

المناهج النقدية المعاصرة واللغة العربية القراءة التفكيكية في التراث النقدي

د. سلوى عثمان أحمد محمد

أولاً: التفكيكية في النقد الغربي:

التفكيكية مصطلح ينتمي لعائلة من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة (١)، وهو مصطلح مثير للجدل بسبب ما يتضمنه معناه من مفاهيم معادية للغيبيات.

وأول مظاهر هذا الجدل ما دار حول المقابل العربي للفظ الانجليزي (deconstruction)، فترجم بالتفكيكية أو التقويض، وترجمه بعضهم بالتشريحية، ولكن الأول أكثر تداولاً والأخير أبعدهم عن الدقة. (٢)

المصطلح مضلل في دلالته المباشرة، ولكنه ثري في دلالته الفكرية، فهو في المستوي الأول يدل على التهديم والتخريب والتشريح، وهي عادة تقترب من الأشياء المادية المرئية. لكن المصطلح في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها. يقول الفيلسوف الفرنسي وهو رائد هذه النظرية (جاك دريدا) (Jaques Derrida) في حوار مع كريستيان ديكان: "أن التفكيك حركة بنيانية ضد بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفك بناء أو حدثاً مصطنعاً لنبرز بنيانه وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في آن معاً البنية التي لا تفسر شيئاً فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة، فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي". (٣) ومعني ذلك أن أي مناقشة للتفكيك لا بد أن تبدأ بالقارئ فهو يفك النص ويعيد بناءه وفق آليات تفكيره.

"نشأت التفكيكية عن "ما بعد البنيوية" في أواخر الستينات على وجه التقريب، وترتبط التفكيكية باسم "دريدا" الذي عُرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته، فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الغربي، وذلك بإصداره ثلاثة كتب عام ١٩٦٧م". (٤)

وقد بدأ دريدا نظريته بنقد الفكر البنيوي الذي كان سائداً آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل مشكلة الإحالة، أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه، "فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التي صنعها الإنسان، والطبيعة التي صنعها الله. وما جهود فلاسفة الغرب جميعاً الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البدهيات أو الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات بائسة كتب عليها الفشل. وقد وصف دريدا مواصلة هذا الطريق بأنها عبق لا طائل من ورائه وحين إلى ماضي من اليقين الزائف، عبر عنه الفكر الغربي بألفاظ لا حصر لها عن فكرة المبادئ المركزية مثل الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوي، الغاية، الوعي، الإنسان، الإله". (٥)

ويستخدم التفكيك للدلالة على نمط من قراءة النصوص بنسف إدعائها المتضمن أنها تمتلك أساساً كائناً في النظام اللغوي الذي نستعمله، كي تثبت بنيتها ووحدتها ومعانيها المحددة، "فالنص في نظر دريدا، آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية فهذا النص - باعتبار ماهيته المتعالية - يشكو أو ينشئ من غياب ذات الكتابة ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع". (٦)

ويعد هذا المنهج نقداً لثنائية دي	عام فالتقد التفكيكي هو مقاربة فلسفية	التفكيك.
سوسير "الدال والمدلول" وأن للدال مدلولاً	لنصوص أكثر منه مقاربة أدبية إنه	"إن القول بأن العلامة تشكو من
محدداً، وتعد التفكيكية امتداداً للبنيوية	منهج في القراءة، وبذلك تكون السلطة	غياب مؤلفها ومن مرجعها لا يعني
وخروجاً عليها في الوقت نفسه، وبشكل	فيه للقارئ وكل ما قيل عن البنيوية ينسفه	بالضرورة أنها محرومة كلية من مدلول

ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشاهدة/ الكتابة، الرجل/ المرأة (١١).

في كل قراءاته يقوم دريدا بصك مصطلحات يشقتها مما هو قيد الدراسة ولا يتأتى فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التي تعمل بها داخل النص المدروس، وجميعها تستصي على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها دريدا، ويطلق جاك دريدا على مثل هذه المصطلحات التي يشقتها من المادة قيد الدراسة البنية التحتية (١٢). وهي:

الأثر:

مفهوم الأثر في التفكيكية/ التقويضية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي ودريدا يرى في الأثر شيئاً يحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور (١٣). وهدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية. وفي مقابل التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) عند سوسير يرفض دريدا أسبقية المدلول على الدال، لأن تصور سوسير كان يعني وجود مفاهيم حاضرة خارج الألفاظ (١٤).

إذن يقترح دريدا استبدال العلامة بمفهوم الأثر بوصفه الحامل لسمات الكتابة والنشاط الدال، إذن اللغة عند سوسير هي نظام من الأعمال، وعند دريدا نظام للأثار وتعين تلك الأثار على تبسيط الكتابة وتوسيع اختلافات المعنى المتحصل

العلوم الإنسانية والاجتماعية مثلت قضية السياق الذي تنشأ فيه الأفكار وتنمو وتتطور قضية خلافية بين من يرون الظاهرة الإنسانية تتطور وفق قوانين ثابتة لا تتأثر بالسياق الحضاري الذي تنشأ فيه، ومن يرون كل فعل وفكرة انعكاساً لرؤية حضارية تتضمن بالضرورة - بشكل ظاهر أو مضمّر - تصورات عن الذات والآخر والكون وما وراء الكون. وعلى كل حال فإن واقع الدراسات النقدية العربية مشغول بمدارس النقد ذات المنشأ الغربي من ظاهرية وبنوية وتكيكية وتداولية و...

"وسواء كان دافع الانشغال الخوف من تبعية ثقافية تطرق الأبواب مترافقة مع تبعية اقتصادية وسياسية وإعلامية تعطي مشروعية لهذه المخاوف أو كان دافعه الرغبة في اللحاق بقطار يتحرك بالفعل وفي رحلته محطات عديدة، فإن من المفيد إدارة نوع من الحوار الإيجابي حول هذه الأفكار والمدارس النقدية" (١٥).

ورغم هذه الخصائص التي تتصف بها النظرية فإن دريدا يصر على عدم ارتباط مشروعته بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية/ التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معانٍ في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه. وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية. ويرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية

مباشرة. إن غاية دريدا هي تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح، إنه لا يريد تحدي معنى النصوص فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا (٧) الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي. إنما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة" (٨).

وبحسب هذا التيار فإن خاصية التحول المستمر التي تتصف بها اللغة تجعل من العبث الرغبة في تثبيت معاني النص، ومن ثمة من المستحيل إدراك النص ووصفه كلاً منسجماً، وتجعل من عملية رده إلى مؤلفه ومقاصده شيئاً غير وارد بالمرة.

"فعندما يفصل النص عن قصديّة الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيّد بمقتضيات هذه القصديّة الغائبة، والخلاصة - وفق هذا التصور - أن اللغة تدرج ضمن لعبة متنوعة الدوال، كما أن هذا النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار. فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث أن لا شئ هناك سوى السلسلة الدجالة المحكومة بمبدأ اللامتاهي" (٩).

ثانياً: التفكيكية من الفلسفة

إلى النقد الأدبي

وكما هو الحال في معظم مجالات

من نشاط دوالها.

الاختلاف / الإرجاء :

هذا المصطلح سبب مشكلة في الترجمة بسبب الالتباس الحتمي المرتبط به، فترجمه البعض (الاختلاف والإرجاء) (١٥) وترجمه آخرون (الاختلاف) (١٦)، أما الدكتور عبد الوهاب المسيري فترجم هذا الاصطلاح إلى الاخترجلاف وهي كلمة قام بنحتها من كلمتي اختلاف وإرجاء على غرار كلمة "LADIFFERENCE" التي نحتها دريدا من الكلمة الفرنسية "DIFFER" ومعناها أرجأ والكلمة "DIFFERENCE" بمعنى اختلاف وتحمل معنى الاختلاف (في المكان) والإرجاء (في الزمان). ويرى دريدا أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره)، وهكذا فالاخترجلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما (١٧).

إذن مصطلحا الحضور والغياب من أهم المرتكزات التي اعتمدها دريدا؛ لأن جميع إجراءات العملية النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، وقد أنطلق دريدا من خلال هذه الثنائية لتقد توجه الخطاب الفلسفي الغربي وتقويض أسسه وتحويل معادلته المعرفية من "ميتافيزيقيا الحضور" إلى غياب المعنى واختلافه وتعدد.

الانتشار أو التشتيت:

هذا المصطلح وأصله الإنجليزي "DISSEMINATION"، كانت ترجمته هو الآخر موضوع اختلاف بين النقاد العرب، فبينما اختار الرويلي واللبازعي ترجمته الانتشار والتشتيت اختار المسيري ترجمته تآثر المعنى، والكلمة يستخدمها دريدا في مقام كلمة دلالة وهي من فعل "DISSEMINAT" بمعنى: يبت أو ينثر الحبوب، وللكلمة معان أهمها: أن معنى النص منتشر فيه ومبعثر فيه كبدور تثر في كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمساك به. ومن معانيه أيضاً: تشتيت المعنى - لعب حر لا متناه أكبر عدد ممكن من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أي أنها تحدث أثر الدلالة وحسب (١٨). ويأخذ مصطلح تآثر المعنى بعداً خاصاً عند دريدا الذي يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة (١٩). وهذا يعني تمجيد التفكيكية لصيغة اللعب الحر اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيبة للحقيقة وتأكيد المعطي الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة واستلهاهم أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة وطرائق التحليل الخاصة.

لم يبرز تأثير فلسفة دريدا في النقد الأدبي إلا في كتابات نقاد جامعة بيل وبخاصة بول دي مان، ويصور دي مان العلاقة بين الأدب والفلسفة بقوله: إن الأدب أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة ونموذجاً لنوع الحقائق (أو الحقيقة) التي تلمح للفلسفة لبلوغها ويعني ذلك أن الأدب لا يزعم أنه يحيل القارئ إلى الواقع

الحقيقي خارج اللغة فهو تعريف خيالي، وتاريخ الفلسفة حسب تصور دي مان كان رحلة طويلة في دنيا الإحالة أو الإحالية، وإلى المضمون بعيداً عن الوعي بذاته، أي بأن الفلسفة استمدت أصولها من مصادر بلاغية أو من علم البلاغة نفسه. ويستند دي مان هنا على قول دريدا بأن الأدب يمكن اعتباره حركة تفكيك ذاتية للنص، إذ يقدم لنا معنى ثم يقوضه في آن واحد، فالأدب أقرب ما يكون إلى تجسيد مبدأ الاختلاف، وهو يحتفل بوظيفة الدلالة وفي الوقت نفسه بحرية عمل الكلمات في نطاق الطاقات الاستعارية وألوان المجاز والخيال دون الجمع بين المتناقضات فلا يصل أبداً إلى الوحدة (٢٠).

وأهم ما يلاحظ هنا هو أن هذا التصور للأدب باعتباره نصوصاً متداخلة يفتح بعضها على بعض ولا يجد النص منها حدوداً تمنعه من تجاوز ذاته بدلاً من التصور القائم على وجود نص مستقل أو كتاب مغلق يناقض تعريف الأدب الذي جاء به النقد الجديد باعتباره عملاً يتمتع بالوحدة العضوية. وتستند النظرية كذلك إلى ما يطلق عليه خبرة القارئ أو تجربة قراءته للنص وهو مرتكز يؤدي آخر الأمر إلى التصالح بين المعاني وتوحيد القوى المتصارعة وإحالة النص والقارئ جميعاً في آخر المطاف إلى العالم الخارجي، ومن ثم يقول التفكيكيون - والكلام لجيفري هارتمان- "إن الحقيقة الشعرية كانت تستمد حياتها في نظر النقد الجديد من العالم الخارجي باعتباره حقيقة فوق الواقع اللغوي أي متعالية عليه". (٢١)

تشكل هذه العبارة أساساً من أهم أسس النظرية التفكيكية/ التقويضية

داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل وهذا يفيد أن النص الأدبي غير قائم بذاته، وأنه لا يعدو إلا أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة. وهذا الوضع الذي أضحي للنص الأدبي قد أدى إلى ميلاد مفهوم جديد في درس النقد الحديث، ألا وهو التناص، فماذا تعني كلمة تناص؟

"لم تثر جدلاً تقدياً شغل الحداثيين جميعاً قدر الجدل الذي أثارته كلمة Intertextuality ربما يكون احد أسباب الجدل في العربية هو غرابة المصطلح النقدي الذي نقلت إليه. فأحياناً تترجم إلى تناص وأحياناً أخرى تترجم إلى بينصية التزاماً بأمانة نقل المصطلح باللغة الإنجليزية. وربما تكون الترجمة الأخيرة أقرب إلى المصطلح في لغته الأصلية والذي يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى "بين inter" و"نص text" فيكون التعبير الأكثر دقة و"بين - نص"، وهو في ذلك يختلف عن النصية textuality. ويحدث أحياناً، خاصة عند بعض الحداثيين المتأخرين أن تستخدم كلمة نصية للإشارة إلى التناص أو البينصية. وحينما يحدث ذلك فإن الأمر يتطلب يقظة كافية من القارئ ليعرف أن البينصية هي المقصودة في السياق، خاصة إذا كان السياق سياقاً تفكيكياً. والأمر يحتاج إلى وقفة نحاول فيها تبسيط مفهوم ذلك المصطلح في نقد الحداثة". (٢٦)

في هذا النص رأينا الجدل الذي أحدثه نقل المصطلح من لغته الأم إلى لغة أخرى، والاضطراب الذي حدث لاختلاف الترجمات، بينما يترجمه بعضهم

ليخرج شئ فظيخ". (٢٤)

أما جون إليس وهو أحد أشهر منتقدي التفكيكية فيقول: "هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك/ التقويض للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب وهو ما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة. إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقيا الحضور برغم أن الاثنين يعبران عن الرأي الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفاً". (٢٥)

هذه النظرية التفكيكية قد أثرت على دراسة قضايا كثيرة في النقد الأدبي، وفي تناول الحداثيين لقضية التناص - السرقات في النقد العربي القديم - هذا المصطلح الذي أثار جدلاً كثيفاً بين الحداثيين، فنقله للعربية واختلاف الترجمات لهذا المصطلح "التناص"، "البين نصية"، وكذلك نشأت النظرية في أحضان الفكر اليهودي وممارسات التأويل والكتاب المقدس - التوراة - ونقل هذه الممارسة إلى النقد، فإذا وقفنا وقفة المتأمل لهذه النظرية والنقل الذي تم للمصطلح من لغة إلى أخرى وللمنهج من مجال التفسير إلى التوراة إلى النقد الأدبي أدي لدراسة مجموعة من القضايا

ثالثاً: نظرية التناص ومصطلح التفكيكية:

لم يعد النص الأدبي مجرد إبداع ذاتي أو بنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي؛ بل إن بناءه يتأسس

وقد عبر دريدا عن ذلك بقوله: "لا يوجد شئ خارج النص" (٢٢) ومعنى ذلك رفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور ورصد المصادر لأنها تبحث في مؤثرات غير لغوية وتبعد بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية. ويعتبر التفكيكيون أن الفوص في الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة تعد معادلاً للكتابة، فمن حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي ويقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فالنصيرات أو القرارات الخاطئة المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي. "وقد طبق جيفري هارتمان هذه القناعة على أعمال لودوورث قتلت بحثاً فانطلق بحدود تفسيراته لشعره وكتب مقالات مستوحاة من النص دون أن تتقيد به تحفل بالتوريات اللفظية بأشكالها المختلفة وإحالات الألفاظ والتعابير إلى أعمال سواه ومن ثم احتمالات التناص مظهراً في ذلك براعة يحسده عليها الشباب ولا يوافقها عليها الشيوخ لهدم المعاني التي ألفتها الأجيال على مدى قرنين من الزمان". (٢٢)

وقد نقل الدكتور عبد العزيز حمودة في المرايا المحدبة نماذج عديدة من النقد الذي وجه للتفكيكية/ النقويضية في الغرب، فمثلاً ليتش يقول في تمهيد لدراسته عن التفكيكية/ النقويضية "إنها باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شئ في التقاليد تقريبا وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلاقة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية، وفي هذا المشروع فإن الواقع ينهار

بالتناص، ويترجمه آخرون بـ "البيئسية" ثم يدور جدل لتحديد المفاهيم والفروق التي حدثت نتيجة النقل من لغة إلى أخرى، ولا تنتهي خطورة النقل عند هذا الحد؛ بل تنتقل إلى المنهج الذي أخذه دريدا عن مناهج التفسير اليهودية للكتاب المقدس "التوراة".

حتى نفهم البيئسية لا بد من العودة إلى النصية وما تعنيه عند تحليل النص الأدبي. "لقد ارتبطت النصية بالبنوية. ثم سحبت على المدارس النقدية السابقة مباشرة وهي النقد الجديد الذي يشير إلى نفس الدلالة باستخدام مصطلح مختلف وهو الوحدة العضوية، وإن كان يمكن إيجاد أوجه تشابه بين نصية البنوية وقول النقد الجديد بضرورة تحليل النص الأدبي كما هو من داخله، وبصرف النظر عن انتماء مفهوم النصية أو العلامة اللغوية التي تستخدم للدلالة عليه، فإن له معنى واحداً: النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله. هذا هو أبسط تعريف ممكن للنصية" (٢٧).

أما البيئسية فهي "نقيض ذلك تماماً، فالنص ليس تشكيلاً مغلقاً أو نهائياً. ولكنه يحمل آثار نصوص سابقة، انه يحمل رماداً ثقافياً. وحيث انه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأمل، النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى، فمعنى ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار

بين المنتج الأول والقارئ. وبهذا يصبح التناص الأساس الأول في لا نهائية المعنى في إستراتيجية التفكيك". (٢٨)

"فإذا نحينا تبسيط التيسيط الذي لجأنا إليه وعدنا إلى المصطلح النقدي الأكثر رونقاً وجاذبية من ناحية، ومراوغة من ناحية ثانية، فإن اقرب تعريف أو تحديد لحالة التناص هو ذلك الذي يقدمه ناقد روسي متعدد الانتماءات، واكتسب شعبية متأخرة كتفكيكي متقدم وهو ميخائيل باختين. ومن المقارنات الشائقة التي يعود إليها الكثيرون في السنوات الأخيرة تلك التي عقدها باختين بين حالة النص الأدبي وحالة المهرجان أو الكرنفال التي يختلط فيها كل شيء: الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية. وهذه بالضبط حالة التناص". (٢٩)

"إن الكلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات غريبة، من أحكام القيمة والتأكيدات. وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى، تختلط ببعض وتتفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة.

في ظل صورة الكرنفال المفتوح الذي تتداخل فيه الأشياء تنتفي فكرة النص المغلق، إذ إن كل محاولة لإغلاق النص عن طريق تفسير نهائي محكوم عليها بالفشل، لأن النص النقدي هو الآخر جزء من كرنفال نقدي خاص به وتتعدد فيه الأصوات، تماماً كما تتعدد الأصوات داخل النص الأدبي. من هنا يخلص باختين إلى استحالة وجود نص نقي؛ إن كل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية، جديدة لنسيج

الثقافة ذاتها" (٣٠).

بقي أن ننقل إلى مفهوم التناص كما يمارسه أو يحدد معاملة أقطاب التفكيك مثل بارت وفوكوه ودريدا وهارتمان وبلوم. لكن تلك مرحلة تختلف في تعقيدها عن صورتها باختين المبسطتين عن الكرنفال والجسم الغريب الدائم التغير.

وسوف نبدأ بكاهن التفكيك الأكبر وهو جاك دريدا ليقدم لنا مفهوم التناص كما يراه، وبعد ذلك ننقل إلى التوقعات المختلفة والنتائج المترتبة عليها فيما يتعلق بقراءة النص وتفسيره. "في دراسة متأخرة لدريدا بعنوان "Living on: Border Lines" مارس فيها كل حيل التفكيك في استخدام اللغة الشارحة وتجسيد التناص عن طريق تقديم نصين متوازيين طوال الوقت، يعتمد أحدهما في تفسيره على حضور النص الآخر، وكأنه يترجم عنوان بحثه حرفياً، في تلك الدراسة يشرح دريدا ما حدث أو طرأ من تغيرات على مفهومنا للنص منذ الستينيات". (٣١)

يقول دريدا إن "هناك مفهومين للنص: مفهوم قديم ومفهوم جديد. المفهوم القديم هو المفهوم التقليدي الذي يرى النص واضح المعالم والحدود، نص له بداية ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان ومؤلف وهوامش، وله أيضاً قيمة مرجعية حتى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي. كل هذه تمثل حدود النص، والكلمة المستخدمة هنا لا تترك مجالاً للشك في دلالتها الجغرافية وهي borders" وهذا هو المفهوم القديم للنص. ثم حدث انقلاب جذري في مفهوم النص في الستينيات، أي مع بداية إستراتيجية التفكيك وتغير مفهوم النص

يتحدث عنه بلوم في دراسته الممتعة. المهم أن كل إساءة قراءة للنص، من وجهة نظر بلوم، تحدد أنماطاً نصية في علاقتها مع بينصوص أخرى. فالنص لا وجود له إلا بين بينصوص؛ بل إن التناص هو الذي يضع الأسس لقيام النص. وربما تكون تلك العلاقة بين النص والبينصية، أو القول بضرورة تحقق البينصية حتى يتحقق قيام النص، سبباً في الاستخدام المتأخر لكلمة نص بمعنى بينص. إن بلوم يرى أنه لا وجود لما يمكن أن نسميه قصائد، الموجود هو بين قصائد فقط. لا يوجد "شاعر" بل "بين - شاعر". (٢٦)

إن - لانهائية الدلالة أو اللعب الحر للاختلافات من أهم معطيات القراءة التفكيكية - أيضاً - من أهم المرتكزات التي اعتمدها دريدا في العملية النقدية للتفكيك وهي السماح بتعدد التفسيرات وتغيير الذات المبدعة؛ وهذا ما جعلنا نساي بينها وبين التناص.

ولا يختلف الحال كثيراً على الجانب الآخر من المحيط حيث يتحرك بارت من نفس المنطلقات التي انطلق منها جاك دريدا، قبل وبعد الهجرة من فرنسا إلى الولايات المتحدة الأمريكية. إن رولان بارت يؤكد أنه لا معنى من دون بينصية (كل نص هو بينص)، وإن البينصية، في نفس الوقت، هي تأكيد للتمرد التفكيكي على سلطة التفسير الواحد أو المعتمد. لكن التناص عند بارت يدور بصورة صريحة حول محورين: النص ذاته ومحور المتلقي، وإن دريدا والتفكيكيون الأمريكيون لا يختلفون مع ذلك الرأي في واقع الأمر. فالقول بأن النص التفسيري أو النقد يفكك نفسه هو الآخر، تماماً كما يحدث

لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسي والنقد البلاغي. إن كل ما اعتبرناه روح النص، أو معنى، يمكن فصله عن حرف النص يظل داخل مجال بينصي ... لقد أظهر النقد دائماً أن النص المقروء يعني أكثر مما يقول ... أو أنه ينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة irony". (٢٤) وهذا يؤكد أن النص هو قراءة من الدرجة الثانية؛ بل عدد من القراءات وفق تعدد القراء واختلاف خلفياتهم الثقافية.

ويقدم بلوم نسخة خاصة به كناقذ تفكيكي، وإن كانت تردد أصداء واضحة من فكرة هيديجر عن معركة المبدع مع التقاليد ومحاولة نسفها. كان هيديجر - كما سبق أن بينا - يرى ضرورة تدمير التقاليد لأنها في تحجرها تحجب التأسيس الأول للكينونة وتخفي أصل الأشياء. لكن الكاتب المبدع، من منظور هيديجر، يعرف مقدماً أنه يدخل معركة خاسرة أو يحقق نصراً باهظ التكلفة. (٢٥) وهذا يعني مدى نجاحه في توظيفه لنموذجه المحتذى. فالتقاليد، في التحليل الأخير، تؤكد حضورها في عمل الكاتب. نسخة بلوم لا تختلف عن ذلك كثيراً، فهو يرى أن الشاعر القوي يدخل معركة مع السلف القوي من الشعراء، وأنه يستخدم في ذلك مجموعة من الدفاعات (المجازات والصور البديعية) التي تعبر عن الذات المقيدة المكبوتة وهي تدافع عن نفسها ضد قهر الآخر وتأثير السلف. لكن المعركة في حد ذاتها تؤكد حضور هذا السلف في النص الجديد، ثم إن المعركة تنتهي دائماً بتأكيد ذلك. "وهذا جوهر توتر القلق الذي

وحدثت له عملية اجتياح. أبطلت كل هذه الحدود والتقسيمات وأرغمنا على توسيع المفهوم المتفق عليه لما استمر في تسميته "نص" لأسباب إستراتيجية... "النص" لم يعد منذ الآن جسماً كتابياً مكتملاً، أو مضموناً يحده كتاب أو هوامشه، بل شبكة مختلفة، نسج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعينة له حتى الآن؛ أنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيداً. (٢٢)

إن أهمية حديث دريدا عن اجتياح حدود النص والذي أثار ضجة ترجع أيضاً إلى أنه جاء جزءاً مما عرف بـ "مانفستو" نقاد بيل الخمسة عن التفكيك، والذي نشر عام ١٩٧٩ في مجموعة مقالات بعنوان التفكيك والنقد. وهم، برغم اختلافهم الواضح حول بعض مبادئ التفكيك التي يحددها المانفستو، وخاصة المبدأ الثاني القائل بإبداعية لغة النقد وضرورة انتقالها من مرتبة اللغة الثانية إلى مرتبة اللغة الأولى، برغم ذلك يتفقون حول مبدأ اجتياح حدود النص. ربما لا يعبر الجميع عن فكرة التناص بنفس الصيغة (الميلودرامية) التي لجأ إليها دريدا. لكن فكرة أن النص بين النص بالضرورة كانت موضوع اتفاق لا خلاف عليه باستثناء دي مان الذي لم يكتثر كثيراً للتناص، ونادراً ما تعرض للحديث عن تأثير السلف. (٢٣)

؛ بل إنها كانت من بين مفردات المانفستو الذي حدده هارتمان في مقدمة الدراسات التفكيكية:

"يتضح أن كل نص هو مستقر

داخل النص الأدبي، يعني ضمناً على الأقل أن النص النقدي يلقي نفس مصير النص الأدبي، في كل شيء تقريباً، بما في ذلك التناص. ومع ذلك فإن بارت، انطلاقاً من موت المؤلف وانتفاء القصدية ومولد النص في القراء، يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ، ودون وعي ذلك المتلقي. فالتناص، شأنه شأن النص نفسه، لا وجود له. وهذا ما يذكرنا، مرة أخرى، بأفق توقعات القارئ كما عرفه جادامر. (٢٧)

يمثل النص الأول عند بارت "الكتاب الأكبر" وعند فوكو "الأرشيف" وهذا يعني توسيع أنماط النص الأنموذج، وهذا ما يجعل من التعلق النصي نوعاً ذا طبيعة كلية تسمح باستيعاب باقي الأنواع الأخرى، والمهم هو إبراز نقاط تقاطعها وتداخلها.

وإذا كان الباحث اللغوي فرديناند دو سوسير قد تبهه إلى الخاصية التفاعلية للغة حين أثبت أن الكلمة لا تكون وحدها (٢٨)، فإن الباحث السيميولوجي ميخائيل باختين هو أول من أكد على الطابع الحوارية للنص الأدبي (٣٩). "وقد استغلت ذلك الباحثة جوليا كرسنيفيا لتجهر بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها التي كتبها ما بين سنة ١٩٦٦م و١٩٦٧م، وأصدرتها في مجلتي "تل كيل" و"كريتك". وأعدت نشرها في كتبها: سيميوتيك Semiotique ونص الرواية Le textedu roman، وفي مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين. (٤٠)

هذه هي التفكيكية في النقد الغربي، ولقد رأينا في هذا المبحث الجدل الذي أثاره المصطلح، وتمثل ترجمته إلى العربية

مظهراً من مظاهر الجدل حول المصطلح، وتولدت عنه قضايا وأصبح يتناقله النقاد، وكل حسب رؤيته يضيف ويحذف حتى وصل إلينا المصطلح بعد نضجه في الفكر النقدي الغربي، ولما كنا قد درسناه في النقد الغربي وأن موضوعنا يتناول القراءة في التراث النقدي والبلاغي فلا بد لنا من مراجعة ذلك التراث وفق رؤية منهجية نضم بها ما تثار من جزئيات ونري بعد ذلك هل تصلح تلك الجزئيات لتكون لنا نظرية ذلك التراث في القراءة، وهل كانت هنالك إرهابات لوجودها؟ وهي محاولة لاشك أن تحتاج جهداً كبيراً ومرونة منهجية لا تلوي عنق التراث حتى نقول بوجودها فيه وغير متسعة تحكم بعدم وجودها، وبما أن بحثنا عن القراءة الإستراتيجية والإجراء فلا بد أن نتبع منهجية نصل من خلالها إلى الإشارات التي تقودنا إلى نتائج في موضوعنا:

٣. القراءة التفكيكية في التراث النقدي والبلاغي:

لم تكن فكرة تداخل النصوص وترابطها غريبة عن تقاليدنا القديمة؛ بل نجدها متصلة بحديث القدماء عن مجموعة من القضايا النقدية أهمها السرقات الأدبية.

وقد انتبه الشاعر العربي القديم إلى هذا المبدأ الفني فأشار إلى تواطؤ الشعراء على المعاني الشعرية، كما عبر عن ذلك عنتره بن شداد في قوله: (٤١)
هل غادر الشعراء من مُتردّم

أم هل عرفت الدار بعد توهُم
وتصدي النقاد للظاهرة بعد
الشعراء، من ذلك إشارة أحمد بن أبي

طاهر (ت٢٨٥هـ) إلى أن الكلام العربي: "ملتبس بعضه ببعض، وأخذ وأخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شبك التداخل؛ فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمتعمد القاصد ... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه ...". (٤٢) وهذا دليل على ممارسة القراءة التفكيكية؛ فقد مارس أحمد بن طاهر القراءة وراجع النصوص، وقارن حتى وصل إلى هذه النتائج.

وهذا النوع من القراءة مارسه كل من الحاتمي وابن رشيق وأبي هلال العسكري وتوصلوا إلى تداخل النصوص بعضها بعضاً. يقول ابن رشيق: وهو "باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه" (٤٣)

والسرقات الأدبية تختزل جانباً من الرؤية النقدية والبلاغية حول العلاقات النصية.

إذا كان الإبداع العربي ملتبساً بعضه ببعض، وأخذاً بعضه برباق بعض فإنه "ليس لأحد من أنصاف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم". (٤٤) ولعل هذا ما يفسر حرص النقاد العرب على التنويه بدور الحفظ والرواية، والتشبع بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين حتى "تتسع حافظتهم وتترسخ النصوص في

قصيدته، وكان عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيباً، وقد يصنع المحدثون مثل هذا. (٤٨)

وقد تنوعت مفاهيم القدماء لوصف هذا المستوي بين النقص وتحديد درجة رداءته.

وهكذا نجد مثلاً الحاتمي يستعمل الانتحال والإنحال والاعارة والاصطراف والاهتمام (٤٩) والالتقاط والتلفيق، وتقدير المتبع عن إحسان المبتدع. (٥٠)

والاهتمام نحو قول النجاشي:

وَكُنْتُ كَذِي رَجُلَيْنِ رَجُلٌ صَحِيحَةٌ

وَرَجُلٌ رَمَتْ فِيهَا يَدَ الْحَدَثَانِ

فأخذ كثير القسم الأول واهتمم باقي

البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ. فقال

ورجل رمى فيها الرماذ فسلت

أما ابن وكيع فقد أدخل هذا النوع من

التفاعل فيما أسماه بـ "السرقة المذمومة"

فيفصل في أشكالها ثم يذكر من أنواعها،

نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير،

ونقل الرصين الجزل إلى المستضعف

الردل، ونقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما

قبح مبناه ومعناه، ونقل ما حسنت أوزانه

وقوافيه إلى ما قبحت، وحذف الشاعر

من كلامه ما هو من تمامه، ونقل العذب

من القوافي إلى المستكره الجايء، وأخذ

اللفظ والمعنى معاً، ثم نقل ما يثير التفتيش

والانتقاد إلى تقصير وفساد. (٥١)

"وأعلم أن نقل القصير إلى الطويل

هو كقول مسلم بن الوليد:

أقبلن في راد الضحى زمرا

يسترن وجه الشمس بالشمس

أخذه الثاني فطوله، وقال:

وإذا الغزالة في السماء تعرضت

الإبداع، وهو جهاز متنوع في مفاهيمه ومصطلحاته، حتى إنه يصعب على الباحث الإحاطة به، وتدقيق الفروق بين مكوناته، ولكن يمكن أن نميز بين ثلاثة مستويات، كل مستوي يعكس نوعاً من القراءة لطريقة توظيف نص لآخر:

١ - ويعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل ايجابي مع نموذجه الفني، فقصر عن مساواته ومجاراته، واكتفى بإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوباً ولغة ووزناً. وهذا النوع من التفاعل كما يقول ابن رشيق: "لا يخفي على الجاهل المغفل" (٤٧)، فضلاً عن الناقد العارف بأسرار الكلام. ويورد ابن رشيق نماذج من هذا المستوي.

الاجتلاب نحو قول النابغة الذبياني:

وَصَهْبَاءُ لَا تُخْفِي الْقَدَى وَهُوَ دُونَهَا

تُصَفَّقُ فِي رَاوِقِهَا حِينَ تَقْتَضِبُ

تَمَرَزَتْهَا وَالْدَيْكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ

إذا ما بنو نَعَشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا

فاستلحق البيت الأخير فقال:

وَإِجَانَةٌ رِيَا السُّرُورِ كَأَنَّهَا

إِذَا غُمَسَتْ فِيهَا الرُّجَاجَةُ كَوَكَبُ

تَمَرَزَتْهَا وَالْدَيْكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ

إذا ما بنو نَعَشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا

وربما اجتلب الشاعر البيتين على

الشريطة التي قدمت؛ فلا يكون في ذلك

بأس كما قال عمرو ذو الطوق:

صَدَدَتْ الْكَأْسُ عَنَّا أَمْ عَمْرُو

وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا

وما شرُّ الثلاثة أم عمرو

بصاحبك الذي لا تصبحينا

فاستلحقها عمرو بن كلثوم؛ منها في

ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها بعد نسيانها" (٤٥) كل هذا يؤكد لنا أن تراثنا قد مارس نظرية القراءة قبل الغربيين بزمن طويل ولكن الغربيين وضعوا لها المصطلحات والاسماء .

ومعنى ذلك أن النموذج الشعري القديم أصبح يفرض سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة؛ فالشاعر المحدث مطالب أولاً بالنظم وفق نموذج شعري قديم سابق له، وأن يحقق الإجابة الفنية في توظيفه لهذا النموذج.

وفي هذا السياق العام نشأت السرقات الأدبية فاتخذ منها النقاد العرب مدخلاً نظرياً لمتابعة الإبداع الشعري العربي ومحاصرة أدبيته بناء على الكيفية التي تفاعل بها مع النموذج الشعري السابق عليه، ومدى محافظته على مكوناته الفنية.

ودخلوا جانباً مهماً من التفاعل بالتراث القديم ضمن السرقه. ويميزون في إطارها بين المحمود والمذموم. هذا فضلاً عن وعيهم بأن الحكم بالسرقه على شكل من أشكال النقص يحتاج، كما يقول القاضي الجرجاني (ت ٢٩٢) إلى "إنعام الفكر،

وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التبين والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفي، وقد يذهب فيه الواضح على من لم يكن مرتاضاً بالصناعة متديراً بالنقد، وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان، وجدد المشاهدة، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور

والتحامل" (٤٦)

وتسعدنا قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بظاهرة تفاعل

النصوص في الوقوف عند حقيقة الجهاز

المفاهيمي الذي اعتمده القدماء في متابعة

وبدا النهار لوقتته يترجل
أبدت لوجه الشمس شمسا مثله
تلقي السماء بمثل ما يستقبل
وابن الأثير ادخل هذا المستوي ضمن
ما أسماه "النسخ" (٥٢). أما أبو هلال
العسكري فقد أورده ضمن "قبح الأخذ".
(٥٢) وكذلك قد يتبع أجدهم الآخر على
رداءته:
"وسوء الإبتاع أن يعمل الشاعر معنى
ردياً مستهجناً ثم يأتي من بعده فيتبعه
فيه على رداءته نحو قول أبي تمام:
باشرت أسباب الغنى بمدائح

ضربت أبواب الملوك طبولاً
فقال أبو الطيب:
إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة
ففي الناس بوقات لها وطبول
فسرق هذه اللفظة لثلاث توفته" (٥٤)
إذن - هذا المستوي - من التناص
الفني يعكس عجز الشاعر المتأخر عن
توظيف نمودجه توظيفاً إبداعياً، وهذا
الملح يمكن ملاحظته من خلال شبكة
المفاهيم والمصطلحات التي أوردها في
إطار ما أسموه بالسرقة الفبيحة، أو
المذمومة، أو قبح الأخذ وما شاكل ذلك.

٢ - أما في هذا المستوي يتمكن النص
اللاحق من مسايرة النص السابق
ومساواته في إخراج المعنى، إلا أن
الإجادة والأحذية تبقى في تصور
القدماء للمتقدم لأنه ابتدع والمتأخر
اتبع" (٥٥). ولم تكن المفاهيم في هذا
المستوي متجانسة؛ بل مختلفة إذ تلقي
الحاتمي في حليته يعبر عنه "بتكافؤ
المتبع والابتدع في إحسانهما" (٥٦).
ويسميه ابن وكيع التنيسي بمساواة
الأخذ للمأخوذ في الكلام حتى لا يزيد

نظام على نظام، وتارة أخرى بمماثلة
السارق والمسروق منه في كلامه بزيادة
في المعنى ما هو من تمامه (٥٧). أما
حازم القرطاجني فيقترح لهذا
المستوي اسم "الشركة" (٥٨)، وهي
ما يساوي الآخر فيه الأول.
"ومن تكافؤ إحسان المتبع والابتدع
مثل قول الأعمشى:

إذا حاجة وتلك لا تستطيعها
فخذ طرفاً من غيرها حيث تسف
وقول عمرو بن معدى كرب:
إذا لم تستطع شيئاً فدعه

وجاوزه إلى ما تستطيع" (٥٩)
٢ - أما هذا المستوي فيعمد الشاعر
المتأخر فيه إلى توظيف المكونات
الفنية لنمودجه الفني توظيفاً إبداعياً
بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو
النقل أو القلب أو الحل والعقد وما
شابه ذلك. وقد تنبه الفكر النقدي
القديم إلى أهمية هذا المستوي الفني،
فاعتبر اختلاف النص اللاحق عن
النص السابق شرطاً أساسياً من
شروط الإبداع. ولهذا نجد النقاد
العرب يوجهون الشعراء إلى التمسك
بجميع الوسائل التناسية التي من
شأنها أن تبعدهم عن مذمة السرقة،
وتمكنهم من التفاعل الإيجابي مع
نماذجهم الفنية السابقة عبر تحقيق
الاختلاف المبدع معها، وقد كان
القاضي الجرجاني من بين النقاد
الأوائل الذين تمسكوا بهذه الحقيقة
الفنية؛ إذ أنصف أهل عصره،
وحد من أزمة الشعراء المحدثين،
وأبعدهم عن المذمة في تناول المعاني
السابقة عن طريق إخفائها بالنقل

والقلب وتغيير المنهاج والترتيب،
وتكلف جبر ما فيها من النقيصة
بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال
والتصريح في حال أخرى، والاحتجاج
والتعليل وبذلك صار أجدهم إذا أخذ
معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا
يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله.
(٦٠) ومن ذلك:

ومن النقل من غرض إلى غرض،
"يقول الأعمشى:
لا ينزل الليل حيث حلت
فدخر شرابها نهاراً

من قول قيس بن الخطيم:
قضى الله حين صورها
الخالق ألا تكنها السدفاً
وهذا المعنى منقول من الغزل إلى
صفة الخمر فهو خفي" (٦١)
"وممن أخذ المعنى فزاد على السابق
زيادة حسنة أبو نواس في قوله:
يبكي فيذري الدر من نرجس
ويظلم الورد بعناب

أخذه من قول الأسود بن يفر:
يسعى بها ذو تومتين كأنما
فناً أنامله من الفرساد
وأخذ بعض المتأخرين بيت أبي نواس،
فزاد عليه زيادة عجيبة، فقال:
وأسيبت لؤلؤاً من نرجس فسقت
ورداً وعضت على العناب بالبرد
فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه" (٦٢)
ومثال على هذا النوع أيضاً:
"قال ابن وكيع: أعلم أن السرقات
المحمودة عشرة أشياء، منها اللفظ
الطويل في المعنى القليل، ومنه قول بشار:
من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالشهوات الفاتك اللهج

بنصوص أخرى تبقى جزئية، رغم ما قد يبدو في جانبها الجمالي من فهم دقيق وعميق لخصوصية الظاهرة النصية؛ وذلك لأن إجراءاتهم في هذا النمط من القراءة كان البحث عن الشاهد أساسياً في نمط قراءتهم ثم يحاول أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية، فيجد له علاقة سابقة، ويحدد نوع العلاقة ويجد له مصطلحاً ويرصد الجزئيات حول هذه العلاقة دون التفكير في تأطيرها بضوابط محددة.

بمن قطع من أديمه نعلأ على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله، وذلك مثل أن الفرزدق قال:
أترجو ربيع أن تجئ صغارها
بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها
واحتذاه البيهت فقال:
أترجو كليب أن يجئ حديثها
بخير وقد أعيا كليباً قديمها" (٦٤)
ولإجمال القول حول الرؤية النقدية العربية القديمة للعلاقات النصية - سرقات، معارضات، نقائص - جاز لنا أن نؤكد أن معانيها لمختلف المستويات الفنية التي يأخذها نص في علاقته بنص آخر أو

أخذها سلم الخاسر فقال:
من راقب الناس مات غماً
وفاز باللذة الجسور
ومنه:
من راقب الناس في أحبته
خاب، وحاز السرور من ظفراً" (٦٣)
ويسمى عبد القاهر السرقه "الاحتذاء" يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معني له وغرض أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره فيشبهه

المصادر

١. المصطلحات كالتداولية والتفكيكية والأسلوبية وغيرها.
٢. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص ١٨٢.
٣. حوار مع (جك دريدا)، كريستيان ديكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان (١٨-١٩)، ١٩٨٢م، ص ٢٥٤، عن عبد الله إبراهيم وآخرون (معرفة الآخر) مدخل إلى المناهج النقدية الحديث، ص ١١٤.
٤. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١١٠.
٥. ١٦٤.
٦. امبرتو ايكو، التأويل السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤م، ص ١٢٦.
٧. ميتافيزيقيا هي ما وراء الطبيعة وفي الدراسات النقدية تعرف بـ "الكشف عن العناصر الأولية في المعرفة والعمل" (انظر: معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٨م).
٨. امبرتو ايكو، التأويل السيميائيات والتفكيكية، ص ١٢٧.
٩. المرجع السابق، ص ١٢٧-١٢٨.
١٠. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، ١٤١٥ هـ، ص ٥٠.
١١. المرجع السابق، ص ٥١.
١٢. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، دون ناشر، ١٤١٥ هـ، ص ٤٥.
١٣. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٥٥.
١٤. انظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٢٧ - ١٢٨.
١٥. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٢٨.
١٦. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٦٠.
١٧. عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيري جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد

الخامس، ص ٤٢٦.

١٨. عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ص ٤٣٧.
١٩. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ٦٦.
٢٠. ٢١، ٢٢، ٢٣. انظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٣ - ١٤٤، ص ١٤٦، ص ١٤٨.
٢١. محمد عناني، المصطلحات الأدبية، ١٤٨ - ١٤٩.
٢٢. المرجع السابق، ص ١٤٨.
٢٣. المرجع السابق، ص ١٤٨.
٢٤. انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٢٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٢٩١ - ٢٩٢.
٢٥. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٩٦.
٢٦. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٩٦.
٢٧. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٩٧.
٢٨. المرجع السابق، ص ٣١٧.
٢٩. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ٣١٧.
٣٠. المرجع السابق، ص ٣١٧.
٣١. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٣٢٠.
٣٢. المرجع السابق، ص ٣٢٢.
٣٣. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٣٢٢.
٣٤. المرجع السابق، ص ٣٢٤.
٣٥. المرجع السابق، ص ٣٢٤.
٣٦. انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٢٤-٢٢٥.
٣٧. انظر: رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكريم الشرفاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ٢٠٠٩، ص ٢٣.
٣٨. مارك انجينو، مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٢.
٣٩. تزيفتان تودروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، ط ٢، دار الفلاح للنشر والتوزيع، ١٩٩٦م، ص ١١٨.
٤٠. مارك انجينو، مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٢.
٤١. انظر: ديوان عنتر، ص ١٤٢.
٤٢. أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق جعفر الكناني، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٦م، ٢/٢٨.
٤٣. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد قرقزان، ط ٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٩٤م، ٢/١٠٣٧.
٤٤. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ص ١٩٦.
٤٥. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ص ١٠. وانظر أيضاً: ابن خلدون، المقدمة، ٤/١٤١٦-١٤١٧.
٤٦. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبئ وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٤، مطبع عيسى، ص ٢٠٨.
٤٧. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر،، ٢/١٠٣٧.
٤٨. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ص ٢٠٨.
٤٩. الحاتمي، حلية المحاضرة، ٢/٦١-٦٦.

٥٠. المرجع السابق،، ٢/٩٠-٩٢.
٥١. انظر: ابن وكيع، المنصف، ص ٢٧-٤٨.
٥٢. ابن الأثير، المثل السائر، تح/ محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، الدار النموذجية، ١٩٩٠م، ١/٣٥٠-٣٥٤.
٥٣. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٢٩-٢٣٨.
٥٤. ابن رشيقي، العمدة، ص ٢٠٩-٢١٠.
٥٥. ابن وكيع، المنصف، ص ٩.
٥٦. الحاتمي، حلية المحاضرة، ص ٧٢-٧٧.
٥٧. انظر: ابن وكيع، المنصف، ص ٩.
٥٨. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخواجة، ط٢، دار الفرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص ١٩٦.
٥٩. المرجع السابق، ص ٨٣.
٦٠. انظر: القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢١٤.
٦١. القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٦١-٦٢.
٦٢. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٦٢.
٦٣. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد البدوي وإبراهيم مصطفي، الإدارة العامة للثقافة، ص ٤١.
٦٤. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٩٩.