(٥٨) تتحمل هذه الاصفاد تلك التي تقف دون انطلاق لسانه بما يشاء ويريد لا بما يراد منه " – الوصف في الشعر العربي: ٣٥.

المبحث الثاني

تناصية الخطاب النقدي مع الخطاب الأدبي وخطاب نقد النقد

(قراءة نقدية في كتاب – في التناص الشعري)

التمهيد

التناص

يعد التناص من القضايا التي تناولها المشرط النقدي بتأن وحذر؛ كونها مليئة بالاشكالية والمطبات المتبلورة جرّاء التنوع الفكري للنقاد المنتمين لتيارات ومذاهب متنوعة؛ لهذا جاء الانطباع فيما يخص التناص منوعا لا يرتقي الى رتبة تحديد الهوية على نحو أمثل يهتدي اليه المتلقي، على الرغم من تحديد اغلب مساراته وآلياته واشكاله مع اختلاف المنطلقات الفكرية، ونتيجة للتشعب الفكري فان تعريف التناص بات معظلة تستدعي الانتباه وهذا ما أكده محمد مفتاح بقوله: " إنّ التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح؛ على ان هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارىء للامساك به، ومنها التلاعب باصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والاحالة الى جنس خطابي برمته " (١).

انبثق مفهوم التناص من آراء الناقد الروسي (ميخائيل باختين) عبر النظرية الحوارية التي أسسها، و هي نظرية ترى ان الحوار لا يقع بين شخصين متحاورين في زمان ومكان معيّنين فحسب، بل هناك حوار من نوع آخر يكون بين نص وآخر، وبعد امتشاجهما تبدأ مرحلة الصراع بين الابداع والاتباع. هذا المفهوم تطور كثيرا على يد الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا) بعد دراستها اعمال الشكلانيين الروس واعمال باختين، وانطلقت من الثاني لتأسيس قاعدتها في تعريف التناص بعد ان اصطلحت عليه علنا بالتناص، نافية بذلك مصطلح الحوارية عند باختين مع احتفاظها بجوهره، والتناص عندها هو تقاطع النصوص مع بعضها؛ أو وحدات من نصوص في نص أو نصوص، وانه النقل من تعبيرات سابقة، ولم يتوقف التناص عند حد الاخذ والنقل؛ بل تجاوز ذلك الى الامتصاص والتحويل[٢] ، وقد أخذ المفهوم بالتطور والتعقد في الوقت نفسه عندما دخل ميادين متعددة؛ فالدراسات الألسنية بطابعها ما بعد الحداثي ولا سيما في نسختها السيميولوجية مارست سلطتها المعرفية لتسليط الضوء على هذا المصطلح وكسته حلة جديدة؛ فجاءت آراء رولان بارت، ولوتمان، وروبرت شولز، وتودوروف، وميكائيل ريفاتير، وجيرار جينيت وآخرين متقاطعة حينا ومتقاربة حينا آخر، حتى ان المتلقي يلقى صعوبة في فرزنة ماهية التناص، ولهذا أصبح عند مجموعة من النقاد أحجية يصعب حل لغزها. وبحسب هذه الرؤية الضبابية أصبح من الصعوبة بمكان الاهتداء الى تعريف جامع متكامل يتضمن كل مقومات التناص، وهذا ما أشار اليه محمد مفتاح وقد قدم خلاصة تعريفية هي مزيج من تعريفات متعددة إذ قال: " إنّ أيّ واحد من هؤلاء [*] لم يصغ تعريفا جامعا مانعا ولذلك فاننا سنلتجيء أيضا الى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصيرها مذسجمة مع فضاء بنائه ومع مقصاده.

- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها " [٣].

وباتجاه حدود الخطاب فان تودوروف يرى ان التناص لا يقع في اللغة وحدها – وهي رؤية كثيرين – بل بالخطاب كذلك، والخطاب أولى وهذا يعني ابعاد اللغة من دائرة اهتمامه، وقد ذكر ان هناك نوعان من الخطاب احدهما أحادي القيمة والآخر متعدد القيمة، والثاني هو مدار التناص؛ وذلك من خلال ازاحة النص اللاحق للنص السابق واخذ مكانه[٤].

وللتناص أشكال متعددة بحسب آراء النقاد؛ ولكن أكثر الاشكال توافقا لديهم تلك التي تكون في اتجاهين عامين هما التناص المباشر، والتناص غير المباشر، أو ما يتم تسميتهما بتناص التجلي وتناص الخفاء. ففي التناص المباشر (التجلي) يعمد الشاعر أو الكاتب على استحضار نماذج من التناص الى نصه الاصيل بغية تفعيله ورفده، ويكون ذلك بالاقتباس الظاهر بلغته من الآيات الكريمة والاحاديث النبوية الشريفة، والاشعار والقصص.أما في التناص غير المباشر (الخفي) فان الشاعر أو الكاتب يستنتج ويستنبط من النصوص القديمة ما يخدم نصه، وهو من أصعب التناصات كونه متصلا بالافكار أو ما يدعوه بعضهم بتناص الأفكار؛ أو المقروء الثقافي؛ أو الذاكرة التاريخية، ويكون ذلك عبر الاشارة والايماء والشفرات وما نحو ذلك.[٥].

وعلى وفق الارهاصات في تحديد ماهية التناص ومناورة المفاهيم على صعيد الحاضنة الغربية المؤسسة لذلك فان القارىء العربي اصطدم هذه المرة بسوء فهم المصطلحات والمرتكزات في هذه الظاهرة الحساسة من مهدها عبر قلة الدراية والخبرات والترجمات وما نحو ذلك. وقد أوضح عصام حفظ الله ذلك بقوله: " ومع كل ذلك يجد القارىء بان جملة من الكتاب الاوائل الذين تناولوا نظرية التناص أو قدموا لها وقدموها الى القارىء العربي لم يعنوا بتقييم آلياتها كما ينبغي، ولم يقدموها أو يكلفوا أنفسهم بشرحها وتفسيرها للقارىء، بل تم الخلط فيما بينها أو بترها، ولعل القارىء واجد ان أيّا من الباحثين أولئك لم يقل للقارىء بان ثمة بين التناص وبين

التعلق النصي؛ وبان ثمة آليات خاصة بكل منهما و هو ما جعل الأمر فضفاضا بلا حدود فاصلة ولا آليات اجرائية محددة " [٦].

واخيرا لابد من القول: إنّ المبدع مهما حاول الابتعاد عن جادة التناص فانه ملاقيه لا محالة فلا مفر " لاي مبدع من التناص طالما انه يتعامل مع وسيلة مشتركة بينه وبين المبدعين كافة الا و هي اللغة لانها نتاج اجتماعي " [٧]. وقد عبّر محمد مفتاح عن الرأي نفسه فقال: " إنّ كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد ان الكاتب أو الشاعر ليس إلاّ معيدا لانتاج سابق في حدود من الحرية؛ سواء أكان ذلك الانتاج لنفسه أو لغيره "[٨].

الخطاب النقدي ونقد النقد

ترسم العملية النقدية آفاق فضاءاتها الدلالية عبر شبكة متشظية من التنوعات الفكرية والابيستيمولوجية التي تعمل على صياغة الهياكل الخاصة بالمبادىء والخصائص وآليات العمل، وفي ضوئها تحصل عملية التقاطبات والتنافرات تبعا للتقاطع الفكري والمضموني لاتجاه معين أو تيار على حساب الآخر. وبعد التجاذبات السجالية تنبثق رؤى جديدة تتوافق والمرحلة التي أثيرت فيها القضايا، وهكذا في كل مرحلة ليكون النقد بذلك سلاحا موجها نحو التغيير عبر التقاطع مع الآخر ونفيه وقبول بعض آرائه أو موافقتها، و هذا يعد مزيج الديمومة التي تستند اليها العملية النقدية.

وبحدود بحثنا المتعلق بالخطابات وعلاقاتها التناصية ينبغي علينا تسليط الضوء على الخطاب الأدبي المولود من رحم الابداع الانساني، والخطاب النقدي الباحث عن مكامن ذلك الابداع وفرزنة مقوماته وتعضيدها، وخطاب نقد النقد الذي يأسر الخطاب النقدي محاولا فك مغالقه وسد فجواته ليكون عضدا له وللخطاب الأدبي في آن واحد. فالخطاب الأدبي بنوعيه الشعري والنثري يعد المحرك الأساس في شعل أوار المعركة النقدية لما يتضمنه من خصائص وعلامات تحتمل مزيدا من

المعـاني؛ ممـا يترتـب علـى ذلـك تشـكيل هيئـة مهمتهـا التصـدي لكـل الاخـتلالات ومعالجتها ورفد المعطيات الايجابلية بغية ترسيم ملامح جديدة يفيد منها المتلقي. وهذه الهيئة هو الخطاب النقدي، وهذا يعني ان الخطابين الأدبي والنقدي صنوان لا يفترقـان كونهمـا يـديران الافكـار فـي رحـى الأهليـة لاخـراج معـالم وضّـاءة فكريـة ومعرفية تخدم الجميع، أي ان علاقة الخطاب النقدي بالأدبي هي علاقة تظافر وملء الفراغات وحل الاشكاليات المستغلقة، وهذا ما يجعله نتاجا ثانيا متحررا من الأول مـع احتفاظـه بـالجوهر العـام فيـه. وقـد أكـد حسـين خمـري ان علاقـة التظـافر بـين الخطابين تتمثل في ثلاث علاقات هي: " العلاقة التبعية الارتباطية، العلاقة اللغوية، والعلاقة المنطقية، ولكن هذه العلاقات متداخلة ومشتركة بين النصين والفصل بينهما لاغراض منهجية فحسب، وهذه العلاقات تستمد شرعيتها وحضورها من احتكاك النصين واي غياب في النصين يحدث خلخلة في نسق العلاقات المترتبة عن العملية النقدية "[٩]. هذه العلاقات تارة تبتعد وتارة أخرى تلتحم تبعا لانتماء الناقد الفكري والايديولوجي الذي يملي عليه اشتراطاته ويقيده ولا انزياح عن قواعده التي يدين بها، وهذا ما يجعل الخطابات النقدية عرضة للمساءلات للاضطرابات التي تلازمها جرّاء انتماءات النقاد لتيارات ومذاهب ومدارس، إذ " ان لكل منهج نقدي أو مدرسة خطابها المتشعب من خطاب كلي، بل ان للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم أو فيما يمارسونه من هيمنة ضمن حقولهم الانتاجية "[١٠].

وعليه يكون الخطاب النقدي ذا دور ريادي في رفد المتلقي بالمعلومات المهمة التي يبتغيها، ولا سيما انه نتاج جديد لا تابع وصفي للخطاب الأدبي، ولهذا أشار تودوروف ان صاحب الخطاب النقدي يكون ازاء اتجاهين يستدعي أحدهما الآخر وهو يقرأ الخطاب الأدبي، والثاني أجدى نفعا واهمية في سلم المفاضلة والأهلية. إذ ان عمـل صـاحب الخطـاب النقـدي لا يقتصـر علـى وصـف الخطـاب الأدبـي وصـفا تجريديا وصفيا؛ بل يكون قياديا عبر اصداره الاحكام وتقييم النتائج، مما يترتب على ذلك وجها جديدا. والاتجاه الثاني صيغة نابضة بالحيوية والحركة[١١].

هذا النتاج الذي مثل انقلابا معاكسا يكون في الوقت نفسه عرضة للمساءلة من خطاب آخر يسمى خطاب نقد النقد، وهذا الخطاب لا يبني دعائمه على أسس هشة، أي انه لا ينطلق من قراءة خطابات نقدية لا قيمة لها في المدونة النقدية؛ بل ينطلق من تلك الخطابات التي تتمحور فيها ارهاصات فكرية وثورات معرفية تؤسس لمرحلة مستقبلية آفاق وتصورات. وبهذا يتلاقح الخطابان النقد ونقد النقد ويثمر عنهما نتاج جديد يكون عرضة للمساءلة كذلك وهكذا دواليك. و هذا يعني انها حركة نقدية مفتوحة الأبعاد لرسم ملامح ناتئة ومخبوءة في الوقت نفسه؛ لان مهمة نقد النقد الدخول في مساجلة مع الخطاب النقدي وتفكيك دعائمه واعادة صياغتها بلون مختلف ايمانا منه بحصول هفوات واخفاقات تحتاج الى اعادة ترميم بغية الوصول الى اشتهاءات السلطة المؤسساتية النقدية. وكل ذلك يمثل كما يقول تودوروف بابا يحتوي على " مصراعين متنافرين للوهلة اللاولى: الخضوع للاخر وتقبل الذات، الخضوع للآخر أي المؤلف المدروس، تلك هي البادرة الاولى للناقد الذي ينبغي ان يفعل ما بوسعه لاثبات معنى النص الذي يدرسه... وبالعكس يتطلب الوجه الآخر المكمل ان يضطلع الناقد بصوته الخاص لانه يحصر نفسه اذا تجاهل ذلك في صيغة أخرى من الموضوعاتية " (١٢).

وعلى وفق ما تقدم فان تواشج الخطابات فيما بينها في سجالية حوارية يعد رهانا حضاريا لقيمة ما تمخض عن تلك السجالية من رؤى ابيستيمولوجية تخدم المدونة النقدية وتجعلها في ديمومة وخصب فكري. وبناء على هذه القيمة فاننا ارتأينا قراءة الخطاب النقدي في كتاب (في التناص الشعري) لصلاح السعدني بمجهر خطاب نقد النقد لتشخيص الايجابيات والسلبيات ومكامن الاخفاقات وكيفية معالجتها للوصول الى نتائج متطابقة ومتغايرة تخدم المتلقي، وبذلك تكون قراءتنا قد فتحت الباب على مصراعيه؛ كونها وضعت يدها على ملامح خطابين معا هما الخطاب الأدبي (الشعري) والنقدي في آن واحد، وبهذا تكون الصورة شبه متكاملة أمام المتلقي التوّاق الى كل ما هو مفيد. وقبل الدخول في عالم التحليل والتطبيق في

خطاب السعدني ينبغي علينا القول: إنّ حجم التناص بين خطاب السعدني النقدي وبين الخطابين الأدبي (الشعري) والنقدي كان على مستوى استخدام ثلاث آليات هي: أولا الامتصاص " وهو ان يتعامل النص اللاحق مع النصوص الأخرى بوعي حركي متجدد؛ مع الاقرار بالاحترام والتبجيل لتلك النصوص والاعتماد عليها في رسم الهيكلية العامة للنص مع اختلاف في التفاصيل " [١٣]. وثانيا الشرح " وتقوم هذه الآلية على افتراض ان لكل خطاب محور تتفرع منه أجزاء النص، وتقوم عليه مستوياته، والمحور هنا يوازي البؤرة في التحليل البنيوي " [١٤] . وثالثا التوليد " انه الانفتاح المطلق والتواصل اللانهائي وتحقيق الفوز فيه على نص آخر " [١٥].

وفي ضوء الآليات الثلاث التي تجذرت في خطاب السعدني المتناص مع الخطابات السابقة تتبلور قيمة ما تحققه تلك الآليات من أهداف تصبّ في منحيين هما المجاراة والتعضيد من جهة، والتضاد والتنافر من جهة أخرى، وقد أوضح بدران عبد الحسين ان آليات التناص " إما ان تحقق ما يمكن تسميته بالحوارية السردية، وفيها يكون صوت الآخر جزءا من الانا، ويكون النص اللاحق ترديدا للنص السابق أو رواية له، ومنها ما يحقق الحوارية الدرامية، وفيها يتخذ النص اللاحق موقف المحاور ويحطم مظاهر التبجيل والاقتداء، انه الصراع بدل المجاراة والاقتداء "[١٦]. وعليه انحصر خطاب السعدني في ابراز دوره التعضيدي من جهة، ودوره في التضاد على وتيرة أقل من التعضيد من جهة أخرى.

المحور الأول: قراءة في ضوء خطاب نقد النقد

يعد الخطاب النقدي سلة بيانات مليئة بالحفريات المعرفية لما يتضمنه من رؤى متعددة متجانبة ومتنافرة في الوقت نفسه مع الخطاب الأدبي، ومن خلال حالة المد والجزر المعرفية يتولد الأثر المعلوماتي الجديد ضاما بين طياته مهادنات واشتطاطات تخدم المتلقي وتعينه على فهم مغالق الخطاب السابق وعتمته من جهة، ورفده بمعلومات جديدة من شأنها ردم الفجوات المستعصية وترميمها لتكون جاهزة

للهضم الفكري لديه من جهة أخرى. وعليه فان خطاب السعدني النقدي استطاع اضاءة قضية السرقات الشعرية في موروثنا العربي القديم؛ وربط مصطلح السرقة بوصفه مصطلحا قارا بمصطلح التناص القابع في منظومة الحداثة المعاصرة، وحاول جاهدا ايجاد المدخلات والمخرجات المتقاربة بينهما؛ فضلا عن ايجاد المشتركات والمتضادات، ونجح في بعضها وأخفق في بعضها الآخر، وربما يعود السبب – من وجهة نظرنا – الى كون خطابه ركز على قراءة خطابين معا هما الخطاب النقدي والخطاب الأدبي (الشعري)، إذ قسم السعدني كتابه على قسمين: الكتاب الأول (التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات)، وضم القسم الأول منه الواقع والمشكلة بفصوله الثلاثة، والقسم الثاني (المشروع) بفصوله الاربعة. أما الكتاب الثاني (ذاكرة القصيدة المعاصرة – قراءات استكشافية) فتضمن قراءات في نصوص أدبية متنوعة منها لبدر شاكر السياب، ومحمود حسن اسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وآخرين.

وعلى وفق هذه القراءة يتمحور خطابه في اتجاهين: الأول تمثل بان قراءته في الكتاب الأول جعلت خطابه يتمترس في خطاب نقد النقد، لانه حاور وفكك وابدا رأيه في القضايا المعروضة في الخطابات النقدية السابقة المنتمية الى المنظومتين العربية القديمة، والغربية الحديثة المعاصرة، اما الاتجاه الثاني فجعل خطابه خطابا نقديا لانه انبنى على الخطابات الأدبية المتمثلة بقراءة نصوص شعرية متعددة، وباتحاد الخطابين يتشكل خطابه النهائي الذي نحن بصدد قراءته واعادة هيكلته من جديد في ضوء خطاب نقد النقد لاضاءة جوانب التميز والاخفاء فيه في الوقت نفسه، ليكون المتلقي على دراية بكنهه الظاهر والباطن معا.

إنّ هذه القراءة في خطاب السعدني كانت ضمن كتابه الأول الذي خصصه لمعالجة قضية السرقات في المنظور العربي القديم، ومحور التناص في المنظور الغربي ومحاولة ايجاد التوافق بينهما، فقد عالج قضية السرقات من ثلاث زوايا: السرقة بين الرواية البعد الشخصي، والسرقة بين الدال والمدلول، واخيرا المصطلح

بين الابداع والاتباع، وهو بهذه الثلاثية من الفصول أراد احكام قبضته على مراحل تطور مصطلح السرقة وكيفية انتشاره كظاهرة في المدونة النقدية القديمة، وبعد محاورة خطاب السعدني الخطابات السابقة محاورة تأكيد وتعضيد لاضافة ملاحظات جديدة فان محاورته انسلخت باتجاه آخر تمثل بالتشكيك والهدم، وكان حكم الذوقية حاضرا بقوة في هذا الاتجاه، وهو ما أسبغ على خطابه سمة التعاطي الذوقي والحكم بسطحية، ولا سيما ما يتعلق بخطابي أبي تمام والمتنبي الشعريين. أي ان التعالق النصي أفضى الى ان يكون خطاب السعدني النقدي متمحورا في اتجاهين هما في الاصل يتطابقان مع آليات التناص المتعددة التي يمكن حصرها بالاتباع والمجاراة من جهة، والتضاد والتنافر من جهة أخرى.

وعليه فان خطاب السعدني في محور كتابه الأول الذي هو قراءة الخطابات النقدية بشأن السرقات الشعرية مثل حوارية سردية في سلم وظيفة التناص، وحوارية درامية في الوقت نفسه. ومن أجل بناء المكون الدلالي وزيادة اشتغاله على مساحة النص النقدي حاول السعدني ايجاد المشتركات لتوافق مصطلح السرقة مع التناص، وهذا ما جعل الصراع يزيد من فجوة الهوة بين المصطلحين لانهما ينتميان الى خطابين متضادين احدهما قديم ضمن حاضنته العربية، والآخر حديث ضمن حاضنته الغربية، وهذا ما مثل حوارية درامية زادت من قيمة التناص.

وقبل الخوض في متاهة عرض القضايا وطرق معالجتها في خطاب السعدني النقدي ينبغي القول: إنّ خطاب السعدني مثل وحدة معالجة النصوص القديمة واستجلاء مكامن الاضاءة والعتمة فيها وتفكيكها واعادة هيكلتها برؤى نقدية معاصرة، وهو ما يمثل تناصا صريحا يشتغل بآلية المتلقي، لان مهمة المتلقي تكمن – ولا سيما ضمن حدود نظريتي التأويل والتلقي – بتشخيص الفجوات وتحديد مراكز ضعفها وقوتها للانطلاق نحو ردم تلك الفجوات وملء الفراغات؛ ونقلها في النهاية من الضعف الى القوة . وهذا ما تطبّع به خطاب السعدني، وهو ما أشار اليه صراحة في مقدمة كتابه قائلا: " ولهذا فان دراستنا تطمح لاعادة قراءة نصوص

المتن القديم في ضوء ما افرزته المناهج المعاصرة من طرائق التقصي والسبر لكنه الابداع الشعري... كانت الاستضاءة بمصطلح التناص آلية معرفية – في هذا البحث – لتفكيك النص القديم واعادة تركيبه طبقا لمفهوم أدبي خالص " [١٧].

وانطلاقا من التناص وآلياته ينبغي علينا ونحن نعالج القضايا النقدية المذثورة في خطاب السعدني النقدي توضيح الآلية التي بموجبها تناص فيه خطاب السعدني مع خطاب النص السابق، وما هي نوع العلاقة هل هي تعضيد ومجاراة أم تضاد ونفي؟، لكي تتضح أمام المتلقي محورية الأسس والمبادىء التناصية، وعلى هدي التعالق النصي فاننا نلمس المجاراة تارة والتضاد تارة أخرى في الكتاب الأول بقسميه الأول والثاني وبفصولهما السبعة. فقد تحقق خطاب المجاراة منذ الوهلة الاولى في الفصل الاول عندما عرض السعدني خطاب ابن سلام الجمحي (٢٣١ هـ) المتعلق بضياع الشعر والطعن بذلك برواية الاشعار؛ إذ أكد الجمحي على كثرة الشعر المصنوع؛ فبعد انشغال الناس بالجهاد والغزوات وابتعادهم عن التدوين كثر الوضع، ولكن بعد ان استقرت الأمور انصرف الناس مجددا للشعر وازداد بذلك الخلط عن طريق الشفهية فزيّدت الاشعار للشعراء والقبائل مما تطلب الأمر منه والآخرين التشكيك والطعن ومحاولة ايجاد المخرج لحل تلك الازمة، وهذا ما دفع السعدني الى مجاراة خطاب الجمحي والترويج له واحترام ما تضمنه من مضامين وهذا واضح في قوله: " يثير النص السابق العديد من القضايا لكن أبرزها فيما يتصل بموضوعنا هو طرح الشك كمبدأ للطعن في رواية الاشعار ونسبتها، وهذا مبدأ علمي اذا ما وظف في حيدة، يسوغه التسيب في التوثيق بانتفاء الفحص والتأمل اذا ما تشبث الرواة بالتذوق والتأثر في العمل الشفاهي " [١٨]. فهو هنا يضم صوته الى صوت الجمحي بضرورة اعادة قراءة كل ما يلفه الغموض وتدور حوله الشبهات، وهذا ما يتضمن حوارية تناصية في مسارها السردي، وليس خطاب الجمحي وحده استند اليه خطاب السعدني؛ بل استند كذلك الى خطابات كثير من النقاد السابقين كابن قتيبة (٢٧٦ هـ) وابن المعتز (٢٩٦ هـ) وغيرهما. ومن مجمل تلك الخطابات توافقت

رؤى السعدني النقدية الحديثة مع مضامين تلك الخطابات وجاراها في الايمان بما توصلت اليه، ومن ذلك انه دوّن رؤيته المشابهة لرؤية الاقدمين فيما يتعلق بنشوء فكرة السرقات الشعرية إذ قال: " إذن الشفاهة والعصبية وادعاء العلم بالرواية كانت أبرز الاسباب التي تدعو الى قبول طرح نشأة فكرة السرقات الشعرية في أحضان الرواية "[١٩]، وهذا ما صرح به النقاد القدماء.

وفي حديثه عن الماكنة النقدية القديمة وما بلورته من تجاذبات وتنافرات بشأن موقع السرقة في النص الشعري انجذب خطابه النقدي نحو المجاراة والتعضيد؛ على الرغم من طغيان عنصر العرض لديه من دون اصدار الاحكام في أكثر الاحيان، فقد عرض الآراء التي قيلت بسرقة المدلول (المعنى) وبسرقة الدال (اللفظ) وكذلك الملفوظ الشعري، ففي سرقة المدلول تمحور خطابه حول ثلاث مزايا هي:

١ – أخذ فكرة النظر الى المدلول في النص الشعري من ميدانه الديني وعكسها بعد ذلك في الميدان النقدي، ودفعه الى ذلك سؤاله الآتي: هل اعجاز القرآن الكريم راجع الى معانيه أو الى الفاظه؟ فقد انطلق من آراء المعتزلة وأهل السنة والاشعرية المتعلقة بقيمة المعاني وان الالفاظ تابعة لها؛ ولا سيما تركيزه على قيمة آراء المعتزلة بهذا الشأن وما أحدثته تلك الآراء من تأثير في النقاد " إذن الانشغال بقضية المعنى التي أثارها الجو الاعتزالي العقلي كان ذا صلة وثيقة بتوجيه النقاد حينئذ الى رصد المعاني المشتركة بين الشعراء " [٢٠].

٢ – ركز على المعاني العقلية ولا سيما تلك التي تبلورت في خطاب قدامة بن جعفر وآخرين.

٣ – اهتم بالآراء التي ركزت على المعاني الثلاثة، وهي المعاني العامة المشتركة، والمعاني المبتدعة واصبحت فيما بعد عامة ومشتركة، والمعاني المبتدعة التي لا يستطيع أحد من الشعراء الأتيان بمثلها ولهذا تسمى المعاني العقم.

أما في سرقة الدال فقد أكد السعدني على أهمية اللفظ بوصفه كيانا مستقلا يحتوي على المعنى ويتفاعل معه، وهو يتضارب مع رؤى كثيرين من خلال رؤيتهم الضيقة التي تحجم دور الالفاظ بكونها خدما للمعاني ولا قيمة لها في الاتباع، وقد أشار الى ذلك علنا بقوله: " وليست الالفاظ خدما للمعاني – كما ذكر كثير من أسلافنا – وحسب ولا هي كسوة جوفاء، انما اللفظ شكل المعنى وتحققه الفعلي لن يكون الا على مستوى الاداء " [٢١].

وباتحاد الرؤيتين المتعلقتين بالمعنى واللفظ انبثق الملفوظ الشعري ليكون في موقع الريادة الفكرية، وهنا حصل التعضيد التناصي بين خطاب السعدني النقدي وبين شكل الخطابات السابقة في جوهرها العام وهو جوهر يؤكد تواشج المعنى مع اللفظ، كونهما صنوين متلازمين. وعليه يستطيع الشاعر تجاوز السرقة في المعنى واللفظ كونها مكشوفة من خلال طريقة التأليف الصحيحة المبنية على صياغات جديدة ترسم المعاني السابقة بانموذج حديث وتقلب الالفاظ في أشكال اسلوبية من شأنها اعلاء قيمة النص، وهذا ما أكده السعدني فحصل التعالق النصي باسلوبه التعضيدي وبحسب رؤى الحوارية السردية، وهذا واضح في قوله: " والحق ان أمر السرقة لا يتعلق فقط بما أسموه بالمعنى أو بما أسموه باللفظ في انفراد كل منهما وانفصاله عن الآخرة، انما يتعلق هذا الأمر بالبناء الشعري باعتبارهما رمزا ذا وجهين " [٢٢]، وفي موضع آخر قال: " إذن طريق التأليف من حيث التناسب أو عدمه هي محك الحكم بالسرقة والاهتداء الى هذا النوع من النشاط التأليفي يبطل جهودا سابقة؛ على هذا الفهم كانت ترمى بالسرقة كل ما صادفها من ضروب التشابه لفظية كانت أو معنوية، وهذا ما أدركه القاضي الجرجاني من قبل " [٢٣]، فرأيه توافق مع رأي القاضي الجرجاني كحصيلة نهائية مهمة تمثلت بالمواءمة بين اللفظ والمعنى؛ فهما شريكان في احداث الصنعة في نص ما؛ مع اختلاف هذه الصنعة بحسب مواصفات واغراض وموضوعات النص الآخر والآخر وهكذا دواليك.

وباتجاه تصعيد النفس التصادمي مع الخطابات السابقة فان خطاب السعدني النقدي أخذ فرصته بقبول هذه المعركة؛ فحقق بذلك تناصا منجذبا نحو تكوين هيئة الحوارية الدرامية لتقاطع رؤى خطابه المعاصر مع الخطابات القديمة في مسائل متعددة، واهم التقاطعات التي اخذت مساحتها في خطابه هو رفض فكرة سرقات أبي تمام والمتنبي؛ فكان مدافعا عنهما على نحو لافت للنظر وهو ما أسبغ على خطابه سمة الذوقية. وقد برر سرقات أبي تمام والمتنبي بضعف الجهاز المفاهيمي لدى النقاد القدماء مما ولد حالة من الارباك والعجز في فهم نصوصهما الشعرية؛ وهذا واضح في قوله : " ولكن شعر المتنبي – فيما يبدو كما كان شعر أبي تمام – اكبر من أدوات النقاد النقدية، مما أربكهم ودفعهم عجزهم أمامه الى الخصومة الشخصية ومن ثم كانت معركة السرقات واحتدامها " (٢٤)، فالدفاع الموشح بالذوقية واضح المعالم في هذا النص، وذلك بالقائه اللائمة على النقاد في عدم فهمهم خطاب الشاعرين الشعري من دون ان يشير من قريب أو بعيد الى صحة سرقاتهما من غيرهما، كون السرقات الشعرية داء لم يسلم أحد من الشعراء من الوقوع في حبائله، وفي موضع آخر رد السعدني على خطاب العميدي الذي حمل المتنبي مسؤولية اخفاء سرقاته من الشعراء الآخرين إذ قال: " فكلام العميدي رد فعل شخصي لامور قد لا تتعلق بالابداع الشعري على الاطلاق، فالبحث عن أثار الاسلاف أو المعاصرين في شعر المتنبي لا يستوجب اعترافا منه أو انكارا لذلك انما المحك في اظهار الاخذ يرجع الى الخبرة المكتسبة من كثرة التعامل مع النصوص المتداخلة ولا ابداع من فراغ؛ فمن البديهي ان المتنبي قد تأثر لكن الحكم على درجة التناص انما يرجع الى الكيفية التي أجاب بها عن أسئلة عصره والتاريخ السابق عليه " (٢٥).

واذا ما تجاوزنا مصطلح السرقة ضمن حاضنته العربية القديمة متجهين نحو مصطلح التناص ضمن الحاضنة الغربية ومفهومه المعاصر؛ فاننا سنجد أنفسنا أمام أربعة فصول حاولت التقريب بين المصطلحين. فقد عمد السعدني على ايجاد المشتركات والمتضادات بين المصطلحين؛ على الرغم من ايمانه بالمفارقة والمشابهة

في آن واحد، مع احتمالية ترجيح المشابهة على المفارقة، ومهد لفكرة التواجد التناصي عبر اغناء الذاكرة الشعرية بما يناسبها لبناء نظامها على النحو المميز، وتموضع هذا الأمر في ثلاث حقائق هي:

١ – إنّ الذاكرة الانسانية ولا سيما في صبغتها الشاعرية مليئة بالمعارف والمعلومات والميراث الفكري القديم، وهي تملء عادة بوعي ومن دون وعي في الوقت نفسه، لهذا فان الذات الشاعرة تخزن العبارات والصور عن طريق الحفظ.

٢ – إنّ الميل نحو الماضي والانصياع لخطواته لايغفل الاهتمام بالحاضر ومعايشة مبادئه وخصائصه، وهذا يعني ان الذات الشاعرة ينبغي لها ان لا ترجح كفة الماضي على الحاضر والعكس كذلك حتى يحصل التوافق والتجديد.

٣ – وباتحاد المعارف والمعلومات الماضية مع الحاضرة تبدأ الذات الشاعرة بتشكيل الصور والخيالات وبحسب توظيفات جديدة تجعل من الشيء المقدم جديدا في محتواه وشكله.

وبحسب الحقائق الثلاث يتشكل المحور التناصي وتبدأ التعالقات بين النصوص تظهر جلية في ميدان المدونة النقدية، والسعدني بذلك يمهد لارتباط مصطلح السرقة بالتناص، إذ صرح بان شكل التناص بمفهومه المعاصر كان قد تبلور قديما على شكل السرقة وان كان لا يتطابق معه تمام التطابق، وجاء ذلك من خلال رجوعه الى نصوص النقاد القدماء الذين وجد في نصوصهم بروز الظاهرة وادراكهم لخاصياتها، ولكنهم لم يحكموا عليها من المنظور النقدي بل دخلوا اليها من المنظور الديني والسياسي وهذا واضح في قوله: " يتضح ان فكرنا النقدي والبلاغي القديم قد وعى – في جانب منه – وجود تلك الظاهرة الابداعية وادراك خاصياتها الأساسية، وان تعجل في الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الديني والسياسي "[٢٦]، وقال في موضع آخر " فاعترافهم بوجود الظاهرة بيّن أما حكمهم عليها فهو مندرج ضمن سائر

منظومة الفكر الاسلامي الغالب، وان كنا نلمح تحررا نسبيا في الاقتراب من فهم الظاهرة في اطارها الابداعي عند الجاحظ " [٢٧]، وهذا دليل على تقارب وجهة نظر القدماء والمعاصرين في هذا الصدد، والاختلاف يكمن في الآليات وطرق المعالجة. وقد أيد هذه الفكرة ماجد ياسين الجعافرة بقوله: " تنبه العرب الى موضوع التناص حينما أومأوا الى قضية السرقات، وخصوا بالذكر سرقة المعاني، وسجلوا أنه باب لم يسلم منه أحد، وهذا إقرار منهم بأن النص يتناص مع نصوص كثيرة مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة والحذر، ولكنهم عزوا هذا التناص الى المصطلح السلبي (السرقات) " [٢٨].

كما ان التعالق النصي يبرز واضحا في نصوص كثيرة استند اليها خطاب السعدني ومن خلالها انطلق لتأسيس وجهته النقدية وهو ما يمثل امتصاصا لفكرة سابقة وتحويرها وتحميلها مقاصد جديدة على وفق تجليات الحداثة المعاصرة، ولا سيما فيما يخص النصوص الخاصة بالسرقة ومقربتها من النصوص المؤسس للتناص بوصفه آلية أو نظرية، من ذلك نذكر انه استند الى قول القاضي الجرجاني فيما يتعلق باستعانة الشاعر من الآخرين مع اجادته في حسن التوظيف عن طريق آليات النقل والقلب والترتيب والزيادة والتأكيد والتعريض وهلم جرا. واستطاع القول بوجود مفهومين لطبيعة التناص احدهما ظاهر والآخر غير ظاهر، فالتناص الظاهر يظهر جليا من خلال المعنى واللفظ المباشرين وكذلك الصورة والموضوع وما نحو ذلك، في حين ان التناص غير الظاهر أو ما أسماه بالخفي أو العميق هو ما يتم انتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي ذكرها النقاد القدماء كالنقل والقلب والزيادة الخ.. وهو ما صرح به القاضي الجرجاني والتزم به السعدني.

ومهما يكن من أمر التقارب بين المصطلحين تبقى الفجوة بينهما كبيرة في الوقت نفسه، وقد أشار الى ذلك السعدني في مفتتح كتابه الأول إذ قال: " صحيح ان السرقة ليست مرادفا تاما للتناص لكن اشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهو أخص، وهو لغوي أدبي وهي في

بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة أما هو فيعتمد أكثر على التضاد " [٢٩].

المحور الثاني: قراءة في ضوء الخطاب النقدي

إنّ قراءة خطاب السعدني النقدي للخطابات الأدبية (الشعرية) المتنوعة تمثل تناصا صريحا على صعيد انتاج النصوص من جديد؛ لان المتلقي تنحصر مهمته في الافادة من النصوص السابقة كمواد خام أولية تفيده في الانتاجية النصوصية التي يبغيها، وبذلك يصبح نصه انتاجا جديدا معضدا للنص السابق؛ وهو ما يفتح الباب أمام الآخرين لقراءة النصين معا لانتاج نص ثالث وهلم جرا . وبحدود انتاج الجديد في خطاب السعدني تأخذ النصوص القابعة في الخطابات الأدبية صداها وتأثيرها في النفوس كونها اصبحت نصفين لا واحد، وهذا ما يخدم المدونة النقدية من حيث انها ترمي الى التنوع والتعدد وتشابك المعارف خدمة للمتلقي.

لقد انطلق خطاب السعدني وهو يقرأ الخطابات الأدبية (الشعرية) من منطلق المجاراة والتعضيد ليس إلاّ ولا تضاد في الرؤى ولا صراع في الافكار، أي ان الحوارية السردية أخذت مساحتها في احداث نقلة التحول ضمن اطار التعالق النصي، فقد خصص السعدني كتابه الثاني (وهو القسم الآخر من كتابه) للنصوص التطبيقية - بعد ان كان الكتاب الأول مخصصا للتنظير - لتكون محور العملية التناصية، فالتناصية بين النصوص انتجت نصوصا جديدة تستند الى القديمة وتنفرد بالتميز، وبذلك يكون النص المولود نصا معزولا من حيث الاداء والوظيفة، وكذلك ان التناصية بين خطابه والخطابات السابقة انتجت خطابا جديدا وهو نتاج نتناوله نحن في خطاب نقد النقد. أي انها عملية توالد وتواصل لا حدود لها، ولاهمية الانشطار والتشظي المعرفي فان توالد النصوص والخطابات اتكأت على آليات تناصية لم يذكرها السعدني في خطابه، ولكن العمل والانتاجية المتوالدة هي التي تفرض

حضور تلك الآليات، وهي آليات كانت حاضرة على مدار خطاب السعدني في كتابه، وعرضها في قسم التطبيق ضرورة لا بد منها؛ على الرغم من كوننا قد وضحناها ضمن الاطار التنظيري في كتابه الأول، و هذه الآليات هي (الامتصاص والشرح والتوليد). ومثلما أشرنا فان اظهار هذه الآليات هنا جاءت لضرورة فهم التوالد النصوصي في الميدان التطبيقي، ولا سيما ان التناص في الخطاب الشعري، هو أساس السرقة أو العملية التناصية.

استطاع الناقد بخطابه الوقوف على أبرز معالم التعالق النصي بين نصوص الشعر العربي الحديث والنصوص القديمة، على اختلاف هويتها الثقافية والاجتماعية والدينية. ومثلت آلية الشرح المنطلق الأول للتعالق النصي والذي منه انفرطت المهادنات والتكوين الجديد للهيئة النصية الحديثة مع احترام وتبجيل القديم وعدم نفيه، بعد ذلك يأتي الامتصاص ليحقق ذاته بالتحوير والتحويل، وسينتهي المطاف بالتوليد كعنصر فاعل في احداث النقلة النوعية للنص مما يجعل منه نصا جديدا بمعالم تراثية سابقة.

وقد اتخذ السعدني من الدين والاسطورة مفتاحا لقراءته بوصفهما محورين استند اليهما شعراء العرب باسلوبهم الحديث، و هذه ركيزة الشرح من حيث اعتماده على محور عام تتمحور حوله المفاهيم المتشعبة ضمن نظام الانشطار والتمثيل المتعدد، وأشار السعدني الى ذلك بصراحة بقوله: " ففي جانب كبير منه يوجد من استطاع ان يستوعب افكار الحداثة الاوربية بتمثل عربي اسلامي ينطلق من الدين كحقيقة من دون ان يصطدم مع قداستها، وان كان قد باشرها بفهم خاص اتكأ عليه في التوظيف الشعري؛ فصلاح عبد الصبور – مثلا – قد ضمن بعض قصائده آيات من القرآن الكريم محورا عليها تجربته الشعرية كما في قصيدته (الموت بينهما)، كما تمثل الجانب الصلبي في شخصية المسيح في قصيدته الظل والصليب " [٣٠].

مثل سيدنا المسيح (عليه السلام) بواقعة صلبه انموذجا للاحتذاء الديني، ومثل الالهين (تموز و عشتار) وغيرهما انموذجا للاحتذاء الاسطوري، فمن حيث الاتجاه

الديني وجد السعدني في صلب سيدنا المسيح (عليه السلام) محورا اتكأ عليه الشعراء، فقصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) مثلت انموذجا للتناصية مع الموروث المسيحي أولا، وتأثر ها بقصيدة الارض الياب لاليوت التي جسدت حادثة الصلب ثانيا، والحال نفسها في قصيدة (العودة الى جيكور)، وقصيدة (الام والطفلة الضائعة) التي وظف فيها واقعة الانجيل. لهذا أشار السعدني الى هذا التناص قائلا: " وهكذا ظهر جليا ان السياب في هذه القصيدة (*) صهر ووحد الافكار الاسطورية لطقوس الخصب بالموضوع المسيحي بشأن الصلب " (٣١). وليس السياب وحده رائدا في ذلك بل كان هناك آخرين شاركوه في هذه الريادة؛ فصلاح عبد الصبور كان رائدا في هذا الميدان ولا سيما في قصيدته (الظل والصليب) وقال عنها السعدني: " ويجعل صلاح عبد الصبور الصليب أحد العنصرين في عنوان لقصيدته (الظل والصليب) والصليب في هذه القصيدة محور لقضية وجودية كاملة لدى الشعار الذي يحيا بلا ابعاد ولا أمجاد ولا ظل ولا صليب، وحينما يدرك طبيعة وجوده وانه موجود بالفعل يتبعه رصيده النفسي والحياتي، يصلب على حزنه لانه فعل ما يستحق ان تسمل عيناه من جرائه، كما في الاسطورة اليونانية القديمة " (٣٢). وكذلك تجسيد صلاح عبد الصبور لروح الواقعة المسيحية في قصيدة (أغنية الشتاء).

وتمثل الأمر كذلك في شعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته (أغنية الى يافا)، واحمد سليمان الاحمد، وادونيس في قصيدته (ترتيلة البعث) الذي ربط فيها بين الفينيق(*) والمسيح، كما ربط كذلك في قصيدته (تحولات الصقر) بين المسيح وعبد الرحمن الداخل " فالرمز في هذه القصيدة هو عيسى العائد الى الارض، أو صقر قريش الذي يعيد في الاندلس ملك دولة بني أمية " (٣٣). وكذلك قصيدة (جنية الشاطي) لخليل الحاوي الذي جسد فيها فكرة الصليب كرمز، وكذلك وظف يوسف الخال في أحدى قصائده روح الواقعة المسيحية.

وفي الاتجاه الاسطوري مثل الالهان (تموز وعشتار) انموذجا للتوظيف الشعري عند شعراء الحداثة، وتمثل ذلك جليا في استرفاد السياب لاسطورة تموز في

قصيدته (نوح المزامير على تموز)، واسترفاده لاسطوره عشتار في قصيدته (رؤيا في عام ١٩٥٦). وليس ذلك جديدا على السياب كونه عاش في ظل عدم الاستقرار السياسي، وان البوح بالافكار من دون استتارها تؤدي به نحو المساءلة والنفي والهلاك؛ فهو " أول شاعر معاصر لفت الانتباه الى استخدام الاساطير... فالرمز الاسطوري كان قد زاحم الشاعر ابان احتدام الصراع السياسي " [٣٤]. وعليه فان السياب عوّل كثيرا على استخدام الرموز والاساطير هربا من الواقع المرير وقتذاك، وأكثر الاساطير توظيفا في شعره هي اسطورة الالهين (تموز وعشتار) حتى قال السعدني بشأن ذلك: " ولقد بلغ اعجاب بدر بالاسطورة حد الحفظ والاستظهار لها، مما جعل شعره في بعض الاحيان اعادة صياغة لهذه الاسطورة " [٣٥].

ولم يكن عبد الوهاب البياتي بعيدا عن عالم التوظيف الاسطوري؛ بل جسد ذلك في قصائد عدّة هربا من واقعه الذي عاشه، ومن الاساطير التي تبناها في شعره – كما ذكر السعدني – هي اسطورة (عشتار أو عشتروت)، وهو بذلك يكون سندا للسياب في امتصاص النص القديم بفكرته وتحويره وتوليد معاني جديدة منه؛ فهما قد استندا الى آلية التناص (الشرح) من خلال اتكائهما على محورية عشتار، وقبل ذلك على محورية سيدنا المسيح (عليه السلام) وتموز ومحاولة امتصاصهما لمحتوى النصوص السابقة وتحويرها بما يتناسب مع مقصديتهما الحديثة؛ مما تتوالد في النهاية معاني تكون مغايرة عن السابقة؛ مع ابقاء صيغتها النهائية. ومثال ذلك ان كليهما انزاح عن الفكرة الاصيلة لاسطورة عشتار لتصبح الفكرة عندهما دالة على الرمز والتضحية وما نحو ذلك؛ فعشتار " استحالت على يد بدر شاكر السياب رمزا للتضحية والفداء لكأنها مسيح يصلب على ساق شجرة، وقد كانت آلة الخصب تنزل المطر وتلد العالم والكون، وهي عذراء مثل مريم البتول، عشتار إله يعطى فيستجلب الدعاء والعبادة هكذا كان الرمز في الاسطورة، والشاعر قد خلع عليه الآخر صفات الالوهية من حيث القدرة على الخلق والعطاء والمنع؛ ومن ثم وجوب العبادة وممارسة الطقوس " [٣٦]. كما انها أصبحت عند عبد الوهاب البياتي ولا سيما في

قصيدة (قصائد حب الى عشتار) إلها " يعطي ويمنع، يشبع ويجوع، ولكنه حينما يتوسل اليه ويكثر من الدعاء والتضرع تبدأ دورة الحياة ويغنى دولابها ويشبع الانسان فيها بعد جوع " [٣٧].

وليس هذا كل شيء وانما مثلت عشتار انموذجين في شعر البياتي أحدهما على المستوى الاجتماعي والآخر على المستوى الوجودي " إذن على المستوى الاجتماعي والسياسي كانت عشتار في شعر البياتي معادلا للخلاص من الجوع والنظام السياسي، وهي على المستوى الوجودي صوفية تسلم مريدها الى الانتشاء الذي لا يميز معه بين الصحوة والسكر في رؤيا العالم " [٣٨].

وبتجاوز الاخذ من الموروث الديني والاسطوري فان السعدني وضعنا في خطابه أمام الأخذ من الموروث التاريخي السابق؛ فكان أبو العلاء المعري ولا سيما محنة اعتزاله الناس انموذجا للاحتذاء لما تضمنه شعره في اللزوميات من قصص واحداث وشخصيات ومآثر وطرافة في الفكرة وجدة في الموضوعات. لذلك نجد ان البياتي في قصيدته (محنة ابي العلاء) وفاروق شوشة في قصيدته (أبو العلاء) قد استلهما من مرجعية عزلة المعري المحور الاقتدائي. وهذه هي آلية تناصية (الشرح)؛ لان عزلة المعري مثلت محورا استلهم منه الشاعران أفكارهما وتوظيفها في مقصديات جديدة تخالف المقصدية الاولية؛ فالعزلة مثلا تنبىء بالقطيعة والجفاء وقلة العطاء، أي انها تحتمل دلالات سلبية، في حين انها مثلت لدى الشاعرين وغيرهما اتجاها معاكسا للمقصدية الاصيلة؛ فاستحالت المحنة مرغوبة لتخطي الصعاب وبادرة للمواصلة والعطاء. وهي بذلك توشحت بوشاح الدلالات الايجابية، وقد صرح السعدني بذلك قائلا: " يأتي اعتزال المعري للحياة وفسادها موقفا فيما يبدو سلبيا، لكن شعراءانا المعاصرين على الرغم من هذا استطاعوا ان يضعوا على هذا الموقف دلالات ايجابية عميقة " [٣٩] . وتمثل ذلك في الخطاب الشعري لدى كل من البياتي وفاروق شوشة، فقد حمل البياتي في قصيدته (محنة أبي العلاء) شخصية ابي العلاء بدلالات كثيرة ولكنها راجعة الى قضية اعتزاله وبرمه من الحياة لما فيها

من فساد وانحلال[٤٠]. وهذا دليل على تنوع الدلالات وعدم تقييدها بالدلالات السلبية لما تتضمنه العزلة من قطيعة وجفاء، والحال نفسها في قصيدة (أبو العلاء) لفاروق شوشة إذ قال السعدني ان الشاعر رأى " في اعتزال أبي العلاء لونا من الانفتاح الشامل على الحياة واسرارها في مقابل انغلاقنا نحن وقصور ابصارنا، ويولد من هذه المقابلة نوعا من المفارقة التصويرية حيث يستطيع الضرير ببصيرته ان يعانق سر الحياة " [٤١]، فالتناص أدى دوره هنا من حيث انه غير دلالات المحور العام وهي العزلة السلبية الى محاورة متعددة فيها من الايجابيات الشيء الكثير، وبذلك انتج نصا جديدا مستلهما من السابق روحه ومختلفا عنه في موضوعاته ومضامينه وطرق معالجته للقضية، وهذا عائد الى الامتصاص والتوليد اللذين غيّرا معالم شكل النص السابق.

كما أفاد مجموعة من الشعراء من المعري في مسألة التضمين كما فعل نجيب سرور، ومن مسألة الاسطورة مثلما فعل زكي المحاسني، وهذا يمثل تعالقا نصيا.

وقد أخذ السعدني على عاتقه تحليل نصين طويلين احدهما لمحمود حسن اسماعيل في قصيدته (مع النور الاعظم) والآخر لصلاح عبد الصبور في قصيدته (الموت بينهما)، إذ وجد ان تعالقا نصيا بائن المعالم أخذ بالظهور في نص الشاعرين من حيث استلهامهما من الموروث الديني والتاريخي في الوقت نفسه للخروج بانطباعات ومعطيات تخدم الانتاجية النصية الحديثة، وبذلك يكون السعدني في خطابه النقدي قد ركز على آلية التناص (الشرح) على الرغم من انه لم يسمها – كما أسلفنا – وذلك عن طريق التمحيص والشرح وايجاد العلل والمسوغات التي شكلت مفتاحا لذلك، لذا مثل نص محمود حسن اسماعيل تناصا على مستوى عال نتيجة استرفاده من نصوص سابقة شعرية ونثرية على السواء، ولا سيما ما يتعلق الأمر بالرمز (فالنور) الذي تدور حوله قصيدة الشاعر مثل المحور الأساس وحوله دارت المحاور الأخرى، فقد نهل نور الشاعر من النور الالهي والمحمدي والصوفي والانساني وهلم جرا. ومثل النص بذلك تعضيدا لكل ما سبق؛ وكان على درجة عالية

من القرابة مع بعض النصوص، ولكن ما يؤخذ على السعدني هنا هو انه أطال كثيرا في شرح معنى النور من وجهة نظر المذاهب الدينية كالباطنية والشيعية والصوفية والاسماعيلية؛ و هذا ما يجعل المعلومة متشظية ولا يستطيع المتلقي الاهتداء الى الامثل منها. ومع كل ذلك شكلت قصيدة الشاعر محمود وحدة متكاملة لاحترامها القديم والتزامها بمبادىء الحاضر لتكوين هيكلية مفهومية تمثل نصا جديدا، وقد صرح السعدني بذلك علنا بقوله: " ولان القصيدة عند شاعرنا تأسيس جديد فان التاريخ وحده لا يصنع الشعر وان كان الشعر يسند التاريخ؛ فالماضي والحاضر في بؤرة الزمن الآني للتجربة عندما تجس نبض الشعور، هما أهم مرتكزات صنع الرمز الشعري، ومن ثم لا يكتمل فهمه الا في ضوء السياق التاريخي كمثيرات مبدئية وسياق القصيدة كمناخ جديد لعناصر التاريخ " [٤٢].

وكذلك نجد في قصيدة صلاح عبد الصبور (الموت بينهما) تناصا مع النص القرآني ولاسيما استهلاله القصيدة بنص سورة الضحى إذ قال:

﴿ وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ۝٢ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ۝٣ وَلَلۡأٓخِرَةُ خَيۡرٞ لَّكَ مِنَ ٱلۡأُولَىٰ ۝٤ ﴾

وكذلك اقتباسه من سورة البقرة - في قضية تعليم سيدنا آدم (عليه السلام) الأسماء – آيتين كقوله:

﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلۡأَسۡمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمۡ عَلَى ٱلۡمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ ﴾

فقال:

﴿ أَنۢبِـُٔونِي بِأَسۡمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ﴾ .

وهذه دلالة على مزج الجديد بالموروث الديني لتشكيل هيئة نصية متطورة، وما يؤخذ على السعدني هنا كما هي الحال في حديثه عن قصيدة محمود حسن اسماعيل انه ركز كثيرا على شرح سبب نزول الآية (والضحى والليل اذا سجى..) وكذلك حديثه عن تعليم سيدنا آدم (عليه السلام) واستمر ذلك في سبع صفحات، وهذا ما يربك المتلقي ويبعده عن فحوى مضمون القصيدة.

ملامح التناص في خطاب السعدني

يمكن بيان حجم التناص الحاصل بين خطاب السعدني والخطابات الأدبية (الشعرية) والنقدية التي استند اليها في كتابه في ضوء اكتمال مقومات التناص بمختلف جوانبه، وقد عرض بدران عبد الحسين خمس مقومات لمعرفة حجم التناص بين النصين وهي: آليات التناص، ونوع العلاقة، ودرجة القرابة، والتركيب العام، والمقصدية، ويمكن تطبيق ثلاث مقومات على خطاب السعدني بحسب ما حصل من تعالق نصوصي.

١ – **آليات التناص:** امتاز خطابه النقدي بالحركية والشمولية لما قدمه من تحرر في الافكار والرؤى وعلى مدار نطاقه العام، وقد كانت آليات التناص (الامتصاص، التوليد، الشرح) سببا في هذا التحرر وتقديم الجديد بحسب اشتراطات معينة لا تخرج عن السابق تماما ولا تكون أسيرة تحت وطأتها ولكنها توزعت على النحو الآتي:

أ – في الكتاب الأول كان الامتصاص والتوليد حاضرين في خطابه لتعزيز قيمة آرائه واسباغها بالسمة التنويرية.

ب – في الكتاب الثاني كان الشرح والامتصاص والتوليد حاضرين بقوة وهو ما أطر خطابه بالتناصية المتنامية.

٢ – **نوع العلاقة:** ثمة رابط يربط بين الخطابين المتناصين ومن دون وجود ذلك الرابط لا تدخل العلاقة التبادلية حيز التناص والتعالق، والرابط المتجسد في خطاب السعدني النقدي هو الحوارية السردية والدرامية معا، وتشكل ذلك على النحو الآتي :

أ – تشكلت الحوارية السردية والدرامية في الكتاب الأول (القسم الأول) على السواء مع طغيان السردية على نحو لافت للنظر؛ فكانت العلاقة بين الخطابين النقدي لدى السعدني والنقدي لدى النقاد الآخرين علاقة تعضيد ومجاراة واضافة مع انبثاق علاقة التضاد والصراع على وفق الحوارية

الدرامية ولكن على نحو أخف وبمحدودية واضحة، و هذا خاضع لطبيعة النص المحاور أو المتضاد لتكوين رؤية جديدة من رحم السابق.

ب – تشكلت الحوارية السردية فقط في الكتاب الثاني (القسم الثاني) وذلك بسبب طبيعة النصوص، إذ ان خطابه النقدي عالج وقرأ النصوص الشعرية وبلور افكارا تختلف حينا مع السابق وتتفق حينا آخر؛ ولكن من دون اقصائها وتهميشها بل تعضيدها واضافة ما يتناسب معها.

٣ – **المقصدية:** حتما ان المقصدية تكون مختلفة من نص لآخر ومن خطاب لآخر، وهذا هو سر نجاح العملية النقدية برمتها، ولكن ما ينبغي قوله هنا هو ان مقصدية خطاب السعدني كانت مغايرة عن المقصديات المبثوثة في الخطابات ودرجة المغايرة هي لتحقيق الانتاج الفكري والنص الجديد، ليكون خطابا ثالثا. وليست مغايرة جذرية؛لان ذلك لا يتوافق مع الحوارية السردية القائمة على التعضيد والاضافة والمجاراة، ولا سيما اذا ما علمنا ان الخطابات السابقة كانت لها رؤيتها بالسرقات الشعرية وهي تختلف عن الرؤية المعاصرة التي تتخذ من التناص مفتاحا لها، وهناك فرق بين مصطلح السرقة والتناص – كما أشرنا سالفا -. و هذا يعني ان الرؤية في المقصدية واحدة والاختلاف يكمن بطرق المعالجة واستخدام الآليات.و هذا هو ديدن التناص فهو " وسيلة تواصل لا يمكن ان يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فان وجود ميثاق وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية " (٤٣).

ملامح خطاب السعدني النقدي

على الرغم من عرضنا آراء الناقد بشأن القضايا التي عالجها؛ والاشكاليات التي رافقتها والحلول التي وضعها وآلياتها التوظيفية؛ فانه ينبغي تحديد مجموعة من

ملامح خطابه في اطاري الايجاب والسلب ليكون المتلقي على دراية بكنه خطابه النقدي بمستواه العام.

المزايا الايجابية في خطابه

١ – امتاز اسلوبه بتقصي الحقائق وامتحانها والاتكاء على الامثل منها لكي يصل في النهاية الى مرحلة اصدار الأحكام وتقييم التوظيفات.

٢ – ركز في خطابه على مشروعية البناء المتوازي للنصوص، و هي اطلالة نفذ من خلالها لايضاح مدى التعالق النصي من حيث قيمة التأثير والتأثر من جهة، وصلة القرابة والانسجام من جهة أخرى.

٣ – عمل السعدني في خطابه على تقريب عملية التعالق النصي من ذ هن المتلقي، وتحقق مبتغاه من خلال كثرة الآراء التي عرضها في القضايا التي تناولها وكيفية محاكمتها حوار يا، و كذلك تنوع الشواهد الشعرية وكثرتها.

٤ – استطاع خطابه الاجادة بربط الشواهد المحللة بحاضنتها الأولية ومهدها الأصيل؛ كأن تكون الحاضنة دينية أو أسطورية أو تاريخية، مثلما فعل في حديثه عن النور الذي استمر لصفحات طوال، وكذلك تحليل بعض السور القرآنية والرجوع بها الى سبب نزولها وما نحو ذلك.

٥ – تمكن خطابه من المزاوجة بين رؤى المنظومتين العربية والغربية فيما يخص التناص، وذلك بتقريب وجه التناص تراثيا بمفهوم السرقات عربيا وحديثا بمفهوم التناص غربيا.

٦ – تمكن السعدني في خطابه من اختيار النماذج الشعرية المتواءمة تناصيا مع الموروث القديم (الديني والاسطوري)، كما امتاز بقدرته على توظيف النصوص في موضوعها المناسب.

٧ – اتضحت في خطابه سمة التعاطف والدفاع عن الميراث الأدبي ولا سيما في مهده العربي، وذلك عن طريق محاولته ايجاد المشتركات بين مصطلحي السرقة القديم والتناص الحديث.

٨ - تميز خطابه بكثرة التفرعات والتقسيمات محاولة منه لتكثيف المعلومة لكي تدخل في الاذهان.

المزايا السلبية في خطابه

ولا يخلو خطابه من سقطات وهنات، وعليه يمكن عرض مجموعة منها:

١ – تميز خطابه بعرض النصوص المشابهة للنص الاول الاصيل وما اذسل كذلك، وهذا شيء جميل، ولكن قصوره تمثل بعدم ايضاح معالم التناص ومصطلحاته وآلياته وطرقه، وهذا ما يجعل المتلقي يبتعد عنه فهم ما هية التناص.

٢ – لم يتمكن الناقد من بيان العلل الحقيقية لمسألة تطور مصطلح السرقة بين الابداع والاتباع، وانما اكتفى بسرد الآراء التي قيلت من النقاد في هذا المجال، ولم نعرف اجمالا ما هي مميزات الابداع؟ وما هي مقومات الاتباع وآلياته ؟.

٣ – أوغل الناقد كثيرا في شرح القضايا المعروضة ومقاربة النصوص ببعضها، وقد وصل حد الايغال الى استمرار الشرح في مسألة ما لاكثر من خمس صفحات، وهذا ما يؤثر على البؤرة الرئيسة الجديرة بالاهتمام والتركيز.

٤ – تخللت في خطابه مجموعة من الآراء العرضية والاطالة غير المجدية التي لا تخدم الموضوع، وهذا ما يمثل انزياحا عن الهيكل البنائي للموضوع.

٥ – ركز السعدني في خطابه على التناص في محور الموروث الديني والاسطوري والتاريخي، هاملا أو متجاهلا التناصات على الصعدة الاجتماعية والفكرية والمعرفية، وهلم جرا.

٦ – تبلورت في خطابه أحكام ذوقية تأثيرية ولا سيما في مجال تحويل الانظار عن شعري أبي تمام والمتنبي وتزكيتهما من السرقة، وقد أوضحنا ذلك في موضوعه من البحث.

٧ – أخفق خطابه النقدي في فقرة (توظيف القيم الفنية) في ايجاد التعالق النصي بين نصوص الشعراء ونصوص المعري، وقد أعطى انموذجا لقصيدة الشاعر العراقي ياسين طه حافظ في قصيدته (تجربته في الموسيقى) وكذلك انموذجا لامل دنقل، وهما انموذجان مغايران عن فحوى شعر المعري لعدم تقديم صورة التشابه أو الابيات المتواءمة وما نحو ذلك.

٨ – انه في فقرة (اجابة لزوميات المعري عن أسئلة القصيدة المعاصرة) وضع مصطلحات محددة يظنها المتلقي انها ترتبط بالمعري وشعره، ولكننا نكتشف ان هذه المصطلحات لا تمت الى المعري بصلة، فالتضمين اللغوي عبارة عن استعارة لتضمين الشعراء من نصوص الشعراء السابقين وكذلك من القرآن الكريم، كما فعل أحمد عنتر مصطفى وفوزي العنتيل، وامل دنقل، وابو دومة، واحمد سويلم، واحمد عبد المعاطي حجازي، وبدر شاكر السياب.وكذلك الحال في استعارة المفردات اللغوية الاجنبية، كما فعل السياب في قصيدة (رؤيا فوكاي)، وهي تمثل أثر القنبلة الذرية على هورشيما، وكذلك قصيدة (غررا باوند) التي نظم على غرارها عمر فروخ قصديته، واستعار جملة من المفردات الاجنبية مع احتفاظه بروح الوزن العربي، كما ضمن يوسف الخال ديوانه (البئر المهجور) عناوين لقصائد أجنبية مثل (ecco homo) و (momentomoni) وهي دلالة على ان التجربة ليست محلية بل تجربة انسانية مشتركة، وكذلك الحال في استعارة صلاح عبد الصبور في قصيدته (بودلير) لصوت بودلير الحقيقي. كما انه كرر في فقرة (الاحالة والحشد والجمع) ما كان قد ذكره سابقا في التضمين، مثل تضمين قصيدة السياب (رؤيا فوكاي) للاقتباسات والتضمينات، كما ضمن البياتي ديوانه (قصائد حب على بوابات العالم) رموزا واقتباسات كثيرة، ولا سيما انه

اقتبس في مقطوعته (الاباريق المهمشة) الكثير من شعر المعري، وكذلك حشد اسماء وشخصيات واحداث واقوال، حتى قال عنه السعدني: " والبياتي أبرز الشعراء الذين يظهر في نتاجهم هذا التكنيك، لانه يعتمد في بناء لغته الشعرية على طريقة الحشد " (٤٤).

الهوامش

(١) تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ط١/١٩٨٥: ١٣١.

(٢) ينظر: التناص في شعر العصر الاموي - د. بدران عبد الحسين محمود البياتي – أطروحة دكتوراه – إشراف د. عمر محمد الطالب – كلية التربية – جامعة الموصل – ١٩٩٦: ١٤ – ١٥.

* - يقصد: جوليا كرستيفا، وأرّفي، ولورانت، ورفاتير.

(٣) تحليل الخطاب الشعري:١٢١.

(٤) ينظر: الشعرية – ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ٤٠:١٩٨٧.

(٥) ينظر: التناص والتلقي – دراسات في الشعر العباسي – د.ماجد ياسين الجعافرة – دار الكندي للنشر والتوزيع – ط١/٢٠٠٣: ١٥ – ١٦.

(٦) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – دار غيداء للنشر والتوزيع – الاردن – ط١/٢٠١١: ٢٣-٢٤. وينظر: التناص في شعر العصر الاموي: ٢٠.

(٧) التناص والتلقي: ١٣.

(٨) تحليل الخطاب الشعري: ١٢٤ – ١٢٥.

(٩) بنية الخطاب النقدي – دراسة نقدية – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ /١٩٩٠: ١٣.

(١٠) دليل الناقد الأدبي – إضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا – د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط ٢ / ٢٠٠٢: ٩٠.

(١١) ينظر: نقد النقد - رواية تعلم – ترجمة د. سامي سويدان – مراجعة د.ليليان سويدان – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – د.ت: ١٣٩. إنّ علاقة الخطاب النقدي بالخطاب الأدبي علاقة اتصال وثيقة يطلق عليها جيرار جينيت مصطلح (الميتانص). وقد أوضح عصام

حفظ الله ان الميتانص " يتمثل في علاقة الشرح، أو التفسير، أو التعليق " وقد نقل تعريفا أكثر ايضاحا لنبيل منصر في كتابه الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة اذ قال ان الميتانص " يمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله والتعليق عليه من حيث بنيته وقيمه المعرفية والجمالية وحتى الايديولوجية ": التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر : ١٨.

(١٢) نقد النقد: ١٣٧-١٣٨. وينظر: بنية الخطاب النقدي: ٣٢.

(١٣) التناص في شعر العصر الأموي: ٣٩. وينظر التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: ٢٢.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٢.

(١٥) المصدر نفسه: ٥٨.

(١٦) المصدر نفسه: ٣٦.

(١٧) في التناص الشعري – منشأة المعارف – الاسكندرية – ٢٠٠٥: ١٤.

(١٨) المصدر نفسه: ١٩-٢٠.

(١٩) المصدر نفسه: ٢٢.

(٢٠) في التناص الشعري: ٣٥.

(٢١) المصدر نفسه: ٥٣.

(٢٢) المصدر نفسه: ٥٦.

(٢٣) المصدر نفسه: ٦٠.

(٢٤) في التناص الشعري: ٢٤-٢٥.

(٢٥) المصدر نفسه: ٢٥.

(٢٦) المصدر نفسه: ٩٤.

(٢٧) المصدر نفسه: ٩٥.

(٢٨) التناص والتلقي: ١٧. يذكر السعدني ان مصطلحي التضمين والاقتباس من أقرب المصطلحات التراثية للتناص، والاقتباس هو ان يأخذ الشاعر من القرآن الكريم والحديث

النبوي الشريف، أما التضمين فهو المصطلح التراثي الأقرب والألصق بالتناص، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين، وهو يتخذ مسارات متعددة ودلالات تتنوع على حسب قدرة استخدامها.١٩ -٢٠.

(٢٩) في التناص الشعري: ١٤. عرض الدكتور بدران عبد الحسين تسعة فروق بين السرقات غير المحمودة والتناص وهي:١– إنّ السرقة هي نقل حرفي لكلام الغير، اما التناص فهو تعالق نصي بين النصوص واجراءات تحويلية لكلام الغير. ٢– إنّ السرقة لها صلة بالمفهوم غير الاخلاقي يتمثل في سرقة انتاج الآخرين، أما التناص فانه يعتمد النصوص الأخرى كسند يعضد الكلام ويدعمه وبعيد عن السرقة الحرفية. ٣ – إنّ النص الذي يعتمد السرقة لا يدخل في صراع مع النص المسروق، أما في التناص فان النص غالبا ما يقوم على الصراع مع النصوص الأخرى وفق قانون الاحلال والازاحة. ٤- إنّ السرقة غالبا ما تقع في البنية السطحية للنص، أما التناص فيركز على البنية العميقة ومدلولاتها الخفية. ٥ – إنّ السرقة وليدة بحوث قديمة تنظر الى ظاهر النص وبمعزل عن السياق، أما التناص فينظر الى السياق والدلالة وهو وليد بحوث حديثة وذات أفق معرفي واسع. ٦– إنّ السرقة تقف عند حدود الجنس الأدبي، أما التناص فيحدد علاقة النص بالاجناس الأدبية المختلفة والعلوم المعرفية بعامة. ٧ – يخضع التناص النص الأدبي لآليات وطرق ومستويات ومرجعيات مختلفة وهذا ما لا يظهر في السرقة. ٨ – إنّ السرقة بعيدة عن الابداع بل هي معيبة، أما التناص فهو عمل ابداعي واجراء تحويلي أو تحقيقي يتطلب المهارة والدقة والمعرفة الشاملة. ٩ – إنّ السرقة غير الممدوحة نادرا ما تقع بين النصوص، أما التناص فلا يكاد أن يخلو منه أي نص. التناص في شعر العصر الأموي: ١٣ -١٤.

(٣٠) في التناص الشعري: ١٢٠ – ١٢١.

(*) يقصد - قصيدة المسيح بعد الصلب.

(٣١) ٣١- في التناص الشعري: ١٣٢.

(٣٢) ٣٢- المصدر نفسه: ١٤١.

(*) الفينيق: وهو طائر يحترق ومن رماده ينشأ البعث الجديد؛ليصبح باتحاده الأب المحترق والابن الذي تقمص إياه على غرار أسطورة المسيح – في التناص الشعري: ١٤٤.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٤٥.

(٣٤) المصدر نفسه: ١٥١.

(٣٥) المصدر نفسه: ١٥٢.

(٣٦) في التناص الشعري: ١٥٥.

(٣٧) المصدر نفسه: ١٥٧.

(٣٨) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٣٩) المصدر نفسه: ١٦٤.

(٤٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٥.

(٤١) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٤٢) في التناص الشعري: ٢٤٠.

(٤٣) تحليل الخطاب الشعري: ١٣٤ – ١٣٥.

(٤٤) في التناص الشعري: ٢٠٢.