مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ISSN : 2353-0464
المجلد1 ، العدد1، (جانفي2013) EISSN : 2600-6421

التحولات الجديدة
لمفهوم الأدب ومصطلحاته

د/ فيروز رشام
جامعة البويرة

❖ بين مفهوم الأدب واللاأدب

لا يزال السؤال "ما هو الأدب؟" يحير الشعرية المعاصرة، باعتبار أنها لم تستطع بعد تقديم مفهوم قار للأدب، ولعلها لن تصل إلى ذلك طالما هو في حالة تغير وتحول مستمرين. وحتى المعاجم المتخصصة تبدو عاجزة عن تقديم تعريف شامل وكامل للمادة، ويكتفي معظمها بإيراد المفاهيم المختلفة لكلمة "أدب" والإشارة إلى تعدد معانيها[1] في محاولة لتجاوز إشكالية المفهوم. وهي بذلك تضع القارئ في خيار لتبني المفهوم الذي يريده، وهذا بالتأكيد ليس حلاً للقضية، إنما تعقيد آخر لها.

عرف مفهوم الأدب تحولات كثيرة منذ القدم. لكن الفكرة الأساسية التي ظل يحوم حولها، واحدة من مداخل تعريفه الجوهرية، وهي كونه فن لغوي يشتغل أساسا على الكلمة. فقد أُستعمل اسم أدب دائما للدلالة على « كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره »[2].

وقد طرأ أهم تحول في مفهومه في العصر الحديث، خلال القرن الثامن عشر، مع ظهور النزعة الرومانسية، كما هو الشأن مع مفهوم الجنس الأدبي. ويمكن القول أن مفهوم الأدب قد تبلور بشكل فعلي بدءاً من هذه المرحلة التي امتد تأثيرها إلى النقد، ونظرية الأدب، وحتى الفنون الأخرى.

ناقش تودوروف إشكالات مفهوم الأدب في كتابه "مفهوم الأدب ودراسات أخرى" وانتهى إلى طرح بعض التساؤلات المهمة والجوهرية، التي لا

مناص من الإجابة عنها قبل الوصول إلى تحديد مفهوم الأدب، وهي ثلاثة أسئلة طرحها تودوروف بالصيغة الآتية:

1-« كلمة "أدب" في اللغات الأوربية بمعناها الراهن، لها معنى حديث جدا، يعود تقريبا إلى القرن الثامن عشر. فهل الأمر يتعلق هنا بظاهرة "تاريخية" لا "أبدية" ؟ »[3].

2-« يعرف الأدب اليوم تشتتا كبيرا، فمن يستطيع اليوم الفصل بين ما هو أدب وما ليس كذلك أمام التنوع الشديد للكتابات التي تعرض علينا، ضمن منظورات لا نهاية لاختلافاتها؟ »[4].

3-« تساءلت دائما: ما الذي يفرق بين ما هو أدب وما هو ليس كذلك ؟ وما هو الفرق بين الاستخدام الأدبي للغة والاستخدام غير الأدبي ؟ لكن، ونحن نتساءل عن مفهوم الأدب، أرى مفهوما آخر متماسكا هو مفهوم "اللاأدب". أفلا ينبغي أولا البدء بمساءلة ذلك المفهوم؟ »[5].

وإذا شئنا اختصار هذه التساؤلات أعدنا صياغتها بالشكل الآتي:

1- "الأدب" ظاهرة تاريخية أم أدبية ؟

2- ما هو الفرق بين "الأدب" و"اللاأدب"؟

3- ما هو الفرق بين الاستخدام الأدبي للغة، والاستخدام غير الأدبي ؟

تمثل هذه الأسئلة في الحقيقة، إحدى أوجه إشكالية الأجناس الأدبية مفهوماً وتصنيفاً. فتحديد مفهوم "الأدب" رهين بتحديد مفهوم "اللاأدب" الذي يقترح تودوروف الوصول إليه، من خلال إدخال مفهوم نوعي جديد هو مفهوم "الخطاب": « علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم "الخطاب"؛ فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ "استخدام اللغة" »[6].

في حين يقترح "فراي" في هذا الصدد، التمييز بين الأدب واللاأدب استناداً إلى المقاييس السياقية بدلا من الشكلية[7] طالما هي عاجزة عن فعل

ذلك. أما "وليك ووارين" فيدعوان للتمييز –أساسا- بين استعمال اللغة في الأدب والعلم، والحياة اليومية[8].

لقد استقطب سؤال "ما هو الأدب؟" الأجوبة الأشد تنوعا، كما هو حال السؤال "ما هو الجنس الأدبي؟" فهو عند البعض « مؤسسة اجتماعية[9] تديرها قوانين إبداعية وفنية، تساهم فيها اللغة، والأديب، والمجتمع، والتاريخ، وعناصر كثيرة أخرى. وهو، كما يتردد في معظم البحوث والدراسات التي اشتغلت عليه، ذلك الفن اللغوي الذي يضم الشعر والنثر.

وهناك من النقاد من فرق بين الشعر والنثر من حيث الطبيعة، فربطوا الشعر بالعاطفة، والنثر بالتفكير. فالنثر حسب سارتر «طريقة من طرائق الفكر»[10]. وعند كروتشه «الشعر لغة الشعور، والنثر لغة العقل»[11]. لكن هذه التقسيمات ليست بالدقيقة، لأن الشعر قد يحمل فكرا كما قد يحمل النثر شعورا.

وكما لا يوجد مفهوم قار للأدب، لا يوجد أيضا مفهوم قار للشعر أو النثر. وقد وُظف التقابل الموجود بينهما لتحديد ماهية الآخر. فعند ياكبسون الإجابة عن السؤال "ما الشعر؟" يجب أن تنطلق من معارضتها "بما ليس شعرا"[12] وإن كان هذا الأخير ليس بالهين باعتراف منه. أما كوهن فينطلق في التفريق بينهما من خلال التفريق أولا بين الثنائية "نظم/نثر"، مُعتبرا الشعر منزاحا عن النثر بصورة مطلقة. فالنثر عنده هو كل استعمال لغوي غير شعري، بما في ذلك النثر الأدبي[13].

إن محاولة تحديد مفهوم الأدب تقود إلى سلسلة طويلة ومعقدة من الإشكالات المفهومية الأخرى. ففي عصرنا لم يعد الحد الفاصل بين الأدب واللاأدب بيّناً وواضحاً، ولعل هذا هو العائق الأكبر الذي تسبب في فشل المحاولة. وهو ما يذهب إليه "عبد الفتاح كيليطو" حيث أرجع هذا الفشل إلى «الإصرار على دراسة الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى»[14]

ويبقى التساؤل الأكثر أهمية، والذي لا يزال يعتريه كثير من الغموض، هو علاقة الأدب بمقولة الأجناس والأنواع: فهل الأدب هو جنس وما تحته من شعر ونثر أنواع؟ أم أن الشعر والنثر جنسان، وما تحتهما هي الأنواع؟ أم إن الشعر والنثر جنسان ونوعان في الوقت ذاته (جنسان بالنظر إلى الأنواع التي تتفرع عنهما، ونوعان بالنظر إلى الجنس الذي ينتميان إليه)؟

❖ **مفهوم الأدب انطلاقا من مفهومي الشعر والنثر**

تقسيم الأدب إلى شعر ونثر من أشهر وأقدم التقسيمات في النقد العربي، كما في النقد العالمي. وهو التقسيم الأقل غموضا مع أنه تقسيم غير دقيق، لأن المطابقة بين الأعمال الشعرية والشعر وبين الأعمال الملحمية والنثر غير صحيح دائما، فالملحمة مثلا تكتب شعرا[15]. لكن بما أن كل عمل أدبي إلا ويصب في إحدى الطرفين، شعر أو نثر،

فإن مفهوم الأدب كان – دائما - مقاربا لمفهومي الشعر والنثر، أو كما يسميهما أغلب العلماء والنقاد "المنظوم والمنثور"[16].

يقول قدامه بن جعفر: « واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظوما، وإما أن يكون منثورا. والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام »17. وهو الطرح نفسه تقريبا الذي قدمه القيرواني: «كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، لكل نوع منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة»[18]. وكذا قسم ابن خلدون لسان العرب وكلامهم إلى منظوم ومنثور، بحيث يشتمل كل واحد منهما على فنون ومذاهب في الكلام، فالشعر منه المدح والهجاء والرثاء، ومن النثر السجع والمرسل[19].

وكان للشعر المكانة الأعلى في فنون العرب الكلامية لزمن طويل، حتى أنهم سموه "ديوان العرب". ويفسر ابن خلدون ذلك بأن « فن الشعر من بين الكلام، كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم،

وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم »[20].

أما مفهوم هذه الثنائية فإنه لم يثبت على حال، فقد تعددت واختلفت التعريفات المقدمة لها، وإن كانت تتلاقى عموما في فكرة واحدة على الأقل، كفكرة الوزن والقافية التي تعتبر الفاصل المفهومي الأبرز بين الشعر[21] والنثر.

فالشعر هو « قول موزون مقفى يدل على معنى »[22] عند قدامة. ويضيف ابن رشيق إلى هذا التعريف "النية": « الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية. فهذا حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية»[23]. أما القرطاجني فيضيف إليه "التخييل": «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك »[24].

أما بالنسبة للنثر، فإنه كما الشعر، ليست له تحديدات ثابتة. وطالما كانت مقاربة الشعر بالنثر، والنثر بالشعر، مما جعل تعريف كل واحد منهما مرتبطا بالآخر. ومع ذلك فإن المتقصي للنقد العربي القديم، سيلاحظ -لا محالة- أنه لا توجد فيه نظرية للنثر بدرجة نظرية الشعر، فقد كان اهتمام النقاد مركزا على الشعر لدرجة تقديسه واعتباره قمة الإبداع[25].

فالشعرية العربية القديمة، شعرية خاصة بالشعر أكثر مما هي شعرية خاصة بالنثر بالرغم من أن ما أُلّف في النثر لا يقل أهمية أيضا، حتى أنهم تنافسوا في الكتابة فيه وجعلوه "صناعة" لا تُبلغ إلا بالمعرفة والممارسة[26]، ليتم فيما بعد إلحاق مفهوم النثر بما سموه "كتابة" كما هو الحال عند العسكري في كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر".

اختلف النقاد القدامى في مقاييس التمييز بين النثر والشعر، وقد انتهى رشيد يحياوي إلى جمعها في ثماني نقاط[27] يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- النثر قسيم الشعر: فكلاهما فرعان رئيسيان في البلاغة أو الكلام.

2- المعيار: النثر معيار تحديد شعرية الشعر، والشعر معيار إبراز أدبية النثر.
3- الأصل: يعتبر النثر أسبق وجودا من الشعر وأصلاً له.
4- النثر فكر: الشعر مرتبط بالخيال والطبع والذوق والوجدان، أما النثر فمرتبط بالفكر والمعرفة العقلية.
5- النثر صيغة جامعة: النثر هو شكل تندرج ضمنه أشكال أخرى، كالخطابة والرسالة.
6- النثر واللغة العادية: هناك فرق بين النثر الأدبي، واللغة العادية.
7- النثر والسجع: هناك نثر مسجع، ونثر غير مسجع.
8- النثر هو المطلق: الشعر منظوم مقيد بالوزن والقافية، أما النثر فهو اللامنظوم، وبالتالي غير مقيد أي مطلق.

أما أنواع النثر، فهي كثيرة ومتنوعة، غير أنها ظلت عند نقادنا القدامى أكثر من أن يعدّوها أو يكشفوا عن تمايزها[28]. وكذا هو الحال في الشعر[29]، حيث لم يحسم في أنواعه بدقة إن كانت هي الأغراض من مدح وغزل ورثاء وغيرها، أو ما تختلف فيه الأوزان، أو الاثنان معا كما هو الأمر في تصنيف الفارابي الذي يرى بأن « الأقاويل الشعرية، إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها بمعانيها فهو نظريتهم في الأغراض الشعرية، وأما تنوعها بأوزانها فهو نظريتهم في العروض »[30].

لقد استعصى على النقد تعريف الشعر والنثر، وبالتالي تعريف الأدب، حيث صارت الحدود بين الشعر والنثر أقل بروزا خاصة بعد أن تم التخلي عن العنصر الأقدم في بناء الشعر، أي الوزن والقافية، ما جعل النقاد يبحثون عن فروق أخرى تميز بينهما، تكون مستقاة أساسا من وظيفتهما. ومنهم أدونيس الذي يرى بأنها تتحدد في ثلاثة فروق أساسية هي[31]:
1- النثر إطراد وتتابع لأفكار ما. في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر.

2- يطمح النثر لأن ينقل فكرة محدودة، لذلك يسعى لأن يكون واضحا. أما الشعر، فيطمح لأن ينقل شعور أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته.

3- النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه.

لكن هذه الفروق تبقى عامة وغير دقيقة، وليس بالإمكان اعتبارها حدا فاصلا بينهما. فقد يحتوي النثر على حالات شعرية ، كما يمكن للشعر أن يحمل فكرا.

❖ تحولات في مفهوم الشعر الغنائي

كلمة "الشعر الغنائي" « مشتقة من التسمية الإغريقية القديمة للآلة الموسيقية القيتارة، والتي كانت تؤدَى "تغنى" بمصاحبتها الأعمال الأدبية »[32]. لذلك سمي بالغنائي نسبة للغناء لأنه كان يُتغنى به (على العود عند اليونان) وإليه يعود أصله. فقد « تشكلت أشكال الشعر الغنائي الأدبي على أساس الأغنية الشعرية الغنائية الشعبية في ضروبها المختلفة المتعددة»[33].

لقد أهمل أرسطو "الشعر الغنائي" وأقصاه من شعريته، وهو أمر لا يزال إلى اليوم يؤرق ويحير لأنه كان موجودا آنذاك. في حين احتل الشعر مكانة مميزة في فنون القول في القرنين الماضيين، وأصبح يتصدر عرش الأدب. وكان الشعر الغنائي قد ظل مهمشاً في الطرح النقدي منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن التاسع عشر، حيث شهد النقد الغربي « انقلاباً حقيقيا يتمثل في إيلاء المكانة الأولى لذلك النمط من الشعر الذي أقصاه أرسطو عن "فنه الشعري" أي الشعر الغنائي »[34].

ربما كانت الملحمة والدراما أكثر شأناً في زمن أرسطو، ولذلك أولاهما الأهمية الكبرى في شعريته، وعليه فإن تأجيل النظر في الشعر الغنائي أو إلغاؤه، يرجع إلى قيمته وأهميته آنذاك. فهناك من يرى أن أرسطو قد أهمله لأنه لا يقيم له وزناً باعتباره أثر للوعي الفردي، وهو خال من مقومات الفن

الذي يؤدي أغراضاً اجتماعية، وهو الفن الحق برأيه[35]. فإذا كان « الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن أرسطو، بينما تكون في صدارتها الملحمة والدراما، فإن هذا الشعر نفسه كان قد تصدر القائمة نفسها في عصور لاحقة وفي الوقت الحاضر أيضا »[36]. فالشعر اليوم، كما نعلم، قد أصبح يعتبر في الفترة الحديثة «أخلص صورة لتجسيد الأدب»[37].

أرجع أرسطو أصل الشعر الغنائي، والأجناس الأدبية عامة، إلى فعل المحاكاة. مع فارق أن الملحمة والدراما تحاكيان الأحداث، في حين يحاكي الشعر الغنائي الأحاسيس. وحسب هيجل، فإن الشعر الغنائي يتشكل من حاجة « التعبير عن الذات وإدراكها »[38]. وعلى الرغم من طابعه الخاص والفردي، إلا أنه يعبر عن «الأعم والأعمق والأسمى في المعتقدات والتمثلات والمعارف الإنسانية»[39].

وهي نفس الرؤية تقريبا التي نجدها عند "لابي.سي.فانسون" الذي يعتبر الشعر الغنائي فيضاً « من الإحساسات الشخصية؛ موضوعه شخصي، حيث يصف الشاعر حالاته النفسية أو بمعنى آخر ما يعبر عنه بضمير المتكلم –أنا- ميدانه الأحلام والآلام والسرور. وموقف الشاعر هنا سلبي، بمعنى أن الأحداث تؤثر فيه، وليس هو المؤثر في الأحداث »[40].

ولا يستثني فانسون في تعريفه للشعر الغنائي أي نوع من الإحساسات، من أشدها قوةً وعنفاً، إلى أكثرها هدوءاً. وهو التعريف الذي يقدم فيه الشعر الغنائي بكونه « التعبير عن الإحساس الشخصي؛ على شرط أن يُفهم من هاتين الكلمتين – إحساس شخصي - أوسع معانيها. فلا بد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الإحساسات منذ أكثرها هدوءاً إلى أشدها عنفاً. وعلى هذا فالتأثير طوراً يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر، وطوراً آخر يختفي ولا يكاد يظهر منه شيء »[41].

ورغم كثرة التعريفات التي قدمت للشعر الغنائي وتباينها، إلا أنها تنطلق عموما من ثلاثة مبادئ، تتمثل في أن الشعر الغنائي متميز عن الشعر

الدرامي والسردي، وأنه يسود فيه صوت واحد يعود للمتكلم عادة، ويعبر عن حالة شخصية فردية[42].

وهكذا يبدو أن التعبير عن المشاعر هو أكثر المقولات ترداداً في تعريف الشعر الغنائي الذي كان نصيبه قبل الرومانتيكية ضئيلا قياسا بالأجناس الأخرى (الملاحم والمسرحيات). لكن بعد فترة أصبح هو الجنس المهيمن، لتعود الصدارة في القرن العشرين مرة أخرى للسرديات. فمنذ ظهور الرواية والقصة في الأدب الحديث والمعاصر راحت مكانة الشعر تتراجع قليلا[43].

والشعر الغنائي في الأدب العربي أعرق جنس أدبي وصل بشكل وافر منذ الجاهلية. وهو الجنس الذي شغل الحيز الأكبر في النقد العربي. وحسب الدراسات التي تتبعت تاريخ الأدب العربي، فإنه لا يوجد « عند العرب من أنواع الشعر المعروفة لنا اليوم إلا النوع الغنائي، الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه، ويصف لنا مشاعره، فليس فيه ملاحم ولا شعر تمثيلي، ففنون الشعر عند العرب هي من ألوان هذا الشعر الغنائي»[44]. وقد احتل الشعر المكانة الأولى، والصدارة، في تاريخ الأدب العربي، وكان الجنس الأدبي الأول الذي عرفه، ولم يعرف جنسا أدبيا آخر قبله، ما سمح له بالسيادة المطلقة على الأجناس الأدبية الأخرى[45].

ومن الناحية الأجناسية، فأكبر إشكال يُطرح في الشعر الغنائي هو مسألة تصنيفه. فهل هو جنس أم نوع؟ إذا كان نوعاً فإلى أي جنس ينتمي؟ وإذا كان جنساً فما هي أنواعه؟ في حالة ما إذا اعتبرناه جنساً فليس من المعقول تسمية ما يندرج تحته من شعر عمودي، وحر، وقصيدة النثر، بأجناس، بل ينبغي تسميتها أنواعاً، وهذا هو الأكثر شيوعا، والأقرب لمنطق التراتبية الأجناسية، حيث يكون النوع دائما فرعا من الجنس لا العكس. ومع ذلك فهناك من يعتبره نوعاً لا جنساً[46].

كما أنه من الضروري التفريق بين "الغنائي" كجنس أدبي، و"الغنائية" كصفة. لأن العثور على الغنائية في أعمال سردية أمر شائع، فهل يعني ذلك أنها

أصبحت غنائية؟ هذا الخلط بين المصطلحين والمفهومين وارد جدا عند الكثيرين، وكم من قراءة تدّعي أن النص أصبح غنائيا لأن الغنائية حاضرة فيه، وهو في الحقيقة ليس سوى نصاً سردياً. وكذا العكس وارد أيضا، لكن لا يصح – بالتأكيد - اعتبار قصيدة شعرية تستعمل تقنية السرد عملا سرديا خالصا.

ولهذا فإنه من الضروري « التمييز بين الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي، على أنها أجناس أدبية من جانب. ومن جانب آخر، الملحمية، الدرامية، الغنائية، على أنها المزاج الانفعالي في العمل الأدبي»[47]. فوجود العنصر الدرامي في القصيدة الشعرية لا يجعلها "دراما" حقيقية كجنس أدبي.

ونظراً لشيوع تمظهر الغنائية فيما هو سردي، والسردية فيما هو غنائي، فإن طرح التساؤل الآتي يعد أكثر من ضروري: متى يصبح العمل الذي تطغى عليه "الغنائية" عملا غنائيا؟ ومتى يظل النص سرديا مع الحضور القوي للغنائية فيه؟ في الحقيقة لا يوجد ميزان للموضوع، ولا ندري ما هي الكمية التي لا يجب أن تتعداها الغنائية في النص حتى لا تجعله عملا غنائياً، وتُخرجه من جنسه السردي.

أما الإشكالية الكبرى في مفهوم الشعر الحديث والمعاصر، والمسألة الأكثر تعقيدا في التصنيف الأجناسي للشعر الغنائي، فهي قضية "الشعر بدون نظم". فهل يمكن للشعر أن يوجد ويستقيم دون نظم؟ من المعلوم مسبقا أنه ليس كل نظم شعرا، وأمثلة ذلك كثيرة من المؤلفات العملية المؤلفة نظماً. ومع ذلك فإن العكس يجد معارضة في الاعتراف به، أي أن يكون هناك شعرا بلا نظم.

نحن أمام مشكلة فعلية لا يبدو حلها هيناً، لأن عدم الاعتراف بوجود شعر بدون نظم سيضطرنا لإخراج كم هائل من الكتابات الشعرية المندرجة تحت لواء "قصيدة النثر" إلى خارج الشعر الغنائي، وبالتالي إعادة صياغة الموضوع من جديد.

اللبس واضح في الموضوع. فلماذا لا يسمح للشعر أن يكون خارج إطار النظم، في حين سمح للنظم أن يكون خارج إطار الشعر، مع أن الشعر هو الأصل والجوهر، وليس النظم سوى أداةً من أدواته التي يستخدمها عندما يناسبه ذلك. وهي الأداة التي طرأت عليها تغيرات وتحولات كثيرة في القرن الماضي، حين انتقل النظم العربي المؤسس على بحور الخليل إلى ما يعرف بنظام التفعيلة.

هذه القضية مهمة وخطيرة في آن، لأنها تجر للشك في مفاهيم جوهرية مثل: ما هو الشعر؟ وبالتالي: ما هو الأدب؟ ومع ذلك يعرف الموضوع فقرا كبيرا في البحوث والدراسات، التي يفترض أن تعالج المسألة وتضع لها أرضية معرفية مؤسسة، رفعا للبس وتفاديا لمزيد من الغموض والتعقيد.

نحن هنا نتحدث عن الدراسات الحديثة التي تواكب تطورات الشعر المعاصر. أما الدراسات القديمة فنعلم بأنها حسمت الأمر لصالح النظم، فلا يوجد في تراثنا النقدي إشارة لما يمكن أن يفهم بأنه يوجد شعر بلا نظم، وإن وُجد استقبحته الأسماع ورفضه الذوق حسب ابن طباطبا:

« الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[48].

ومن بين الدراسات الحديثة والقليلة التي ناقشت هذه المسألة، دراسة تودوروف في كتابه "مفهوم الأدب ودراسات أخرى" الذي وضع فيه فصلا بعنوان "الشعر بلا نظم"[49]، تساءل فيه: ماذا يبقى من الشعر إذا نزعنا عنه النظم؟ مع العلم أن النظم لا يصنع الشعر! بلا شك، فإن قصيدة النثر هي المعنية الأولى بطرح هذا التساؤل والإجابة عليه، باعتبارها النموذج الأمثل لمسألة "الشعر بلا نظم". وهو ما حاولت سوزان برنار فعله من خلال كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"[50].

وقد انتهى تودوروف في آخر هذا الفصل إلى القول إنه « لا يوجد شعر، لكن يوجد، وسيوجد دائما مفاهيم متنوعة للشعر، ليس فقط من عصر لآخر، أو من بلاد لأخرى، بل من نص لآخر أيضا »[51]. ومع أن هذا الحل لا يبدو حاسما، إلا أنه يبقى الأفضل في ظل غياب البديل. وهو في أحد معانيه، يعني تجاوز المسألة، والاهتمام بالشعر في حدّ ذاته، لا بقوانينه وتصنيفاته.

جون كوهين أيضا توقف طويلا عند هذه القضية في كتابه "النظرية الشعرية"، حيث فصل بشكل حاسم بين الوزن الذي يمثل عمود النظم وبين الشعر: « الوزن في الواقع ليس هو الشعر، وليس قيدا يحد منه، لأن حدث "التشعير" يتم على مستويين في اللغة، صوتي ومعنوي، والمستوى المعنوي دون شك مميز، والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، في حين أن الشعر الحر في (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن »[52].

وإذا كان الشعر قادرا على الاستغناء عن الوزن-كما قال كوهن- فهو بالتأكيد يستطيع الاستغناء عن النظم. ما سيحدث في هذه الحالة، هو أن الشعر بلا نظم، وهو حال قصيدة النثر، سيجد نفسه قد أضاع شيئا في جانبه الصوتي وإن احتفظ بجانبه المعنوي. عكس الشعر المنظوم الذي يتفوق عليه

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-

بحضور جانبيه الصوتي والمعنوي معا. وهي الحالة التي مثلها كوهن بالمخطط الآتي[53]:

إن الواقع الأدبي يفرض على النقد مراجعة بعض المعطيات المتعلقة بقوانين الأجناس، فلم يعد صالحاً للشعر المعاصر اعتبار النظم قانونا أساسيا في بنية الشعر الغنائي. مع أننا نعلم أن العكس هو المؤكد عليه لزمن طويل. فقد أُعتبر النظم دائما عنصرا أساسيا في الشعر وليس ثانويا، وأنه « فن صناعة الشعر»[54].

وتقود مسألة "الشعر بلا نظم" إلى طرح مسألة أكثر تعقيدا تتمثل في تحديد الحد الفاصل بين الشعر والنثر، وهي المسألة التي تعرف هي الأخرى توجهات واختلافات كثيرة. وإن كان هناك شبه اتفاق على أن الوزن وحده لا يمكن أن يكون فاصلا جوهريا، لأن ثمة عناصر كثيرة تدخل في بنية النوعين. فحسب كوهن مثلا فإن « الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية. وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي، ولا في الجوهر الفكري، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضهما وبعض من جهة أخرى »[55].

وهناك حتى من يعارض بشدة تحديد الوزن كفاصل بين النوعين، لأن ذلك يختزل جوهرهما معا، كما هو الشأن عند أدونيس الذي أكد أن « تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي ، قد يناقض الشعر. إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعرا »[56].

لذلك فإن الفرق بين الشعر والنثر ليس « فرقا في الدرجة، بل فرق في الطبيعة»[57]. وإذا اعتبرنا قصيدة النثر نوعا أكيدا يندرج ضمن جنس الشعر الغنائي، فذلك لأنها تحمل « بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة "الشعر"»[58]. وبما أن الشاعر متحرر فيها من قيود الوزن والقافية، فإن هذا يجعله أكثر طواعية للعب على رافد المستوى المعنوي حسب كوهن.

❖ المصطلحات الجديدة لفن الأدب

لم تعد التسمية "أدب" هي التسمية الوحيدة لفن اللغة، فقد ظهرت منذ بداية القرن الماضي تسميات كثيرة، بعضها قديم وأعيد إحياؤه، وبعضها جديد في الطرح والاستعمال. وقد يكون بعضها خاصا بناقد معين، أو نظرية ما. وهي تسميات تريد طرح نفسها كبديل مفهومي "للأدب" وليس اصطلاحي فقط. نذكر منها الأكثر رواجا من نوع: نص، كتابة، أثر، خطاب، عمل، تناص.

أثار مصطلح "النص"[59] إشكالية جديدة في النقد المعاصر، فقد أصبح في الفترة الأخيرة « (جنسا) أدبيا خاصا. فمع ظهور (الكتابة) الجديدة في الأدب الفرنسي المعاصر، ظهر (النص) كمصطلح (جنسي) للإبداع الذي يحاول أن يجمع الشعر والرواية والقصة في (كتابة) إبداعية جديدة (لا جنس) لها، ولكنها تخترق كل (الأجناس) الأدبية، من أجل تأكيد (جنس) أدبي جديد هو (الكتابة). وغالبا ما يكتب على غلاف هذه (الكتابة): (نصوص إبداعية)»[60].

وكانت الشعرية الحديثة قد جعلت "النص" موضوعها التطبيقي الذي تشتغل عليه، لكن جيرار جينيت قدم بديلا آخر له وهو "جامع النص"، بحيث لا يهمه النص، إنما "التعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وهو مرتبط بـ "التناص" كما قدمته كريستيفا[61].

كما فرق بارت بين "النص" و"العمل الأدبي" و"الأثر الأدبي". فالعمل الأدبي عنده هو ما يمكن أن نمسكه باليد، أو نجده على رفوف المكتبات. أما النص فتمسكه اللغة. في حين يمثل الأثر الأدبي قطعة من مادة تشكل فضاءً فيزيائياً في المكتبة، وهو يحتوي النصوص، ونتناوله باليد[62]. غير أن تودوروف نفى « أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية. ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية »[63]. في حين قدم "أمبرطو إيكو" مفهوما أكثر اتساعا للأثر، بعدما ربطه بصفة الانفتاح وسماه بـ"الأثر المفتوح". وهو ليس خاصا بالأدب فقط، إنما تشترك فيه مختلف الأعمال الفنية من موسيقى ورسم تشكيلي وسينما وغير ذلك[64].

وقد اقترح بارت اصطلاحا آخر سماه "كتابة"[65] « لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معنى معينا، وإنما التعدد ذاته لمعاني الأثر الأدبي »[66] وهو ما يرادفه باسم "علم الأدب". وبالنسبة إليه « يمثل الأثر أكبر وحدة منجزة لنوع ما »[67]. إن كل هذه التراكمات الاصطلاحية والمفهومية، لا تخلو من التعقيد والغموض، لأن الفارق بين الواحد والآخر لا يكاد يكون واضحا إلا في عيون من يقترح ذلك!.

وفي هذا السياق، يوجد مصطلح آخر لعب دورا هاما في بلورة مفهوم "النص" و"الكتابة"، وهو "التناص"[68]. حيث يعد من المفاهيم الأكثر تداولا وانتشارا في المقولات النقدية المعاصرة عامة، والأجناسية خاصة. فهو يبرر تداخل الأجناس والأنواع باعتبار أنه « تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة. بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب(الأصل)، فلا يدركه إذا إلا ذوو الخبرة والمران»[69].

والتناص بهذا المعنى هو مفهوم جاء به "ميخائيل باختين"، الذي كان قد اصطلح عليه اسم "الحوارية"[70] ثم حوّلته كريستيفا إلى "التناص". فقد انتبه باختين إلى أنه « لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى »[71] وهي علاقة جوهرية في النصوص.

فالتناص يعني أن النص يتوالد من نصوص أخرى. وهو بذلك يتداخل ويتعالق معها، لدرجة انمحاء الحدود بينه وبينها. وبذلك يغدو النص خلاصة لعدد لا يحصى من النصوص الأخرى، أو كما تسميه كريستيفا « فسيفساء من الاقتباسات »[72]. أو هو كما يعتبره "تيفين ساميول" "ذاكرة الأدب" التي تعمل على ثلاث مستويات أساسية وهي « الذاكرة التي يحملها النص، وذاكرة المؤلف، وذاكرة القارئ »[73]، وبذلك تصبح « الكتابة إعادة للكتابة »[74].

قد يكون التناص أوضح معنىً وأوثق اصطلاحاً من مصطلحات "النص" و"الكتابة" و"الأثر". غير أنه لم يسلم من التعارض أو التوافق مع

مصطلحات أخرى[75]. فالمطّلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص يلاحظ « تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارن، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات»[76].

كل هذه الأفكار والمفاهيم تطرح التساؤل: ماذا يقدم النص إذا كان مجرد إعادة إنتاج لنصوص سابقة؟ وكيف نسم نصوصا بالجدة والإبداع، وهي لم تفعل سوى تكرار ما سبق؟ ومتى نعتبر حضور نصوص غائبة في النص الحاضر مجرد تناص وليس سطوا عليها؟ في الواقع، نعترف أننا سمعنا كثيرا عن مصطلح "التناص" وقرأنا عنه كثيرا أيضا،

لكننا لم نعثر على إجابات يقينية عن كيفية تجليه، ولازلنا نجهل كيف يمكن استنطاقه دون أن تضيع الهوية الجديدة للنص، وكيف يتجلى فعلا في ثناياه. ومازلنا ننتظر أن يعلمونا أكثر عن آلياته[77] وحدوده.

هذا الغموض والاضطراب في المصطلحات السابقة هو ما يعاني منه أيضا مصطلح "الخطاب"، الذي يعد تودوروف من أوائل المدافعين عنه كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وليس مصطلح "العمل الأدبي" أكثر وضوحا منه، فهو يعتم عن طبيعة هذا العمل. وكذا مصطلح "كتابة" الذي يبدو راغباً في عدم التمييز بين الأدب واللاأدب. ومصطلح "الكتابة" في النقد العربي ليس بالجديد، فمعروف أن العسكري قد ألحق مفهوم النثر بمفهوم الكتابة في كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر"، وكذا فعل ابن الأثير في "المثل السائر". لكن مفهومهما لهذا المصطلح -بلا شك- مختلف جدا عن مفهوم الكتابة الجديد الذي يحاول الجمع بين الأجناس، وبين الشعر والنثر. فالكتابة عندهما ملحقة بالنثر فقط ولا تتداخل مع الشعر.

نجد "الكتابة" بمفهومها الجديد، عند بعض النقاد والشعراء والكتاب المعاصرين الذين يدعون إليها مثل أدونيس الذي قدم بيانا من أجل كتابة جديدة يقول فيه « يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة.

لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجه حضوره الإبداعي »[78]

من الواضح في كل هذه المصطلحات الجديدة: نص، كتابة، خطاب...أنها تتفادى أي تصنيف أجناسي، وهي تحمل معارضة للمفهوم الكلاسيكي للأدب والنوع والجنس. وحتى الشعارات التي تحملها متممة لذلك: تناص، موت المؤلف...وهذا يعني – بشكل ما- أن الأدب متجه نحو كتابة "لا أجناسية" تسقط فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

الهوامش:

[1] ينظر مثلا التعاريف الثمانية المختلفة لمادة "الأدب" التي يقدمها المعجم الآتي: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب: إنكليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1994، ص05.

[2] طودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 10.

(3) Tzvetan Todorov, La notion de littérature et autres essais, Seuil, Paris, 1987, P09.

للعودة إلى النسخة العربية لهذا الكتاب ينظر: سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

[4] Ibid, P10.

[5] Ibid,P22.

[6] Ibid, P22, 23.

[7] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 87.

[8] ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص 21.

[9] نفسه، ص 97.

[10] جان بول سارتر، ما الأدب ؟ تر محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 21.

(11) بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، (د.ب)، (د.ط)، 1963، ص 36.

(12) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص 09.

(13) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 115.

(14) ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص20. وكان كيليطو قد ناقش إشكالية "مفهوم الأدب والنص" في بداية هذا الكتاب (الذي يعد من الكتب القليلة التي بادرت لطرح قضية الأجناس الأدبية) قبل أن يناقش إشكالية الجنس في حد ذاتها، في إشارة ضمنية على أن مفهوم الجنس يسبقه مفهوم الأدب. ينظر: نفسه، ص12 وما بعدها.

(15) ينظر: مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة، عمان، ط1، 2005، ص101.

(16) للمزيد عن هذه الثنائية في الدرس النقدي العربي والغربي ينظر كتاب: أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

(17) قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1933، ص64.

(18) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 16.

(19) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 2004، ص585.

(20) نفسه، ص588.

(21) عن مفهوم الشعر في التراث العربي، وبالضبط عند كل من ابن طباطبا في "عيار الشعر"، وقدامة بن جعفر في "نقد الشعر"، والقرطاجني في "مناهج البلغاء"، ينظر: جابر عصفور، النقد الأدبي (1) مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2003.

(22) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص64.

(23) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص127.

(24) أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص89.

(25) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص17.

(26) ينظر مثلا كتاب "الصناعتين: الكتابة والشعر" للعسكري، و"صبح الأعشى في صناعة الإنشا" للقلقشندي، و"تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر" لابن الأصبع، و"الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور" لابن الأثير.

(27) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص11 وما بعدها.

(28) ينظر الحديث عن أنواع النثر عند القدامى في: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي ، ص17 وما بعدها.

(29) عن معايير التمييز بين الأنواع الأدبية عند العرب القدامى ينظر: محمد خير شيخ موسى، نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي، دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995، ص59 وما بعدها.

(30) رشيد يحياوي، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص07.

(31) ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص18، 19.

(32) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص99.

(33) نفسه، ص251.

(34) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص41.

(35) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د.ط)، 2004، ص51.

(36) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص23.

(37) تودوروف، الشعرية، ص12.

(38) هيجل، فن الشعر، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص232.

(39) نفسه، ص233.

(40) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، تر حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1954، ص23.

(41) نفسه، ص125، 126.

(42) ينظر: رشيد يحياوي، الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (د.ب)، (د.ط)، 2001، ص62.

(43) عبد السلام صحراوي، مقال "الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية"، مجلة علامات، ج54، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2004، ص549.

(44) داود غطاشة وحسن راضي، قضايا النقد العربي: قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص22.

(45) ينظر: عبد السلام صحراوي، مقال "الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية"، ص536، 537.

(46) وضع حاتم الصكر مخططا أجناسيا اعتبر فيه الشعر والنثر جنسان، والشعر الغنائي نوع ينحدر منهما.

ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص22.

(47) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص 102.

(48) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص09.

(49) Voir le chapitre "La Poésie sans le vers " dans le livre de Todorov : La Notion de la littérature, de P 66 à P 84.

(50) Voir : Ibid, P 66.

(51) Ibid, P 84.

(52) جون كوين، النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 73، 74.

(53) نفسه، ص 32.

(54) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، ص52.

(55) جون كوين، النظرية الشعرية، ص223.

(56) أدونيس، زمن الشعر، ص18.

(57) نفسه، ص19.

(58) جون كوين، النظرية الشعرية، ص33.

(59) ينظر تعريف النص ومفاهيمه المختلفة عند الظاهراتيين والسوسيولوجيين والبنيويين والسيميائيين في: محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص11 وما بعدها. وينظر فيه أيضا الفرق بين مصطلحات: النص، الأثر، العمل، الخطاب، الكتابة.

(60) نفسه، ص11.

(61) عن النص وعلمه ينظر: جوليا كريسطيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.

(62) ينظر: محمد عزام، النص الغائب، ص16، 17.

(63) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص34.

(64) للمزيد عن مفهوم "الأثر المفتوح" ينظر كتاب: أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط2، 2001.

(65) ينظر إجابته على السؤال "ما الكتابة؟" في: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص15 وما بعدها.

(66) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص36.

(67) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994، ص18.

(68) يعود الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى جوليا كريستيفا، وذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة "Tel quel"، وأعيد نشرهما فيما بعد في

مؤلفها الصادر عام 1969 (سيموتيكا)، وقد أخذته عن ميخائيل باختين الذي يعد الواضع الأول لهذا المفهوم.

(69) محمد عزام، النص الغائب، ص27.

(70) ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص121.

(71) نفسه، ص121.

(72) محمد عزام، النص الغائب، ص28.

(73) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص97.

(74) نفسه، ص52.

(75) عن مفهوم التناص والمصطلحات المختلفة الدالة عليه عند الباحثين العرب ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص 389 وما بعدها.

(76) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، 1992، ص119.

(77) ينظر الحديث عن آليات التناص في: نفسه، ص125 ما بعدها.

(78) أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقي، بيروت، ط8، 2002، ص264.