مجلّة جامعة عدن للعلوم الانسانيّة والاجتماعية
EJUA-HS Vol. 2 No. 1 (2021)
https://doi.org/10.47372/ejua-hs.2021.1.73
ISSN: 2708-6275

مقالة بحثية

مصطلح السرقات والمعارضات الشعرية
قراءة نقدية في ضوء نظرية التناص

أمين صالح أحمد العلياني

قسم اللّغةِ العربيَّةِ، كلية التربية - صبر، جامعة عدن، اليمن

الباحث الممثل: أمين صالح أحمد العلياني؛ البريد الالكتروني: aminalyani2020@gmail.com

استلم في: 31 ديسمبر 2020 / قبل في: 06 فبراير 2021 / نشر في: 18 مارس 2021

المُلخّص

يحاول هذا البحث العلمي، أن يقدم قراءة نقدية جديدة لمصطلحي السرقات والمعارضات الشعرية، التي تعدُّ منه إضافة إلى القراءات السّابقة وربّما تكتمل بها، وتتّصل بمفاهيمها تسمى حديثاً بتعالق النصوص أو تداخلها، وهي في الأساس عمليات يجمع بينها الإلهام الإبداعي، والتطور الشعري، والتلاقح الثقافي، الذي لم يستوعبه النقد إلا في ضوء منظور حداثي لا يُغيّب عنه الموروث النّقدي العربيّ القديم كاملاً.

ولتحقيق هذا الغرض اعتمد الباحث آلية منهجية تقوم على الاستقراء والتحليل واستنباط الأحكام، وبهذا فقد جاء البحث هيكلياً في مقدمة وأربعة مطالب أساسية ونتائج وتوصيات وقائمة بالمراجع.

وقد دلت نتائج الدراسة على: إنَّ مصطلح كلّ من السرقات والمعارضات الشعرية بحاجة إلى مزيد من الدرس والتحليل وفهم الشاهد لمراجعة الأحكام النقدية القديمة التي صدرت في تقييمها بدوافع أخلاقية بعيدة عن النظريات الفلسفية المفسرة للإلهام وعمليات الخلق الإبداعي من جهة، وفهم السياق العام للتطور الحتمي للشعر من جهة ثانية، التلاقح الثقافي وأثره في آداب الشعوب والحضارات من جهة أخيرة. كما دلت النتائج على: إنَّ مصطلح كل السرقة والمعارضة كمنجزين نقديين تحققا في بنية نص يسمى الشعر، واستقرًا في بنية تلقي يسمى النقد، وهما يقعان في بنية التناص الواعي المقصود الذي يكون ظاهراً يسهل على القارئ معرفته من جهة، وفي بنية التناص اللاوعي وهو ما يحتاج إلى تمعن في أوشاج النص الحاضر لمعرفة النص الذي حواه واحتضنه من جهة أخرى.

الكلمات الرئيسية: مصطلح، السرقات، المعارضات، التّناص.

المقدمة:

يعدُّ مصطلح كلّ من السرقات والمعارضات الشعرية، بوصفها مصطلحات نقدية حفيت بها كتب التراث الأدبي قديماً وحديثاً، واحتلت مساحة واسعة من الجدل والنقاش والطرح حولها؛ بهدف تحقيق تلقياً عاماً لماهيتها ودلالاتها الاصطلاحية قبولاً أو رفضاً، وهو الأمر الذي انعكس على مفاهيمها وطبيعتها الاصطلاحية ممّا جعلها مصطلحات نقدية ميتة ومستهلكة في نظر الكثير من النقاد؛ نظراً لغياب الوعي الفلسفي والإطار المرجعي النظري، الذي يفسر ماهية إلهامها وعمليات خلقها الإبداعي، ونظرية التطوير الحتمي للتجارب الشعرية، وأثر التلاقح الثقافي في آداب الشعوب والحضارات.

وكل ذلك الجدل والنقاشات التي أثيرت من لدن النقاد حول مفاهيم ومصطلحات السرقات والمعارضات الشعرية – على الرغم من الاختلاف بينهما في الماهية والشروط من جهة، والزمن الذي ظهر فيه كل منهما من جهة أخرى- فإنَّه تبين أنهم لم يتركوا للخلفيات المعرفية والنظريات الفلسفية التي تفسر الإلهام وعمليات خلق الإبداع، وتأثير خواص التلاقح الثقافي، وحتمية التطور الإبداعي الشعري إلا مساحة نصية ضيقة جمعت بين الضرورة والحرية، التي جاءت محصورة في مصطلحات مبتسرة ظهرت على استحياءكـــــ(حسن الإتباع)، و(سلامة الابتداع)، و(التوليد)...إلخ (1) من جهة(ينظر: شكري ، محمد ياسين عليوي، 2020، ص221)، ومعارضات تقليدية وفنية وإبداعية (2) من جهة أخرى(ينظر: بنهشوم، الغالي، 2020، ص221).

وبهذا ظل مصطلح كلّ من السرقات والمعارضات الشعرية في نقاشات الأقدمين والمحدثين وجهودهم النقدية، وتقييماتهم المعرفية العديدة، مثاراً شيقاً لكثير من الدراسات النقدية والبحوث العميقة في ظل ثورة المعرفة، وظهور النظريات الفلسفية المختلفة التي استطاعت أن تفسر عملية الإلهام الإبداعي، وتوضح أهمية الذاكرة الجمعية، وأثرها في تطور معارف الشعر وحفظه، وتداخل تجاربه وأنواعه وأجناسه، وبيان أثر التلاقح الثقافي في تراث الشعوب والحضارات، في الوقت الذي أثبتت نظرية القراءة أهمية الخبرة التي يمتلكها القارئ (المتلقي الضمني العام) حين يتأوّل المقروء على حسب ما يكنزه من خبرة فنّية، وما يتمتّع به من ذكاء جماليّ.

والناقد المتأمل في معالجة هذين المصطلحين (السرقات/ المعارضات) الشعرية من قبل النقاد القدامى يرى سوء الفهم، الذي يرجع إلى الأسباب التالية:

1. عدم امتلاك النقاد العرب الأوائل فلسفة نظرية تساعدهم في تفسير كثيرا من القضايا الموجودة في التراث الأدبي.
2. تركيزهم على المتشابهات السطحية في قراءة المنظومة الأدبية العربية من دون الخوض في عمق النص والسياق المحيط به.
3. عدم الفهم من أن العملية الإبداعية الفنية في إنتاج هذا التوالد الإبداعي بين النصوص التي تخضع في أساسها لعملية إلهامية من جهة، والإطار الشعري من جهة ثانية، والإطار الثقافي من جهة أخيرة.

وعند القراءة العميقة لمصطلحي السرقات والمعارضات الشعرية على وفق مفهوم التناص الذي أفرزته اللسانيات المعاصرة. أتضح للباحث أن (السرقات/المعارضات) الشعرية مصطلح نقدي يمكن تقييمه، وترويض التلقي لقبول مفهومه السلبي الذي علق به بفعل النقد الأخلاقي العربي تجاهه ونقله إلى مفهوم إيجابي أوسع، على اعتقاد أن كل نص يقع في مفترق طرق بين نصوص عدة، فيكون في آن واحد أو على حد تعبير رولان بارت بأن النص "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله" (3)(بارت، رولان، 1989، ص115)، ومتحدثاً عنه بوصفه (جيولوجيا كتابات) تعتمد على تحويل النصوص السابقة، وتمثيلها في نص مركزي، منطلقاً من مفهوم جوليا كرستيفا التي ترى أن هذا النص "مبني على طبقات وتتكون طبيعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه" (4)(خمري، حسين، 1987، ص115)، فهو نص يجمع بين الحاضر والغائب في نسيج متناغم مفتوح، وقادر على الإفضاء بأسراره النصية لكل قراءة فعَّالة تدخله في شبكة أعم من النصوص" (5)(بارت، رولان، 1987، ص115). وبهذا يستخلص الباحث من هذه التعاريف مفهوماً جديداً يعدُّ في لغة النقد قانوناً لكل النصوص وأن "كل نص هو تناص" (6).(بارت، رولان ، 1988، ص، 78). ومن هنا يمكن أن يعدُّ الباحث مصطلح كلّ من(السرقات/المعارضات) الشعرية بأشكالها الموظفة فنياً ضمن الحالات التي يتضمنها مصطلح التناص الذي يتعامل مع علاقة النصوص فيما بينها ومنها: توارد الخواطر والتوليد والإبداع والتضمين والاقتباس والاجترار والاحتذاء والحوار.

إن هذه المصطلحات النقدية المتضمنة السرقات والمعارضات الشعرية هي عبارة عن آليات تتعلق بعملية إنتاج النصوص وعلاقتها فيما بينها، لذا فهي من حيث المبدأ ووفق طبيعتها الإجرائية الكتابية يجب أن تنضم إلى مجال تخصصي واحد يشرف عليها ويعدُّها جزءاً من اهتماماته الأساسية، وهو علم التناص الذي يهتم بدراسة كيفية كتابة النصوص وكشف آلياتها الإنتاجية في إطار علاقتها المتفاعلة مع النصوص الأخرى، حيث يجب الآن إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية ذات الاهتمامات المتقاربة.

وعلى الرّغم من وجود بعض الدراسات القليلة التي تناولت العملية الإبداعية - كما كانت عند الأقدمين والمحدثين _ فإنَّها لم تسعَ بجهودها النقدية إلى توضيح أوشاج التداخل بين التجارب ومن أن الماضي لابد أن يستقر في الحاضر لكن بأثوابه الحديثة لا الماضية، بل سعت إلى إنكار فكرة التّداخل والتّفاعل بين النّصوص ضمن حركية الوعي والتلاقح الثقافي؛ أيّ أنَّه لا يمكن أن يكون لأي نصّ أدبيّ مهما أُوتي من ابتعاد عن التّقليد، فإنّه يظلّ محاكياً لما سبقه، وأنّ المبدع لا يمكنه إلاّ أن يكون ناسخاً لفعل ما هو مُتقدّم عليه.

وخلاصة القول: إنَّ هذا البحث العلمي جاء بقراءته النقدية الجادة الطامحة إلى تحقيق غايات البحث وأهدافه عبر الآليات النقدية التي استخدمت في توصيف المصطلحات وتحليلها واستقرائها؛ بهدف تقييمها من منظور التناص، بوصفها آلية معرفية تهدف إلى تفكيك هذه المصطلحات التي كانت ذات إشكالية، أثيرت حولها في النقد، وإعادة قراءتها وتركيبها طبقاً لمفهوم نقدي جديد، يسمى(التناص).

المطلب الأول: مصطلح السرقات الشعرية:

ظل مصطلح السرقات الشعرية في النقد العربي القديم مسألة ذات إشكالية، وقضية من قضايا عدة خاض فيها النقاد على أنَّها لم تمت للإبداع الفني بصلة، وليس هذا فحسب، بل لاتزال من دون تفسير يزيل غموضها، ويكشف جوانبها الخبيئة، ويشرح فواعلها، ويوضح وجهاتها، ويتناول مظاهرها على أنَّها ظاهرة فنية يجب أن تفهم على حقيقتها على وفق الأسس المتصلة بالفن عامة، وبالشعر خاصة من جهة، وتتصل بعملية الإبداع الفني، والتطور الشعري في المادة والصورة على حد سواء من جهة أخرى.

ومن هنا عولج مصطلح السرقات الشعرية في النقد القديم على أنَّه مصطلح مشكل ترتب على إثره إعابةعلى الشعراء من لدن النقاد، لقلة إدراكهم في تأثير العوامل التي يخضع له التطور الشعري، والإبداع الفني، والتلاقح الثقافي.

ولعل توضيح هذه العوامل يمكن أن يقرّب من منافذ القصور النقدي الذي وقع به النقاد القدامى في عدم فهمهم لهذا المصطلح الذي اختزنته الذاكرة النقدية التراثية، بوصفه ظاهرة سلبية حكماً، لكن البحث بقراءته الجديدة يحاول أن ينفث غبار تلك القابلية السلبية للتلقي التي علقت بالناقد القديم استناداً على تلك العوامل الثلاثة والمتمثلة في: الإبداع الفني، والتطور الشعري، والتلاقح الثقافي، التي على ضوئها يمكن للبحث أن يقيِّم هذا المصطلح، ويصحح من سلبيات تلقيه، ويمنحه قبولاً على أنَّه مصطلح ذات معنى إيجابي الفهم حديثاً.

واستناداً إلى تلك العوامل في تفسير مصطلح السرقات الشعرية تتضح الرؤية في كشف ستار اللبس الذي وقع فيه الأقدمون.

فمن جهة العامل الأول: عامل الإبداع الفني فقد فسر النقاد حديثاً مصطلح السرقات الشعرية على أنَّه عملية إلهامية وفنية في الشعر (7)(ضيف، شوقي، 1943، ص 173)، على اعتقاد أن ظاهرة الإلهام الشعري كانت بالنسبة للنقاد الأوائل (قداس) ينسبون فواعل العملية الإبداعية إلى السحر، وقرائن الشياطين لعجزهم عن فهم عملية الإلهام التي تكون بمثابة تربة ينبت فيها الإبداع الفني على أسس علمية. وإذا كان النقاد الأوائل قد أرجعوا ظاهرة الإلهام إلى هبة شيطانية فإنَّ النقاد المحدثين قد فسروا هذه العملية الإلهامية على أنَّها فرع من الحدس، بعكس ما فسره التحليل العلمي الذي حاول أن يفسر هذه الظاهرة على أسس علمية أرجعها إلى الإبداع الفني، وعزاها إلى عوامل مختلفة كانت السبب الذي أدى إلى انبثاق الإلهام (8).(السعدني، محمد مصطفى، 1958،ص 245)

وعلى هذا النحو يمكن أن يطرح البحث تساؤلاً مشروعاً مفاده: ماعلاقة الإلهام في تفسير مصطلح السرقات الشعرية؟ حتى يخرج هذا المصطلح (السرقات) من التلقي السلبي الذي لحق به لسوء فهم عامل الإبداع الفني الذي فسره تفسيراً علمياً وأعطاه، مفهوماً إيجابياً من منظور النقد الحديث.

ومصطلح السرقات الشعرية يرجع إلى الشعر ذاته الذي يمر بمراحل دقيقة تتم فيها عملية الإبداع، وأن عملية الإبداع لا تتخذ صورة واحدة عند جميع الشعراء، بل إنَّها تمر بأربع صور مختلفة. وهذا القول ما أكده (Delacroix،153 .1949:.H-l) قائلاً: إنَّ الإبداع ظاهرة إنتاجية تأتي في أربعة أشكال مختلفة تتمثل في: الإبداع المفاجئ (الإلهام)، والإبداع البطيء، والإبداع اليقظ الشعوري، والإبداع الخاضع لحكم العادة (Delacroix،153 .1949:.H-l).(9)

بينما (كاترين باتريك) ترى أن المراحل الأربعة السابقة التي يمر بها الإبداع الفني بصور مختلفة تكاد تكون واحدة، وترى أن الفكر المبدع يمر بمراحل أخرى: أولها الاستعداد والتأهب حيث تتجمع لدى الفنان المبدع صيغ وأفكار وتداعيات، لكنه لا يسيطر عليها؛ لأنها تتداعى بسرعة. وتأتي بعدها العملية الثانية وهي مرحلة الإفراخ، التي تبرز في هيئة فكرة عامة أو (حالة شعورية) وتتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لأخر. ومن ثم تأتي المرحلة الثالثة، وهي مرحلة تبلور الفكرة التي برزت، ومن ثم تنسج هذه الفكرة وتتفصل (10).(سويف، مصطفى، 1951، ص173)

وهذا الرأي يدحض المزاعم التي ترى أو تقول: إن الإلهام مصدره هبة شيطانية، بدليل أن الإلهام ظاهرة تتهيأ لها تربة ينبت فيها الإبداع سواء أكان بإدراك الشاعر وإرادته أم بغير إدراكه وإرادته. وهذه التربة تهيئ للإلهام كي ينبت فيها،وهي عبارة عن إشباع الذهن بكل ما يدور حول الفكرة، وقد ترجع مراحل الإشباع إلى سنوات عديدة قبل أن يهبط الإلهام (11).(السعدني، مصطفى، 1958، ص273). أما من الناحية النفسية فقد فسر علماء النفس الإبداع الفني وارتباطه بالشاعر من أنه ليس عملية مفاجئة لوعيه، بل هو استعدادات نفسية وذهنية بطريقة شعورية أو لاشعورية؛ معللين من أن المادة التي يجري بها إلهام قلم الشاعر هي نتاج قراءته القديمة وتأملاته والصور التي يتضمنها إنتاجه الفني، التي لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته.

وهذا الكلام قد حصره الأقدمون – لكن من دون وعي بحقيقة الإلهام – في العوامل التي تؤدي إلى تداعي المعاني في قوانين أساسية ثلاثة: التجاور والتشابه والتضاد. وهي كلما خطرت فكرة أو صورة لشاعر ما، ارتبطت هذه الفكرة أو الصورة بما يماثلها مجاورة أو تشابهاً أو عكساً لما ما هو مختزن بالذاكرة بمواقع تلك القراءات المختلفة، وهذا النوع من العوامل يمكن أن نسميه التداعي التلقائي من دون تعمد الشاعر أو القصد بها.

أما النوع الثاني من العوامل فيمكن أن نسميه بالتذكر المقصود؛ لأن الشاعر يظل باحثاً أو منقباً يحتسي الفكرةً، يفتش عنها في زوايا ذاكرته؛ ليستعين بها في التعبير عما في نفسه. وهذا النوع الأخير يرتكز على قانونين: الأول، قانون التردد ومعناه أن الصور والمعاني تتكرر ورودها في الإدراك الخارجي أو في الذهن؛ لأنَّها تكون أسهل استدعاء من غيرها. والثاني، قانون الحداثة ومعناه أن الصور والأفكار التي تصل حديثاً في الإدراك أو التفكير تكون أسرع قابلية للاستدعاء من غيرها (12).(مراد، يوسف، 1947ص 225.)

ويستخلص البحث من مما سبق: إنَّ عامل الإبداع الفني بمراحله المختلفة وعمل الخيال والذاكرة يعملن على إحداث عملية اتصالية كبرى تربط بين تداعي المعاني والأفكار والصور بين شاعر لاحق لشاعر سابق. فالشاعر الذي يعتمد على استدعاء المعاني والصور من شاعر بعينه يكون غالباً معجباً بهذا الشاعر، وحافظاً لشعره، وهذا ما يجعل ورود معانيه وصوره في ذهنه في تزاحم تكراري.

وهذا التفسير الإبداعي قد تصور عملياته الناقد ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) فيقول: " يمر الشعر بمسعى الشاعر كغيره، فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنَّه سمعه قديماً، فإذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه" (13). (القيرواني، ابن رشيق ، 1981، ص 222) ولهذا يرى البحث أن مصطلح السرقات الشعرية في النقد القديم قد عولج بمفاهيم معقدة حتى صار الحكم عليه أحد عيوب الشعر والشاعر في آن معاً، لعدم فهمهم طبيعة الإلهام، وعملية الإبداع الفني، وأن ما سمَّوه (توارد الخواطر) لم يقصدوا به التذكر التلقائي، وإنما قصدوا به معنى آخر.

أما العامل الثاني في تقييم مصطلح السرقات الشعرية فهو الإطار الشعري. والإطار الشعري " تعبير يتصل بعملية الإبداع الفني، وقد ذهب الباحثون المحدثون بالقول إلى: إنَّ المبدع لن يتوفر له الإنتاج مالم يتوفر له الإطار الشعري، فهو أول شروط الإبداع وأهم وسائله" (14).(السعدني، مصطفى، 1958، ص273)

إذن، فالإطار الشعري هو الإطلاع على أثار الشعراء السابقين؛ بهدف اكتساب ثقافة واسعة، كما يقول يوسف مراد: " إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد بها عقله في اكتساب مما يتيح له أن يسوق الأبيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طياً من دون أن تفقد روعته، بل قد تزداد جمالاً كلما اتسع أفق الإنسان ثقافة،وأصبح أوسع فهماً، وأنفذ بصراً" (15).(مراد، يوسف، 1947، ص47)

وقد نبَّه على هذا الأمر ابن طباطبا في كتابه(عيار الشعر) الذي أوجب فيه على الشاعر المبتدئ أن يديم النظر في الأشعار القديمة لتلتصق معانيها بفهمه، وتترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواداً لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها" (16). (ابن طباطبا، 2005، ص13)، وجعله القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) حين أقام الشعر على أساس الطبع والرواية والذكاء، ثم جعل الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه (17). (الجرجاني، عبد العزيز، ، ص15)

ومن هنا كانت إشكالية الخلاف بين الجديد والقديم ومزية القبول لكل منهما، والحقيقة أن لا جديداً يذكر إلا كان ثمرة أشعار سابقة له، يستطيع الشاعر أن يشغل بها نشاطاً مخزوناً في ذاكرته ليضيف إليها فيما بعد من شخصيته حيثما يجعله يمتاز عليه.

وخلاصة ذلك: إنَّ الالتباس الذي وقع فيه النقاد الأقدمين في عدم فهمهم للإطار الشعري والتراكم المعرفي للذاكرة، وأن التداخل البيّن بين معاني وصور للمحدثين، ومعاني وصور للأقدمين يدخل في مصطلح السرقات الشعرية التي يجب محاسبة الشاعر المحدث عليها من غير فهم منهم لعامل الإطار الشعري، وطبيعته التي تفرض عليه قراءة شعر من سبقه، ومن ثم اختزان ما قرَّ في ذاكرته، حتى إذا هبط الإلهام، وبدأت عملية الإبداع الفني، ترى الشاعر يخلق عالمه الجديد، ويبدأ في إنتاج صور ومعانٍ مبدعة من ذاكرته على وفق رؤيته الجديدة.

وعلى الرغم من تنبّه النقاد الأقدمون إلى عامل الإطار الشعري، وأثره على مخزون الذاكرة فإنَّهم لم يحسنوا في فهم فكرة عامل الإطار الشعري في تصور مصطلح السرقات الشعرية على حقيقتها، بل تابعوا غيرهم من النقاد في ادعاء مصطلح السرقة عند كل تشابه بين معنيين أو صورتين (18). (السعدني، مصطفى، مرجع سابق، ص278).

العامل الثالث الإطار الثقافي:

ويمكن فهم مصطلح السرقات الشعرية من زاوية أخرى، وتقييم مصطلحها على وفق تصورات حديثة، حيث عدّوه من منظور النقد إطاراً ثقافياً، في حين أعطى البحث عامل (الإطار الشعري) تفسيراً إيجابياً لمصطلح السرقات الشعرية منطلقاً من منظور خاص يتعلق بفن الشعر ذاته، على اعتقاد من أن عنصر التشابه بين شاعرين في عملية النظم كان ضرورة حتمية في الإطار الشعري للشاعر أو نتيجة للتشابه في ذلك الإطار بين شاعر وآخر. ومن هنا يفهم البحث مصطلح السرقات الشعرية من وجهة نظر الإطار الثقافي على أنها معالجة من منظور عام؛ لأن الإطار الثقافي لايتحكم فيه عنصر الشعر، وإنَّما تتحكم فيه ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية، وظروف اللغة، وظروف العصر بصورة عامة.

وعند تقييم البحث لمصطلح السرقات من منظور الإطار الثقافي يتضح له: إنَّ العملية الإبداعية مرهونة بنتاجها على وفق ظروف العصر التي يمكن تقسيمه إلى ظروف زمانية معروفة علاقتها بالحياة الوجودية بعكس ظروف التواجد الأدبي أو ما يمكن أن نسميه بالعصر الأدبي الذي نقصد به خضوع الشاعر لمدرسة أدبية ما، أو عصر أدبي معين.

وعلى هذا يفهم البحث أن الظرف الزمني متعلق بعيش الشاعر جسماً في إطار العصر الزمني، لكنه يختلف بأفكاره التي يعبر عنها داخل الإطار الأدبي ذاته. فقد يكون شاعراً معاصراً موجوداً في زمن حديث، لكن أدبياً لا يستطيع أن يعبر عن ثقافة هذا العصر، بل تراه يعود إلى ماضيه؛ نظراً للإطار الثقافي المتحكم في مخزونه الفكري، وحياته الاجتماعية، والبيئة المؤثرة فيه، وقد يكون العكس.

وعلى هذا الأساس فإنَّ الظروف الطبيعية والاجتماعية لهما تأثير كبير في إنتاج النظم الشعرية أو الأدبية في صور متشابهة. وهذا ما فطن تأثيره (القاضي عبد العزيز الجرجاني) في كتاب (الوساطة) مقراً بوجود معان متشابهة بألفاظ مختلفة، مبيناً أن هناك من المعاني والصور: " ما تتسع له أمة، وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم من دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة" (19).(الجرجاني، عبد العزيز، ، ص186)

وكثير من النقاد العرب من ألتفت إلى تأثير الإطار الثقافي في تداخل معاني الشعر بصورة خاصة، والأدب بصورة عامة، لكنهم تناولوه نظرياً في إشاراتهم، ولم يطبقوه عملياً (20).(ينظر: الآمدي، الحسن بن بشر، 1982ص 45. العسكري، أبو هلال، 2004، ص 281، ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين، 1995، ص 143. الباقلاني، محمد بن الطيب ، 1954، ص 185)

وخلاصة القول: إنَّ فكرة توارد الخواطر التي قال بها النقاد واستحسنوها على مصطلح السرقات الشعرية هي بالأساس لا تخرج عن نطاق فهم الإطار الثقافي؛ لأن منزع الشاعر –أحياناً- قد يضطر إلى نوع معين من الصور والمعاني والأصوات المتشابهة التي تدفع الشعراء إلى التعبير بطريقة واحدة أو مسار متشابه؛ نظراً لخضوع هذا الإنتاج بين شاعر سابق لشاعر لاحق بفعل تأثير الظروف والعوامل الطبيعية والاجتماعية واللغوية.

المطلب الثاني: مصطلح المعارضات الشعرية:

تطور مصطلح المعارضات الشعرية في العصور الأدبية شيئاً فشيئاً حتى أُلِفت في ماهيته كتباً توضح دلالته، وتشرح مقاصده. وتلك الكتب في مناقشتها مصطلح المعارضات الشعرية لا يتعدى المجال الديني؛ نظراً للعلاقة الوطيدة بين الفكر اللغوي، والفكر الديني المتمثل في السور القرآنية. ومع كل هذا لا تخرج دلالة المعارضات الشعرية ومفهومها عن المباراة والمحاكاة والمشابهة (21).(ينظر: الباخرزي، علي بن الحسن، 2010، ص157، وينظر: السقا، مصطفى وآخرون، 1977، ص 21.)

وفي العصور المتأخرة ضاق مفهوم المعارضات الشعرية حتى اقتصر على المحاكاة في الشعر فقط، ولاسيّما في زمن اجترار الأدب وضعفه، غير أن بواعث النهضة الأدبية في العصر الحديث ساعدت على تطور هذا المصطلح وطبعته بطوابع متعددة على وفق الدور والوظيفة؛ أي الهدف الذي كان يسعى من أجله كل شاعر أو كاتب. وعلى الرغم من استقرار مصطلح المعارضات الشعرية؛ بوصفه مصطلحاً شعرياً يستند على مقومات تكون في الغالب معتمدة على الاتفاق في الموضوع، والشكل الخارجي (الوزن والقافية) فأنَّه عند كثير من النقاد لم يلق من العناية التي تحدد مفهومه الفني تحديداً دقيقاً يفصل بين قصيدة وغيرها من القصائد. وهو الأمر الذي جعل بعض الباحثين يقعون في شرك الاختلاف حول ما يدخل في باب مصطلح المعارضة الشعرية، ومالا يدخل.

ومن هنا اتسع مصطلح المعارضات الشعرية اتساعاً كبيراً في العصر الحديث حتى تلاشت معه المقومات الأساسية التي كان البحث قد حددها أو عدَّها ضرورية؛ لتحقيق ماهية المعارضة ومفهومها الاصطلاحي بين قصيدتين، وهي الاتفاق في الموضوع والوزن والقافية.

فـ(محمد الهادي الطرابلسي) جعل من اتفاق الموضوع بين القصيدة السابقة واللاحقة ليس شرطاً حسب تصنيفه معارضات شوقي (22).(الطرابلسي، محمد الهادي، 1996، ص 242 وما بعدها) ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل إنَّ (إبراهيم عوضين) لا يقيم للموضوع والوزن أهمية في تحقيق خاصية المعارضة في الشعر (23).(عوضين، إبراهيم، 1980، ص 136، 144.) أما (طه وادي) فقد أهمل الوزن، وعوَّل على الموضوع والقافية، ويرى أن الاتفاق في الوزن لا يكون شرطاً في تحقيق المعارضة بين قصيدتين (24)(وادي، طه، 1981، ص45، 76)، في حين يرى (محمد نوفل) أن وجود تلك المقومات الثلاثة هي ما تحقق المعارضة في الشعر كله، لكنه يعود ويتسامح في شرط الموضوع (25)(نوفل، محمد، 1983، ص63). ويتابعه في ذلك (محمد بن سعد بن حسين) في عدِّ مصطلح المعارضات الشعرية احتذاء نص لشاعر آخر ينسج على منواله في الوزن والقافية، وليس من المفروض المحتوم التقاؤهما في الموضوع (26). (آل حسين، محمد، 1980، ص30)

ومن خلال ذلك تجلى للبحث:إنَّ المفهوم الفني الذي استقر عليه مصطلح المعارضات الشعرية هو توافق القصيدة السابقة للقصيدة اللاحقة في المقومات الأساسية الثلاثة، الوزن/ القافية/ الموضوع). فإذا تجلت هذه المقومات الشكلية (الوزن والقافية) في القصيدة الحالية وتماثلت في الغرض العام وصارت صدى للقصيدة السابقة، فإنَّ المعارضة تكون صريحة. أما إذا فقدت المعارضة أحد مقوماتها الشكلية (الوزن/القافية)، واتفقت مع القصيدة السابقة في الغرض العام أو العكس، كانت المعارضة ضمنية.

ومصطلح المعارضات الشعرية في أساسه هو أن " ينظم شاعر قصيدة أو مقطوعة يحتذي فيها نصاً لشاعر آخر ينسج على منواله، ولابَّد من التقاء النصين (المحتذي والمحتذى) في الوزن والقافية، وليس من المفروض التقاؤهما في الموضوع" (27).(ال حسين، محمد مرجع سابق، 1980، ص30)، وأبرز مايستنبط من هذا التعريف هو: إنَّ مصطلح المعارضات الشعرية يتضمن بالضرورة وجود نصين أحدهما ماثل (هو محل الخلف) والأخر غالب خفي (هو النموذج المحتذي) مما يجعله في هذه الحالة النصية – في مستوى الوعي الكتابي – حالة نصية مزدوجة أو مايسمى بـــ(البؤرة النصية المزدوجة) التي تؤشر إلى خاصية التناص التي ينطوي عليها النص، وبهذا الازدواج النصي يجد الباحث أن التناص "يلفت الاهتمام إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ماكتب قبله من نصوص. كما أنَّه يدعو إلى عدِّ هذه النصوص الغائبة مكونات شفرة خاصة يمكن وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه على وفق مغاليق نظامه الإشاري" (28).(لؤلؤة، عبد الواحد، ص27.) وذلك من خلال استدراك دلائليات النصين المزدوجين إلى حيز القراءة.

وعندما يقرأ البحث مصطلح المعارضات الشعرية من منظور النقد الحديث على وفق (مصطلح التناص) يجد أن المصطلح يقع في إطار النوع الواعي المقصود مثله مثل مصطلح السرقات الخاصة بالمعاني، وعند اختيار النصوص التي تنتمي إلى مصطلحات سرقة المعاني والمعارضات الشعرية، فإنّه يتحتم على البحث حصر دائرته في الغرض المصمم؛ بهدف الوصول إلى نتائج، وهو الحفر في البنية المتخفية لإدراك فاعليتها في النص على نافذة الرؤية الحاضنة للنص، ثم على نافذة الأداء المتحقق. بحيث تتكشف في النهاية للبحث الحقيقة العلمية المرجوة من هذه القراءة النقدية التي تسعى إلى تحقيق تساؤلها المشروع في الآتي: هل مصطلح كلٍّ من السرقات والمعارضات الشعرية من منظور النقد الحديث يعدُّ تناصاً يتحقق عن طريق الوعي المقصود؟أو تناصاً يتحقق عن طريق اللاوعي؟، أو الاثنين معاً؟.

المطلب الثالث: التناص: المعنى والمفهوم:

صيغة تناصص هي مصدر الفعل (تناص) على زنة (تفاعل)، وتعني تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب (29)،(علوش، سعيد، 1985، ص215) وصيغة (تناصص) هي الصيغة الأدق اشتقاقاً والأصوب قياساً، إذ أن معنى وزن الفعل القائم على المفاعلة والمشاكلة يحدد صيغة قياس المصطلح.

بينما يرى بعضهم أن مفهوم التناص يفترض أن " لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل تواجد أصوات متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف الأدوار" (30)،(مفتاح، محمد، 1985، ص119) في حين يعقب آخر على أن قراءة التناص بهذا المفهوم يدخل في مشاركة كبيرة مع عدة مفاهيم أخرى، مثل: (الأدب المقارن) و(المثاقفة)، و(دراسة المصادر)، و(السرقات) (31). (تودوروف، تزفيتان، ص82)

وتعود أصول التناص من حيث نشأته إلى مفهوم (الحوارية) لدى (ميخائيل باختين) الذي يرى أن التناص هو تداخل الخطابات الغيرية في ملفوظ المتكلم، بحيث تتجاوز اللغات ضمن خطاباتها. فالتناص ينتسب إلى الخطاب(Discourse) ولا ينتسب إلى اللغة، والتوجيه الحواري هو – بوضوح – ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب، خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل جاد وحي (32). (تودوروف، تزفيتان، ص84)

و(ميخائيل باختين) حاول أن يوسع مفهوم التناص، فيعدُّه بُعداً كلياً للوجود في مواجهته لإشكالية اللفظ الحواري(Dialouge) واللفظ اللاحواري (الحديث الذاتي Monologue) حتى أنه يستخدم مصطلح (الحواري والحوارية) بصورة موسعة إلى درجة يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواريا، بمعنى أن للأخير (بُعداً تناصياً) (33). (كرستيفا، جوليا، ص79)

ومفهوم الحوارية لدى (باختين) هو الذي قاد العالمة البلغارية (جوليا كرستيفا) إلى اكتشاف مصطلح (التناص) حسب اتفاق الجميع. وذلك في أبحاثها التي كتبت بين (1967- 1966) ثم نشرتها في كتابيها (سيميوتيك)، و(نص الرواية)، و(ثورة اللغة الشعرية)، ورأت أن التناص هو

تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى؛ أي أن النص لوحة فسيفسائية، كل نص فيها هو تحويل وتشرب للنصوص الأخرى (34). (جهاد، كاظم،2009، ص42)

غير أن التقاطع لم يقتصر عند (كرستيفا) في حدود اللفظ أو العبارة، إنَّما تعدى إلى أن اكتسب بعدا معرفيا واسعا، بحيث أصبح (التناص) عند (لورون جيني) في دراسته (استراتيجية الشكل) محوراً لتداخل الأجناس الأدبية مع بعضها.

وهكذا تبدو مفردة (التناص) نفسها عندما ابتكرتها (جوليا كرستيفا) دالة على التداخل النصوصي بين أجناس مختلفة، (الصورة والحرف) أو (النص المكتوب، الموسيقى، الحرف) أو (الحركة، والإيماء، والرقصة، والحرف) (35).(جهاد، كاظم، ص51)

وعلى هذا الأساس يتحول البعد الكتابي في التأثير الأدبي بديلاً لمرجعه الأصل الذي أخذ منه (اللوحة أو التمثال)، أي؛(المرجع الصوري)، وهنا تظهر للبحث المرجعية (الأصل) بؤرة الإشكالية التناصية، حيث تجد (الكتابة) مرجعها في الأصل، وبالعكس لا تلد الصورة من مرجع لها داخل (الكتابة) سوى النص الذي يصفها ويقدمها.

وبذلك يحيل البحث المصطلح إلى تعدد في التفسيرات التي تعقبت مصطلح التناص، وأشارت إلى بعض استعمالاته المعاصرة في مجال النقد وسيمياء الأدب.

ف(جوليا كرستيفا) تعده نقلا لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع أو تحويل، وهو عينة تركيبة لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه، الذي يحيل إليه. أي؛ أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل (36)(الزغبي، أحمد، 2010، ص170)، بينما يرى (سولير) أن التناص في كل نص تموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعدُّه قراءة جديدة تشديداً وتكثيفاً (37)(ينظر: علوش، سعيد، 1985، ص215، ومفتاح، محمد، 1985، ص125). في حين يرى (ميخائيل ريفاتير) بأنَّه "بناء نص ليصير كياناً نصياً لا يتحقق إلا بتوظيف نصوص عديدة تتداخل فيما بينها، وتتقاطع داخل النص الجديد مكونة له بذلك إطاره السيميولوجي، الذي يختلف عن سائر النصوص التي يتضمنها، فيما هو يتركب منها (38). (علوش، سعيد، 1985، ص215)

أما (جيرار جنت) فيرى أن التناص "محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين، إذ إنَّ هذه العلاقة تتخذ أبعاداً مختلفة وصوراً شتى، بيد أنَّها ترجع إلى صورة واحدة تخضع لميكانيزم أو عملية تحويل. أي؛ أن نصاً واحداً يتضمن نصوص متعددة، والسبب في ذلك هو أن مختلف هذه النصوص تتحول إلى مجرد إشارات داخل النص الذي يتضمنها" (39). (أبوان، محمد، 1995، ص46)

و(التناص) مصطلح أجنبي اعترته الكثير من التوالدات والاشتقاقات المصطلحية حتى غدا ذات مسميات متعددة لدى كثير من الباحثين والمختصين في مجال النقد المعاصر، ومن تلك المصطلحات التي تولدت عنه، (التناص)، و(التفاعل النصي)، و(تداخل النصوص)، و(المتعاليات النصية)، و(النص الغائب). على الرغم من تنوعها – تلك المصطلحات – فإنَّها تشير إلى دلالة (التناص) نفسها (40). (الغذامي، عبد الله، 1998، ص32)

وعند إمعان النظر في مصطلح التناص، وتلقي القارئ العربي له، يجدهم البحث على قسمين: قسم وقع تلقيه (لظاهرة التناص) على سجية الهاجس الغربي وهو التناص الذي يتجاوز الوعي إلى حيز اللاوعي عن طريق النسيان القسري، ومن الصعب على القارئ المتعجل تحديد مصادره التي تأتي عفواً واتفاقاً؛ لأنَّه يحتاج إلى إمعان النظر، وهذه الأجزاء المنحدرة من النصوص سابقة غير حاضرة في أثناء الإبداع قصداً، وهي (المكونات) التي لا يقوم إبداع مهما يكن إلا بها. وقسم آخر وقع تلقيه على وعي وقصد في حالة استحضار النصوص وما يصوغ من معطيات ثقافية، وما يذكر من أعلام أو معارضات وتضمين واقتباسات وغيرها؛ لأنَّه يسهل على القارئ العادي قراءته وتفهمه، وهو ما يطلق عليه بتناص (المظاهر).

ف(محمد مفتاح) يرى أن التناص تعالق – (الدخول في علاقة) – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة (41)،(مفتاح، محمد، 1985، ص121) ويقرُّ بأن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، كما يصعب حصر أشكالها. وعلى خطاه نجد (توفيق الزيدي)، لكنه يضيف إلى ما ذكره محمد مفتاح في التضمين، فالتناص عنده هو تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه أو تفاعل خلَّاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر،وهو ليس إلا توالداً لنصوص سبقته (42). (الزيدي، توفيق،1987، ص17)

ويؤكد (عبد الملك مرتاض) هذه العلاقة بين النصوص، ويرى أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص آخر، لإنتاج نص لاحق. وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص على حدِّ قول رولان بارت (43).(مرتاض، عبد الملك، 1987، ص58،55) الذي يرى أن التناصية صفة تلازم كل مبدع؛ لأنَّه يستحيل وجود مبدع من دون سابق تعامل معمق ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معين أو مجالات متعددة.

أما(محمد بنيس) و(إبراهيم رماني) فيرون التناص(نصاً غائباً) بوصفه مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته (44).(بنيس، محمد، ص353، رماني، إبراهيم، 1988، ص53) والنص الغائب (التناص) عند الرماني لم يعد اجتراراً على النمط القديم (التضمين)، وكما ظهر عند (محمد مفتاح وتوفيق الزيدي)، بل هو توظيفاً يولد تفاعلاً خصباً بين النصوص، أي تناص يثري مناخاً مغايراً للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتتزامن في عمق الطبقات النصية (45).(مفتاح، محمد، 1985، ص121، الزيدي، توفيق،1987، ص17)

ونجد (صبري حافظ) يعزي مفهوم التناص إلى دائرة التفاعل النصي مع كل معطيات الميراث النصي، والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه، ويتفاعل معه. بمعنى أن جدلية التفاعل والميراث الشعري الذي يميد من أقدم نص في اللغة التي تنتمي إليها حتى أحدث نص فيها، هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري (46). (حافظ، صبري، 1986، ص177)

أما (عبد الله الغذامي) فهو يختلف عن سابقيه، إذ ينقل من (بارت وكرستيفا) ويشير إلى عدد من التعريفات التي تتصل بالتداخل أو النص المتداخل، فالنص المتداخل عنده هو " نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات سواء وعي الكاتب بذلك أم لم يع" (47). (الغذامي، عبد الله، 1998، ص312). وتداخل النصوص هو "عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً، وأكثر تعقيداً في تداخلاتها" (48). (الغذامي، عبد الله، 1998، ص312)

وخلاصة القول: إنَّ التناص عملية تفاعل معقدة وغير ظاهرة إلا بإمعان النظر، بل هي عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحاً، وأكثر تعقيدا في تداخلاتها. إذن فالتناص من هذه الناحية أم من جهتها هو تداخل نصي يتسرب من داخل نص آخر؛ بهدف تجسيد مدلولات، سواء أكان المنتج عند الخلق الفني واعياً بها أم لم يكن واعيا.

ومن هنا فإنَّ ما قال به (أحمد محمد قدور) – من وجهة البحث – غير صحيح في حصره ظاهرة التناص بمكوناتها العامة في زاوية التناص الواعي (تناص المظاهر)، مستبعداً التناص غير الواعي الذي أسماه (تناص المكونات) ؛ بحجة أن الثاني أقرب إلى أن يكون ظاهرة أسلوبية بنائية في النص، وليس ظاهرة تناصية، وهو الأمر الذي جعله يخرجها عن دائرة التناص.

وبهذا فـــ(أحمد قدور) حين انطلق في رؤيته للتناص قد هيمن على خلفيته المعرفية المنظور اللساني، مما تراءى له أن ما يمكن أن تشكله اللغة يعدُّ ظاهرة بنائية مكونة للنص، متناسياً أن تجليات التناص التي سماها (تناص المظاهر) هي نفسها تشكلها اللغة في النص وتجليها كظاهرة بنائية فيه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى سيطرت على خلفيته المعرفية التي اتكأت على الفكر اللساني مظاهر التناص الواعي التي قال بها النقد القديم آخذاً في حسبانه المسبق من أنَّ مهمته هي، كيف أن يؤسس لتلك المصطلحات التي قال بها النقد القديم كـــ(السرقات، التضمينات، الاقتباسات) أو المصطلحات التي قال بها النقد الحديث كـــ(المعارضات) بوصفها مفهوماً جديداً أسماه تناص المظاهر، الذي كان الوعي الإبداعي عند الخلق الأدبي حاضراً في إنتاجه، بحيث يتجلى في الطرف المقابل كل التجارب التي يقولها المبدع من غير وعي، وكأنَّها ليست من صميم التجربة التي كونتها الذاكرة حين استحضرتها عن الخلق الإبداعي. وهذا قول فيه من التعصب والشطط.

ومسألة الوعي أو عدَّها في إنتاجيات التناص التي قال بها: (قدور) في التفريق بينما هو للمظاهر أو ما هو للمكونات من المسائل الشائكة في النقد، بحيث يكون الجزم في ماهيتها، بوصفها محددات تعيين إبداعية النص – أمراً يحتاج إلى مزيد من التأمل، وذلك لأسباب كثيرة، أهمها: إنَّ الإيمان بوجود القصدية من عدمها في القول الأدبي، فهي بقدر ما تكشف عن عمق التجربة وصفات الطبع فإنَّها تحدد من قيمة النوع الأدبي وتعيق عملية الإبداع عند الخلق. وبهذا يظهر التناص الذي حصره أحمد قدور في المظاهر هو عملية غير إبداعية؛ لأنَّه لا يسهم في بناء التجربة عند المبدع بوصفها أداة تخلق التجربة عن وعي، وهذا أمر فيه نظر" (49). (قدور، أحمد محمد، 1989، ص17)

على هذا الأساس يمكن القول: إنَّ من حق الشاعر أن يتعاطف مع تراثه، ويبحث في أصوله ومصادر تشكله، مستفيداً أو متثقفاً مما حواه حتى تبدو محاولات التأثر والتأثير فيما أخذ قصداً (واعياً) أو اعتباطاً تداعياً، لاواعياً) ظاهرة حتمية قبل أن تكون محمودة أو عكسها؛ لإنتاج أي عمل أدبي، غير أن سمة الإبداع وجمالية التفرد مقرونة دائما بطوابع الخصوصية ومزايا الجديد وهي الفيصل فيما تجلى من النص المستحضِر للنص المستحضَر. أما النص فهو بطبيعته اللغوية تاريخي لا يتحقق إلا عبر نصوص أخرى كثيرة، ويلاحظ أن معظم الآراء التي ركزت على حتمية الظاهرة التناصية، وقللت غالباً من وعي المبدع بها.

آليات التناص وأشكاله:

هناك تقسيمات للتناص بعضها جاءت على وفق قوانينه المتحكمة في تجلية وإبراز صورة، وفي هذا الاتجاه تعد العالمة البلغارية (جوليا كرستيفا) من خلال مؤلفاتها هي أول من حددت ظاهرة التناص على وفق قوانين وآليات متحكمة به:

*__الاجترار:__ وهو الذي ليس فيه إلا الإعارة والتكرار والتضمين وتدخل المعارضات في صنف هذا النوع.

* __الحوار:__ وهو الذي تعاد فيه صيغة النص الغائب (التناص) على نحو مغاير، فتسقط منه أجزاء وتضاف إليه أجزاء أخرى.

وعلى خطى هذا التقسيم يسير (بنيس، محمد، ص253 (50)) وأن اختلف معها في التسمية (النص الغائب)، ويتابعه في ذلك (رماني، إبراهيم، 1988، ص53 (51)) و (كاصد، سلمان،2003، ص247 (52)) وإن حاول هذا الأخير أن يقتصر التناص على النوعين الأخيرين (الامتصاص والحوار) وإخراجه (الاجترار) من دائرة التناص إلا أنَّه في تناوله العام لا يخرج عن تلك الرؤية التي قالت به كرستيفا، ومن حذا حذوها.

وهناك من يقسم التناص على أساس (الرؤية والأداء) ويعدُّ (رولان بارت) فاتح المجال لمثل هذا التصنيف، وهو:

* __تناص واعي (الوعي الواجب)__ المتحكم بأنماط الإعارة والنقل والتنصيص (التضمين) والسرقات والمحاكاة (المعارضات).

* **تناص غير واعي (اللاوعي الاعتباطي)** وهو التداخل بين النصوص في لحظة الحمل بنص. وهذا التداخل النصوصي (ذاتي) ينتج عنه تناصاً داخلياً، و(غيري) ينتج عنه تناصاً خارجياً.

ويقتصر (محمد مفتاح) التناص على النوع الأول (الواعي) ويتناول المعارضات بنوعيها (المقتدي والساخر) والسرقات الشعرية والاقتباسات والتكرار والإيجاز والشرح والإعلام التاريخية وغيرها غير أنَّه يدخلها في إطار منهجي سماه المحاكاة(مفتاح، محمد، 1985، ص125 (53)). ويتابعه في ذلك (توفيق الزيدي) إلا أنَّه لم يفصل في أشكال التناص ولا يردها إلى منطلق منهجي كالمحاكاة، إنَّما يورد مصطلحات متتابعة كالمناقضة والمعارضة والسرقة الشعرية، ثم يذكر الشرح والتكرار والإيجاز وهي ضمن ما ذكره مفتاح في آليات التناص. لكن من يلاحظ على (الزيدي) هو ذكر مصطلح (التضمين) من دون تحليل أو وقوف على أمثلة تبين ما يقصده(54). (قدور، أحمد محمد، 1989، ص17) وسار على هذه الأحادية - التناص الواعي – (عبد الملك مرتاض)، مستنداً على مقولة بارت من أن التناص هو تضمين من غير تنصيص، ومعللاً أن التناص غير الواعي يصعب تحديده في دقة وتثبيت(55). (مرتاض، عبد الملك، 1987، ص56،57،58) غير أن (أحمد محمد قدور) قد أوضح من أن التناص الذي يكون بحسب القصد وعدمه، فهو على قسمين:

* قسم سماه اعتباطي غير مقصود، وغير واضح غالباً، كما أنَّه شيء لازم للنص.

* قسم آخر سماه قصدي واعي، يعي فيه المبدع ما يفعل، ويدخل فيه المعارضة، ونقل صورة أو تعبير أو موقف أو أي شيء من المعطيات الثقافية. وحين يناقش ويحاور في قراءته بعض الممارسات النقدية، تراه يوصل إلى نتيجة هو أن التناص هو الذي يقع بوعي أو ما اسماه بتناص (المظاهر)، أما ما دونه فهو غير تناص، ويقصد التناص غير الواعي (تناص المكونات)، بل عدة ظاهرة أسلوبية في بنية النص(56). (قدور، أحمد محمد، 1989، ص17)

وهناك من يقسم التناص على أساس ثنائية الشكل والمضمون، كما تجلى في ما قاله (جيرار جنيت) في المتعاليات النصية، وخاصة التناص الفعلي، بحيث ترى (عبدالله الغذامي)، يتبعه إلا أنَّه يفصل فيه، ويقسمه إلى نوعين:

* **تداخل النصوص:** وهو عملية تحدث غالبا بشكل اقل وضوحا وأكثر تعقيداً في تداخلاتها.

* **النصوص المتداخلة:** هي كل نص متداخل مع نص سابق له. وتدخل المعارضات الشعرية في إطار هذا النوع من التناص(57).(الغذامي، عبد الله، 1998، ص321)

وعلى هذا الأساس كثرت التسميات والتقسيمات لظاهرة التناص التي تبنت الشكل والمضمون معياراً للتقسيم، غير أن من يحاول في بعض الأحيان أن يقسم التناص على المعيار نفسه، لكن بمسميات: (التناص الداخلي والتناص الخارجي).

وهناك من يقسم التناص لا على أساس الشكل والمضمون أو على أساس القوانين والآليات أو الرؤية والأداء، بل محاولات إلى تقسيمه على وفق معيار التلقي أو القراءة من قبل المتلقي. فـــ(خليل الموسى) يرى أن التناص على وفق تلقيه هو:

* **تناص يتجلى في البنية السطحية** وتشكل حالة الحضور للنص من حيث انصبابها في تيار دلالي محدد في السطح على وفق مقتضيات البوح الشعري.

* **تناص يكمن في البنية العميقة** وفية يضمر النص مكبوتات وينطوي داخلها على أسراره، وهي الغياب المكون من أصداء واقتباسات متفاوتة في ظهورها وخفائها، ومهمة القراءة المنقبة في (جيولوجيا الكتابة) استدعاء تلك البنية التي تشكل فحوى الخطاب الشعري(58). (الموسي، خليل، 2000، ص61)

ويتابعه في ذلك (توفيق الزيدي) الذي يرى أن التناص على وفق (نظرية القراءة) هو على نوعين:

* **تناص القراءة الداخلية،** وهو ما كان غامض الدلالة في أول القصيدة الذي أخذ يفسره الآن.

* **تناص القراءة الخارجية،** وهو ارتباط القراءة ولذتها بالقراءات الأخرى وبالخطابات المؤثرة مع الاحتفاظ بمخزون الغياب اللغوي(59). (الزيدي، توفيق، 1987، ص129)

في حين يرى (بسام قطوس) أن اللغة هي القادرة على تجلي التناص صراحة (التناص الصريح) في المقابل هناك مدلول غائب لم تقله اللغة صراحة في النص، بل هو كامن فيها وعلى الناقد أن يحضره إلى عالم الإشارة من خلال نظام الكتابة أو من خلال السياق(60). (قطوس، بسام، 2002، ص45)

وهو القول الذي قال به (منذر عياشي) من أن هناك تناص موجود تقوله اللغة، وتناص غائب يقوله قارئ منتظر(61). (عياشي، منذر، 2003، ص119)

ونستخلص مما سبق: إنَّ – ومن خلال مناقشة مفهوم التناص والمقاربة الواعية لأشكاله وآلياته – السرقة والمعارضات الشعرية، يعدان صنفاً أو شكلاً أو آلية من آليات التناص ولاسيّما النوع الواعي القصدي الذي قالت به (كرستيفا) في قانون الاجترار، و(المتفرع النص في متعاليات جيرار جنيت النصية)، و(النصوص المتداخلة) كما قال به (الغذامي)،و(تناص المظاهر)، و(قدور، أحمد محمد) وقبله (مفتاح، محمد ومرتاض، عبدالملك والزيدي، توفيق، مراجع سابقة)(62).

ومصطلح المعارضات الشعرية في أساسه هو أن" ينظم شاعر قصيدة أو مقطوعة يحتذي فيها نصاً لشاعر آخر ينسج على منواله، ولابدَّ من التقاء النصين (المحتذي والمحتذى) في الوزن والقافية، وليس من المفروض التقاؤهما في الموضوع" (63)(ال حسين/ محمد، مرجع سابق، ص30) وأبرز ما يستنبط من هذا التعريف أن مصطلح المعارضات الشعرية يتضمن بالضرورة وجود نصين أحدهما ماثل (هو محل الخلق)، والأخر غائب خفي (هو النموذج المحتذي) مما يجعل هذه الحالة النصية – في مستوى الوعي الكتابي – حالة نصية مزدوجة أو ما يسمى ب(البؤرة النصية المزدوجة) التي تؤشر إلى خاصية التناص التي ينطوي عليها النص، ولا يختلف هذا المفهوم الذي ينتجه مصطلح المعارضات الشعرية عن ما ينتجه مصطلح السرقات الشعرية. وبهذا الازدواج النصي بين مصطلحات السرقات والمعارضات الشعرية نجد أن التناص "يلفت الاهتمام إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنَّ البحث يدعو إلى عدِّ هذه النصوص الغائبة مكونات شفرة خاصة يمكن وجودها من فهم النص الذي يتعامل معه على وفق مغاليق نظامه الإشاري" (64)(حافظ، صبري، 1984، ص21) وذلك من خلال استدراك دلائليات النصين المزدوجين إلى حيز القراءة.

المطلب الرابع: السرقات والمعارضات بؤرة نصية مزدوجة في تشكيل التناص:

يرى البحث أن مصطلح كلٍّ من السرقات والمعارضات الشعرية من زاوية المفهوم الحديث لمصطلح التناص يقعان في إطار النوع الواعي المقصود، وغير المقصود، وعند اختيار النصوص التي تنتمي إلى بعض السرقات والمعارضات الشعرية؛ بهدف حصر دائرة البحث في الغرض المصمم للوصول إلى نتائجه، وهو الحفر في البنية المتخفية لإدراك فاعليتها في النص على نافذة الرؤية الحاضنة للنص، ثم على نافذة الأداء المتحقق.

وعلى هذا الأساس يمكن البحث أن يتناول السرقات والمعارضات الشعرية في إطار نافذتين:نافذة الرؤية الحاضنة للنص أولاً، من نافذة الأداء المتحقق فيه النص ثانياً.

(1) نافذة الرؤية:

ونقصد بنافذة الرؤية: هي المتحكمات السابقة في توجيه الممارسة الدالة داخل النص في سياق القراءة (65)(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص51)، ومن خلالها نعرف كيف تمخضت سرقات المعاني والمعارضات الشعرية عن وعي بأهمية التراث حسب التصور الكاشف عن الاتجاه الذي ينزعه الشاعر، والقائم على المحاكاة التي ترتكز في أساسها على أعمال العقل في الصياغة والوعي التام بالتقليد القديم، مما يفقد الشعر خصيصته (التدفق اللاوعي) المصاحب لعملية الخلق الشعري.

ومعنى هذا أن الشاعر يمتح من مخزون الذاكرة المتوفرة على النموذج المكتمل في ألفاظه وصوره ومعانيه (في بنائه اللغوي والخيالي ثم في إنتاجيته).(66) (الربيدي، عبد السلام، 2011، ص51) ومن هنا تبدو الذات الشاعرة الآخذة للمعاني في بعض السرقات والمعارضات الشعرية ذاتاً مجردة من عوالق اللحظة الزمنية التي اندرجت بها عند الخلق الشعري في بنية من التصور القائم على المحاكاة التي تزول فيها حدود الماضي والحاضر؛ ليكون الحضور للصياغة في قوالبها المنتقاة. ومن هنا تكشفت للبحث نمطية السرقات والمعارضات الشعرية عبر مستوى الرؤية على أنَّها كانت نابعة من تصور واع، ولا يمكن تصنيفها في سلم أنماط التناص وأشكاله إلا في هذا النوع (التناص الواعي) حسب تقسيم التناص على وفق الرؤية والأداء (القصدية وعدمها) وما عدا ذلك فهو من باب التجوز وعدم الفهم.

(2) نافذة الأداء:

ونقصد بنافذة الأداء: هي التشكيل الأدائي المتحقق، وله مداخل متعددة في سياق القراءة(67) (الربيدي، عبد السلام، 2011، ص51)، ومن خلالها يمكن كشف نمطية السرقات والمعارضات الشعرية وموقعها في سلم أنماط التناص، وهذه المداخل الأدائية أعظمها ظهوراً:

* **<u>النص الموازي (العنوان)</u>** (68)(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص51، 52) وهو المقوم الأول ويقصد به العتبة كما سماه(جيرار جنيت) ضمن المتعاليات النصية وخاصة التوازي النصي. والعنوان بدوره يفصح المقصدية التي تشغل الدلالة في ثنايا النص تكوناً؛ أي فعل الممارسة الدالة، وإنتاجاً؛ أي ناتج الممارسة داخل النص من جهة، واستفراغ جهد التلقي في أثر ذلك من جهة أخرى . فالعنوان من جهة التلقي (مرسلة) هو صفة علامية شارحة وخاضعة لمقصدية المرسل (الشاعر)؛ لأن العنوان في هذه الحالة "بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال". (69)(فخرج، محمد، 1988، ص45) إذن فهو "يؤسس سياجاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل الشعري".(70)(فخرج، محمد، 1988، ص45) فعتبة (العنوان) حين تضع مهمة التأويل على منهاج الرؤية تنبثق عنه دلائلية النص وتكشف عن تصوره الإنشائي المعتمد على التصريح أو الضمنية في رسم المسارات الدالة للنص المقروء.

* **<u>التردد الإيقاعي</u>**(71):(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص52، 53) وهو المقوم الثاني الذي قال به الدارسون الذين تناولوا السرقات والمعارضات الشعرية بالدرس في المسار التاريخي والفني، لكنه في مسار المعالجة النصية يبدو مدخلاً ثانياً لمقاربة الأداء، ويأتي من خلال حصر الترددات لألفاظ القافية بوصفها حاضنة لمكون مهم في موسيقى النص، وهو التقفية وخصوصاً حرف الروي الذي له سلطان بالغ في اختيار الكلمة(72) (فخرج، محمد، 1988، ص21) ونظراً لاتكاء الشاعر على العقل في إنتاج نصه اللاحق من ثنايا التراث القديم تنتفي عن نصه السمة الاعتباطية عن الخلق الشعري(اللاوعي)، بل وتتجسد سمة الوعي والقصدية في الأخذ، مما يجعل مساحة اللاوعي تنكمش في متن قصيدته الجديدة. وانكماش اللاوعي في الحضور في متن القصيدة اللاحقة يرجع إلى انكماش الذات في إيقاعها أمام الوافد من الذاكرة التراثية

التي باتت المخولة بتأطير النص شعرياً والانسياب في أفق القارئ في توقعه المستمد من الدورة الزمانية التي يعيشها النص(73)(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص53، 54)

ولم يستطع الشاعر عبر آلية التناص الواعي (السرقات أو المعارضات) الخروج عن سياج القيد (القالب التراثي) المتمثل في القافية إلا من خلال النفاذ العاطفي الذي يقوم على تقصي المشابهة والمخالفة، لترشح الحالة الشعرية في مستواها النفسي عن محاولة لانقطاع أوديبي عن الأدب التراثي المهيمن من خلال الاستبدال الواعي لصورة من صور النسق العلامي التراثي بصورة مخالفة بأكثر من معنى(74).(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص54، 55)

* **الخطوط الدلائلية المكونة للنص:**

تعد الخطوط الدلائلية فيما بينها تشكيلة نصية، ووسيلة أدائية في تكوين نسيج النص اللاحق للنص السابق، من خلال المقاربة التأويلية المنبثقة عن نصه التراثي سواء أكان في السرقات أم المعارضات الشعرية التي شكلت الذخيرة النصية الأساسية التي أنبنى من مخزونها الدلالي محافظاً على نسقها المنتمي إلى الذائقة التقليدية والذائقة التجديدية من جهة أخرى.وهذه الخطوط التي تكونت على الذائقة التقليدية كانت على النحو الآتي:

- ☒ الخطوط الدلالية على المشابهة. (الموضوع، الغرض، بعض أساليب المعاني، تحولات الضمائر).

وهذه الخطوط التي تكونت على الذائقة التجديدية كانت على النحو الآتي:

- ☒ الخطوط الدلالية القائمة على المخالفة(التفصيل والإجمال، التفسير والشرح) (75)(الربيدي، عبد السلام، 2011، ص55)

النتائج:

يتضح مما سبق:

1. إنَّ مصطلح كل السرقة والمعارضة كمنجزين نقديين تحققا في بنية نص يسمى الشعر، واستقرَّا في بنية تلقي يسمى النقد، وهما يقعان في بنية التناص الواعي المقصود الذي يكون ظاهراً يسهل على القارئ معرفته من جهة، وفي بنية التناص اللاوعي وهو ما يحتاج إلى تمعن في أوشاج النص الحاضر لمعرفة النص الذي حواه واحتضنه من جهة أخرى.
2. إنَّ النص (المسروق/ المعارض) اللاحق يحتضن النص السابق بمهارة أسلوبية تتمثل في استراتيجية الانبناء وممارسة التدليل (التمعني)، وهو الأمر الذي يرشح موقف السرقات والمعارضات الشعرية لئن تكون موقفاً(حلولاً)، حيث يحل الماضي في حضن الحاضر، ويسكن الأسلوب القديم بنى لغوية وخيالية وموسيقية في هيكل النص الحديث، ليهبه أفقاً إبداعياً مناظراً،يؤهله لحالة التلقي المتصل بالتقاليد التي يضع في قائمة افتراضاته تقاليد الصنعة وخصوصياتها المتغيرة بتغير (الغرض)، والمتعددة بتعدد المقامات.
3. إنَّ النص المسروق/المعارَض) في إطار مفهوم التناص بما يملكان من ذخيرة نصية تتمثل في استرفاد مخالف في الموقف الحديث المتمثل في المقامات ليلائم مع الصيغة الإعلامية التي انطوت عليها عملية التشفير العلامي في النص القديم حتى يحقق للنص الحديث (اللاحق) مقبولية على مستوى النوعية، ومن ثم على مستوى تلقيه. وهذا النص (المسروق/ والمعارض) اللاحق يقع في إطار مفهوم التناص، على الرغم من وسمه بسمات التقليد وإعادة الإنتاج على تلبس التجربة المحايثة للنص وإخراجها في صورة مثول نصي حديث ذات خصائص تجديدية رشحته للمخالفة عبر الاتكاء على مولدات الشعور المصاحبة فإنَّه تمنحه طابعاً علامياً بارزاً في نوعه يسيده على غيره من النصوص، ويؤهله للتصنيف في قائمة (عيون الشعر) حيناً، واستراتيجية النص الحديث القائمة على الاسترفاد من البنى الغائبة، لذلك النص القديم متأتية من إرادة الظفر بإعطاء الشعرية حقها، من خلال التماهي مع التقاليد الشعرية العتيدة في إطار الثقافة العربية، ثم في رغبة الاندماج مع هذا النص ذي المقام النوعي الأعلى في ذاكرة الإنشاء والتلقي العربيين على حد سواء حيناً آخر.

المصادر والمراجع والدوريات:

المصادر

[1] ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 1995، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت،.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر، 2005، تحقيق عباس عبد الستار، ونعيم زوزور، ط2، دار الكتب العلمية، مصر.

[3] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، 2004، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط1، المكتبة العصرية مصر.

[4] الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى: كتاب الموازنة:، تحقيق السيد أحمد صقر ،1982، ط4، دار المعارف، مصر

[5] الباخرزي، علي بن الحسن: دمية القصر وعصرة أهل العصر ،2010م، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، ط1، دار الجيل، بيروت.

[6] الباقلاني، محمد بن الطيب أبو بكر: إعجاز القران، 1954م، تحقيق السيد أحمد صقر، ط3، دار المعارف، مصر.

[7] الجرجاني، القاضي عبد العزيز: 1980، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، وعيسى البابي الحلبي، ط1، دار المعارف، مصر.

[8] القيرواني، ابن رشيق: كتاب العمدة، 1981، ج2، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت.

المراجع العربية:

[9] ال حسين، محمد بن سعد: المعارضات في الشعر العربي، 1980، ط1، ، مكتبة الرشد الرياض، والنادي الأدبي، المملكة العربية السعودية.

[10] بنهشوم ، الغالي: التناص الشعري بين الخفاء والتجلي:2020، ط1، دار الخليج، الإمارات العربية المتحدة.

[11] بنيس، محمد: ظاهرة الشعر العربي في المغرب، 1979،ط1، الدار البيضاء، المركز العربي الثقافي، دار العودة، المغرب.

[12] الجزار محمد فكري: سيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، 1998، ط1، الهيئة العامة للكتاب، مصر.

[13] جهاد، كاظم: أودينس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي. مصر.

[14] الربيدي، عبد السلام: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، 2011، ط1، ، دار غيداء للتوزيع والنشر، عمان الأردن.

[15] السعدني، مصطفى هدارة: مشكلة السرقات الشعرية في النقد الأدبي، 1958، ط1، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة مصر.

[16] السقا، مصطفى وآخرون: تعريف القدماء بأبي العلاء، تحت إشراف طه حسين،1977، ط1،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

[17] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني،1951، ط1، دار المعارف، مصر.

[18] شكري، محمد ياسين عليوي: التناص القرآني وأثره على في بناء النص في شعر ابن نباتة المصري مثالا ، 2020، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان الاردن.

[19] ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، 1943، ط1، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة ، مصر.

[20] الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، 1996، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.

[21] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،1985، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

[22] عوضيين ، إبراهيم: المعارضات في الأدب العربي: 1980، ط، مطبعة السعادة الأولى.

[23] عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، 2003، ط1، مركز الانتماء الحضاري، دار الكندي عمان الأردن.

[24] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير (دراسة من البنيوية إلى التشريحية)، 1998، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية مصر.

[25] قدور، أحمد محمد: التناص: الظاهرة وإشكالية المنهج (قراءة في بعض الممارسات النقدية)، 1989، ط1، دار الفكر، دمشق.

[26] قطوس، بسام: تمنع النص ومتعة التلقي، قراءة ما فوق النص، 2002، ط1، دار أزمنة للتوزيع والنشر، عمان، الأردن.

[27] كاصد، سلمان: عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية(فؤاد التكرلي نموذجاً): سلمان كاصد، 2003، ط1، دار الكندي، عمّان، الأردن.

[28] مراد، يوسف: مبادئ علم النفس العام، 1948، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر.

[29] مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص،1985، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

[30] الموسي، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 2000، منشورات اتحاد الكتب العرب سوريا، دمشق.

[31] نوفل، محمد محمود: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، 1983، ط1، مؤسسة الرسالة الأولى، لبنان.

[32] وادي، طه: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، 1981، ط1، دار المعارف ، القاهرة، مصر.

المراجع الأجنبية والمترجمة:

[33] Psychologies de L 1947: 153،H-l Delacroix

[34] تودوروف، تزفيتان: المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة.

[35] كرستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: محمد مزيد الزاهي،وعبد الجليل ناظم،1997،ط1، دار توبقال، المغرب.

الدوريات العربية والمترجمة:

[36] بارت، رولان1988: "نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، مقال في مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، بيروت.

[37] رماني، إبراهيم1988: "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" إبراهيم رماني، مقالة في مجلة الوحدة، العدد 49، الرباط المغرب.

[38] بارت، رولان1989: "من الأثر الأدبي إلى النص"، ترجمة:عبد السلام بنعبد العالي، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد28.

[39] أبوان، محمد 1995: "مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر"، مجلة أقلام، العدد (4، 5).

[40] الزيدي، توفيق1987: "قضايا قراءة النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب"، (مقال نقدي منشور) في الموقف الأدبي، المجلد19، العدد189، سوريا.

[41] مرتاض، عبد الملك1987: "في نظرية النص الأدبي"، مقال منشور في الموقف الأدبي، المجلد19،العدد189، سوريا.

[42] خمري، حسين1987: "إنتاج معرفة النص"، مجلة دراسات عربية، الع11دد-12.

[43] الزغبي، أحمد2016: "التناص التاريخي والديني"، مجلة 13 العدد 1، منشورات جامعة اليرموك، عمان، الأردن.

[44] لؤلؤة ، عبد الواحد1994: "التناص مع الشعر الغربي" ، مجلة أقلام، العدد1.

[45] حافظ، صبري1984: "التناص واشاريات العمل الأدبي" مجلة ألف، العدد4.

[46] حافظ، صبري1986: "الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)"، مقال منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد38.

RESEARCH ARTICLE

POETIC FUNNING AND NOODLES TERMS: A CRITICAL READING IN THE LIGHT OF TANAS' THEORY

Amin Saleh Ahmeed Al-Alyani

Dept. of Arabic Language, Faculty of Education - Saber, University of Aden, Yemen

Corresponding author: Amin Saleh Ahmeed AL-Alyani; E-mail: aminalyani2020@gmail.com

Received: 31 December 2020 / Accepted: 06 February 2021 / Published online: 18 March 2021

Abstract

This scientific research tries to present a new critical reading of the terms theft and poetic opposition, which are considered an addition to the previous readings and may be completed by them, as it is related to their concepts which are recently called the interrelation of texts or their overlapping. They are basically processes that combine creative inspiration, poetic development, and cultural cross-fertilization, Which was not understood by criticism except in the light of a modernist perspective, with which the ancient Arab critical heritage is not completely absent.

To achieve this purpose, the researcher adopted a systematic mechanism based on extrapolation, analysis and deduction of judgments. Thus, the research came structurally in an introduction, four basic demands and results which indicated that the terms plagiarism and poetic opposition need further study, analysis and understanding of the witness to review the old critical judgments that were issued in their evaluation with far-reaching moral motives. On the philosophical theories that explain the inspiration and creative processes of creation on the one hand, and understanding the general context of the inevitable development of poetry on the other hand, as well as the cultural cross-fertilization and its impact on the morals of peoples and civilizations on the last hand. The results also indicated that the terms plagiarism and poetic opposition, according to the perception or perspective of inter-textuality, came as two critical terms that fall into the stereotype of conscious inter-textuality which is intended on one hand, and presents the text to know the contained text that it embraced on the other.

Keywords: Term, Theft, Opposition, Interfering.

كيفية الاقتباس من هذا البحث:

العلياني أ. ص. أ. (2021). مصطلح السرقات والمعارضات الشعرية قراءة نقدية في ضوء نظرية التناص. مجلّة جامعة عدن الإلكترونيّة للعلوم الانسانيّة والاجتماعية، 2(1)، 49-60. https://doi.org/10.47372/ejua-hs.2021.1.73

حقوق النشـــر © 2021 من قبل المؤلفين. المرخص لها EJUA، عدن، اليمن. هذه المقالة عبارة عن مقال مفتوح الوصول يتم توزيعه بموجب شروط وأحكام ترخيص Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0).