التناصّ: المفهوم والآفاق

باقر جاسم محمد

١ ـ في إشكالية المصطلح

لقد قوبل مصطلح التناص (Intertextuality)، حين دخل الممارسة النقدية قبل بضع سنوات، بمواقف متباينة وآراء متعارضة، ولم يسلم من سوء الفهم، والابتسار والخلط عند استعماله في النقد تنظيراً وتطبيقاً[١].

ولم يكن حال مصطلح التناص، في موطنه الأول، أوروبا وأمريكا، بأفضل من حاله لدينا، فليست هي المرة الأولى التي يساء فيها فهم المصطلح. ولقد أدّى سوء فهم مصطلح التناص على جانبي المحيط، حيث منشأ المصطلح، إلى أن تتكون له صور وصياغات ونسخ كثيرة مما يجعل من الصعب الحديث عن «التناص» على أنه مصطلح ذو ملامح فكرية وحدود واضحة تماماً. وذلك «بحكم أنه متبنى من قبل مجموعات كثيرة في أفق انطباقي حيناً، وعازل حيناً آخر، وباستعمال ملتبس طوراً، ومخصب طوراً آخر»[٢].

ولعل هذا الوضع يفرض علينا فحص تأريخ المصطلح أولاً، واستقراء أهم صوره ثانياً قبل الشروع في أية مناقشات حوله.

٢ ـ المهاد التاريخي لمصطلح التناص

ثمة أجماع بين الباحثين على إرجاع المفهوم الذي يندرج تحت مصطلح «التناص» إلى ميخائيل باختين، ذلك الناقد الذي حلل ظاهرة التناص دون أن يستعمل المصطلح نفسه ولا أية كلمة روسية تقابلها. ويرى مارك أنجينو أن مفهوم التناص، دون مصطلحه، كان أحد المفاهيم الأساسية في كتاب باختين **الماركسية وفلسفة اللغة**[٣]، وكذلك في كتاباته عن دستويفسكي. ومن الثابت أن جوليا كرستيفا هي من استعمل مصطلح التناص وأطلقته في كتاباتها عامي ١٩٦٦ و ١٩٦٧. وتضافرت جماعة مجلة **Tel Quel** (تيل كيل) مع كرستيفا في إشاعة المصطلح بين النقاد مما جعله يصبح، في فترة وجيزة، من مصطلحات النقد الجديد في فرنسا والولايات المتحدة الأميركية. وقد كانت كرستيفا تستعمل «التناص» على أنه جزء من سياق إشاري شامل ينتظم لغة النص الأدبي أو الأداء اللغوي مجسداً في النص. فالمدخل أو المقاربة الإشارية (Semiological Approach) الذي يشكل منهج جوليا كرستيفا في فهم العملية الأدبية في مختلف ضروبها قد اقتضى منها، ضرورة، أن تصل إلى اشتقاق المصطلح بوصفه تأطيراً اصطلاحياً لظاهرة اضطراد وتواتر الإشارات الأدبية وتأثير النصوص الأدبية في بعضها البعض. ذلك أن أي نظام إشاري يعني التكرار والتواتر لأية إشارة في إطار نسق علائقي عام يسمح بفهم الإشارة على وجه القصد. ولكي تكون الإشارة دالة (Signifier) ونظراً لأن اللغة، واللغة الأدبية بطبيعة الحال جزء مميز من نظام اللغة الشامل، نظام إشاري معقد، فإن كرستيفا تعتقد «أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءاً منها ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم ـ بناء) ولذلك فإن من الأفضل أن تكون مقاربته من خلال تصنيفات

(١) انظر مقدمة أحمد المديني لمقالة «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» لمارك أنجينو. مجلة **الأديب المعاصر**. العدد ٣٢ آب ١٩٨٦. ص ١٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣١.

(٣) انظر المصدر السابق ص ١٣٢. وكذلك مقالة «التناص» للناقد تزفيتان تودوروف ترجمة فخري صالح. من مجلة **الثقافة الأجنبية**. العدد الرابع ١٩٨٨. ص ٨.

منطقية. . . . وثانياً، ثمة تبدل وتغير في النصوص، أي تناص: ففي حيز نص محدد، ثمة ملفوظات، مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض»[٤] ولعل هذا الفهم يجد له صدى في تعريف فيليب سولرز للتناص من أنه: «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً»[٥]. لكن يوجد من يعارض مثل هذا التعريف فيرى أن التناص «لا صلة له مع قضايا تأثير كاتب في كاتب آخر، أو اشتراك أعمال أدبية مختلفة في أصل واحد»[٦] كما يقول ليون روديز وهو يقدم لكتاب جوليا كرستيفا (**الرغبة في اللغة**) وهو ما يتعارض مع رأي فيليب سولرز ورأي كرستيفا التي مر علينا قولها بأن التناص «ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض». وفي تقريرنا أنه إذا لم يكن ذلك هو التناص وما يعنيه فإنه جزء مهم من معنى التناص عند جوليا كرستيفا وعند بعض آخر من الكتاب، ومما يرجح ذلك أن أبرامز (Abrams) يعرف التناص قائلاً «لقد استخدم التناص ليدل على الطرائق المتعددة التي يحاكي بها، أو يرتبط بصورة لا فكاك منها، كل نص أدبي بالنصوص الأخرى، سواء أكان ذلك بصورة مكشوفة، بالاستهواء والتنوية، أم بالتلميح والإشارة الضمنية، أم بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق، أو هو، ببساطة، الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مباديء وتقاليد وأعراف أدبية»[٧]. وهكذا يتضح أنه على الرغم من الصعوبات التي تعترض المصطلح فإنه يمتلك ثباتاً نسبياً عند عدد من النقاد يؤهله لإنجاز دوره المعرفي في الدراسة الأدبية، وفي مجال نظرية الأدب ونظرية القراءة والتلقي معاً، إذ يقر ظاهرة التناص، على أنها حقيقة فيبحث في ما يمكن أن يشكل قوانين ضابطة للظاهرة، بدل الموقف السلبي الذي يقفه البعض منها. فهذا مارك أنجينو يرى أن التناص «مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي. . . وقد جاءت فكرة التناص لتربك كل أنواع الخطاب»[٨] ولكن أعنف وأهم اعتراض على مفهوم التناص قد جاء من رولان بارت، وهو اعتراض مفهوم لدينا لأن التناص لا ينسجم مع فرضيات بارت النقدية العامة. يقول «إن التناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها»[٩]. وإذا كان كلام بارت هذا يتضمن إقراراً بطبيعة التناص الشمولية فأنه ينطوي على إنكار لأية فائدة نقدية يمكن أن تجنيها الممارسة النقدية من مفهوم ومصطلح التناص، إضافة إلى أن رولان بارت قد تلمس بشكل دقيق أهم المعوقات التي تحول دون الإفادة من التناص في الدراسات الأدبية، ذلك أن أية قراءة نقدية تعتمد مفهوم التناص ستجابه باستحالة الإحاطة بكل مصادر النص، بكل النصوص السابقة على النص ناهيك بتأثيرات القراءة في لغات أخرى لا يعرفها الناقد. لذلك فإن دارس التناص يكون واقعاً تحت طائلة التناقض بين شمولية المصطلح وقصور أو محدودية الاطلاع الشخصي وهو تناقض لا سبيل لحله.

قد يقال إن بالإمكان التغلب على مسألة شمولية الاطلاع على النصوص الأدبية السابقة باستخدام الحاسب الآلي (Computers) وذلك لتجاوز معضلة الإحاطة بالكم الجسيم من النصوص الأدبية واستحضارها لحظة دراسة نص ما من ناحية التناص لتقرير مدى اعتماده على النصوص السابقة له، وما فيه من ابتكار وتجديد وكيفية استثمار للتناص فنياً وفكرياً. وللرد على ذلك نقول إن الحاسب الآلي لا يملك أن يتحسس كل مواضع التماثل أو الاختلاف في الأداء اللغوي الشعري بسبب كون أداء اللغة المجازي والمنزاح عن المعايير التي هي أساس عمل الحاسب الآلي، «فالحاسب الآلي يستطيع أن يقوم بوظائف معينة خيراً من سواه، فهو ممتاز في التعامل مع الكم الهائل من المعلومات، وتصنيفها وتقديم بيانات مستخلصة منها، وفي التعرف على الأنماط التي تنتظمها[١٠]، ولكن الحاسب الآلي يسيء فهم هذه المعلومات، وهو غير قادر مطلقاً، وهو أمر طبيعي، على أن يستجيب لهذه المعلومات جمالياً»[١١]. من هذا نصل إلى أن التناص يفرض مستلزمات ليس بالإمكان، عملياً، الوفاء بها.

إن صورة التناص، حسب مفهوم تودوروف، تكاد تتماثل مع صورته عند جوليا كرستيفا وذلك لأنهما كانتا تصدران عن مصدر واحد هو باختين. فتودوروف يورد أولاً رأي باختين بمفهوم التناص، وعلى الشكل التالي: «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران إثنان، متجاوران، في نوع من العلاقة الدلالية ندعوها نحن (أي باختين) علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»[١٢] وذلك ليقوم باشتقاق تعريفه للتناص من نص باختين السابق.

---

(٤) Julia Kristeva: **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art** Basil Blackwell Publishers. England. 1984. Page 38.

(٥) نقلاً عن مارك أنجينو. مصدر سابق. ص ١٣٢.

(٦) **Desire in Language** page 15.

(٧) M. H. Abrams: **Glossary of Litrary Terms.** Holt, Rinehart and Winston. New York. 1981.

(٨) مارك أنجينو. مصدر سابق. ص ١٤٢.

(٩) رولان بارط (بارت): **درس السيمولوجيا**. ترجمة ع. بنعبد العالي. دار توبقال المغرب - ١٩٨٦. ص ٦٢.

(١٠) إن الأنماط التي يتعرفها الحاسب الآلي هي الأنماط التي تتفق مع المعايير المعروفة للغة في صورتها الاتصالية العادية وليس في صورتها الشعرية.

(١١) T. N. Corns. B. H. Rudall and: **Computers and Literature** ABACUSPRESS KENT. London. 1986. page 2.

(١٢) تزفيتان تودوروف: «التناص». ذكر سابقاً، ص ٥.

يقول: «بصورة أساسية تعد جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص» هذا من ناحية المبدأ الأساسي: ولكن التناص بهذا الوصف، دراسة كلية النص في علاقاته مع كليات النصوص الأخرى، وهو ما قد يكون قريباً من المحال، لذلك نرى تودوروف يعود فيقول بأن «التناص ينتسب إلى الخطاب (Discourse) ولا ينتسب إلى اللغة»؛ واستناداً إلى هذا الفرض والتمييز بين ما ينتسب للخطاب وما ينتسب للغة، وما دام التناص من حصة الخطاب فإن أي قول أو تلفظ لا يصل إلى مرتبة تأسيس خطاب ليس مشمولاً بالتناص، لذلك فأن قول تودوروف من أنه «ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص»[١٣] يشكل نقضاً لتوكيده بأن التناص ينتسب للخطاب وليس للغة. فالتلفظ (Utterance) قد يكون جملة أو ما هو أقل من جملة، بمعنى أنه ليس خطاباً إذ الخطاب، فيما نعرف، هو ما يتجاوز الجملة وبذلك يصبح الخطاب موضوعاً لعلم أشمل من علم اللغة العام[١٤]. ويبدو أن تودوروف متأثر بالأصول الشكلانية الروسية، وهو أحد أبرز دارسيها، في جعلهم التأثر والأخذ من السابقين صفة قارة في كل النصوص وبما يشبه نفي التجديد (Novelty) عن جهود الشعراء خاصة[١٥].

٣ ـ مفهومنا للتناص

بعد العرض السابق لمفهوم التناص وصوره المختلفة نصل إلى صياغة وجهة نظرنا في التناص، على أنه دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزءاً من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النص موضوع الدراسة في سياقه العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه وكيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله وما كسبته التجربة الجمالية الماثلة في النص من العناصر والخصائص المتمثلة فيه والتي هي ليست من ابتكار الشاعر أو الكاتب.

٤ ـ التناص في التراث

لا شك أن اهتمام العرب بالشعر قولاً وحفظاً ثم تدويناً بعد ذلك قد جعلهم يتنبهون إلى ظاهرة التناص. فهم قد لاحظوا أن معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين وإن بصور مختلفة، وذلك هو الوجه الوحيد الذي لاحظوه من وجوه التناص فدرسوه تحت باب السرقات الشعرية. ولقد شغلت مسألة السرقات «النقاد العرب أكثر مما شغلتهم أية مسألة أخرى... لأنها تتناول أهم ما تسعى إلى معرفته الدراسات الأدبية ألا وهو أصالة كل شاعر أو كاتب ومبلغ دينه نحو من سبقه أو عاصره من الشعراء والكتاب»[١٦] وهو ما يشير إلى المسائل الأساسية التي وجهت دراسة النقاد العرب لظاهرة التناص، فهم قد انصرفوا كلياً إلى قضية قوة الابتكار والخلق الشعري على غير ما أصل سابق، فعدوها مقياس الإبداع، بينما كان الأخذ من السابقين يشكل النقيض للحالة الأولى. لذلك استخدموا مصطلحين أساسيين هما مصطلح «السرقات» وهو مصطلح ينطوي على إدانة فنية وأخلاقية في الوقت عينه، ومصطلح «المختص» الذي عرفوه بقولهم إنه ما «حازه المبتدي فملكه وأحياه السابق فاقتطعه فصار المعتدي عليه مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تابعاً»[١٧] ولقد جرى العرب على النظر إلى التناص في الجانب الذي درسوه وهم واقعون تحت وطأة نظرة استقطابية أخلاقية بين القبيح المسروق والمليح المختص. فكانت مواقف النقاد العرب لا تحبذ النسج على منوال سابق في دائرة المعاني، وغاية ما وصلوا إليه أنهم أباحوا للشاعر أن يتأثر بسواه من السابقين وبما هو معروف من معانيهم شرط أن «يبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها» فإن فعل ذلك، يقول ابن طباطبا «لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[١٨]. ولكن هذا الموقف انفرد به بعض النقاد، ومنهم الآمدي والجرجاني، أما البعض الآخر فقد ذهب كل مذهب في تشديد النكير على ما ظنوه سرقاً وهو كذلك، متجاوزين الحقيقة التي فطن إليها الآمدي من أن السرقات باب «ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»[١٩]. وبذلك فاتت علينا فرصة صياغة نظرية في التراث بسبب من وطأة المعاني الأخلاقية المتضمنة في المصطلح الذي عالجوا به تأثر الشعراء بمن سبقهم وما ينتجه مثل هذا التأثر من خصائص فنية وفكرية إضافية للنص. وبدلاً من ذلك انحصر بحث قدامى النقاد العرب في دائرة المعاني، والمعنى كما يظهر من كلامهم وتحليلهم لبعض قضايا السرقات الشعرية ليس هو المعنى الفكري المجرد، وإنما هو الصورة أو الصيغة التي يتخذها

---

(١٣) المصدر السابق. ص ٤ ـ ٥.

(١٤) رولان بارت: **التحليل البنيوي للقصة القصيرة**. ترجمة الدكتور نزار صبري. الموسوعة الصغيرة العدد ٢٥٩ ص ٢٩ ـ ٣٠.

(١٥) **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس** ترجمة الدكتور إبراهيم الخطيب، وأنظر بصفة خاصة رأي شلوفسكي في الصورة الشعرية في ص ٤٢ من الطبعة الأولى.

(١٦) الدكتور محمد مندور. **النقد المنهجي عند العرب**. الناشر دار نهضة مصر بالفجالة. دون تأريخ ص ٣٥٧.

(١٧) القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. الناشر الأمبابي الحلبي. القاهرة ١٩٦٦. ومن المصطلحات التي أوردها الجرجاني: «الغضب والإغارة والاختلاس والإلمام والملاحظة والمشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق منه والمبتذل الذي ليس أحد أولى به» والملاحظ أن أكثر هذه المصطلحات من ذوات المعاني التي تتصل بالأخلاق وتوجب الحد على من يقترفها.

(١٨) ابن طباطبا العلوي: **عيار الشعر** تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية. القاهرة ـ ١٩٦٥. ص ٧٦.

(١٩) أبو القاسم الآمدي: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري** تحقيق السيد أحمد صقر. الناشر دار المعارف بمصر ـ ١٩٦١. ص ٢٩١.

المعنى، وهذا يعني أنهم كانوا يتحدثون عن صورة المعنى لا المعنى نفسه، لذلك أباحوا أخذ المعنى مع تغيير «الكسوة التي عليها» كما مر بنا سابقاً، ومن هذا يتضح أن ما رفضوه هو نقل المعنى والمبنى معاً وأباحوا نقل المعنى مع تغيير المبنى.

٥ ـ التناص والانزياح

إذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية فاعلة فإن ذلك يعود، بصورة أساسية إلى عناصر التناص في آلية عملها وإلى وجود مرجعية تسند المعنى إلى خبرة واتفاق يتجاوزان الفرد الذي يستعمل اللغة أو يستعمل جانباً منها. فاللغة في جوهرها تحتل موقعاً مركزياً متميزاً في العقل الجمعي والفردي معاً، لذلك «فإن الألسنية تقودها ضرورة داخلية لإدراك ليس النسق اللغوي وحسب وإنما الإنسان عامة والمجتمع الإنساني خلف اللغة، وكل النطاق المعرفي للإنسان الذي ينقل عبر اللغة[٢٠]». لذلك فإن ميزة اللغة أنها ذات منطق داخلي يعتمد التناص لكي يكون فعالاً، بالإضافة إلى أن اللغة بوصفها شكلاً تعمل على إنتاج المعرفة الجمعية وإعادة إنتاجها لدى الأجيال اللاحقة، فهي إذن تؤشر بعداً تناصياً أساسياً. ولقد تنبه اللغويون العرب القدامى إلى الطبيعة الإشارية العقدية للغة فرأوا أن «المفيد والمعبر لا بد من أن يقصد ما وضع له وإلا لم يكن مفيداً له، فلا بد من الأمرين (القصد والمواضعة) لأن المواضعة (العقد/الباحث) لو عدمت لم يؤثر هذا القصد بانفراده، ولو وجدت وعدم القصد لم يكن هذا القول عموماً من قائله وإذا حصلا وقعت الفائدة»[٢١]. ومعنى ذلك أن القصد يمثل غاية المتكلم من الكلام والتي لا تكون نافذة ومتحققة معبرة عن مقصد المتكلم إلا إذا إنتظمت في القانون العام والشامل للغة، قانون المواضعة والاتفاق المسبق بما هو استعمال متكرر ومضطرد لثوابت اللغة وألفاظها من حيث هي ذات معاني أو وظائف أو كليهما معاً. ولكن هذا الوصف ينطبق على اللغة الاتصالية، أو اللغة التي لا هدف لها سوى الإبلاغ، أما لغة الأدب فهي بطبيعتها لغة مجازية، وقانونها العام هو قانون الانزياح عن المعيار والمألوف، فهي، بهذا الوصف تتيح لقصد الشاعر والكاتب مجالاً أوسع لخرق المألوف من أغراض الرسالة اللغوية، وبالمقابل يكون غرض التلقي للرسالة اللغوية الأدبية مختلفاً أيضاً. لذلك كله فإن لغة الأدب، بوصفها خطاباً يرمي إلى البلاغ والأبلاغ ويتضمن وحدات من ذوات المعنى الجمالي (Sema - aestetic) تكون خاضعة للدراسة الأسلوبية (Stylistic) بهدف جعل «الواقعة الشعرية... قابلة للقياس. إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر. فالأسلوب... انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار»[٢٢]. ومعنى ذلك أن ثمة علاقة بين الانزياح والتناص، وهي علاقة لم تضبط ولم يوضع لها قانون يحددها، فالمعنى الذي ينطوي عليه قياس الانزياحات هو كالتالي: إنه يدرس الانزياحات نوعياً فيجعلها في فئات ثم كمياً فيدرس مقدار تردد انزياح نوعي وتواتره في النص نفسه وفي النصوص السابقة. فتصنيف الانزياح نوعياً سيجعلنا نكتشف مدى الأصالة التي يتمتع بها النص وكم فيه من ابتكار أو تكرار، أي اكتشاف مقدار تناص النص مع سواه ثم يكشف مقدار تردد انزياح ما عن التناص داخل العمل ومقدار تناصه مع الاعمال السابقة. وبذلك تكون العلاقة بين الانزياح والتناص علاقة طردية، فكلما ازداد تواتر انزياح من نوع ما ازداد التناص وكلما قل ذلك التواتر في الانزياح قل التناص وازدادت عناصر التجديد في النص. والواقع أننا يجب أن ننظر في قمة تواتر وتكرار انزياح ما ومقدار ما ناله من تغير في صوره المختلفة لأن هذا التواتر والتكرار ينبغي أن يكون موظفاً لإنجاز معنى ما أوإضافة عنصر جمالي ينتج من تكرار الانزياح (التناص)[٢٣]. وتكرار الانزياح يعني لدينا إعادة إنتاج خصيصة أو مجموعة خصائص (صورة) «تيمة»، عناصر صوتية، خصائص شكلية أخرى... بما يوافق حاجات النص الجديد ويتكيف لإنجاز وظيفة فنية وجمالية وفكرية معاً.

ثمة إشكالات تواجه دراسة التناص إضافة إلى ما ذكرناه من استحالة التوفيق بين شمولية مفهوم التناص ومحدودية المعرفة بالنصوص، ومن أبرز هذه الإشكالات الحالات التي يصعب تصنيفها، وقد يكون أهمها الاستعارات والمجازات والرموز الشائعة في مدرسة أو جيل، فهي من المشترك الشعري الذي يكون ميزة أسلوبية لمرحلة ما، ذلك أن «لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة[٢٤]» على أن الاشتراك في مميزات أسلوبية لا ينفي انفراد كل واحد من الشعراء بما يميزه عن أقرانه من شعراء المرحلة. وينبغي أن نحذر كذلك من التمحل في إثبات صلة تناص بين انزياحين لأن من شأن ذلك الإساءة لمفهوم التناص وليس إظهار جدواه في الدرس النقدي الحديث. فالتناص قد نظر إليه على أنه السلف المباشر للسرق والسرقات الشعرية فلا مجال للإساءة إليه

---

(٢٠) R. H. Robins: **General Linguistics: An Introductory Survey.** Longmans. London 1971. page 9 - 10.

(٢١) الرأي للقاضي عبد الجبار نقلاً عن دراسة الدكتور عبد السلام المسدي «المواضعة والعقد في النظرية اللغوية عند العرب» ص ٤٧ من كتاب دراسات في اللغة دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٦.

(٢٢) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية** ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، المغرب ـ ١٩٨٦. ص ١٦.

(٢٣) ليس التكرار هنا تواتراً للمعهود والمألوف، بل للاستثنائي والمنزاح والمجازي. لمزيد من التفاصيل بخصوص موضوعة التكرار أنظر: «بلاغة التكرار... ودلالة التكرار من ابن رشيق إلى نازك الملائكة» للناقد حاتم الصكر. ص ٦٠ ـ ٨١ من مجلة **شؤون أدبية** الإمارات العربية المتحدة. العدد الرابع. السنة الأولى ١٩٨٧.

(٢٤) رينيه ويليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**. ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب. ط ٢. بيروت ـ ١٩٨١ ص ٢٠٧.

أكثر من ذلك، وخير طريقة لنفي شبهات الشعراء إزاء التناص أن يدرس دراسة موضوعية تثبت أنه مفهوم نقدي يفرز ويميز حقائق بخصوص النص وليس من أغراضه الإساءة إلى أحد أو إلى نص ما. ولعل من حقائق الشعر الحديث أنه شعر يستثمر التناص إلى حد بعيد، فشعر أزرباوند مثلاً يتضمن مقاطع واستشهادات نصية من شعراء من لغات وثقافات متباينة حتى عدت قصائد نوعاً من الإحالات الثقافية المعقدة التي تقتل وهج التجربة الشعرية، وقل مثل ذلك عن أليوت وسواه من الشعراء. أما الشعر العربي الحديث فأنه قد أستثمر التناص في كثير من أبنيته الفنية، فهو يستفيد من التناص مع الأسطورة كما في شعر بدر شاكر السياب وأدونيس ومن الموروث الديني والقولي والشعري كما في شعر خليل حاوي وسامي مهدي وحميد سعيد وعلي جعفر العلاق. وقد يتناص الشعر المعاصر مع الموروث الصوفي كما في الشعر المسرحي عند عبد الصبور وسواه. على أن التناص مع التراث واستثمار أشكاله الفنية لا يعني الوقوع في دائرة التقليد «فالخلاق تحديداً، جديد دائماً، حتى حين يكتب بأشكال وزنية سابقة. فإذا كان الشكل بنية حركية، فإن المهم هو النسخ الذي يجري في هذه الحركة ويجريها. ولهذا ليس الشكل هدفاً أو غاية. الهدف هو توليد فعالية جمالية جديدة»[٢٥] وبذلك يصبح هدف التجديد لا يتناقض مع مفهوم التناص ولكن يتضافر المفهومان في إنتاج النص الذي يمتلك شروطه الفنية والجمالية دون أن يفرط في سياقه الإبداعي وإرثه الفني ودون أن يتقولب في داخلهما.

(٢٥) أدونيس. سياسة الشعر: دار الآداب بيروت ١٩٨٥. ص ١١ - ١٢.

صدر حديثاً

ايفي بريت

رواية المانية

تأليف: تيودور فونتانه

ترجمة: سناء كرم

هذه الرواية التي تعتبر رائعة فونتانه الكاتب الألماني الشهير هي أيضاً إحدى روائع المدرسة الواقعية الألمانية. كما اعتبرها النقاد بمستوى «آنا كارانينا» لتولستوي و «مدام بوفاري» لفلوبير.

أما شخصية ايفي، شخصية تجتذب القارىء بتصرفها الطبيعي والعفوي، فقد نشأت في أجواء الحياة الريفية الحرّة والبريئة حيث أغرم بها البارون «انشتاين» وتزوّجها، وتذهب «ايفي» بصحبة زوجها إلى مكان بعيد على بحر البلطيق، فتعيش في حالة فراغ دائم. وتنجرف هناك في علاقة مذنبة تجعلها تعسة. وقد شاء القدر أن يكشف زوجها عن علاقتها السرية، فكان أن انقلبت حياة «ايفي» رأساً على عقب. ونحن كقراء ندخل إلى صميم قلبها، نشاطرها أحزانها ونتعاطف معها. وبعد سنين من الشقاء والنفي، تتّصل من جديد بالطبيعة الجميلة، بفضل حياة حرّة تتصالح فيها مع نفسها ومع العالم. وفي النهاية تموت إيفي مذنبة بريئة.

منشورات دار الآداب