــاصي في الأدب العربي لا يقتصر علـــى الـــنص الصـــوفي فحسب، بل على جميع أشكال النصوص الأخرى؛ فالروايـــة المغاربيـــة ذات مرجعيـــة تناصية على سبيل المثـــال مع الروايـــة في المشـــرق العربي.

"فمفتـــاح" ينطلق في ضبط مفهوم التناص انطلاقا من التنبيـــه إلى أنـــه قـــد يتداخل مع مفاهيم: الأدب المقارن، والمثاقفـــة، ودراسة المصادر، والســـرقات، ومن هنا تتعيّن حتميـــة تمييز كلّ مفهوم عن الآخر تفاديا للخلط[52]، وانطلاقا من قـــراءة بعض التعاريف الأجنبيـــة للتنـــاص يرى أنه «تعالـــق (الدخول في علاقـــة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيـــات مختلفـــة...»[53].

كما لم يفت "مفتاح" أن يتطرّق إلى آلياته، كالتمطيط والإيجـــاز، إضافة إلى علاقتـــه بالشكـــل والمضمـــون والمقصدية[54]، ليخلص إلى أنه « وسيلـــة تواصل، لا يمكـــن أن يحصل القصد من أيّ خطـــاب بدونه...»[55]. و بدخول البـــاحثين العـــرب في إشكالية المصطلح، جرّاء تضارب الترجمات وتنوّع مشارب المدارس النقدية، وجـــدنا "محمد بنيـــس" يطلق عليه مصطلح (النصّ الغائب)[56].

وتصوّر "محمود جابر عباس" التناص بأنه « اعتمـــاد نصّ من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفهيـــة أو الكتابيـــة العربيـــة أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيويـــة والتركيبيـــة والتشـــكيلية والأسلوبية بين النصين»[57]. فيركّز إضافة إلى محاولة ضبط المفهوم، على ضرورة وجود مستويات ربط نصّية مشتركـــة بين هذه النصوص المتقاطعة، التي يتشكّل من تفاعلها التنـــاص؛كما عرفه الدكتور أحمد الزعبي بقوله: «أن يتضمّن نص أدبيّ ما نصوصـــاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شـــابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[58].

البعد الأدبي في السرقات الأدبية و التناص:

وبقي لنا أن نتساءل بعد ذلك عن مدى حضور البعد الجمالي في هاتين الظاهرتين الأدبيتين اللتين واكبتا الخطاب الأدبي قديما وحديثا، وعن كيفية تحقّق هذه المسحة الفنية ومقوّماتها الإيحائية في مستوى الفعل الإبداعي في حدّ ذاته من جهة، ومستوى التلقّي من جهة أخرى.

بيد أن ذلك مشروط قبل كلّ شيء بضرورة تقصّي نظرة نقّاد الأدب لكلّ مصطلح منهما على حدة، بحكم تباين الإطارين الثقافيين اللذين نشأ فيه كلّ منهما؛ فالسرقات نُظر إليها غالبا نظرةً شزراء، لا تخلو من انتقاص وذمّ، ولعلّ أصل التسمية بهذا المصطلح في حدّ ذاته يشي بهذه الصفة السلبية، ويوحي باستهجان هذا المنحى في مجال الإبداع الشعري، فهو من مادّة سرق التي تدلّ على أخذ الشخص الشيء ليس له. فهو فعل لا أخلاقي، ورد ذمّه في كلام العرب والقرآن الكريم، فضلا عن الأعراف الخلقية الإنسانية.

لذلك أُثرت عن بعض القدامى أحكام قيمة استهجانية للسرقة في سياق تصنيفهم لأنواعها، واستعراض شيء من الشواهد الشعرية التي نحى بها أصحابها هذا المنحى، مثل (فاحش، رذيل، قبيح، مذموم...)، فكانوا يعدّونها من عيوب النظم، سيّما إذا كان فحواها « قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وهو الذي يعبّر عنه أهل هذه الصناعة بالمسخ وهو من أرذل السرقات وأقبحها»[59]، أو إذا كان من قبيل الانتحال أو الادّعاء أو غيرهما.

على أن السرقات ليست دوما عيّا ووصمة نقص للأديب، بل تكون أحيانا محبّبة لها ما يسوّغها أدبيا، ومن هنا ألفيناهم يجتهدون في تخيّر مسمّيات لائقة بديلة- سبق الوقوف عند بعضها- تنطوي على إيحاءات الإبداع، وبهذا «عدّ الأقدمون (السرقات) ضربا من الفنية الأدبية؛ أي أنها مجال الحذق والمهارة، ولا يستطيعها كلّ أديب. وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق المبرز الذي

يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه، بحيث يبدو أمام القارئ شيئا جديدا بعيد الصلة عن أصله القديم...»[60]. وهذا ما حدا ببعضهم للاصطلاح على تلك السرقة البارعة بحسن الأخذ.

وذكر "القلقشندي" استحسان بعض السرقات، فتطرّق إلى حسن الاتباع والقدرة على الابتكار، ومن ذلك أن يؤخذ المعنى فيُكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى «وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه عن باب السرقة»[61]، ومنه كذلك أخذ المعنى وسبكه بإيجاز، «وهو من أحسن السرقات لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول وسعة باعه في البلاغة»[62]، ومنه أيضا قلب الصور القبيحة إلى صور حسنة، «وهذا لا يسمّى سرقة بل إصلاحا وتهذيبا»[63].

فالسرق ليس فقط أن يكون الشعراء في مطلق الأحوال عالة على من سبقوهم، بل قد ينطوي على ما يثري أدبية النصوص الإبداعية، كأن يغدو أسلوبا انبهاريا محاكيا يجسّد منطلقا لنبوغ موهبة واعدة، كما يتيح للشعراء أن يهذّبوا من خلاله معاني وإفضاءات، وأن يرتقوا بها لأداء شتى أغراضهم.

والسرق كذلك يعكس عمق تبحّرهم في مجال الثقافة الإبداعية من جهة، ومدى قابليتهم للتماهي والتعالق والتواصل مع التجارب الأخرى من جهة ثانية.

أما التناص فهو ظاهرة سيميائية فنية حيوية لا يكاد يخلو منها خطاب أدبي، ولم يُنْظَر إليها بنفس النظرة السلبية التي رأيناها مع بعض أشكال السرقات، بل تبلورت بوصفها تجلّيا فنيا يتيح إمكانات التحاور النصي الذي من شأنه إشباع الدلالة وإغناؤها في سياق توارد الأدباء على المعاني والقيم والخواطر والأفكار، على اختلاف مرجعياتهم حضاريا.

ويشير "محمد مفتاح" إلى ضرورة التناص في تشكيل شاعرية الشاعر، فهو بالنسبة إليه «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها...»[64].

وليس التناص بالظاهرة السلبية التي تسم النصّ الأدبي في نظر "أنور المرتجي"، إذ يرى بأنه شرط كلّ نصّ... وأنه ليس تقليدا أو عملية استرجاع إراديـة وإنما هو إنتاجية[65]. فالتناص وفق تصوّره إنتاج خلال إنتاج... والنصّ يفرض وجوده بفعل نصوص أخرى.

والتناص سمة من سمات سعة الاطلاع والانفتاح، إذ يعكس ثراء الرصيد الثقافي والمعرفي لدى المبدع الحاذق الذي لا يركن عند حدّ ترداد نصوص أخرى في سياق استرجاعي أجوف ومفرغ من أية قيمة جمالية تبليغية، بل يتعدّاه – باصطناع التناص– إمّا إلى محاولة التفوّق أداءً على المعنى المستحضَر من روح تلك النصوص بتمثُّل إفادة جمالية ما تحقّق إنتاجية خلاّقة، وإمّا إلى إثراء مقصدية نماذجه الإبداعية وتدعيمها فيجعلها ذات إيحاء، حتى يتمكّن من أداء التأثير المطلوب تبليغيا وجماليا؛ وفي كلتا الحالتين يتمّ استيفاء بلاغة البعد الإقناعي في الخطاب الأدبي.

ومؤدّى ذلك أن التناص والسرقة الأدبية – إذا التزمت بالضوابط والمسوّغات التي حدّدها لها القدامى–كلاهما من شأنه أن يدغدغ مخيال المتلقّي ويجعله ينخرط آليا في تأسيس قراءة واعية فعّالة، تجمع بين تقنيات الربط والموازنة والتحليل والتركيب والانتقاء؛ في ظلّ ما تزخر به ذاكرته من عوالم إبداعية راسخة، يستمتع من خلالها بلذّة القراءة.

وبعد هذه القراءة الذي ارتأيت أن أُدرجها ضمن المقاربة المصطلحية، يمكن الانتهاء إلى أن القديم ممثّلا بالتراث قد يتقاطع مع الجديد مجسَّدا في الحداثة في العديد من المفصليات، وبما أن النقد الأدبي أحدها، فلا غرو أن تلتقي ظاهرة السرقات الأدبية بمختلف تمظهراتها الاصطلاحية مع ظاهرة التناص في العديد من المناحي، حتى وإن ابتعد المدى الزمني بهما أولا، واختلفت أطرهما المعرفية ثانيا، إلا أن التماثل والتقارب تبقى حظوظه واحتمالاته قائمة

واردة بينهما، سيّما من حيث الجانب الوظيـــفي، بحكم سُنيَّة توارد الثقافات والمعارف الإنســـانية على عدّة ظواهر وأفكار مشتـــركة.

الهوامـش :

[1]- نازك الملائكـة، قضـايـا الشعر المعـاصر، ط.2، 1965- بغـداد، ص 49.

[2]- بدوي طبانـة، السرقات الأدبيـة، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص11 وما بعدها.

[3]- المرجع السـابق ، ص16.

[4]- نفسـه ، ص 34.

[5]- أدونيـس ، الثابت والمتحـوّل، الجـزء الثـاني- ص190.

[6]- بدوي طبانـة، السرقات الأدبيـة – ص 162 وما بعدها.

[7]- ينظر: بدوي طبانـة، السرقات الأدبيـة – ص 52.

[8]- ينظر: المرجع السـابق – ص 39.

[9]- ينظر: نفس المرجـع السـابق – ص 41.

[10]- ينظر: نفس المرجـع السـابق – ص 42.

📖- العقـد ضـد الحل، لأن العقـد نظم المنثـور، والحل نثر المنظـوم.

[11]- بدوي طبانـة، السرقات الأدبيـة – ص 34.

[12]- ابن رشيق، العمـدة في محاسن الشعر – ج2 / ص 280.

[13]- أبو عبيـد الله المرزبـاني، الموشـح، ص 496، وينظر أيضـا: إحسـان عبـاس، تاريـخ النقـد الأدبي عنـد العـرب، ص 119.

[14]- (رسـالـة في أبي تمـام)، وينظـر: إحسـان عبـاس، المرجـع السـابق – ص 119.

[15]- ابن طباطبـا، عيـار الشعـر، ص 76. وينظـر أيضـا: إحسـان عبـاس، تاريـخ النقـد الأدبي...،ص 139.

[16] - ينظر: الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ج1/ ص325.، وينظر أيضا إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 153.

[17] - ينظر: الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ج1/ ص304 – 324.

[18] - الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ج1 / ص 326 – 350.

[19] - أدونيس، الثابت والمتحوّل، الجزء الثاني – ص190.

[20] - المرجع السابق – ص191.

[21] - الآمدي، الموازنة بين الطائيين – ج1 / ص 291.

[22] - أدونيس، المرجع السابق – ص192.

[23] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – ص 258 – 262.

يذكر أنه استعمل في صدر (الحلية) مصطلح «الاستعارة» أيضا بالمعنى البياني المعروف.

[24] - ينظر: إحسان عباس، المرجع السابق – ص 253.

[25] - ينظر: المرجع نفسه – ص 296. وهذه الأنواع أتى على ذكرها في أولى مقدّمتَيْ كتابه (المنصف)، التي أفردها للبحث في السرقات الشعرية بشكل عام.

[26] - ينظر: المرجع نفسه – ص 299 – 300.

[27] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – ص 323.

[28] - القاضي ابن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه – ص 209 وما بعدها.

[29] - المصدر نفسه – ص214.

[30] - المصدر نفسه – ص 215.

[31]- عبد القاهر الجرجاني، أسـرار البلاغـة – ص 313 وما بعدها.

[32]- إحسـان عبـاس، المرجـع السابـق – ص 438.

[33]- ابن منظـور، لسـان العرب – مادّة (نصـص).

[34]- ينظر: دحماني نور الدين، مقـوّمات السـرد الإعجازي في الخطاب القصصي القـرآني، مخطوط ر. ماجستيـر، قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة السانيا، وهران، 2002 – ص 121 وما بعدها.

[35]- انظر: شربل داغـر، التنـاص سبيـلا إلى دراسـة النص الشعـري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة ، 1997 – ص 128.

[36]- أحمد الزعبي، التنـاص نظريـاً وتطبيقيـاً، مؤسسة عمون للنشر، الأردن، ط2، 2000 – ص 12.

[37]- ميخائيـل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة- ترجمة: محمد البكري ويمني العيد – ص 157.

[38]- للتوسّـع في أنمـاط الحواريـة ومستوياتهـا الثلاثـة التي حدّدهـا "باختيـن": التهجيـن، الأسلبـة، والحوارات الخالصـة؛ ينظر : حميـد لحمـداني،أسلوبيـة الروايـة (مدخـل نظـري) – ص 83 وما بعـدها.

[39]- ينظـر: أحمـد يوسـف، تحليل الخطاب ،"من اللسانيات إلى السيميائيات" – مقال مدرج ضمن موقع أنترنت، محـرّك بحث: www.google.ae.

[40]- ينظـر: محمد بنيـس، الشعر العربي الحديث، بنيـاته وإبدالاتهـا، ج3: الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب،ط1، 1990 – ص 186.

[41]- علي العلاق، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 2002 ،ص 51.

[42]- عبد الله الغـــذامي، ثقافـــة الأسئلـــة "مقـــالات في النقـــد والنظريـــة"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992،ينظر فصل(تداخل النصوص:النصابن النص).

[43]- ميخائيـــل باختين:الماركسية وفلسفة اللغة- ترجمة: محمد البكري ويمني العيد- ص 157.

[44]- إيمان الشنيني، التنـــــاص (النشـــــأة والمفهوم)، جداريـــة محمود درويش نموذجا، مقال مدرج ضمن موقع أنترنت: www.ofouq.com .

[45]- المرجـــع الســـابـــق.

[46]- مفيـــد نجـــم، التنـــاص بين الاقتبـــاس والتضمين والوعي واللاشعـــور، جريدة الخليـــج، ملحق بيـــان الثقافـــة، ع 55، يناير 2001.

[47]- عبد الله الغـــذامي، الخطيئـــة والتكفيـــر، ص 318.

[48]- المرجـــع السابق، ص 320 – 321.

[49]- نفســـه، ص 321.

[50]- نفســـه، ص 321.

[51]- ينظـــر أحمـــد يوسف، وظائف الخطـــاب الصـــوفي في نصّ (الغريب)، لأبي حيـــان التوحيـــدي، مقاربـــة سيميائيـــة، مجلّـــة كتابات معاصـــرة – عـــدد : 19.

[52]- محمد مفتـــاح، تحليـــل الخطـــاب الشعـــري(استراتيجيـــة التنـــاص) — ص 119.

[53]- المـــرجـــع الســـابـــق – ص 121.

[54]- نفســـه – ص 129 / 133.

[55]- نفســـه – ص 134.

[56]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3: الشعر المعاصر، - ص 183.

[57]- استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث،علامات، نادي جدة الأدبي، شوال 1423.

أخذا عن : إيمان الشنيني، التناص (النشأة والمفهوم)، جدارية محمود درويش نموذجا، مقال مدرج ضمن موقع أنترنت: www.ofouq.com.

[58]- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً - ص 12.

[59]- أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 2/ ص 341.

[60]- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في تقليد الأعمال الأدبية وابتكارها – ص 162.

[61]- أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج 2/ ص 334 - 335.

[62]- المرجع السابق- ج 2/ ص 336.

[63]- نفسه- ج 2/ ص 341.

[64]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – ص 121.

[65]- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 36.