السرقات الأدبية وسؤال الإبداع
مقاربة في ضوء نظرية التناص

الدكتور: مسعود بودوخة
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة سطيف 2

الملخَّــص:

يعد موضوع السرقات الأدبية الذي شغل النقاد لمدة قرنين على الأقل مفهوما مناظرا لمفهوم التناص من بعض الأوجه، وقد خلّف الجدل حول هذا الموضوع جهودا متميّزة قائمة على القراءة المقارنة للنصّ، ممّا أسهم في تاصيل الدراسات النقدية التطبيقية في البلاغة والنقد الأدبي العربي.

وفي هذه الورقة نريد أن نتناول ملامح التناص في تراثنا العربي من منظور تبين نظرة نقادنا إلى عملية اقتباس المعاني والأفكار وهل هي برأيهم عملية سلبية تدل على عجز ... أم هي فعل إبداعي جمالي يدل على وعي المبدع، وقدرته على الاستفادة من خبرته الأدبية بالنصوص، وتشغيل آليات التفاعل الفني بينها.

الكلمــات المفتاحيــة: السرقات الأدبية، التناص، الإبداع، الاتباع، الاقتباس الأدبي

les vols littéraire et Question de la créativité
Dans la lumière de la théorie de l'intertextualité

Résumé:

Le thème de vol littéraire, qui a occupé les critiques depuis au moins deux siècles est un concept correspondant à la notion d'intertextualité, à certains égards, il était derrière la controverse au sujet de cette circulation des efforts fondés sur une lecture comparative du texte, qui a contribué à l'enracinement des études critiques appliquées dans la rhétorique et de la critique littéraire arabe.

Dans cet article, nous voulons aborder le sujet de l'intertextualité dans notre héritage arabe du point de vue montrant regarder nos critiques à citer le processus de significations et des idées et est-il qu'ils pensent processus négatif démontre le déficit ... ou est-ce un acte de création de l'esthétique témoigne de la conscience créatrice, et sa capacité à tirer parti de l'expérience des textes littéraires, et le fonctionnement des mécanismes techniques d'interaction entre eux.

Mots clés: vols littéraires, intertextualité, la créativité, citations littéraires .

Literary thefts and The question of creativity
In the light of the theory of intertextuality

Abstract:

The theme of literary theft, who has held the critics for at least two centuries is a concept corresponding to the concept of intertextuality in some respects, it was behind the controversy about this outstanding efforts based on comparative reading of the text, which contributed to the rooting of Applied critical studies in rhetoric and the Arab literary criticism.

In this paper we want to address the subject of intertextuality in our heritage Arab from the perspective of showing look our critics to quote the meanings and ideas process and is it they think negative process demonstrates the deficit ... or is it a creative act of aesthetic demonstrates the creative consciousness, and its ability to take advantage of the experience of literary texts, and operation of technical mechanisms of interaction between them.

Key words: literary thefts, intertextuality, creativity, literary quotes

1 ــ التنـــاص: مفهومه وأصوله

التناص كما جاء في معجم اللسانيات لجان ديبوا تحدّده العلاقة التي تجمع بين نصوص متحاورة فيما بينها، ويشير إلى لانهائية المعنى، ودينامية النص.[1]

فمفهوم التناص يقوم على وجود نصّ أصليّ في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، بحيث تكون هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما.

ويربط الباحثون في العادة بين التناص وبين المنهج التفكيكي الذي يمثّل مرحلة ما بعد البنوية، حيث تمتد جذور شجرة التناص إلى أعمق من التفكيك، وفروعها أكثر امتدادا من مساحته، فـــ " ليست آلية التناص حكرا

على المنهج التفكيكي، بل إنها كانت من المرونة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد.

لكن تزامن الاشتغال المعمّق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنوية وتطوّره في كنف التصوّر التفكيكي جعل من التناص نقطة تحوّل من البنوية إلى ما بعد البنوية وعلى ذمة هذا القول جعلوا من الحقل التفكيكي فضاء منهجيا حيويا لتوالد النصوص وتكاثرها وتوارثها[2].

وقد ظهر مصطلح التناص عند جوليا كريسيفا **Julia Kristeva** عام 1966م، وإن كان يرجع في أصوله إلى الروسي ميخائيل باختين **Mikhaïl Mikhaïlovitch** الذي لم يذكر هذا المصطلح بالتحديد وإنما تحدث عن "تعدّدية الأصوات" و"الحوارية"، وحلّلها في كتابه "فلسفة اللغة، وكتاباته عن الروائي الروسي فيودور دستويفسكي **Fiodor Dostoïevski** ...

عرّفت كريستيفا **Kristeva** التناص بأنه "التفاعل النصي في نص بعينه"، وحددت النصوص وفق محورين: محور أفقي يجمع كلا من كاتب النص وقارئه، ومحور عمودي يربط النص بنصوص أخرى، وهذا يذكرنا بمحوري الدراسة اللسانية عند فردينان دوسوسير **Ferdinand de Saussure**

والحق أن من غير الممكن فصل مقولة التناص واهتمام النقاد المتزايد بها عن تلك الاتجاهات التي سادت مع موجة المد البنوي، حيث التركيز على العلاقة بدل الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، وكون العنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له، ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها، فهي أشكال لا جواهر[3].

وإذا كانت اللغة عند البنويين تتجاوز قدرات الفرد، وتحدّد هويته، فإن ذلك يقتضي تجاوز مفاهيم من قبيل الأثر الأدبي والتفكير الجمالي اللذين يؤكدان استقلال كل النصوص والكتاب، فالنزعة الفردانية التي ترتبط بمفاهيم مثل الآلية والإبداعية والتعبيرية، هي إرث ما بعد عصر النهضة التي وصلت أوجها مع الرومانسية وبقيت تتحكم في الخطاب النقدي.[4] وجذور التناص – بذلك – تعود إلى فكرة النظام الكلي الذي يسبق في وجوده الإبداعات الفردية لغويا وأدبيا، وهو جوهر المشروع البنيوي... [5]

لقد نظر النقاد الذين تبنّوا هذه الوجهة، إلى كاتب النص باعتباره منسّقا لما أسماه رولان بارت **Roland Barthes** "المكتوب مسبقا بدلا من منشئه"، إذ يحاول الكاتب أن يحاكي ما كتب سلفا فقط، ولم يكن أبدا أصليا، وقوته إنمّا تكمن في مزج الكتابات السالفة ووصل بعضها ببعض، بطريقة لا تشبه أيا من حبكة ما صاغه السابقون، وهكذا يكون النصّ نسيجا من الاقتباسات وكيانا متعدّد الفضاءات حيث تلتقي عدة كتابات لا أحد منها مبتكر وأصلي.

ومن بين ما استدل به أصحاب هذا الاتجاه مقولة كلود ليفي ستروس **Claude Lévi–Strauss** "لا أشعر بأنني أكتب كتبي، ولكن أشعر بأن كتبي تكتب عبري."[6]

فالكتّاب وفق هذا المنظور لا يكتبون – كما يقول رولان بارت ــ **Roland Barthes** – للتعبير عن ذواتهم، وإنما يملكون القدرة على خلط أو

تركيب كتابات موجودة بالفعل فحسب، وما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها، فاللغة تسبق الذات المبدعة.(7)

إن هذا الاتجاه – كما أسلفنا – لذو صلة وثيقة بما كان تبناه "دو سوسير **Ferdinand de Saussure** " من أن اللغة وجدت قبل المتكلّم الفردي، وأننا مؤطّرون مسبقا بنظام سيميائي هو اللغة، وهذا ما ظهر بوضوح بعد ذلك عند النقاد التفكيكيين كـــ "بارت **Barthes** " الذي يرى أن اللغة هي التي تتكلّم وليس الكاتب، فأن تكتب يعني – من وجهة نظره – أن تصل إلى درجة أن اللغة وحدها هي التي تشتغل وتعمل... ولكي نتواصل علينا استعمال مفاهيم وأعراف موجودة (8).

وتماشيا مع هذا الاتجاه ذهب ميشيل فوكو **Paul-Michel Foucault** إلى أن حدود الكِتَاب ليست واضحة ، فما عدا العنوان والسطور الأولى وآخر نقطة، وفيما عدا بنيته الداخلية وشكله المستقل، فهو متقاطع ومتشابك في نظام من الإحالات مع كتب أخرى ونصوص أخرى وجمل أخرى، إنها بمثابة نقطة تقاطع داخل شبكة أعقد.(9)

وهكذا فإن الرؤى النقدية الجديدة تُجمع على نفي وجود نص بكر صاف، خال من آثار الملامسات النصية، فكأن النصّ اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقّف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها.(10)

وهنا يصبح الإنسان ذاته نقطة ضمن شبكة العلاقات التي يخضع لها ويتحدّد سلوكه بمقتضاها، ويغدو الحديث عن الوعي الإنساني وهما زائفا، أو زيفا واهما، بل يتبدّى الوعي وكأنه العدوّ الأول السرّي لعلوم الإنسان، كما كتب ليفي ستروس **Lévi-Strauss** [11] ، وتتراجع المبادرة الخلاقة للإنسان الذي يتصرّف كذات مسؤولة ويشارك فعليا بقراره في تدشين مستقبله .[12]

ويمكن أن نخلص مما سبق إلى أن الكاتب وفق المنظور النقدي الجديد – البنيوي والتفكيكي بعده – يحاول أن يعبر عن ذاتيته ولكن ضمن ما هو محدّد سلفا من أنساق لغوية تبدأ من مستوى الأصوات، وتمرّ عبر النسقين الصرفي والنحوي، لتصل إلى الأنساق الدلالية، ويمكن أن نعدّ التناص انطلاقا من هذا المنظور استعمالا لمستوى آخر من الأنساق الكبرى أو الأنساق النصية التي يعمد الكاتب إلى اختيار أدواته من ضمنها والتأليف بينها، مستفيدا مما هو متاح ولكن مقيّدا به أيضا.

2 – التناص في التراث النقدي والبلاغي: [13]

ذهب بعض الباحثين إلى أنّ "المفاهيم البلاغية القديمة تنحو نحوا معياريا يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين أدبيا وأخلاقيا، وأن لا أدل على ذلك من عبارة (السرقات الأدبية) التي جعلت له عنوانا، على عكس المفهوم التناصي المعاصر الذي صار سمة جمالية للنصوص الخصبة"[14].

والحق أن التناول البلاغي للمباحث المتعلقة بتفاعل النصوص ليس كله ذا منحى معياري يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين، كما أن المفهوم التناصي المعاصر لا يعبّر بالضرورة سمة جمالية للنصوص.

أما كون المفهوم التناصي المعاصر لا يعكس بالضرورة سمة جمالية للنصوص فيستشف من أعمال رواد هذا الاتجاه أنفسهم، حيث لم يكن مبتغاهم البحث عن السمات الجمالية للنصوص بقدر ما كان بحثا عن تفاعلات النص وتحولاته وعلاقاته البنوية مع غيره من النصوص، ومعلوم أن البحث عن البنية التي هام بها البنويون حينا من الدهر يجافي الحكم والتوجه الجماليين، حتى إن البحث البنوي وما بعد البنوي لم يستطع وبعد عشرات من السنين وضع يده على شفرة جمالية في النصوص الأدبية بعد أن اقتنع الباحثون ألا وصفة سحرية محدّدة بإمكانها لوحدها تحقيق فنية النص وجماليته.

وأما كون التناول البلاغي للمباحث المتعلقة بتفاعل النصوص ليس كله ذا منحى معياري يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مشين فهذا ما نسعى بحول الله لتبيانه.

لقد عرف النقاد والبلاغيون القدماء ظاهرة تفاعل النصوص واشتراكها فيما بينها وعالجوها ضمن طائفة من القضايا والمباحث والمصطلحات. غير أن أبرز مصطلح عولجت ضمنه تلك القضايا هو مصطلح (السرقات)، الذي يوحي من حيث دلالة لفظه المجرد بمعنى سلبي من دون شك، وهو في هذا كمثيله (الكذب) الذي حاز قدرا كبيرا من نقاش القدماء حول الأدبية والإبداع حتى غدا قضية نقدية اختلف بشأنها الدارسون بين رادّ منكر، ومعترف مؤيّد. بين من يحمله المعنى الأخلاقي للمصطلح على الحرج من إثباته في نصوص البلاغة والإعجاز، وبين من لا يتوقف كثيرا عند دلالات الألفاظ والمصطلحات، ما دام الشأن شأن مفاهيم قابلة للكينونة والوجود.

وعلى الرغم من الدلالة السلبية لمصطلح السرقات فإن كثيرا من البلاغيين تجاوزوا هذا الأمر للبحث في الأوجه الجمالية لهذا الذي سمّي سرقة، حتى إن صاحب الطراز يرجّح كونها من أوجه البديع، فيقول: "... وهل تعد السرقة الشعرية من علم البديع أم لا؟ فيه وجهان: أحدهما أنها تكون معدودة فيه، لأن كل واحد من السابق و اللاحق إنما يتصرف في تأليف الكلام ونظمه و ترديده بين الفصيح و الأفصح و الأقبح و الأحسن، و هذه هي فائدة علم البديع و خلاصة جوهره، وثانيهما أنها غير معدودة في علم البديع لأن معنى السرقة هو الأخذ... والأول أقرب"[15] .

ثم يذكر العلوي حجج القائلين ببديعية السرقات، وذلك " أن علم البديع أمر عارض لتأليف الألفاظ وصوغها وتنزيلها على هيئة تعجب الناظر، وتشوّق القلب والخاطر، وهذا موجود في السرقات الشعرية، فإن الشاعرين المفلقين يأخذ كل واحد منهما معنى صاحبه، ويصوغه على خلاف تلك الصياغة، ويقلبه على قالب آخر فإما زاد عليه، وإما نقص عنه، وكل ذلك إنما هو خوض في تأليف الكلام ونظمه." [16] ويخلص العلوي من ذلك إلى أن الأخلق عد السرقات من البديع.

ومعنى هذا أن اقتباس قدر من المعاني والألفاظ من نصوص أخرى ليس أمرا مشينا في ذاته وفي جميع الحالات، وإنما الشأن في مدى التوفيق الذي يحالف الشاعر أو الكاتب في توظيف هذا الأخذ، وجعله سمة جمالية تطبع نصه.

بل إن بعض نصوص البلاغيين توحي بتفضيل المتبع المجيد إذا فاق نصّه نصّ سالفه جمالا وإبداعا، من ذلك ما ذكره القيرواني في العمدة حين قال: " ... غير أن المتّبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن

الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه." (17)

وقد ترسّخ هذا المفهوم المحايد حتى غدا ملازما لتعريف السرقات، حيث الإلحاح على "اختلاف حال الأخذ" حُسنا وقُبحا، ونحا صاحب الطراز هذا المنحى فقال:" معنى السرقة في الأشعار أن يسبق بعض الشعراء إلى تقرير معنى من المعاني واستنباطه ثم يأتي بعده شاعر آخر يأخذ ذلك المعنى ويكسوه عبارة أخرى، ثم يختلف حال الأخذ؛ فتارة يكون جيدا مليحا، وتارة يكون رديئا قبيحا، على قدر جودة الذكاء والفطنة والفصاحة بين الشاعرين... فمن الشعراء من يأخذه كرة و بعرة و يردّه ياقوتة ووردة، ومن الناس من يأخذه ديباجة و يرده عباءة (18).

فقانون الإحسان وضابط الإبداع لا يختلفان في السرقات عنهما في غيرها، فإما موهبة وذكاء وفطنة تحقق الحسن والفن، وإما غير ذلك مما ينزل بجمال النص إلى المراتب الدنيا.

وقد بلغ من تسليم البلاغيين والنقاد بتفاعل النصوص أن لم يعد حديثهم دائرا حول شرعية الأخذ من النصوص الأخرى – لا سيما في المعاني – بل صار دائرا حول طرائق هذا الأخذ وأوجهه وأنواعه ومراتبه. فـ "ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها، ولولا أنّ القائل يؤدّى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطقُ الطّفلُ بعد استماعه من البالغين(19) .

وقال ابن وكيع في كتابه المنصف:" اعلم وفقنا اللّه وإياك للسداد، وقرن أمرك بالرشاد، أن مرور الأيام قد أنفد الكلام فلم يبق لمتقدم على متأخر فضل إلا سبق إليه واستولى عليه. [20]

وأشار ابن رشيق إلى قضية هامة من قضايا التناص تتمثل في عفوية هذا التناص، لدى الشاعر الذي يكون قد اطلع على قدر لا بأس به من القصائد والنصوص التي تصل إليها يده وتستوعبها ذاكرته، حتى يختزنها في لاوعيه، فإذا عالج نصا من نصوصه أسعفته تلك النصوص راسمة له ملامح القول ومعالمه، يقول ابن رشيق: " والذي اعتقده وأقول به أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعراً ما وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي وأراد المتأخّر معنى به فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط"[21] .

ولكن البلاغيين يعترفون للسابق إلى المعنى بشرف السبق، وهذا السبق إلى المعنى وابتكاره من الأهمية عندهم بحيث إنهم لم يوظفوه في معالجة مباحث السرقات فحسب، بل ربطوا به عملية الإبداع ذاتها، حين قسّموا المعاني إلى قسمين: مبتدع ومتّبع؛ فالمبتدع يبدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، والمتّبع هو الذي يحتذي فيه على مثال سابق، ومنهج مطروق[22].

وانطلاقا من هذه النظرة يتفاوت أصحاب الفن القولي في مدى سبقهم إلى المعاني المستحدثة المبتدعة التي لم يسبقوا إليها من غيرهم، كما أن الإبداع وفق هذه الرؤية هو رفع للحُجُب عن المعاني، وعن العلاقات الخفية

الموجودة بين الأشياء، ومنزلة المبدع مرهونة بما يبتكره من معان لم يسبق إليها، وبما يضيفه إلى الموجود منها من لطائف لم يفطن لها غيره[23].

ومن هنا كان على المبدع أن يتحاشى ما أثبته السابقون، أو يتصرف فيما سبق إليه تصرفا يكسبه شرعية نسبته إلى نفسه، أو إيراده في عبارته، يقول ابن الأثير:" والذي عندي أنه لا بد من مخالفة المتأخر المتقدم، إما بأن يأخذ المعنى فيزيده معنى آخر، أو يوجز في لفظه، أو يكسوه عبارة أحسن من عبارته"[24]. وهذا التحاشي للسابق أو التصرف فيه هو ما يقي الشاعر أو الكاتب شرّ الوسم بالسرقة ...

وقد ترتّب على هذا التصور إحساس من بعض النقاد بتناقص المادة التي يتعامل معها المبدعون، ومحدودية الاختيار عند متأخريهم خاصة، بعد أن تناهب المتقدمون مادة الإبداع، ولم يغادروا منها إلا ما ندر، وهذا الإحساس يصوره بلاغي متأخر هو حازم القرطاجني حين تحدث عن " ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير" فقال:" ... وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن بحيث مرت العصور وتعارت ذلك الموصوف الألسنة فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه، إلا وهو من ضيق المجال، وبعد الغور بحيث لا يوجد التهدّي إلى مثله، والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر"[25].

إن عملية الإبداع وفق هذه الرؤية تتجه نحو الضيق والانحصار، فلكأننا نسير في مساحة مثلث من جهة قاعدته إلى جهة رأسه.

ولكن بلاغيين آخرين كانوا أرحب أفقا وأكثر تفاؤلا بإمكان أن يأتي الشعراء والكتاب بالمعاني والصور التي لم يسبقوا إليها، ولعلّ ابن الأثير أبرز هؤلاء المؤمنين بالإبداع وانفتاح بابه بقوله:".. فإذا قيل: إن المعاني المبتدعة سبق إليها ولم يبق معنى مبتدع عورض ذلك ... والصحيح أن باب

الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له؟

وكأن ابن الأثير يريد أن ينصف المحدثين في عصره ويعترف لهم بحق الابتداع، ويبعد عنهم بعض الأحكام المسبقة التي تجعلهم متبعين لا مبتدعين، وهو رأي أقرب إلى الصواب، إذ لا يمكن تبني تصور يحد من أفق التجديد والإبداع ويرهن كل فعل إبداعي لنصوص الأقدمين وآثارهم.

والحق أن جمهور النقاد والبلاغيين لم يقفوا من تفاعل النصوص موقفا سلبيا، حين تجاوزوا إشكالية البحث عن مشروعية الاستفادة من النصوص السابقة إلى البحث عما يكسب هذا الأخذ شرعيته الأدبية والإبداعية، وقد تحدث ابن وكيع عن عشرة أوجه للأخذ تنقل الآخذ من حرج الاتباع إلى فعل الإبداع، وتغفر ذنب سرقته، وتدل على فطنته كما قال، وهذه الأوجه هي:

الأول : استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.

والثاني: نقل اللفظ الرّذل إلى الرصين الجزل.

والثالث: نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.

والرابع: عكس ما يصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء.

والخامس: استخراج معنىً من معنى احتذى عليه وإنْ فارقَ ما قصدَ به إليه.

والسادس: توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق.

والسابع: توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات.

والثامن: مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام.

والتاسع: مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه.

والعاشر: رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ من أخذ عنه[26]

وهذه الأوجه التي ذكرها ابن وكيع تدل على احتفاء بالغ بما يمكن أن يدخل ضمن جمالية التناص، احتفاء تتحول به عملية الاقتباس والتضمين وما شاكلهما إلى إبداع فني لا تقل قيمته الفنية وسمته الجمالية عما في النص الأصلي من أصالة وإبداع.

وهكذا تعامل النقاد والبلاغيون مع قضية السرقات بتوازن، ورحابة صدر، وسعة أفق فلم يقفوا منها موقفا سلبيا مطلقا، بل حاولوا تمييز مسالكها والإعلاء من شأن ما دل منها على تفوق واقتدار، وقد مكنهم هذا من أن يطرقوا من كثيرا من القضايا الهامة المتصلة بها وبعملية الإبداع وقضايا الأدبية.

من ذلك إدراكهم أن من المعاني ما يتساوى الشعراء فيه، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لأول قبل آخر، لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخر قول الأول، كقولهم في الغزل:

عفت الديار وما عفت آثارهن من القلوب

وكقولهم: إن الطيف يجود بما يبخل به صاحبه، وإن الواشي لو علم بمرار الطيف لساءه، وكقولهم في المديح: إن عطاءه كالبحر، وكالسحاب، وإنه لا يمنع عطاء اليوم عطاء غد، وإنه يجود ابتداء من غير مسألة، وأشباه ذلك وكقولهم في المراثي: إن هذا الرزء أول حادث، وإنه استوى فيه الأباعد والأقارب، وإن الذاهب لم يكن واحدا وإنما كان قبيلة، وإن بعد هذا الذاهب لا يعد للمنية ذنب، وأشباه ذلك.[27]

ولذلك نجد ابن رشيق يقرّر أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره.[28]

وفي مقابل هذا ذكر بعض البلاغيين اختصاص بعض الشعراء بمعان خاصة سبقوا إليها فملكوها وأصبحت معروفة بهم وأصبحوا معروفين بها، وما ذلك إلا لأنها ارتبطت بمقامات معينة ووقائع معروفة متداولة.

ويمكن القول إن ما عدّوه من السرقات هو وسط بين طرفين: بين معان خاصة نسبت لأصحابها ولا مجال للاشتراك فيها، وبين معان عامّة مشتركة ليس أحد أحق بها من غيره.

وقد أشار صاحب العمدة إلى هذا حين تحدث عن وجوب التفريق "بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباه السابق فاقتطعه."[29]

وأما في ما عدا ذلك فإن البلاغيين احتفوا بالزيادة التي يحققها الشاعر على معنى غيره وعدوا ذلك له لا عليه، بل إنهم جعلوا الثاني أولى بالمعنى من سابقه، قال العسكري:" وسمعت ما قيل: إنّ من أخذ معنى ... فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدّمه. [30]

ويبدو من تحليلات البلاغيين للسرقات إعلاؤهم من شأن تداول المعاني والزيادة عليها، وقد جعلوا من أدق السرقات مسلكا وأحسنها صورة وأعجبها مساقا أن تكون السرقة مقصورة على المعنى لا غير، من غير إيراد لفظ ما سرق منه، كقول بعض أهل الحماسة :

لقد زادني حبا لنفسي أنني بغيض إلى كل امرئ غير طائل

حيث أخذ المتبنى هذا المعنى واستخرج منه ما يشبهه من جهة معناه، ولم يورد شيئا من ألفاظه، و لكنه عول فيه على المعنى و قصره عليه فقال:

فإذا أتتك مذمّتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل[31]

وجعلوا من أنواع السرقات البديعة الناجحة أخذ المعنى والزيادة عليه، كمعنى جرير في قوله:

غرائب ألاف إذا حان وردها أخذن طريقا للقصائد معلما

فقد أخذه أبو تمام وزاد عليه زيادة بديعة فقال:

غرائب لاقت في فنائك أنسها من المجد فهي الآن غير غرائب

"... فحاصل كلام جرير أن قصائده لا يماثلهن غيرهن... وحاصل كلام أبي تمام أن لهن أمثالا صادفنها فأنسن إليها، وكأن أبا تمام أبقى على وصف قصائده بالغرابة، ولكنه انتبه إلى معنى آخر زاده على ذلك؛ وهو أن غرابة تلك القصائد زالت حين ضمّها مجد الممدوح، فجمع بين مدح شعره ومدح صاحبه.[32]

وذكر العلوي من هذا النوع ما قاله الفرزدق:

عــلام تلفّتين وأنت تحتــي وخير الناس كلّهم أمامــي

متى تأتي الرصافة تستريحي من الأنساع والدبر الدوامي

فقد أخذه أبو نواس، وزاد فيه زيادة صار بها في غاية الحسن والإعجاب فقال:

وإذا المطيّ بنا بلغن محمّدا فظهورهنّ على الرّجال حرام

فالفرزدق أراد أنها تستريح من الشد والرحل... وليس استراحتها بمانعة من معاودة إتعابها مرة أخرى، وأما أبو نواس فإنه حرّم ظهورهن على الرجال وأعفاهن من الأسفار إعفاء مستمرا، فلهذا كان بليغا بهذه الزيادة .[33]

والزيادة التي يتحدث عنها البلاغيون هي في الغالب نوع من المبالغة في الحكم أو الوصف أو التشبيه، وقد أناط بها البلاغيون في الغالب أدبية الأدب، وجمالية النصوص.

ومن مظاهر احتفاء البلاغيين بالتصرف في المعنى والتحوير فيه، حديثهم عما سمّوه عكس المعنى، وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب معنى لغيره فيعكسه، مبرزا وجها آخر للقضية، وقد أعلى صاحب الطراز في الثناء على هذا النوع من السرقة فقال: " ... وما هذا حاله فهو بالغ في المجد كل مبلغ، ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرجه عن حد السرقة ... و قد قال بعض الحذاق إن ما هذا حاله بأن يسمى ابتداعا أحق من أن يسمى سرقة ".[34]

ومن النماذج التي ذكرها في الطراز قول أبي الشيص في الغرام بمحبوبه:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبا بذكرك فليلمني اللوّم

فقد أخذه أبو الطيب المتنبّي و عكس ما قاله عكسا لائقا قال فيه:

أأحبّه و أحبّ فيه ملامة إنّ الملامة فيه من أعدائه

ومن أمثلة عكس المعنى أيضا ما قاله بعض الشعراء في صفة الكرام ومدحهم:

لولا الكرام وما استنّوه من كرم لم يدر قائل شعر كيف يمتدح

فهو عكس لمعنى أبي تمام في بيته المشهور:

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم[35]

فأبو تمام جعل الشعر ملهما وهاديا لكرم الكرام، والآخر جعل ندى الكرام هو ملهم الشعراء.

وضمن هذا النوع تحدث البلاغيون عما سمّوه المسخ؛ وهو مصطلح لا تخفى دلالته السلبية، وإيحاءاته غير المحبّبة، لأنه في الأصل: "إحالة المعنى إلى ما هو دونه، واشتقاقه من قولهم مسخت هذه الصورة الآدمية إلى صورة القردة والخنازير، وهذا هو الأصل في المسخ "كما ذكر صاحب الطراز.

ولكن العلوي نفسه يستدرك على ذلك بذكره الحالة النقيضة، حيث تكون الصورة قبيحة، فتنقل إلى صورة حسنة ...[36]

ويمكن أن يضاف مصطلح المسخ إلى مصطلحي الكذب والسرقة، من حيث إن الدلالة السلبية الظاهرية للمصطلح كثيرا ما تغضّ من إيجابية المفاهيم التي ينطوي عليها، والإمكانات الإبداعية التي يوفّرها، وهو سبب في كثير من أوجه الخلاف بشأن هذه المصطلحات، قال العلوي متحدّثا عن المسخ: "... و هو معدود في السرقات و إن كان بعضهم لا يعدّه منها[37]

ثم ذكر من أمثلته قول المتنبي:

لو كان ما يعطيهم من قبل أن يعطيهم لم يعرفوا التأميلا

حيث أخذه ابن نباتة السعدي فقال :

لم يبق جودك لي شيئا أأمّله تركتني أصحب الدنيا بلا أمل

وقد أجاد فيه كل الإجادة كما قال العلوي، معقّبا عليه: "فأنظر كيف أخذه عباءة وزجاجة وردّه ياقوتة وديباجة، فبينهما بعد متفاوت، ودرجات متباينة.

ومما ذكره العلوي ضمن نوع المسخ مبديا إعجابه به ما قاله أبو نواس يذكر لاعب الخيل بالصولجان:

جنّ على جنّ و إن كانوا بشر كأنما خيطوا عليها بالإبر

فقد أخذه المتنبي فأذاقه حلاوة و أكسبه رونقا و طلاوة فقال:

فكأنّما نتجت قياما تحتهم وكأنما و لدوا على صهواتها

ثم قال صاحب الطراز معلّقا على بيت المتنبي: "...فقاتله الله لقد تباهى في الإعجاب و أتى بما يدهش العقول و يسحر الألباب" (38) .

وفي مقابل هذا نجد البلاغيين يحطّون من شأن الأخذ إذا كانت باللفظ كلّه أو أكثره، ولم يبذل صاحبه جهدا في تحقيق إضافة يخرجه من ساحة السرق إلى باحة الإبداع، وقد أطلق البلاغيون على هذا مصطلح "قبح الأخذ" وهو في كتاب الصناعتين: "أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلّه أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن". (39)

وهكذا فإن النقاد والبلاغيين القدماء عرفوا ظاهرة تفاعل النصوص واشتراكها وعالجوها ضمن طائفة من القضايا والمباحث والمصطلحات، ويعدّ باب السرقات أبرز مصطلح عولجت ضمنه تلك القضايا، وهو وإن كان يوحي من حيث دلالة لفظه المجرّد بمعنى سلبي، فإن كثيرا من البلاغيين تجاوزوا هذا الأمر إلى البحث في الأوجه الجمالية لهذا الذي سمّي سرقة، ولم يعد حديثهم دائرا حول شرعية الأخذ من النصوص الأخرى- لا سيما في المعاني – بل صار دائرا حول طرائق هذا الأخذ وأوجهه وأنواعه ومراتبه.

الهوامش والإحالات:

1. Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Larousse, paris 1989 , p255.
2. يوسف وغليسي، التناص ولتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد 9، 1429هـ| 2008م، ص175
3. ينظر في هذا: روجيه غارودي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1985، ص13
4. دانييل شاندلر، التناص، ترجمة: إدريس الروضواني، مجلة علامات، العدد 29، 2008، المغرب، ص127
5. عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، تامجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص115
6. دانييل شاندلر، التناص، ص128
7. عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، ص216

8. دانييل شاندلر، التناص، ص128
9. المرجع نفسه، ص130
10. يوسف وغليسي، التناص والتناصية، ص127
11. روجيه غارودي، البنيوية، ص 16
12. المرجع نفسه، ص 16
13. اعترض بعض الباحثين على مصطلح التناص من حيث إن صيغته الصرفية الدالة على المشاركة والتفاعل لا تعبّر عن واقع التناص الذي يشير إلى الأخذ دون العطاء، ولذلك لا يصح أن نقول عن شاعرين أخذ أحدهما عن الآخر إنهما "تناصّا"؛ لأن أحدهما هو وحده الذي أخذ من الآخر بعضا من "نصه"، وأما الآخر فلا فعل له في القضية، ولكن مصطلح التناص لا يخلو من وجه تعلق بمفهومه، فإن أي نص وإن كان آخذا من النصوص التي قبله، يغدو أيضا مصدرا للاقتباس بالنسبة إلى النصوص التي تأتي بعده، أي أن التبادل يتحقق، ولكن في شكله الجماعيّ العامّ بين النصوص، كما صيغة التفاعل لا تفيد التشارك بالضرورة، فالتقادم والتمادي والتسامي والتفاني كلها على وزن التفاعل ولكنها لا تفيد المشاركة، يضاف إلى ذلك أن المصطلحات كثيرا ما تخرج عن أصل دلالتها اللغوية إلى دلالات اصطلاحية تقترب أو تبتعد عن أصل المعنى اللغوي، وكثيرا ما أطلقت المصطلحات على المفاهيم لأدنى ملابسة.
14. يوسف وغليسي، التناص والتناصية، ص187
15. العلوي يحيى بن حمزة، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ط1، صيدا بيروت، 1423 هـ/2002م ، 3/ 107
16. المرجع نفسه، 3/ 107
17. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق:عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م، 2/ 226
18. العلوي، الطراز،3/ 107
19. العسكري الحسن أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق:منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م، ص 217
20. الحسن بن علي بن وكيع ، المنصف للسارق والمسروق منه، نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة،ط4، 1404هـ/ 1983م، 296/1
21. ابن رشيق، العمدة، 2/ 226
22. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص84، وابن الأثير: المثل السائر، 299/1-335.
23. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص28.

24.ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م، 319/2.

25.القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص194.

26.نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، 296/1

27.ابن الأثير: المثل السائر، 302/2

28.ابن رشيق، العمدة، 3/ 216

29.المرجع نفسه، 216/3

30.العسكري، كتاب الصناعتين، ص218

31.ينظر العلوي، الطراز، 109/3

32.المرجع نفسه،3/ 113

33.المرجع نفسه،3/ 114

34.المرجع نفسه، 3/ 113

35.المرجع نفسه، 112/3

36.المرجع نفسه، 3/ 110

37.المرجع نفسه، ص110

38.المرجع نفسه، ص11

39.أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص249.

مراجع الدراسة:

1. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م
2. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة،ط4، 1404هـ/ 1983م
3. دانييل شاندلر، التناص، ترجمة: إدريس الرضواني، مجلة علامات، العدد 29، ، المغرب، 2008
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق:عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م العسكري الحسن أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق:منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م
5. روجيه غارودي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1985

6. عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب، الكويت.
7. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائـــر، 1999م
8. العسكري الحسن أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق:منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيـــروت، 1409هـــ/ 1989م
9. العلوي يحيى بن حمزة، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ط1، صيدا بيروت، 1423 هـــ/ 2002 م
10. القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م
11. ابن وكيع الحسن بن علي ، المنصف للسارق والمسروق منه، نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، دار الثقافة،ط4، 1404هـــ/ 1983م
12. يوسف وغليسي، التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قسنطينة، العدد 9، 1429هـــ| 2008م

13. Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Larousse, paris 1989.