السرقة الأدبية وفاعلية القارئ بين النص الحاضر والنص الغائب

ملخص

لعل أهم القضايا التي اقتطعت من جهود النقاد قسطا كبيرا قضية السرقات، وتبدو هذه القضية شبيهة بقضية اللفظ والمعنى وربما فاقتها خطورة.

وفي الخطاب النقدي المعاصر تعددت مصطلحات السرقة الأدبية، وظهرت بذلك مصطلحات مشابهة إجرائيا معها، كالتناص والتضمين والحوارية ... الخ

لذلك سيسعى هذا المقال متابعة حقيقة الخطاب الأدبي بين الاستقلالية عن نصوص أخرى أو الانصهار مع نصوص قادمة من سياقات عدة، ثم فاعلية القارئ في كشف تجليات الحاضر من الغائب في الخطاب الأدبي؟

أ. رزيقة طاوطاو

جامعة أم البواقي الجزائر

Abstract

Plagiarism is perhaps the most important topic that took a great part of critics' efforts. This topic might be as important as the question of the 'letter' or 'meaning', or even more. In the modern critical discourse, the terms referring to plagiarism are numerous because other terms, in practice, emerged as intertextuality, embodiment and conversationality.

The current study attempts to shed light on the essence of the literary discourse, between its independence from other texts and its melting with texts stemming from different contexts. It tries also to study the effectiveness of the reader to unveil the existence of the 'present' from the 'absent' in the literary discourse.

أثيرت قضية التناص في التراث النقدي العربي بكيفيات شتى، كما تنبه النقاد القدامى إلى ظاهرة تداخل النصوص في الخطاب الشعري، وتعددت المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل، وتحاول أن تضعه داخل حيز اصطلاحي يميزه عن سواه، فأوجدوا عدة مصطلحات نقدية وبلاغية تلتقي مع الاستعمال المعاصر لها، لعل أبرزها ، النص النموذج أو النص الفحل والسرقات الشعرية.

وقد فطنت الشعرية العربية لعلاقة النص بغيره من النصوص السابقة، فمنذ العصر الجاهلي والشعراء يصدحون بشكواهم من مداخلاته مع سواه في المطلع الطللي، فالشاعر يحس أنه يكرر موضوعات ومعان بعينها، وأن معجمه الفني يكاد يكون واحدا من الوقوف على الأطلال والبكاء وذكر الدمن. والمتأمل في حركة النقد الأدبي العربي القديم يقف على كثير من الشواهد الدالة على معنى التناص سيما عند الشعراء الذين أقروا بأنهم يكررون ما قاله السابقون لهم، من مثل قول زهير ابن أبي سلمى:

© جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2010.

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا (1)

وقول عنترة بن شداد العبسي ،

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم (2)

و يأتي الأخطل في العصر الأموي ليعلن عن نفسه وسائر الشعراء، " نحن الشعراء أسرق من الصاغة ".(3)

فهذه الأمثلة تجزم إعارة الشعراء من السابقين في مجال القول الشعري وهذه المسألة نجدها عند الجرجاني تتخذ ملامح التداخل النصي الذي عرف عنده بـ(الاحتذاء)، يقول، " اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض و أسلوبا ـ و الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ـ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال، قد احتذى علة مثاله، وذلك مثل قول الفرزدق،

أترجو ربيع أن تجئ صغارها بخيرو قد أعيا ربيعا كبارها

واحتداه البعيث فقال،

أترجو كليب أن يجئ حديثها بخير، وقد أعيا كليبا قديمها ؟ (4)

ويرى محمد عبد المطلب أن كلمة الاحتذاء " تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه ".(5)

قد أثار موضوع السرقة الأدبية حيزا كبيرا من اهتمام النقاد والدارسين العرب، وقد دعاهم إلى البحث فيه تحريهم لأصالة المبدع، ومدى ابتكاره وابتداعه في أسلوبه ومعانيه وخياله، فضلا عن رغبة النقاد في معرفة ما إذا كان المبدع مقلدا متأثرا بغيره أو أنه مجدد أصيل في فنه.(6)

وموضوع السرقة الأدبية موضوع قديم حديث يضرب بجذوره إلى العصر الجاهلي حيث يروي الأصمعي سرقة طرفة ابن العبد لبيت شعر لامرئ القيس الذي يقول فيه،

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وفي طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي موقف فصل في أمر جاهلية ظاهرة السرقات " سأل يونس عن بيت قال له، " هو للنابغة، أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه، لا مجتلبا له "، ويستطرد الجمحي معلقا على كلام يونس، "و قد تفعل ذلك العرب، لا يريدون به السرقة ... " (7) وما أورده ابن سلام من كلام يونس وكلامه واضح في ثبوت قدم الظاهرة، وفي أنها لم تكن شيئا معيبا،

ذلك أن الشاعر لم يكن يحمل المسؤولية كاملة عما يقول فهناك قوى غيبية وراءه هي المهيمنة على الأمر .

ويبدو أن الالتزام بالقيود العامة في بناء القصيدة العربية من شأنه أن يضيق على الشعراء مجالات الإبداع وفي هذا دلالة على قدم ظاهرة السرقة.

ومع ظهور الاتجاه الجديد في شعر جماعة المحدثين عدت مسألة السرقة من أمهات المسائل التي شغلت النقاد العرب، فأفرغوا جهودهم لتحديد رسومها أين تكون ومتى تكون وفي أي الأحوال تدعى كذلك؟

ويذهب صاحب العمدة إلى أن " اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات " (8)

ويفصل القاضي الجرجاني في موضوع السرقة فيقول،

"وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، و تحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه..."(9)
وقد حاول القاضي الجرجاني أن يقف موقفا وسطا بين المتنبي وخصومه ونبه إلى أن تهمة السرقة لا تطلق جزافا على كل من تشابه لفظه ومعناه، بل لها حدود وأصول، وأخذ بفكرة المعاني المشتركة المتداولة .. وقد دافع الجرجاني عن المتنبي في بعض ما ألصق به من تهمة السرقة من سابقيه، ولم يتجاهل في دفاعه ما هو ظاهر السرقة، وهو قليل نسبيا، حسب ما وضع من مقاييس، (10) يقول، " .. ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، و أتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على الشاعر بالسرقة "(11)

ويعتبر القاضي الجرجاني القارئ الأكثر فاعلية في كشف النص الحاضر من الغائب في شعرية المتنبي وأكثر النقاد اعتدالا في إصدار الأحكام في مسألة السرقة الأدبية.
كما تناول النقاد القدامى قضية السرقة ضمن قضية اللفظ والمعنى، وهي فكرة انقسم النقاد إزاءها إلى تيارين كبيرين، التيار المحافظ ويمثله أنصار مذهب عمود الشعر وهذا النوع من النقاد يقول،" لو أن هذا لبعض الأوائل لأستجيد له "(12)

والتيار المجدد الذي يمثله علماء البيان والبلاغة وعلى رأسهم الجاحظ الذي عاش في عصر شهد بوادر حملة عنيفة شنها النقاد لبيان السرقة في المعاني بين

الشعراء، وقد شكلت ثنائية اللفظ والمعنى حجر الزاوية في نظامه البلاغي يقول، " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي، إنما الشأن في إقامة الوزن ... " (13) لقد كان الجاحظ يصبو إلى البرهنة إلى أن فن القول خاضع لقوانين طبيعية ثابتة يمكن لمعرفتها التعرف على شروط الإنتاج الأدبي. وشكل اتجاه الطائي وغوصه في المعاني وابتكاره فيها أو بالأحرى اتجاهه المتحرر ثورة على الفكرة الشائعة فكرة ما ترك الأول للآخر فنقضها وعكسها لتصبح،

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر (14)

واستطاع أبو تمام أن يحقق سبقا فكريا في عصره من خلال تلك المصادر المتعددة التي كون منها ثقافته، والتي بدت خلاصة روافد كثيرة، تضرب بأعماقها في كل الاتجاهات التاريخية المختلفة على المستوى الديني والعربي والسياسي والأدبي، مما يتكشف في كثير من شعر صاغه ليجلو حقائق كثيرة، تشف عن تداخل تلك الروافد في تكوين عقليته وإنماء فكره وخياله حتى صاغ لنفسه نظرية في الشعر من حيث أداته وماهيته ووظيفته.

لقد عرف أبو تمام طريقه إلى الشعر عبر المعاناة والمكابدة والمحاورة حتى تستسلم له الأبيات، والرواية المشهورة التي حاول أبو تمام الإتيان بنظير لما صوره أبو نواس من شراسة الدهر ولينه جامعا بين نقيضين في الصورة، فأعاد أبو تمام طرح الفكرة لا من خلال اللفظ بل من خلال التركيب يقول،

شرست بل لنت بل قابلت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل (15)

بل إن الآمدي كقارئ نموذجي لشعرية أبي تمام نفسه لم ينكر قول الحسن بن رجاء، " ما رأيت أحدا قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام " (16) رغم عدم استصاغته أو تقبله لمذهب أبي تمام في الصنعة، ولكنه رآه مثقفا، فما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه "(17)

والمستقرئ للتراث العربي الشعري القديم لا شك يلاحظ التداخل الواقع بين النصوص يقول الشريف الرضي،

وأعود بالصبر الجميل تعزيا لو كان بالصبر الجميل عزائي (18)

فشبه الجملة الصبر الجميل مأخودة من قوله تعالى، " قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل عسى الله أن يأتيني بهم جميعا إنه هو العليم الحكيم " (يوسف الآية83).

لقد استطاع الشاعر أن يربط موقفه النفسي في سورة يوسف، حيث وجد فيها هذه الطاقة الحليمة التي تأخذه إلى مسار نفسي مخالف لحلمه الخاص. ولقد تمكن الخطاب النقدي العربي القديم من معاينة مختلف أوجه العلاقات بين

النصوص بمسميات شتى (التضمين، التلميح، الإشارة، الاقتباس) وقضية السرقات تحتوي على كثير من المسائل التي تنضوي تحت مظلة المصطلح الحداثي التناص، الذي يعده الدارسون المحدثون " نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم".(19)

وتعددت بذلك وجهات نظر الباحثين العرب في هذه المسألة فنجد عبد العزيز حمودة يرى أن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي، والمصطلح النقدي الباهر الذي استخدم للدلالة عليه بالتناص، فإذا نقينا مفهوم التناص المعاصر في رأيه من بعض شطحاته التي تفتح ما يسميه أبواب الجحيم، وأبرزها كون النص كائنا مراوغا دائم التغير والتحول، أي بعد ترويض المفهوم وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة التي انتهت إلى حتمية الاحتذاء في المعاني وفي الألفاظ بل حتى في التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة ". (20)

وعلى العموم يمكن القول إنه إذا سلمنا بأن البلاغيين العرب القدامى لم يعرفوا مصطلح التناص بمفهومه الحداثي المتشعب، فإن ذلك لا ينفي القول بأن دراساتهم النقدية قد خلت من الإشارة إلى هذا المفهوم.

لقد خاضت الدراسات الحديثة في مسألة السرقة بمصطلحات وتعريفات عدة مثل الحوارية وطقوس القراءة والانتشار والهجرة والتناص ...الخ وذلك لما تنطوي عليه هذه الآلية من أهمية في إثراء التجربة الإبداعية، وأسهمت جهود النقاد في محاولة الوصول إلى مقاربات مفاهيمية لهذه الأداة، وكان " باختين "في كتابه عن دوستويفسكي سنة 1929، قد استخدم المبدأ الحواري تعبيرا عن مفهوم التناص يقول تودوروف ،" إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل الأكثر إهمالا هو حواريته أي ذلك البعد التناصي فيه ... "

وقد شرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص يقول باختين، " ويمكن قياس العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة وتدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها علاقة حوارية أو العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي " (21)

وإذا كان باختين من جهة أخرى " لم يستعمل كلمة تناص (ولا كلمة أخرى تقابلها بالروسية (فينبغي أن نسجل أن مصطلحا أساسيا لكتابه " الماركسية وفلسفة اللغة" سنة 1929 هو" تداخل" (كعامل حاسم في شكل العلامة) قد استخدم في مثل هذه الأنساق " تداخل السياقات" و " التداخل السيميائي " و" التداخل السوسيو لفظي " هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كريستيفا موقع التناص".(22)

وفي الحقيقة إن أول من استخدم مصطلح التناص بالمفهوم السابق للحوارية عند باختين هي الباحثة البلغارية " جوليا كريستيفا "، إذ ترى أن النص"هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، ثم تضيف "إن النص إنتاجية وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة وتوزيع" وتقر جوليا كريستيفا بأن المدلول الشعري يحيل على مدلولات طابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري.

كما تقر كذلك " بأن النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر والتناص عندها هو ذلك التقاطع داخل نص للتعبير مأخوذ من نصوص أخرى والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل ..." (23)

لقد أمسكت جوليا كريستيفا بجوهر القضية لتتابع رصد هذا المصطلح وتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية وخاصة في كتابها "علم النص " ،" حيث أطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح الحوارية، ثم بعبارة عبر النصوص، ثم التصحيفية، ثم ظهر عندها مصطلح الامتصاص لتصل إلى مصطلح التناص الذي يبدو أنه أكثر حداثة" (24)، واعتبرته أساسا لولادة الشعر بوصفها الظاهرة الأكثر انتشارا وامتدادا عبر التاريخ.

لقد شاع مصطلح التناص في المنجز النقدي الغربي، وأضحى محورا لجل التحليلات المطبقة على الخطاب الأدبي، خاصة من ميخائيل ريفاتير وميشال فوكو ثم جاك دريدا وجون كوهين ورولان بارث .

ورغم شيوع المصطلح فإن قلة من الباحثين استعملوه بمنهجية ودقة من أمثال ريفاتير. يقول مارك أنجينو " إذا كانت كلمة تناص ترن بعذوبة في أسماع الكثيرين، فإنهم قلة، الباحثون الممتازون الذين هيأوا لها الطرح النظري الكفيل باستعمالها بكيفية صارمة وإجرائية ".(25)

وقد سعى رولان بارث لتعريف النص وفق المنحى التناصي، فالنص الأدبي عنده " ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه منحى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي (الرسالة جاءت من قبل الله) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج في كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون فيها أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة".(26)

ويرى بارث أن النص " منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع والأصداء، لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة " و" النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها

هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف .. وإنما هي القارئ ... فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف .." (27)

وكان قد صرح في موضع سابق من مؤلفه " إن التناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص، إن البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار، أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها ".(28)

ويقترح مارك أنجينو إطارا لفهم التناص، بقوله، " .. ومن الناحية الدلالية فإن كلمة التناص ستستخدم كمصدر نحت وابتكار العديد من المصطلحات .. مثل " إطار القراءة "... و" نحو التعرف" إن مفهوم التناص عنده يتجه للاقتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية .." (29)

ويقودنا هذا الإسفار المتواضع في عالم المصطلح وتجلياته بين القدامى والمحدثين، إلى استنتاج أمر مفاده أن التراثيين والمحدثين جعلوا من النص بؤرة تركيزهم إذ عدوه ترحالا عبر أفضية نصية مختلفة تتقاطع وتتلاقى، وهذا الأمر يستدعي البحث عن فاعلية القارئ في الكشف عن تجليات الحضور والغياب في الخطاب الأدبي؟

لقد شكلت النصوص السابقة لمنظري السرقة الأدبية ثم التناص خلفية معرفية هامة للدارسين بغية الكشف عن تجلياتها في الخطاب الإبداعي، فالمبدع ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، و الشاعر قد يمتص حتى آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، وعلى القارئ معرفة تاريخانية النصوص وصيرورتها، ويتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه.

فالتناص الذاتي مهم في معرفة ثقافة الأديب ومصادره ومثال ذلك في الشعر الجزائري الحديث ملحمة مفدي زكرياء التي هي اجترارا لديوانه اللهب المقدس، والتناص المفتوح يتجلى من خلال علاقة خطاب بخطابات عصر معين أو جنس معين من النصوص فينفتح على عالم الأساطير والملاحم .

أو تناص التآلف الذي هو تآلف موقفي المبدع السابق واللاحق وتحقق التكافؤ بين العنصر التراثي والحداثي مثل قول صلاح عبد الصبور،

والآن يا أصحاب أسألكم سؤال حائر أيهما أحبه ؟ ..
من خسر الروح فأرخص الحياة أم من بنى له معاب ،
و شاد باسمه منائر قامت على حياة نجت لأنها تنكرت
و الآن يا أصحاب أيهما أحبه ؟
أيهما أحب نفسه؟
أيهما أحبنا ؟ (30)

لقد كان الشاعر موفقا إلى حد بعيد في اختياره للدور بوصفه آلية

استدعاء الشخصيات الثلاثة الموظفة داخل النص " المسيح، يهوذا، بطرس " وذلك حتى يساعد المتلقي على التجرد من الهوى والحكم المسبق، لأن أسماء الأعلام الخاصة بهذه الشخصيات تثير في ذهن القارئ دلالات راسخة تتنافى مع رؤية الشاعر الجديدة.

وقد يعمد الشاعر إلى توظيف تقنية تناص التخالف وهو تجريد التراثي من دلالاته وإعطائه دلالات معاصرة كاستدعاء الشخصيات التراثية استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية مثل نموذج أحمد شوقي في رسمه لشخصية الملكة المصرية كليوباترا التي حولها من خائنة تاريخيا إلى وطنية في خطابه الجديد مصرع كليوباترا، مما أدى إلى قلب الحقائق التاريخية أيضا.

وهذا بدر شاكر السياب يتناص مع الخطاب القرآني، في أنشودة المطر،

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال تسح ما تسح من دموعها الثقال (31)

فالمساء يمتد ويتطاول، حتى ينعس فيتثاءب، وفي هذا التشخيص استدعاء لغوي لقوله تعالى، " والصبح إذا تنفس " (سورة التكوير الآية 18).

وقد يلجأ إلى الاقتباس الحرفي أو شبه الحرفي كما فعل البياتي في قصيدته عذاب الحلاج، "يا مسكري بحبه محيري في قربه" . (32) فهو يجري تناصا واضحا، يقترب من المتابعة الحرفية مع قول الحلاج، " يا من أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه". (33)

إن التناص بوصفه فاعلية خلاقة في الشعر الحديث، لا يحقق هذه الفاعلية باستقبال الوافد و الترحيب به، فحسب، وإنما يستحضره ليخضعه لسياق النص الحاضر ويوظفه في أثنائه، بأي كيفية كانت، فقد يقيم معه علاقة مناقضة وتضاد على الرغم من استحضاره، فالمهم أن يتشرب النص الحاضر ما تم استحضاره من النصوص الغائبة تاما، فتندمج مكونات النصين، وتصبح نصا واحدا ينهض بالتجربة الحالية في انسجام وتناغم .

جماعة القول، أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين إذ يعتمد في قراءته على ثقافة القارئ وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، والنص الحديث " إنما جاء كلحظة تنامي للنص القديم بل إنه وقع لحظة تشكله على سير قوة النص القديم، واغتدى به، و هذا يعني أن إعادة بناء شعرية النص القديم نفسه يمكن أن يتم بالنظر في النص الحديث وانطلاقا منه". (34)

إذن الحداثة هي تنام في التغاير إنها كمثل أفق يهيمن بأضوائه على فضاء الحاضر دون أن يمحي فضاء الماضي، وبذلك نختم هذه الإطلالة في عالم الحاضر والغائب في الخطاب الإبداعي، وفاعلية القارئ الناقد في فهم تجليات الحوارية فيه، على أن نستوفي القسم الآخر من المقال متى سنحت الفرصة، والذي سنحاول من

خلاله الحديث عن الطرائق التي اعتمدها النقاد و الدارسون القدامى في الكشف عن الحوارية بين النصوص ومختلف أشكال التفاعلات النصية.

المراجع

1- عبد الوهاب البياتي، الديوان الجزء 2، دار العودة بيروت، ص 11.
2- أخبار الحلاج، تحقيق ماسينيون وكراوس، باريس سنة 1936، ص 17.
3- أدونيس، محمد بنيس ـ أمين صالح ـ قاسم حداد، بيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، البحرين سنة 1995، ص ص 15 - 16 .
4- شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة السكري، سنة 1950، مصر ص 64.
5 ـ الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت 1967، ص 137.
6 ـ المرزبان، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965، ص .340
7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح محمد التنجي، دار الكتاب العربي، ط 3 1999، ص ص 338 - 339.
8- أحمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ط 1، 1995، ص ص 165 - 166.
9- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 4، 1975، ص 197. 10- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج 1، ص 58 .
11- الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 2002، ص 243 .
12- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي القاهرة دار إحياء الكتب العلمية ط 2 سنة 1951.
13- داوود غطاشة، حسين راضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ط 1 الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ص ص 87 - 88.
14- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 161 .
15- محمود الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام تاريخها وتطورها في النقد العربي، دار الفكر للطباعة والنشر، ص 118 .
16- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الباري، 1948، ص 131 .
17- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، تقديم راجي الأسمر، ط 3، 1998 ج1، ص 315 .
18- المرجع نفسه، ج 1، ص 45 .
19- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط 3، القاهرة، ص 66 .
20- محمود الربداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، ص 118 .
21- الشريف الرضي، الديوان، تحقيق محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ج 1، ط 1، 1999، ص256 .
22- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية على التشريحية، مطابع الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ط ،4 1998، ص 53 .
23- عبد العزيز حمودة ،المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة الكويت، 2001، ص 445.
24- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1996، عمان، ص ص 161 - 162.
25- تزيفيتان تودوروف، رولان بارث ، امبرتو إيكو ، مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتعليق أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 1989، ص ص 102 - 103 .
26- جوليا كريستيفا،علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص ص 9 - 11 .
27- المرجع نفسه، ص ص 78 - 79 .
28- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 108 .
29 - رولان بارث، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ص 21 .
30- رولان بارث، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العال ، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993، ص 25.
31- المرجع السابق، ص 63 .
32- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 113.
33- صلاح عبد الصبور، ديوان أحلام الفارس القديم، ص ص 32 - 33 .
34- ديوان بدر شاكر السياب، تحقيق ناجي علوش، مجموعة 1، دار العودة بيروت، 1971، ص17.