REPUBLIC OF YEMEN
YEMEN CENTER FOR
STUDIES AND RESEARCH
SANA'A

بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية اليمنية
مركز الدراسات والبحوث اليمني
صنعاء

التاريخ : ٢٠١٤/٨/١٨م
الرقم : ٢٧٣

المرفق :
الملف :

الأخ الدكتور/ خالد علي الغزالي المحترم

نود الإحاطة بأن بحثكم الموسوم بـ"المصطلح النقدي والنسق الأدبي: إشكالية التسمية (مصطلح التناص أنموذجاً)" قد تم قبوله للنشر في مجلة دراسات يمنية وسيتم نشره في الأعداد القادمة.

وتقبلوا تحياتنا،،

مدير التحرير
قادري أحمد حيدر

دراسات يمنية

مجلة علمية محكمة تعنى بشؤون البحث العلمي في اليمن

يصدرها مركز الدراسات والبحوث اليمني

A Journal of Yemen Center for studies and Research

رئيس التحرير

أ.د. عبد العزيز المقالح

مدير التحرير

قادري أحمد حيدر

هيئة التحرير:

أ. سمير محمد العبدلي — د. همدان زيد مطيع دماج

أ. عبد الودود سيف — أ. إسماعيل الوريث

أ. عبد القادر علي عبده — د. محمد أحمد المخلافي

أ. عبد الباري طاهر — د.بلقيس إبراهيم الحضراني

أ. نبيان ناصر علي

المستشارون:

أ. عبده علي عثمان — د. يحيى صالح محسن

أ. طهر علي الارياني — د. احمد شجاع الدين

سكرتير التحرير

عبد الله حجر عبد ربه

مجلة فصلية محكمة تصدر عن مركز الدراسات والبحوث اليمني

في هذا العدد

- علي أحمد باكثير.. صور من الذكرى
- الوحدة اليمنية في برامج المنظمات والأحزاب السياسية.
- الغزل في موشحات بن عبد الله شرف الدين.
- تطور الدستور وإشكالية تغيره في ج. ي.

صنعاء - الجمهورية اليمنية

المصطلح النقدي والنسق الأدبي : إشكالية التسمية
(مصطلح التناص أنموذجاً)

د. خالد علي الغزالي *
جامعة صنعاء

تمهيد:

كان للتغيير الذي أحدثته تيارات ما بعد البنيوية بين طرفي العلامة: الدال والمدلول الأثر المهم في تعديل النظرة إلى كثير من المفهومات مثل: (المؤلف – القارئ –النص – الكتابة – الأثر – الثنائيات البنيوية)، وفي ابتداع الكثير من المفهومات الجديدة التي وضعتها من أجل مساءلة المقولات القديمة والمترسبة.

والنسق الأدبي من المفاهيم التي ظهرت في حقل النقد الأوروبي في دراسات مع بعد البنيوية، إذ يركز اهتمامه للبحث عن مضمرات الخطاب التي أسهمت الثقافة في غرسها. لما كان النص يتطلب من الناقد الغوص والبحث عن الدلالات المضمرة التي تتشكل داخل النسق النصي بخفاء يرضخ له الخطاب، ويسبر أفكار صاحبه على نمط واحد جرّاء انتمائهم لبيئة ثقافية وفكرية مشتركة، فالنسق الأدبي مواضعة (اجتماعية – أدبية – دينية – أخلاقية) تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمنياً المؤلف والناقد والجمهور.

إن النسق بوصفه عنصراً مركزياً في الحضارة والثقافة والمعرفة والسياسة والمجتمع، يتسم من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تتكشف إلا بالقراءة المتأملة ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز معرفي ومفاهيمي متكامل.

وتكمن خاصية النسق دائماً بقدرته على الإنفلات، والبناء/إعادة البناء، التمايز والتحويل، والتوليد، أي أنه بهذا المفهوم نسق عابرً للمرجعيات المتعددة الخطاب.

ولا شك أن تشظيات النسق داخل البنى النصية يسمح بتشكيل أنساق أخرى مولدة بالغة التداخل والجاذبية ، فهي أنساق شبيهة بـ(كمياء الخلايا)،على حد تعبير (بارسونر).

والنسق الأدبي مفهوم يكتسب سمات اصطلاحية وقيماً دلالية خاصة، لذا يجب على الناقد أن يضع في اعتباره قبل الغوص والتعامل مع النسق/النص أمور عدة منها:

- إن النسق الأدبي ذو طبيعة سردية وقادر على الاختفاء مستخدماً أقنعة كثيرة أهمها: قناع الجمالية اللغوية.

- لابد أن يكون النص نصاً جمالياً:لأن الجمالية تدفع الناقد إلى تبني المصطلح الأرقى والأشمل لبيان جماليات النص.
- النظر إلى الدلالة المضمرة في النسق الأدبي؛ لأن النسق الظاهر لا ينتج نسقاً أحادياً مضمراً، بل سلسلة أنساق لا نهائية مضمرة،على الناقد المؤوِّل التحصين بمجموعة خبرات لفحصها وبيان إضماراها ومواطن الجمال فيها؛ وهذا لا يتأتى إلاّ من خلال التزود بالمعرفة المصطلحية القائمة على الدقة المعرفية .

ولما كانت بعض الدراسات النقدية المعاصرة يكتنفها كثير من الغموض؛ بسبب استخدام النقاد مصطلحات بعيدة المنال في الفهم لدى بعض الدارسين، بل إن معظم النقاد العرب يذهبون الى استعمال مصطلحات بعينها بقصد أو من دون قصد في دراساتهم وتقدم أنموذجاً في الدراسات الأدبية المعاصرة.

لذا تأتي أهمية البحث في استقصائه لأهم الأسباب التي تحول دون فهم المصطلح الوافد من خارج الذات إلى الذات – لدى الدارس العربي، فضلاً عن أن الدراسة تبحث الإشكالية في مصطلح التناص باعتباره من أكثر المصطلحات اضطراباً لدى الباحثين الأوروبيين والعرب.

وقد استعان الباحث للوصول إلى غايته بمناهج ووسائل عدة : من استقراء وتوصيف وتحليل وتعليل ومقارنة، بغية كشف القصور في المفهوم المصطلحي لهذا المصطلح، كون النظرة الشخصية له ماتزال أكثر تأثيراً من النظرة الموضوعية.

روافد وضع المصطلح:

أ – الإنشاء (الوضع): في سياق الحديث عن تأسيس المصطلح يعني مجرد إنشاء كلمة دالة أو تسمية مميزة، بل إن تحديد الظاهرة وإنتاجها وإبداعها حضارياً هو الذي يعطي شرعية تسميتها، فوضع الكلمة قرين ما تشير إليه يعطي النشاط اللغوي تتويجاً لأنشطة إبداعية سابقة، من هنا فإن الاصطلاح يرتبط بالاختراع بالمفهوم الدقيق، ولكي يحظى هذا الوضع أو الاختراع بالاستقرار أو الشيوع قد تسبق هذه المرحلة عثرات أو معوقات تهدف إلى اختيار الأفضل والأنسب، لذلك تبقى هذه القناة عرضةً للمزالق المنهجية والخلط بين المصطلحات فلا تجري على وتيرة واحدة، وتصبح المسألة أشد تعقيداً حينما يحاول الواضع فرض مصطلحه على شكل أدبي مستحدث في الوقت ذاته يلقى هذا المصطلح على الرغم من غياب الدقة في وضعه رواجاً في الأوساط اللغوية والنقدية، فمثلاً: في العام ١٩٤٧م نشرت نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا)، ونشر بدر شاكر السياب قصيدته (هل كان حباً؟) اتبعا فيهما تكرار تفعيلة معينة من البحور

الصافية، وقد أطلقت نازك الملائكة على هذا الشكل المستحدث تسمية (الشعر الحر) وترجع الإشكالية التي أثارها الشعر الحر إلى خمسة أسباب رئيسة:

أولاً: كونه ترجمة للمصطلح الإنجليزي (Free verse) والفرنسي (Vers Libers) اللذان يعنيان التحرر من الوزن والقافية.

ثانياً: إن مفهوم الشعر الحر كما تنادي به نازك الملائكة وتقنن له ليس حراً ولا يملك من الحرية إلاّ قدراً محدداً يتمثل في عدد التفعيلات في كل شطر وفي القافية إرسالاً وتقيداً.

ثالثاً: عدم اتفاق الشعراء والنقاد على المصطلح بل ورفض معظمهم له.

رابعاً: عمومية مدلول هذا المصطلح واتساع مدلوله الأصلي واللغوي.

خامساً: إن هذا المصطلح كان قد استخدم قبل أن تطرحه نازك كنوع شعري مختلف.

هذه الأسباب دفعت الشعراء والنقاد إلى محاولة وضع مصطلحات دالة على هذا الشكل الأدبي المستحدث، فطرحت التسميات الآتيه: (الشعر الجديد، والشعر الحديث، والشعر المعاصر ،و شعر الحداثة، والشعر المعلق، الشعر المرسل المنطلق، شعر التفعيلة، والشعر المستحدث) ، ومع ذلك كله بقيت تسميته (الشعر الحر) أكثر شيوعاً من التسميات التي طرحت بعد تأسيسه على أيدي جيل الرواد.

(ب) الاستعارة أو النقل: وتعتمد على نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى عبر الترجمة، ويعد هذا لوناً من حوار الحضارات.

(ج) التعريب: هو ما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة والمعاني في غير لغتهم بعد كتابتها بالحروف العربية وإخضاعها لتعديل طفيف من لفظ حروفها وإخراجها على الأوزان العربية المؤلفة إذ تصبح مع مرور الزمن سائغة حلوة الجرس كأنها أصلية والأمثلة عليها تعد بالألوف منها: أجاص (عن العبرية)، إبريق (عن الفارسية)، إبليس (في اليونانية).

- إشكالية التسمية:

أدى غياب التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات في الوطن العربي ، وعدم وجود مراكز عربية تختص بالمصطلحات وتضع قواعدها وأسسها إلى تبني كثير من الباحثين مصطلحات اجتهادية ،وبهذا فقد المصطلح حمولته الدلالية الموضوعية المرتبطة بمرجعية محددة واحدة ليستبدلها بأخريات متعددة بتعدد واضعيها على اختلاف مستوياتهم، مما عكس سلباً في كفاية المصطلح الإجرائية ودوره الفعال في توحيد المعلومات وتيسير

تناولها، مما أثر في حرفية الناقد الذي أصبح يتأرجح بين هذا المصطلح وذاك حسب مفهومه وقدرته على استيعاب مدلول المصطلح المتناول في التحليل.

وهنا نعرض بعض الإشكاليات التي أدَّت إلى غموض المصطلح النقدي والتي انعكست بدورها على التفاعل بين المصطلح كمفهوم إجرائي والنسق الأدبي كنص إبداعي وهي:

١- غموض الدلالة في المصطلح المترجم:

تعد مشكلة غموض الدلالة في المصطلح المترجم من المشكلات التي تنبه لها بعض المهتمين بهذا الحقل.

ذهب الدكتور: أحمد درويش إلى هذه الإشكالية التي يجب تحاشيها قائلاً: "إن جراء ما يدفعني إلى التعبير عن هذه الحالة – بلغة قد لا تتوافر لها شروط الوقار الأكاديمي – يرجع إلى الإحساس بالخسارة الكبرى عندما يرى الناس الترجمة، وهي عملية نقل دم لجسد منهك، كما أشار ميخائيل نعيمة منذ ثلاثة أرباع القرن، وهو تعبير ما زال صالحاً للفكر العربي المعاصر، بل لعله أصبح جسداً أكثر حاجة إلى مزيد من الدماء في عصر تناسي المعرفة السريع، هذه الترجمة عندما يراها الناس وقد أصبحت معرضاً لتجارب الشكل، وتفجيرات اللغة، وطرح مصطلحات لا اتفاق عليها، ويرونها تكاد تتحول إلى لغة خاصة بين طائفة خاصة، وتخلع تبعاً لذلك لغتها تلك شيئاً فشيئاً على لغة الإنشاء ذاتها، فلابد أن يحس الناس بخسارة وبأس قد يصرفهم عن هذا الرافد الحيوي"[١].

والرؤية النقدية السابقة بقدر ما تلح على أهمية الإفادة من الروافد الحيوية والفكرية والنقدية إلا أنها توحي بأهمية حسن التعامل معها، لأن الناقد الذي لا يتقن اليوم لغة أجنبية يشكو من نقص في الأدوات المنهجية قد لا تعوضه الترجمات التي تأتي متأخرة في ظل غياب مشروع قومي للترجمة في الوطن العربي، فضلاً عن أن المترجمين العرب لا يأخذون من لغة واحدة فمنهم من يترجم عن الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو الأسبانية.وهذا بدوره سيخلق –حتماً– اختلافاً بل تشويشاً في تلقي النصوص والنظريات والمصطلحات عند القارئ العربي وخير مثال لذلك تمايز النقاد في تحديد مصطلح (الاتجاهات) وعلاقته بمصطلح (المنهج) وعلاقتهما بغيرهما من المصطلحات مثل: المدرسة، والمذهب والنظرية.

٢- الاختلاف في تعريب المصطلح النقدي:

نتج هذا عن النهل والترجمة مشكلة أخرى وهي الاختلاف في تعريب المصطلح النقدي، فالقارئ للخطاب العربي بشكله العام والخطاب النقدي بشكل خاص يجده "يعج بمصطلحات ومفاهيم كثيرة يجهد الباحث نفسه لفهمها فيعجز أو يصل وصول غير المتأكد من دقة ما وصل إليه، ولعل السبب في هذا كون أغلب هذه المفاهيم مسوقة في – صيغة لفظية– لم يعهدها القارئ العربي، ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته لكونها أدخلت إلى عالمه فاحتفظت بشكلها المأخوذ من المصدر فتبدو إنجليزية أو فرنسية ، وذلك تبعاً للغة الناقد أو لكونها قد عُرِّبت فتبدو عربية في الظاهرة لاحتوائها أصواتاً عربية بيد أنها لا تمت في حقيقة الأمر إلى العربية بصلة لأنها لا تعبر عن مضمونها"[٢].

ويمكن أن نشير إلى أن اختلاف المصطلح لا يمثل مشكلة في الثقافة العربية وحدها، وإنما هو مشكلة عامة تعانيها الثقافة الغربية وخصوصاً الدراسات اللسانية والنقدية، نقف على ما ذكره الدكتور عبد العزيز حمودة : عن الجدل الذي أثارته كلمة (intertextuality)، وغرابة المصطلح النقدي الذي نقلت، فأحياناً تترجم "تناص" وأحياناً أخرى تترجم إلى "بينصية" التزاماً بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية، وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية، والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى "بين" inter و"نص" Text فيكون التعبير الأكثر دقة هو (بين – نص) وهو في ذلك يختلف عن النصية (Textuality) في صورتها البنيوية التي تعني تحليل النص الأدبي كما هو من داخله؛ بمعنى أن النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداثته داخل نسقه الأصغر، بعضها ببعض، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه، ويحدد قواعده تشكيله؛ أما البينصية فهي نقيض ذلك تماماً[٣].

ويرى بعض الحداثيين المتأخرين : إن كل نص جديد في حقيقته تناص، وأن "النصية هي أيضاً بينصية"[٤]؛ فالنص الجديد ينشأ عن نصوص سابقة، ويحمل في داخله بقايا التراث الثقافي، وكأن الشاعر يمسك بيده معولاً يدمر به التقاليد وتراثها المتراكم من النصوص؛ ليعيد تركيب ما يستحق الاحتفاظ به؛ مما يكشف عنه خدمة للنص الحاضر، لذا وجدت غربة المصطلح النقدي في الثقافة الغربية، غير أن حدة المشكلة ليست بالدرجة نسفها في ثقافتنا التي أهم مما يميزها أنها ثقافة بيانية مجازية تتطلب على الدوام – كما يرى علي حرب – " التفسير والتأويل، فما دامت الألفاظ كتابات واستعارات، وما دامت الكلمات حقول احتمالات، ينبغي أن تؤول، والتأويل اختلاف، واللغة المجازية تبرز أكثر من موقف، وتتسع لمختلف الاجتهادات والآراء، وبذلك يتولد لدينا أكثر من خطاب،

وبالتالي أكثر من مذهب وفرقة، اذ تكون لكل فرقة مقالتها الخاصة، وكل مذهب يعتبر خطابه معيار الحقيقة، وكل واحد يمنح خطابه صفة العمومية والشمول وما عداه خطأ وفساد"[٥].

٣- الاختلاف في درجة تقبل مفهوم المصطلح الأجنبي:

هنا نجد مصطلحات عدة باللغة الأجنبية يقابلها بالعربية ألفاظ كثيرة مما يؤدي إلى التشويش في تلقي الخطاب الغربي وفهمه في الثقافة العربية ،ولا يقتصر هذا على الخطاب النقدي فقط؛ وإنما نجده في مختلف الخطابات العربية: مثل السياسة والإعلام والفلسفة والعلوم الأخرى، من أمثلة ذلك:

- مصطلح deconstruction يقابله بالعربية الألفاظ الآتية: تفكيك – تفكيكية – تقويض – تشريح.
- مصطلح: Structuralism يقابله بالعربية: البنوية[٦]- البنيوية – البنائية- الهيكلية – الشكلية.
- مصطلح semiologie / semiotique يقابله بالعربية: السيمولوجيا – السيمويوطقا – السيميوتكيا- السيميائية – السيمياء- علم السيمياء – السيميائيات – علم العلامات – العلامية – العلاماتية – علم الأدلة – الدلائلية – الأعلاذية.
- مصطلح: communication يقابله بالعربية: الاتصال – التوصيل- الإيصال – التواصل – الإبلاغ – التبليغ.
- مصطلح: poetique يقابله بالعربية: الشعرية – الشعريات – الشاعرية – الجمالية – الإنشائية – علم الأدب – الإبداع الفني/ الإبداع – فن النظم – فن الشعر – نظرية الشعر – بويطيقا – بوتيك.
- مصطلح: cohesion يقابله بالعربية: السبك – التماسك – الاتساق – التناسق- الإنسجام – الترابط.
- مصطلح: coherence يقابله بالعربية: الحبك – الانسجام – الترابط – التلاحم.
- مصطلح: Enonce يقابله بالعربية: قول – ملفوظ – حديث – خطاب.
- مصطلح: Enonciation يقابله بالعربية: تلفظ – تحدث.
- مصطلح: situation يقابله بالعربية: وضعية – موقف – حالة – مقام – سياق.
- مصطلح: code يقابله بالعربية: شفرة – نظام الرموز – قانون – سُنن – سَنن- وضع – مواضعه – اتفاق- كود

هذه المصطلحات على سبيل التمثيل فقط؛ إذْ لا يمكن حصرها وتدقيقها إلا من خلال فرق بحث من المختصين .

٤- تجاهل الرصيد المصطلحي والمنهجي للنقد العربي:

الأمر المستغرب هو تجاهل بعض الدارسين والنقاد لكثير من مفردات النقد العربي ،عندما يتناولون المناهج الغربية في دراساتهم، على الرغم من امتلاكه لكثير من الأسس والمصطلحات التي يمكن الإفادة منها، وعلى الرغم من إشارات الغربيين أنفسهم إلى التراث العربي وحرصهم بطرق مختلفة على الإفادة منه، كما أن النقد العربي حقق سبقاً في الكثير من القضايا النقدية، التي يمكن الإشارة إلى بعضها.

إن نشأة لفظ النقد في الغرب ترجع إلى أواخر القرن السادس عشر الميلادي اذ أن الناس هنالك لم يكونوا على مستوى المعرفة النقدية العامة مثلاً – يعرفون النقد كما يمارسه اليوم المشتغلون بالثقافة الأدبية، إذ كان لديهم نقاد ولم يكن لديهم نقد بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة فكرية وجمالية وتعليمية معاً إلا أثناء القرن التاسع عشر،[٧]وإذا ما قارنا ذلك بوضع النقد العربي، فإن الأمر يختلف إذ ترجع بداية النقد إلى القرن الثالث الهجري لدى (ابن سلام ١٣٩ -٢٣٢هـ) و (ابن المعتز ٢٤٧-٢٩٦)، ثم ظهر مصطلح النقد في القرن الرابع الهجري لدى (قدامة بن جعفر) في كتابه (نقد الشعر) ومن بعد ذلك نجد كتابي: (الموازنة) و(الوساطة) ففيهما نجد النقد بأدق معاني الكلمة نقداً منهجياً. [٨]

ولئن كان مصطلحا الأسلوب والأسلوبية في اللغات الغربية لاسيما الفرنسية، يرجع تاريخ بدء استعمال الأول إلى القرن الخامس عشر، وتاريخ ظهور الثاني إلى بداية القرن العشرين؛ فإننا نجد جذور دراسة الأسلوب لدى كل من (الجاحظ١٥٩-٢٥٥هـ) و (الجرجاني٤٧١هـ) (وحازم القرطاجني٦٨٤هـ). اذ يرى بعض النقاد أن علم الأسلوب مر " في النقد العربي بأربع مراحل، ثلاث منها كانت قبل العصر الحديث، أي قبل ظهور مصطلحي الأسلوب والأسلوبية في الغرب، وتلك المراحل الثلاث هي: مرحلة المخاض، ويمثلها البيان والتبيين لـ (الجاحظ: ٢٥٥هـ) ومرحلة النشأة أو يمثلها؛ دلائل الإعجاز لـ(عبدالقاهر الجرجاني: ٤٧١)، ومرحلة النضج وتمثلها ثلاثة مصنفات: منهاج البلغاء لـ(القرطاجني ٦٨٤هـ)، ولسان العرب لـ(ابن منظور ٧١١هـ) والمقدمة (ابن خلدون ٨٠٨هـ) [٩].

كان علماء لغة النص من المحدثين قد تباينوا في تعريفات النص تبعاً للتعدد والتباين في المدارس اللغوية التي ينتمون إليها إلّا أنهم وضعوا معياراً للنص اللغوي يقوم على ((ترابط وصفي وترابط مفهومي يقوم على السبك والالتحام)). [١٠]

إن اعتماد هذا المعيار قد نص عليه اللغويون العرب،وأكدوا على جودة السبك، والتحام أجزاء الكلام بعضها ببعض، كما نبه عبد القاهر الجرجاني على أهمية النظم

والبناء والعلاقات النحوية في الجمل والنصوص تلك التي سماها "روبرت دي بوجراند" عمليات التعليق الرصفي، وهي العمليات التي نجد المكون النحوي فيها يقوم على الترابط، وهو ما يهتم بنحو النص أكثر مما يقوم على التقطيع وهو ما يهتم به نحو الجملة، فضلاً عن ما سبق تطابق أراء النقاد المحدثين حول الأسلوبين مع آراء الناقد "عبدالقاهر الجرجاني" في نظرية "النظم" إذ لم يعزل الجرجاني الدراسات البلاغية والنقدية عن النحو الوظيفي وهذا يطابق اعتماد الدراسات الأسلوبية الحديثة على اللسانيات وعلم اللغة، كما أن عناصر اللغة كلها من مفردات وقواعد نحوية أو صرفية أو دلالات لا تبرز قيمتها إلا في سياق أو نظام system أو نسق، لذا يتميز شاعر عن أخر بالنظم والأنساق التعبيرية واللغوية الخاصة، فالنصوص الشعرية أعمال لغوية تتمتع صياغتها اللفظية بأهمية غير عادية لذلك يجدر بنا أن نقاوم أية محاولة لاستبدالها بصياغات أخرى فتوكيدتها محددة بدقة، وأفكارها معبر عنها بطريقة معينة و تتمتع بقوة أسلوبها الذي يظل في الذاكرة.

وإذا كانت نظرية القراءة والتلقي قد ملأت فراغات أحدثتها الدراسات الألسنية بتركيزها على أحادية طرائق النص الموصل للقارئ – حسب تخطيط ياكبسون للنص.

سياق رسالة

مرسل ←——————————— مرسل إليه

وسيلة شفرة

إن حازم القرطاجني قد حدد – قبل سبعمائة عام – عناصر الاتصال اللغوي للنص فذكر أن النصوص الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه ولذلك استخدم حازم في هذه النظرية مصطلحات متميزة، وكأنه به ينطلق من نظرية في القول خاصة به أشبه ما تكون بنظرية حديثه اليوم.

إن إنهاض النفوس –بتعبير حازم – وردود الأفعال التي يثيرها المتلقي/ المخاطب مصدرها.

١- حيل يقوم بها القائل نفسه وتتمثل في جملة الأساليب والتقنيات التعبيرية التي يستعملها في أقواله: بما أنه هو العنصر الذي يتقدم بقية العناصر الأخرى وهو مصدرها الأساس.
٢- أما القول فهو ما يصدره القائل.
٣- المقول فيه: ويمثل الموضوع الذي يدور عنه القول ومحتوياته
٤- المقول له: ويمثله الطرف الذي يوجه القول إليه.

وعليه يكون حازم قد أشار إلى كل المكونات التي ينبني عليها القول باعتباره نشاطاً تبليغياً، كما نلاحظ أنه قد استعمل الخطاب والقول مرة أخرى، وكأنه يود أن يبين لنا وجود فرق بينهما فالخطاب يقابل المصطلح الأجنبي discours والقول يقابل enonce على اختلاف الترجمات.

وتقدم نظرية الخطاب/ التبليغ على أنها اكتشاف جديد في المعرفة التقليدية واللسانية الحديثة، ويتسم ذلك بعزلها عن التراث اللساني والبلاغي والنقدي العربي القديم، ومن النقاد من يراها نظرية غربية خالصة، إلاّ أننا لا يمكن تجاهل آراء سيبويه (ت ١٨٠هـ) والجاحظ (ت ٢٥٥هـ) والفارابي (ت ٣٣٩هـ) وابن جني (ت ٣٩٢هـ) والقرطاجني (ت ٦٩٤هـ) وابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) وغيرهم كثيرون.

٥- التطبيق الحرفي لمناهج النقد الغربية في دراسة الأدب العربي:

يحاول النقد أن يكون حلقة وصل بين المبدع والمتلقي، يقرّب عمل الأول إلى الثاني، إذ لم يعد بمقدور القارئ العادي اكتشاف جماليات النص وقيمه الفنية.

وإذا كان النقد بهذه الأهمية فإنه يتطلب من الناقد مهارة وثقافة وذوقاً يمكنه من القيام بمهمته لتحقيق هذه الغايات بوعي وعمق، وهنا لابد للناقد من الاستفادة من المناهج والنظريات الغربية باعتبارها ضرورة تحتمها اللحظة الحضارية؛ ولكن توظيف هذه المناهج والنظريات تكنفها إشكاليات عند بعض النقاد والدارسين، فكثير من الدراسات والأبحاث ذات الصلة بالمناهج النقدية لا تخلو من الرؤى والمصطلحات الغربية، زد على ذلك أن هذه المناهج والنظريات يتم إنتاجها ضمن توجه ثقافي وفكري وعلمي خاص بها وفي إطار سياقات إجتماعية، ومعرفية وفلسفية محددة بغية تحقيق أهداف معينة بالنظر إلى المجتمعات التي أنتجتها واللغة التي كتبت بها النصوص التي طبقت عليها.

إن مقولات المناهج النقدية الغربية ومعطياتها ليست أبداً مجرد خطوات إجرائية مفصولة نهائياً عن خلفياتها الابستيمولوجية المؤطرة لها، وإنما تمتد جذورها لترتبط برؤى

فكرية لا مرئية تشكل أسسها المعرفية التي من دونها يفقد المنهج كل قدراته وفعاليته، فكل منهج يصدر عن رؤية فكرية إمّا صريحة أو ضمنية، والوعي بها شرط أساس في الانفتاح عليها والقدرة على التحكم السليم في استعمالها، فلابد من توافر الوعي النقدي القائم على إدارك الفوارق بين الأوضاع على رأي إدوارد سعيد، ففي غيابه يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقاً فكرياً يطمس هوية الأنا ويكرس تبعيتها للآخر، كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافي الجديد متناسين أنه لكي ننفتح لابد أن نكون أولاً.

٦-غياب منهج الدراسات المصطلحية:

استأثرت الدراسات المصطلحية باهتمام كثير من الباحثين والدارسين واكدت حضورها على مستوى البحث العلمي والأكاديمي، فامتدت أفقياً وشملت مجموعة من الحقول المعرفية المرتبطة أساساً بعلوم الإنسان، كما امتدت عمودياً لتسبر أغوار هذه الحقول، وتقدم نتائج طليعية للوصول إلى حقائقها ودقائقها.

وفي هذا المجال لزم التنبيه الى خصوصية الدراسة المصطلحية من خلال منهج كفيل بفك مغالقها،لأن مشكلة المناهج أنها لاتصلح لكل شئ،وإنما هناك مبادئ عامة وعدا ذلك فكل مشكلة خاصة لاتحل الا بمنهج خاص يوضع لها تبعاً لطبيعة وقائعها والصعوبات التي تثيرها.

والدراسة المصطلحية للمصطلح تعني أنها بمثابة بطاقة هوية للمصطلح داخل المؤلف وتعنى بتشخيص وبلورة وبيان وتوضيح كل ما له صلة بالمصطلح في ذلك الكتاب من أي جهة، وهنا تطرح العلاقة التي للمصطلح ضد المصطلح الآخروعلاقات الائتلاف والاختلاف.

وعليه فغياب منهج للدراسة المصطلحية في المشهد النقدي العربي الحديث أدى إلى خلل في ضبط العلاقات التركيبية القائمة بين العناصر المصطلحية الكثيرة، وعدم التركيز خاصة على علاقات:التضاد والترادف، والتقابل والتناظر والعموم والخصوص، والاقتران والتعاطف والإطلاق والإضافة أدَّى بدوره إلى عدم بلورة فكر منهجي ونسقي ينظر إلى المصطلح في كل مظاهره، وعلاقاته، معتبراً المعجم كالمادة الواحدة، والمادة كالمصطلح الواحد.

ولأن المسألة المصطلحية حاضرة بنسب متفاوتة في مختلف الأنساق اللغوية، فإن دراستها الدراسة العلمية تقتضي اعتماد الشمولية في الرؤية، والوصفية في الرصد، والموضوعية في العرض، والدقة في الأداء، والتماسك في البناء وهي سمات كفيلة-إن

أحسن اعتمادها- بتفادي القراءة الانطباعية والمعيارية للمتون موضوع الدراسة، على الرغم مما تثيره مسألة القراءة من إشكالات تتعلق أساساً بطبيعة العلاقة بين الذات القارئة والذات المقروءة وبين آليات القراءة وطاقة المقروء.

نخلص من كل ما سبق أن هناك كثيراً من الأسباب كانت وراء غموض المصطلحات النقدية الوافدة من خارج الذات إلى الذات، انعكس على أداء الناقد العربي في تحليله للنصوص الأدبية؛ إذ وجد نفسه أمام كم هائل من الأقوال والآراء وأسماء الإعلام الغربيين وهو يشتغل على النص الإبداعي مطبقاً عليه منهجاً غربياً.وعليه توافرت لدى الباحث عدة أسباب لاختيار مصطلح التناص للدراسة، منها:

إن المصطلح حديث، ومن أكثر المصطلحات إشكالية في سياق الدراسات الحديثة، فضلاً عن ذلك أن هذا المصطلح أكثر إشكالية واختلافاً بين النقاد الأوروبيين أنفسهم وبين النقاد العرب أيضاً إزاء مشروعيته وموضوعيته من عدمه ولكل جماعة مبرراتها ومسوغاتها التي تسوقها. ولذلك حتمت وانتفت الدراسة عن إشكالية هذا المصطلح تناوله في ثلاثة محاور هي:

- التناص: المصطلح، والظاهرة،و المنهج: الإشكالية النقدية.
- التناص في النقد العربي الحديث (إشكالية التنظير)
- التناص وإشكالية المقاربة بين النصوص.

أولاً: التناص: المصطلح،والظاهرة، والمنهج (الإشكالية النقدية) :

ظهر مصطلح التناص حديثاً في تاريخ النقد الأدبي الأوروبي، في منتصف الستينيات من القرن الماضي في أبحاث متفرقة نشرتها الناقدة (جوليا كريستيفا) في مجلتي (تيل – كيل) و (كريتك)، في فرنسا، ثم استثمرته من بعدها جماعة تيل كيل التي طرحت من خلاله صيغة النص المتعدد الذي يتوالد في عينة من نصوص عدة سابقة عليه، بينما كانت كريستفا تدمجه مع كلمة أخرى هي (Ideologeme) ،التي تعني لديها "عينة تركيبية تدخل في تنظيم نص معطى بالتعبير المتضمن فيه من نصوص أخرى"[١١]وقد شاع تعريفها المحدد للتناص باعتباره "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"[١٢]، و يرى د. شجاع العاني أن (شكلوفسكي)يعد أول من أشار إلى التناص بقوله: " إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[١٣] .ويعد زميله تشيتشرين أيضاً من أوائل من أشار إلى المصطلح في دراسته عن الأساليب الأدبية بقوله: " مفهوم الأسلوب يفترض تاريخياً وجود

التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب"[١٤]، وحاول بعدهم الكثير من الباحثين تعريف التناص بصورة أكثر تحديداً مثل: (أرفي، و لورانت، ورفاتير، وسرلرس،وجيني) وغيرهم، لكن تعريفاتهم باختلافها غير المذكورة ظلت تحوم حول النقطة الجوهرية التي طرحتها (كريتسيفا) المتعلقة بإنتاج النص وعلاقته مع النصوص التي سبقته.

ويذهب الدكتور محمد مفتاح إلى أن كل التعريفات لم تضع تعريفاً جامعاً محدداً للتناص ويحاول استخلاص مقوماته على شكل نقاط من خلال كتابة "إستراتيجية التناص" وقبل (كريستيفا) كان (باختين) في كتاباته المتأخرة قد تناول هذا المفهوم بطريقة أخرى وهو يعالج الشكل الحواري اذ يرى أنه "مهما كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى"[١٥]. فهو يؤكد حتمية السقوط في دائرة التناص.

ويرى (تودوروف) أن باختين يعتبر التناص بعداً ضرورياً وجوهرياً في أنواع الخطاب، المحادثة اليومية، والقانون، والدين، والعلوم الإنسانية بينما يتضاءل دوره في العلوم الطبيعية، غير أن(باختين) يستخدم لهذا المفهوم مصطلح الحوارية بدلاً من التناص "للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى"[١٦]، وعلى العكس من ذلك (ثروب فراي) الذي سعى إلى نبذ أي تاريخ باستثناء تاريخ الأدب. فالأعمال الأدبية عنده مصنوعة من أعمال أدبية أخرى وليست من أية مادة خارجة عن النظام الأدبي نفسه. فهو ينظر إلى الآداب كما يشير، (تيري ايجلتن) على أنه دوران بيئي مغلق للنصوص.

هذا المفهوم الرئيس لمصطلح التناص يجعلنا نتعامل معه باعتباره ظاهرة قديمة شهدها تاريخ الحقل الأدبي، بل إنها أصبحت قانونه الطبيعي الذي لا مفر منه للنصوص المستقبلية، فهي أحد شروط الإنتاج الأساسية للعمل الأدبي سنمنحها مصطلح التناصية الذي يعرفه د. عبد الملك مرتاض أنها " تعادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى".[١٧] ويؤكد على هذه الفكرة أن النقد العربي قد عرفها بصورة تفصيلية تحت باب السرقات الشعرية. فالتناص عنده عبارة عن "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق".[١٨] ولم يتوقف النقد المعاصر عند حدود المصطلح الحديث والظاهرة القديمة بل جهد في تأسيس خطوة عملية في تحويل التناص إلى طريقة أو منهج إجرائي له أدوات ووسائل تحليلة تساعد الناقد أو القارئ المتخصص في كشف البنى التحتية للنصوص وتحليل دواخلها، اذ يقوم بعدة عمليات إجرائية مختلفة ذكرها د. خليل الموسي وهي: "الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الاسنفجي الموظف، والتداخل والتحول".[١٩] وحاول د. محمد مفتاح تفصيلها ضمن تسميته لها بآليات التناص، كالتداعي بقسيمة التراكمي، والتقابلي، وبتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة من أهمها:

١- الأناكرام (الجناس، بالقلب، وبالتصحيف)

٢- الياكرام (الكلمة، المحور)، وكالشرح والاستعارة والتكرار ثم الإيجاز المضاد للتمطيط"[٢٠]،وهي عمليات تتغلغل في حفريات النص وبواطنه العميقة، تدرس نسيجه الفني وعلاقاته الداخلية،الثقافة التي تشكل النص في إطارها"[٢١]، ويشاركه ناقد أخر الرؤية نفسها التي تضيف إلى مهام النقد مهمة جديدة، هي البحث في مصادر النص، وفي وسائل التوظيف والاستشهاد أو ما يسمى بالتضمين أو استخدام التنصيص الذي هو "طريقة من طرائق ربط النص بنص وإدراجه في سياقه"[٢٢]،وقد سبقهما الجرجاني في (الوساطة) في حسّه الناقد على أهمية التسلح بالمعرفة الدقيقة في تعاملهم مع النصوص الشعرية، يقول: " ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإعارة والاختلاس، وتعرف اللمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي ليس واحداً أحق به من الآخر، وبين المختص الذي جازه المبتدئ فملكه، واجتباه السابق فاقتطعه"[٢٣].إن كلام الجرجاني هذا يحيلنا إلى مسألة مهمة هي مسألة تداخل مصطلح السرقات، لاسيما الممدوحة منها، والتي تقترب من مفهوم التناص وتتداخل معه.

ويعد موضوع السرقات الشعرية من أقدم مباحث النقد العربي، ونستطيع أن نقول: إنه كان موجوداً منذ العصر الجاهلي فابن رشيق يذكر أن بيتي عمرو ذي الطوق:

صددت الكأس عنا أم عمرو وكان الكأس مجراه اليمينا

وما شر الثلاثة أم عمرو بصاحبك الذي لا تصبحينا

استلحقهما عمرو بن كلثوم فهما في معلقته[٢٤].ومثلما جعل المحدثون من التناص قدر النصوص جميعاً فقد جعل النقد العربي القديم من (موضوع السرقة) قدراً للشعر لا مفر منه فهوة باب مشع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه.

وهناك إجماع لدى كل من تناول (موضوع السرقة) أنه إمَّا يكون في المعنى أو في الألفاظ أو بهما معاً"[٢٥].

وقد عدّ القدماء الأخذ بالمعنى المتداول الذي "سبق المتقدم إليه، ففاز به ثم تدوول بعد، فكثر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء، والاستشهاد، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب، والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها"[٢٦]، عدوا ذلك من السرقة الممدوحة أو الأخذ الحسن، إذ تتوقف إجادة الآخذ من هذه المعاني على ما سيبدعه ويضيفه، ويخترعه اللاحق، واستشهدوا على ذلك بأمثله كثيرة من الشعر العربي. والحقيقة أن هذا التفسير يقرب هذا النوع من السرقات من مفهوم التناص في النقد العربي لاسيما في مسألة اقتران إجادة الأخذ بالإبداع، والاختراع والإضافة، فضلاً عن ذلك ان النقاد

القدماء قد اسقطوا عن هذا النوع من السرقة العيب الإخلاقي ورفعوا الحرج عن الأخذ به من الشعراء يقول الأمدي: " فمتى جاءت السرقة هذا المجلي لم تعد من المعايب، ولم تحص في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحق وبالمدح والتزكية أولى"[٢٧]. وقد حدد ابن رشيق السرقة فيما يأتي" "الاصطراف وهو على نوعين الاجتلاب والاستلحاق ، و الانتحال، والإغارة والمرافدة".

أمَّا نقادنا المعاصرون فقد تباينت آراؤهم فيما يخص العلاقة بين موضوع السرقة و مصطلح التناص الحديث: هل السرقة هي التناص؟ أم أن التناص مصطلح آخر غيرها ليس ذاصلة بها؟ يقول د. عبد الملك مرتاض "فمهما يمكن لنا نذهب إلى ما نذهب ونجئ إلى حيث شئنا المجئ... ونتماسك فلا نجد معنى مصطلح التناص يكاد يخرج عن مصطلح السرقات الأدبية"[٢٨]، وأن الفرق بين التناص والسرقة لا يمكن إلّا في كون الأول قد جاء يسقط حكم العيب الأخلاقي الذي وضعه الثاني من قبل، فالقدماء كانوا هجنوا السرق واستبشعوه، وعدوه من المعايب، ثم جاء التناص فجعله المحدوثون مباحاً لا تثريب على من لجأ إليه واستعمله ،ومضى هؤلاء إلى أن الاهتمام بالظاهرة سابق على ولادة الظاهرة النقدية العربية القديمة منذ نبه إليه الشاعر عنترة بقوله: هل غادر الشعراء من متردم؟ فهو يتساءل أي شيء يقول بعد ما قيل، وتكرر القول فيه .

إن التناص في رأي هؤلاء وفادة غربية حديثة جاء به الفرنسيون ووسعوا مجاله إلا أنه مع ذلك يبقى مظهراً من مظاهر السرقة الأدبية التي عرفت في الفكر النقدي القديم، وما تغير هو لفظ الإطلاق – أي من سرقة إلى تناص[٢٩]، غير أننا نجد في تعريفات أنصار هذا الرأي للتناص فروقاً واضحة بين مفهومي (السرقة والتناص)، ففي تعريف د/ عبد الملك مرتاض للتناصية أنها: "تبادل التأثيرمن دون قصد غالباً وبقصد غير قائم على السرقة الأدبية، الموصوفة أحياناً، فالتناصية تشرب مبدع بأفكار مبدع آخر، أو بآرائه أو أسلوبه"[٣٠].

نلاحظ أنه حتى في القصدية التي تعني ممارسة واعية للمبدع في التناص، تنتفي السرقة الأدبية مما يثبت فرقاً مهماً بين معنى التناص وبين معنى السرقة في المقابل يقف أصحاب الاتجاه الآخر من النقاد المعاصرين: الذين رأوا اختلاف التناص اختلافاً جذرياً عن مفهوم السرقة الأدبية، وأن وجوه الاتفاق بينهما تكمن في كونهما ينتميان إلى حقل أدبي واحد هو حقل النقد الأدبي، وأن التناص ينتمي إلى حقل نقدي أوروبي وأن السرقة تنتمي إلى حقل نقدي عربي قديم، والسرقات معيار للتهجين والاستنكار ،أمَّا التناص فهو معيار نقدي للمدح والاستحسان، فضلاً عن ذلك أن كليهما يعتمد على مبدأ الأسبقية"[٣١].

ونختلف مع هذا الرأي، الذي يخلو من الدقة والتركيز إذ أن وجهي الإتفاق الثاني والثالث لا نحسبهما إلا وجهي اختلاف لا اتفاق بين المفهومين، أما وجوه الاختلاف فتصب في ثلاثة وجوه ذكرها د. شجاع العاني،وهي:

أولاً: على مستوى المنهج فالسرقة تعتمد المنهج التاريخي، التأثيري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل هو المبدع والنموذج الأجود، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيراً بالنص الغائب، فالنص الجديد قد امتص وحول وظيفياً النص القديم.

ثانياً: على مستوى القيمة، فناقد السرقة الأدبية إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج.

ثالثا: على مستوى القصدية، ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية بينما في التناص لا واعية"[٣٢]. ونرى أن د. شجاع في اختلافه الأخير أن التناص لاوعياً بل هناك قسم منه ذو طبيعة قصدية واعية، وهو لا يرى وجهاً للتشابه بين مفهوم السرقة العربي ومفهوم التناص الغربي، إذ يرى أن مفهوم التأثر والتأثير الذي بنيت على وفق رؤية مدرسة الأدب المقارن الفرنسية، هو الأقرب إلى مقولة السرقات الأدبية في نقدنا العربي القديم اعتماداً على المبدأ التاريخي الذي يعطى أولوية الفضل للسابق قبل اللاحق"[٣٣].

ويقف بين الطرفين اتجاه ثالث، وهو اتجاه لا يجعل من مفهومي التناص والسرقات وجهين لعملة واحدة، كما لا ينفي الصلة والعلاقة يبن المفهومين في دراسة التناص، ومن هؤلاء الدكتور محمد مفتاح.

أمّا الطرف الرابع: فنظر إلى هذه القضية بشيء من الموضوعية فلم يبين تصوراته على المقارنة بين المفهومين بل سعى في معالجتها في ضوء وعي الناقد القديم بمسألة العلاقة التفاعلية بين النصوص، مثل :

١- توارد الخواطر. ٢- التوليد. ٣- الإبداع . ٤- التضمين والاقتباس[٣٤]

هذه المصطلحات النقدية ومنها السرقة، هي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وعلاقتها فيما بينها، ولذلك فهي على وفق طبيعتها الإجرائية يجب أن تنظم إلى مجال واحد يشرف عليها ويعتبرها جزءاً من اهتماماته، وهو علم التناص الذي يهتم بدراسة وبحث كيفية كتابة النصوص وكشف آلياتها الإنتاجية في إطار علاقتها المتفاعلة مع النصوص الأخرى. ولقد سعى كثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قاما به كل من (كريستيفا) و(جان لوي) إذ بينا بملاحظتهما أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي:

١- الإجترار ٢- الامتصاص ٣- الحوار. بينما حصر (جيني) في كتابة " إستراتيجية الشكل "التناص في ثلاثة أصناف: ١- التحقيق ٢- التحويل ٣-الخرق. وأشهر تقسيم ثنائي للتناص هو:

١- تناص ظاهر أو صريح ٢- المستتر، أمّا د. شجاع العاني فرفده بنوع ثالث هو، "نصف المستتر".

هذه القراءة أتاحت لنا إلقاء نظرة سريعة على المشهد النقدي للتناص مصطلحاً وظاهرة ومنهجاً.

ثانياً: التناص في النقد العربي (إشكالية التنظير):

تتابعت حركة مناهج الدراسة الأدبية في الغرب وهي متطورة ومتغيرة ومتلاحقة في آن واحد إلى حد تصعب ملاحقته كما يقول جابر عصفور: ومع هذا فقد حاول النقاد والدارسون العرب متابعة بعض الإنجازات منذ أن تم الانفتاح على هذه المناهج في الربع الأخير من القرن العشرين، متجاوزين التصنيفات التقليدية التي سيطرت زمناً على هذه الدراسات مثل: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، وغيرها من المذاهب الأدبية التي تبناها كثير من الأعلام سابقاً.

وبعد مدة قصيرة من شيوع مصطلح التناص في الدراسات الغربية و صياغة (كريستيفا) له، وتبني مجموعة من أعلام الدرس الأدبي الأوروبي هذه الفكرة وجدنا صداها ينتقل إلى حقل الدراسات النقدية العربية إذ حفلت الثمانينيات والتسعينات من القرن الماضي بالعديد من الدراسات التي تنطلق منه .

فقد ذهب النقاد العرب يبحثون عن التناص في التراث النقدي العربي القديم، وهو أمر يحدث كثيراً فما أن تظهر موجة نقدية إلاّ ويتم البحث في تراثنا النقدي عنها، سعياً م لإيجاد جذور لها في هذا التراث، وقد تأخذ بعض هذه المحاولات سمة الانحياز إلى التراث، كونه يحتوي كل المقولات حتى الحديثة منها، التي تنطلق أحياناً من رؤى فردية، سرعان ما تنقلب على نفسها، والبعض يأخذها في شكل إفادة من هذه المقولات الحديثة بهدف إعادة النظر في هذا التراث من منطلق الحوار والتفاعل معه للانطلاق إلى تأسيس مفاهيم جديدة، تتفق أو تقترب من هذا النتاج الغربي وفي إطار هذا المفهوم يمكن أن نفهم المحاولتين اللتين قاما بهما عبدالملك مرتاض ومصطفى السعدني حول السرقات الشعرية وأن لم يكونا وحدهما، بل أشار كثير من الدراسين على تضمين ظاهرة السرقات الشعرية- كما تحدث عنها النقد العربي القديم لبعض مفاهيم التناص، كما تشير إليها الدراسات

الغربية الحديثة، وذلك أن بعضهم يشير إلى السرقة الأدبية plagist ويدخل ضمن أنواع التعالق النصي ،وهو أحد أشكال التناص كما يشير (جيرارجينت) في كتابه وإن كان يصفها بأنها أقل أشكال التعالق وضوحاً وشرعية وهي اقتراض غير معلل، ولكنه صرفي، وفي إطارها كتب (ميشتيل شنيدر) بحثاً بعنوان " سارقو الكلمات" ،

وينطلق عبد الملك مرتاض من رؤية خاصة مؤداها "إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات ، ومن العقوق أن نضرب صفحاً عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرنة، فنبهر أمامها، وهي في حقيقتها لا تعدم أصولاً لها في تراثنا الفكري، مع اختلاف المصطلح والمنهج بطبيعة الأمر "[٣٥].

ويرى أن من بين هذه الأصول فكرة السرقات التي تلتقي كثيراً من مقولات التناص ، ولذلك يستعرض الفكرة عند بعض النقاد ويبدأ بالقاضي الجرجاني في الوساطة وهذا غريب، لأن الآمدي وهو أستاذ الجرجاني طرحها في الموازنة، وكانت مقولاته، هي الأساس الذي انطلق منه الجرجاني نفسه ولكنه ربما وجد في القاضي الجرجاني استعراضاً هادئاً غير متحامل كما هو الحال عند الأمدي، لذا فإنه يدعم هذه المقولات بآراء الجاحظ الرافضة لاعتبار التوارد الذي يحدث عند شاعر من شاعر آخر أنه ليس سرقة، لأن الشاعر اللاحق ربما لا يكون قد قرأ الشاعر السابق.

و يتناول بعض مفاهيم التناص وآلياته كما طرحها المنظرون الغربيون ويعقد صلات بين الاثنين، ليدعم المقولة التي انطلق منها، وأن ما اعتبره النقاد القدماء سرقة ما هو إلاّ من قبيل هذه المفاهيم التي يتحدث عنها الغرب، ويبين أنه بعد مناقشة مع جابر عصفور الذي عده أكبر المعترضين على إدراج فكرة السرقات ضمن التناص أو عقد مفارقة بينهما، ثم مع عبدالله الغذامي، وإطلاعه على دراسة صبرى حافظ أقتنع أن العرب عرفوا فكرة التناص وإن لم يستخدموا المصطلح العربي نفسه".[٣٦]

وقد حضيت الفكرة ببحث آخر لمصطفى السعدني حول "التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات" ،ولا نستطيع أن نقول بتأثر أحدهما بالأخر؛ لأن البحثين صدرا في عام ١٩٩١م ولا ندري أيهما أسبق إذ لم ترد إشارة هنا أو هناك إلى التلاقي، إذ يمكن وصفهما بالتوارد الذي يدخل في إطار التناص؛ لأن بحث مصطفى السعدني يسير في الخط نفسه الذي انتهجه عبدالملك مرتاض رابطاً بين الفكرتين وأن كان المجال قد سمح للسعدني بشيء من التفصيل خاصة في سرد آراء النقاد القدامى ،وينتهي إلى أن السرقة أو التناص ينقسم إلى قسمين:

١- ظاهر وسطحي ووصفة بمصطلح النقاد العرب فاضح ،لأنه لا يخفى على القارئ العادي ويتمثل في الاستدعاء الحسي والغصب.
٢- عميق وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية مثل: النقل والقلب والزيادة وتغيير المنهاج والترتيب والتعريض والاحتجاج.[٣٧]

ومهما كان الأمر في هذه القضية فإننا لا نستطيع الجزم أنها تدخل في إطار نظرية التناص بصورة كلية، ولا نزعم خلوها من بعض المقولات التي تعتمد عليها، وليس هذا توفيقاً ولا تلفيقاً إنما هي الحقيقة، لأن المنطلقين مختلفان، فالنقاد العرب انطلقوا فيها من منطق الذم للشاعر الذي يسرق أو يأخذ معنى السابق، بينما أصحاب التناص في الغرب يرونها سمة مميزة للنص الجامع لكل المقولات السابقة والحاضرة في داخله، ثم أن النقد العربي اعتمد على قدرة الشاعر، بينما يرى النقد البنيوي موت المؤلف هذا فضلاً عن اختلاف الظرف التاريخي والمعرفي لكلا الفكرتين.

ثالثا: المصطلح النقدي والنسق الأدبي: إشكالية المقاربة بين النصوص

مازال النقد الأدبي العربي في معظمه يراوح في مكانه، إن لم يكن متأخراً عن مواكبة المشهد الأدبي على اختلاف أجناسه و يدور في فلك نظرية النقد الأوروبية، وما يصدر عن النقد الأوروبي من مصطلحات وتعميمات يتم استيعابها وتطبيقها في ليِّ النص الأدبي، ليأتي متطابقاً على وفق أدواته النقدية ومبتغاه، أو قراءة النص الأدبي على وفق نظرية "انتقائية" يخدم رأيه النقدي ويختفي به القصور الموجود في الأداة عند البحث والتقصي.

ليس من الطبيعي أن يقوم النقاد العرب باستخدام الفكر النقدي الذي يتم ترويضه بغية تأصيله ولمقاربة النصوص العربية الإبداعية والمقاربة لا تتسم بالشمولية والموضوعية، والنتيجة تسطيح وتشويه النص الإبداعي جراء المقاربة والانتقاء في التعامل مع النصوص الجديدة وما تحمل من دلالات في الرؤية.

والتناص – كمثال- مصطلح مطروح على المشهد النقدي، ويدرج في الأغلب على أنه إشكالية الكتابة بكتابات أخرى، أي التعويل على غيره في الكتابة، ولكن بقليل من التوسع والإضافة، هذا ما يذهب إليه عدد من النقاد والباحثين في مجال الفكر النقدي.

وما من كتابة مبتكرة خالصة مائة بالمائة من دون أن تكون متأثرة بغيرها، بل هو امتزاج بين "الأنا" و "الآخر" السابق عليه ليكوِّن في الأخير نسقاً /نصاً جديداً إلى جانب النصوص الابداعية الأخرى.

إن التأثر بالنص الجديد هو حالة طبيعية لما يتركه هذا الجديد، من تأثير وقوة في الآخر، فالإنسان لا يولد شاعراً ولا قاصاً ولا موسيقياً؛ ولكن بحكم قراءته ومطالعته، يزداد مخزونه الثقافي، ومع مرور الأيام تصقل موهبته، وقد عالج هذه الإشكالية المفكر العربي (ابن خلدون) عندما كان ينصح الشعراء قبل أن يكتبوا الشعر، فيقول: " الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها".[٣٨]ومن قبله رفض القاضي الجرجاني تسمية قضية التشابه أو التفاخر في النص بالسرقة، طالما يأتي التشابه أو التفاخر من أي نص، لابد أن يولد في فضاء نصوص أخرى، ويقول: "ومتى اجهد احدنا نفسه واعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده لغيره أو يجد له مثالاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري الحكم على الشاعر بالسرقة".[٣٩]

وعليه نلقي الضوء على بعض النصوص الابداعية التي استفادت من نصوص أخرى سابقة عليها لشعراء يمثلون نبض الحداثة في المشهد الشعري كنموذج، ومن ثم نستكنه الإشكالية التي تعتور الناقد في تناوله النقدي للنص الابداعي العربي.

يقول محمود درويش: في قصيدة "نشيد إلى الأخضر" التي حملت دلالات التأثر الواضح بتجربة الشاعر الإسباني (غارسيالوركا):

أيها الأخضر
لا يبتعد البحر كثيراً عن سؤالي
فلنتواصل أيها الأخضر
لون النار والأرض
وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضر
أن تأتي من اليأس إلى اليأس
وحيداً يائساً كالأنبياء
ولنتواصل أيها الأخضر
لونك
ولنتواصل أيها الأخضر
لوني
إنك الأخضر لا يعطى سوى
الأخضر[٤٠]

النص الذي يقع الشاعر (محمود درويش) في دائرته هو قصيدته (خضراء) التي يحمل فيها اللون الأخضر معاني الحياة والجمال، فضلاً عن الأنوثة برمزية اللون الأخضر في المقطع التالي من قصيدة الشاعر الأسباني (غارسيالوركا):

"خضراء أحبك خضراء
الريح خضراء
الفصول خضراء
المركب في البحر
والجواد على الجبل
على شرفاتها حلم
والظل على خصرها
جسداً أخضر وشعراً أخضر
خضراء أحبك خضراء"[٤٠]

و الشاعر المغربي (محمد حمدان) في ديوانه"بين يد المحيط" يستفيد من فضاءات النثر العربي القديم وخصوصاً من خطبة الجهاد للإمام ((علي بن أبي طالب))، يقول الشاعر حمدان:

"ماتت بالدخان مجامركم
ما بين الغمزة والسرَّة
والردف
وبين القَرَّ الشتوي وحر الصيف
وبين النهب.

فالمقطع يتداخل مع قول الإمام علي في تأنيب قومه حين قال لهم: "فإذا أمرتكم بالمسير إليهم ... في أيام الحرِّ قلتم هذه حمارَّة القيظ أمهلنا يسبخ عنا الحر، وإذا أمرتكم بالسير إليهم في الشتاء، قلتم هذه صبارة القرَّ".[٣٩]

يبدو من النصين السابقين تأثرهما بنصوص سابقة عليها أو معاصرة لها في الزمان، فإحالة من نص مركزي (نص محمود درويش) مثلاً إلى متفاعل نصي، ينتمي إلى منطقة أو مناطق تقع خارج الحدود الجغرافية القومية، أو خارج الحدود اللغوية لمحمود درويش نص(لوركا) مثلاً تجعل التفاعل النصي للمصطلح معرضاً للمساءلة من قبل مصطلحات استقرت لها السيادة على هذه المنطقة، فغدت المتصرفة الشرعية والوحيدة فيها والناظمة الفعلية لعلاقتها الأدبية، مع المناطق الأخرى. هذه المصطلحات انبثقت من حقل معرفي هو حقل الأدب المقارن، واكتسبت أسماءها واستقرت كمصطلحات جرى الاعتراف بها

مستقلة أو مرادفة لمصطلح الأدب المقارن مثل: (الأدب الشفوي، والتأثير، والتأثر، والأدب العالمي، والأدب العام)، وكلها طبعاً متظمنة معنى المقارنة مع أدب أو آداب قومية تقع خارج الحدود الجغرافية أو اللغوية لها.

الحقيقة أن السير وراء هذا المتفاعل يجعلنا في منطقة أشبه ما تكون منطقة "تنازع مصطلحات" أو تنازع مناهج فكل مصطلح فيها يحاول أن ينحي المصطلحات الأخرى، ليفرض هيمنته على المنطقة مع هذه العلاقة على وفق منهجه على ووفق منطقه هذا من جانب، ومن جانب آخر عرف النقاد العرب تداخل الأنساق وتداخل السياقات، كما عرفوا هجرة الألفاظ والمعاني من غرض إلى غرض؛ بل أنهم عرفوا "تداخل الأجناس" أي تداخل الشعر والنثر، أو التناصية الإجناسية فحثوا في كتبهم على التزود بالقراءات المختلفة للشعر والخطب والأمثال وليس فقط قراءتها بل وحفظها، وقد أورد النقاد العرب أخباراً تشي بوقوع الشاعر تحت سلطة النصوص المعاصرة له أو السابقة، ومحاولة هذا الشاعر الخروج من حالة المماثلة إلى حالة الاختلاق، ومنها دخول (أبو تمام) في وعاء والتقلب فيه، يميناً وشمالاً، وعندما سئل عن ذلك قال: كنت في قول: (أبي نواس) : (الدهر فيه شراسة وليان)،أردت معناه فشمس علي، حتى أمكن الله منه فصغت:

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فأنت لاشك فيك السهل والجبل

ومثله ما يذكر عن جرير وهو (يتمرغ في الرمضاء)؛ ليأتي ببيت شعر يغلب به بيتاً للفرزدق؛ وهذه الحالات يدعوها (بلوم) بسلطة الموروث وبقلق التأثير[٤٠].

والحقيقة أن كل الأقوال السابقة تدخل في صميم التفاعل النصي، وما يسميه النقاد العرب القدامى مجازاً "بنظرية" السرقات" باعتبار أن السرقات تفسر تخلق النص ووجوده.

الحقيقة أمام هذا الخلط من المصطلحات في التنظير العربي نجد أنه من الأسلم للنقاد والباحثين من الأجيال القادمة أن تسعى إلى فرزها من وجهة نظر تناصية، يكون النص فيها فسيفساء من نصوص أخرى، تم تشربها وتحويلها بآليات مختلفة، فما يدخل في علاقة تفاعل النصوص في مصطلحاتنا النقدية القديمة نبقيه، ونزيح المصطلحات التي لا علاقة لها بعملية تفاعل النص مع نصوصه المنحدر منها أو نصوصه الداخل في تشكيلها فنبعد مصطلح (السرقة) عن حقل تفاعل النصوص، باعتباره مصطلح خارج عملية تكوَّن النص، ومجاله في القوانين التي تضمن الحقوق الفكرية، وليس هنا، فالنص متكون سواء نسبتهتم سبقه، والسرقة تبحث في نسبة النص وليس في النص وهدفها معرفة المؤلف وليس معرفة النصوص الداخلة في إنتاج النص.

فيلحق بالسرقة مصطلحات تشبهها في الدلالة مثل: (الإدعاء – الإغارة – الانتحال – الغصب – الاختلاس– الاصطراف– الإلحاق – الاجتلاب)؛ وكذلك لا نجد مبرراً لمصطلح المرافدة، فلا شك أن النص لكي يكون نصاً فهو لابد أن

يتميز عن غيره، كقولهم: (عقول رجال توافقت على ألسنتها) يعني بوجود بنية واحدة ومركز واحد ونظام مسيطر ومنتج لجميع النصوص، وكم يتوافق هذا المصطلح مع منطق البنيوية!

ومن جانب آخر يجب أن يعي النقاد العرب والدارسون أن هناك فروقات شاسعة بين مصطلح التفاعل النصي ومصطلح التأثير (لب الأدب المقارن)، بل هناك اختلاف من حيث المنطلقات والأهداف بينهما، ولا يتبين لنا ذلك إلا إذا تأكدنا من وضع المصطلحات في سياقات أخرى على الأقل علاماتية، فبينما كانت فكرة العلاقات والتأثيرات داخل السياقات وعبر الأنساق تجري على أساس مصطلحات تمثيلية تعرض للفاعلية في مفاهيم سائدة غير علاماتية؛ تجئ تناصيات (كريستيفا)و(كللر) على أساس علاماتي. ولهذا لم نعد نقرأ إحالات على الوعي أو التجربة أو الثقافة أو البلد، بل المدلولات تحيل إلى مدلولات أخرى والنصوص تحيل إلى نصوص والتفاعل النصي ينطلق من داخل النص للبحث عن متناصه، وذلك بعد عبورها إلى أفق القارئ عكس ما ينطلق منه الأدب المقارن، الذي يفترض أولاً التأثير ويعمل على إثبات ذلك فإن خانته صحة الفرضية، فإنه سيخلص بعد عمل قد يستغرق منه سنوات أحياناً إلى حكم بسيط، وهو عدم وجود تأثير، بينما التناصية تنطلق من حقيقة لتصل إلى كامل الحقيقة.

الخاتمة:

وبعد:

نختتم هذا البحث بنتائج توصل لها من خلال الرصد و الاستقراء لمحاوره وهي:

إن العلاقة بين الخطاب العربي و الخطاب الغربي علاقة غير متكافئة، كون الخطاب الغربي ينتج مصطلحات وأفكاراً يقوم بتصديرها إلينا مع الآلة والدواء والغذاء، فنتلقى هذه المصطلحات والمفاهيم المتعددة من دون أن تكون مجتمعاتنا العربية مهداً لها، ومن دون أن يجري عليها نقادنا المعاصرون أي تغيير يخضعها للمجال التداولي.

– تعدد المرجعيات والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النقدية من ذلك تيار الحداثة الليبرالي والديني والقومي والثقافي والتقدمي.

– تجرد كثير من النقاد والمنظرين العرب من حصانة الذات العربية والتزود بايديولوجيات متشابكة ومتناقضة أحياناً وتعاملهم مع نوع من التراث من دون غيره، وحصره في منطلقات إيديولوجية مذهبية يتجدد بصورة قليلة الرؤية للتراث ومنهج قراءته والهدف منها ليس من أجل فهمه وتمثله، وإنما بغية أخذه شواهد وحججاً دامغة على ما ينجزوه في نطاق الإيديولوجيات التي ينتمون إليها.

– أدت كثرة الدراسات الأدبية، والنظريات الفلسفية والنقدية الحديثة إلى وضع المتلقي العربي اليوم في حالة اضطراب يعيشها جراء قراءته أو سماعه لهذا المصطلح وهو يتردد في جميع الدراسات النقدية الحديثة.

– اظهر البحث أن مصطلح التناص تناوله النقاد العرب بمفهومه كما ورد إلينا من الغرب آخذين مفاهيمه بحذافيرها في تطبيقاتهم على النص العربي. وكان بعض النقاد في المغرب العربي من السباقين إلى الموضوع تعريفاً وتطبيقا وتنظيراً، متناسين أن هذا المصطلح ظهر كشعار في تجربة (تيل كيل) الاعتراضية على المؤسسات السياسية والثقافية، وكان ضمن شعارات المرحلة:(التناص – القطيعة – الإبدال –العماء– الفوضى– الثورية).

– تبين أن التفاعل النصي لا يتساوى ودلالات مصطلح السرقات،وأن المصطلح الأخير يقع خارج عملية إنتاج النص وخلص البحث بإمكانية انضواء عدد من المصطلحات العربية تحت مصطلح التفاعل النصي، كآليات عمل،زد على ما سبق أن من إشكالية المصطلح النقدي في تعامله مع النسق الأدبي جاءت من انطلاق المنظرين العرب في تنظيراتهم من فكرة مسبقة، هي أن القراءة المحدثة تسلك سبيلاً مغايراً ومتقدماً عما كانت عليه قديما، باعتبار أن القديم متخلف لا يستحق أن يبحث عن مسوغات القدح فيه فيكفي أنه قديم في نظر الحداثة.

الهوامش والمراجع

١-أحمد درويش: الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د،ت) (د، ط)، ص١٣.

٢- خالد جمعة: اللسانيات ولغة الأدب، علامات في النقد، ديسمبر، ١٩٩٤م، ص١١٨.

٣-عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والآداب بالكويت، ع[٢٣٢]، ص٣٦١.

٤- نفسه ، ص١٧٥.

٥- على حرب: الحقيقة والمجاز، نظرة لغوية في العقل والدولة، دارسات عربية، ع[٦]، ١٩٨٣م، ص٢٥٨.

٦- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٢٧.

٧-محمد مندور النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م ص٧٤.

٨-محمد الهادي الطرابلسي: مجلة المعرفة السورية، ع[١٧٨]، كانون أول، ١٩٧٦م ص١٤.

٩- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٩٨مص٢٩٩.

١٠-حسين خمري: مقال في مجلة دراسات عربية، ع[١١]، بيروت، ١٩٨٧م،ص١٠٥.

١١- شجاع العاني: الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص) مقال في مجلة الموقف الثقافي، ع[١٧]، السنة الثالثة ١٩٩٨، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ص٨٤.

١٢-نفسه، ص٨٢

١٣-خيره حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م،ص١١٦.

١٤- نفسه، ص١٢١

١٥-تودورف: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط١، بغداد، ١٩٩٢، ص٨٢.

١٦-عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٩١٠٣.

١٧-نفسه ، ص١٠٢.

١٨-خليل الموسي، التناص والإحناسية في النص الشعري، مقال في مجلة الموقف الأدبي، ع[٢٠٥]،السنة ٢٦، دمشق، ١٩٩٦م، ص٨٣.

١٩- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، دار التنوير، ط١، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٢٥.

٢٠-مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٩.

٢١- حسين خمري: إنتاج معرفة بالنص، ص٨٤.

٢٢-علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابيالحلبي، القاهرة، ط٥، ١٩٦٦م، ص.١١٥

٢٣- مهلهل بن يموت: سرقات أبي نواس، تحقيق د. محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهرة، (د.ت)، ص٣.

٢٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٨٥

٢٥- محمد شعيب: المتنبي بين ناقديه، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٥م، ص١٨٦.

٢٦-أبو الحسن بشر الأمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحليل ودراسة قاسم المؤمني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ت)ص١٨٨.

٢٧- عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النص، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، صنعاء، اليمن، ع[٥٦]، أغسطس ١٩٩٩م، ص٢٢

٢٨- نفسه، ص١٥٠

٢٩-نفسه، ص٢٢

٣٠-ينظر: خليل الموسي: التناص والإجناسية ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع[٥]، أيلول، السنة٢٦، ١٩٩٦م، ص٨٤.

٣١-نفسه، ص٨٤.

٣٢- نفسه، ص٨٣.

٣٣- عبد الستار الأسدي : قراءة في الإشكالية النقدية، مجلة الرافد الإماراتية، ع[٢١]،مارس، ٢٠٠٠م، ص١٧.

٣٤- عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، السعودية، عدد مايو، ١٩٩١م، ص٧١.

٣٥-نفسه، ص٨٨.

٣٦-مصطفى السعدني: التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١م، ص٧٣.

٣٧- ابن خلدون: المقدمة ، الفصل الخامس والخمسون، مطبعة الحلبي، مصر، (د.ت) ص١١٩٧.

٣٨- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١١٧

٣٩-محسن الموسوي: الترجيعات، مجلة علامات، جدة، ج٢٤.م٦،صفر ١٤١٨هـ، يونية، ١٩٩٧م.ص٦٣.