مجلة بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

البحث
٣

جدل المنهج والظاهرة
السرقات الشعرية
بين النقد الأسلوبى والتحليل التناصى

إعداد
د / عيد بلبع
كلية الآداب – جامعة المنوفية

محكمة تصدرها كلية آداب المنوفية
العدد الثالث والخمسون
ابريل ٢٠٠٣

جدل المنهج والظاهرة
السرقات الشعرية
بين النقد الأسلوبي والتحليل التناصي

أولاً : تمهيد حول جدل المنهج والظاهرة

إن قضية السرقات الشعرية من القضايا النقدية التي شغلت التفكير النقدي عند العرب قديماً وحديثاً ، وإذا كنا نؤثر أن نطلق عليها ظاهرة ، فليس هذا من باب المخالفة غير المُبرَّرة ، ولكنها مبررة بما تقتضيه الدراسة الراهنة فى هدفها وغايتها وإجراءاتها ، فدراسة القضية النقدية قوامها الرؤية التاريخية الشاخصة إلى آراء النقاد القدماء ــ غالباً ــ عامدة إلى التصنيف والترتيب ، وفى قليل من الأحيان التحليل ، وإنَّ جُلَّ الدراسات السابقة التي تناولت السرقات الشعرية قد تناولتها بوصفها قضية نقدية ، الأمر الذي حدا الباحثين في هذه القضية إلى الانصراف إلى آراء النقاد القدماء في السرقات الشعرية رصداً وتحليلاً ، و لا نود أن ننال من هذه الجهود ، بيد أننا ينبغى أن نقصرها على الهدف الذي ربما انطلقت منه ، وبذلك تدخل مثل هذه الدراسات فى مجملها فى تاريخ النقد الأدبي ، وإن احتفظت ببعض الملاحظات والإشارات التى تدخل فيما يسمى بنقد النقد .

أما دراسة الظاهرة فهى لا تنبنى على آراء السابقين بقدر ما تنقدها أو قل تنقضها نقضاً ؛ لتأتى دراسة الظواهر نفسها ــ وليس دراسة نقد القدماء لها ــ بمثابة البداية من حيث بدأ القدماء لا من حيث انتهوا ، وإن كانت كلمة البداية هنا لا تعنى التنكر للتناول السابق ، ولكنها تعنى محاولة لتحقيق خطوة تالية نحو ما أراده القدماء أنفسهم لنا من البحث والدرس الطامح إلى التطور فى الرؤى ، بحيث لا يقف العقل عند حدود التكرار والترديد ، وإذا كان لا بد من التعرض لآراء القدماء في القضية فإننا نعمد من ذلك إلى إلقاء الضوء على الزوايا الشاغرة في الرؤية النقدية القديمة ، ليكون هذا العرض بمثابة المبرر الذي يعضد مشروعية هذه الدراسة .

إن هذه الدراسة لتطمح إلى معالجة ظاهرة السرقات وفق رؤية مغايرة للرؤى التي عولجت بها قديماً ، ومن ثم لا بد لها أن تتجاوز المنطلقات التي أسست للرؤى القديمة ، والحديثة التي اعتمدت على المنطلقات ذاتها في الوقت نفسه، وحرى بنا أن نشير إلى أن الرؤية النقدية القديمة لم تحفل في معالجتها لظاهرة السرقات ــ كثيراً بسرقة الأبنية الهيكلية للظواهر البلاغية ، التي تمثل هي ذاتها

الظواهـــر الأســـلوبية ، فوقفـــت ـــ فـــي معظمها ـــ عند حدود اللفظ والمعنى ولم تـــتجاوزها ، ولعـــل مـــن أوضح المواقف المغايرة لهذه الرؤية موقف عبد القاهر الجرجاني في معالجته لهذه الظاهرة في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة .

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ائتنسنا بمقولة جون كوين في التأسيس للرؤية الأسلوبية لهذه الظاهرة : " إن الشعر ـــ في الواقع ـــ نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه ، وحول هذا التناقض ينبغي للدراسة الشعرية أن تتواجه ، وبحسب قدرة المنهج على اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته ، وهو ما لا يمكن إلا انطلاقاً من طرح التساؤل حول (معنى المعنى) بدءاً من إشكالية التجربة ذاتها حيث تنغمس جذور الشاعرية " [1] ، وذلك لظننا أن المنهج الأسلوبي في التحليل يملك هذه القدرة على اجتياز هذه النقطة الحرجة في معالجة ظاهرة السرقات .

ولما كان الربط بين ظاهرة السرقات الشعرية وفكرة التناص الحديثة من الذيوع والانتشار بحيث أصبحت السرقات المثل القائم المتردد فى كتب كثير من المحدثين عن التناص ، فقد أخذ هذا البحث نفسه بمكاشفة أخرى للظاهرة في ضوء فكرة التناص ، انطلاقاً من المبدأ العام الذى أخذ البحث به نفسه من قراءة المنهج فى ضوء الظاهرة ، وقراءة الظاهرة في ضوء المنهج ، فيما يمكن أن نطلق عليه جدل المنهج والظاهرة ، ومن ثم تأتى رؤية ظاهرة السرقات من المنظور التناصى ممثلة الشق الثاني من هذه الدراسة .

أمـــا الجـــدل بين المنهج والظاهرة فيعنى أن ظاهرة السرقات الشعرية فى ضـــوء الـــرؤية الأســـلوبية سيكون لها تجلياتها الخاصة التي تمثل إضافة حقيقية لمعالجـــة الظاهرة ، وأن مناهج التحليل الأسلوبي سيضاف إليها أبعاداً نظرية تعدل بعـــض الـــرؤى النظرية أو تضيف إليها ، من خلال خصوصية الظاهرة موضوع الدراســـة ؛ لأن الظاهرة ـــ بلا شك ـــ تستحضر عناصر ورؤى لم تكن بين يدي المـــنظرين حال صياغتهم لمقولاتهم النظرية فى التحليل الأسلوبي ، ومن ثم يصبح للسرقات خصوصية الرؤية في ضوء منهج التحليل الأسلوبى ، كما يصبح للتحليل الأسلوبي خصوصية في الممارسة التحليلية لظاهرة السرقات .

** لا يمكـــن أن نبدأ دراسة قائمة على معطيات الأسلوبية دون أن نحدد الإطار النظرى الذى تنطلق هذه الدراسة منه أساساً منهجياً نظرياً ، كما تنطلق فيه إجرائياً ، ولا أود ـــ على الرغم مما تفرضه هذه الضرورة ـــ أن أسهب في تكرار أحـــاديث باتت من الذيوع والشيوع بمكان ، بيد أنني أومن يقيناً بأن صرامة المنهج لا تـــتواءم مـــع الدراسات الأدبية ، لأن النص ـــ موضوع الدراسة ـــ شريك في اقتراح منهجية معالجته بإطارها النظرى وإجراءاتها ، وإذا كان بوسعنا أن نستعمل

عـــبارة أكـــثر حدة فإن النص يفرض هذه المنهجية فرضاً ، ومن ثمَّ يأتـي إيثارنا اســـتعمال كلمة المنهجية بدلاً من المنهج ، لما تتسم به المنهجية من مرونة ونسبية تـــتواءمان مـــع الاســـتعمال الأدبي للغة ، فى مقابل المنهج الذى يتواءم مع العلوم الطـــبيعية ، " فـــإن ضـــالة النقد المبتغاة ليست في محاولة علمنته أو منهجته وفق معطيـــات معـــارف بعيدة عنه أو لصيقة به ، ومن ثم ينبغي أن نفرق بين المنهج والمـــنهجية : فالمنهج نظام محدد الأدوات والإجراءات تجعل من شأنه القدرة على التطـــبيق عـــلى سائر ما يندرج تحته من مادة ، أما المنهجية فلا تعنى هذا التحديد الصـــارم ، فـــهى طيعـــة تختلف من ممارسة نقدية إلى أخرى ، ... ومن ثم يمكن القـــول بأن مفهوم المنهجية فى النقد يتمثل فى تحديد الأصول النظرية التى ينطلق مـــنها الـــناقد فى الممارســـة الـــنقدية التطبيقية ، والأدوات والخطوات الإجرائية التـــنظيرية الـــتى يهـــتدى بها فى نقده ، مبيناً المبررات وفق ما يقتضيه النص أو المجموعـــة مـــن النصـــوص التى يقوم بتحليلها ، وللناقد أن يستعين بما يشاء من نظريات المناهج النقدية مادام النص يحمل من الخصائص الفردية والظواهر الفنية ما يبرر هذه الاستعانة ، وبذلك تتحدد منهجية العمل النقدى فى وضع إطار العملية الـــنقدية الممارسة على النص ، الذى يعد بمثابة الهدف الخاص بالنص أو مجموعة النصـــوص الـــتى تمـــثل مادة العمل النقدى ، ويتحدد بالدوافع القائمة فى النص ، ووضـــع المنطـــلقات النظرية بتحديد الأدوات والإجراءات المؤدية إلى تحقيق هذا الهدف ، وهذا يبرر طرح بعض الأدوات ، والاعتماد على أدوات بعينها ، لا لأنها أدوات مـــنهج تطـــبق عـــلى أى نص ، ولكن لأنها معطيات مطروحة يستلزم هذا النص بالتحديد الاستعانة بها دون ما سواها " (٢) .

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ذهبنا ــ تأسيساً على هذه الفكرة ــ إلى أن الظواهر الأدبية وما يستتبعها من القضايا النقدية التى أفرزتها حقبة ما فى تاريخ النقد الأدبى تستدعى أيضاً النظرية المعرفية الحديثة الأنسب لمعالجتها ، يبدو هذا الاستنتاج صحيحاً إذا قدم الباحث بين يدى البحث فى مثل هذه القضايا ما يبرر ارتباط الظاهرة ــ موضوع دراسته ــ وما أفرزت من قضايا بالنظرية المعرفية التى يتخذها مدخلاً نظرياً لمقاربتها وفق منظور نقدى معاصر ، وبذلك يعد الإجراء النقدى تحاوراً بين ثلاثة روافد : الظاهرة الأدبية ، النظرية النقدية الحديثة ، المعالجة النقدية القديمة لهذه الظاهرة ، ومن ثم يتوزع هذا الإجراء بين محورين تتداخل فيهما العلاقة بين هذه الروافد هما : محور النقد التطبيقى الذى يضطلع بمعالجة ظاهرة أدبية وفق منظور منهجى معين ، ومحور نقد الذى يتوزع بدوره بين اتجاهين : اتجاه نقد الرؤية النقدية القديمة التى أفرزتها الظاهرة ، ثم انعطفت على الظاهرة رصداً وتصنيفاً وتقييماً ، واتجاه نقد الرؤية النقدية الحديثة ، أو ما

يسمى بالمنهج النقدى ، وفق ما تطرحه الظاهرة على المنهج من مداخلات نظرية وإجرائية ، لم يلتفت إليها المنهج فى معالجة غيرها من الظواهر .

وهـذا الاتجـاه الأخيـر هو الذى يسمح لنا بالقول : **إن كل معالجة نقدية لظاهـرة مـا هـو إعادة نظر فى المنهج نفسه بقدر ما هو إعادة رؤية للظاهرة الأدبية** .

وتأسيسـاً على هذا نأخذ أنفسنا فى هذه الدراسة بالتقديم بنقاط التماس بين هذا الجانب من قضية السرقات والرؤية الأسلوبية الحديثة ، وذلك بمحاورة النظرية قـبل أن نشـرع فى التطـبيق ، لنكون على وعى بما نأخذ وما ندع من الأصول الـنظرية للمـناهج ، وفق ما تقتضيه الظاهرة أو النص موضوع الدراسة ، وهذا يتطـلب مـن الـباحث **تمـثلاً للظاهرة التى يقوم بدراستها ، يوازيه تمثُّل مماثل للنظرية** ، ولعلنا بهذا المسلك نتجنب موقفين سلبيين ينطوى عليهما الالتزام الصارم بالمنهج فى الممارسات النقدية التطبيقية :

الموقف الأول : يتعلق بمن يقوم بعملية التحليل ، فإذا اقتصر من يقوم بعملية التحليل على الالتزام بمنهج بعينه فإن جهده " ينصرف إلى تطبيق المقولات النظرية على النصوص الأدبية ، وإذا لم يكن ثمَّ معينٌ لمن يقوم بهذا الجهد من تمثُّل المقولات النظرية جاء هذا الجهد مضطرباً ، وقلما ينجح المطبق إذا استسلم لآلية ما يُسمى بالمناهج النقدية " (٣) ؛ لأن الممارسة النقدية تقتضى إحاطة الناقد بالأصول النظرية التى ينطلق منها ، فبغير هذه الإحاطة لن يتمكن من مساءلة النظرية ومناقشتها ، والتصرف فيها بالحذف والإضافة ، من المعروف أن نظريات المناهج النقدية لم تتم بفعل ناقد واحد ، ولكننا نجد المقولات النظرية نتاجاً لتفاعل معرفى بين عدد من النقاد ، أو ربما جيل كامل من النقاد ، يناقش اللاحق السابق ، فيضيف ويحذف ويتحفظ ويعدل ، وفى أثناء ذلك التفاعل العقلى نجد كل من أسهم فى إنتاج هذه المقولات النظرية بأدواتها وإجراءاتها شاخصاً إلى ظاهرة أو بعض الظواهر فى المُنجَز الإبداعى يستقى منها تصوراته النظرية ، ويستنبط من قوانينها الخاصة القواعد العامة ، ومن ثم تأتى خصوصيات النصوص فارضة ما ينبغى أن تكون عليه الممارسة النقدية التطبيقية من مرونة وتصرف فى النظريات المؤسسة للممارسة النقدية .

ولعله لا يكون خروجاً عن موضوع هذه الدراسة أن نشير إلى أن العقل العربى فى مسار النقد الأدبى لا يلتفت كثيراً إلى تجنب هذا الموقف السلبى ، على خطورته ، إذ تأتى الممارسات النقدية العربية سالكة سبيل من يتلقف هذه المناهج النقدية وكأنها قانون ثابت لا يقبل الحذف أو الإضافة ، كما لا يقبل المساءلة ، على حين أن واضعى هذه المناهج أنفسهم ينظرون إليها على إنها ليست من التمام

والكمال بحيث تتلاءم مع هذا التقديس تلقاه هذه المناهج من التفكير النقدى العربى ، بل ربما وقف المُطَبِّق العربى عند بعض الآراء حول المنهج دون استقصاء لكافة الآراء المؤيدة والمعارضة ، لتعمق هذه الممارسة العربية موقفاً سلبياً يبلغ أقصى خطورة له فى اعتناق الناقد العربى للمقولات التى أدركها ، وإنكار المقولات التى لم يدركها ، ليبلغ هذا الموقف السلبى أقصى درجات العقم الفكرى فى تأسيسه للمبدأ الذى يمكن أن نحدده فى أنه : **ما أعرفه أعتنقه ، وما لا أعرفه أنكره .**

أمـــا **الموقف السلبى الآخر** ــ ويترتب على الموقف الأول ــ فهو موقف الظاهـــرة أو الـــنص موضـــوع التحـــليل ، حين يُمارَس عليها منهج بعينه بأدواته وإجـــراءاته ، دون مراعاة لخصوصيات الظاهرة المميزة لها عما سواها ، ولا شك أن هـــذا الموقـــف يترتب على الموقف السلبى الأول للمحلل ؛ لأن فاعلية الظاهرة بممارســـة اقـــتراحاتها فى عملية التحليل لن تكون إذا لم يكن من الممارس لعملية التحليل تمثلٌ للظواهر ، وإن التمثل شىء فوق الإدراك والفهم والاستيعاب ، إنه فى بعـــض صوره حالة من التهيؤ عند الناقد توازى حالة التهيؤ القصوى عند المبدع ، إن التمـــثل ــ بصورة ما ــ حالة من إعادة خلق النص فى ذهن الناقد ، بدونها لن يكـــون قادراً على الإبداع النقدى المتميز ، " نشاط عقلى يتجه إلى إدماج موضوع معين ، أو موقف معين ، فى مخطط نفسى أشمل " (٤) ، ولا يبعد ما نقصده بالتمثل كثيراً عن تجربة ليوشبتسر النقدية التى تعمد إلى قراءة النص من الداخل ، وتنطلق مـــن " القـــراءة ثم القراءة ، بصبر وثقة حتى يتشبع المرء بجو العمل " (٥) ، فهذه الحالـــة هى الـــتى تقـــف به على الخصائص الذاتية للنص أو مجموعة النصوص موضوع الدراسة ، ومن ثم نجد الموقفين السلبيين معاً يتعلقان أساساً بالناقد ، ولعلنا لا نغالى ــ تأسيساً على ما سبق ــ إذا قطعنا بأن المحلل لا بد أن يكون منظراً فى الوقـــت نفسه ، وأن التحليل الذى يقتصر على عملية التطبيق يقع فى مرتبة أدنى ، إذ لا يعدو أن يكون نوعاً من التدريبات المدرسية التى لا تخلو من فجاجة وسذاجة ، وكمـــا تـــتيح حالة التمثل مع الظاهرة موضوع التحليل عملية إبداعية نقدية تأتى بمـــثابة إعادة الخلق لهذا النص ، فإن عملية التمثل مع الرؤية النقدية النظرية تؤكد مـــا أشـــرنا إليه سابقاً من أن : **كل ممارسة نقدية تحليلية جادة تأتى بمثابة إعادة الخلق للنظرية النقدية أيضاً .**

وإذا كان لنا أن نسلم ــ تبعاً لهذا ــ بأن الخصائص العامة يمكن أن تخضع للمنهجة الصارمة ، فإن علينا أن نسلم أيضاً بأن الخصائص الخاصة بكل ظاهرة تستعصى على المنهجة الصارمة التى يصلح تطبيقها على كافة الظواهر ، ومن هنا كان احتراز ليوشبتسر الذى وجهه للباحثين : " وبيِّنٌ أنه لا ينبغى أن يُلزمَ

دارس آخر باتباع هذا النهج نفسه " [٦] ، فلا أحد يمارى فس أن النظرية وليدة الظاهرة .

إن سلبية الظاهرة تقتضى أن تقتصر على كونها مجرد حقل لتطبيق مقولات نظرية ، والواقع يرفض هذا كما تأباه طبيعة الأشياء ؛ لأن النظرية ــ أياً كانت ــ هي استخلاص من الظواهر ، وإذا أضفنا إلى ذلك بديهية أخرى هي أن الظواهر الأدبية لا تعرف الثبات ، تبين لنا أن إخضاع ظاهرة لنظرية نمط من التعسف المخل بعملية التحليل ، ينم عن عجز المحلل عن عملية التمثل التي أشرنا إليها ، وفرق بين أن تحاكم الظاهرة إلى النظرية ، وأن ترى في ضوئها .

إن حالة من الجدل والتفاعل الدائمين لا بد أن تحكم العلاقة بين الظواهر الأدبية والنظريات ، تفاعل تمارس فيه النظرية فاعليتها فى الكشف عن مستغلقات الظاهرة ، وتمارس فيه الظاهرة فاعليتها على النظرية بالإضافة أو الحذف ، وتبديل المفاهيم أو تعديلها ، وضبط الإجراءات بما يتواءم مع الظاهرة .

إنــنا بذلك نحترز من وقوع الأسلوبية فى الخلل الذى وقعت فيه البلاغة وأدى إلى الانفصــام بيــن القــاعدة والظاهــرة البلاغيتين ، فالأدوات والإجراءات فى الأســلوبية تمــثل القاعدة البلاغية ، فإذا كان ثم التزام صارم بمواضعات ثابتة فى الــنهج الأســلوبى فــي تحــليل النصوص دون صياغة متجددة للمفاهيم والأدوات والإجــراءات ، فــإن ذلك سيردى الأسلوبية فى مهاوٍ معيارية قد تؤدى إلى جدب البحث الأسلوبي .

*** لا شك أننا نسلم تمام التسليم بأنه ثمَّ خصائص عامة تجمع بين الأعمال الأدبية يُطلق عليها الشعرية Poitics أو الأدبية Literature ، ويأخذ التفكير النقدى والبلاغى المعاصر فى تحديد ماهية الأدب بتحديد هذه المجموعة من الخصائص ، ولكن علينا أن نسلم أيضاً بأن لكل ظاهرة أدبية خاصية أو مجموعة من الخصائص التى تميزها عما سواها من الظواهر المشتركة معها فى السمات العامة ، وإذا لم يكن ثمَ خلاف على أن الأسلوب الأدبى أسلوب ذو قيم خاصة ، فاللغة تُفصح والأسلوب يرفع القيمة " [٧] ، فإن الرأىَ القائل بأن شعرية الأسلوبية " تعالج أدبية النص باعتبارها مجموعة من الخصائص الملازمة للغة الجمالية " [٨] يُقبل بشيء من الحيطة والحذر ؛ لأنه لم يول إلا اهتماماً أحادى النظرة إلى الخصائص العامة، ولم يلتفت إلى السمات الخاصة، وفق ما يقتضيه مفهوم الشعرية ، ولكن على الرغم مما يمكن أن ينسرب إلى التحليل الأسلوبي لظاهرة السرقات الشعرية من أفكار وإجراءات ترجع ، ولكن على الرغم مما يمكن أن ينسرب إلى التحليل الأسلوبى لظاهرة السرقات الشعرية من أفكار وإجراءات ترجع فى جوهرها إلى الرؤية العامة للشعرية ، فإن تحليل الخصائص الفردية فى معالجة

ظاهرة السرقات ــ بل فى غيرها أيضاً ــ يعد هو الإجراء الذى لا غنى عنه وفق ما تقتضيه الظواهر ، فإن رؤية ظاهرة السرقات من المنظور الأسلوبى ، ورؤية الأسلوبية من منظور ظاهرة السرقات يكشف عن جدل بين الظاهرة والمنهج يتوزع فى اتجاهات من البحث الأسلوبى ، ولا يقف بحال عند حدود اتجاه واحد ، ولعل هذه الممارسة التى نطرحها تتجاوز الأبعاد المعيارية فى التحليل الأسلوبى .

ومهمـــا قيـــل فى ظاهرة السرقات من تحليلات وتعليلات ، ومهما أثارت الظاهـــرة مـــن قضـــايا نقديـــة متوافقة أو متعارضة ، ومهما أفرزت من أفكار ونظـــريات ، فإن حقيقة محددة ثابتة ينبغى أن نضعها نصب أعيننا خلاصتها : **أن مـــا يقال عنه إنه سرقة شعرية هو فى الحقيقة ، ووفق الرؤية الأسلوبية ، يظل محـــتفظاً بخصوصـــيته بوصفه استعمالاً خاصاً للغة يحتفظ بخصائصه التى تميزه عـــن الاســـتعمال السابق له** ، بقطع النظر عن الأبعاد المتشعبة التى تُرى الظاهرة من خلالها ، والقضايا المتنوعة التى أثارتها الظاهرة فى التفكير النقدى عند العرب قديمـــاً وحديـــثاً ، فمهما كانت أوجه التوافق والتشابه بين الأبيات فإن ذلك لا ينفى احتفاظ العمل التالى بخصائص أسلوبية مهارية جديرة بالتحليل الأسلوبى ، واحتفاظ العمـــل الأول بملامحه الأسلوبية الخاصة ، إن هذه الرؤية الأسلوبية التى نعتمدها في هذه الدراسة لتنظر إلى الظاهرة على أنها لون من المهارة اللغوية .

**** تمـــثل الأسلوبية الرؤية التى تقترحها هذه الدراسة لمعالجة ظاهرة السرقات التى كانت إحدى الإشكاليات المطروحة فى الساحة النقدية العربية القديمة والحديـــثة ، ولكن الدراسات التى قامت حولها كانت بمنأى ــ إلى حد بعيد ــ عن الـــرؤية القائمـــة عـــلى التحليل اللغوى البلاغي ، على الرغم من أن الظاهرة في جملـــتها وتفصـــيلها ظاهـــرة لغوية بلاغية ، ومن ثم كان الأنسب لدراستها الرؤية الـــبلاغية ؛ لأن البلاغة هى الحقل المعرفى الذى يدرس الظواهر اللغوية فى الأدب ، أو قـــل يدرس الاستعمال الأدبى للغة ، ولا يكفى هنا أن تذيل المؤلفات البلاغية بفصـــل عـــن الســـرقات الشعرية ، فلا يكاد يخلو كتاب من كتب البلاغة من هذا الفصـــل ، بيد أن المعالجة جاءت ثابتة ومكررة ، فأخذ اللاحق فى تكرار العناصر والأفكـــار والشـــواهد الـــتى اعـــتمد عـــليها الأول ، ويكفى أن ترجع إلى المفتاح والإيضـــاح والتـــلخيص وشـــروحه لترى أنك واقع فى دائرة ثابتة من الملاحظات والتصنيفات .

ولأمـــر مـــا لـــم يقـــم التناول النقدى القديم لظاهرة السرقات على التحليل الـــبلاغى ، على الرغم من تناول الظاهرة فى كتب البلاغيين ، ولما كانت الرؤية الـــبلاغية الآن قـــد أثْـــرَتْها الأســـلوبية الحديثة ، بشكل جعل من الأسلوبية امتداداً وتطـــوراً طـــبيعياً للدرس البلاغى ، مما يجعل التمسك بالرؤية البلاغية التقليدية

(المدرسية) ضرباً من الرِّدَّة المعرفية ، ويجعل من الأسلوبية الرؤية الأشمل لمعالجة ظاهرة السرقات ؛ لجمعها بين معطيات الرؤية البلاغية التقليدية ، وما تهذبت به من آليات التحليل الأسلوبى .

ولن نقف ثانية عند ما بينه د. شكرى عياد من الفوارق الدقيقة بين العلوم والمعارف التى تقوم على دراسة استعمال اللغة ، ولكننا سنستحضرها لما لها من قيمة فى تحديد مجال هذه الدراسة التى بين أيدينا ، وقد عرضها على النحو التالي:

النحو : يدرس اللغة بوصفها نظاماً اجتماعياً شاملاً خارجاً عن خصوصيات الفرد والموقف .

علم اللغة القديم : يدرس اللغة على أنها نظام واحد يتصف بالثبات ، ومن مظاهره ما عُرف فى التراث العربى بعصر الاحتجاج .

علم اللغة الحديث : يدرس اللغة على أنها نظام واحد نفترض ثباته ــ على سبيل الضرورة المنهجية ــ حتى نستطيع أن نلاحظ العلاقات بين أجزائه .

علم الأسلوب : يدرس الاختلافات الفردية فى استعمال اللغة التى ترجع غالباً إلى اختلاف المواقف

علم الأسلوب عند اللغويين : تحديد الخصائص التعبيرية المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية ، وهذا يعنى الوصف اللغوى البحت ، وهو ما عُرف بالتعبيرية .

علم الأسلوب عند النقاد : دراسة الأثر الجمالى النابع من الدلالات الوجدانية ، فالتأثير الجمالى الذى يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ، ويُخرجها عن طبيعتها التعبيرية الصرفة . [٩]، وإن ما نعمد إليه هنا هو ما وصفه د. شكرى عياد بأنه : علم الأسلوب عند النقاد ، أو النقد الأسلوبى وقوامه التشخيص الأسلوبى ، فثم فرق بين التشكيل الأسلوبى Stylization والتشخيص الأسلوبى Stylistic Diagnosis " إن العمل الأول تركيبى يقوم به المنشئ ، والثاني عمل تحليلى يقوم به الباحث ، وإن هدف الأول إنتاج النص ، وهدف الثانى الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص " [١٠].

ليس المقام هنا ممتداً ليستوعب مقارنة بين العلوم والمعارف المختلفة ، ولكننا ــ فقط ــ أردنا أن نعرج من هذا على طرف من العلاقة بين البلاغة والأسلوبية نرى ضرورة التنويه عنه في معالجة ظاهرة السرقات الشعرية ، لارتباطها الذي سبق التنويه عنه بالبلاغة قديماً ، ولاعتزامنا الحالي في هذه الدراسة ، ولنفتح هذه العلاقات المتداخلة بأن نتساءل هل قدمت الأسلوبية أدوات جديدة لتحليل الظواهر الأدبية ومنها ظاهرة السرقات ؟

لعنا لا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أن الأسلوبية من حيث الأدوات

عالة على البلاغة ، إذ لم تقدم أدوات جديدة " ولا شك أن دارس علم الأسلوب فى هذا العصر سعيد الحظ جداً ، إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب ، ودلالاتها التى تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية "[١١]، وما هذه الملاحظات سوى الهيكلة النظرية المنظمة للدرس البلاغى، ومن ثم فإن ما تقدمه الأسلوبية لا يعدو أن يكون طريقة جديدة فى استعمال هذه الهياكل البلاغية ، ومن هنا يشير بيير جيرو إلى أن أسلوبية (بالى) التعبيرية التى تدرس وقائع التعبير اللغوى من ناحية مضامينها الوجدانية " تنتمى فى النتيجة إلى البلاغة القديمة بما فى ذلك صورها ونبرها وأساليبها ... ولكن البلاغة وقتئذ لم تعلمنا إلا جدولاً من الفئات الشكلية ، والمتبلورة ضمن قواعد ضاعت وظيفتها ــ أو على الأقل ضاع الشعور بوظيفتها ــ بينما نرى أن (بالى) أراد أن يعى وظائف اللغة ، وليس وظائف بعض الصور الجامدة ، كما أراد أن يعى اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبناها الحية " [١٢] ، الهياكل البلاغية التى أطلق عليها (جيرو): جدول الفئات الشكلية إذن هى ميراث الأسلوبية من البلاغة ، وما تفعله الأسلوبية إذن هو إعادة الشعور بوظيفة هذه الهياكل البلاغية ، وأن ما يطلق عليه (جيرو) " وعى اللغة عبر متغيراتها اللامتناهية وبناها الحية " هو هو عملية التتبع التى ذكرها السكاكى فى مستهل تعريفه لعلم المعانى ، وإن كان هو نفسه لم يلتزم بفكرة التتبع (السكاكى : مفتاح العلوم ص) فتتبع الظواهر هو وعى باللغة لا يقف عند حدود قاعدة أو قانون بل يتجاوز هذه الرؤية التقعيدية إلى رصد المتغيرات اللامتناهية والبنى الحية وتحليلها .

قد يكون فى استحضار الخصائص المائزة للقول البليغ عن غيره مدخلاً مناسباً لاقتراح تعريف مبدئى للبلاغة لساحة المناقشة ، يستحضر تعريفات القدماء من البلاغيين العرب ، ولا يغض الطرف عن معطيات المعرفة النقدية والبلاغية الحديثة ، ولا مناص من أن نأخذ فى اعتبارنا هنا أن الدرس البلاغى ــ وسمه علماً أو معرفة إن شئت ــ يقوم على دراسة الظاهرة البلاغية ، أى يقوم على دراسة بعض الظواهر اللغوية ، ومن ثم فالأحرى أن ينبنى تعريف الدرس البلاغى على تحديد مفهوم للظاهرة البلاغية ، أى الظاهرة اللغوية التى يطلق عليها أنها بليغة .

ونقترح تعريف القول البليغ بأنه : القول الذى لا تقف دلالته عند حدود المعنى الحرفى ؛ لأنه يتضمن دلالات إضافية تهدف إلى تحقيق غاية أعلى من مجرد الإبلاغ .

ونقترح تعريف بلاغة القول بأنها : تَضَمُّنُ القول دلالاتٍ متجاوزة للمعنى

الحرفى تحقق بعداً تأثيرياً : جمالياً أو إقناعياً .

وإذا شئنا اتساعاً فى التعريف فلا نحدد البلاغة هنا فى القول ؛ لأن البلاغة قـد لا تقف عند حدود القول ، فيكون للسكوت بلاغته وللإشارة الجسدية بلاغتها ، ومـن ثـم يمكن إضافة البعد البوحى الذى لا يعمد إلى التأثير الجمالى أو الإقناعى للأبعـاد المذكورة آنفاً ، بيد أن الذى يعنينا من هذا التحديد هو أن الرؤية الأسلوبية لظاهـرة السرقات ينصب اهتمامها على الظاهرة اللغوية البليغة ، وقد أسلفنا القول في مدى التماس بل التطابق بين الظاهرة الأسلوبية والظاهرة البلاغية .

مما لاشك فيه أن قضية السرقات الشعرية مجال خصب للدراسة الأسلوبية ، ومما لاشك فيه أيضاً أن الفروقَ الأسلوبيةَ وخصائصَها دقيقةٌ لطيفةٌ ، إذ قد يعمد الشاعر عمداً إلى إخفاء أخذه من الآخر بنوع من الحيل الأسلوبية ، ومن ثم ينشأ نوع من المراوغة بين الناقـد والخطاب الشعري عند شاعرين أو أكثر ، فهو يرقب الشاعر في محاولته محتالاً لإخفاء أخذه باختياره بين البدائل الأسلوبية ، ويتعقبه في محاولته الإضافة إلى ما قاله السابق ، ويرصده وهو يعلن عن أخذه بدعوى الإجادة ، وهو فى الوقت نفسه شاخص إلى مناط الإجادة عند الشاعر الأول الذى حقق لبيته أو لأسلوبه الاستجابة عند المتلقى ، دون أن يغيب عنه الأخذ الأسلوبى وغير الأسلوبى ، فقد يعمد الشاعر الثانى إلى أخذ الفكرة المجردة بغض النظر عن الهيكل البلاغة أو الظاهرة الأسلوبية فى البيت .

ولأن الشـاعر قد يُوفَّـق وقد يُخفـق ، فإنه لامناص من أن يداخل عمليةَ التحـليل معاييـرُ حُكميـةٌ تقييميـةٌ ، وقد تتكئ هذه الأحكام على اعتبارات خارج التحليل اللغوى ، ولكنها لن تقوم عليها ، إذ يقتصر النظر إليهـا على كونها مجرد إضاءات تعين على التحليل ولا تكونه ، ومن ثم لن تركن هذه الدراسة إلى الإجراء الـلغوى الوصـفى الخالص ، ولكنها قد تعتمد على معطيات سياقية ، أو معلومات بحسب ما أشار إليه (براون Brown) و (يول Yule) فى كتابهما (Discourse Analysis) ، إذ يذهـبان إلى أن أحـد الأخطاء الشائعة الدائمة في تحليل اللغة ــ فيمـا يقـولان ــ أن نفهـم معنـى الرسالة اللغوية ــ فقط ــ معتمدين على معـانى الكـلمات وبـنيـة الجمـل التـى تستعمـل فى إنتاج الرسالة ، " إننا ــ بالـتأكيد ــ نعتمد على بنية التركيب والمـادة اللغوية المعجمية المستعملة فى لغة الرسـالة لـكى نصـل إلى التأويل ؛ ولكن من الخطأ أن نعتقد بإمكان إجراء هذه العملية (التأويل) ــ بهذا المدخل الحرفى ــ إلى فهمنا ، فينبغى أن ندرك ــ على سـبيل المـثال ــ أنـه عـندما ينتج الكاتب جملة نحوية صحيحة ، نستطيع بهـا الوقـوف على التأويل الحرفى ، ولكننا لا نستطيـع أن ندعى بها الحصول على

الفهم ، لأننا ــ ببساطة ــ بحاجة إلى معلومات أكثر " [١٣] ، تعتمد هذه المعلومات على توقعات المتلقى واستنتاجاته التى تسهم فى بناء الانسجام النصى [١٤] ، كما تعتمد على السياق اللغوى الداخلى للنص والسياق الخارجى ، أو ما عُرف عند العرب بالحال والمقام ، وما عُرف فى الفكر الغربى بسياق الموقف ، ولعل (مالينوسكى Malinowski) أول من استعمل مصطلح " سياق الموقف Context of Situation " إذ أشار إلى أن " الكلمة بدون سياق نظرى ليس لها قيمة ، ومن ثم فلن يكون للملفوظ أى معنى إلا داخل سياق الموقف " [١٥] ، وعلى الرغم من أهمية السياق فإننا لن نعتمد السياق الخارجى مطلقاً ولكن سوف نعتمد عليه بقدر الحاجة التأويلية أو التعليلية إليه .

ثانياً : الأسلوب خاصية فردية

يجمع هذا المفهوم للأسلوب بين اعتبارين للمرسل : اعتبار يركز على الجانب الوجدانى الذاتى في عملية إنتاج الأسلوب ، ويركز الاعتبار الآخر على الجانب العقلى الإرادى الحِرَفى الذى يتوجه فيه المرسل إلى تصنيع أسلوبه بوعى هادفاً إلى تأثير ما فى المستقبِل ، وسنناقش هنا الاعتبار الأول أما الاعتبار الآخر فسنعرض له فى المبحث الخاص بالحديث عن الاختيار .

إن الاعتبار الأول يجعل من الأسلوب خاصية فردية وتعبير عن شخصية الكاتب / المرسل وعقليته وتوجهه الفكرى [١٦] ، وقد ارتبط هذا المفهوم ــ إلى حد كبير ــ بقول أفلاطون : " الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية " ، وربما كانت عبارة بيفون الشهيرة (١٧٥٣ م) : " إن المعارف والوقائع والمكتشفات تنتزع بسهولة ، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان ، وأما الأسلوب فهو الإنسان نفسه ، ولذا لا يمكنه أن يُنتزع أو يُحول أو يتهدم " [١٧] أكثر حضوراً فى هذا المقام ، وهذا الاعتبار يُعلى من شأن الجانب الذاتى عند المبدع فى عملية الإبداع ، فيتخذ الأسلوب معها بعداً وجدانياً من وجهة نظر المحلل الأسلوبى التقليدى ، فعلم الأسلوب التقليدى " يختص بفحص الوسائل اللغوية التى يعبر بها المرء عن شخصيته ومزاجه وقدراته ونظرته للحياة ، وتحليل الأسلوب بهذا المعنى عمل يقوم به أنصار النظرية التقليدية فى دراسة الأدب ، ويحلل بعض اللسانيين بهذه الطريقة نفسها ولا سيما أنصار المثالية الجمالية " [١٨].

ويجدر بنا أن نشير إلى مقولة أحمد الشايب في هذا الصدد ، فهى تتلاقى مع هذه النظرة للأسلوب بل تذهب إلى تأصيلها تأصيلاً يجعل منها ــ من وجهة نظر الشايب ــ مسلمة لا تقبل النقاش بله النقد أو الرد ، فعنده أن " الصورة اللفظية التى هى أول ما يُلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة ، وإنما يرجع الفضل فى

نظامها اللغوى الظاهر إلى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك أسلوباً معنوياً ، ثم تكوّن التأليف اللفظى على مثاله ، وصار ثوبه الذى لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح ، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة وهو يتكون فى العقل قبل أن يجرى به اللسان أو يجرى به القلم " [١٩] .

وفى بداية القرن العشرين نشأت حركة مضادة للنزعة العقلانية فى الفكر الفلسفى الأوربى متمثلة فى فكرة الحدس عند برجسون ، والمذهب الجمالى عند بنيدتو كروتشة ، وقد أكد أنصار هذا الاتجاه أهمية دور الفرد وتكوينه النفسى الخاص فى إبداع اللغة ، فاللغة عندهم " إبداع فردى تقوم الجماعة بتعميمه عن طريق التقليد ؛ و التكوين النفسى للفرد هو العامل الحاسم فى إبداع اللغة ، وهذا التكوين محكوم بالظروف الخارجية التى يخضع المرء فى حياته لتأثيرها ، والتى تشكل شخصيته بطريقة حتمية ، وحيث إن اللغة فى الأساس هى التجلى الفردى لتكوين نفسى معين ، فيجب أن تعرف بوصفها ظاهرة أسلوبية ، وأن تعالج فى البحث العلمى على هذا النحو " [٢٠]، وقد قرن (ج.ميرىJ. Murry) جدة الأسلوب وأصالته بالخصائص الفردية الذاتية للكاتب (Idiosyncrazy) ، فهو يرى الأسلوب خصيصة من خصائص اللغة تنقل بدقة عواطف المؤلف وأفكاره الخاصة[٢١].

لقى هذا الاتجاه رواجاً من مدرسة المثالية الجمالية الألمانية فى اللسانيات، أو ما عرف بمدرسة فوسلر ، الذى ذهب إلى أننا نرى جوهر الإنسان فى لغته (تماماً كما نراه فى المرآة) ، وهذا الجوهر هو الطموح إلى نموذج جمالى مثالى " والأسلوب هو فى حقيقته التعبير الفردى عن نموذج جمالى مثالى لإنسان ما فى لحظة الكشف المباشر عن الذات ، يكشف الإنسان عن شىء خاص به فى كل شىء يقوله ، وهو فى كل لحظة يجد نفسه فى مناخ انفعالى مختلف ، ومن ثم فإن ما قيل مرة لا يمكن أن يتكرر : ففى عملية التكرار يعيد المتحدث إنتاج ظل من ظلال المعنى الأصلى على وجه التقريب ، ولكنه لا يعيده على نحو ما كان عليه على الإطلاق " [٢٢] ، وقد اتخذ الربط بين الأديب وأسلوبه بعداً آخر على يد (ليو شبتسر Leo Spitzer) فى إقامة صلة بين نفسية الكاتب وأسلوبه فى عملية التحليل ، فالذى يجب أن يشغل المحلل ــ فيما يرى شبتسر ــ " هو أن يتقدم من السطح إلى مركز الحياة الباطنى للعمل الفنى، بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحى للعمل الذى يتناولهــ والأفكار التى يعبر عنها الشاعر هى أيضاً إحدى السمات السطحية للعمل الفنى ــ ثم يجمع هذه التفاصيل محاولاً أن تتكامل فى مبدأ إبداعى لعله كان موجوداً فى نفسية الفنان ، ثم يعود إلى سائر المجموعات

من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطنى الذى كونه بصورة أولية قادراً على أن يفسر الكل " [٢٣].

ولقد ثار جدل حول هذا الاتجاه فى فهم الأسلوب والتحليل الأسلوبى ، إذ وجهت عدة انتقادات إلى إلى منهج شبتسرSpitzer انبنت فى معظمها على نقد البعد الحدسى الذاتى الوجدانى الذى يتأسس على وقائع غير لغوية " فقد لوحظ بوجه خاص اتكاء هذا الاتجاه على جمالية مثالية ، وافتقاده ــ فى الغالب ــ للحس المنهاجى، الشىء الذى يظهر فى تأويلات موغلة فى الذاتية أحياناً " [٢٤]، بالإضافة إلى أن الإعلاء من شأن الذات المبدعة يرجع بالممارسة النقدية إلى المفهوم الرومنتيكى للعبقرية الفردية ومبادئ الإلهام والوحى والتولد الذاتى فى عملية الإبداع [٢٥] ، ويبالغ بعض منتقدى هذا الاتجاه فى اللفت إلى أن اتجاه المحلل للمؤلف قد يجعل من عملية التحليل ترجمة للكاتب والعصر ، وهذا المنحى من شأنه أن يعود بالمعالجة النقدية القائمة على التحليل الأسلوبى إلى ردة التوجه النقدى الذى يجعل من النصوص وثائق لدراسة المؤلف والعصر والظروف .

ولكن شبتسر كان واعياً بالبعد الحدسى مدافعاً عنه ، بل دافع أيضاً عن اعتماده على عينات وعدم اعتماده على الإحصاء الدقيق بقوله : " إذا لجأنا للعد خوفاً من الذاتية والحكم المسبق ، فإننا نتورط ــ فى الغالب ــ فى حكم مسبق أغلظ ، إذ نفرض على عمل شعرى كل تقسيمات النحو ، وذلك من أجل عمل المنهج العلمى ؛ ويُخشى أن يؤدى المنهج العلمى والحالة هذه إلى تدمير إحساس الناقد بما هو خاص ومبتكر " [٢٦] ، كما رد على النقد الموجه لمنهجه بالدور المنطقى الذى يتحدد فى " تفسير واقعة لغوية بافتراض عملية نفسية لا دليل عليها إلا الواقعة التى يُراد تفسيرها "بقوله : " ويمكننى أن أجيب على الفور بأن مدرستى لا تكتفى بتفسير نفسى لسمة واحدة ، بل تقيم افتراضها على عدد من السمات جُمعت ورتبت بعناية ، وينبغى فى الحقيقة استيعاب جميع السمات اللغوية التى تمكن ملاحظتها عند كاتب معين ، على أن الدائرة التى يشير إليها المنتقد فى عبارته السابقة ليست من الدور المنطقى فى شىء ، وإنما هى الإجراء الأساسى فى العلوم الإنسانية ، هى دائرة الفهم " [٢٧] ، ويؤكد (هنريش بليت) على ضرورة أخذ المرسل فى اعتبار المحلل محذراً من استبعاده فى عملية التحليل إذ يرى " أن رد الفعل ضد مفهوم للأسلوب من هذا القبيل ــ مفهوم يجعله عبارة عن إنجاز فردى ــ ينتهى غالباً وبكل بساطة إلى الإبعاد الخالص للمرسل / الكاتب ، الشىء الذى يحرم النموذج التواصلى من مكون أساسى " [٢٨] ، وهذا المكون الأساسى الذى يقصده (بليت) هو المرسل ، فإن "العلاقة العضوية بين اللافظ والملفوظ من العمق والحدة أحياناً بحيث يتعذر على الفاحص فصل الباعث

والمبعوث " [٢٩].

يصل الأمر فى إقرار هذا المفهوم وأخذه فى اعتبار المحلل إلى تكثيف درجة التطابق بين الأسلوب وصاحبه " فلا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر باثه وإنما يغدو الأسلوب هو ذاته شخصية صاحبه ، وهو حد من التمازج تختلط فيه تلقائية الأسلوب والذات المفرزة له " [٣٠] ، بل تصل المبالغة فى هذا الربط بين الأسلوب وصاحبه إلى حد هائل من التسليم بالتلقائية والعفوية بحيث ينفى الإرادة الواعية والإدراك عن لحظة نشأته الأولى [٣١] ، أما التحليل الأسلوبى المعتمد على هذه الفكرة فينطلق عند (شبتسر) من أن الأثر الأدبى كلٌ مركزه روح الخالق الذى يُعد مبدأ التماسك الداخلى ، وأن " النقد ينبع من الأثر الأدبى ، فالأسلوبية ينبغى أن تتخذ من الأثر المتعين نقطة انطلاق للبحث ، دون أن تعول على جهة قبلية من جهات النظر خارجه عنه ، وإذا كان للنقد أن يستنبط مقولاته فليستنبطها منته دون سواه " [٣٢].

ويُعد منهج (شبتسر) خطوة هائلة فى التحليل الأسلوبى تأتَى لها تفسير المعالم الجوهرية للغة الفنية " فقد وطأ (شبتسر) سبيل الأسلوبية الأدبية بما رامه من بحث الخصائص الأسلوبية للعمل الأدبى ، والجمع بين دراسة اللغة والأدب خلافاً للمعهود من الفصل بينهما وهو مالا يقره ، وإنما تأتى له ذلك لأنه ــ كما قيل ــ يضع نفسه فى قلب العمل الأدبى ، ثم يلتمس مفتاحه فى أصالة الصورة اللغوية والأسلوب ... وحول الأسلوبية الأدبية التى اختط شبتسر تألف ما يمكن أن يعد مدرسة حقيقية ، يطلق عليها الأسلوبية الجديدة Neo Stylistics أو النقد الأسلوبى Stylistic Criticism " [٣٣].

ومهما وجه إلى هذا المفهوم وما ترتب عليه من اتجاه فى تحليل الأسلوب فإن رؤية هذا المفهوم من خلال مل تطرحه ظاهرة السرقات الشعرية وملابساتها المتعددة من شأنه ــ على الأقل ــ أن يعدل من بعض وجهات النظر التى انبنى عليها هذا الاعتبار ، على الأقل فى معالجة هذه الظاهرة ، كما أنه من شأنه أن يعطى إضاءات لدراسة الظاهرة وتحليل ما أفرزته من شعر أو ما صنف فى سجلاتها على مدار تاريخ النقد الأدبى عند العرب ؛ وذلك لأن ظاهرة السرقات تطرح أسلوباً آخر مبنياً على أسلوب أول ، وهذا يقتضى أن الأسلوب الآخر ليس خاصية فردية ولا هو تعبير عن شخصية المرسل ، أو على أقل تقدير لأن هذا الأسلوب الآخر لا يمكن بحال من الأحوال أن يقال فيه بالبعد الوجدانى الذاتى ، أو يقال فيه بدعوى العفوية واللاإرادية التى تصاحب حالة نشأته الأولى ، وبذلك يتضح لنا أنه مهما صحت الاعتبارات التى أشرنا إليها من قبل عند النقاد والأسلوبيين من أدلة وبراهين ــ على الرغم من وجاهتها ــ على حتمية الجانب

الحدسى فى عملية إنتاج الأسلوب وتحليله على السواء ، فإنه مع معالجة ظاهرة السرقات لا يُصبح لهذا الجانب الحدسى وجود فى عملية الإنتاج ، كما ينبغى أن يتنبه المحلل إلى هذا البعد ، ولن يكون لهذا التنبه وجود سابق لعملية التحليل وإنما وجوده فى عملية التحليل ذاتها ؛ لأن المحلل أو الناقد الأسلوبى شاخص إلى الخصائص الذاتية فى الأسلوب ، ومدى توفر هذه الخصائص فى العمل الأول ــ المأخوذ منه أو عنه ــ ، ومدى انمحائها من العمل التالى أو ضآلتها ، وسنقف عند نماذج للأخذ فيما عرف بالسرقات الشعرية ، بعضها يتجاوز الأبيات موضوع الظاهرة إلى عرض الملابسات المختلفة لعملية الأخذ التى جاءت فى الخبر ؛ لأن هذه الملابسات تلقى مزيداً من الضوء على فكرة التوجه الإرادى الحرَفى الخالص فى عملية الأخذ وتنفى البعد الوجدانى الذاتى ، وبعضها الآخر نأخذ فيه فى تلمس العلل الموضوعية المنطلقة من دراسة الأسلوب على غياب هذا البعد الوجدانى الذاتى .

نموذج (١)

قال ابن رشيق فى كتابه العمدة : " كان أبو تمام يُكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى شعره ، .. حكى ذلك عنه بعض أصحابه ، قال : استأذنت عليه ــ وكان لا يستتر عنى ــ فأذن لى فدخلت ، فإذا هو فى بيت مصهرج قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أُطلق من عقال ، فقال : الآن وردت ، ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ، ثم قال : أتدرى ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال : قول أبى نواس :

كالدَّهر فيه شراسةٌ ولِيَانُ[٣٤]

أردت معناه فَشَمَسَ على حتى أمكن الله منه فصنعت :

شرستَ ، بل لنتَ ، بل قاسَيتَ ذاك بذا

فأنت ــ لا شك ــ فيك السهلُ والحَزَنُ

ولعمــرى لو سكت هذا الحاكى لنم هذا البيت بما كان داخل البيت ؛ لأن الكلفة فيه ظاهرة ، والتعمُّل بيِّن " [٣٥].

وأود أن ألفت هنا إلى كلمة : " أردت " التى أوردها الخبر على لسان أبى تمام ، لما تعكس من جانب إرادى خالص فى تطلب ما قال أبو نواس ، ولنا أن نعدل عبارة أبى تمام هذه ، فلا أظنه أراد معناه فقط ، بل أراد الهيكل البلاغى أو الظاهرة الأسلوبية الأكثر حضوراً فى قول أبى نواس ونقصد بها علاقة التضاد ، وإن كان لا يخفى على ذى أدنى بصر مجىء شطر بيت أبى نواس فى بنية التشبيه ، ولكن أرجو ألا تخالفنى فى أن علاقة التضاد أظهر من علاقة المشابهة وأكثر

حضوراً بل سيطرة ؛ ذلك لأن علاقة التضاد هى نفسها وجه الشبه الذى أبرزته الصياغة ، بل لعلنا لا نجانب الصواب إذا زعمنا أن الغالب فى ظاهرة التشبيه هو غيابها ، أو قل ذوبانها وانصهارها فى بريق وجه الشبه الذى هو غاية التشبيه وجوهر وجوده .

ولعل فى هذا ما يبرر عدم التفات أبى تمام لظاهرة التشبيه ، إذ ليس ثم مبرر للالتفات للتشبيه مادام التضاد هو عصارته التى تمثل جوهر وجوده ، فما قيمة الدهر فى بيت أبى نواس إن لم يجمع بين المتضادين : الشراسة والليان ؟ وإذا أردنا دليلا على هذا من بيت أبى تمام نفسه فلننظر إلى إلحاحه فى تكرار علاقة التضاد هذه فذكرها مرة فى الفعلين : " شرستَ ، لنتَ " ، وذكرها مرة أخرى فى : " السهل والحَزَن " ، ولما كان وجود المتضادين فى جملة ما من الظواهر اللافتة فإن وجودهما مع تحقق الجمع بينهما أكثر لفتاً ، وهذا ما جاء به بيت أبى نواس إذ جمع بينهما بواو العطف ، وكأن أبا تمام لم يدرك بيت أبى نواس فى الجمع بين المتضادين فى قوله : " شرستَ ، بل لنتَ " فالإضراب يحقق أحد الفعلين فقط الشراسة أو الليان ، على حين أن الجمع بين المتضادين ربما كان هو الغاية من الأخذ ، فحاول أبو تمام إدراك هذه الغاية بإضراب آخر : " بل قانيت ذاك بذا " ، مكرراً الإضراب ، ومكرراً المتضادين بالإشارة إليهما ، وهذا التكرار أعطى البيت شيئاً من الثقل والإطالة .

يذكر أولمان كلمات جيد : " إن استخدام الكلمات الأقوى تعبيراً ، ووضعها أحسن وضع فى الجملة ، وحركة الجملة فى اعتدالها وإيقاعها ونغمها ، كل أولئك يدخل فى جودة الكتابة ، وكل أولئك لا خير فيه إن لم يكن طبيعياً " (٣٦)، ولعله من الأوفق أن نقول " طبعياً " إيثاراً منا لاستعمال المصطلح النقدى العربى الذى هو مقابل للتكلف ، وبذلك يأتى تعليق ابن رشيق : " ولعمرى لو سكت هذا الحاكى لنم هذا البيت بما كان داخل البيت ؛ لأن الكلفة فيه ظاهرة ، والتعمُّل بيِّن " دالاً على ما فى بيت أبى تمام ، متجانساً مع الملابسات المذكورة فى الخبر ، وإن كان يقرر أنه ليس بحاجة إلى هذه الملابسات لإثبات التعمل والكلفة .

وعلى الرغم من ذلك كله فإن رأياً آخر يذهب إلى خلاف ما ذهب إليه ابن رشيق وما ذهبنا إليه ، بقوله : " غير أن الأمر عند أبى تمام كان على خلاف ذلك ، فقد كان قلقه قلق من أراد أن يبلغ بالفكرة الشعرية مداها ، ولذا لم يتوقف عند حدود التقابل بين الشراسة واللين بل استخرج منهما ضد ين آخرين ألف بينهما ، فكان منهما السهل والجبل اللذين أسبغهما على الممدوح ، ولعل ذلك هو البعد الذى دفع ابن رشيق إلى اعتقاد التكلف والصنعة فى البيت .

ولغـــة أبى تمام تنزع نحو البلوغ بالفكرة الشعرية إلى آفاقها القصوى ومن هنا نراه ينتزع من مصادر أبى نواس الأفعال :

شراسة ـــــ شرست

الليان ـــــ لنت

ثم تتصل هذه الأفعال بفاعلها ، يتجلى فى ضمير التاء التى تسند إليه ، فلم يعد فى الممدوح شراسة وليان ، بل إنه شرس ولان بما يمنحه إسناد الفعل إليه من توتر وبُعد .

ثـــم تنهض (بل) لتضرب عن ذلك المستوى مؤسسة لما سوف يليها من مســـتوى تـــأخذ فيـــه الشراسة والليان أفقاً جديداً تمتزجان به فى حركة تلتقى فيها الأضداد ، ويبرز الضمير بعد ذلك (أنت) وكأنه ينشق من الضمير المتصل فيقوم ناهضاً بنفسه يدفع الشك باليقين فتتراءى فيه الجملة المعترضة ـــ لا شك ـــ وكأنها ترتفع بهذا المستوى الشعرى عن أى مماراة فيه " (٣٧) .

وبذلك نرى أن النقد الأدبى عند العرب ما يزال يتزيا بالتعصب لمشكلات وقضايا تقييمية ، وبذلك أيضاً يتحول البرهان العقلى الموضوعى من موضوعية نقدية إلى معارك كالتى كانت عند من ذهب إلى تفضيل البحترى على أبى تمام أو العكس ، فلا يصعب على باحث له معرفة بالشعر ونقده أن يفند الحجج التى ساقها الباحث ، وأن يأتى بحجج ناقضة لها ، فيذهب هذا الأخير إلى تفضيل بيت أبى نواس ، ويجدّ فى الانتصار لابن رشيق وحكمه الذوقى ، ولعلك لا تخالفنى فى أن الحكم بالقيمة كان من وراء هذا المذهب المستهلك للوقت والجهد ، فالتفكير النقدى العربى الحديث ـــ على الرغم من كل مظاهر الحداثة التى يحاول أن يظهر بها ـــ لم يتخلص من التعصب والاستغراق التفضيل .

إن وضع هذه التعليقات على عملية الأخذ جنباً إلى جنب نقدمه بمثابة الدليل على ما نذهب إليه فى الإطار العام للدراسة : " جدل المنهج والظاهرة " ، كما يؤكد ما نذهب إليه أيضاً فى هذه الجزئية من الدراسة الخاصة بمعالجة فكرة الحدس والذاتية و الوحى والإلهام، وما إلى ذلك من الأبعاد النفسية الخالصة ، إن الذى يعنينا هنا بالدرجة الأولى هو بيان أن ظاهرة السرقات تنطوى على توجه إرادى خالص ، فحتى القول بالتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل لا يفى بما تقترحه الظاهرة، بل إن أصدق ما يقال فيها هو الانطلاق من أن "الأسلوب اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات، وإلحاح هذا المنحى على أن الأسلوب عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه فى إدراك صاحبه كل مقوماته هو الذى يحدث خط الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب

وتقديراته الموضوعية التجريبية" [٣٨]، وهذا يدخل فى الاعتبار الثانى الذى يطرحه هذا المفهوم المنهجى للأسلوب بوصفه خاصية فردية .

نموذج (٢)

من الافتراضات المبدئية فى معالجة ظاهرة السرقات معالجة أسلوبية فيما يتعلق بالبعد الذاتى فى النص الشعرى أنه من المتوقع ــ استنتاجياً ــ أن البيت التالى يأتى مفتقداً ــ غالباً ــ للجانب الذاتى ؛ فإذا كان ثم تأكيد على جوهرية البعد الوجدانى الذاتى فى عملية الإبداع أو خلق الأسلوب فإن جوانب أخرى تقدمها ظاهرة السرقات ينبغى أن توضع فى اعتبار المحلل الأسلوبى الشاخص إلى البعد الذاتى ، إنها ذاتية وموضوعية أشبه بما أشارت إليه إيملى بنفينيست (Emile Benveniste) فى تمييزها بين القصة و النص بوصفه خطاباً (Discourse) إذا جاز لنا أن نستخدم مصطلحات نقد الرواية ، وسنعرض فى النموذج التالى تجربة أفرزت بعض الملابسات النقدية ، فى محاولة لتحليل الوقعتين معاً الأسلوبية والنقدية ، فإن بعض النقاد لم يلتفتوا ، لا نقول إلى البعد الذاتى فى التحليل ، بل لم يلتفتوا إلى البعد اللغوى الأسلوبى الخالص ، فى التعليق على بعض الأبيات فى معرض حديثهم عن السرقات ، فالصولى يشير إلى أن " على بن جبلة " أخذ قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقال :

وما لامرئ حاولتَه عنك مهرب ولو رفعته فى السماء المطالع

بل هارب لا يهتدى لمكانه ظلام ولاضوء من الصبح ساطع

ثم يعلق الصولى على هذا الأخذ بقوله : " ولابن جبلة أنه زاد فى المعنى وأشبعه ، وعليه أنه جاء به فى بيتين والنابغة جاء به فى بيت وله السبق " [٣٩]

لاشك أن هذا التعليق يغفل البعد النفسى المتحقق من حديث النابغة عن نفسه ، فى مقابل حديث على بن جبلة عن آخر غائب ؛ لأن دلالة السياق الذى قيل فيه بيت النابغة ، يخالف تمام المخالفة دلالة سياق ابن جبلة ؛ فبون بعيد بين أن يتوجه الشاعر إلى ممدوح متملقاً ، وأن يصف الشاعر حاله من الهلع والخوف والإشفاق والحذر واليأس ؛ ولذلك جاء بيتا ابن جبلة يعتمدان على المبالغات الشديدة التى تدخل فى لون من التلفيق ولا تستحضر بعداً نفسياً عند المتلقى .

وإذا انطلقنا من تحليل أسلوبيات الأبيات بالتفاتنا إلى التراكيب النحوية ودلالاتها، نجد هذا البعد النفسى الذى أشرنا إليه متحققاً فى البنية الأسلوبية للبيت، إذ تنقل هذه البنية فى بيت النابغة موقف مواجهة بين اثنين ، يمثل الشاعر الطرف

الضـــعيف المهـــدد المـــتوَعَّد ، الذى لا يسعه مكان مع هذا التوعد والتهديد ، فنجد اســـتعمال الـــنابغة ضـــمير المتكلم الياء الذى أضيف إليه اسم الفاعل فى قوله : " مدركى " ينقل للمتلقى الصراع النفسى بذاتيته التى تحدث نوعاً من التفاعل ، وذلك من وجهين :

الأول : يتمثل فى استعمال ضمائر المتكلم التى تستحضره بموقفه وفى حاله، أى تحقق له البعد الذاتى عند متلقيه الأول "النعمان بن المنذر" المقصود بالاعتذار والاستعطاف، وعند المتلقى الثانى المتمثل فى الجمهور على مر العصور، وقد التفت بعض النقاد الغربيين إلى هذا الملحظ فى تحليل الفروق الفاصلة بين النص والقصة ، فقد ذكر (جيرار جينيت) إشارة (إيملى بنيفنسيت) التى توضح " أن بعض الصيغ النحوية مثل الضمير (أنا) والإشارات الظرفية مثل (هنا ــ الآن) وغيرهما وكذلك بعض الأزمنة وخاصة فى اللغة الفرنسية مرتبطة كلها بالنص وعلى الجانب الآخر فإن القصة تستخدم ضمائر الغائب وأزمنة الماضى وكل هذه الاختلافات توضح التناقص بين موضوعية القصص وذاتية النص ، ولكن لابد من توضيح أن هذه الموضوعية أو الذاتية تُعرف طبقاً لمعايير نظام لغوى صارم : حيث أن النص الذاتى هو الذى يوجد فيه استخدام أو إشارة إلى (أنا) وكذلك استخدام زمن المضارع الذى لا يشير إلا إلى وقت استخدام النص، بينما تعرف الموضوعية بالنسبة للقصص على أنها غياب الإشارة إلى (القاص): فى الواقع لا يوجد وقتا (قاص) = (الشخص الذى يحكى) ، حيث أن الأحداث تظهر تزامنياً ولا يتحدث أحد حيث أن الأحداث تحكى نفسها " (٤٠).

الآخـــر : يتمـــثل فى الانحراف الأسلوبى بإضافة اسم الفاعل إلى مفعوله تجعـــل تحقـــق الإدراك واقعـــاً لا تجـــدى معه محاولة ، وذلك يُنتج دلالة اليأس والاستســـلام فى بيت النابغة ، والتاء التى هى فاعل خال فى قوله : (خلت) ، التى جـــاء الفعل فيها مقيداً بالشرط بحرف الشرط " إنْ " الذى ينفى دلالة اليقين ، أضف إلى ذلـــك أن الفعـــل (خال) نفسه ينفى أيضاً دلالة اليقين ، وأن دلالة اليقين المنفية هـــذه لا تـــتجه إلى الهـــرب أو نـــفى الإدراك صـــراحة ، ولكنها تتجه إلى مجرد الإحســـاس بالـــبعد الذى كان من الممكن أن يجعل فى النفس قدراً من الطمأنينة لو كان .

أما ضمائر غير المتكلم (المخاطبـــ الغائب) فإن بيت النابغة ينتج نوعاً مـــن التمازج بل التماهى بين المشبه والمشبه به باستعمال هذه الضمائر ، فقد جاء ضـــمير المخـــاطب " الكاف " اسم إن مسنداً إليه فى قوله : " فإنك " ثم جاء المسند مُصَـــدَّراً بحرف التشبيه الكاف فى قوله : " كالليل الذى ... " وبدخول التركيب فى جمـــلة صـــلة الموصول الموصوف به المشبه به يتحول الضمير إلى الغيبة ليعود

عـــلى المشبه به " الليل " ، ليؤذن باختفاء المخاطب وبروز الغائب " الليل ، المشبه به " ، وما أن يعيش المتلقى فى هذه الصورة حتى يفاجئه البيت بتحول الموقف إلى المخـــاطب مـــرة أخـــرى ، ليجعل صورة الترقب الأخيرة منصرفة إلى المخاطب الحقيـــقى فى الـــبيت ، عـــلى الرغم من احتمال الدلالة لاستمرار ضمير الغيبة ، وبمقارنـــة ضـــمنية يتضـــح لك الأمر ، فماذا لو أن الشاعر قال : " وإن خلت أن المنتأى عنه واسع "

ولعـــلك تقف معى على أن ابن جبلة عندما أراد المبالغة وقع فى شىء من التـــناقض ، إذا تأمـــلت استعماله الفعل (حاولته) ، فالفعل يعنى المفاعلة التى تدل عـــلى تكرار هذه المحاولة ، ولن يكون التكرار إلا لفشل بعض المحاولات المبذولة ، تستطيع أن تستبين ذلك إذا استحضرت فعلاً آخر وقارنت بين دلالتيهما ، فالأوفق فى هـــذا المقام أن يقال : (أردته) ، فبقول الشاعر (حاولته) جعل ممدوحه غير قادر على التمكن من الإدراك إلا بعد محاولات .

ثم إن النابغة جعل تحقق الإدراك راجعاً إلى قدرة مخاطبه وتمكنه من هذا الإدراك ، أمـــا الآخر فقد جعل تحقق الإدراك راجعاً إلى عجز مُحاول الهرب عن تحقيقه ، وعلى الرغم من أن النابغة لم يقصد إلى المديح فإن بيته أوفى بالمديح من بيتى ابن جبلة الذى قصد المديح .

ولأن ابن جبلة أراد المديح فقد عمد إلى مبالغات زائفة تدخل فى المحال ، وذلك فى قوله : " بـــل هارب لا يهتدى لمكانه ظلام ولاضوء من الصبح ساطع "، فجعل الهارب لا يهتدى لمكانه ظلام ولاضوء ، وهذا محال ، فإلى أى معيار كانت مرجعية تعليق أبى بكر الصولى الذى جعل ابن جبلة زاد فى المعنى وأشبعه .

نموذج (٣)

ومـــن النماذج التى تتحقق فيها هذه الخاصية ما جاء فى تعليق ابن الأثير على قول ابن الخياط :

أغارُ إذا آنستُ فى الحى أنَّةً حذَاراً عليه أن تكون لحُبِّه

وقول المتنبى :

لو قلتَ للدَّنَف المشوقِ فديتُهُ ممـــا به لأغرتَـــه بفدائـــه

إذ يقـــول ابـــن الأثيـــرَ معلقاً : " **وقول أبى الطيب أدق معنى ، وإن كانَ قول ابن الخياط أرق لفظاً** " (٤١) .

فـــإن إحكـــام المعنى لا ينفصل بحال عن اللفظ ، ولكن ربما يكون الذى أدى بابن الأثيـــر إلى هذا الحكم أن استعمال المتنبى أسلوب الشرط أضفى على الصياغة ــ لفظـــاً ومعنىً ــ إحكاماً ، وهذه خاصية أسلوبية للشرط ، أما رقة اللفظ التى أشار إليها ابن الأثير فلعله أدركها من تحقق البعد الذاتى الوجدانى فى بيت ابن الخياط ،

فقد نقل بيت ابن الخياط حساً إنسانياً عبر تجربة ذاتية من استعمال الأفعال المسندة للمتكلم / الشاعر : " أغار ــ آنست " ، ففرق بين أن يصرح المتكلم بشعور الغيرة وأن ينقل شعور الغيرة عن غيره كما هو الحال فى بيت المتنبى ، فالمتنبى يُخبر عن آخر ، ومن ثم فصياغته تدخل فى موضوعية النص السردى ، ولكن ابن الخياط يخبر عن ذاته ، ويقف المتنبى موقف الناصح المعلم الذى يحكى عن آخر ، أما ابن الخياط فيقف موقف العاشق المعانى ، وربما كانت إرادة إخفاء الأخذ من وراء محاولة المتنبى تغيير الهيكل الأسلوبى الذى صاغ فيه ابن الخياط تجربته .

ولكن تعليق ابن الأثير ــ على كل حال ــ يؤكد ما نذهب إليه هنا من أن احتمال وجود البعد الوجدانى الذاتى عند الشاعر الأول ، الذى ينظم ابتداء هو الاحتمال الغالب ، وأن الشاعر الثانى ينطلق من حرَفية ومهارة واحتيال ، وبخاصة إذا كانت الفكرة المجردة هى شغله الشاغل وليس الهيكل البلاغى أو الخاصية الأسلوبية .

نموذج (٤)

ومن أمثلة ذلك أيضاً أخذ العتابى بيت بشار المعروف :

جَفَتْ عينى عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصار

فقال :

وفى المآقى انقباضٌ عن جفونهما وفى الجفون عن الآماقِ تقصير (٤٢)

فحضور الذات هنا من إضافة ياء المتكلم إلى العين ، ومن ثم أسندت الفعل إلى المرسل / الشاعر فلم يقف موقف السارد المحايد

ومثاله أيضاً بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أخذه العتابى فقال :

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم سقفاً كواكبه البيض المباتير (٤٣)

ولا يقف الأمر هنا عند استعمال بشار ضمير المتكلم الدال على حضور الذات فى الحدث : " رؤوسنا ــ أسيافنا " ، وإسناد العتابى الأحداث إلى ضمير الغائبين : " أرؤسهم " الذى ينم عن حيادية الرؤية وغياب الذات ، بل يتجاوز ذلك إلى الفوارق الجوهرية بين استعمال حدث الإثارة والتهاوى عند بشار ، فى مقابل حدث البناء عند العتابى ، فإن حيوية الحدث من هذا الغبار المثار الذى يستحضر جو المعركة وكأنها واقعاً ملموساً، ولا يتلاءم حدث البناء بما يثير من تصورات ذهنية عن الثبات والجمود مع موقف المعركة، ولذلك لم تحقق استعارة البناء للسنابك إضافة ذات بعد جمالى لبيت العتابى، كذلك الحال فى استعمال حدث

التهاوى الذى ينقل حركة السيوف بصياغته الصرفية الدالة على المفاعلة ، وبذلك تتضافر الخصائص الأسلوبية من الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية فى الدلالة على أن اللوحة التى يعرضها بشار حدث حى نابض يكشف أحياناً وينم أحياناً أخر عن حضور الذات، أما الصورة التى يعرضها العتابى فهى صورة آلية جامدة لا حياة فيها ولا نبض، ربما يعضد ما نذهب إليه نعت السيوف بالمباتير فهو من اضطرارات القافية؛ لأن صفة البتر هنا ليست مما يستدعيه الموقف، ومن ثم يكون الشعور بثقلها فى ظل مقارنة بيت العتابى ببيت بشار .

وبذلك تأتى السمات الأسلوبية شاهداً على البعد الذاتى فى وجوده وعدم وجوده بين الشاعر الأول والشاعر التالى ، ولعل البحث يعرج بنا تعريجاً طبيعياً على عملية الاختيار بوصفها مفهوماً للأسلوب يتداخل إلى حد كبير مع الأبعاد الذاتية والموضوعية فى إنشاء الأسلوب بوصفهما اتجاهين يحكمان عملية الاختيار ، ومن ثم فإن لنا ــ فى الوقت نفسه ــ أن نؤكد على أنه ثم جدل سيقع أيضاً بين الظاهرة وهذا الجانب من جوانب التحليل الأسلوبى للظواهر الأدبية .

ثالثاً : السرقات الأسلوبية بين الاختيار والانحراف

تمهيد :

تنطلق فكرة الاختيار من رؤية الأسلوب بوصفه استعمالاً مغايراً يقوم على الاختيار Choice أو الانتقاء Selection من البدائل والإمكانات المتاحة للتعبير " يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين " (٤٤) وعلينا أن نفرق بين نوعين مختلفين من الاختيار : اختيار محكوم بسياق المقام Context of situation ، وهو انتقاء نفعى مقامى Pragmatic Selection ، وأما الثانى فهو انتقاء نحوى Grammatical Selection " ، ويتعلق البحث الأسلوبى أساساً بالنوع الثانى من الاختيار ، فهو الذى يدخل تحته كثير من الظواهر البلاغية المعروفة .

وتتلاقى النظرة إلى الأسلوب على أنه اختيار مع النظرة إليه على أنه انحراف ، فهذه الظواهر البلاغية التى تمثل اختيارات أسلوبية تمثل فى الوقت نفسه انحرافات أسلوبية عن الاستعمال المعيارى أو الإعلامى ــ على حد تعبير ريفاتير ــ للغة (٤٥).

بل لعل شكلاً من أشكال التلاقى يمتد ليُظهر تداخلات بين المداخل الأسلوبية لدراسة النصوص ، فيذهب (هنريش بليت) إلى أنه : " لا يمكن أن ننكر ارتباط بعض المظاهر المشتركة بين جميع مجالات الممارسة المذكورة بكلمة أسلوب ، يمكن أن نذكر منها :

ــ الأسلوب يمثل اختياراً

ـ الأسلوب خاصية فردية للنص
ـ الأسلوب هو نتيجة المعايير

إن مظاهـــر من هذا القبيل لم تعد خاصة بقوانين الأسلوبية المعيارية ، ولكنها تكون أيضـــاً موضوع التحليل فى البحث الأسلوبى الحديث " [٤٦] ، وبعد أن يذكر د. سعد مصـــلوح الـــتعريفات المختلفة للأسلوب يقول : " والذى يمكن تأكيده ابتداءً أن أى تعريف من التعريفات السابقة قابل لأن يكون أساساً للبحث " [٤٧] .

ومن ثم لم يفرق د. مصلوح بين الأسلوب بوصفه اختياراً ، والأسلوب بوصفه خاصية فردية للمنشئ ، يقول : " ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هى التى تشكل أسلوبه الذى يمتاز به من غيره من المنشئين"[٤٨]، ومن هنا يعد الاختيار أحد الاعتبارين اللذين يُنظر إلى الأسلوب بوصفه خاصية فردية من خلالهما .

ولا يضع (هنريش بليت) حدوداً فاصلة بين الاختيار Choice والانزياح (الانحراف Deviation) بل يجعل الانزياح نمطاً من أنماط الاختيار ، فالأسلوب كـــتأليف خـــاص لـــلغة ـــ عنده ـــ يتعلق " بالتصور الذى يعالج الأسلوب باعتباره اخـــتياراً وتـــنظيماً دالاً لعناصـــر لسانية ، وقد كان هذا التصور أساساً للكثير من النزعات الأسلوبية التى من أهمها أسلوبية الانزياح والأسلوبية الإحصائية وأسلوبية السياق " [٤٩].

، ولقـــد كـــان الإحصـــاء من أهم المبادئ التى وسمت الدرس الأسلوبى بالموضـــوعية العـــلمية ، فقد " كان الدرس الأسلوبى حتى ظهور الحقبة من تاريخ اللســـانيات مجالاً معرفياً غامضاً ـــ إلى حد ما ـــ وكان واقعاً تحت رحمة المعايير الذاتية ، فى تعريف الأسلوب والمظاهر المتنوعة التى يتجلى فيها ، وكان استعمال المـــنهج الإحصـــائى وحـــده هو الذى أضفى على رصد الظواهر الأسلوبية صفة الموضـــوعية والانضـــباط فى أتـــم صـــورهما " [٥٠] ، ويجدر بنا أن نشير إلى أن الإحصـــاء الـــذى تزايد استعماله فى مجال البحث الأسلوبى ، لا يقتصر على تتبع ظواهـــر الانحـــراف الأسلوبى ، بل يتعدى ذلك إلى غيره من الظواهر الأسلوبية ، فالـــباحث الأســـلوبى قد يعتمد على الإحصاء فى رصد ظواهر التضمن والإضافة والاخـــتيار والانحراف ، ومن ثم فإن الإحصاء لا يعد منهجاً أسلوبياً قائماً بذاته ، ولكنه إجراء يعتمده الباحث الأسلوبى أياً كان منطلقه لتحليل الأسلوب .

إن أمر هذه المداخل من التداخل بحيث يمكن أن يتسع مدخل منها اتساعاً شديداً ليشمل غيره من المداخل إلى حد لا تزيد معه عن كونها عناصر فى مُركّبه، فالاخـــتيار يســـتوعب الانحراف بوصف الاختيار إنما هو اختيار انحرافات بعينها،

وأن هـذا الاختيار يمثل خصوصية أسلوبية لصاحبه وخاصية فردية ومن ثم يدخل الـنظر إلى الأسلوب بوصفه خاصية فردية ضمن عناصر الاختيار ، وهكذا يمكن إدراك الدائرة من أى جانب من جوانبها .

وإذا كان الاعتبار الأول فى كون الأسلوب خاصية فردية ينبنى على الجانب الحدسى فإن الاعتبار الآخر ينبنى على بعد إرادى ، فالكاتب ــ بوصفه مرسلاً ــ يختلف عن المتكلم العادى فى أن عليه أكثر مما يحتاجه المتكلم لعملية الإيصال؛ " لأنه لا يملك وسائل التعبير اللغوية وغير اللغوية ــ التنغيم، الإشارات ... إلخ ــ فعليه أن يستعيض عنها بمسالك للتأكيد ــ المبالغة ، الاستعارة، التقديم والتأخير ... إلخ ــ هذا مع أن المتكلم يستطيع أن يلائم بين حديث وبين حاجات الشخص المقصود واستجاباته ، بينما يجب على الكاتب أن يتوقع الإعراض أو المخالفة بكل أنواعهما ، وأن يبتغى لمسالكه أقصى درجات النجاعة بالنسبة إلى عدد غير محدود من الأشخاص المقصودين بالرسالة " [٥١] ، ولكننا أيضاً نجد المؤلف التالى فى ظاهرة السرقات يحتاج إلى ما هو أكثر من ذلك ، فهو بحاجة إلى أن يضيف تأكيدات (ضغوط ــ إضافات ــ مضمنات) أكثر تحقق له التفوق على الأول ، وهو بحاجة إلى المراوغة بالزيادة على المعنى (الأفكار المجردة) ، وهو بحاجة إلى المغايرة فى الأسلوب (التراكيب الصرفية ــ المفردات ــ التراكيب النحوية ــ الظواهر البلاغية) لإخفاء الأخذ على المتلقى الذى لا يُستبعد أن يكون واعياً بعملية الأخذ التى تمت ، بل إن المتلقى ــ غالباً ــ يبحث عن هذا الأخذ ، بل هو جاد فى تمحله حتى لو لم يجده ؛ لما فرضته الخصومات الشعرية الكثيرة التى شاعت فى البيئة العربية حول شاعر بعينه، أو بين أنصار شاعرين وخصومهما .

ويشير ميلكا إفيتش إلى نمط البحث الأسلوبى الذى يتبناه أنصار اللسانيات البنيوية ، فى مدرسة هارفارد " ويتمثل المنطلق النظرى لهذه المدرسة فى مسلمة منهجية ترى فى اللغة وسيلة للتواصل ، وهكذا تقتصر اللسانيات ــ فى أدق معانى المصطلح ــ على أدنى حدود التعبير التى يتحقق عن طريقها التواصل ، أما علم الأسلوب فيعالج ــ تحديداً ــ كل ما يضاف إلى هذا الحد الأدنى لكى يضمن للرسالة وضوحها ، أو يضفى عليها التوكيد ، أو يلقى عليها ضوءاً ما ، وثمة بحث طريف يحقق الآن تقدماً فى هذا المجال " [٥٢] ، وليس بحاجة إلى تأكيد أنه فى معالجة ظاهرة السرقات لا يكون ثَمَّ حد أدنى يضاف إليه ، فإن العمل التالى مبنى على حد أقصى من المضمنات الأسلوبية قد تم اختبارها بالفعل من قبل المتلقين ، والمنشئ التالى هو واحد من هؤلاء المتلقين الذين أقروا بالتجاوب فى استقبال رسالة المنشئ الأول .

إن لظاهرة السرقات خصوصية ــ من وجهة نظر التحليل الأسلوبى المنطلق من هذا الاعتبار ــ تميزها عن غيرها من الظواهر الأدبية التى يتناولها هذا التحليل ، كما أن بعض المقولات الأسلوبية تكتسب خصوصية من وجهة نظر ظاهرة السرقات ، تتعلق هذه الخصوصية بفكرة ضبط الاستقبال التى قال بها (ميكل ريفاتير Michael Riffaterre) إذ رأى أن الكاتب ــ فى غيبته عن مستقبل رسالته ــ أشد وعياً برسالته من المتكلم الحاضر فى عملية الإبلاغ " وليس هذا الوعى الزائد من قِبَل المؤلف منحصراً فى العناية بعمليات الإرسال كى يجعل الاستقبال ممكناً فيما بعد ، ولكن المؤلف شديد الوعى بما يصنع لأنه مهتم بالكيفية التى يريد أن تترجم بها رسالته ، إلى درجة أن ما ينقل إلى القارئ لا يقتصر على دلالة الرسالة ، بل على موقف المؤلف من هذه الرسالة أيضاً ، فهو يلزم القارئ أن يفهم ، وهذا أمر طبيعى ، ولكنه يُلزمه أيضاً أن يشاطره الرأى فيما يهم وما لا يهم من رسالته " (٥٣).

إن الخصوصية التى تفرزها الظاهرة هنا تتمثل فى أن محاولة المؤلف الثانى هى فى الحقيقة محاولة ثانية تالية للمحاولة الأولى، وإن هذه المحاولة الأولى محاولة قد تم اختبار استقبالها بالفعل قبل دخول المؤلف الثانى فى محاولته، ولا شك فى وعى المؤلف الثانى باستقبال المحاولة الأولى، بل ربما كان من الطبيعى أن نستنتج أن نجاح المحاولة الأولى استقبالياً كان من وراء تعمد الأخذ من قِبَل المؤلف الثانى، ومن ثم تأتى المحاولة الثانية محاولة للتفوق على المحاولة الأولى، مخبوء فيها محاولة إخفاء الأخذ ، ولعل محاولة الإخفاء هذه هى التى تميز ظاهرة السرقات الشعرية عن ظاهرة حل النظم ، ومن ثمَّ يأتى ما أطلق عليه ريفاتير "ضبط الاستقبال" مغايراً فى معالجة ظاهرة السرقات الشعرية بما يحمل من أبعاد أعمق فى تحليل الأبيات موضوع الظاهرة .

إن الاختيار الأسلوبى محكوم بعوامل ذاتية Subjective وعوامل موضوعية Objective ، " تشمل العوامل الذاتية الإيثارات اللغوية للمنشئ ، وتكوينه النفسى ، وطابع تفكيره ، ومهاراته الأسلوبية ، وتشمل الثانية محددات المقام، وهذه العوامل مستقلة عن المنشئ وإن كانت تمارس تأثيرها من خلاله "(٥٤)، ولكن المتأمل فى ظاهرة السرقات فى ضوء فكرة الاختيار فى البحث الأسلوبى ، لا يجد عسراً فى القول بأن ظاهرة السرقات تقوم على اختيار بين البدائل الممكنة ، ولعله من الجلى الذى لا يحتاج إلى إقامة دليل أن الاختيار فى ظاهرة السرقات يتم بوعى تام، وتلك خصوصية أخرى تدعم مبررات هذه الدراسة، وتتم عملية الوعى فى مراحل أولاها ــ بلا شك ــ مرحلة التلقى، ومن ثم يعسر وضعها فى أحد الاحتمالات الثلاثة للعلاقة بين الذاتية والموضوعية فى التشكيل الأسلوبى التى

عرض لها د. سعد مصلوح على النحو التالى :

الاحتمال الأول : أن يخضع الاختيار عند المنشئ لإيثاراته الخاصة خضوعاً مطلقاً فينحى بذلك أثر العوامل الموضوعية ، وينتج هذا الاحتمال " الأسلوب المتحرر من سيطرة المقام Context- Free Style .

الاحتمال الثانى : أن يكبت المنشئ ابتكاراته وإيثاراته الخاصة كبتاً مطلقاً، ويخضع الخضوع كله لما يُمليه عليه المقام ، وبذلك تهيمن العوامل الموضوعية وتُنحَّى العوامل الذاتية ، وينتج هذا الاحتمال الأسلوب " الأسلوب الخاضع لسيطرة المقام Context- Bound Style .

الاحتمال الثالث : أن يضبط المنشئ اختياراته تبعاً لمتطلبات المقام ، وهى العوامل الموضوعية التى تتجاوز سيطرة الفرد Supra – Individual Context محافظاً فى آن معاً على تفرّده وخصوصية أسلوبه التى تميزه من غيره من سائر المنشئين ، وينتج هذا الاحتمال " الأسلوب الحساس للمقام Context- Sensitive Style . (٥٥)

إن الجانب الذاتى الوجدانى لا يتوفر – فى الغالب الأعم – عند المنشئ التالى، ولا يتوفر إلا فى حدود ضيقة قوامها أن يكون المنشئ التالى قد عاش تجربة العمل الأول فى الأصل وتمثل موضوعها ، مثال ذلك تجربة الخمر عند أبى نواس، ولقد " درس اللسانيون الفرنسيون الأسلوب من الوجهة العملية وفقاً للقاعدة التى تقضى باحتواء الوصف الأسلوبى لجميع الظواهر اللسانية التى تنحرف عن المعيار النحوى النمطى فى لغة بعينها ، وغالباً ما يلتمس تفسير هذه الانحرافات فى الدوافع النفسية " (٥٦) .

فمما لا شك فيه أن الشاعر الثانى يتلقى المنجز الشعرى السابق عليه بشكل مغاير تماماً لأنماط التلقى ؛ لأنه مر بحالة من التمثل الشديد للبيت أو الأبيات التى يتلقاها ، وأنه بلا شك قد انفعل بهذه الأبيات إعجاباً وافتتاناً بها ، إما بالفكرة المجردة (المعنى) الذى يحمله البيت ، أو بالصياغة أى بأنماط أسلوبية معينة ترجع إلى التراكيب النحوية ، أو بعلاقات بيانية تشبيهات واستعارات ، وأنه مر – بعد ذلك – بحالة من الأثرة الشديدة للنفس أو الثقة الزائدة فى النفس ، مثلت له الدافع وراء هذا الأخذ .

وليس ثم شك فى أن عملية الاختيار هنا لها خصوصيتها المميزة لها عن غيرها من أنماط الاختيار ، فهو اختيار قائم على قصد ووعى تام بضرورة المغايرة ، فهو ليس اختياراً بين بدائل متاحة فى الاستعمال فحسب ، ولكنها بدائل مجربة من قبل على مستويى الخلق والتلقى .

وحـــرى بـــنا أن نشير إلى أن خصوصية عملية الاختيار فى رؤية ظاهرة الســـرقات تحل إشكالاً فى الرؤية الأسلوبية القائمة على عملية الاختيار ، فقد أشار د. ســـعد مصـــلوح إلى صعوبتين تنطوى عليهما معالجة الأسلوب على أنه اختيار وحددهمـــا فى أن : " التمييز بين سمات الصياغة التى تعنى نفس الدلالة وتلك التى تعـــنى دلالات مختـــلفة يـــبدو فى كـــثير مـــن الأحيان صعباً ، كما أن التنبؤ بهذه الاخـــتيارات يقـــع خـــارج متـــناول الباحث بعد أن يكون النص قد مثُل أمامه فى صورته الأخيرة ، وتكون الاختيارات قد تم إجراؤها بالفعل." (٥٧).

وإذا كـــانت الصـــعوبة الأولى واقعاً لا جدال فيه فلأنها من طبيعة البحث الأسلوبى نفسه وقد لا تكون صعوبة خاصة بمعالجة الأسلوب على أنه اختيار، فهى صـــعوبة عامـــة لا تنحصر فى جانب معرفى دون آخر ، أما الصعوبة الثانية فلا وجـــود لهـــا فى المعالجة الأسلوبية للسرقات ــ تحديداً ــ لأن الاختيار فى ظاهرة الســـرقات قد تم بين بديل مُنجز بالفعل على مستوى الخلق والتلقى، كما ذكرنا من قبل .

ومهمـــا قيـــل فى ظاهرة السرقات من تحليلات وتعليلات، ومهما أثارت الظاهرة من قضايا نقدية متوافقة أو متعارضة، ومهما أفرزت من أفكار ونظريات، فـــإن حقيقة محددة ثابتة ينبغى أن نضعها نصب أعيننا خلاصتها : **أن ما يقال عنه إنـــه ســـرقة شـــعرية هـــو فى الحقيقة ، ووفق الرؤية الأسلوبية ، يظل محتفظاً بخصوصـــيته بوصـــفه اســـتعمالاً خاصـــاً للغة يحتفظ بخصائصه التى تميزه عن الاســـتعمال الســـابق له** ، بقطع النظر عن الأبعاد المتشعبة التى تُرى الظاهرة من خلالهـــا ، والقضـــايا المتنوعة التى أثارتها الظاهرة فى التفكير النقدى عند العرب قديمـــاً وحديـــثاً ، فمهما كانت أوجه التوافق والتشابه بين الأبيات فإن ذلك لا ينفى احـــتفاظ العمـــل التالى بخصائص أسلوبية جديرة بالتحليل الأسلوبى ، فإن المؤلف التالى فى موقف السرقات الشعرية مضطر إلى نوع من المراوغة الأسلوبية ليُخفى أخـــذه مـــن الشـــاعر الســـابق عليه ، إن الشاعر فى هذه الحال واعٍ بمراوغته مع المتلقى، وذلك ما حدد القدماء جانباً منه بما أطلقوا عليه " أخذ المعنى دون اللفظ "، بل إنهم ربما انطلقوا إلى أحكام معيارية خالصة تنصب على الحكم المطلق بالتميز لمن يأخذ جزءاً من المعنى ، ولا شك أن الشاعر فى هذا يكون أكثر دقة فى إخفاء أخـــذه ، وكـــأن عملية الإخفاء هذه دالة على نوع من الحذق الأسلوبى ، وليس أدل عـــلى هـــذا المنحى فى التفكير النقدى والبلاغى عند العرب من التوجيه المعيارى الـــذى قام به ابن الأثير ، حيث راح يرسم الخطى للشاعر ببيان الكيفية التى يوارى بهـــا أخـــذه مـــن غيـــره من الشعراء تشكلت من خلالها رؤيته لظاهرة السرقات الشـــعرية، وتشـــكل بهـــا تصنيفه للظاهرة ، وقد بدأها موجهاً نصائحه فى خطاب

تعـليمى للشاعر إذ يقول : " واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك فـي أخذ المعاني إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول لكن لا ينبغي لك أن تعجـل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادى على نفسك بالسرقة فكثيرا ما رأيـنا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر والأصل المعتمد عليه في هـذا الباب التورية والاختفاء بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب فى الإغراب [٥٨].

إن الرؤية الأسلوبية التى نعتمدها فى هذه الدراسة لتنظر إلى الظاهرة على أنها لون من المهارة اللغوية ، وقد جاءت كلمات ابن الأثير لتؤكد ما أشرنا إليه من قبل من أن محاولة إخفاء الأخذ هى التى تميز ظاهرة السرقات الشعرية عن ظاهرة حل النظم .

إن الدراسة الأسلوبية لظاهرة السرقات لا تقف عند حدود دراسة الظاهرة بآليـات جديـدة مـن الاستقبال ، تتفاوت مع الآليات القديمة ، بل يدخل ضمن هذه الدراسـة تحـليل عمليات الاستقبال التى احتفظت بها كتب الأدب والنقد ، ليصبح التحـليل الأسلوبى غير مقتصر على النظرة التزامنية ـ حيال هذه الظاهرة ـ فى تحـليل الأسـاليب ، إذ ذهـب ريفاتير فى تحديد وظيفة الأسلوبى ـ وفق النظرة التزامـنية ـ إلى أنـه : " يحـاول أن يعيـد الأثر الذى أحدثه أسلوب نص ما فى العصـر الـذى كتب فيه ، وأن يصحح استجابة القراء المحدثين طبقاً لهذه الصور المسـتعادة ، هـذه هى النظرة التزامنية " [٥٩] ، فريفاتير يشير إلى أن الفهم القديم المـتزامن مع النص ـ بسبب رواج أعراف لغوية معينة ـ هو الأمثل ، وأن غاية الأسلوبى هى محاولة إعادة تكوين الأثر الذى أحدثه الأسلوب فى العصر الذى قيل فيـه ، ثم يذهب إلى مد محاولة الأسلوبى إلى تصحيح استجابات القراء المحدثين طـبقاً لهذه الصورة المستعادة ، والمخرج من هذا هو التوليف بين النظرة التزامنية والتـتابعية الـتى ذكر ريفاتير أنها من صنع الناقد ، فهى التى تعنى برصد تطور استجابات القراء ، وكيف أسبغت على النص قيمة .

وإذا كـنا نسـلم معه بأن الأنساق التى يضعها المؤلف لضبط الاستقبال لا يصـيبها أى تغييـر ـ وهذا أمر من البداهة بحيث لا يُخالف ولا يحتاج إلى إقامة دليـل ـ فإنـنا لا نسلم معه بخطورة الإطار المرجعى الذى تختلف فيه الأعراف الـلغوية ، فـإن هـذا الإطار المرجعى وهذه الأعراف اللغوية ببساطة ، إذا كان وجودها وقت ظهور النص طبيعياً فإن تحقيقها للأسلوبى سهل يسير .

ومهمـا يكن من أمر فإن إثارة التباين فى عملية الاستقبال من عصر إلى عصر ونحن بإزاء دراسة ظاهرة السرقات لتثير تساؤلات : هل تم ضبط الاستقبال

بالمفهوم الذى أشار إليه ريفاتير ؟ وإلى أى حد كان تفاوت النقاد العرب القدماء فى استقبال الظاهرة بوصفها رسالة ؟

لعل أصدق النتائج التى يمكن أن نخرج بها من مناقشة عملية الاستقبال فى ظاهـرة السـرقات تنحصـر فى أن الشاعر التالى هو الأدق فى استقباله الظاهر الأسلوبية ، يتجلى ذلك الاستنتاج ضمنياً فى تعمده الأخذ من الشاعر الأول ، بل فى تعمده أخذ الهيكل البلاغى .

ولا يهمنا إن كان تغيير الوسيط اللغوى ومحاولة العمق بالظاهرة البلاغية بالمبالغة أو التحوير أو إضافة بعض العناصر جاء بغرض إخفاء الأخذ أو بغرض الـتجويد ؛ لأن الشـاعر فى كلتا الحالين يتوقع أن يوضع موضع المقارنة من قِبَل المتلقين النقاد أو غيرهم ، أى داخل فى مرحلة تالية من ضبط الاستقبال مع المتلقى أكـثر تعقيـداً ؛ لأنه ليس عامداً إلى إثارة اللذة الجمالية فقط ، بل عامداً إلى إخفاء أخذه من الشاعر الأول ، وإن هذا الإخفاء يذهب باحتمال المقارنة المتوقعة من قِبَل المتـلقى ، أو عامداً إلى التفوق على الشاعر الأول ، وأن هذا التفوق يجعل عملية المقارنة فى صالحة .

نموذج

إن بشار كتب بيته :

من راقبَ الناس لم يظفُر بحاجته وفـاز بالطيباتِ الفاتكُ اللهِجُ

فأخذه تلميذه سلم الخاسر وقال :

من راقبَ النـاس مات غمَّـاً وفـاز باللـذةِ الجَسُـورُ (٦٠)

وحيـن سـمع بشار بهذه السرقة قال : يعمد إلى معانىَّ التى سهرت فيها ليـلى، وأتعـبت فيهـا فكرى فيكسوها لفظاً أخف من لفظى فيُروى شعره ويُترك شعرى .

يحمل الخبر دليلاً على مدى وعى الشعراء بعملية ضبط الاستقبال، فتعليق بشار يحمل وعياً بعناصر ضبط الاستقبال، كما يحمل درجة عالية من توقع الأثر عند المتلقى، وإذا كان تعليق بشار يحصر توقع استحسان بيت سلم الخاسر من قِبَل المتلقى فى خفة اللفظ فإنه ــ على أى حال ــ واعٍ بأن المتلقى سيحسن استقبال بيت سلم الخاسر، وأن المقارنة ليست فى صالح بيته إن حدثت ، بل إنه يتوقع ألا تكون مقارنة، وسينتهى الأمر بنسيان بيته بعد أن قال سلم الخاسر بيته ، وإذا تأملنـا الفروق الأسلوبية بين البيتين وجدنا الأمر غير ما قال بشار .

إن الظاهرة الأسلوبية (الهيكل البلاغى) موضع الأخذ هنا هى علاقة التضاد التى هيمنت على البيتين، فالخمول الذى تنتجه دلالة مراقبة الناس ضد

الفتك ــ فى بيت بشار ــ والجسارة ت فى بيت سلم ــ وكلاهما تنتج دلالة الإقدام والإقبال ، وعدم الظفر بالحاجة ضد الفوز بالطيبات فى بيت بشار ، والموت غماً ضد الفوز باللذة فى بيت سلم .

ولكن دلالة الموت غماً عند سلم الخاسر تختلف عن دلالة نفى الظفر بالحاجة فى بيت بشار ، ولعل ذلك بما للكلمتين اللتين استعملهما سلم الخاسر من تحقيق بُعْد نفسى لا يتحقق فى نفى الظفر بالحاجة ، إذ تضمن ذكر الموت دلالة اليأس من حصول ذلك الإنسان المراقب على أى ظفر فى أى موقف من المواقف الحاضرة والمستقبلية ، وذلك بخلاف بيت بشار الذى اقتصر على النفى فقط ، ثم إن استعمال " غماً " استدعت الأثر النفسى واستحضرته بين يدى المخاطب إذ جاء متضمناً سبب الموت الذى ينعكس على المراقبة ؛ لكونه النتيجة الوحيدة لها .

أضف إلى ذلك أنّ العلاقة التى أنتجتها المقابلة فى بيت سلم الخاسر بين الموت غماً والفوز باللذة ، من ناحية ، وبين مُرَاقِبِ الناس والجسورِ ، من ناحية أخرى ، أمعن فى الضدية من العلاقة بين الفوز بالطيبات وعدم الظفر بالحاجة ــ من ناحية ــ وبين مراقب الناس والفاتك اللهج ، من ناحية أخرى ؛ لأن الموت غماً ينفى نفياً مطلقاً الفوز باللذة ، أما عدم الظفر بالحاجة فلا ينفى الفوز بالطيبات هذا النفى المطلق ، إلى جانب ما أنتجته كلمة " الجسور " من دلالة الإقدام فى غير اعتداء فى مقابل الفاتك اللهج .

رابعاً : المقارنة

وإذا كنا فى هذه الدراسة نتمثل الرؤية الأسلوبية ببعدها الوصفى ونأيها عن البعد المعيارى التقييمى ، فإننا لا نستطيع أن ننفى تماماً عن هذه الدراسة البعد التقييمى ، بيد أن الاختلاف بينها وبين المعالجات السابقة أن البعد التقييمى يأتى تالياً للتحليل ، ولا يعد منطلقاً له ، ومن ثم فإن الوصفية الأسلوبية تظل من وراء خطى هذه الدراسة .

وهنا ينبغى أن نجلى موقفاً أسلوبياً من الحكم بالقيمة ، ذلك الذى يتمثل فى المقارنة ، فإن البحث الأسلوبى يُقرُّ مبدأ المقارنة بين الأساليب ولا يتنكر له ، فإذا كانت المقارنة متاحة على مستوى الواقع والحقيقة تسمى المقارنة الصريحة Explicit comparison فى حالة وجود نص يمثل الطرف الثانى للمقارنة ، وإذا كانت المقارنة تتم فى عدم وجود نص مُنجَز يمثل الطرف الثانى تُسمى المقارنة الضمنية Implicit comparison ، " وأداة التحليل الأسلوبى عند أصحاب هذا الرأى هى المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية فى النص النمط مرتبطة بسياقاتها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات فى النص المفارق ، وشبيه بذلك ما يظهر به التراث العربى من الموازنات بين الشعراء تقتضى بالضرورة التمييز بين الأساليب ونقدها ، وتنقسم المقارنة بهذا الاعتبار الى مقارنة صريحة حيث يكون

النص النمط متعيناً ، ومقارنة ضمنية عند غياب النص النمط المتعين ، وأياً ما كان نـــوع المقارنـــة فإنهـــا تشكل الوسيلة المنهجية الأساسية التى هى قوام التميز بين الأساليب " .[٦١]

وإذا كان البحث الأسلوبى قد عرف هذه المقارنة وأقرها بوصفها وجهاً من الوجـــوه الإجرائية فى مقارباته للنص، فإن الظاهرة التى عرفت فى التفكير النقدى عند العرب بالسرقات لتدفع الباحث دفعاً إلى المقارنة الصريحة ، بما تستحضر من بدائل أسلوبية قائمة على مستوى الواقع والحقيقة بين صياغات الشعراء ، فما وجود الظاهـــرة فى التـــناول الـــنقدى العربى القديم سوى نوع من أنواع استجابة التفكير النقدى لما تستدعيه الظاهرة من المقارنة ، ومن ثم وجدنا المقارنة تحتل حيزاً كبيراً مـــن المعالجـــات النقدية التى قامت حول الظاهرة ، بل لعل الرؤية النقدية الوحيدة التى انتشرت فى المصنفات الأدبية هى المقارنة ، بل إن ما قمنا به من تحليل حول ما أسلفنا من نماذج يقوم على مبدأ المقارنة ، الأمر الذى يؤكد أن ظاهرة السرقات تستدعى هذا المنحى استدعاء بل تفرضه فرضاً ، " وليس من الضرورى أن يكون الـــنمط المعيارى الذى نقيس إليه عبارة عن نص متعين ، ففى كثير من الأحيان ــ وهـــو الغـــالب عـــلى الـــنقد القديم ــ تعتمد المقارنة على قدرة الدارس ، وتمرسه بالنصـــوص مما يشكل لديه ملامح النمط المعيارى المقابل وإن لم يتخذ شكل نص متعين " [٦٢].

وهـــذه المقارنـــة لـــم تأت فى النقد العربى القديم خلواً من بعد ذاتى عند المحـــلل يتمثل فى الإعجاب والتأثر، ولنا أن نشير هنا إلى أن الأسلوبية الحديثة لا تتـــنكر للإعجـــاب والـــتأثر ، فإن ليو شبتسر مؤسس مدرسة النقد الأسلوبى يجعل الإعجـــاب مـــن مـــبادئه فى السياج الفيلولوجى التى رسمها فى معالجة الأسلوب الأدبى، أو ما أسماه الدائرة اللغوية ، فذهب إلى أنه " ينبغى أن تكون الأسلوبية نقداً يحـــدوه تلطف وإعجاب؛ إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبى إلا من داخله، ومن حيـــث هـــو كـــل ، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر وصاحبه " [٦٣]، وينطلق مفهـــوم الدائرة اللغوية عند شبتسر من أن " التوصل إلى المعرفة فى العلوم اللسانية لا يكون فقط بالتقدم خطوة خطوة من جزئية إلى أخرى ، بل بتقدير الكل أو حزره ؛ لأن الجـــزء لا يمكـــن فهمه إلا بالكل ، وكل تفسير للجزء يفترض فهماً للكل ، فرحلتـــنا ذهابـــاً وجيئة من بعض الجزئيات إلى الخارجية إلى المركز الباطنى ثم عكساً إلى سلسلة أخرى من الجزئيات ليست إلا تطبيقاً لمبدأ الدائرة اللغوية ". [٦٤]، وإذا كـــانت الفيلولوجيا ، فى بعض مفاهيمها تتلاقى مع الأسلوبية إلى حد تُعد معه الجـــذر الأول للأســـلوبية [٦٥] تنصـــرف إلى دراسة آداب لغة ما مع الاهتمام أولاً بمظاهـــرها الـــلغوية الخالصة، ومعرفة الدلالات التاريخية التحولية [٦٦] ، فإن مبدأ

المقارنة يعد أحد إجراءاتها إذ اعتُمد فى مقارنة تطور الظواهر [٦٧] ، الذى يعد أحد فـروع التحليل الفيلولوجى ، وبخاصة عندما عرف النقد المقارن للنصوص القديمة فى أوربا أواخر القرن الثامن عشر الميلادى [٦٨] ، مما أدى ببعض الباحثين إلى أن يذهب فى استنتاج علاقة بين التحليل الأسلوبى والفيلولوجى بناء على مبدأ المقارنة بقولـه : " تـزدوج الدراسـة الفيـلولوجية بعد أن كانت أحادية الاتجاه فى بحثها ودراسـتها للنصـوص القديمـة منفردة دون مقارنة ، وتظهر هذه الازدواجية فى التقابل المقارن بين نصوص ونصوص أخرى من جوانب اللغة والأسلوب ، الأمر الذى يدعو لتعمق الرؤية ، ويركز ــ بدوره ــ على تتبع خصائص أسلوبية بارزة فى العمـلين المقـارنين " [٦٩] ، وبذلـك يتأكد لنا أن المقارنة من أهم المبادئ التى تشـكل الوسـيلة المنهجية الأساسية التى هى قوام التمييز بين الأساليب ، على حد تعبير د. سعد مصلوح .

ولنا ــ مع ذلك ــ أن نطرح تساؤلاً عن وجهى المقارنة ، أهى مقارنة بين بدائل ممكنة ؟ أم هى مقارنة بين تركيب معيارى وآخر أسلوبى ؟

هل يمكن أن ينفصل التحليل الأسلوبى للسرقات عن الحكم بالقيمة ؟ إن المقارنة هى الوجه المنهجى للنقد القِيَمىِّ ؛ لأن قوام هذه المقارنة هو الرصد والتحليل الوصفى لظواهر أسلوبية ، مهما اعتمدت الرؤية الحدسية فى الإدراك ، أو ركنت إلى الحكم بالقيمة فى بعض الاستنتاجات ، ومن ثم يمكننا أن نحدد خطواتنا فى هذه المعالجة فيما يلى :

أولاً : الخطوة الحدسية ، وهى خطوة جوهرية رئيسية فى عملية إدراك الظواهر وما تترتب عليه من دهشة ، وما يترتب عليها من إعجاب ، ولكنها ينبغى أن تقف عند حدود عملية الإدراك ولا تتجاوزها بحال من الأحوال .

ثانياً : الخطوة الوصفية ، وفيها يتم البحث عن العلل الموضوعية المتمثلة فى الظواهر الأسلوبية

ثالثاً : التقييم إننا فى مواجهة ظاهرة السرقات مضطرون إلى المقارنة أو الموازنة بين استعمالين أو أكثر للغة حيث توجد الظاهرة ، وهنا يفرض الحكم بالقيمة نفسه ، إذ يتخلل إلى عملية التحليل على الرغم مما قد يتحلى به المحلل الأسلوبى من الدقة والاحتراز فى البعد عن الحكم بالقيمة لأنه يتنافى مع الرؤية الأسلوبية الوصفية ، فالأمر أكثر التباساً وتعقيداً من أن يُحل ، ويكفينا دليلاً على صعوبة الخلاص من الحكم بالقيمة مناقشة رأى ريفاتير الذى راح يرفض التعبيرية لأنها " كلمة ذات ارتباطات وثيقة ــ أكثر مما نحتاج إليه هنا ــ بمفاهيم جمالية، ولاسيما فى فرنسا، حيث توحى فى كثير من الأحيان بالوضوح و (إصابة المحز) ، ولهذا يُلصق الوصف (مُعَبِّر) بكلمات أخرى كما

يقولون : (إيجاز معبر، أو كلمة معبرة أو صورة معبرة) ، ومن ثم يحدث الانتقال السريع والضمنى من مجرد تصوير حالة إلى حكم بالقيمة، ودائماً يُربط مفهوم الأسلوب بمفهوم المسلك ، فالأوفق أن نقول هنا (التأثير) أو (النجاعة) بدلاً من (خاصية التعبيرية) " [٧٠] ، ولا نرى فيما قدم ريفاتير هنا حلاً للخروج من الحكم بالقيمة ، بل إن فى كلامه نفسه تأكيداً على وجود الحكم بالقيمة ، ولكنه ــ عنده ــ يقاس بمدى التأثير ، أى بمدى فاعلية عناصر ضبط الاستقبال ، ومن ثم نقول بصعوبة استبعاد الحكم بالقيمة إن لم استحالته ، ولذلك نرى من الأجدى تقنينه والحد من تأثيره على عملية التحليل .

ومن هنا كان رأيه فى الاستعانة بالمستقبل فى التحليل الذى خلص فيه إلى التأكيد على وجوده وحتميته ، بل التأكيد على وجود الذوق وسيلة أولى لهذا الحكم " ومن المؤسف أن الذوق يتغير ، وأن لكل قارئ تحكماته ، فمشكلتنا هى أن نحول استجابة للأسلوب تتصف أساساً بالذاتية إلى أداة موضوعية للتحليل ، كى نحصل على الثوابت (الإمكانيات التى يحتوى عليها الإرسال) خلف اختلاف الأحكام ، أو باختصار أن نحول أحكاماً بالقيمة إلى أحكام بالوجود ، فكيف نفعل ذلك ؟ إن الأمر ــ فى رأيى ــ لا يعدو إسقاط محتوى الحكم القيمى إسقاطاً كلياً ، واعتباره مجرد تنبيه" [٧١] وبذلك يصرح بمشروعية وجود الحكم بالقيمة بوصفه أداة تنبيه للمحلل .

وإذا كنا لا نختلف معه فى هذا المبدأ فإن أمرين جوهريين نرى أنه ينبغى عدم إغفالهما : الأول يتمثل فى أن المتلقى الذوقى ليس هو الجمهور الذى يسجل المحلل الأسلوبى استجاباته وتأثراته ، ولكنه قد يكون هو المحلل نفسه ، إذ يدخل المحلل فى العمليتين معاً فيما يشبه الانفصام ، فيتلقى ويتأثر تأثراً ذاتياً فى مرحلة أولى قبل أن يشرع فى عملية التحليل ، ثم تأتى عملية التحليل مرحلة تالية .

الثانى أننا اتخذنا من الحكم بالقيمة مجرد منبه ــ كما أشار ريفاتير ــ فنعمل على إخفائه ولا نصرح به فى عملية التحليل ، فإننا نقوم بمغالطة جوهرية لا مبرر لها ، إذ سيقتصر اختفاء الحكم بالقيمة على عدم الذكر والتصريح وليس عدم الوجود ، فما ضير الذكر والتصريح إذن مادام الوجود متحققاً ؟ ومن ثم نقول بالتصريح بالحكم بالقيمة ، ولكنه ينبغى أن يكون تالياً .

وبذلك تتم عملية التمثل فى خطوتين متعاكستين ، إذ يبدأ المحلل التمثل السابق لعملية التحليل من الحكم الذوقى التأثرى بالقيمة وينتهى بالشروع فى عملية التحليل الموضوعى، التى يبدأ فيها بالتحليل الموضوعى، أى برصد العلل الموضوعية التى تعد أسس الحكم بالقيمة ، ثم ينتهى إلى الحكم بالقيمة، بوصفه نتيجة للتحليل الموضوعى .

إن محاولة التحليل الأسلوبى لا بد أن تنطوى على محاولة للخروج من الأسر التام للحكم بالقيمة بحيث لا تستهلك عملية التحليل ، ولكننا لا بد أن نعترف بأنه لا يمكنها التخلص التام من أثار الحكم بالقيمة ، فهو مستحضر استحضاراً بديهياً تفرضه خصوصية الظاهرة ، وربما انطوت محاولة التخلص الحثيثة على استهلاك للجهد لا يفيد عملية التحليل فى كثير أو قليل ، وربما كان أقصى ما يمكن أن تطمح إليه عملية التحليل الأسلوبى لا يتجاوز التخلص من كون الحكم بالقيمة هو المنطلق والهدف من التحليل ، ومن ثم فلا ضير من أن يأتى الحكم بالقيمة ــ إن أتى ــ تالياً لعملية التحليل فى صورة تعقيب .

إن قيام المحلل بالدورين اللذين أشرنا إليهما آنفاً ــ الاستجابة التأثرية الذاتية ، وعملية التحليل الموضوعية ــ هى الأنسب لمعالجة ظاهرة السرقات ، إذ تأتى خطوة الاعتماد على استجابات المستقبل ــ الراوى أو غيره ــ غير مجدية فى التحليل الأسلوبى للسرقات ، ولعل هذا الملمح يمثل إحدى الخصوصيات التى تمليها الظاهرة على المنهج ، فوفق رأى ريفاتير نجد استجابة المستقبل (الراوى أو القارئ) نهائية ، وهى الانتقاء الذى يعتمد عليه المحلل ، يقول : " إن البحث الأسلوبى يجب أن يعتمد على رواة ، فهؤلاء يمدوننا باستجابات للنص ، ونمثل ذلك بأن أحد المتكلمين باللغة ، من يملكون الحس اللغوى ، يقرأ النص ، ويتولى عالم الأسلوب جمع استجاباته ، وسيصف الراوية اجزاء النص التى أثارت رد فعل لديه ، مرة بأنها جميلة ، ومرة بأنها غير جميلة ، أو بأنها كتابة جيدة أو كتابة رديئة ، أو بأنها معبرة أو باهتة ، أما المحلل فإنه يستخدم هذه الأوصاف باعتبارها إشارات إلى عناصر فى البناء ذات علاقة ، ولن يسأل المحلل نفسه إن كانت صواباً أو خطأً من الناحية الجمالية " (٧٢).

ولكننا فى تحليل ظاهرة السرقات نجد الشاعر يقوم ضمنياً بدور الراوى الذى أشار إليه ريفاتير فى المرحلة الأولى من مراحل استقبال الظواهر الأسلوبية ، أما تحليل استجابات الرواة ، أو قل النقاد القدماء فإنها تدخل ضمنياً فى دائرة بحثنا، ولكنها تأتى فيما يمكن أن يسمى بنقد النقد ؛ لأنها جاءت فى جملتها ــ قديماً وحديثاً ــ غير مجدية ، إذ اقتصرت ــ كما سبق أن أشرنا ــ على بعض الإشارات المتعلقة باللفظ والمعنى وهى شاخصة إلى الأخذ ببعده الأخلاقى ، ولم تلتفت التفاتات ذات قيمة إلى الظواهر الأسلوبية ذات التأثير الذى من شأنه أن يفعل فى ضبط استجابات المستقبل .

المقارنة فى النقد القديم

إذا كنا نقر بأن المقارنة من المبادئ التى استدعتها الظاهرة وفرضتها على التفكير النقدى عند العرب ، فإنه ينبغى أن نعترف أيضاً بأن بوناً شاسعاً بين

المقارنة التي ظهرت فى هذا النقد والمقارنة بوصفها مبدأ أسلوبياً حديثاً ، ولا بد أن نعترف أيضاً بأن الفارق بينهما جوهرى جذرى ، فإذا كانت المقارنة فى الأسلوبية تقوم على مبدأ الوصفية فإن المقارنة فى النقد الأدبى اتسمت بالبعد المعيارى الخالص الذى ارتبط بالحكم بالقيمة ، وقد جاء الحكم بالقيمة متردداً بين البعد الأخلاقى معياراً للقيمة ، والبعد الجمالى ، فإن الرؤية النقدية القديمة اتخذت الحكم بالقيمة الأساس الذى انطلقت منه فى عملية المقارنة ، أو قل اقتصرت عليه ، ولكن ينبغى أن ننبه ــ فى الوقت نفسه إلى أن الحكم بالقيمة لم ينطلق دائماً من القيمة الجمالية ، بل انطلق فى أكثر الأحيان من البعد الأخلاقى الذى راح يهيمن على الرؤية النقدية القديمة لظاهرة السرقات ، ومن ثم كان البعد الأخلاقى هو الأكثر حضوراً فى المعالجات النقدية القديمة ، ينضاف إليه البعد المهارى الحرَفى الذى يتعلق بقدرة الشاعر التالى على إخفاء الأخذ والاحتيال لتغيير الأسلوب أو تغليفه بسمات من شأنها أيضاً أن تؤدى إلى إخفاء الأخذ .

إن هذين البعدين الأخلاقى والمهارى قد حصرا المقارنة ــ فى أكثر الأحيان ــ خارج دائرة التحليل الأسلوبى ، وإنه ثَمَّ افتراضان ينبغى أن يكونا حاضرين فى أذهاننا ونحن بصدد مناقشة قضية السرقات بين أبى تمام والبحترى ، فى ضوء ما يقدمه منهج التحليل الأسلوبى ، ويتعلقان بفكرة الحكم بالقيمة ؛ لأن الحكم بالقيمة هو أساس فكرة الموازنة فى النقد القديم .

الأول : أن أسلوب أبى تمام يجنح إلى الإحكام وأفكاره إلى العمق أقرب ، ولكن ذلك قد يطرح مظهرين مختلفين : فإما أن يؤدى به هذا الإحكام إلى تعميق بعض الأفكار العارضة فى شعر غيره ، ومن ثم تأتى أعمق وأكثر تأثيراً ، وإما أن يؤدى به ذلك إلى محاولات متكلفة تجعل أخذه إفساداً ، ومن ثم أقل تأثيراً .

الثانى : أن أبا تمام أكثر إحكاماً فى شعره وجودة من البحترى ، وذلك باعتراف البحترى الذى قال : جيده خير من جيدى ورديئى خير من رديئه ، ومن ثم نتوقع أن أخذ البحترى من أبى تمام سيكون مثاراً للسخرية من البحترى ؛ لأنه لن يعمد إلى سرقة غير الجيد من شعر أبى تمام ، وبحكمه السابق لن يكون أجود من شعر أبى تمام .

أشار أمبرتو إكو إلى أن البلاغة قد وصمت بسمعة سيئة فى القرنين الماضيين ، بسبب الطرقتين اللتين كان يُنظر بهما إلى فكرة الصور البلاغية ، فطبقاً للمنظرين القدماء فإن الصور البلاغية نظام من عدم التوقع يزود بقواعد استبدال كلمة ــ بمفهوم معين ــ بكلمات ومفاهيم أخرى ، وبهذا المعنى فثم قواعد توليدية للتشفير المكثف ، ولقد أنتج الاستعمال البلاغى ــ على مدى قرون ــ قدراً من التعبيرات البلاغية الثابتة ، وقد غدت البلاغة آنذاك ــ بدءاً من نظرية

الأنمـــاط الخاصـــة فى التلاعب باللغة ، شيئاً فشيئاً ــ مستودع أمثلة سابقة التجهيز لهـــذا الـــتلاعب ، وتأسيساً على ذلك فإن البلاغة كانت تعنى ــ باستمرار ــ أنها ذخيـــرة من الجمل الجاهزة تُقَدَّم بوصفها نماذج للكتابة الجيدة ، أو الحديث الجيد ، وتشـــتمل هـــذه الذخيـــرة على أدوات أسلوبية مجربة من قبل ، مع مفهوم مكثف بوصـــفه شفرة فنية ، وهذا نـــوع من إنتاج العلامة ــ وفق رؤية المرسل ــ التى تجـــذب الجمهـــور باستخدام صيغ جربت من قبل واكتسبت مكانة موثوقاً بها ، أو دلالات مؤسســـة مـــن قـــبل بقيمة عاطفية محددة (أرض الآباء ــ العالم الحر ــ صورة الأم والطفل) تدل على مشاعر نقية . (٧٣)

" إن الابتذال فى أى تعبير يرتبط بعلاقة مباشرة مع ارتفاع تردده ، وهذا القول المأثور فى علم الأسلوبيات الحديث هو نتيجة تمرسه بالقواعد الأسلوبية ، وهذا الضرب من الدراسات الشاملة هو الآن فى تقدم ، ومن المتوقع أن تعطينا هذه الدراسات إجابة تعتمد على أقصى درجات الدقة العلمية الممكنة عن مسألة قديمة ... وهى فرز ما هو أصيل Pedigreed ــ Original وفنى فى التعبير اللغوى مما هو مألوف و معيارى Normative " (٧٤).

إن ظاهرة السرقات الشعرية لتضع بين أيدينا ممارسات أسلوبية ذات طبيعة خاصة ، تنتفى معها بعض المعايير الأسلوبية التى باتت صالحة لأنْ تُعالجَ على هدى منها أساليب أخرى ، فما يشير إليه ريفاتير فى تحديد مفهوم الأسلوب بأنه : " تأكيد ــ تعبيرى أو وجدانى أو جمالى ــ يضاف إلى المعلومة التى تؤديها البنية اللغوية ولا يغير معناها " (٧٥)، وبغض النظر عن اعتراضه على هذا المفهوم من حيث هو ، فثم اعتراض آخر تفرضه ظاهرة السرقات ؛ لأن ظاهرة السرقات الشعرية تثير بعداً آخر للأسلوب الأدبى ينتفى منه التأكيد الوجدانى أو يكاد ؛ فالأسلوب فى السرقات ــ كما تشير المقدمات لا التحليل ــ يتخلق فى وسط عقلى إرادى ــ ربما ــ خالص ، إذ ينطلق الشاعر التالى من محاولة عقلية لتطويع اللغة لصياغة فكرة مصاغة سلفاً فى أسلوب أدبى أيضاً يخضع للمعايير التحليلية نفسها التى يخضع لها الأسلوب التالى .

ومن ثم يبدو اعتراض ريفاتير على هذا المفهوم بقوله " هذا تعريف مضطرب ، إذ يـــبدو أنـــه يفـــترض وجود دلالة أساسية ــ شىء مثل درجة الصفر ــ نقيس تلك الـــتأكيدات بالنســـبة إليها " (٧٦) غير مبرر موضوعياً فى معالجة ظاهرة السرقات بســـماتها الخاصـــة ؛ لأنـــنا فى معالجة ظاهرة السرقات الشعرية أمام وجود دلالة أساســـية نقيس تلك التأكيدات بالنسبة إليها، ولسنا بحاجة إلى فرضها، ولعل السبب فى ذلـــك أن ريفاتير ــ وغيره ــ لم يقم بإحصاء استقرائى شامل لأنواع الأساليب وفـــق ملابساتها الخاصة ، ولكن ثمَّ فارق جوهرى ينبغى أن نشير إليه هو أن هذه

الدلالـــة الأساســية التى نقيس بالنسبة إليها فى ظاهرة السرقات هى تأكيد أسلوبى أيضـــاً ـــ إذا اعتمدنا هذا التعريف ـــ وليست شيئاً مثل درجة الصفر ، وبذلك نضع بيـــن أيـــدى التحليل وجهاً من أوجه التمايز فى الدراسة الأسلوبية لظاهرة السرقات الشعرية .

نموذج

وقال مسلم بن الوليد :

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عاداتٍ وَثِقْنَ بِهَا ... فَهُـنَّ يَتْبَعْنَهُ فِى كلِّ مُرْتَحَـلِ

أخذه الطائى فقال :

وَقَدْ ظَلَلْتُ عِقْبَانَ أَعْلامِهِ ضُحىً ... بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِى الدِّماءِ نَوَاهِلِ

أَقَامتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّهـا ... مِنَ الْجَيْشِ إِلاَّ أَنَّها لَمْ تُقَاتِـلِ

فأتى فى المعنى بزيادة فى قوله : " إلا أنها لم تقاتل " وجاء به فى بيتين ، وأخطـــأ أيضاً فى المعنى بقوله : " فى الدماء نواهل " والنهل : هو الشرب الأول ، والعل : الشرب الثانى ، والعقبان لا تشرب الدماء ، وإنما تأكل اللحم .

وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى ، فأول من سبق إليه الأفوه الأودى ، وذلك قوله :

وَتَـــرَى الطَّيْرَ عَلَى آثارِنا ... رَأْىَ عَيْنٍ ثِقَةً أَنْ ستُمَـــارْ

فتبعه النابغة فقال :

إِذا مَا غَزَا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ ... عَصائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِى بِعَصَائِب

جَوَانِـــحُ قَدْ أَيْقَنَّ أَنَّ قَبِيلَـــــهُ ... إِذا ما الْتَقَى الْجَمْعَانِ أَوَّلُ غَالِب

فأخذه حميد بن ثور فقال يصف الذئب :

إِذَا مَا غَـــدَا يَوْماً رَأَيْتَ غَيَايَـــةً ... مِنَ الطَّيْرِ يَنْظُرْنَ الذِّى هُوَ صَانِعُ

وقال أبو نواس :

تَتَأَيَّا الطَّيْـــــــرُ غُدْوَتَـــهُ ... ثِقَةً بِالشِّبْعِ مِنْ جَـــــــزَرِهْ

تتأيا أى : تتعمد وتقصد " (٧٧)

من الواضح أن تعليق الآمدى قد اقتصر على بيتى أبى تمام ، وانحصر فى قوله : " فأتى فى المعنى بزيادة فى قوله : " إلا أنها لم تقاتل " وجاء به فى بيتين ، وأخطأ أيضاً فى المعنى بقوله : " فى الدماء نواهل " والنهل : هو الشرب الأول ، والعل : الشرب الثانى ، والعقبان لا تشرب الدماء ، وإنما تأكل اللحم " ، وإذا كان الآمدى قد اقتصر فى تعليقه على بيتى أبى تمام فإن عبد القاهر الجرجانى قد أشار إلى بيتى النابغة وبيت أبى نواس وجعلها من الشواهد على " ما أنت ترى

فيه فى كل واحد من البيتين صنعة وتصويرا وأستاذية على الجملة " [٧٨] ، ثم قال : " حكى المرزبانى قال : حدثنى عمرو الوراق رأيت أبا نواس ينشد قصيدته التى أولها :

أيهـــا المنتـــاب عن عُقُـــرِه

فحسدته فلما بلغ إلى قوله :

تَتَأَيَّا الطَّيْـــرُ غُدْوَتَـــهُ ثِقَةً بِالشِّبْعِ مِنْ جَـــزَرِهْ

قلت له ما تركت للنابغة شيئا حيث يقول : (إذا ما غدا بالجيش ... البيتين) ، فقال : اسكت فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع " (٧٩) ، ثم يعلق الجرجانى على الخبر بقوله : " وهذا الكلام من أبي نواس دليل بيِّن فى أن المعنى ينقل من صورة إلى صورة ذاك لأنه لو كان لا يكون قد صنع بالمعنى شيئا لكان قوله : فما أسأت الاتباع محالا ؛ لأنه على كل حال لم يتبعه فى اللفظ ثم إن الأمر ظاهر لمن نظر فى أنه قد نقل المعنى عن صورته التي هو عليها فى شعر النابغة إلى صورة أخرى وذلك أن هاهنا معنيين : أحدهما أصل وهو علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوا كان الظفر له وكان هو الغالب ، والآخر فرع وهو طمع الطير فى أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى ، وقد عمد النابغة إلى الأصل الذى هو علم الطير بأن الممدوح يكون الغالب فذكره صريحا وكشف عن وجهه ، واعتمد فى الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى وإنها لذلك تحلق فوقه على دلالة الفحوى ، وعكس أبو نواس القصة فذكر الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى صريحا فقال كما ترى

ثِقَةً بِالشِّبْعِ مِنْ جَـــزَرِهْ

وعوّل فى الأصل الذى هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح على الفحوى ودلالة الفحوى على علمها أن الظفر يكون للممدوح هي فى أن قال : **من جزره** ، وهي لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له ، أفيكون شىء أظهر من هذا فى النقل عن صورة إلى صورة " [٨٠]

والواضح هنا أن عبد القاهر ينطلق من نقاط الاختلاف بين القولين ، ولا شك فى أن هذا المنطلق يختلف عن الانطلاق من نقاط الاتفاق ، فإن سيطرة البعد الأخلاقى وهيمنته على النظرة النقدية القديمة قد وجهت هذه النظرة ــ عند كثير من النقاد ــ إلى اتجاهين : التركيز على ما بين البيتين من نقاط الاتفاق بقصد الاتهام ، والتركيز على ما بين البيتين من نقاط الاختلاف إن كان يريد الدفاع ، ولكن رؤية الإمام عبد القاهر الجرجانى رؤية متجاوزة لهذا المعيار ؛ لأنه لا يصرفه ما بين البيتين من تشابه عما بينهما من الاختلاف ، فالمُنطَلَقان حاضران فى تحليله ، والاختلاف هو وجه الأصالة التى تمنح للبيت ــ أو العمل ــ التالى

شرعية وجوده إلى جانب الأول .

وعلى الرغم من ذهاب بعض المحدثين إلى أن الأمر يتجاوز ما ذهب إليه عبد القاهر ، فقد راح يؤيد فكرة عبد القاهر من أن " ما بين الأبيات من تشابه عليه ألا يصرفنا عما يكمن بينها من اختلاف يمنح كلاً منها بعده ومعناه " [٨١] ، كما راح يُضيف إلى أوجه الاختلاف التى انطلق منها عبد القاهر وجهاً آخر بإلقاء الضوء على ما يترامى إليه الفعل (تأنّــا) من توقف وتمكث " فالطير بما هو مجبول عليه من حركة وخفة وانطلاق يتلبسه التنظر والتؤدة والتمكث والتوقف ، وكأنما هو يزايل هذه الجبلة المغروسة فيه مما يتأتى بعده إسناد الثقة إليه ، فكأنما هذه الثقة تدفعه إلى السكينة وتعتقه من الاضطراب " [٨٢] ، ومن ثم يرجع الباحث إلى فحوى كلام عبد القاهر من أن الاختلاف يمنح كلاً منها بعده ومعناه ، أى يمنحه شرعيته التى تتحدد فى قول أبى نواس فى الخبر السابق : " لئن كان سبق فما أسأت الاتباع " ، ويأتى تركيز الإمام عبد القاهر على تغير الصورة ، أى تغير الأسلوب ، حلاً نقدياً مبكراً لمشكلة السرقات إلى حد رأى معه د. حمادى صمود أنه ينسف بصفة لا غبار عليها مبحث السرقة [٨٣].

إن المعنى المشترك بين هذه الأبيات جميعها هو المدح ، ويتوزع هذا المعنى العام إلى معان جزئية تفاوت الشعراء فى عرضها والوقوف عليها وصورتها الأسلوبية ، وإظهار شجاعة الممدوح وتحقيقه للانتصار الدائم وقتل الأعداء وسفك دمائهم حتى عهد منه الطير هذا وتعوده ، وبذلك توزعت المعانى بين التعود ، الثقة ، الملازمة ، كثرة القتلى من الأعداء .

وقد عرض مسلم بن الوليد فى بيته لبعدى التعود والملازمة من قِبَل الطير-: " عود الطير عادات ــ يتبعنه فى كل مرتحل " ، فيمدح ممدوحه بأنه عود الطير على تحقيق النصر ، وأنها متى خرجت فى أثره وثقت أن هناك عدداً كبيراً من القتلى ، ومن هنا يأتى اتباعها له فى كل مرتحل تأكيداً على ارتباط الطيور له فى كل رحلة ، وقد ذكر علة التلازم فى الثقة .

أمــا أبــو تمــام فارتبطت به فى وقت واحد وهو وقت القتال ، وأبو تمام وصــف وصــفاً خارجيــاً معــتمداً على التجنيس فى ذكر كلمة العقبان التى تعنى الــرايات كما تعنى النوع المعروف من الطير ، وهى خاصية أبى تمام فى التصنع الــبديعى الــتى تلازمه فى الأخذ وفى غيره ، وقد أسرف أبو تمام فى التأكيد على ملازمــة الطيــور لــلجيش وقد ذكرت دلالة التلازم فى البيت الأول ، ثم راح فى الــبيت الــثانى يؤكــد على حدث التلازم بإقامة الطيور مع الرايات بحدث الإقامة والمعيــة (أقــامت مــع ...) ، ثم لم يكتف بهذا فجاء بالتشبيه الذى يُدخل هذه الطيــور ضــمن الجيش (كأنها من الجيش) ، وقد عرض أحد الباحثين المحدثين

لهـذه الأبيـات ومـا دار فيهـا مناقشات فى النقد القديم ، ولكنه لم يلتفت إلى بُعد الـتكرار، وراح يـبرر حدث الإقامة فى بيت أبى تمام إذ ذهب إلى أن هذا التعبير يـنطوى عـلى " توتر مع حركة الطير التى تتناقض مع سكونية الإقامة وثباتها ، وهذا التوتر هو الذى يُفضى بدوره إلى دفع ما يمكن أن يؤدى إليه كون الطير من الجيـش "(٨٤) ، أمـا بُعـد الثقة فقد جاء فى البيت الأول المذكور فى خبر الآمدى للأفـوه الأودى صـريحاً " ثقة أن ستمار " ، وجاء فى بيت مسلم صريحاً أيضاً " وثقن بها " وإن كانت الثقة عند مسلم لم تحدد بالشبع فإن دلالة الشبع جاءت مضمنة ، وقـد كـانت الـثقة هى موضوع المقارنة بين النابغة وأبى نواس فى تحليل عبد القاهـر وقـد صـرح بها النابغة بقوله " قد أيقن " التى تؤكد النصر والغلبة لجيش الممدوح وضُمِّن فى هذا القين معنى الثقة بالشبع ، أما حميد بن ثور فلم يلتفت إلى بعد الثقة ، ولا التفت إليه أبو تمام ، كما يلتفت إليه الآمدى فى تعليقه على الأبيات، ولا التفت إليه الباحث الحديث الذى أفرد بحثه للحديث عن تكثيف اللغة الشعرية فى مبحث السرقات .

ويمكنـنا التنبيه إلى ملمح آخر يتعلق بدلالة كثرة القتلى التى تناقلها بعض الشـعراء ، فجاءت فى بيت أبى نواس مضمنة فى دلالة الشبع ، وجاءت فى بيت أبى تمام مضمنة فى دلالة النهل ، أما عند النابغة فجاءت مضمنة فى كثرة الطيور: " عصـائب طيـر تهتدى بعصائب " ، فكأن الطيور تبلغ بعضها بعضاً وتستدعى جماعـات الطيـور جماعات أخرى من الطيور ، وإذا كانت دلالة كثرة القتلى قد ضُـمِّنت فى هـذه العبارة فإنها ــ فى الوقت نفسه ــ تكشف عن مبالغة شديدة فى الدلالة على كثرة ما أحدثه هذا الجيش من قتلى ، وقد خلا بيت حميد بن ثور ، أما بيـت حميـد فلا يوجد به أى ثقة لأن الذئب حتماً سوف يفترس ما هو أقل منه ولم يـبالغ فى الكـلام لأنه يصف فقط ، فاقتصر أخذه الفكرة المجردة ، كما خلا بيت مسلم بن الوليد من الدلالة على كثرة القتلى .

أمـا قـول أبى تمام : " إلا أنها لم تقاتل " فقد جاء جملة تفسيرية ، وعلى الرغم من أن الآمدى يذهب إلى كونها زيادة لأبى تمام على ما قاله مسلم بن الوليد ، فإنـه لم يُصرِّح باستحسان أو استهجان وعلى حين يذهب الباحث المحدث ــ فى نـبرة تبريرية غريب ــ إلى أن كون الطير من الجيش يقتضى " مشاركتها إياه فى القتال ، فكأنما أراد الشاعر أن يدفع ما يتبادر إلى الذهن من إمكانية هذه المشاركة حيـنما قـال : إلا أنها لم تقاتل ، وهو تحرير لفكرة الإقامة مع الرايات تكون فيه العقبان مع الجيش غير أنها لا تخرج عن إطار إقامتها معها "(٨٥) ، وأى ذهن هذا الذى يقرأ شعر أبى تمام ويمكن أن يتبادر إليه هذا الظن ؟؟ !!

إن هـذا الاحـتراز من أبى تمام أخل بخاصية التكثيف التى يتحدث عنها الـباحث ، ويـرى مـبحث السرقات الشعرية فى ضوئها ، والذى التفت بحق إلى خاصـية التكـثيف هو عبد القاهر عندما ألمح إلى المعنى المضمن فى بيتى النابغة الذبيـانى بقولـه: " واعتمد فى الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى وإنها لذلك تحلق فوقه على دلالة الفحوى " ، ولعل الدافع وراء هذا الموقف التبريرى الدفاعى هو ما ذهب إليه القاضى عبد العزيز الجرجانى فى استحسانه قول أبى تمام : " فى الدمـاء نواهـل " ، وعدم اعتداده بالزيادة التى أشار إليها الآمدى ، مشيراً إلى أنها ليست مناط التقدم . (٨٦)

خامساً : السرقات على ضوء التناص :

يذهب د. تمام حسان إلى أنه " ثمة نظرة إلى الكلام (أو الخطاب) تقدَّم بها الباحثون فى علم النص تهتم بمبدأ الترابط بين مُكوِّنى النص ، سواء فى ذلك من ناحية الترابط الرصفى Sequential connectivity للألفاظ ، أو الترابط المفهومى Conceptual connectivity للأفكار ، ولم يقنع هؤلاء بإطار النص الواحد ، وإنما تجاوزوا النص الواحد إلى النصوص الأخرى ذات العلاقة ، فقالوا بارتباط هذه المجموعة بفكرة التناص، بمعنى أن بين النص وتلخيصه ، أو بينه وبين ترجمته إلى لغة أخرى أو نقده أو محاكاته أو شرحه أو أى شىء من هذا القبيل رابطة تسمى التناص " (٨٧)، ثم ربط هذه الفكرة عن التناص بالمفاهيم العربية القديمة التى ظهرت فى الفكر الإسلامى عند المفسرين مشيراً إلى أن ذلك ليس غريباً على الفكر الإسلامى ، " فمن العبارات المشهورة فى عرف المفسرين للنص القرآنى أن القرآن يفسر بعضه بعضاً ... ولكن المفسرين لم يطبقوا هذا المبدأ العظيم حق تطبيقه ، ونستطيع أن نضرب مثلاً لذلك بالتناص القائم بين قوله تعالى : (فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا {٢٢} فَأَجَاءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا {٢٣} فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا {٢٤} وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا {٢٥} فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا {٢٦}) (مريم ٢٢ ــ ٢٦) ، وقوله جل شأنه : (وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً وَآوَيْنَاهُمَا إِلَى رَبْوَةٍ ذَاتِ قَرَارٍ وَمَعِينٍ) { المؤمنون٥٠} ، فسنجد عند أخذ مبدأ التناص فى الحسبان ما يلى :

١ــ أن الكـلام فى آيـة المؤمـنون يشمل عيسى عليه السلام وأمه معاً ، ولا يخص عيسى بالذكر .

٢ــ أن شـأنهما معـاً يمثل آية من آيات الله ، ومعنى ذلك أن لمريم جانباً من المعجزة .

٣ــ أن لــلمعجزة صلة بإيوائهما إلى ربوة فيها شجر مثمر يعين على القرار ، وفيها ماء معين .

٤ــ أن آيات سورة مريم تشرح أحداث المعجزة ، ومنها بطبيعة الحال :

أ ــ أن عيسى لم يولد لأب كما يتضح من آيات سابقة على ما اقتبسناه (الآيات ٢١٦ ــ ٢١)

ب ــ أنه لم يكد يولد حتى كلم أمه بقوله : (لا تحزنى ...) .

وبهــذا تكون آيات سورة مريم بيانا لما تشير إليه الآية المقتبسة من سورة المؤمنون ، وتكون الربوة المشار إليها هى المكان الذى تمت فيه ولادة عيسى عليه الســلام ، غيــر أن من يقرأ ما قاله المفسرون سيرى أن بعضهم جعل الربوة فى مصر ، وجعلها البعض فى بيت المقدس ، وجعلها آخرون فى غوطة دمشق ، ولم يــربط أى مــنهم ــ حســب اطلاعى على أقوالهم ــ بين هذه الربوة ومكان ميلاد ســيدنا عيســى عــليه الســلام، على الرغم من اعترافهم بأن القرآن يفسر بعضه بعضاً" [٨٨].

ويبدو أن د. تمام يشير فى تفسير القرآن بالقرآن إلى مقولة ابن كثير ، فقد وضّــح ابــن كثير رحمه الله في مقدمة تفسيره هذا المنهج الذي سلكه في تفسيره فقــال: " فــإن قال قائل : فما أحسن طرق التفسير؟ فالجواب: أن أصح الطرق في ذلــك أن يفسّر القرآن بالقرآن " [٨٩] . والواقع أننا إذا رجعنا إلى تفسير الآيتين عند ابــن كثير ، صاحب مقولة تفسير القرآن بالقرآن ، وجدناه يقوم بهذا بالفعل ، وبل يشير أيضاً إلى مقولته هذه ، ففى تفسير الآية ٥٠ من سورة المؤمنون يورد أقوال السابقين ثم يعقب عليها بقوله : " ... إلى ربوة ذات قرار ومعين، هو بيت المقدس، فهذا والله أعلم هو الأظهر ، لأنه المذكور فى الآية الأخرى ، والقرآن يفسر بعضه بعضــاً ، وهذا أولى ما يفسر به ، ثم الأحاديث الصحيحة، ثم الآثار " [٩٠] ، وبذلك يتضــح أن ابــن كثير لم يغفل الربط بين الآيتين بل رجح فى نهاية الروايات التى ذكرها هذا الترجيح مشيراً إلى حضور مقولته منهجاً التزم به فى تفسير الآية .

أمــا أن تــندرج هذه المعالجة تحت عنوان التناص فهو أمر تعوزه الدقة للاخــتلاف البين بين هذه المعالجة وفكرة التناص التى قال بها بعض المحدثين من الغربيين ، ولأن هذه المعالجة تندرج تحت السياق العام أو السياق الأكبر الذى قالوا هــم به أيضاً ، ولكن قبلهم قد قال به علماء المسلمين ولعل أسبقهم إلى تسجيل هذه الفكرة هم علماء الأصول إذ ورد ذلك فى كتاب الرسالة للإمام الشافعى

يقتصر من ذهبوا إلى الربط بين ظاهرة السرقات ومصطلح التناص الحداثى على رؤية الأمر كأنه تداخل برىء بين النصوص، لا يعدو كونه نمطاً من أنماط التأثير والتأثر، وأراهم يخلطون كثيراً حين يعدون أقوال شعراء العرب

ونقادهم القدامى عن سبق الأوائل إلى المعانى والصياغات بحيث لا يكون ثم مناص من تأثر المتأخرين بهم ، بأقوال رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما عن التناص، بل يعدون السرقات هى الظاهرة التى تتجلى فيها نظرية التناص الحداثية حتى لكأن النظرية خلقت من أجل هذه الظاهرة، والأدهى أن تتجاوز محاولات الربط بين ظاهرة السرقات ونظرية التناص هذه الحدود إلى الربط بين النظرية وقضية السرقات فى النقد الأدبى القديم عند العرب .

بـــدا ذلـــك واضـــحاً فى إشارات د. عبد الله الغذامى فى كتابه " الخطيئة والـــتكفير " إذ ذهـــب إلى أن عبد القاهر الجرجانى فى قوله بفكرة الاحتذاء " يأخذ بمـــبدأ الأثـــر الـــذى هـــو نتيجة لتحرر الإشارة ــ الكلمة ــ وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة ، قد يتلاقى بعضها فيثير فى النفس ذكرى لسوالفها ، وهذا ما تدل عليه كلمة الاحتذاء ، التى تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مساراً يحذو فيه مسار إشـــارات ســـابقة عليه " [٩١] رابطاً فكرة الاحتذاء عند عبد القاهر بفكرة الأثر عند دريدا ، على ما فى هذه الأخيرة من مبالغة تصل إلى حد التطرف .

كمـــا بدا ذلك أيضاً فى رؤية مبتسرة يذهب صاحبها إلى أن " التناص فى الواقـــع هـــو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة والتى عرفها عـــبد القاهر الجرجانى بـــ (الاحتذاء) . ــ ثم مضى يقرر أن ــ المعطيات التى نقيم عليها هذا الحكم أساسية ، ولا أظن أنها تقبل النقض . قضية السرقات الشعرية فى البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء فى المعانى ، وفى الألفاظ ، بل حتى فى التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة . والتناص هو الآخر يرى أن الاتفـــاق فى المعانى تناص ، أما فيما يتعلق باللغة ، فقد ذهب أصحاب التناص فى ذلك إلى مبالغات يجدها البعض غير مقبولة بل عبثية إلى حد كبير ، فدريدا ... يذهـــب إلى أن الاقتطاف ، ومن ثم التناص ، يحدث مع كل لفظة فى النص الأدبى لأنها سبق استخدامها من جانب كُتّاب آخرين " [٩٢].

وننـــبه بدايـــة إلى أن عـــبد القاهـــر ليـــس هو أول من استعمل مصطلح (الاحـــتذاء)، فقد استعمل المصطلح نفسه القاضى عبد العزيز الجرجانى فى كتاب الوساطة فى حديثه عن ادعاء السرقة فى شعر البحترى وأبى نواس وأبى تمام ، إذ قال فى التمييز بين قول أبى نواس :

أتت دونها الأيام حتى كأنها تساقطن نور من فتوق سماء

وقول جرير :

يجرى السواك على أغر كأنه بَرَدٌ تحدّر من متون غمام

ولست أرى شبهاً يشتركان فيه إلا إن ادُّعى احتذاء المثال ، فلعله " [٩٣]، ومن الواضح أن القاضى الجرجانى قصد بالاحتذاء ما قصده عبد القاهر فيما بعد .

والواقـــع أن الاحتذاء الذى قصده القاضى الجرجانى وعبد القاهر لا يتعلق بمـــا ذكره الكاتب ، فيبدو أن أوليات الفهم الصحيح للاحتذاء لم تتيسر لهذا الكاتب ، فضـــلاً عن محاولة ربطه بنظرية التناص الشائكة ، فقد حصر عبد القاهر الاحتذاء فى الأســـلوب ، والقـــارئ لكلمات عبد القاهر يتبين أن هذا الكاتب عندما يقول : " *قضية السرقات الشعرية فى البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء فى المعانى ، وفى الألفـــاظ ، بل حتى فى التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة* " فإنمـــا هو يتحدث عن شىء آخر أبعد ما يكون عن كلمات عبد القاهر ، يقول عبد القاهر :

" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا ، والأسلوب : **الضرب من النظم والطريقة فيه** ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال : قد احتذى على مثاله وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أترجو رُبَيعٌ أن تجىء صغارُها بخير ، وقد أعيا ربيعاً كِبارُها

واحتذاه البعيث فقال :

أترجو كليب أن يجىء حديثها بخير وقد أعيا كليبا قديمها

وقالوا : إن الفرزدق لما سمع هذا البيت قال :

إذا ما قلت قافية شرودا تنحلها ابن حمراء العجان

ومثل ذلك أن البعيث قال فى هذه القصيدة :

كليب لئام الناس قد يعلمونه وأنت إذا عدت كليب لئيمها

وقال البحترى :

بنو هاشم فى كل شرق ومغرب كرام بنى الدنيا وأنت كريمها

وحكى العسكرى فى صنعة الشعر أن ابن الرومى قال : قال لى البحترى قول أبى نواس :

ولم أدر من هم غير ما شهدت لهم بشرقى ساباط الديار البسابس

مأخوذ من قول أبى خراش الهذلى :

ولم أدر من ألقى عليه رداءه سوى أنه قد سل من ماجد محض

قال : فقلت : قد اختلف المعنى فقال : أما ترى حذو الكلام حذوا واحدا "[٩٤]

فأين حتمية الاحتذاء ؟ وأين الاحتذاء المزعوم فى المعانى ، وفى الألفاظ ؟ ثـــم لمـــاذا اســـتعمال بل فى قوله : بل حتى فى التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة ، ومقصد عبد القاهر إلى الاحتذاء فيها على وجه التحديد ؟

لقـــد حـــدد عـــبد القاهـــر تحديداً صارماً الاحتذاء فى الأسلوب ، وعرَّف الأســـلوب بقوله : **والأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه** ، وبتأمل الشواهد

الـــتى ســـاقها عـــبد القاهر نجد الاعتبار الأول والأخير فى الاحتذاء عنده إنما هو للأســـلوب وليـــس للمعانى ولا للألفاظ ، وتمييز عبد القاهر بين الأسلوب والألفاظ جـــلىٌ عند المبتدئين فى دراسة البلاغة العربية ، وقد أشار عبد القاهر نفسه إلى أن هذا " كلام مشهور متداول يقرؤه الصبيان فى أول كتاب عبد الرحمن " (٩٥)، ولكن عـــلى الرغم من أن هذا الكاتب لم يحسن فهم هذه الفكرة فإنه ــ فى قفزة استنتاجية تفتقر إلى الأناة والتدقيق المنهجى العلمى الصحيح ــ يخلص منها إلى نتيجة شديدة الغـــرابة إذ يـــزعم أنه : " إلى هنا يصعب القول بأى اختلافات جذرية بين مفهوم الســـرقات أو الاحـــتذاء فى البلاغة العربية والتناص " (٩٦) وهو يقصد ــ طبعاً ــ بقولـــه إلى هـــنا : أى إلى مـــا حوتـــه الفكرة السابقة من اتفاق ــ بزعمه ــ على الاحتذاء فى المعانى والألفاظ .

والأمـــر لا يقف عند مجرد الخلط والاضطراب فى فهم مصطلح الاحتذاء عـــند عبد القاهر الجرجانى الذى انطوت عليه العبارة الأولى لهذا المؤلف ، ولكن هذه العبارة الثانية المؤكدة على عدم وجود اختلافات جذرية بين السرقات والتناص أشد خطراً كما سنبين .

لقـــد غاب عن هذا الكاتب أن كلام عبد القاهر جاء فى معرض الرد على المعتزلة ، بل على آراء القاضى عبد الجبار بالتحديد التى جاءت فى كتابه المغنى، فـــإن عـــبد القاهر عندما يقول : " واعلم أنك إذا نظرت وجدت مثلهم مثل من يرى خيـــال الشىء فيحسبه الشىء وذاك أنهم قد اعتمدوا في كل أمرهم على النسق الذى يرونه فى الألفاظ وجعلوا لا يحفلون بغيره ولا يعولون في الفصاحة والبلاغة على شـــىء ســـواه حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه ونطق بألفاظـــه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه كان قد أتى بمثل ما أتى به الشاعر في فصاحته وبلاغته إلا أنهم زعموا أنه يكون في إتيانه به محتذيا لا مبتدئا " (٩٧)، فهـــو يـــنفى ما ذهب إليه القاضى عبد الجبار ، لأن هذه الفكرة بنصها وردت فى كـــتاب المغنى فى أكثر من موضع ، وقد رد عليها عبد القاهر فى أكثر من موضع أيضاً (٩٨) ، وقد نفى عبد القاهر تماماً فى غير موضع من دلائل الإعجاز أن تكون المـــزية للألفـــاظ ، كمـــا نفى أيضاً أن تكون المعانى معيار التفاضل والتميز بين الشـــعراء ، وأثـــبت المـــزية والفضل للنظم الذى هو توخى معانى النحو وصورة المعـــنى ، لا المعنى ، ففى موضع آخر يناقش عبد القاهر ظاهرة السرقات وينطلق مـــن مقولـــة الجـــاحظ عـــن المعـــانى ، وكأنه يتبنى فكرته عن الصياغة والنسج والتصوير ، فيرد رداً صريحاً على اعتبار اللفظ والمعنى عند المعتزلة قائلاً :

" وقـــد علمـــنا أن أصـــل الفساد وسبب الآفة هو ذهابهم عن أن من شأن المعـــاني أن تختـــلف عـــليها الصور ، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا

تكـــون، فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل ، فصنع فيه ما يصنع الصانع الحـــاذق إذا هو أغرب فى صنعة خاتم وعَمَل شَنْف وغيرهما من أصناف الحلى ، فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذى أغواهم واستهواهم ، وورطهم فيما تورطوا فيه مـــن الجهالات ، وأداهم إلى التعلق بالمحالات ، وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضـــعوا لأنفســـهم أساسا وبنوا على قاعدة فقالوا : إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثـــالث وإنـــه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى الـــلفظ خاصة وأن يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك زعموا يؤدي إلى التناقض وأن يكون معناهما متغايرا وغير متغاير معا .

ولمـــا أقـــروا هـــذا فى نفوســـهم حملوا كلام العلماء فى كل ما نسبوا فيه الفضـــيلة إلى الـــلفظ عـــلى ظاهره ، وأبوا أن ينظروا فى الأوصاف التى أتبعوها نســـبتهم الفضـــيلة إلى اللفظ مثل قولهم لفظ متمكن غير قلق ولا ناب به موضعه إلى ســـائر ما ذكرناه قبل فىعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعـــنون نطـــق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث فى المعنى والخاصة التى حدثت فيه ويعنون الذى عناه الجاحظ حيث قال :

وذهـــب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة وسط الطريق يعـــرفها العـــربي والعجمى والحضرى والبدوى وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير " (٩٩).

وبذلـــك يكـــون الفضل والمزية وموضع التفاضل والتمايز عند عبد القاهر هو التصوير والنسج والصياغة ، وأما الألفاظ فلا تفاضل فيها ومن ثم لا تقليد ولا احـــتذاء ولا سرقة ولا تناص ، وكذا المعانى فهى مطروحة فى الطريق ، لا يكون فيهـــا احـــتذاء ، فـــأى بلاغـــة عربية يتحدث عنها هذا الكاتب : "*قضية السرقات الشعرية فى البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء فى المعانى ، وفى الألفاظ ، بـــل حتى فى التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة* " ، ولا نقول إن الحقيقـــة غيـــر ما ذهب إليه ، بل إن الحقيقة ضد ما ذهب إليه ، فقضية السرقات الشـــعرية فى الـــبلاغة العربية انتهت إلى عدم وجود الاحتذاء فى المعانى ، وفى الألفـــاظ ، أما الاحتذاء فى التراكيب والصور المجازية فهو فى التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة غير المشتركة !!!

الواقـــع أن آراء عـــبد القاهر فى اللفظ والمعنى ليست بحاجة إلى التماس الأســـباب والدلائـــل لتـــتوافق مع مقولات دريدا ؛ لأن مقولات عبد القاهر ـــ فى

جوهـــرها ــ تتضمن فى طيها رداً على آراء دريدا ، وإذا كان دريدا يُعذر بأنه لم يطلع على عبد القاهر فما عذرنا نحن ؟؟؟

أما صاحب كتاب : " النّصُّ الغائب ، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربى " فيقـــرر فى مقدمة كتابه أن الذى دعاه إلى معالجة هذا المفهوم النقدى (التناصّ) هو حداثـــته ، وجدّة تداوله ، فبدأ بتعريفه ، ثم تحليله في نظريتي النّص والتّناصّ ، ثم قام بتطبيقه على ثلاثة أبواب فى تراث الشعر العربى هى : النقائض ، و السرقات، والمعارضـــات الشـــعرية ، وقد انتهى " إلى أن نقادنا العرب القدماء قد عرفوا هذا المفهـــوم الحديث ، واستعملوه ، ولكن بأسماء مغايرة ، مما جعلنا نسهم في توضيح العلاقة بين التراثى والحداثى " . (١٠٠)

وبذلـــك يبدو الخلط فى المقدمة بين التناول العربى القديم والمفهوم الحداثى ، ليستمر هذا الخلط واصماً الرؤية بالاضطراب في المفاهيم ، إذ يجعل الكاتب بعد ذلـــك كـــل شـــكل من أشكال التأثير والتأثر نمطاً من أنماط التناص ، وكأنه يعالج التناص بالمفهوم المعجمى العالم الذى يتخلى جذرياً عن مفهوم المصطلح الحداثى ، عـــلى الرغم من استناد الكاتب فى تأصيله النظرى إلى مقولات الحداثيين الغربيين فى مفهوم نظرية التناص ، يقول فى مستهل كتابه :

" لقـــد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم التّناصّ أو التداخل النّصّى عنايتهم وعالجوهما ، لا بتسميتهما المعاصرة ، وإنما بتسميات أخرى من مثل : الموازنة ، والمفاضـــلة ، والوســـاطة ، والتضـــمين ، والاقتباس ، والاستشهاد ، والسرقات ، والمعارضات ، والنقائض... الخ ، وهذا لا يقلل من قيمة تراثنا الشعرى والنقدى ، وإنمـــا بالعكس ، يعطيه دفعة جديدة من الحياة ، عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة ، فيمنحه الخلود ، عندما يجد فيه كلّ عصر ما يبتغيه ، على ضوء مفهوماته المستجدّة . " (١٠١)

وبذلـــك يدخـــل الكـــاتب فى فوضـــى اصـــطلاحية إذ يجعل التضمين ، والاقتباس، والاستشهاد ، تناصاً على الرغم من الفوارق الجوهرية بين مفاهيم هذه المصـــطلحات ومصـــطلح التـــناص ، بـــل لقد حدد رولان بارت بدقة أن التناص تضـــمينات مـــن غير تنصيص ، وقد نقل الكاتب عبارته هذه ، وسنقف عندها بعد قـــليل فى عـــرض فكـــرة الوعى واللاوعى في نظرية التناص ، تلك الفكرة التى تتعارض جذرياً مع مفاهيم المصطلحات العربية التى ذكرها المؤلف .

ويـــأخذ الكاتب فى محاولة الربط بين نظرية التناص وبعض المفاهيم التى اســـتقرت فى الـــنقد الأدبى عند العرب فى تطبيق نظرية التّناصّ على بعض ثلاث ظواهـــر الشـــعرية ، فيقـــرر أن هـــذه القضايا " تتجلّى فيها هذه النظرية بأنصع صـــورها، وهى الـــنقائض الشعرية و السرقات الشعرية، والمعارضات الشعرية،

وكلها نصوص شعرية تحاكى نصوصاً سابقة كمثال تحتذيه ، وتنسج على غراره ، فعالجنا كل قضية منها على حدة في باب مستقل . " (١٠٢)

ويمـــتد الخـــلط فى المفاهيم فى الكتاب المذكور إذ يجعل محاكاة اللاحق للســـابق وتقـــليده نمطاً من أنماط تجلى حضور النّص الغائب فى النّص اللاحق ، ويُدخل فى المحاكاة كل أوجه الاتفاق بين النصوص فى الموضوعات ، والأوزان ، والقـــوافى ، ويأخذ المؤلف فى الاختلاف جذرياً مع مفهوم التناص بجعل المحاكاة نوعاً من إعجاب اللاحق بالسابق ، إذ " قد يتعدى إعجاب اللاحق بالسابق المحاكاة إلى الرغـــبة فـــي التجاوز وإظهار التفوق على السابق " (١٠٣)، فالإعجاب والرغبة فعلين لفاعل المحاكاة وهو المؤلف ، أمّا علم أن فكرة التناص تقوم أساساً على مبدأ إلغاء المؤلف ؟

بل إن هذا ما ذهب إليه الكاتب نفسه فى عبارة سابقة إذ يقول : " وهكذا يبدو النص الغائب مكوناً رئيسياً للنص الماثل ، ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شىء ، وإنما تغذّى جنينياً ، بدم غيره ، ورضع حليب أمهات عديدات ، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة . وقد كان من شروط تعلم الشعر، عند العرب، أن يُطلب من الشاعر، في مرحلة التّلقّى ، أن يحفظ كثيراً من أشعار غيره . ثم ينساها ، في مرحلة العطاء الشعرى ، لتدخل محفوظاته هذه فى نسيج عطائه ، ولكن فى شكل جديد . وهكذا يغذّى اللاوعى الوعى . "(١٠٤)، وبذلك يتضح لنا جلياً ضبابية الرؤية فى التردد بين إثبات اللاوعى ونفيه عن عملية التأثير والتأثر بين فكرة التناص والمفاهيم العربية القديمة .

إن الـــذى غاب عن هذه المعالجات العربية التى راحت تحاول الرّبط بين التناص وقضية السرقات الشعرية فى النقد الأدبى عند العرب لا يقتصر على تباين المنطلقات والفلسفات المؤسسة للمقولات النقدية فحسب ، ولكن غاب عنها أيضاً ـــ وهذا هو الأهم ـــ تباين الأهداف والغايات التى كانت من وراء هذه الرؤى وتلك ، فـــلقد أولت هذه المؤلفات جل اهتمامها إلى تلمس نقاط التماس أو التشابه الخادعة ، ومـــن ثـــم تأتى هذه الدراسات المبتسرة شاهداً على جانب من جوانب القصور فى الدراســـات العربية التى تنصرف إلى الربط بين النظريات الحداثية والتراث النقدى والـــبلاغى عند العرب ، ويأتى هذا القصور من الوقوف عند قشور الأشياء دونما استكناه لجوهرها .

" واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشـــىء مجمـــلاً إلى العـــلم بـــه مفصلاً ، وحتى لا يقنعك إلا النظر فى زواياه ، والتغلغل فى مكامنه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه ، وانتهى فى

البحث عن جوهر العود الذى يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ، ومجرى عروق الشجر الذى هو منه " (١٠٥).

وقد أشرنا فى موضع آخر إلى بعض الضوابط التى ينبغى أن تضبط نظرتنا إلى التراث والحداثة معاً ، وما ينبغى أن يكون عليه الأمر من استقصاء الأصول المعرفية التى نتجت الفكرة فى مناخها ، وأن تكون هذه الضوابط أساساً منهجياً فى تحصيل المعرفة وفى إنتاجها ، ولذلك فلن نمل من تكرار هذه الضوابط وترديدها ، يقول د. جابر عصفور فى عبارة تأسيسية :

" من المؤكد أن تراثنا أو تراث الآخر ، ليس جوهراً نقلياً ، اكتمل دفعة واحدة أو دفعات ، فى الماضى ، فلم يبق سوى تكراره ، أو إلغائه وإنما هو بعض خبرة النوع الإنسانى المرتبطة بشروطها التاريخية ، والتى تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التغير والتحول فى الوقت نفسه ". (١٠٦)

وينبه د. صلاح فضل إلى أحد أسباب اللبس فى الجدل حول التقليد والتجديد فى دراسة البلاغة بقوله : " إن التماس المفاهيم العلمية الجديدة فى التجليات القديمة خطأ فادح منهجياً ؛ لأنها مرتبطة بالبنية المعرفية ذاتها (....) فليست القضية الحيوية هى إنصاف البلاغيين القدماء ، فأقوالهم تكاد ترقى فى نظر عامة الدارسين لدينا إلى مرتبة القداسة ، ولكن المشكلة الجوهرية هى إنصاف أنفسنا فى هذا العصر " (١٠٧)، ويقرر د. سعد مصلوح عاملاً آخر للبس فى هذه القضية لا يقل خطراً عن الأول بقوله : " وعلينا حين نرهف آذاننا لتسمع أصوات العصر أن نجعل عيوننا وعقولنا على مشكلاتنا ، إذ لا قيمة عندنا لفكرة تستفاد من ثقافة أخرى ، إلا بقدر ما تلبى حاجة ، أو تحل مشكلاً ، أو تضىء سبيلاً "(١٠٨).

وبذلك تكون تلبية الحاجة هى المبرر الوحيد للإبقاء على هذا الجانب من التراث (وفق مقولة ريتشاردز) كما أنها المبرر الوحيد أيضاً للإفادة من ثقافة الآخر (وفق مقولة د.سعد مصلوح) ، والواقع أن هذه الضوابط غالباً لم تؤخذ فى اعتبار كثير من الباحثين ، الأمر الذى جعل الأهداف غير واضحة عند كثير من المدافعين عن البلاغة القديمة وكثير من المجددين على حد سواء . (١٠٩)

وإذا كانت المؤلفات التى أشرنا إليها تولى اهتمامها لمحاولة تلمس نقاط التلاقى بين التراث والحداثة ، فإننا على نقيض هذا الموقف ؛ لأننا سنولى اهتمامنا هنا إلى الكشف عن نقاط الاختلاف بين المفاهيم التراثية والمفهوم الحداثى ، لأن هذا الصنيع ــ فى ظننا ــ أجدى لنا فى الوقوف الموقف المعرفى الموضوعى المحايد فى تلقى معارف جذورنا التراثية وفى تلقى معارف الآخر فى آن واحد ، إن موقفنا هذا ينطلق من محاولة التخلص من مغالطات معرفية قوامها غض

الطـرف عـن نقاط الاختلاف بين التراث والآخر الحداثى ، من ناحية ، ومحاولة التلفيق والتوليف لنقاط اتفاق وهمية ، من ناحية أخرى ، والسؤال الذى نطرحه هنا : كيـف سـيكون مسـتقبلنا إذا كـنا نبنى حاضرنا المعرفى على هذه الأنماط من المغالطة والتلفيق ؟

وسـنعرض هنا للنقاط الرئيسية فى هذا الخلاف الجوهرى بين المصطلح الحداثى التناص ، وقضية السرقات الشعرية فى النقد الأدبى العربى .

أولا : بيـنما لا يوجـد ثم خلاف مبدئى أو نهائى بين دارسى النقد الأدبى القديـم عـند العرب على أن السرقات ظاهرة استثناء قد توجد أو لا توجد ، يأتى التـناص بمفهـوم مغايـر مغايرة جذرية لهذا المفهوم الذى أكد رولان بارت على عموميـته المطلقة بقوله : " كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بنسـب متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم ، بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف فيهـا نصـوص الـثقافة السـالفة والحاليـة : فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة " (١١٠)

إن الفلسفة التى قامت عليها نظرية التناص تقتضى ألا ينحصر التناص فى كونـه ظاهـرة فى الشـعر ــ مثلاً ــ قد توجد أو لا توجد ، أى أنها قابلة للوجود ولكنها ليست مطردة الوجود ، أى أنها ظاهرة استثناء ، فإن نظرية التناص تقتضى رفـض هذا الاستثناء لأنها تقتضى نقيضه ، فهى تصور عام يحيط بالنص ، وينفى الجـانب الـذاتى الإرادى الـواعى فى النصوص بعامة ، وليس فيما يدخل تحت الظاهرة الاستثناء ، أو ما يمكن حصره ، إذ إن المنتج الشعرى بالكامل ــ بل ليس الشـعرى فقـط ــ هـو إعادة تداخل عناصر سابقة ، فالقائلون بالتناص من أمثال (كريسـتيفا وبـارت وجينيت) يرون " أنّ أىّ نص يحتوى على نصوص كثيرة تدخل فى نسيجه ، نتذكر بعضها ، ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلتْ هـذا الـنص الجديد ، فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة فى الذاكرة القـرائية ، وكـل نصّ هو حتماً نصّ متناص ، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى ، أو لا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخر ، ما عدا كلمة " آدم " كمـا يـرى باخـتين ، والتـناص قانون النصوص جميعها ، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أنّ " كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى ".(١١١) ومـا هكـذا كانت الرؤية العربية ، بل إنها تتعارض بشكل واضح مع هذه الرؤية التى تذهب إلى التعميم ، فإن النقد العربى فى معالجة السرقات وغيرها من القضايا الـنقدية يذهـب إلى إثبات خصوصية بعض النصوص ، ليس فقط فى تميزها عن نصوص سابقة ، وتفردها عن سلفها ، ولكن يذهب بعض النقاد إلى ما هو أبعد من ذلك ، فقد رأى الجاحظ تفرد عنترة ببيتيه المعروفين عن سابقيه ، قاطعاً القول عن

لاحقيه أن يحاكوه فيهما ، وقد نقل عبد القاهر هذا الرأى مؤكداً عليه بقوله : " وإنا لنعـــلم مـــن حال المعانى أن الشاعر يسبق فى الكثير منها إلى عبارة يُعلم ضرورة أنهـــا لا يجيء فى ذلك المعنى إلا ما هو دونها ومنحط عنها ، حتى يُقضى له بأنه قد غلب عليه واستبد به ، كما قضى الجاحظ لبشار فى قوله :

كأن مُثارَ النَّقْع فوق رؤوسنا وأسيافَنَا ليلٌ تهاوى كواكبه

فإنه أنشد هذا البيت مع نظائره ثم قال : وهذا المعنى قد غلب عليه بشار ، كما غلب عنترة على قوله :

وخلا الذباب بها فليس ببارح غَرِداً كفعلِ الشاربِ المترنّم

هَزِجَاً يحُكُّ ذراعَه بذراعه قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّناد الأجْذَم

قال : فلو أن امرأ القيس عرض لمذهب عنترة فى هذا لافتضح " (١١٢)

وقد تناول حازم القرطاجنى القضية نفسها فى القسم الثالث من أقسام المعانى ، وهو عنده كل ما ندر من المعانى فلم يوجد له نظير ، ليؤكد على خاصية التميز والتفرد التى تتوفر ببعض النصوص ، فما كان على هذه الصفة " فهو مُتحامَى من الشعراء لقلة الطمع فى نيله إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور ، وتعاورت ذلك الموصوف الألسنة ، فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه ، إلا وهو من ضيق المجال ، وبُعد الغور بحيث لا يوجد التهدِّى إلى مثله ، والتنبه إلى مظنة وجدانه فى كل فكر ، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار ، وموجود لها فى بعض الأحوال دون بعض .

والمعانى التى بهذه الصفة تُسمى العُقم ؛ لأنها لا تُلقَّح ، ولا تحصل عنها نتيجة ، ، ولا يُقتدح منها ما يجرى مجراها من المعانى ، فلذلك تحاماها الشعراء ، وسلموها لأصحابها علماً منهم أن من تعرض لها مُفتضح " (١١٣) ، ثم يذكر القرطاجنى مثال عنترة الذى أشار إليه الجاحظ ونقله عنه عبد القاهر .

إن هذه الرؤية العربية عند الجاحظ وعبد القاهر والقرطاجنى تقطع بوجود التميز والتفرد فى النصوص ، وتحول دون أن يكون التناص إطاراً عاماً تندرج تحته النصوص جميعها .

ولكن ، على الرغم من التباين الشديد بين الرؤيتين العربية والحداثية من هذه الوجهة ، فإن بعض من ذهبوا إلى تطابق الرؤيتين يخلط فى منحاه حين يرى اجتماع الرؤيتين العربية والغربية على أن : " أن كل نصّ ماثل إنما هو مجموعة من النصوص الغائبة ، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصّه الجديد ، الذى هو عبارة عن مجموعة من نصوص سابقة ومعاصرة ، فإنه يُدخل نصّه فى عمليات تناصّ جديدة ، باعتبار النص الجيد قادراً دوماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة ، ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به فى آن ، كما يظل فاعلاً ومنفعلاً ، ومؤثراً ومتأثراً ، وتصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص

الغائبة ، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج ، مع النص الماثل ، باعتبار القارئ هو الأداة الثانية فى تفسير النص وتأويله ، وتظل عملية القراءة هى عملية أخذ وعطاء : أخذ من النص ، وعطاء له من قبل المخزون الأدبى والثقافى للقارئ ، وهكذا يتفاعل النّصّان : الغائب والماثل ، من أجل إنتاج نص جديد ، يشكل فى الوقت نفسه تناصّاً مع مكنونات الثقافة والقارئ . " (١١٤)

إن هذه الرؤية هى جوهر الرؤية الحداثية وبخاصة عند رولان بارت التى أسلفنا الإشارة إليها ، ولعله قد بات واضحاً أنها تتنافى مع الرؤية العربية بشكل واضح .

ولعل أقصى نقاط التلاقى بين التناص والمعالجة النقدية العربية لظاهرة السرقات يتمثل فى التفات ابن الأثير إلى ما أطلق عليه : " شبكة المعانى " فى تحليله للارتباط بين المعانى ، إذ جعلها " كالشبكة التى يكون لطرفها ارتباط بوسطها ، ولوسطها ارتباط بطرفها على بعد ما بينهما " (١١٥) ، وقد ذكر ابن الأثير هذا النوع فى المثل السائر فى الضرب الأول من أضرب " السلخ " ، وهو " أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه وهذا من أدق السرقات مذهبا وأحسنها صورة ولا يأتي إلا قليلا ، فمن ذلك قول بعض شعراء الحماسة :

لقد زادنى حبا لنفسى أننى بغيض إلى كل امرىء غير طائل

أخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه معنى آخر غيره ، إلا أنه شبيه به فقال :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى فاضل

والمعرفة بأن هذا المعنى أصله من ذاك المعنى عسر غامض وهو غير مُتبيَّن إلا لمن أعرق فى ممارسة الأشعار وغاص في استخراج المعانى وبيانه : أن الأول يقول : إن بغض الذى هو غير طائل إياى مما زاد نفسى حبا إلىّ ، أى جعلها في عينى وحسنها عندى كون الذى هو غير طائل مبغضى ، والمتنبى يقول : إن ذم الناقص إياى شاهد بفضلى فذم الناقص إياه كبغض الذى هو غير طائل ذلك الرجل وشهادة ذم الناقص إياه بفضله كتحسين بغض الذى هو غير طائل نفس ذلك الرجل عنده " (١١٦).

وعلى الرغم من هذا التقارب بين رؤية الارتباطات بين المعانى بوصفها شبكة عند ابن الأثير ، ورؤيتها بوصفها نسيج عند رولان بارت ، فإن هذا الأخير يبين الفروق الجوهرية بين الرؤى على الرغم من تقاربها بقوله : " وتتفق تلك المتصورات الرئيسية ، والتى تشكل مفاصل النظرية ، فى خطوطها العريضة ، مع الصورة التى يقترحها الاشتقاق نفسه لكلمة (نص) : فهو نسيج ، ولكن قديماً

حينما شدد النقد بإجماع على (النسيج) انتهى إلى أن النص مُتَّخَذٌ كحجاب ، يجب الذهاب وراءه بحثاً عن الحقيقة ، وعن الرسالة الواقعية ، وباختصار عن المعنى .

وتديـــر نظرية النص الحالية ظهرها للنص ــ الحجاب ، وتسعى لاكتشاف النســـيج فى حالة نسجه ، فى حالة تشابك الأنظمة ، الصيغ ، الدوال ، النسيج الذى يتموضع فيه الفاعل ، وينحل مثل ما ينحل عنكبوت فى بيته ، ويستطيع بذلك هاوى الـــتعابير الجديـــدة أن يعرف نظرية النص بأنه : نسيج الخطاب " [١١٧] ، وبذلك لا تتباين النظرية الحداثية : " التناص " مع الرؤية النقدية العربية القديمة فحسب ، بل تتـــباين أيضاً مع ما أفرزته نظرية الأدب فى فرنسا فى مرحلة سابقة على رولان بارت .

ثانيـــاً : وبيـــنما راح النقد الأدبى العربى القديم يطرح فكرة الذات الفاعلة مغلفة فى فكرة الأصالة ، وما يستتبعها من الخصوصية والعقم ، وما يستلزمه ذلك كلـــه من إرادية المؤلف ووعيه (الذات الفاعلة) ، نجد نظرية التناص عند رولان بـــارت تؤكـــد عـــلى الجانب اللاإرادى طارحة بذلك جانباً ما انطلقت منه النظرية العربية حول الأصالة وغيرها ، " فالتناصية ، قَدَرُ كلِّ نص ، مهما كان جنسه ، لا تقتصـــر حتماً على قضية المنبع أو التأثير ، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة ، الـــتى نـــادراً مـــا يكـــون أصلها معلوماً ، استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مـــزدوجين ، ومُتصـــوِّر التناص هو الذى يعطى ، أصولياً ، نظرية النص جانبها الاجـــتماعى : فـــالكلام كلـــه ، سالفه وحاضره يصب فى النص ، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية ، وإنما وفق طريق متشعبة ــ صورة ــ تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج " [١١٨] ومن ثم يتضح لنا أنه قد استقر خطأً عند من تناولوا ظاهرة السرقات مقرنين إياها بنظرية التناص أن مفهوم التـــناص هو التداخل بين النصوص ، بجعلهم ــ خطأً ــ أىَّ تداخل بين النصوص تناصـــاً وفـــق الـــرؤية الحداثية ، وربما يكون الذى أدى إلى هذا الخلط هو ترديد المصـــطلحات الحداثيـــة بغـــض الـــنظر عـــن الجـــذور الفلسفية التى أنتجت هذه المصـــطلحات ، فتـــناولوا هـــذه المصـــطلحات بمفاهيمها العامة ، وليس بوصفها مصطلحات أنتجتها بيئة ثقافية معينة .

ذكرنا أن نظرية التناص تقتضى رفض فكرة الاستثناء ؛ لأنها تصور عام يحيـــط بالنصـــوص جميعهـــا ، وينفى الجانب الذاتى الإرادى الواعى للمنشئ فى النصـــوص بعامـــة ، وهذا يلفتنا إلى جانب آخر من جوانب الاختلاف بين التناص ومـــا أفـــرزه التفكير النقدى عند العرب فى معالجة ظاهرة السرقات الشعرية ، إذ يأتى هذا المفهوم وجهاً من أوجه قولهم بموت المؤلف ، فموت المؤلف عندهم يعنى عـــدم وجـــود الذات المبدعة ، وإذا كان الجانب الإرادى الواعى هو أهم نقطة فى

ظاهرة السرقات ، فإن غياب هذا الجانب هو أهم نقطة فى نظرية التناص ، ففكرة الإرادة تتنافى جذرياً مع فكرة موت المؤلف ، فالمؤلف موجود واع قاصد فى ظاهرة السرقات ، ذلك ما تنطق به المقولات المتعددة على ألسنة الشعراء والنقاد معاً .

وسنكتفى هنا بالإشارة إلى قول حازم القرطاجنى الذى يُثبت فيه للمنشئ التفرد ، يقول فى معرض حديثه الذى أشرنا إليه آنفاً عن المرتبة العليا فى الشعر : " من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك ؛ لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره ، وتوقد فكره ، حيث استنبط معنى غريباً ، واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً "(١١٩) .

على حين تأتى الكتابة وفق نظرية التناص عند رولان بارت : " قضاء على كل صوت ، وعلى كل أصل ، الكتابة هى هذا الحياد ، هذا التأليف واللف الذى تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة ، إنها السواد ــ البياض الذى تضيع فيه كل هوية ، ابتداء من هوية الجسد الذى يكتب "(١٢٠) وبذلك يتضح لنا فارقاً جوهرياً بين الرؤية العربية والرؤية الحداثية لم يتنبه إليه من ذهبوا إلى التوفيق بين الرؤيتين واكتفوا بالنظر فى قشور الأشياء دونما استكناه لجوهرها .

ثالثاً : ذكرنا فيما سبق أن من أخطر الأمور التى غابت عن محاولات الربط بين نظرية التناص والمقولات النقدية هو تباين الأهداف والغايات والنتائج التى كانت محصلة لهذه الرؤى ، فكل فريق صدر عن تصور وحصّل نتائج ، وإذا كانت الملاحظتان السابقتان قد وقفتا على بيان وجهين من أوجه الاختلاف فإنهما قد اقتصرتا على بيان ذلك فى الرؤية العامة للمفهوم والأسس النظرية التى قام عليها ، أما التباين والاختلاف فى النتائج بين الرؤيتين ــ وهذا هو الأخطر ــ فقد جاء من الظهور والانكشاف بحيث لا يغفله الغفل الساذج ، كما جاء من الخطورة بحيث يُتجاهل أو يُغفل ، وليكن كلامنا مقتصراً هنا على رؤية عبد القاهر ، بوصفه صاحب الرؤية المعتد بها عند المحدثين من الكتاب العرب الذين تناولوا القضية ، ورولان بارت .

إن الأمر لم يقتصر فى القول بالاحتذاء عند عبد القاهر الجرجانى على كونه مجرد حل لقضية نقدية هى قضية السرقات ، ولكنه تجاوز هذه القضية ليتخذ منها ــ فقط ــ مقدمة للنتيجة التى يهدف إلى إثباتها ، والتى كانت من وراء تأليف كتاب " دلائل الإعجاز " ، تلك التى تتمثل فى دلائل الإعجاز ، والمتأمل فى حديث عبد القاهر المسهب عن الاحتذاء فى الرد على القاضى عبد الجبار يجده قد بنى رؤيته على أساسين ، أما الأساس الأول فيتمثل فى قوله :

" واعـلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبـتدئ الشـاعر فى معـنى له وغرض أسلوباً ــ **والأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه** ــ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به فى شعره " (١٢١) ، فخص هنا الاحتذاء بالأسلوب وهو الضرب من النظم ، ويتمثل الأساس الثانى فى " أنه معلوم لكل من نظر أن الألفاظ من حيث هى ألفاظ وكلم ونطق لسان لا تختص بواحـد دون آخـر ، وأنهـا إنمـا تخـتص إذا تُوخِيَ فيها النظم " (١٢٢)، أى أن الخصوصـية إنمـا تكون بتوخى النظم ، ومن ثم يؤكد فكرته التى كان مدار كتابه عـليها والمتمثـلة فى التماس دلائل الإعجاز فى توخى النظم والنسق والأسلوب ، وهذا كله موضع التمايز والتفرد والخصوصية التى تبلغ أقصى مستوياتها عنده فى الـنص القرآنى ، ولذلك يقرر عبد القاهر فى منعطف من منعطفات محاورته التى أنشأها رداً على زعم المعتزلة أن يكون النسق فى الألفاظ :

" أعـلمت أنه لا يكون الإتيان بالأشياء بعضها في إثر بعض على التوالي نسـقا وترتيـبا حـتى تكـون الأشياء مختلفة فى أنفسها ثم يكون للذى يجيء بها مضـموما بعضـها إلى بعـض غـرض فيها ومقصود لا يتم ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخير لها مواضع فيجعل هذا أولاً وذاك ثانياً فإن هذا ما لا شبهة فيـه عـلى عـاقل ، وإذا كان الأمر كذلك لزمك أن تبين الغرض الذى اقتضى أن تكون ألفاظ القرآن منسوقة النسق الذى تراه .

ولا مَخلَص له من هذه المطالبة لأنه إذا أبى أن يكون المقتضى والموجب لـلذي تراه من النسق المعانى وجعله قد وجب لأمر يرجع إلى اللفظ لم تجد شيئا يحيل الإعجاز فى وجوبه عليه البتة " (١٢٣).

ليحدد بذلك النتيجة التى انطلق من قدسية النص لإثباتها ، والتى تتحدد فى بيـان إعجـاز النص القرآنى بتفرد النظم الذى هو الأسلوب والنسق ويلتمسان فى توخى معانى النحو .

أما رولان بارت فقد استخلص نتيجة عرضه لفكرة التناص بقوله : " نعلم الآن أن الـنص لا ينشـأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً ، معنى لاهوتياً إذا صح التعبير (هو رسالة المؤلف الإله) ، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد ، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض ، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : الـنص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة ، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقـلد فعـلاً هـو دومـاً متقدم عليه ، دون أن يكون ذلك الفعل أصلياً على الإطلاق " (١٢٤) .

وبذلك يصل رولان بارت إلى نفى الأصالة نفياً مطلقاً ، ومن ثم نفى اليقين فى أن يكون هناك معنى محدداً مقصوداً من قِبل المؤلف ، بل إن نفى المؤلف وقصده ومعناه .....ز

" عندما يبتعد المؤلف ويحتجب ، فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يغدو أمراً غير ذى جدوى ، ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً ، إنها إغلاق الكتابة ، وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة ، إذ أن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبى : بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته ، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هى سيادة الناقد ، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم (حتى ولو كان جديداً) موضع خلخلة مثل المؤلف ، ذلك أن الكتابة المتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح ، وليس فيها تنقيب عن الأسرار ، فالبنية يمكن أن تُرصد وتُتابع خيوطها فى جميع لغاتها ومستوياتها ، ولكن ليس فيها عمق ينبغى التنقيب فيه . فضاء الكتابة فضاء ينبغى مسحه لا اختراقه . والكتابة ما تنفك تولد المعانى ولكن قصد تبخيرها : إنها لا تفتأ تحرر المعنى . بناء على هذا ، فعندما يأبى الأدب (ربما كان من الأفضل أن نتكلم بعد الآن عن الكتابة) النظر إلى النص (وإلى العالم كنص) ، كما لو كان ينطوى على سر ، أى على معنى نهائى ، فإنه يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت ، وأنها ثورية بالمعنى الحقيقى للكلمة : ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه ، معناه فى النهاية رفض للاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون " (١٢٥)

وبعيداً عن حساسية الدين والعقيدة ، وبمحاولة منا لاصطناع الموضوعية العلمية الوصفية المحايدة ، فإننا نرى النتيجتين تتغذيان بأبعاد تتحدر فى مواقف عقائدية ، لا شك فى أنها مختلفة أشد الاختلاف ، متباينة أعنف تباين ، فبينما راح عبد القاهر ينطلق من قدسية النص ويسلك مسلك التماس الدلائل لهذه القدسية ، نحا رولان بارت المنحى الثورى الذى خلص منه إلى ***أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه ، معناه فى النهاية رفض للاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون*** ، فقط أردت أن أضع هذه الأوجه للاختلاف بين أيدينا .

وبعـد ، فأود التنبيه إلى أن تركيزنا على بيان هذه الجوانب للاختلاف بين الرؤيـتين لا يعنى سوى أن تكون هذه الفروق واضحة بين أيدينا ونحن نقيم حواراً فى أذهانـنا بيـن الـتراث والحداثة ، وأن هذا التركيز لا يعنى بحال أننا نرفض الحداثـة لحسـاب التراث أو نرفض التراث لحساب الحداثة ، وأننا أيضاً لا ننطلق بهدف التوفيق ، ولكننا ننطلق من إيمان بوجوب تقويم خطانا فلا تجمح نحو الحداثة

أو ترفضـــها ، قـــبل أن تكـــون على دراية متأنية بجوانب الاتفاق والاختلاف بين الرؤيتين الحداثية والراثية إذا تشابهت الموضوعات وبعض الأفكار .

ليـــس مـــا أعـــنيه بالتركيز على بيان أوجه الاختلاف بين نظرية التناص الحداثيـــة وتـــناول ظاهرة السرقات الشعرية فى النقد الأدبى العربى القديم هو قطع الصـــلة تماماً بين الرؤيتين ، ولكن فقط قصدت أن تكون أوجه الاختلاف حاضرة فى أذهاننا ونحن ننظر إلى الرؤيتين ، فلا نذيب رؤية فى أخرى ، ولا نمحو رؤية لحســـاب الأخرى ، ولا ندعى التطابق فى رؤيتين مختلفتين جذرياً ، فليس ثم معنى لـــلمحاولة المُجهَضة للربط بين التناص وقضية السرقات الشعرية فى النقد الأدبى ، ولعـــل الأجـــدى مـــن محـــاولات الربط العقيمة هذه هو طرح الظاهرة ـــ ***ظاهرة السرقات الشعرية*** ـــ لا القضية ـــ ***قضية السرقات الشعرية فى النقد الأدبى*** ـــ من جديد فى ضوء نظرية التناص .

إنهـــا رؤيـــة تتلاقح فيها الرؤية الحداثية مع النقد الأسلوبى ومقولات النقد الأدبى العـــربى القديـــم فيما يمكن أن نطلق عليه : " **التناص الأسلوبى** " ، لنُقصر التـــناص عـــلى الظواهـــر الأســـلوبية الـــتى تعد ـــ قديماً وحديثاً ـــ مناط الإبداع والخصوصـــية والـــتميز والتفرد ، ولذلك نظر إليها النقد الأدبى القديم عند العرب عـــلى أنها موضع ادعاء الأخذ ـــ من ناحية ـــ وأنها موضع الأصالة ، من ناحية أخـــرى ، وجاءت معالجة عبد القاهر الجرجانى مستخلصة نتيجة بالربط بين التفرد فى النظم والأسلوب والنسق ، بوصفه توخى معانى النحو ، وتحديد مفهوم الاحتذاء فى ضوء هذه المصطلحات ، بالبحث فى دلائل الإعجاز .

التناص الأسلوبى

ومن ثم يكون من المقترحات التى يطرحها جدل المنهج والظاهرة هنا بعدّ خـــاص للتـــناص Intertextuality ، يتمـــثل فى تتبع حركة التداخل النصى على مســـتوى الظواهـــر الأسلوبية برصد دخول عناصر بنائية من الصياغات والأنساق للنصوص السابقة فى نصوص أخرى لاحقة ، فإن السرقات الشعرية تقدم مادة ثرية للبحث فى هذا التتبع قد يكون فى غير هذا البحث متسع لاستقصاء القول فيه ، فهذا الـــبحث معنى بالظاهرة الأسلوبية ، ومن ثم فإن التعرض للتناص فى هذا المنعطف مـــن الدراسة لا يطمح إلى استقصاء القول حول هذا المصطلح الحداثى ، بقدر ما يأتى بمثابة محاولة لضبط بعض أوجه الخلط الشائع فى الكتابات الحديثة من الربط بيـــن السرقات والتناص ، إلى حد جعلت معه بعض هذه الكتابات السرقات مرادفاً للتـــناص ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى استجابة لما تطرحه عملية الجدل بين المنهج والظاهرة من أفكار حول احتذاء الظواهر الأسلوبية .

والفكـــرة المطروحة هنا تتحدد فيما يمكن أن نطلق عليه التناص الأسلوبى أو أســـلوبية التـــناص ، بمعـــنى أن الأسلوب الأول يدخل فى بنية أسلوب جديد ، وتنطلق هذه الفكرة من فرضية خلاصتها أنه : كما أن الأفكار تتوالد فإن الأساليب أيضاً تتوالد .

وتـــأتى هذه المعالجة شاخصة إلى مظهرى الغياب والحضور معاً ، ولأن الحضـــور هـــو الظاهرة الأعم والأوسع انتشاراً ، فسنقف هنا عند ظاهرة الغياب ، والغيـــاب هـــنا يعـــنى غياب الظاهرة الأسلوبية عن بعض الأبيات ، وقد تنبه عبد القاهر الجرجانى إلى هذا الظاهرة

وسنقف هنا أمام نموذج للتوالد الأسلوبى ، لنرى كيف استحال **الجذر الأسلوبى** ـــ إن صح التعبير ـــ فى النص الأول إلى وجود مغاير فى النص الأخير فى رحلته عبر نصوص أخرى ، وإلى أى حد توارت ملامح الأسلوب الأول لتحقق للأسلوب الأخير أصالة ما ؟ وإلى أى حد ظهرت هذه الملامح لتحقق الانتماء إلى النص الأسبق ؟

****

فالتـــناص مـــن الوجهـــة الأسلوبية ـــ إن صح التعبير ـــ يُعنى بالظاهرة الأســـلوبية الـــتى تتفاوت بين التراكيب والظواهر البيانية والبديع ، وقد تنبه النقاد العـــرب القدمـــاء إلى هـــذه الظاهرة وقد قد اتسمت معالجاتهم بالتناثر بين مختلف التعليقات وجاءت مفتقدة المنهجية ، ولكنها ـــ مع ذلك ـــ لا تستعصى على المنهجة ، إذ يمكـــن ضم هذه الملاحظات لتشكل مجالاً للنقد الأسلوبى ، كما تفتح رؤية لما عُرف فى النقد الأدبى القديم بظاهرة السرقات .

الاستعارة

وقـــد تنبه عبد العزيز الجرجانى إلى الأخذ فى الظواهر الأسلوبية ، ولكنه قصره على الاستعارة لما فيها من خصوصية عقد علاقة جديدة بين طرفيها ، وهذه العلاقـــة هى مـــناط الإبداع فى الاستعارة ، فالاستعارة بأبعادها النفسية الشعورية واللاشـــعورية ، وانتهاكها للعلاقات المستقرة المألوفة تحمل بصمة صاحبها ، ومن ثـــم فـــهى موضع ادعاء السرقة ، يقول : " وإنما يُدعى ذلك فى اللفظ المستعار أو الموضوع ، كقول أبى نواس :

طوى الموتُ ما بينى وبين محمد ... وليس لما تطوى المنية ناشر

وقول البطين البَجَلى :

طوى الموت ما بيني وبين أحبتي ... ثم كنت أعطى ما أشاء وأمنع[١٢٦]

فاللافت هنا هو اشتراك الشاعرين فى إسناد الفعل طوى إلى الموت ، وبهذا الإسناد تتحقق العلاقة المجازية .

وقد جاء التفات القاضى الجرجانى إلى هذا الملمح شاغلاً له عن التنبه إلى ما أطلق عليه احتذاء المثال ، فى قول أبى نواس :

أتت دونها الأيام حتى كأنها ... تساقط نور من فتوق سماء

وقول جرير :

يجرى السواك على أغر كأنه ... برد تحدر من متون غمام

وإذا كان القاضى الجرجانى لم يول كبير اهتمام بهذا الملمح فإنه لم ينفه تماماً ، نجد ذلك واضحاً فى تعليقه على البيتين بقوله : " ولست أرى شبهاً يشتركان فيه إلا إن ادُّعى احتذاء المثال ، فلعله " [١٢٧]

التشبيه

والتشبيه من الظواهر الأسلوبية التى عمد الشعراء إلى احتذائها

وقال المرار الفقعسى فى وصف الأثافى :

أَثَرُ الْوُقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا ... بِخُدُودِهِنَّ كَأَنَّهُ لَطْمُ

فأخذه أبو تمام فقال :

أَثَافٍ كَالْخُدُودِ لُطِمْنَ حُزْناً ... وَنَؤْىٌ مِثْلُ مَا انْفَصَمَ السِّوَارُ

إن تعليق الآمدى يكشف لنا عن منحاه الذوقى وأن الأبعاد التى تحكم نهجه فى الموازنة بعدت به عن إدراك جوهر الأخذ المتمثل فى الظاهرة الأسلوبية وهى هنا التشبيه ، فله على هذين البيتين تعليقان ، ينصف فى الأول أبا تمام بقوله: " أورد المعنى فى مصراع ، وأتى فى المصراع الثانى بمعنى آخر يليق به فأجاد"، وهذا ما تجده فى مصراع أبى تمام ، ولكنك إذا حاولت تعليل إجادة أبى تمام فى هذا الإيجاز بأنها تكثيف للدلالة ؛ لعلمك أن هذا التكثيف من أدق خصائص القول الشعرى ، وأنه تجنب آفة التفسير التى لا يجدر الشعر بها ، وجدت الآمدى يجعل ما هو ميزة فى نظرك عيباً ، فيخلص إلى تفضيل بيت المرار بقوله : " إلا أن بيت المرار أشرح وأظهر معنى ، لقوله : أثر الوقود على جوانبها فأبان المعنى الذى من أجله أشبهت الخدود الملطومة " . [١٢٨]

وعلى الرغم مما يبعث عليه تعليق الآمدى من إثارة المزيد من التساؤلات عن تعصب الآمدى على أبى تمام ، فإنه يقدم بياناً واضحاً عن منحاه الذوقى والإدراكى ، بحيث لا يخفى على أحد إيثاره السهولة والوضوح على العمق و

الغموض حتى إذا جاء فنياً .

ـ وقال أبو نواس :

فالْخَمْرُ يَاقوتَةٌ وَالْكـأسُ لُؤْلؤَةٌ مِنْ كَـفٍّ لُؤْلؤَةٍ مَمْشوقَةِ الْقَـدِّ

أخذه أبو تمام فقال وأساء :

أَوْ دُرَّةٌ بَيْضاءُ بِكْرٌ أُطْبِقَتْ حَبَلاً على ياقوتةٍ حَمْراء

لأن قوله : " (أطبقت) حبلا " كلام مستكره (قبيح) جداً .

وصـف أبو نواس الخمر فشبهها بالياقوتة وشبه الكأس الذي وضعت فيه باللؤلؤة وزاد فوصف الجارية التى تحمل له الخمر بأنها هى الأخرى لؤلؤة ممشـوقة القـوام على سبيل الاستعارة التصريحية ، أبو تمام أراد هذا المعنى فوصـف الخمـر بالياقوتة والكأس باللؤلؤة لكنه أفسد المعنى حين قال حمراء لأنها ليس لها أى فائدة هنا ولا تزيد المعنى شيئاً .

وقال الطائى :

ورَكْب كأطْرَاف الأَسنَّة عَرَّسُوا عَلَى مثلهَا واللَّيْلُ تَسْطُو غَياهِبُهْ

لأَمْرٍ عَليهِمْ أَن تَتِمَّ صُـدُورُهُ وليس عليهِمْ أَن تَتِمَّ عـوَاقِبُـهْ

أخذ صدر البيت الأول من قول كثيرا :

ورَكْب كأَطْرافِ الأَسِنَّةِ عَرّجُوا قَلائِصَ فـــى أَصْلابهِنَّ نُحُولُ

ويشبه قول البعيث :

أَطاقَتْ بِشُعْثٍ كالأسِنَّةِ هُجَّدٍ بِخاشِعةِ الأَصْواءِ غُبْرِ صُحُونُهَا

وأخذ معنى البيت الثانى من قول الآخر :

غُـلامٌ وَغَّى تقحَّمهَا فَأَبْلَـى فَخَانَ بَلاءَهُ الزمنُ الْخـؤُونُ

فكانَ عَلَى الْفَتَى الأَقْدَامُ فِيهَا وليس عليهِ ما جَنَتِ الْمَنُونُ (١٢٩)

يذهـب أبو تمام إلى وصف هذا الركب وما أصاب الإنسان والحيوان من نصب وإعياء لصعوبة الرحلة وكثرة المشاق والأهوال التى تعرض لها هذا الركب فى رحلته .

الظاهـرة الأسلوبية هنا هى التشبيه ، فقد شبه كُثير هذا الركب بأطراف الأسنة ليـدل عـلى شـدة الـنحول ودقة أجسادهم ، ولقد ذكر كثير التشبيه صريحاً فقال «قلائـص فى أصلابهن نحول » ولم يقل مثلاً ناحلة ، ويبدو من تشبيهه أنه يظهر عليهن بعض علامات النحول وليس نحولاً كاملاً ، وربما كان أبلغ فى وصفه وأدق أن يقول ناحلة .

ووصـــف أبـــو تمام هذا الركب وشبهه أيضاً بأطراف الأسنة وزاد على معنى كثير عمقاً للدلالة ولطفاً عندما ذكر أنهم يسترون ولكن أى راحة تلك فهم لن يســتريحوا عـــلى فـــراش ولا أرض ممهـــدة ولكـــن على مثل تلك الأسنة سوف يســتريحون فى مكان به صخر وعر ليس مكان به راحة وهذه الزيادة لم تكن فى بيـــت كـــثير ، وأيضاً كلمة تسطو فى بيت الطائى دلت على شدة إحكام ظلمة الليل وســيطرة الظلام على المكان والتى تضاعف من العناء ودلالة المشقة ، وهذا ما لم يذكـــره كثير على الإطلاق فى بيته ؛ ولقد شكل هذا العنصر فى استعارة . وهكذا فإن أبا تمام زاد فى عناصره وتراكيبه البلاغية وفاق كُثَير بكثير .

بالإضـــافة إلى أن أبا تمام ذكر بيتاً آخر له أن يصير مثلاً أو حكمة فقد خرج عن حدود الخبرة الذاتية .

أمـــا الـــبعيث فقد شبه هذا الركب أيضا بأسنة السيوف وقد وصفه بكلمة شـــعثُ وهى كـــلمة عادية موجودة منذ القدم ومستهلكة فى الشعر ، ووصفهم بأنهم نـــزلوا لـــلراحة كـــأنهم عـــاكفون فى مسجد ، وأضفى هذا الشعور على الأحجار الموجـــودة فى هـــذا المكان فهى ساكنة لا تتحرك ، وإن كان هذا من طبيعتها لكنه أراد أن يوضـــح أن هـــذا المكان ليس به أحد ولا صوت أى كائن حى ، ونرى أن الـــبعيث اعتمد على الظلمة ووحشية هذا المكان أما أبو تمام فبالغ فى التدليل على عناصر هذه الظلمة .

أمـــا الشاعر الآخر فى البيت الثانى نجده أتى به مفسراً للبيت الأول فهو بمثابة إعادة لصياغة الدلالة الموجودة فى البيت الأول .

أما أبو تمام جاء بهذا المعنى فى بيت واحد فقط .

وقد حدد الشاعر الآخر نهاية هذه المعركة بمقتل هذا الفتى فى قوله :

« وليس عليه ما جرت المنون »

أمـــا أبو تمام فقد جعلها مفتوحة أمام القارئ فليست المنون دائماً هى نهاية المعـــركة بل ممكن أن تكون الخسارة مما يدفع هذا المقاتل ليعيد الكرة ثانية وثالثة حتى ينال ما يريد .

المراجع والتعليقات

١ ـ جون كوين : اللغة العليا ، ترجمة د. أحمد درويش ، ط المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٥ ص ٣٨
٢ ـ د. عيد بلبع : استنطاق النص ، ط١ دار الوفاء القاهرة ١٩٩٨ ص ١٤ ـ ١٧
٣ ـ د. عيد بلبع : النقد الأدبى ، أعلامه وقضاياه ، حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، ط١ القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ١٣
٤ ـ ذكر د . جابر عصفور هذا التعريف لبياجيه ، ترجمة د. مصطفى سويف ، أنظر قراءة التراث النقدى ، ط١ دار سعاد الصباح ١٩٩٢ م ص ١٢٦ .
٥ ـ أولمان : اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب ، ضمن كتاب : اتجاهات البحث الأسلوبى ، انتقاء د. شكرى عياد وترجمته ط٣ القاهرة ١٩٩٩ م ص ١١١ .
٦ ـ ليو شبتسر : علم اللغة وتاريخ الأدب ، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبى ، مرجع سابق ص ٦٩
٧ ـ ريفاتير ص ١٢٦
٨ ـ هنريش بليت : البلاغة والأسلوبية ، ترجمة د. محمد العمرى ص ١٩
٩ ـ د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢٦ إلى ٣١
١٠ ـ د. سعد مصلوح : من الجغرافية اللغوية إلى الجغرافية الأسلوبية ص ٢٢
١١ ـ د. شكرى عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، مرجع سابق ، ص ٤٤
١٢ ـ بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د. منذر عياشى ، ط ١ مركز الإنماء القومى ، بيروت ، بدون تاريخ ص ٣٧
١٣ ـ Brown . G . Yule : Discourse Analysis . P. 223
١٤ ـ المرجع السابق ص ٢٢٣ وما بعدها .
١٥ ـ Jef Verschueren : Understanding Pragmatics, P.75
١٦ ـ هنريش بليت : البلاغة والأسلوبية ص ٥٢
١٧ ـ بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د. منذر عياشى ط ١ بيروت ص ٢٢ ، وقد تعرض د. المسدى لمقولة بيفون هذه بالتحليل عارضاً لمن تأثروا بها من أمثال شوبنهاور ، وفلوبير ، وماكس جاكوب ، المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٦٧
١٨ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللسانى ، ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ص ١٣٧
١٩ ـ أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ط ٦ القاهرة ١٩٦٦ ص ٤٠
٢٠ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللسانى ، ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٤٣
٢١ ـ J. Murry : The problem of style . London. 1967
٢٢ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللسانى ، ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٤٥
٢٣ ـ ليو شبتسر : علم اللغة وتاريخ الأدب ، ت د. شكرى عياد ، منشور ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى ص٦٩ ، ٧٠
٢٤ ـ بليت ص ٥٣
٢٥ ـ بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د. منذر عياشى ط ١ بيروت ص ٢٢ ، د. المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٧٥
٢٦ ـ أولمان : اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب ، منشور ضمن اتجاهات البحث الأسلوبى ترجمة د. شكرى عياد ص ١١٢ ، ١١٣
٢٧ ـ ليو شبتسر : علم اللغة وتاريخ الأدب ص ٧٠
٢٨ ـ بليت : البلاغة والأسلوبية ص ٥٣
٢٩ ـ د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ط ٤ دار سعاد الصباح ١٩٩٣ م ، ص ٦٤
٣٠ ـ د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٦٦
٣١ ـ راجع د. المسدى ص ٧٠
٣٢ ـ د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ، ط١ القاهرة ١٩٩٧م ص ١٠٨ ، ليو شبتسر : علم اللغة وتاريخ الأدب ، ص٦٨ ـ ٨١ ، د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب ص ٧٣ ، ١٦٧ ـ ١٦٩
٣٣ ـ د. لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ، ط١ القاهرة ١٩٩٧م ص ١٠٥
٣٤ ـ البيت : حذر امرئ قصرت يداه على العدا كالدهر فيه شراسة وليان
ديوان أبى نواس ص ٤٠٦
٣٥ ـ ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٢٠٩
٣٦ ـ أولمان : المرجع السابق ص ٨٥

٣٧ ـ سعيد مصلوح السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، قراءة في مبحث السرقات ، منشور ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ص ٧٦٧ النادي الأدبي الثقافي بجدة١٩٨٨ م ، ص ٥٩
٣٨ ـ د. المسدي : الأسلوبية والأسلوب ص ٧٥
٣٩ ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمام ص ٢١
٤٠ ـ Raman Selden : The theory of criticism , from Plato to the present , New york , 1988 , P 365 , 366
٤١ ـ ابن الأثير : المثل السائر جـ ٢ ص ٣٤٧
٤٢ ـ المرزباني : الموشح ٢٩٢
٤٣ ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٤٧٩
٤٤ ـ مصلوح ص ٣٨ ، ٣٩
٤٥ ـ ريفاتير : معايير لتحليل الأسلوب ، ترجمة د. شكري عياد ضمن كتاب : اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٢٦
٤٦ ـ بليت ٥٢
٤٧ ـ مصلوح ص ٤٧
٤٨ ـ مصلوح ص ٣٨
٤٩ ـ بليت ص ٥٧
٥٠ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ص ٤١٠
٥١ ـ ريفاتير ص ١٢٨
٥٢ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني ، ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٨ ، ١٣٩
٥٣ ـ ميكل ريفاتير Michael Riffaterre : معايير لتحليل الأسلوب ترجمة د. شكري عياد ، ومنشور ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٢٨
٥٤ ـ د. سعد مصلوح : من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية ، عالم الفكر ، مجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ يناير : يونيو ١٩٩٤ ص ٢٠ ، ٢١
٥٥ ـ د. سعد مصلوح : من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية ، ص ٢١
٥٦ ـ اتجاهات البحث اللساني : ميلكا إفيتش ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ص ١٣٨
٥٧ ـ مصلوح ص ٤١
٥٨ ـ ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ١٩٩٠ م ج: ٢ : ص ٣٤٢
٥٩ ـ ريفاتير : المرجع السابق ص ١٣٠ ، ١٣١
٦٠ ـ ابن الأثير : المثل السائر جـ ١ ص ٣٢٣
٦١ ـ مصلوح ص ٤٣ .
٦٢ ـ مصلوح ٤٣
٦٣ ـ د. لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ص ١٠٩ ، د. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ص ١٦٩
٦٤ ـ ليو شبتسر : علم اللغة وتاريخ الأدب ص ٧١
٦٥ ـ د. شوقي على الزهرة : جذور الأسلوبية ص ٣
٦٦ ـ مادة Philology , Oxford dictionary ومعجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة
٦٧ ـ تمام حسان ص ٢٥٦
٦٨ ـ د. محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ص ٣٣١
٦٩ ـ الزهرة ص ٩
٧٠ ـ ريفاتير : المرجع السابق ص ١٣٢
٧١ ـ ريفاتير : المرجع السابق ص ١٣٥
٧٢ ـ ريفاتير : المرجع السابق ص ١٣٥
٧٣ ـ Eco, U : A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976 . P.283
٧٤ ـ ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني ، ترجمة : د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٤١٠)
٧٥ ـ ريفاتير ص ١٢٥
٧٦ ـ ريفاتير ص ١٢٥
٧٧ ـ الآمدي : الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ، ط٤ جـ ١ ص ٦٥ : ٦٧

٧٨ ـ دلائل الإعجاز ص ٥٠١
٧٩ ـ دلائل الإعجاز ص ٥٠٢
٨٠ ـ دلائل الإعجاز ص ٥٠٢ ، ٥٠٣
٨١ ـ سعيد مصلح السريحي : تكثيف اللغة الشعرية ، قراءة فى مبحث السرقات ، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ، عدد ٥٩ ، ١٩٨٨م الجلد الآخر ص ٧٥٦
٨٢ ـ سعيد مصلح السريحى ، المرجع السابق ص ٧٥٧
٨٣ ـ د. حمادى صمود ، فى مداخلته على بحث سعيد مصلح السريحى ، المرجع السابق ص ٧٧٤
٨٤ ـ سعيد مصلح السريحى ، المرجع السابق ص ٧٦٣
٨٥ ـ سعيد مصلح السريحى ، المرجع السابق ص ٧٦٤
٨٦ ـ عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ص ٢٧٤
٨٧ ـ د. تمام حسان : البيان فى روائع القرآن ص ٤٠٣
٨٨ ـ د. تمام حسان : البيان فى روائع القرآن ص ٤٠٣ ، ٤٠٤)
٨٩ ـ ابن كثير تفسير القرآن العظيم ، المقدمة ، ومقدمة مختصر الصابونى جـ ١ ص ١
٩٠ ـ ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، تفسير الآية ٥٠ من سورة المؤمنون .
٩١ ـ د. عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير ، ط ٤ القاهرة ١٩٩٨م ص ٣٢١
٩٢ ـ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، عالم المعرفة ، الكويت ٢٠٠١ م ص ٤٥٢
٩٣ ـ (عبد العزيز الجرجانى: الوساطة، تـ محمد أبو الفضل إبراهيم و على محمد البجاوى ، القاهرة ١٩٦٦ ص ٢١١)
٩٤ ـ دلائل الإعجاز ص : ٣٣٨ ، ٣٣٩ .
٩٥ ـ دلائل الإعجاز ص ٤٨٣ .
٩٦ ـ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ص ٤٥٣
٩٧ ـ دلائل الإعجاز ، مرجع سابق ص ٤٦٧ .
٩٨ ـ القاضى عبد الجبار : المغنى جـ ١٦ ص ١٩٧ إلى ٢٢٢ ، ووردت ردود عبد القاهر فى كتاب دلائل الإعجاز ص ٦٣ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ومن ٤٦٤ إلى ٤٧٦ ، ومن ٤٨١ إلى ٤٨٤ .
٩٩ ـ (دلائل الإعجاز ص ٤٨١ ، ٤٨٢ ، وكلام الجاحظ فى كتاب الحيوان جـ ٣ ص ١٣٢ ، والبيان والتبيين جـ ١ ص ١٧١)
١٠٠ ـ محمد عزام : النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربى ، دمشق ـ ٢٠٠١ المقدمة
١٠١ ـ محمد عزام : النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربى ، دمشق ـ ٢٠٠١ المقدمة .
١٠٢ ـ المرجع السابق ، الفصل الأول .
١٠٣ المرجع السابق ، الفصل الأول .
١٠٤ ـ المرجع السابق ، الفصل الأول .
١٠٥ ـ عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، تـ محمود محمد شاكر ، ط ٢ ، الخانجى ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٦٠ .
١٠٦ ـ جابر عصفور : مقدمات منهجية ، المجلد الأول ، ص ١٨٨
١٠٧ ـ د.صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ١٢١ .
١٠٨ ـ د. سعد مصلوح ، جـ ٢ ، ص ٨٢١
١٠٩ ـ د. عيد بلبع : خداع المرايا ، دار إيتراك ، القاهرة ٢٠٠٢م ص ٤٤ ، ٤٥
١١٠ ـ رولان بارت : نظرية النص ، ت محمد خير البقاعى ، مجلة العرب والفكر العالمى العدد الثالث صيف ١٩٨٨ م ص ٩٦ .
١١١ ـ د. خليل الموسى : التناص ، جريدة الأسبوع الأدبى العدد ٨٢٨ تاريخ ٢٠٠٢/١٠/١٢ ، دمشق ، سوريا .
١١٢ ـ دلائل الإعجاز ، مرجع سابق ، ص ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، وكلام الجاحظ فى كتاب الحيوان جـ ٣ ص ١٢٧ .

١١٣- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، تـ محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط٣ بيروت ١٩٨٦ ص ١٩٤ .
١١٤- المرجع السابق ، الفصل الأول.
١١٥-ابن الأثير : الاستدراك ص ٥٣ .
١١٦- ابن الأثير : المثل السائر ج: ٢ ص: ٣٥٣ .
١١٧-رولان بارت : نظرية النص ، مرجع سابق ص ٩٦ .
١١٨- رولان بارت : نظرية النص ، مرجع سابق ص ٩٦ .
١١٩- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، مرجع سابق ص ١٩٤ .
١٢٠- رولان بارت ١٩٨٠ : درس السيميولوجيا ، ت عبد السلام بنعبد العالى ط٣ توبقال الدار البيضاء ١٩٩٣م ص ٨١
١٢١- دلائل الإعجاز ٤٦٨ .
١٢٢- المرجع السابق، ص ٤٧٦ .
١٢٣- دلائل الإعجاز ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ .
١٢٤- رولان بارت : درس السيميولوجيا ، مرجع سابق ص ٨٥ .
١٢٥-،رولان بارت : درس السيميولوجيا ، مرجع سابق ص ٨٦ .
١٢٦- عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ، تـ محمد أبو الفضل إبراهيم و على محمد البجاوى ، القاهرة ١٩٦٦ ص ٢١١ .
١٢٧- عبد العزيز الجرجانى : الوساطة ، تـ محمد أبو الفضل إبراهيم و على محمد البجاوى ، القاهرة ١٩٦٦ ص ٢١١ .
١٢٨- الآمدى : الموازنة جـ ص .
١٢٩- السابق نفسه.