جامعة الجزائر
كلية الأداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي

نظريات التناص أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالبة:
سليمة عذاوري

السنة الجامعية:2013-2014.

جامعة الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي

نظريات التناص أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالبة:
سليمة عذاوري

إشراف الأستاذ:
واسيني الأعرج.

السنة الجامعية:2013-2014.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

في البدء...

<u>الحمد لله</u>.. على النعمة.

وشكري للأشواك[1]...

تلك التي سرت فوقها.. حافية القدمين.. قبل أن أصل إلى هنا.. فقد علمتني الكثير.

وعرفاني...

للذين وثقوا بي.. ولم يبخلوا، خلال الرحلة القاسية، بأي شيء.

واعتذاري...

إن نسيت..أو أخطأت.

سليمة

[1] "شكرا للأشواك فقد علمتني الكثير" طاغور.

مقدمة

تعتمد البنية النظرية للمعرفة، على الجهد الذهني الذي تتحقق من خلاله هذه الأخيرة في عقل المنظر، وهو ما لا يمكن أن يحدث دون نسق عام تشترك في بنائه معطيات عدة، منها ما يتعلق بالزمان والمكان. يصلح أن يقدم هذا التعريف العام للمعرفة البشرية، حول جميع الأنماط المعرفية حتى أكثرها علمية، غير أن البحث في مجال العلوم الإنسانية بوجه عام، والبحث الأدبي بوجه خاص، يقتضي نوعا من الحذر في التعامل لا مع طبيعة هذا المفهوم فحسب، بل مع طبيعة المادة المعرفية في حد ذاتها، وهو ما يجعلنا، بادئ ذي بدء، نحتاج إلى إيضاح المقصود بالنظرية في سياق بحثنا، ذلك أننا سنعتبر الجهود النظرية التي قامت باستيعاب وتفكيك المادة الأدبية عبر الزمن هو ما يمكن أن نسمه هنا **بالنظرية**، والتي استمر وجودها مصاحبا لمادتها منذ ما قبل الميلاد إلى يومنا هذا.

إن حاجة الإنسان لتفسير ما يحيط به والإفادة منه، هو ما يخلق المعرفة. ومادام الأدب جزءا ملازما للإنسان، فقد ناله جزء من محاولة الفهم تلك، جعل أسئلته وكذا إجاباته، تتبلور في شكل نظريات، تأثرت بسياقات نشأتها وحتى فضاءاتها المكانية المختلفة، وهو ما يسمح بنسبتها لا إلى أصحابها فحسب كما في العلوم النظرية والتطبيقية الأخرى، بل إلى بيئاتها أيضا. وبما أن النظريات التي أنتجها العصر الحديث حول الأدب، هي تلك التي أنتجها الفكر الغربي بلغته ووفق سياقاته الخاصة، كان لزاما علينا وسمها بـ **الغربية**، ذلك أنها نتجت ضمن سياقات محددة سمحت لها بأن تُبنى بتلك الطريقة لا بغيرها، فما أنتجه فكر ما قبل الميلاد ليس ذاته ما أنتجته معارف القرن التاسع عشر، وما نتج في روسيا الثورة ليس ما نتج في فرنسا الفترة ذاتها...إلخ، وبالمقابل ما أنتجه الفكر العربي النقدي في علاقته بالأدب يختلف تمام الاختلاف في مرجعياته وأسسه عما نتج غربيا، حيث ظل وليد البيئة التي أنتجت مادته. وهو ما لا يعني البتة انتصارا متطرفا للبيئة، بل محاولة تحديد الموضوع الذي نرمي إليه من خلال نسبة النظريات إلى فضاءاتها الجغرافية، رغم ما قد يعنيه ذلك من حصر علمي لها، أوجب التعامل معها، باعتبارها موضوعا معرفيا، ذلك النوع من الحذر الذي أشرنا إليه آنفا، وفي التأكيد على ما يقف خلف التحديد الذي جاء به موضوع هذا البحث من خلال وسم النظريات بالغربية.

وقد كان للنقد العربي أن بنى في لحظة تاريخية معينة، علاقات مع الثقافات الأخرى كانت الثقافة الغربية أكثرها حضورا، وهو ما يمكن اعتباره أمرا طبيعيا في مسار الأمم وتلاقح الحضارات، وكان للنظريات التي أنتجها الفكر الغربي كبير الأثر في مسار الفكر والنقد العربيين، حتى في أشد اللحظات

صدامية ورفضا. غير أن هذه العلاقة، طرحت منذ بدايتها الأولى إشكاليات، تسوغها عملية الاستقبال في حد ذاتها، حيث أنتجت أولى القراءات لكتاب "الشعرية" Poétique إشكالا مفهوميا ومصطلحيا أدى إلى تحوير مقولات أرسطو وتقديمها بشكل خاطئ لمتلقي الثقافة المستقبلة، وهو الخطأ القديم الذي يتكرر يوميا في سياقاتنا المعرفية الحديثة التي تحاول أن تتأقلم من جهة مع تيارات النقد الغربية، وتستقل من جهة أخرى برؤاها الخاصة المتأثرة بسياقاتها الثقافية والإيديولوجية المختلفة، وهو ما يؤثر على العملية النقدية وعلى ما أنتجته المدونة العربية النقدية في علاقتها مع النظريات الغربية، وأدى بنا إلى طرح تساؤل جوهري حول **الإشكاليات التي تطرحها عملية تلقيها في المدونة النقدية العربية.**

أسال هذا الموضوع الكثير من الحبر، منذ بدأت معالم العلاقة مع النقد الغربي تتضح في العصر الحديث. غير أن الإشكال الذي تطرحه النظريات المعاصرة ومناهجها يعد أكبر وأعقد من مثيلاته السابقة. ولئن كانت الأعمال النقدية العربية كثيرا ما تتعرض لهذا الموضوع، إلا أنها عادة ما تقدمه مبحثا من مباحث عملها النقدي، إذ لا نكاد نجد كتابا يخلو من طرح إشكالية المصطلح أو المنهج ولكننا لا نجد –إلا فيما ندر– أعمالا تقوم بإعادة النظر فيما قدم عربيا عن طريق بسط هذه المشاكل مجتمعة وهو ما يعطي مسوغا لعملنا.

في هذا السياق، كتب محمد ناصر العجيمي قبل سنوات، يحدد معالم هذا الإشكال، وكتب سعد البازعي وآخرون حول استقبال الآخر... وعليه، يتقدم موضوعنا، في إطار **قراءة للجهد النقدي الذي أنتجته هذه العلاقة، مركزا على الإشكاليات التي تحكمها**، ذلك أنها جزء مهم مما أنتجته، وهو ليس طعنا في العلاقة في حد ذاتها ولا رفضا لها ولا انتصارا للسياقات العربية الخاصة كما لمسناه في بعض الأعمال السابقة. ولا رغبة منا في تأسيس نظرية عربية موازية كما حاول عبد العزيز حمودة أو محمد مفتاح أو الغذامي أو غيرهم، بل مساءلة يقتضيها قانون التطور.

ولأن عملا كهذا لا يمكن القيام به من خلال جهد فردي، فقد آثرنا تبيان هذه الإشكاليات من خلال نموذج نظري واحد والاقتصار على نظرية محددة تعتبر من النظريات الأخيرة التي أثرت في القارئ العربي، واستقرت مفرداتها وممارساتها، هي **نظرية التناص**، وقد أسميناها نظريات بدل نظرية وفاء لما وجدناه في المدونة الغربية، واقتناعا بذلك لما عرفه هذا المفهوم من تغير وتبدل بحسب تبدل الباراديغمات paradigmes التي ينتمي إليها أصحابها وتوجهاتهم العامة. وحاولنا تتبع الإشكاليات التي أفرزها تلقي مقولات التناص عربيا، وأقول عربيا ذلك أن المدونة شملت أعمالا نقدية مشرقية ومغربية ولم

تفرق بين ناقد وناقد مادامت المدونة النقدية المنتجة مطروحة للتلقي على وجه سواء، ما يخول قراءتها دون الانتصار لاسم على اسم ولا لمدونة على مدونة، إلا بما تقتضيه إستراتيجية البحث في حد ذاته. وقد وسعنا المدونة لما تقتضيه هذه الإستراتيجية، رغبة منا في الوصول إلى نتائج تبقى صامدة أثناء عملية التعميم حتى وإن كان من الباحثين في السياق ذاته من يرفض سعة المدونة لما فيها من خطر التشعب والضياع.

يندرج هذا الهاجس تحت إطار نقد النقد، غير أننا حاولنا تجاوزه إلى أسئلة الإبستيمولوجيا باعتباره سؤالا ابستيميا في حد ذاته، وقدمنا نوعا من البسط النظري حول علاقة موضوعنا بالمجالين ومسوغات التجاوز في المدخل، بعد أن بدأنا العمل بهذا **التقديم** الذي يحاول حصر المفاصل الكبرى للبحث وتهيئة القارئ لاستقباله، يليه **المدخل** الذي يحاول بالإضافة إلى التفرقة السابقة، تتبع العلاقات التي أقامها النقد العربي مع النقد الغربي منذ نشأته الأولى إلى يومنا هذا، رغم أننا وجدنا شبيها بذلك عند سعد البازعي في كتابه "استقبال الآخر"، غير أنه يرد العلاقة إلى بداية العصر الحديث مع التيار الإحيائي في حين عدنا بتاريخ العلاقة إلى بدايات الحضارة الإسلامية مع حركة الترجمة في العصر العباسي، وما أنتجه ذلك من تلاقح فكري ونقدي، كما تتبعنا مسار الإشكالات التي أفرزها هذا الالتقاء النقدي بدل العرض التاريخي لها ما يسوغ إعادة ذلك في عملنا دون أن يكون تكرارا لما قدمه النقد في مراحل سابقة. كما وجدناه في كتاب "تكوين النظرية" لناظم عودة، الذي قام ببحث معمق عن التأسيس النظري في البينة الفكرية العربية، يجعل عمله يختلف عن طبيعة ما نقدمه هنا، باعتباره يبتعد عن التقديم التاريخي، الذي بنيناه أساسا على إشكاليات العلاقة مع النظرية الغربية.

تتقدم النظرية الغربية في مجال **التناص** –باعتباره الأنموذج المختار– مفصحة عن تغيرات كثيرة لحقت المفهوم والمصطلح في الآن نفسه، ما جعلنا نفرد **قسما خاصا بها**، رغم أن طبيعة العمل تفترض بقاءه قريبا من المدونة العربية وإشكالياتها، يدفعنا نحو ذلك حافزان: الأول هو افتقار المدونة العربية لعرض نظري كالذي نقدمه هنا، أو حضوره من خلال الترجمات الأخيرة أو بعض الأسماء العربية، ونقصد هنا العرض الذي قدمت نهلة فيصل الأحمدي المبني على ما قدمته ترجمة مقال مارك أنجينو ودوبيازي لا غير بينما سقنا عرضنا بالاعتماد على المراجع الأصلية لأصحابها مع محاولة تحديد سياقاتها التي غيرت من المفهوم والمصطلح أحيانا وهو ما لا تقدمه المدونة العربية. أما الحافز الثاني، فهو أن يستفيد قارئ البحث من عرض يقدم له النظريات في أفقها الكامل ما أمكنه ذلك، وفي سياقاتها

الفكرية والعلمية الأصلية، متتبعا التغييرات التي طرأت عليها، محاولا بين الفينة والأخرى تقديم ملاحظات نظرية حولها. وعليه، قسمنا المدونة الغربية بحسب التحولات الكبرى التي عرفها المفهوم، بدءا من **الفصل الأول** الذي عرضنا فيه السعة السياقية واللغوية التي منحها ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine، من خلال مفهوم الحوارية، التي يتقدم فيها التناص باعتباره سمة لصيقة باللغة في حد ذاتها تخرجها من النظام اللغوي السوسيري المغلق، إلى سياقات الاستخدام الاجتماعية المختلفة، ثم ما أحدثته جوليا كرستيفا Julia Kristeva حين ضبطت المفهوم وفق تصورات ما بعد الحداثة وما قدمه فكر وتوجه جماعة تيل كيل Tel Quelالتي تنتمي إليها داخل أفق لا يؤمن إلا بما هو نصي، بالرغم من أن المفهوم هنا، ظل واسعا ومرتبطا ببنية النصوص في حد ذاتها، وهو ما أقر به رولان بارث Roland Barthes بانيا تعريفه للنص على مقولات جوليا كرستيفا معلنا عن لا جدوى البحث عن التناصات بل الإيمان بوجودها في بنية كل نص، وهو ما أعطى للمفهوم سعة لم تشر إليها المدونة العربية. وفي هذا السياق الواسع ذاته، يقترح ميشال ريفاتيرMichael Riffaterre، داخل أفقه الأسلوبي مفهوم التناص باعتباره بنية أسلوبية هامة يعتمدها إنتاج النص الشعري بالخصوص، مناقضا بذلك تحفظات باختين الذي الغى هذه السمة عن الشعر.

في **الفصل الثاني**، تغيب هذه السعة المفهومية التي حافظت على مصطلح واحد، عند منظرين آخرين وانحصرت في ممارسات تناصية معينة أحكمت سيطرتها المصطلحية وأصبحت علامة جديدة للمفهوم، مادام أصحابها يرفضون مصطلح التناص، على رأسهم ميشال شنايدرM. Schneider الذي قدم السرقة الأدبية بديلا، وكذا أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon الذي جعل من الاستشهاد المصطلح الأنسب لظاهرة لم يستطع التناص أن يعبر عنها. بينما جعل لورون جيني Laurent Jenny هذا المفهوم أكثر طواعية، واعتبره عاملا رئيسا يُمكّن من القراءة الأدبية، يصير النص خارجه غير قابل للقراءة ولا للفهم.

وفي **الفصل الثالث**، يبرز جيرار جنيت Gerard Genette واحدا من أهم الشعريين الذين قدموا التناص وفق منهج عمل اهتم بالتمفصلات الدقيقة لاشتغال النصوص انطلاقا من العلاقات الخمس الكبرى التي أسماها العلاقات عبر النصية، إلى تقنيات التحويل التي يعتمدها نص مشتق من نص آخر، وقد تم فصله عن النقاد الآخرين باعتباره أنموذجا شعريا خاصا غيَر من المصطلح والمفهوم، دون ضجة. وإن كانت هذه هي الأسماء الهامة التي سيطرت على مسار هذا المفهوم إلا أن القراءات الغربية التي

قدمت حوله في الآونة الأخيرة، جعلتنا نعرج على بعضها بغية الوقوف على حوصلات تتعلق خاصة، بالأنماط والمصطلحات، حيث ختمنا هذا القسم النظري الغربي بمحاولات التصنيف الجديدة التي قدمتها كل من ناتالي بييغي غروس N. P.Gros وتيفان صاميول T. Samyault المتخصصتان في هذا المجال، رغم التشابه الكبير الذي لاحظناه بين عمليهما.

وقد فرضت طبيعة العمل تقسيما منهجيا مغايرا في **القسم الثاني** منه، يعتمد على تتبع المدونة النقدية العربية التي شملت مجموعة هامة من الكتب يتمحور موضوعها حول التناص، خاصة منها تلك التي برز حضوره فيها انطلاقا من العنوان. ووفاء منا لعنوان البحث، قدم القسم الأول منه النظرية الغربية الأنموذج، بينما يقدم هذا القسم، **الإشكاليات التي أفرزها تلقي هذه النظرية عربيا**، حيث استخدمت هذه الأخيرة محاور تم الاستناد عليها في تقسيم الفصول، إذ يبرز **الفصل الأول** أحد أهم الإشكاليات التي تتفرع عن رافد هام من روافد التلقي وهو الترجمة التي ما تفتأ تؤدي رغم هدفها الإيجابي، دورا سلبيا في عملية التلقي من حيث الانتقائية والتأخر والفهم الخاطئ للمعنى، وكذا الترجمة الجزئية التي تقدم مادة نظرية غير كاملة كثيرا ما أدت إلى فهم مشوش للمعطى الغربي، وهو ما ينجر عنه **إشكال مصطلحي** خطير بدوره، حيث تعاني بعض المصطلحات من زخم كبير في المقابلات وتعاني الأخرى من مقابلات رديئة، بينما ظلت بعض المصطلحات غائبة تماما عن المدونة العربية نظرا لغياب التلقي فيما يتعلق بها حيث تعتمد معظم البحوث التي قاربناها على الترجمات لا على الأصول النظرية المختلفة التي عكفنا على تقديمها في القسم الأول.

أما الإشكال الثاني الذي يفرزه تلقي النظرية الغربية فهو مرتبط لا محالة بالإشكال السابق، غير أنه يكتسي –من وجهة نظرنا– طابعا أكثر خطورة، وهو **إشكال المفهوم**، حيث يتقدم التناص مثلا مفهوما واحد وأوحدا ينطلق من تعريف مختصر هو العلاقة التي تربط بين النصوص، وهو مفهوم لا يمت في جوهره إلى الأصل الغربي بصلة، ومهما يكن للمفاهيم من قدرة على التبلور والتغير والتأقلم أثناء عملية الهجرة من بيئة إلى أخرى، ومهما تكن طبيعة عملية التلقي في حد ذاتها من الوجهة النظرية، يبقى من الواجب الوفاء لأصحاب النظريات وتقديم الفكر النظري في صيغته الكاملة لا التصرف المباشر فيه، لما يطرحه هذا التصرف في المفهوم من مشاكل على رأسها عدم التفريق بين النظرية الغربية وما قدمه النقد القديم من مقولات نقدية في قضية السرقات والاقتباس والتضمين وغيرها من مقولات البلاغة التي كثيرا ما يتم الخلط بينها وبين المقولات الغربية.

لا بد أن تؤثر مثل هذه الإشكالات المصطلحية والمفهومية تأثيرا بالغا على الممارسة النقدية التي سيقوم بها الدارسون، ومن ثمة، كان لزاما علينا أن نفرد **فصلا ثانيا** خاصا **بالإشكاليات التي يطرحها تحليل النصوص الأدبية وفق هذا التوجه.** ولأن الممارسة النقدية مست كل النصوص الأدبية آثرنا تقسيم الدراسة بحسب نوع المدونة بين التحليل الشعري والسردي، وكذا المسرحي حتى لا نظلم ممارسة ولا نوعا أدبيا على حساب الآخر، رغم أن النتائج المتوصل إليها كانت ذاتها باعتبار أن الإشكال لا يتعلق بالنوع الأدبي بقدر ما يتعلق بالذهنية النقدية المتلقية التي لم تستطع استيعاب الرموز النظرية، ومن ثمة، لم تستطع فك الرموز الأدبية التي تنتمي إليها، ما دفعها لتقديم تحليلات تميل في الغالب الأعم إلى غياب التقنية والمنهج، وحضور التحليلات العامة والكلاسيكية والميل نحو الدراسات الشعرية التي انبنت في أكثريتها على مقولات النقد القديم والبلاغة العربية أكثر مما اعتمدت المنهجية الغربية التي انطلقت منها نظريا، كما أن النزوع نحو تحليل الشعر وفق الرؤية التناصية، يؤكد على رغبة الناقد العربي في خلق معادلة يصبو إليها، وهي تطويع النظرية الغربية للسياق العربي سواء على مستوى المقولات النظرية النازعة نحو التركيب أو على مستوى المادة الأدبية التي هي ديوان العرب. ولقد لاحظنا أثناء العمل تكرار الأخطاء والمشاكل ذاتها في المدونات الثلاث (الشعر/ الرواية/ المسرح) وذلك لاعتماد المحللين على المرجعية ذاتها والتي اكتشفنا أنها لم تكن غربية البتة، وهو واحد من أهم عيوب التلقي، حيث انطلقت في مجملها من التحليلات التي قدمها كل من محمد مفتاح في التحليل الشعري، وسعيد يقطين في دراساته السردية، ما جعلنا نفرد **فصلا مستقلا لهذين العلمين** ليس انتصارا لاسمين عربيين مهمين في الساحة النقدية، كما أسلفنا، بل للحفر في الأسباب الكامنة وراء هذه الإشكاليات التي تؤزم المدونة العربية، هو ما دفع إلى إفراد قراءة مستقلة لهما عن باقي المدونة. وهو **الفصل الأخير** في عملنا الذي انتهي **بخاتمة** تحوي من الأسئلة النظرية ما يحتاج جهدا جماعيا للوصول بها نحو أجوبة ممكنة، أكثر من احتوائها على النتائج المختلفة التي يمكن أن يتوصل إليها جهد فردي، في سياق نظري كهذا.

وحتى نبني هذا البحث، تم الاعتماد على مدونة قرائية متنوعة على رأسها أعمال المنظرين الغرب، المترجمة إلى اللغة الفرنسية أو المكتوبة بها في الأصل، أهمها أعمال ميخائيل باختين وجوليا كرستيفا ورولان بارث، وميشال ريفاتير وأنطوان كومبانيون وميشال شنايدر، ولورون جيني وجيرار جنيت. وكذا بعض الأعمال التي تفيد في فهم وتفسير عملية التلقي على رأسها "فعل القراءة" لإيزرIser الذي كان بمثابة الخلفية النظرية لفهم وتفسير عملية التلقي النظري، إضافة إلى الأعمال التي أسهمت في بناء نقد

النقد مثل تودوروف T.Todorov وبول بينيشو P. Binichou ونورثروب فراي N.Frey وغيرهم، قصد تمثل الرؤية التي يمكن أن نبني عليها نقد النقد، مستفيدين في ذلك من بعض مقولات الإبستيمولوجيا باعتبارها توجها عامة يمكن أن يستوعب أسئلة هذا الأخير. كما ضم العمل مدونة نقدية عربية حاولت أن تمنح حق الحضور لكل البلدان العربية من الخليج إلى المحيط، بغية رؤية واضحة المعالم للحركة النقدية بعيدا عن المعالجة الموضعية، وعن الانتصار للمشرق أو المغرب. وذلك رغبة منا في تفادي الإقصاء والتعميم، بهدف الحصول على نتائج قريبة –قدر الإمكان–من الواقع النقدي.

إن هذه السعة في المدونة قد تكون بالرغم من هدفها العلمي الإيجابي، نقطة سوداء في طريق هذا البحث، حيث شكلت صعوبة كبيرة في التعامل معها حصرا وتحليلا وتركيبا ومتابعة، إذ ليس من السهل الاشتغال على مدونة تفوق الخمسين مرجعا نقديا تختلف من حيث بنيتها ونمطها وتحليلها ومصطلحاتها، ورصدها الواحدة بعد الأخرى، ما اضطرنا إلى اللجوء إلى الإحصاء، واستخدام الجداول أثناء التحليل، والنمذجة، بالإضافة إلى التمثيل عند تشابه الأحكام والصور، وإيراد المختلف رغم أننا نحتاج أحيانا إلى تأكيد المتشابه بأكثر من مثال. كانت هذه أولى صعوبات البحث، تليها صعوبة تتبع المنحى النظري عند المنظرين الغرب، لاختلاف طبيعتهم وسياقاتهم المعرفية والفلسفية وتغير قناعاتهم النقدية من فترة إلى أخرى، وصعوبات إيجاد مصطلحات مناسبة لكل منظر أثناء عملية الترجمة أو العرض النظري. كما أن طبيعة موضوعات نقد النقد في حد ذاتها تكتنفها صعوبة خاصة من حيث غياب المنهج، وضرورة حضور الحس السليم وروح المسؤولية القصوى في مواجهة الأعمال النقدية، وعدم الانسياق وراء الأحكام السهلة واحترام جهد الآخرين مع احترام الروح العلمية التي يقتضيها التأسيس للمعرفة في الآن نفسه ورفض منطق الصمت والهروب نحو الأمام.

وقد حاولنا تذليل هذه الصعوبات، والتسلح بالقراءة المكثفة للتشعبات التي أفرزتها طبيعة الموضوع، والبحث بموضوعية عن إضاءة تساهم في إعادة النظر فيما يقدمه النقد العربي، وهو أمر مشروع وطبيعي في سياق النقد الذي يعتمد في مرحلة من مراحله على نقد الذات وتقييم النتائج المتوصل إليها حتى لحظة زمنية معينة، وإن كانت الحاجة إلى الجهد الجماعي في هذا الموضوع ملحة، تجعل العمل الفردي قاصرا دوما مهما كان نزوعه نحو الإحاطة بموضوعه قويا.

وحتى يصل هذا البحث بالصعوبات الموضوعية وكذا الذاتية التي واجهها، إلى نقطة اللارجوع. هناك من وقف. وعلى رأس أولئك الواقفين أستاذي المشرف، الذي تحمل إصراري وعنادي بطيبة عالية،

وأمد البحث لا بالتشجيع والمساندة المعنوية فحسب، بل بجزء هام من المادة العلمية الأساسية، تلك التي منعتني ظروفي الخاصة من توفيرها. ولا أملك حيال ذلك عبارات شكر وامتنان يمكن أن تجزيه حقه. كما وقف معي أفراد عائلتي وأساتذتي الكرام، وأصدقائي الذين وثقوا بي، وبعض الزملاء من قسم اللغة العربية بجامعة –امحمد بوقرة– ، الذين لم يدخروا جهدا في تذليل بعض الصعوبات المتعلقة بالجانب العملي، بحس أخوي وأخلاق علمية عالية، تستحق جميل الثناء والشكر.

14. 02. 2013

مدخل

﴿١٣﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ﴿١٣﴾

1. العلاقة مع النقد الغربي، تاريخ التلقي.
2. نقد النقد، بين النقد والإبستيمولوجيا:
    1. الأنا ونقد النقد، رؤية تودوروف.
    2. نقد النقد والإبستيمولوجيا.

1) العلاقة مع النقد الغربي، تاريخ التلقي:

منذ أن ترجم متى بن يونس كتاب أرسطو[1]، خلال القرن الرابع الهجري، تحددت معالم جديدة في النقد العربي القديم، وسمته بنوع مغاير من التفكير برزت من خلاله علامات تأثره بالفلسفة اليونانية. ورغم أن حركة الترجمة كانت قد بدأت قبل هذا الزمن ونسجت علاقات عدة بين اللغة والحضارة العربية الإسلامية ولغات وحضارات أخرى كالهندية والفارسية، إلا أنها لم تستطع أن تؤثر كبير تأثير على "التفكير في الأدب" مثلما أحدثته ترجمة هذا الكتاب، وهو ما أكده إحسان عباس حين تحدث عن تاريخ العلاقة التي ربطت النقد العربي القديم بغيره من الثقافات:

> "إذا استثنينا الجاحظ في القرن الثالث، وجدنا أن هذه الثقافات المختلفة لم تترك آثارا عميقة في البلاغة والنقد، حتى الجاحظ نفسه لم يمس الشعر من الزاوية الفلسفية إلا مسا رفيقا"[2]

وعليه، تمثل "شعرية" أرسطو منطلقا لعلاقة نقدية جديدة، سمحت للناقد العربي آنذاك بأن يقارب الشعر ويحاول ضبطه وفق مقاييس أخرى بعيدة عن المقاييس النحوية والبلاغية التي اعتاد أن يعتمدها، بالإضافة إلى القضايا التي طرحتها عملية التدوين، وهي تلك المقاييس التي وفدت إليه عن طريق هذا الكتاب.

يمكن أن نعتبر هذا العبور الأرسطي –باعتباره أول كتاب نقدي بشري وصلنا– بداية لتاريخ التلقي النقدي بين الضفتين، وهو عبور طبيعي فرضته روح التثاقف التي ميزت تلك الحقبة التاريخية

---

[1] نقصد هنا، كتاب "الشعرية" رغم أن كتاب "الخطابة" كان قد ترجم خلال القرن الثالث للهجرة، غير أنه لا يعنينا، وقد ترجم كتاب الشعرية قبل القرن الرابع إلا أن ما وصل هو ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي [ت328] . انظر إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط01:2001، ص175. وكذا محمد شكري عياد، في الشعر، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط: 1967. كما يعيد غنيمي هلال الترجمة إلى إسحق بن حنين [298] وما يفهم من كلام الجاحظ الذي يسوقه غنيمي هلال، أن الكتاب وأرسطو عموما كان معروفا قبل ذلك الزمن غير أن الترجمات كانت سيئة، انظر محمد غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، نهضة مصر القاهرة، 2001، ص148. ولقد فضلنا ترجمة العنوان بـ "الشعرية" بدل "فن الشعر"، ذلك أن الكتاب لا يتناول الشعر فحسب بل الخصائص التي تميز النص الأدبي، مدعمين رأينا بما ذهب إليه نورثروب فراي حين شرح معنى البويطيقا عند أرسطو قائلا: "أنا أرى أن ما عناه أرسطو بكلمة البويطيقا هو **نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله** وتبرر كل طريقة نقدية صحيحة"، انظر نورثروب فراي، تشريح النقد، تر:جابر عصفور، منشورات الجامعة الأردنية 1991، ص16.

[2] إحسان عباس، المرجع السابق، ص174.

الهامة. إلا أنه يؤرخ في الآن نفسه، لبداية الإشكالات التي طرحتها عملية التلقي في حد ذاتها، ذلك أن العلاقة بين النقدين لم تكن –على ما يبدو– صحية منذ هذه البداية، حيث تم التعرف على الكتاب عن طريق الترجمة، التي عانت من القصور المفاهيمي نظرا لاختلاف النمط الفكري عما عهده الناقل، واختلاف السياقات الثقافية والأدبية بين النص المترجَم والمترجم. حيث ترجم أبو بشر (متى بن يونس) الكوميديا والتراجيديا بـ "المديح" و"الهجاء"[1] وهو ما أدى إلى تلقي النص عربيا على ضوء غرضين أدبيين معروفين ومستخدمين إلا أنهما لا يمتان بصلة للأنواع التي يتناولها النص الأصلي، والتي لم يوجدها المحيط العربي قط. وخير مثال على ذلك ما وقع فيه قدامة بن جعفر حين قدم دراسته للشعر، مستخدما البناء النظري ذاته مركزا على المديح والهجاء[2] ما جعل كتابه يبدو دخيلا على النقد العربي، ولم يؤثر كبير تأثير فيمن تلا من النقاد لما بدا عليه من عقلية نظرية وشكلية صرفة لم يعتدها العقل العربي حينها، حيث آثر النقاد كتاب "البديع" لابن المعتز على كتاب "نقد الشعر لقدامة"[3]. وهو ما يؤكد على فاعلية السياق في عملية التلقي النقدية والدور الذي تلعبه عملية الترجمة في ذلك، حيث ظل الدارس/ القارئ العربي وفيا للبلاغة، ومتحفظا تجاه وافد نظري يجهله.

ورغم حالة الإغلاق المفاهيمي الذي تسببت فيه الترجمة، إلا أنه يجوز لنا أن نسم عملية التلقي إبان تلك المرحلة المتقدمة بالإيجابية، ذلك أنها عبَرت عن انفتاح الحضارة العربية على غيرها من الحضارات وقدرتها لا على التعرف على آداب تلك الأمم وعلومها فحسب، بل وعلى الإفادة منها كذلك بصرف النظر عن جودة تلك الإفادة من عدمها. حيث تسجل قابلية الناقد لاستخدام مقاييس وافدة من بيئات أخرى، وإن خذله بعده الواقعي آنذاك عن التفكير الفلسفي العميق. حيث أن الخطأ الذي وقع فيه قدامة بن جعفر، وأوقع فيه النقاد الذين حذوا حذوه كان نابعا عن عقلية بعيدة عن الفلسفة وقريبة من طبيعة الشعر العربي، وقد حلل غنيمي هلال هذه الأزمة العقلية للناقد قائلا:

> "والذي يسترعي الانتباه عناية أولئك الفلاسفة وحدهم بالنقد النظري لأرسطو، دون محاولة ممارسته على نحو فعال في حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد، لأن النقد ظل في أذهان العرب منفصلا في جوهره عن الفلسفة –على نقيض ما فعل اليونانيون–"[4].

---

[1] يقول متى بن يونس: "وبهذا الفصل بعينه الخلاف الذي للمديح عند الهجاء، وهو أنه اما تلك فبالأراذل وأما هذه فكانت تشبه بالأخيار"، نص الترجمة موجود في النص الذي حققه شكري عياد، المرجع السابق، ص35.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط/دت، ص22.

[3] انظر محمد مندور ومقارنته بين الكتابين وكذا تتبعه لتأثيرهما في تاريخ النقد العربي القديم، "النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب، دار نهضة مصر، دط/ دت، ص68.

[4] محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص155.

ومع ذلك، لا يمكن أن نغفل الإفادة الإيجابية للجرجاني من أرسطو رغم أنها كانت إفادة من كتاب "البلاغة" وليس "الشعرية"، كما نسجل تجاوز معضلة التنظير وتمكن الفكر العربي من بناء أفق نظري وفلسفي سيؤثر في حضارات العالم بقدر ما تأثر[1].

ستتميز المراحل التي تلت، إذا ما تجاوزنا عصر الضعف، بحالة شديدة من الارتباك في العلاقة مع الآخر (الغربي) مرده الارتباك الذي أعقب حملة نابليون على مصر، أو ما يمكن تسميته –تجاوزا– بعصر النهضة، وهي العلاقة التي ستتواتر بين مؤيد ومعارض، مقبل ومدبر، إذ أوصلت حالة الانغلاق الفكري التي تردى فيها الإنسان العربي في فترة الضعف، إلى حد تراجع فيه عن انفتاحه السابق على الحضارات الأخرى، بما في ذلك الحضارة الغربية التي صارت بعد الحملة، حضارة دخيلة، وغازية، وغير مقبولة. وهو ما أدى إلى نوع من التقوقع على الذات في بداية عصر النهضة، ونمو الصراع بين ثنائية المركزية الغربية مقابل المركزية العربية الإسلامية والعمل على استعادة التراث العربي القديم باعتباره طوق نجاة موصل إلى الحضارة –ثانية– ومحافظ على الكيان الخاص للأمة. وهو ما نستشفه من خلال مفكري هذه الحقبة الأولى.

وبما أن النقد جزء لا يتجزأ من طبيعة التفكير الإنساني فقد تأثر مثله مثل الأدب، بهذه الدعاوى، وعاد إلى الماضي العربي النقدي ليبني من خلاله أسس العلاقة بالأدب في العصر الحديث، ولا بد أن في مقولات المرصفي أو غيره من نقاد هذه الفترة ما يؤكد هذا التوجه التقليدي المحافظ الذي نحا نحوا لغويا وبلاغيا[2] قبل أن يستعيد التفكير النقدي العربي بوصلته ويحاول البدء مجددا من خلال لحظة العودة إلى النتاج النقدي القديم والحفاظ على التراث ورفض الآخر الجديد المعادي ثقافيا وفكريا ودينيا وحضاريا... مع محاولة الإفادة مما قدمته الثقافة الغربية.

ولا مناص من الإشارة هنا، إلى إرهاصات الجيل الأول في مجال العلاقة مع ما أنتجه التفكير النقدي الغربي، وخاصة مع أعمال روحي الخالدي [1864–1913] الذي قدم في كتابه "**علم الأدب عند الإفرنج والعرب**" قراءة للآداب والعلوم العربية والغربية ليصل إلى نتيجة صارت مشهورة ومترددة منذ ذلك الزمن الأول من العلاقة الحديثة وهي "بيان أثر العرب وآدابهم في الأوربيين"[3]، كما قام بتحليل وقراءة

[1] نشير هنا إلى تأثير الثقافة الإسلامية إجمالا في اوربا العصر الوسيط، ونحيل إلى ما يقوله ناظم عودة الذي تتبع العلاقة النظرية بين الضفتين، ينظر تكوين النظرية، دار الكتاب الجديد المتحدة لبنان/ ليبيا، ط01: 2009، ص74.

[2] انظر حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت1983، ص80.

[3] حلمي مرزوق، المرجع السابق، ص266.

للمدرستين الكلاسيكية والرومانسية آنذاك[1]. وكذا أعمال قسطاكسي الحمصي [1858-1941] الذي اهتم في كتابه "**منهل الوارد**" بمعايير النقد في الثقافتين وخصص اهتمامه بمسألتي البلاغة والسرقات الأدبية، كما تحدث عن أعلام النقد التاريخي في تلك الفترة أمثال سانت بوف وهيبوليت تين، إلا أنه تجاوز التقديم النقدي إلى فكرة التقويم أي "بت الحكم" كما يسميها حلمي مرزوق، ما يعني أن الرغبة في التجاوز عند النقاد العرب ليست وليدة اليوم على الإطلاق، بل ظلت لصيقة بالمنظومة النقدية العربية في علاقتها بالفكر النقدي الغربي منذ أولية هذه العلاقة، في العصر الحديث، الذي يمكن وصفه بعصر الاستهلاك.

يمكن أن نمثل للجيل الثاني من هذه الفترة، بما قدمته جماعة الديوان التي عزت تطور الذوق العربي إلى علاقته بالثقافة الغربية الوافدة[2] بعد أن خف الصراع بين القديم والحديث مقارنة بالفترة الأولى التي ميزها تشدد أكبر طبعته المحافظة الدينية، سواء في مصر بتأثير الأزهر الشريف، أو في سوريا ولبنان بتأثير المدرسة الكنسية. كما استمدت هذه الجماعة مقاييسها النقدية بشكل معلن من المذهب الرومنسي، ومما قدمه لها النقد الإنجليزي الذي أفادت منه -على لسان العقاد- أكثر مما أفادت من الأدب الانجليزي نفسه[3]. وقد كان طه حسين، باعتباره مؤسسا لمدرسة خاصة، في الفترة ذاتها تقريبا قد تبنى المنهجية الغربية واعتمد على مقولاتها معلنا ذلك صراحة حين يقول: "سل سانت بوف ينبئك بأنه يعني قبل كل شيء إذا قرأ قصيدة أو فصلا من النثر، بان يجد شخص الشاعر أو الكاتب، وبأن يحلل هذا الشخص"[4] مطبقا ذلك في قراءته للمعري باعتباره صورة عن العصر الذي عاش فيه. بعد أن كان الجهر بمثل هذا التأثير عيبا من العيوب عند نقاد الجيل السابق. ما يعني أن كفة التأثر رجحت، وصار النقد العربي في علاقته بالغرب أقرب إلى القبول والاتباع منه إلى الرفض والتحفظ. ويبرز تغيرا في نمط التفكير النقدي العربي كله الذي اختصر الدغومي محطاته كما يلي:

> " ليس صعبا أن نستنتج أن خطاب التنظير في النقد العربي وجد نفسه منذ البدء أمام نموذج قوي يغري بالإتباع، نظرا للصفة الكونية التي يبشر بها، ولكنه في الآن نفسه يتساءل عن خصوصيته الماثلة في إحساسه بالمغايرة. وهو ما خلق له وعيا شقيا يبحث عن حل

---

[1] المرجع السابق، ص270.

[2] انظر ما يقوله العقاد في نقده لقصدية رثاء فريد: "مضى الجيل الفائت وجاء جيل بعده، كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة[...] وترجمت الأسفار الإفرنجية أو اطلع عليها الناشئة في لغاتها فعرفوا مزية الكلام البليغ ومعنى الاقتدار الفني أو الأدبي" حيث يبدو تأثير الثقافة الغربية واضحا في الجيل الجديد وتغير ذوقه ومستواه، باعتراف العقاد علنا هنا. الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط04، دت، ص13/12.

[3] العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مطبعة حجاري، القاهرة، دط/دت، ص40.

[4] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف،مصر، ط12/دت، ص10.

مناسب، تارة بنقل نموذج عبر تبنيه وترجمته، وتارة برفضه والتحفظ في كل نزعة تدعيه، وتارة عبر إجراء عمليات مصالحة وتوفيق انطلاقا من فعل انتقاء أو تطويع."[1].

زمنيا، يمكن أن نعد هذه المرحلة بداية علاقة جديدة للتلقي النقدي انبنت على التلقي بعيدا عن الرفض والتحفظ أو المتقبل رغم أن عملية التلقي في حد ذاتها اتسمت بنوع من:

- الانبهار كما نجده عند جماعة الديوان، التي صورت النقد الإنجليزي وكذا الأدب، صورة مثالية جعلتها تمعن في انتقاد التيار المحافظ نقدا لاذعا وغير موضوعي في أحيان كثيرة، كما أثبتت هذه الجماعة عدم قدرتها على استيعاب الأسس الجمالية لهذا التيار، وعدم قدرتها على الغوص فيه والتمسك بالقشور النظرية لا غير، حيث لم تستطع أدبيا أن تواكب تلك الحركة الجمالية التي كانت تدعو إليها. وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى إشكالات التلقي بين الضفتين، حيث لا يتم التلقي في أحيان كثيرة إلا باعتباره ردود فعل لا تنم عن تمثل عميق وتكتفي بالشطحات النظرية فحسب مثلما حدث مع جماعة الديوان لطغيان السياق الثقافي لعملية التلقي[2].
- النزوع نحو التركيب وعدم تبني المقولات كاملة، وهو ما يغيب حقيقة المقولات الغربية، ويجعل انتقالها انتقالا متصرفا فيه، ويمكن أن يكون طه حسين مثالا حيا على ذلك حين جمع بين مقولات سانت بوف وتين وجول لومتر لقراءة أبي نواس[3]. ما يعني أن إشكالية التركيب موغلة في تاريخ هذه العلاقة وليست وليدة النظريات النقدية المعاصرة، كما قد نتصور.

ولتبرير مثل هذا الموقف، يمكننا أن نعتمد على ما وصل إليه العجيمي في تبرير هذه الوضعية النقدية الجديدة في النقد التقليدي، حيث عزا هذا التذبذب في العلاقة النقدية إلى[4]:

- الاعتماد على المصادفة القرائية والاطلاع.
- كثرة الخصومات في العقود الأولى من القرن العشرين والتي تتميز بسطحيتها باعتبارها مادة جرائد، وانفعاليتها واهتمامها بالجزئيات لا بالتنظير والتمحيص والرؤى الهادئة العميقة.
- انعدام وجود عمل تنظيري متكامل فيه توطئة نظرية وموقف واضح باستثناء الغربال

---

[1] . محمد الدغمومي . نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر . منشورات كلية الآداب بالرباط . الطبعة الأولى 1999 . ص299.

[2] حول دور السياق الثقافي في التلقي ينظر عبد الله ابراهيم رغم أنه تحدث عن تلقي أدبي في حقيقته لا نقدي إلا أن تفسيراته حول السياقات الثقافية مهم، ينظر التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02: 2005.

[3] انظر طه حسين، المرجع السابق، ص08.

[4] انظر محمد الناصر العجيمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس،ط01: 1998، ص94.

- أن معظم الأسئلة التي طرحت للجدل، كانت حول نظرية الأدب وليس النقد أي حول كيف يكون الأدب وليس كيف يكون النقد.

يمكننا القول ، تبعا لما تقدم، إن العلاقة النقدية التي قامت بين الضفتين تأرجحت بين الرفض والقبول من جهة، وهو ما ترتب عنه معارك نقدية وفكرية كبيرة، تحكمت فيها الرؤى الإيديولوجية أكثر مما تحكم فيها النقد باعتباره آلية قرائية، أو روحا علمية تقتضي التعامل مع المادة النقدية بموضوعية. وبين التبعية من جهة أخرى، لا الفعالية والتفاعل، من قبيل أن "**المغلوب مولع بتقليد الغالب**" بحيث صار هذا الجهر عند الديوان مثلا نوعا من "تحطيم الأصنام" كما يصفها العقاد وثورة جيل جديد على الجيل الذي سبقه، لا تعتمد على كبير تأثر ولا على إدراك حقيقي للأسس الغربية التي نادت بها هذه الجماعة والتي انبنت في عمقها على بنية المجتمع الرأسمالي، وتأثيرات الفلسفة الذاتية.

إلا أن هذه التوجهات الكبرى في التلقي الذي طبع النقد الحديث، لا تخلو من استثناءات هامة، تخرج عن هذه الأطر. إذ يمكن أن نستلهم من تجربة أحمد أمين مثالا هاما على ذلك، ذلك أنه يمثل الشق الأكاديمي الأكثر تطورا لتلك الفترة في العلاقة مع الفكر الغربي، حيث كان أحمد أمين أول من درس النقد الأدبي بمعناه الحديث عام 1926وقد قدم لكتابه بفقرة لها من الأهمية في سياق هذه العلاقة ما يجعلنا نسوقها كاملة:

> "عهد إلي تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول حول سنة 1926 فاشتقت إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج وما كتبه العرب في هذا الموضوع، واستفدت فوائد كثيرة من هذه المقارنة، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني الموضوع، وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام، وطبقات الشعر لابن قتيبة، والصناعتين لأبي هلال العسكري، ونقد الشعر ونقد النثر لقدامة[...] وعرفت طريقة هذه الكتب كلها، فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولات كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم، له قواعد وأصول. على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها **لم تؤصل الأصول** وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد، لا تروي الغليل. فاقترحت أن يدرس **علم النقد** في كلية الآداب، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي، وبدأت بذلك، وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن **هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي**

كما تنطبق على الأدب الغربي، وأتينا بحجج على ذلك. فكان هذا الدرس على هذا الموضوع **أول درس في مصر في النقد الأدبي على النمط الحديث** فيما أعلم"[1]

إن ما يستلهم من هذا القول لكثير، فهو يؤكد على رجاحة نقدية متميزة ويعطينا تاريخا دقيقا لبداية دخول الدرس النقدي القائم على الأسس الغربية، الجامعة العربية، كما يبين، من جهة، وعي أحمد أمين النقدي بطبيعة الاختلاف بين النقدين عكس ما رأيناه من اندفاع عند الأسماء السابقة، ويجيب على دعاوى المحافظين من جهة أخرى، كما يؤكد وعيه بالمنهج وبالنقد بوجه عام، وسنحتاج هذا الرأي حتى في النقد المعاصر الذي عاد إلى الخلط والمزاوجة والنزوع نحو تأصيل النقد المعاصر الذي استمد وجوده من علاقته بالمتون النقدية الغربية، بالعودة إلى التراث العربي القديم، ما انجر عنه أزمته الخاصة التي هي أزمة حداثته، يقول الدغومي:

"إذا الحداثة، كبناء نظري، تعيش زمنا بالنسبة لمكان استقبالها العربي زمن هجين تختلط فيه بأزمان أخرى، زمن التراث وزمن ما بعد الحداثة الغربية نفسها"[2].

حيث لم تسلم المناهج النقدية المعاصرة من إشكاليات عملية التلقي المعرفي للآخر، بل وزادت من حدتها في أحيان كثيرة، خاصة مع مقولات ما بعد الحداثة التي تحمل –إيديولوجيا– ما يجعل الصراع أقوى وأكثر حدة في سياق التلقي الجديد. حيث لم يكن هذا التساؤل عن الحداثة، ترفا معرفيا بل تعبيرا عن أزمة حقيقية يعيشها الفكر العربي ملتبسة بالفعل الإيديولوجي في إطار البحث عن هوية فكرية[3] متميزة، ظل التراث حاضرا فيها دوما باعتباره جزءا من هذه الهوية.

النقد العربي وأسئلة نقد النقد:

منذ الأربعينيات، عرف النقد العربي تطورا خاصا من حيث ظهور الناقد المتخصص، "وتأليف الكتاب النقدي الأكثر وعيا بإشكاليات النقد، ومع التعريف بالنقد الغربي سواء عن طريق التقديم والشرح أو

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، موفم للنشر الجزائر، دط: 1997، ص2. تجد الإشارة إلى أن سعد البازعي يذكر الفكرة ذاتها في سياق التأريخ للعلاقة معتبرا أحمد أمين وجها من أوجه التطبيق العربي للمناهج الغربية على الآداب العربية مكرسا بذلك ما دعا إليه طه حسين. كما أشار إلى الشخصية الأولى التي عادت من السوربون لتدرس النقد وتدعو إليه بعيدا عما ألفه العرب القدامى وهو أحمد ضيف، أنظر سعد البازعي، استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط01: 2004، ص96.

[2] . محمد الدغمومي، نقد النقد . ص293.

[3] انظر ما يقوله العجيمي في هذا الصدد حول محاولات الحداثة واسئلتها، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، ص488.

الترجمة"[4] . وخلال هذا المسار، ظهرت توجهات عدة حول العلاقة التي يربطها النقد العربي بمثيله الغربي. فمنذ ذلك الوقت صار النقد يحمل هوية الأدب الذي يقرأه "النقد الأدبي" بدل هوية منتجه سواء كان عربيا أم غير ذلك. إلا أن إشكاليات هويته تلك ظلت مطروحة بشدة خاصة وأن عملية التلقي تصب باتجاه واحد (من الغرب نحو الشرق)، وهو ما أدى إلى خلق نوع من الحساسيات "المفرطة" أحيانا تجاه هذه الظاهرة عالجها الكثير من النقاد العرب.

غير أن لهذا النقاش الشائك وجها آخر، يتمثل في الأسس التي تتبنى عليها عملية التلقي في حد ذاتها وفي الإشكالات التي تطرحها بعيدا عن إشكال الهوية، فهل النقد العربي الذي عجز عن تمثل النقد الغربي قديما _إلى حد ما_ وحديثا تجاوز ذلك ضمن التيارات المعاصرة، منذ أن تبنت هذا الأخير، ثورة دوسوسير، والشكلانيين الروس، والبنوية وأسئلة ما بعد البنوية...؟ وإن لم يكن بوسعنا تحصيل إجابات وافية عن سؤال عام كهذا إلا أننا سنعتمد على الجهود السابقة في هذا الإطار. يقول حسن حنفي:

> "تاريخ الفكر البشري كما مثلته الحضارات قديما وحديثا هو تاريخ النقد. فالنقد هو آداة التحول والانتقال من مرحلة تاريخية إلى أخرى. ساهمت فيه كل الحضارات[...] ومع ذلك قامت النهضة العربية المعاصرة قبل أن يكتمل النقد حتى يتم التخفف من ثقل الموروث القديم، والانبهار بالغرب والتخوف من الحاكم وتبرير النظام. بدأ البناء قبل الهدم"[5]

إن في هذا القول ما يلخص الطريقة التي تعامل بها النقد العربي مع ميراثه القديم من جهة، والكيفية التي بنا بها علاقاته النقدية والمعرفية التي فرضتها طبيعة العصر الحديث. ومن ثمة، لم تستطع العلاقة النقدية التي انبنت أساسا على إشكالات الهوية لا المعرفة أن تتأسس خارج هذا الصراع، بين التراثي/ الحداثي، باعتبار أن هذا الأخير يمثل كل ما هو وافد ويحيل إليه. ولم تنج المناهج المعاصرة لا من التبعية ولا من الصراع، محافظة على النسق النقدي ذاته، بوجه يبدو أكثر إشراقا وإيغالا في خطاب الحداثة، رغم أنه في عمقه المعرفي والإيديولوجي لم يتخلص من تاريخ الصراع. ولنا في النتائج التي توصل إليها العمل الذي قدمه ناصر العجيمي خير مثال على ذلك، حين قام بتقديم المدارس النقدية العربية في علاقتها مع المدارس الغربية كالأسلوبية والبنوية، التي توصل من خلالها إلى القول:

---

[4] سعد البازعي، المرجع السابق، ص158/157.

[5] حسن حنفي"هل النقد وقف على الحضارة الغربية"، ضمن فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط01: 2005، ص22.

"وقد لا يكون حكمنا بعيدا عن الصواب إن قررنا أننا لا نقف ضمن دارسينا، على من اختص باتجاه معين. نقصد بالاختصاص التزام منهج واحد واتباع مساره إلى غايته [...] ولا شك في أن بعض ما يفسر هذه الظاهرة هاجس دارسينا في التعريف والرغبة الملحة في الاغتراف من منابع المعرفة الجديدة وليس التنظير الذي يتطلب توفر جهاز دقيق من المفاهيم وجملة من المعطيات المعرفية المنتظمة في بناء متكامل، وهو ما لم يتوفر بعد"[6]

ينبئ تاريخ التلقي العربي للنظريات النقدية الغربية بإشكالياته منذ البداية، وقد حاول الناقد العربي إذن خارج ثنائية التلقي النقدية المباشرة تراثي/حداثي (غربي) أن يقرأ واقع هذا التلقي وآفاقه وانعكاساته، حيث كانت البداية الإرهاصية الأولى كما يؤرخ لها مع نهاية القرن التاسع عشر "مع ظهور مصطلح "الانتقاد" الدال على النقد وتقويم النقد قبل ظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي ليكون بداية مشروع يؤسس عمليا بدايات نقد النقد، حتى نصل إلى ما يسميه محمد الدغومي مرحلة التأسيس التي "أصبحت تفكر في كيان لنقد النقد، كيان نظري ومنهجي، وتسير في اتجاه تأسيس منهج ذي وظيفة محددة قد تحمل صفة "قراءة" تتوخى فهم النقد وتصحيحه وتمتلك خاصياتها"[7] .

وقد كثرت في الفترة الأخيرة، الأعمال التي يمكن إدراجها تحت هذا الإطار، والتي تحاول سبر أغوار العلاقة مع الغرب في مختلف محطاتها، ولذلك لا يعاني العمل الذي نقدمه هنا من "اليتم" في هذا السياق، وهو ما يعتبر إيجابيا وسلبيا في الآن ذاته، إذ يواجهنا أول ما يواجهنا سؤال بديهي حول ما يمكن أن نضيفه لكل ما قيل سلفا؟

إن جل هذه الأعمال التي قاربت العلاقة النقدية مع "الآخر" تُقسَم في مجملها من حيث محتوى موضوعها إلى أنواع:

1. نوع يرفض العلاقة الطاغية، أو يقبلها في أطر محدودة ومفصولة عن كل نسق عربي صريح، وهو نوع يمكن اعتباره تطورا عن تيار المحافظين في عصر النهضة.
2. نوع يقدم هذه العلاقة في شكل تعليمي يكتفى فيه بالإشارة إلى مواطن اللقاء ونقلها، من قبيل العرض النظري، وهو الأكثر حضورا، ويمكن أن ندخله في خطاب التنظير، الذي يعرف على أنه: "خطاب لا يملك قوته إلا بوجود قوة مفترضة في الخطاب الآخر الذي قد تكون له صورة علم من العلوم أو منهج نقدي مرتبط بهذا العلم أو ذاك، أو يكون مجموعة أفكار تحيل إلى فلسفة

[6] محمد الناصر العجيمي، المرجع السابق، ص 407.

[7] . محمد الدغومي، المرجع السابق، ص116.

ما، فلسفة فرد أو مدرسة فلسفية. ومن ثم، فإن هاجس التنظير لا يتجاوز حدود التموضع داخل الخطاب الآخر"[1].

3. نوع يؤمن بوجود هذه العلاقة، لكنه يتخذها مطية للبحث عن بديل عربي.
4. نوع حاول أن يحدد تمفصلات هذه العلاقة دون أن يتتبع هناتها.

وإن كان هذا النوع الأخير الأقرب إلى روح عملنا إلا أنه يتسم بالعمومية، وهو ما يجعله محط اتهام دوما باعتباره يعلي من قيمة الأنا الناقدة على الواقع النقدي برمته دون مسوغات ملموسة، مثلما يشير إليه الدغومي:

"إن الخطاب يحتال، هنا، لكي يمارس فعلا ما، وكأنه لا يريد أن يحمل سوى صوت صاحبه المتعالي على الواقع النقدي كله، حين يتعمد، عبر **وسيلة التعميم، اقتراف أبشع أنواع الإقصاء وإصدار أحكام مطلقة يصعب أخذها بحذافيرها...**"[2].

وهو ما جعلنا نتفادى التعميم، ونقتنص الإشكاليات من خلال نموذج نظري كامل، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي تفاديا للإقصاء والأحكام المطلقة، بحيث يكون للمدونة –التي قد يرفض البعض سعتها– إمكانية أن تصرح علنا بإشكالياتها.

[1] المرجع السابق، ص295.

[2] . محمد الدغومي، ص313. بينما يذهب البازعي، وغيره كثير، إلى إمكانية تعميم النتائج يقول سعد البازعي: "إن واقع النقد العربي الحديث ليس في نهاية المطاف سوى جزء من واقع الثقافة العربية بشكل عام، وان كثيرا مما يصدق هن يصدق هناك" انظر، استقبال الآخر، ص13.

2) نقد النقد، بين النقد والإبستيمولوجيا:

يرتبط مسار النقد الأدبي، بمسار مادته الأولية التي ما فتئ يتقدم بها نحو ضفاف ومحطات عديدة متسقة أحيانا ومتضاربة أحيانا أخرى، منذ الأزمنة، التي يحق لنا أن ننسب إليها ميلاد الأدب، إلى أزمنتنا هذه. ولا يتعلق هذا الحكم بثقافة دون غيرها، ذلك أنه: "تيار يظهر في كل الحضارات، وليس وقفا على الحضارة الغربية وحدها. ولا توجد حضارة تخلو من النقد حتى أشد الحضارات إيغالا في الدين والعقائد والسحر والخرافة والقطيعة المذهبية"[1]، رغم ما قد يكون من اختلاف بين الثقافات. فالنقد الإغريقي، على وجه المثال، قدم حول آدابه تفكيرا مهما ومتميزا حتى وإن لم يفصله في أحيان كثيرة عن الفلسفة وعن باقي الفنون. كما قدمت الثقافة العربية بدورها بدايات لصيقة بمادتها وإن بصورة أكثر بدائية مما هي عند الإغريق، مادام أقدم ما وصل إلينا باعتباره حكما نقديا هو ذاك الذي أطلقته أم جندب على كل من امرئ القيس، وعلقمة الفحل. ذلك أن الاختلاف عائد لا محالة لطبيعة الثقافتين، حيث أعطت الخلفية الفلسفية النقد اليوناني بعدا ممنهجا ومنظما وتجريديا. في الوقت الذي اعتمدت فيه الأحكام العربية على ما تقدمه البيئة والذوق الذين أنتجا الشعر في حد ذاته. ما يعني لحظة اختلاف جوهرية بين النقدين، والنسقين الذين تربى فيهما كلا النقدين، حيث اتصل النقد الغربي منذ البدايات الأولى بالفلسفة، بينما اتصل النقد العربي بدوره بالبيئة الثقافية والاجتماعية المحيطة منذ انطلاقته الأولى في العصر الجاهلي، وهو ما سيحدد آفاق التلقي ويفرض سيرورة نقدية وفكرية معينة على كل من النقدين، ويدعم الإشكاليات التي طرحتها العلاقة بينهما، خاصة حين التساؤل عن إمكانيات التلاقي بينهما.

وسواء اعتمدنا التعريفات القديمة أو الحديثة للنقد، فسيظل هذا الارتباط حاضرا، ومعلنا عنه بقوة، وستظل السمة المميزة للنقد هي كونه "تعليقا" على الأدب، وقد اكتسى هذا التعليق عبر المراحل الزمنية المختلفة منطلقات ومقاييس ومفاهيم وزوايا نظر تختلف باختلاف المراحل. غير أنه استطاع خلال رحلته هذه أن يتطور باعتباره موضوعا موازيا لمادته ويطور ذاته انطلاقا من علاقته بمجموع المعارف التي أمكنها أن تحيط به من جهة، ومن طبيعته "النقدية" من جهة أخرى، بحيث مارس هذه الأخيرة على نفسه بقدر ما مارسها على الأدب. ومن ثمة، كان نقد النقد، جزءا طبيعيا من مسار النقد ومفهومه، يبني علاقة غير مباشرة بالنصوص الأدبية من حيث أن مادته الأولية هي تلك "التعاليق" المقدمة حولها، ليتحول إلى ما يعرفه النقاد بالتعليق على التعليق، باللغة على اللغة أو الميتالغة ويصير من وظائف العملية النقدية

[1] حسن حنفي"هل النقد وقف على الحضارة الغربية"، ص08.

متابعة نشاطها النقدي في حد ذاته[1] ويعرف على أنه: "نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية"[2]. بالرغم من أن هذا النشاط في حد ذاته يواجه مشاكل مستعصية من حيث المقاربات التي يعتمدها، وطبيعة المعرفة التي تمكنه من تحقيق نشاطه ذاك.

1. الأنا ونقد النقد، رؤية تودوروف:

في كتابه "نقد النقد"[3]، يقدم تودوروف رؤيته لموضوع الدراسة التي يمارسها، حول بعض الأعمال الهامة في ثقافة أوربا، أو كما يصفه مترجم الكتاب إلى اللغة العربية يستعرض "استعراضا حاذقا لبعض من أهم رموز الثقافة والنقد في أوربا القرن العشرين"[4]. ويعرف سامي سويدان منهج تودوروف قائلا: "التعرف إلى الأفكار الأدبية والنقدية في القرن العشرين **وتمييز الأصلح والأصح بينها، وتحليل التيارات الإيديولوجية للقرن المذكور انطلاقا من ذلك وتحديد الأسلم والأثبت بينها**"[5] وهو ما يقدم صورة واضحة عن منهج نقد النقد أو الهدف منه، حيث يمكن أن نستنبط من هذا الكتاب، عموما، أن عمل نقد النقد يمكن أن يتوفر على:

- تحديد مدونة زمنية أو موضوعاتية معينة. ذلك أن التصنيفات التي يضعها تودوروف للنقاد وطريقة تعامله مع المدونة النقدية يبرز مدى تصرف ناقد النقد في مدونته، والإغراق في الذاتية أحيانا، أثناء الحديث عن بعض النقاد الذين أقر بتحيزه لهم، كما فعل مع بارث حين تحدث عن بارثه هو
- تدخل الإيديولوجيا وتحليلها ضمن نقد النقد، والتي يعرفها تودوروف على أنها: "نظام من الأفكار والمعتقدات والقيم المشتركة لأعضاء مجتمع ما، من غير أن أعارضه بالوعي، أو بالعلم، أو

---

[1] انظر صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ط01: 1996، ص116.

[2] محمد الدغمومي، نقد النقد، ص117.

[3] Tzvetan Todorov, Critique de la critique, un roman d apprentissage, Col: Poétique, Seuil 1984.

[4] تودوروف، نقد النقد، رواية تعلم، تر: سامي سويدان، عن مقدمة المترجم، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط01: 1986، ص06.

[5] المرجع نفسه، ص07.

بالحقيقة، إلخ..."[1] ولا يمكننا فصل الإيديولوجيا في الحقيقة عن جميع أنظمة الخطاب، وإن كان بالإمكان الحد من تأثيرها دون أن يكون في ذلك تخل عن العلمية، ونجد في كلام ميشال فوكو ما يدعم هذا التوجه:

"ليست الإيديولوجيا إقصاء للعلمية. ذلك أن عدد الخطابات التي أفسحت حيزا معينا للإيديولوجيا يماثل في رحابته ذلك الذي أفسحه الخطاب العيادي أو الخطاب الاقتصادي، ضئيل: وليس ذلك حجة كافية لنعت مجموع عباراتهما بالخطأ والتناقض وغياب الموضوعية. قد تكون التناقضات والثغرات والنقائص النظرية مؤشرا على الحضور الإيديولوجي في علم ما من العلوم (أو في خطاب يدعي العلمية) "[2]

- الانتصار لتيار أو رؤية على حساب الأخرى وفقا لمبدأ الصلاحية.
- الحكم عليها بالثبات أو إزاحتها من ساحة النقد، يقول الناقد:

"إنني أسعى بادئ الأمر إلى تحديد ما يدين به للإيديولوجية الرومنطيقية كل مؤلف أتعرض له بالتحليل، وأتوقف بعد ذلك عند العناصر الفكرية لديه التي تعترض عن عمد منه أم لا على هذا الإطار وتتجاوزه."[3]

إن متن تودوروف يؤكد ما قدمه سامي سويدان سابقا حيث يرى أن مجال عمل نقد النقد هو "الكتب التي تتناول الكتب، بتعبير آخر الكتب النقدية"[4]. وهي مدونة واضحة بهذا التعريف، إلا أن الغموض الذي يكتنفها لا يتعلق في الحقيقة بتعريفها بل بالكيفية التي تتم من خلالها مقاربة هذه المدونة. فإذا كان الناقد العربي يتحرى الموضوعية ويحاول جاهدا في كل الكتب التي تمكنا من الاطلاع عليها، أن يجتهد ما أمكنه ذلك، في أن يختفي ولا يكاد يظهر خوفا من أن يؤذي مدونته وأصحابها رغم أنه يواجه المادة النقدية بأدوات نقدية، يقابلنا ناقد في حجم تودوروف معلنا عن خياراته الذاتيه وانتماءاته وتفضيلاته:

---

[1] المرجع السابق، ص20.

[2] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر:سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط03: 2005، ص171.

[3] تودوروف، المرجع السابق، ص22.

[4] المرجع نفسه ، ص16.

"إن التفسير الصحيح الوحيد هو التالي: لقد اخترت أولئك المؤلفين الذين شعرت **بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي**"[1]

وهو ما يجعل موضوع نقد النقد في حد ذاته موضوعا إشكاليا ليس في مادته ونظرته إليها فحسب بل في وظيفته وهدفه كذلك.

يهدف نقد النقد إذن إلى تقديم قراءة للمنجز النقدي، وهي قراءة لا يمكنها أن تكون حيادية مادامت تعتمد على وسائل للتقصي وحتى للتصحيح، والمفاضلة أيضا. يقول تودوروف معبرا عن ذلك كله:

"إنني أرغب أولا في معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين، وان أسعى في الوقت نفسه لمعرفة ما قد تكون عليه **فكرة صحيحة عن** الأدب والنقد، كما أرغب من ثم في تحليل التيارات الإيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة كما تتجلى من خلال التفكر في الأدب، وان اسعى في الوقت نفسه إلى **معرفة أي موقف إيديولوجي كان اكثر متانة من المواقف الأخرى.**"[2]

إن الأصل في سؤال نقد النقد، هو الانطلاق من تساؤل تفرضه المدونة المدروسة وتتطلب الإجابة عنه البحث عن الكيفية التي قدمتها المدونة في حد ذاتها كإجابة. ولذلك يقول سامي سويدان: "قد يبدو هذا الموقف الذي ينتهي إليه تودوروف انتسابا إلى موقف إيديولوجي شائع في الأدب الواقعي والملتزم والإنساني...وهو على الأرجح كذلك مع فارق أن تودوروف لا يتبنى هذا الموقف بشكل مسبق، وانطلاقا من معطيات فكرية مسبقة تسقط على الأدب تصوراتها، وإنما من طول معاينة وتفحص للنصوص الأدبية ولطرق درسها والنظريات الأدبية المتعلقة بانتاجها والتعامل معها"[3]

وعليه، قد تخضع مدونة نقد النقد إلى اختيار ذاتي كما صرح بذلك تودوروف آنفا أو في مقولات أخرى عدة نجدها في ثنايا كتابه الذي كثيرا ما يقوم على النفي/ الرفض/ التحيز/ القبول/ التصنيف، كما أن الكتاب يعبق في طياته بالحديث عن المآخذ والتناقض المغالطات العلاقة مع الأدب العلاقة مع الآخر

[1] المرجع السابق، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص16.
[3] نفسه، ص09.

[باختين على حق" / "إنني لا أشاطر بارث موقفه تجاه الحقيقة"[1]]، وهو ما يصرح به نورثروب فراي أيضا حين يحدد مدونته بشكل خاص "كل محاولاتي [أي المحاولات الأربع لكتاب تشريح النقد] تعالج النقد، لكني أقصد بالنقد كل ما يتوصل إليه البحث العلمي والذوق المتصلان بالادب"[2]. كما أدان نقاد النقد الغربيون علامات كثيرة في النقد منها تبني النقد الحديث لمفاهيم من خارج حقل الأدب، وهو ما يجعلنا نستنتج أن أمر الإدانة والمآخذ جزء من مقولات نقد النقد يكتسب شرعيته من جوهر هذا الأخير عكس ما يتجنبه نقاد النقد العرب ويتخوفون منه، والمآخذ أيضا، وإن كان هناك اعتراف بمجال عمل نقد النقد وطبيعته، يقول الدغومي:

"إن هذه الأفعال الثلاثة التي لا يخرج عنها النقد تتضمن بالضرورة بعدا تقويميا، لكن نقد النقد ليس فعل تقويم من أجل التقويم، وإنما التقويم نتيجة فيه طبيعية، خصوصا حين تظهر صورة "الموضوع" في مقابل نموذج أو أصل أو حقيقة دالة على الخطأ أو الصواب، التمام أو النقصان أو السلب أو الإيجاب، لكن ليس معنى ذلك أن نقد النقد يمتنع عن إصدار تقويمات أو أنه يستهدفها لذاتها"[3].

وإن كان في انتصار أو إدانة تودوروف وفراي، انتصارا لتيارات ومناهج نقدية بأكملها، فنحن لا نسعى باعتبارنا قراء فحسب وباحثين عن الإشكاليات المفصلية التي تزخر بها مدونتنا النقدية، سوى لعرض منهجي وموضوعي لا يفرق بين اسم واسم ولا بين عمل وعمل إلا وفق ما تقتضيه ضرورة التحليل.

[1] المرجع السابق، ص69.

[2] نورثروب فراي، تشريح النقد، ص3.

[3] . محمد الدغمومي، نقد النقد، ص57.

2. نقد النقد والإبستيمولوجيا:

فرق محمد الدغمومي بين نقد النقد، والتنظير النقدي، باعتبارهما عملين يقتربان في المجال ويفترقان في الهدف والإجراء، وهو ما يجعلنا نضطر إلى تحديد مجال عملنا ضمن كم المعرفة والمفاهيم النقدية المقدمة على اختلافها، يقول:

"خطاب نقد النقد ينكب على النقد من أجل إنجاز عمل على عمل موجود، وخطاب التنظير ينكب على النقد من أجل اقتراح بديل جديد"[1]

وبما أن عملنا لا يقدم بديلا لأنه ببساطة لا يملكه، فإنه يتبنى إنتاج خطاب على خطاب موجود، بحيث لا يتعدى الخطاب الجديد طرح الإشكاليات التي تفرزها عملية التلقي التي يمارسها النقد العربي في العصر الحديث على وجه الخصوص، محاولا في ذلك توخي الموضوعية مادام لا يستطيع أن يطاول قامة كتودورف. وهو ما يجعله يحتك بنظرية المعرفة في هذا السياق كما يحددها الدغومي:

"البحث في مسالة التنظير يفضي بالضرورة إلى مجال فلسفة العلوم أو نظرية المعرفة أو ما يمكن أن نسميه اختصارا بالإبستيمولوجيا، مما ينتج عنه خطاب نظري من درجة ثانية يصطلح عليه بالخطاب الماوراء نظري أو المابعد نظري، أي نقد النقد"[2]

هنا، قد يتداخل موضوع نقد النقد مع نظرية المعرفة أو الإبستيمولوجيا، التي وإن اختلف العلماء والمنظرون في تعريفها وماهيتها وموضوعها[3] إلا أننا سنستخدمها على أنها نظرية للمعرفة بوجه عام وليس فقط العلم بحسب ما تصر عليه الترجمة الفرنسية، يقول علي حسين الكركي:

"إن الإبستيمولوجيا هي نظرية العلم. إنها كل الابحاث المعرفية التي ينظر إليها من خلال مرحلة التطور الفكري العلمي الفلسفي. وبما أن المعرفة هي علاقة الذات بالموضوع،

فإن الإبستيمولوجيا هي العلم الذي يهتم بدراسة هذه العلاقة"[1]

---

[1] المرجع السابق، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص15

[3] انظر مختلف التعريفات والتفريقات وكذا التداخلات التي يوردها محمد بشته في كتابه، الابستيمولوجيا، دار الطليعة، بيروت، ط01: 1995. وكذا محمود عايد عطية، القيمة المعرفية في الخطاب النقدي، علم الكتب الحديث، الأردن، ط01: 2011، ص11.

وقد ورد في موسوعة لالاند التعريف التالي: "تدل هذه الكلمة على فلسفة العلوم، لكن بمعنى أدق. فهي ليست حقا دراسة المناهج العلمية، التي هي موضوع الطرائقية وتنتمي إلى المنطق. كما أنها ليست توليفا أو إرهاصا ظنيا بالقوانين العلمية. جوهريا، المعلومية هي الدرس النقدي لمبادئ مختلف العلوم وفرضياتها ونتائجها، الرامي إلى تحديد أصلها المنطقي، قيمتها ومداها الموضوعي. علينا إذن التفريق بين المعلومية ونظرية المعرفة على الرغم من كون المعلومية مدخلا لها ومساعدها اللازب، فهي تمتاز من نظرية المعرفة بأنها تدرس المعرفة بالتفصيل وبشكل بعدي، في مختلف العلوم والأغراض أكثر مما تدرسها على صعيد وحدة الفكر"[2]

يتقدم نقد النقد وفق هذا التعريف، باعتباره موضوعا ابستيميا، وهو ما يجعل موضوعنا موضوعا إشكاليا في حد ذاته، **فهل هو نقد للنقد كما يمكن أن نعرفه وكما عرفه تودوروف، أم تساؤل إبستيمي؟**

إذا جاز لنا أن نصنف المادة التي يقدمها النقد ضمن سياق المعرفة[3]، بالنظر إلى ان طبيعة هذا النقد تتجاوز التعليق على النصوص الأدبية وإصدار الأحكام إلى النظريات الأدبية التي تستقي أصولها الأولى من التيارات الفلسفية الكبرى التي ميزت أوربا في القرن العشرين وحتى قبله، وتتعامل مع النصوص تعاملا أميل ما يكون إلى العلمية، –بغض النظر عن نسبية العلمية في هذا المجال– فسيكون بإمكاننا أن ندرج أسئلة نقد النقد ضمن أسئلة الإبستيمولوجيا خاصة أن ما نريده ليس ضبط وتصحيح ما قيل نقديا بل محاولة التساؤل حول ما إذا كان ما أنتجه النقد العربي في سياق علاقته بالنقد الغربي معرفة، وصحية أيضا، في علاقتها بالأسس النظرية والمنهج والممارسة والرؤية وحتى في علاقتها بموضوعها –الأدب المدروس– وفي وعيها بالعلاقة في حد ذاتها وسياقات تلك العلاقة، أي تحري المبادئ التي أنتجتها والنتائج التي توصلت إليها... إلخ. قد يكون بإمكاننا، والحالة هذه، أن نعمم الطرح ونستفيد من مباحث

[1] علي حسين الكركي، الإبستيمولوجيا في ميدان المعرفة، شبكة المعارف، بيروت، ط01: 2010، ص25.

[2] اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، باريس/بيروت، ط02: 2001، ص357/356.

[3] يعود هذا التحفظ أساسا إلى الاشكاليات التي يفرضها حقل الابستيمولوجيا، رغم أن هناك من يعتبر الخطاب النقدي، خطابا معرفيا صرفا، انظر ما يقوله محمود عايد عطية، ص47.

نظرية المعرفة وأسئلتها الجوهرية. مادمنا لا نقصد من نقد النقد تبيان العيوب بل تقدم المعرفة ذلك أن "كل تقدم معرفي ومنهجي قد يأتي بصفة أساسية عن طريق النقد"[1]، ومن ثمة، عن طريق نقد النقد.

وإذا كان حسن حنفي قد ذهب إلى أننا لا نحتاج في الفترة الحالية إلا إلى نقد الموروث والجديد، مادام النقد، يقوم على ثلاثة أبعاد، حتى يكون حضاريا:

–نقد الموروث القديم

–نقد الوافد الغربي وتحويله إلى موضوع للعلم بدل مصدر له

–نقد الواقع وعدم الاكتفاء بنقد النص فحسب

وهي أبعاد يمكن أن نركز فيها على نقد القديم ونقد الجديد ونقد الواقع ذلك أن نقد النقد ليس مرحلتنا[2]. غير أننا لا نوافق على هذا الرأي ونعتبر أن المرحلة التي نعيشها بتراكمها النقدي الحثيث، والتغيرات التي تشهدها، تحتاج إلى نقد النقد أكثر مما تحتاج كثافة نقدية جديدة أو بحثا عن نموذج نقدي آخر، ذلك أن ما يمر به النقد العربي في علاقته بالغرب، ليس إشكاليا فحسب، مادام هذا الإشكال صاحبه منذ البداية الأولى، بل يضعه في حالة أزمة، وهو ما يجعله يبحث عن وسائل معرفية جديدة لمواجهة ذاته طالما كانت الأزمة النظرية كما يرى توماس كون[3] بامكانها أن تخلق نظرية جديدة وتطور المعرفة، في العلوم الإنسانية كما في العلوم الطبيعية والصرفة، مادامت "**تعني أننا أمام إجبارية تجديد أدواتنا**" [4]

ولا تفوتنا الإشارة هنا، إلى أن دائرة البحث المعرفي في إطار العلاقة التي يبنيها النقد الغربي مع النقد العربي انغلقت حول سبل العودة إلى الأصل وتحقيق منجز نقدي عربي خاص و **البحث عن نظرية عربية؟** ولنا في كلام سليمة لوكام وقبلها جيل كامل –تقريبا– من النقاد، مثال حي على ذلك يلخص علاقة الناقد بالنماذج التي يحتذيها معرفيا:

"إلى أي مدى يمكن الإفادة من السرديات بوصفها نظرية للمحكي **تخلقت من رحم تربة غربية (فرنسية)، وتصلب عودها في مناخاتها المعرفية والثاقفية والمعرفية والنقدية،**

[1] زكريا منشاوي الجالي"منهج البحث النقدي عند كارل بوبير"، ضمن فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط01: 2005، ص186.

[2] حسن حنفي"هل النقد وقف على الحضارة الغربية"، ص24.

[3] Thomas s Cuhn, La structure des revolutions scientifique ,flammarion 1972 ,p87.

[4] Ibid, p98.

واتخذت منها لنفسها أجهزتها المفهومية والاصطلاحية؟ وكيف تاتى السبق للدارسين والنقاد المغاربيين في الأفادة منها؟ وهل يمكن أن **يستقيم للنقد العربي امر تشييد نظرية للمحكي عربية انطلاقا من هذه الافادة**، خاصة لما نلفي كثيرا من الأصوات العربية النقدية تحفز على هذا الأمر، وتحبذه انطلاقا من تجاربها الخاصة"[1]

وهو ما يختلف عن العمل الذي نرجوه من نقد النقد، الذي أصبح، كما أعلن صبري حافظ ضرورة قارة مصاحبة للتطور النقدي ولصيقة بماهيته إن أراد أن يتقدم نحو أفق ولا يركد بحيث يكون ذلك هاجسا من هواجسه ووظيفة من وظائفه: "وعي النقد بضرورة نقد الذات، من خلال تمحيص أدواته المستمر وإرهاف قدرته كمجال نوعي وإبداعي متخصص على القيام بوظائفه المتعددة، وتأمل السياق الذي تدور فيه فاعليته **والتعرف على العوائق التي تحول دون قيامه بما يريد النهوض به من مهام ثقافية متميزة**"[2] وسيكون على النقد إذاك، أن يكون مسؤولا أمام نفسه. وهو ما يؤكد السمة التي عليها موضوعنا من حيث كونه محاولة في مساءلة ما هو منجز نقديا ومدى كفاءته باعتباره كذلك، ومن ثمة، محاولة إبراز الإشكاليات التي يتخبط فيها دون تقديم بديل أو حنين نحو نماذج عربية خالصة مادام ذلك لم يعد مطروحا في سياقاتنا الحالية، ولم يطرح البتة في تاريخ النقد العربي الذي انبنت أسسه النظرية الكبرى على تلاقح الحضارات. وعليه، تغدو عملية القراءة التي نقدمها لمجموع المدونة النقدية جزءا من العمل الذي يجدر بالنقد القيام به حتى يظل واعيا بمكتسباته وتوجهاته وآفاقه، متأسين بالمقولة التالية:

"إن الخطوة الأولى نحو التوصل إلى بويطيقا حقيقية تكمن في إدراك ماهية النقد الذي لا يعني شيئا ومن ثم التخلص منه أو من الكلام عن الأدب بشكل لا يفضي بنا إلى تشييد بنيان منظم من المعرفة"[3]

---

[1] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ديسمبر 2009، ص08. ولقد ذكرنا اسم لوكام باعتبارها من المتأخرين، إلا أن ذلك لا يغفل أسماء عربية أخرى كثيرة تغذي هذا الطرح وتذهب إليه، انظر ما يقوله كذلك محمد الدغومي، نقد النقد، ص308/307.

[2] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص07.

[3] نورثروب فراي، تشريح النقد، ص21.

القسم الأول:

التناص بين المفهوم والمصطلح

في النقد الغربي المعاصر

تاريــخ المفهــوم:

حتى يحتكم أي خطاب نقدي لتاريخيته الخاصة، سيكون لزاما عليه أن يمر عبر مراحل تشكله وانبنائه، بحالات ارتباط وتفكك مختلفة مع غيره من الخطابات النقدية التي يتواجد معها في السياق المعرفي والثقافي ذاته، سواء كانت تلك الخطابات سابقة له أو لاحقة تنشأ تباعا، وتساهم بدورها في تغير معطياته الخاصة.

إن هذا التبلور المستمر عبر الزمن، وداخل أفق خطابي متغير، هو ما حصل لمفهوم التناص، الذي عرف في تاريخه "القصير" تطورات عديدة تمخض عنها تغير كبير لحق به منذ نشأته الأولى باعتباره مقولة عامة، حتى يومنا هذا. وهو ما يلزمنا أن نتتبع المراحل المختلف التي مر بها، في سياقه الذي نشأ فيه –الغرب– قبل أن نتتبع هجرته نحو سياق مغاير وما أنتجته عملية تلقيه من خطاب نقدي مواز، استطاع أن يستوعب هذا التطور الذي تمر به أي معرفة، ويعيها.

وإن كان عرضنا النظري الذي سيلي، لا يتمثل المقولات الفوكوية، إلا أنه يحاول قدر الإمكان التشبث بها ما أمكنه ذلك قصد الوصول إلى فهم ممكن للخطاب النقدي الذي أفرز مفهوم التناص. ويمكن أن يلخص فوكو العمل الذي ينبغي القيام به في المقولة التالية:

> "لا يعد [الخطاب] ترجمة خارجية أو مظهرا خارجيا لشيء أكثر صميمية، بل هو حيز لانبثاق المفاهيم، إننا لا نربط ثوابت الخطاب ولا نصلها بالبنيات الفكرية للمفهوم، بل نقوم بوصف مختلف المفاهيم انطلاقا من انتظامات نابعة من صميم الخطاب وناشئة فيه، لا نخضع تعدد التعبيرات لتناسق المفاهيم، ولا نرجع هذا الأخير لتأمل فكري صامت يوجد فوق التاريخ، بل نقيم السلسلة المعكوسة التالية: نرجع المقاصد الأصلية لعدم التناقض ثانية إلى مكانها داخل شبكة يتداخل فيها التوافق والتنافر المفهوميات ونرد ذلك التداخل إلى القواعد التي تميز الممارسة الخطابية"[1]

[1]– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ص58.

إن ما نقوم به في هذا القسم من البحث إذن، هو محاولة الحفر في تاريخ المفهوم النظري الذي ينتقل ضمن أبعاد ابستمولوجية ويتطور من خلالها بآليات ورؤى مختلفة، ونحاول تحليله ما أمكننا الوصول إلى ذلك، "وهو ذلك التحليل الذي يتخذ من عتبة التنظير الإبستمولوجي موضوعا له_ من حيث نقطة انفصال التشكيلات الخطابية المحددة من طرف وضعيتها، وبين الأشكال الإبستيمولوجية التي ليست كلها بالضرورة علوما(ولن توفق مع ذلك في ان تصبح علوما) في هذا المستوى، لا تصلح العلمية كمعيار: وما يتم اكتشافه وتعريته في هذا التاريخ الحفري هو الممارسات الخطابية، من حيث إنها ممارسات تفسح المجال أمام المعرفة، ومن حيث ان هذه الاخيرة تحصل على صفة العلم وتقوم بدوره."[1] ما يعني أننا سنقدم ما يشبه التاريخ الحفري لنظرية التناص بحيث يكون ما يفرز هو المظاهر التي اعترتها هذه الممارسة من مجال إلى آخر ومن سياق معرفي إلى آخر.

[1] المرجع السابق، ص175.

الفصل الأول:

المصطلح وسعة المفهوم

1) ميخائيل باختين: الحوارية.
2) جوليا كرستيفا بين النص/ التناص.
3) رولان بارث ونظرية النص.
4) ميشال ريفاتير: التناص وفعالية القراءة.

1) ميخائيل باختين: الحـواريـة\ التنـاص

"أن تعيش يعني أن تتواصل حواريا"

"شعرية دوستويفسكي"

على الرغم من الإشكاليات التي أفرزها تداول هذا الاسم على الساحة النقدية، ومن أن ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine لا يبدو –من الناحية المنهجية– مهتما بتقديم أجوبة دقيقة وآليات عمل، قدر اهتمامه بتقديم فكر يطرح إشكالات كثيرة –ما جعل عملية قراءته معقدة على أكثر من صعيد. وبالنظر إلى أن الكتابات التي تمت ترجمتها من اللغة الروسية إلى اللغة الفرنسية –أو إلى العربية بصفة أقل– قد لا تكون كافية لفهم الفكر النقدي والفلسفي لهذا الناقد، إذا ما قورنت بالكتابات غير المترجمة، والمنسوبة إليه، إلا أن قراءة متأنية لما هو موجود قد تمكن من تحصيل فكرة هامة عن المسار الذي اتخذته رؤاه النقدية فيما تعلق بحقل التناص خاصة.

يمكن أن نعتبر الفكر الباختيني تطورا طبيعيا للشكلانية التي لم تستطع الصمود –بوجهها الأول– أمام مد الانتقادات التي وجهت إليها سواء من أصحاب الفكر النصي أو الإيديولوجي على حد سواء. ولأننا في روسيا، حيث كان المناخ العام متشبعا بالإيديولوجي الذي قامت الشكلانية أساسا كرد فعل عنيف –إلى حد ما– ضده[1]، سيكون من الطبيعي أن ينطلق باحث مثل باختين إلى المجهود النقدي ليبني أفقا أكثر رحابة مما دعا إليه الشكلانيون. وعليه، لا ينبغي فهم كلمة التطور الطبيعي على أنها استمرار للفكر في حد ذاته بقدر ما تعني قراءة جديدة لكل التراث النقدي الموجود على ضوء السياق العام الذي نشأ فيه الباحث[2]. وهو ما جعل بعض النقاد يرون أنه أثار نوعا من التعميق النقدي للإنشائية البنوية وإنشائية الشكلانيين الروس وإن كانوا لا يرون فيما جاء به جديدا على مستوى الشعرية[3].

[1] Voir Tzevtan Todorov, La théorie littéraire, textes des formalistes russes, Seuil, coll Tel Quel, 1965.

[2] Voir Pierre Zima, Critique litteraire et esthetique, les fondements esthetique des theories de la littérature, L Harmattan,2003, p144.

[3] انظر جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الانسانية، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1\1982، ص123.

وليس بالإمكان أن نسرد، في هذا السياق، كل الجهد النظري الذي قدمه باحتين فليس هذا عملنا، إلا أننا نحتاج إلى فهم بعض نشاطه النقدي بغية الوصول إلى مفهومه الخاص للعلاقات النصية. ذلك أن جهد الباحث في هذا الصدد باعتباره أول من أعطى لهذه العلاقة بعدا نظريا هاما، مبثوث في ثنايا قضايا نقدية ومفهوميه كبرى أهمها فكرة الحوارية وبوليفونية الرواية والتلفظ، وهي وإن بدت قضايا مختلفة إلا أنها مرتبطة في العمق برؤية فلسفية واحدة، هي الحوارية.

1. المبدأ الحواري:

لا مناص إذن حين التطرق إلى الفكر الباختيني من الحديث عن الحوارية لا باعتبارها أساس مفهوم التناص فحسب، بل باعتبارها مبدأ عاما، استطاع أن يؤسس منظورا جديدا للغة والأدب، حيث انطلق منها باختين لبناء تصوراته النقدية، بل واعتبرها مبدأ عاما للحياة، حين يصرح: "أن تكون يعني أن تتواصل حواريا". ولا يمكن فهم هذا المبدأ بمعزل عن التصور الخاص الذي يؤمن به باختين فيما يخص اللغة، ذلك أن أساس فكرة الحوارية ينطلق من فكرته حول اللغة والكلام، حيث يعتبر أن اللغة المتكلم بها ليست تلفظا أحاديا بل تداخلا لتلفظين على الأقل.

في كتابه "**الماركسية وفلسفة اللغة**"[1] أراد باختين بناء قاعدة لغوية جديدة غير القاعدة السوسيرية معتمدا في ذلك على ما يمنحه الفكر المادي من وسائل، رافضا كلا النزعتين الأوربيتين في تحليل اللغة، تعرف الأولى بالنزعة الموضوعية المجردة **Objectivisme abstrait**، وهي النزعة التي قادها **دو سوسير De Saussure** والذي جعل من النظام اللغوي نظاما مستقلا وقائما بذاته بعيدا كل البعد عن أي إبداع فردي. وقد انتقد باختين هذا التوجه التجريدي باعتباره توجها يتحدث عن اللغة انطلاقا من كونها نظاما –"لغويا"– صرفا، متناسيا أن ما يهم المتحدثين بلغة ما ليس هذا النظام فحسب، بل استخدامه لإيصال واستقبال أفكار بعينها. بالإضافة إلى أنه ليس بالإمكان –بحسب باختين– عزل اللغة عن المحتوى الإيديولوجي وأن عملية العزل هذه حين مورست على اللغات القديمة (الميتة)، لم يكن البحث فيها يصبو إلى أكثر من التعرف على قوانين اشتغالها، في حين أن ما هو مطلوب من دراسة اللغات الحية هو فهمها. أما النزعة الثانية التي سادت الدراسات الأوربية فهي النزعة الفردانية الذاتية

[1] Voir Mikhail Bakhtine (V. N.Volochinov), Le marxisime et la philosophie du language, Minuit1977.

subjectivisme individualité التي يمثلها **فوسلر Fossler** وهمبولدت **Humbuldt**. والتي بعكس النزعة السابقة، قدست سيكولوجيا الفرد من حيث أنها المولد لفعل الكلامParole، الذي يعتبر ظاهرة فردية أساسية في اللغة. في حين رأى باختين أن أهمية الفرد في عملية الكلام لا تلغي القدرة على دراسته بشكل موضوعي بالنظر إلى أن كل مجتمع ومحيط إيديولوجي معين يشتمل على جزء يشترك فيه المتحدثون، وهو ما يسمح بعملية التواصل مثلما يسمح بعملية الدراسة[1].

وبمقابل هاتين النزعتين اللتين أغرقتا إما في الموضوعية المفرطة أو الذاتية المفرطة، وجد باختين أن جوهر اللغة يكمن في جانبها التفاعلي اللفظي، وأعطى للعلامة دورا جوهريا في عملية التواصل الاجتماعي، وهو الدور الذي لا يظهر في شيء كما يظهر في الكلام حيث ان "الكلمة هي ظاهرة إيديولوجية للغاية"[2]، وتتأتى هذه الأهمية الخاصة للكلمة من كونها تملك خصوصية تجعل منها أولى وسائل الوعي الفردي وهي نتاج وسائل عضوية فردية، ولا تحتاج إلى أدوات خارج الجسم extra corporel، ما يجعلها أداة التعبير الداخلي والوعي الفردي الذي ينمو بها، ولذلك فقد شكلت –بالنظر إلى كونها داخلية مثلها مثل الوعي– أحد أهم قضايا فلسفة اللغة[3]. إضافة إلى أن هذه الخصائص التي تتمتع بها، خولتها لأن تكون الموضوع الأساسي لدراسة الإيديولوجيا.

إن واقع الكلمة رهين وظيفتها باعتبارها علامة، وهو ما يعطيها أولوية وأهمية في دراسة الإيديولوجيا، كونها الأكثر قدرة على التمثيل، مقارنة بباقي أنظمة العلامات الأخرى –خاصة بمحيط أو مجال ما من مجالات الخلق الإيديولوجي– حيث أن الكلمة –بالنسبة لباختين– هي العلامة الوحيدة التي تتميز بالحيادية تجاه أي وظيفة إيديولوجية خاصة، ما يمكّنها من أن تقوم بأدوار إيديولوجية مختلفة جمالية، وعلمية، وأخلاقية، ودينية[4] وحتى تفهم وظيفة الكلمة باعتبارها آداة للوعي ينبغي دراستها على أنها علامة اجتماعية، الدور الذي يدخلها كل مجالات الإيديولوجيا رغم التحفظات، مادامت قادرة على مصاحبة أي فعل إيديولوجي مهما كان نوعه.

[1] Voir Mikhail Bakhtine (V. N.Volochinov), Le marxisime et la philosophie du language, Minuit1977, p
[2]Ibid, p31.

[3] ينظر من أجل فهم اوسع لفلسفة اللغة ومجالاتها

ylvian Auroux, La philosophie du langage, presse universitaire de France, 2008
[4]Mikhail Bakhtine, op cit, p32.

لقد تبنى باختين التفاعل الحي للكلمة، حيث تكتسب هذه الأخيرة معنى جديدا يضاف إلى معناها الأول كلما غادرت مجالها اللغوي البحت –المشترك الموضوعي– واتجهت كخطاب نحو الآخر–الكلام كممارسة فردية– ولا تتم هذه العملية فقط في اللحظة الأولى لخروج الكلمة إلى سياق استعمالي، بل تحصل على معان إضافية كلما دخلت حلقة جديدة من حلقات التواصل. ومن ثمة فإن اهتمام باختين ينصب، في المقام الأول، على العلاقات القائمة بينها انطلاقا من مبدأ جوهري يقضي بأنه "لا وجود لتعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"[1]. ويُعرّف هذه العلاقات على أنها علاقات حوارية يشترط فيها دخول الكلمة في شبكة جديدة من العلاقات تمكنها من الحفاظ على حيويتها، ما يعني أن تنتقل الكلمة من سياق استخدام معين إلى سياق استخدام جديد دون أن تخسر محمولاتها السياقية السابقة ودون أن تنغلق على لحظة أو سياق واحد. وتعتبر لحظة الدخول هذه، أي لحظة التبادل الحواري، اللحظة التي تستقي منها الكلمة حياتها، وهو ما يمكنها من أن تظل قادرة على التفاعل مع مختلف الخطابات الجديدة والقديمة بدل الجمود الذي تفرضه عليها انعزاليتها اللسانية. وتتحول الكلمة داخل هذه اللحظة الحية إلى ملفوظ يمتلك "متلفظا" يعبر من خلاله عن حالة ما وتقوم العلاقة الحوارية– هنا بين الكلمة ووضعيتها الحالية وكل وضعيات استخدامها السابقة، حين كانت وستكون كذلك ملفوظا لمستخدمين آخرين، حيث نجدها تقوم بالدور الجديد المنوط بها في عملية التخاطب داخل السياق الحالي محافظة في الوقت ذاته على سياقاتها السابقة ومفتوحة على إمكانات استخدام مستقبلية، وهو ما يمنحها حيوية وديمومة وسط هذا التفاعل المستمر. ويمكن أن تقوم علاقة الحوار هذه بين ملفوظات تامة حيث لا تمثل حوارية الكلمة إلا أصغر مستوى من مستويات هذه العلاقة Microdialogue.[2]

فالحوارية إذن، هي هذا التفاعل الذي يمنح الكلمة قدرة على التعدد، أي على امتلاك "أنا" خاصة تحمل في داخلها [أي وضعها وقصدها الإستعمالي الحالي] أنا أخرى خارجة عن الوضع الحالي ولكنها لصيقة بالكلمة من حيث أنها تمثل مرحلة من مراحل استخدامها [بمعنى أن أنا الآخر لا تزال موجودة بصدى استعمالها وقصدها الخاصين حين استُخدمت الكلمة مرات ومرات] وهو ما يجعلها تحمل صوتين

[1]Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique suivi des ecrits du cercle de Bakhtine, Seuil, 2Ed:1996, p95.

[2] استفدنا من الجهد السابق المقدم ضمن كتاب "شعرية التناص" فيما يتعلق بحوارية باختين، غير أن ما يسوغ استعادته هنا، هو ترميم النقائص الموجودة فيه، والتي أمكننا التنبه إليها من خلال قراءة بعض أعمال ميخائيل باختين التي لم تتم قراءتها سابقا. انظر، سليمة عذاوري، شعرية التناص، درا رؤية، القاهرة، ط01: 2012، ص48.

–على الأقل– في آن ، ويمنحها توجها مضاعفا نحو خطابها ونحو خطاب الآخر، حيث يقوم الحوار بين هذين الجانبين [موضوع الخطاب الحالي/موضوع خطاب الآخر أو الآخرين]. وقد أقام باختين تصنيفا لأنماط الكلمات المستخدمة ومختلف توجهاتها وأهدافها، إلا أنه يعترف أن هذا التصنيف لا يستوفي كل التغيرات التي تطرأ عليها، نظرا لحيويتها وحركيتها الدائبة[1]. وقد وصفت جوليا كرستيفا في قراءتها لمبدأ الحوارية، هذا الامتلاك المضاعف للكلمة بالامتلاء، حيث رأت في الكلمة كما يرصدها باختين كلمة ممتلئة un mot plein، ينجم امتلاؤها عن كونها "كلمة على الكلمة موجهة إلى الكلمة"، تعيش ضمن تعددية سياقية تحدد في كل مرة محمولاتها.

2. التلفظ Enonciation

ليس من الممكن أن نفهم الحوارية بمعزل عن فكرة التلفظ، إلا أننا آثرنا هذا الفصل من أجل تسهيل عملية الفهم لا أكثر، ذلك أن فكرة التلفظ تقوم أساسا على مبدأ حواري، مادام: "كل تلفظ يحيل على تلفظات سابقة، ويقيم جدلا معها..."[2] وهو ما يؤكد صحة مثل هذه القراءة.

تفتح فكرة الحوارية المجال لحقل جديد من الدراسات يبتعد عن الحقل اللساني، حيث أن أهمية الكلمة– كما ينظر إليها ميخائيل باختين– لا تؤخذ بمعزل عن المكان الذي يحدث فيه التبادل الحواري. و"المكان" هنا يعني المحيط الذي تتم فيه عملية التبادل، والذي لا يقل أهمية عن الكلمة في حد ذاتها إن لم نقل أنه ما يمنحها أهميتها الخاصة، لأن حياة هذه الأخيرة تقترن بانتقالها من متلق إلى آخر، ومن سياق إلى آخر ومن مجموعة اجتماعية إلى أخرى، محتفظة عبر كل مراحل انتقالها هذه بمحمولاتها السياقية التي اكتسبتها خلال رحلتها. كما يعتبر أن كل الملفوظات تحوي على كلمات الغير التي قد تكون بدورها خفية أو ظاهرة جزئيا، إلا أنه يشترط في ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار الشروط الحقيقية conditions concrètes لعملية التبادل اللفظي أثناء عملية التفحص. وهذا ما يجعلنا نصر على أن

Voir [1]Mikhail Bakhtine,la poétique de Dostoievski, trad: isabelle colitcheff, Seuil 1970 p274/275 .

[2] Nicolas Zavialoff:" l enonciation chez Bakhtine" in l heritage deMikhail Bakhtine, presse universitaire de Bordeaux1997,p58.

باختين يهتم كثيرا بسياق عملية التبادل اللفظي التي يمكن من خلالها أن نحدد المعنى ونفهم مختلف التقاطعات بين التلفظات[1].

إن رحلة الكلمة هذه، بمحطاتها وسياقاتها المختلفة، وبتعبير آخر، مصطلح "سياق" Contexte، يخرج الطرح الباختيني عن مضمار اللسانيات ويتوجه به نحو درس يخطو خطوة كبيرة خارج الحقل اللساني وهو ما أسماه باختين "**بالميتالسانية**" **Métalinguistique**. والذي ستصرح جوليا كريستيفا لاحقا أنها ستسميه "**عبر اللسانية** " **Trans-linguistique** للدلالة على هذا التجاوز اللساني باعتبار أنه الأنسب، بينما تستبقي المصطلح[الميتالسانية] "لتفريق الوضع الأعلى طبقيا للغة على اللغة"[2]. ويقدم باختين تبرير تجاوزه للحقل اللساني إلى حقل الدراسات عبر- اللسانية، بالإعتماد على تعريفه لكل من الدراستين اللتين تشتركان في اهتمامهما بالظاهرة نفسها-أي الكلمة-، إلا انهما تختلفان في اختيارهما لزوايا نظر مختلفة. فمن الزاوية اللسانية ليس هناك وسيلة لدراسة العلاقات الحوارية، ذلك أنه في اللغة كموضوع للسانيات "لا توجد ولا يمكن أن توجد أي علاقة حوارية"[3]. خاصة أنّها لا تأخذ بعين الاعتبار كل ما قد يدخل مادة أو ميدانا قابلا لفعل التبادل الحواري كاللغات الطبقية واللهجات المختلفة وحتى الصور المأخوذة من فنون أخرى. وعلى العكس من ذلك تهتم الدراسة عبر اللسانية بكل هذه المستويات باعتبارها المحدد لسياقات حضور الكلمة ومدلولاتها.

وفي المرحلة التي اهتم فيها باختين بالصيغ التمثيلية للخطاب المنقول، وبوصف العلاقات التي تقوم بين الخطاب المنقول والخطاب الناقل [4]، وتحت عنوان "**نحو تاريخ أشكال التلفظ في البنى التركيبية**"[5]، تحدث

---

[1] Voir Mikhail Bakhtine :Esthetique de la creation verbale, trad: Alfreda Aucouturier, Gallimard1984,p301.

[2] -راجع" une poétique ruinée "ص 14 .وكذا ما ورد في كتابها" Le texte du roman "حول مصطلح عبر- اللسانية. في الوقت ذاته الذي أعلنت فيه كرستيفا نحتها للمصطلح، ادعى فيه تودوروف أيضا أنه من قام بهذه الخطوة، حين يقول: "ليس هناك، وهذا مهم، ملفوظ لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى. فالنظرية العامة للملفوظ ليست بالنسبة لباختين سوى تعريج ضروري، يمكنه من خلاله دراسة هذا المظهر. إن المصطلح الذي يستخدمه ليعين هذه العلاقة بين كل ملفوظ وغيره من الملفوظات هو الحوارية، ولكن هذا المصطلح المركزي، كما يمكننا أن ننتظر منه؟؟ محمل بتعددية مربكة احيانا في المعنى، وتقريبا مثلما نقلت "المتالسانية" إلى "عبر اللسانية"..." غير أن الجدير بالذكر أن مصطلح عبر لسانية ورد عند باختين ولم يأت به أي من الناقدين، وهو ما يثير استفهامات كثيرة عن القراءة التي قدمها هذان الناقدان.

[3] Mikhail Bakhtine, la poétique de Dostoievski ,p25.

[4] Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, p107.

[5] Mikhail Bakhtine, Le marxisime et la philosophie du language, p153.

باختين عن المشاكل التي تخص جانب التركيب، نظرا لأهميته الكبيرة من حيث علاقته بالكلام، مقابل الجانب الصوتي الذي ينتمي إلى اللسانيات. وحاول على وجه الخصوص، أن يتتبع خطاب الغير وكيفية التعامل معه ونقله استنادا إلى رؤية سوسيولوجية للظاهرة. وقد حدد في هذا السياق، الخطاب المنقول discours rapporté على أنه "خطاب داخل الخطاب، تلفظ داخل التلفظ، ولكنه أيضا، خطاب على الخطاب، وتلفظ على التلفظ" ويمكن لخطاب الغير أن يدخل إلى الخطاب وإلى البنية التركيبية دون أن يفقد بنيته ولا دلالته ودون أن يؤثر في الوقت ذاته على اللحمة اللسانية للسياق الذي انضم إليه، ولأن خطاب الآخر يدمج في الخطاب فإنه يصبح جزءا بنويا منه ويشكل تيمة الخطاب السردي بينما تكون تيمته الخاص تيمة التيمة.

يعتبر المتكلم الخطاب المنقول تلفظ ذات أخرى مستقلة تماما لها بنيتها الخاصة والكاملة خارج السياق السردي وهو ما يحفظ لهذا الخطاب استقلاليته son autonomie حيث يمر في الخطاب الحالي محافظا على خصوصيته ولو المبدئية، ما يسمح بفهمه تمام الفهم:

> "يهيء تلفظ السارد، بإدخاله لتلفظ آخر في تركيبه، قواعد نحوية وأسلوبية وتركيبية حتى يستوعب هذا الأخير جزئيا، ويربطه بوحدته النحوية والأسلوبية والتركيبية الخاصة، مع الحفاظ على الأقل ولو بصفة ناقصة، على استقلاليته الأصلية عن خطاب الغير ، وهو السبب الذي من أجله لا يمكن أن يدرك هذا الأخير كاملا"[1]

كما أنه بإمكان ملفوظ الآخر، أن يدخل ويتفاعل مع الملفوظ الجديد الذي أدخل ضمنه، بطرق مختلفة، ما جعل باختين يضع تصنيفات للطرق التي يستخدم بها كلام الآخرين، يقول:

> "لا يمكننا تحديد وضعيتنا دون ربطها بوضعيات أخرى. ما يجعل الملفوظات تمتلىء بردود أفعال وإجابات على ملفوظات أخرى في محيط تبادل لفظي معطى [معين]. وتأخذ هذه الردود أشكالا مختلفة: يمكن أن ندخل ملفوظ الغير في سياق الملفوظ الخاص مباشرة، يمكن ألا ندخل إلا كلمات معزولة أو عبارات...وفي هذه الحالات، يمكن للملفوظ الكامل أو الكلمة المأخوذة في عزلتها، ان تحفظ غيريتها في العبارة، كما يمكن كذلك، بدرجة متفاوتة أن يفسر ملفوظ الغير بعد أن تتم إعادة التفكير فيه، أو ببساطة أن يحال عليه كشريك

[1]Op cit, p162.

خطابي معروف، أو أن يُقترح ضمنيا. يمكن أيضا لردتنا–إجاباتنا أن تنعكس فقط من خلال عباراتنا في كلامنا الخاص، في اختيار الأدوات اللسانية والنبرية، المحددة عن طريق ملفوظ الغير المتجه نحو الموضوع ذاته وليس عبر موضوع خطابنا الخاص. وهنا حالة نموذجية جدا وهامة: كثيرا ما تكون عبارة ملفوظنا محددة ليس فقط – يحدث أن تكون أقل– من خلال مضمون أو مقدار موضوع ملفوظنا، بل كذلك من خلال ملفوظات الغير حول المواضيع نفسها..."[1]

3. الحوارية\ التلفظ \ التناص:

إن المبدأ الحواري الذي يؤسس عليه باختين رؤيته للغة والكلام مبدأ واسع ومتشعب نظرا لما يمثله من بعد فلسفي ونظرة عامة للتبادل بالنسبة للوعي الإنساني. ولعل ذلك ما أثار بعض الانتقادات حوله وجعله صعب المتابعة والفهم *، وقد أراده باختين كذلك مانحا نظرته بعدا واسعا، آخذا بعين الاعتبار قصر الإحصاء النظري عن توخي الحقائق التلفظية في تجلياتها الكثيرة، ومتوجها نحو أفق واسع ومفتوح. وحتى لا نضيع داخل المفاهيم، سنحاول أن نبحث عن التناص باعتباره جزءا لا يتجزأ من المبدأ الحواري العام ومن التلفظ.

تجعل جوليا كريستيفا من الحوارية، خاصة في المقدمة التي وضعتها للترجمة الفرنسية لكتاب "شعرية دوستوفيسكي"، مقابلا للتناص Intertexte فتقول:

"ترى الحوارية في كل كلمة، كلمة على الكلمة موجهة إلى الكلمة: وبسبب هذا الانتماء المتعدد الصوت، هذا **الفضاء التناصي**، أصبحت الكلمة كلمة ممتلئة"[2].

كما يقول تودوروف معرفا التناص عند باختين:

"ليس هناك، وهذا مهم، ملفوظ لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى. فالنظرية العامة للملفوظ ليست بالنسبة لباختين سوى تعريج ضروري، يمكنه من خلاله دراسة هذا المظهر. إن المصطلح الذي يستخدمه ليعين هذه العلاقة بين كل ملفوظ وغيره من الملفوظات هو

[1]M.Bakhtine, Esthetique de la creation verbale, p299.
[2]Julia Kristeva : « une poétique ruinée » in Mikhail Bakhtine,la poétique de Dostoievski, p14.

الحوارية، ولكن هذا المصطلح المركزي، كما يمكننا أن ننتظر منه؟؟ محمل بتعددية في المعنى مربكة أحيانا، وتقريبا مثلما نقلت "الميتالسانية" إلى "عبر اللسانية". سأستخدم إذا هنا من الأحسن، من أجل المعنى الأكثر شمولية مصطلح التناص الذي أدخلته جوليا كرسيتفا في تقديمها لباختين، مع الاحتفاظ بتسمية الحوارية لبعض الحالات الخاصة للتناص"[1]

إن هذا الترادف الذي يقيمه قراء باختين –الأساسيون– بين مفهوم الحوارية ومفهوم التناص، يسهل على الدارس مهمة البحث عن تعريفات وتحديدات مفاهيمية خاصة بالتناص. وقد أعاده البعض إلى أن " باختين لم يرسم حدودا فاصلة بين المستوى الإيديولوجي والمستوى اللغوي للنص"[2].

أما دومينيك مانغينو Dominique Maingueneau، فقد عاد في قاموسه المصطلحي إلى المعنى البلاغي الذي تعني فيه الحوارية: "الطريقة التي يتم من خلالها إدخال حوار تخيلي إلى ملفوظ ما"[3]. ليضبط بعدها التحول الذي عرفه المصطلح بعد باختين حيث أصبح يدل على :"البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام) الشفهي أو المكتوب"[4]، ويخص هذا التحديد مقولات باختين حول التفاعل داخل الكلمة بكل ما تحمله كلمة "تفاعل" من معنى. وبغية تحديد أدق يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها بين حواريتين، تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي وهي تلك التي يسميها مانغينو الحوارية التفاعلية Dialogisme interactionnel أما الثانية فتعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية، Dialogisme intertextuel. غير أن مثل هذا التقسيم لا يعدو كونه تقسيما منهجيا يسهل عملية تحديد التفاعل النصي والوصول بها إلى الغاية، لأن كلا من الجانب الشفهي والنصي، في حقيقة الأمر، وجهان لعملة واحدة (الحوارية)، ولم نلمس تفريقا بينهما عند باختين.

[1] Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, p95.
[2]Vladimir Ciline, Le dialogisme dans le roman algerien, Thèse de Doctorat, Université Paris 13, 1999, http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm
[3]Dominique Maingueneau , Les Termes clés de l'analyse de discours Memo,1996, P27.
[4]Ibid,p27

تؤكد لنا العودة إلى التنظير الغربي، وإلى الجهد القرائي الذي صاحب مقولات باختين، غياب كل مقولة تطرح مصطلحي النص أو التناص، حيث أنه لم يتحدث لا عن النص ولا عن التناص[1]. وأن كل ما يمكن أن نضعه في هذا الباب الإصطلاحي هو مقولاته حول الحوارية والتلفظ والتعدد الصوتي.

وعلى غرار أهم قارئين لباختين، تودوروف وكرستيفا، نجد كاترين دبريتو مثلا في سياق حديثها عن باختين تجزم قائلة:

"إن "حواريته" هي صنف فلسفي، تحيل إلى تقليد فلسفي معين...وليس إلى ما اعتُقد التمكن من تعريفه باعتباره "التناص"_**(فكرة التناص في حد ذاتها فكرة غريبة جذريا عن باختين)**"[2]

غير أن مثل هذا الجزم بغياب التناص، سرعان ما يتراجع أمام قراءة متأنية لمفهوم التلفظ، وكذا تفكيك مقولاته الخاصة بالعلاقات خاصة حين يقول مؤكدا على البعد التناصي:

"إن ما يهمنا هنا، هو الأشكال الواقعية للنصوص والظروف الواقعيةconcretes لحياتها، وكذا ارتباطها ببعضها البعض وعلاقاتها فيما بينها"[3]

وهو ما يعني أن اهتمام باختين الأول، ينصب على العلاقات الحية والحقيقية بين النصوص، وهو ما لا يؤكد على حديثه عن النص فحسب، بل على التناص باعتباره الممثل الأنسب لمثل هذه العلاقات الحية بين النصوص. وإن لم يكن هذا الاعتبار صريحا في هذه المقولة فإننا نجده قد ورد صريحا في سياقات أخرى، إذ نجد في حديثه، مثلا، عن تأثير كلمة الغير في نظام اللغة حين تحافظ على غيريتها ما يقربنا أكثر من هذا المفهوم، يقول:

"إن ملفوظ وكلمة الغير المدركين بشكل واع والمميزان في غيريتهما، واللذين يتوغلان في ملفوظنا، يدخلان إليه شيئا ما يمكن أن يوصف باللامعقول من وجهة نظر اللغة في نظامها، وبالخصوص من وجهة نظر التركيب"[1]

[1]Voir T.Todorov, Le Principe dialogique,p98.

[2] Catherine Depretto:"Mikhail Bakhtine aujourd hui" in l heritage de Mikhail Bakhtine, presse universitaire de Bordeaux1997,p12.

[3]Mikhail Bakhtine: Les probleme de texte, in "Esthetique de la creation verbale", p323.

وهو ما يحيلنا على التناص وعلى ما سيسمى لاحقا عند ريفاتير **le brouillage de l intertexte** رغم الإختلاف الجوهري بين الناقدين من حيث الرؤية.

يبدو أن اسم ميخائيل باختين لا يزال يثير علامات استفهام كثيرة حوله، إلى يومنا هذا. حيث أشاع النقدان الغربي والعربي، في قراتهما له، أنه لم يتحدث قط عن النص ولا عن التناص، وهو ما رأيناه عند أهم قرائه. غير أننا نجده قد تحدث عن النص الذي وإن كان يعرف عادة على أنه "متتالية لسانية مستقلة "[2]، فإنه يمنحه مفهوما أكثر اتساعا. فإن ميخائيل باختين تحدث عن النص الذي لا يقتصر بالنسبة إليه على ما هو لساني فحسب بل يتحداه إلى أنماط تعبيرية أخرى. وتتحدد علاقة النص بغيره من النصوص باعتبارها علاقة مهمة خارج المجال اللغوي الذي ليس إلا وسيلة مادية له، حيث تتأسس كلية الملفوظ باعتباره كذلك، بفضل عناصر خارج لسانية (حوارية)، وهي كلية مربوطة بباقي الملفوظات. كما أن ما يهم باختين هو النصوص في أشكالها الملموسة وشروط حياتها، وترابطها وعلاقاتها فيما بينها، يقول:

> "إن ما يهمنا هنا، هو الأشكال الواقعية للنصوص، والظروف الواقعية لحياتها، ترابطها ببعضها البعض، وكذا علاقاتها المشتركة... عن العلاقات الحوارية، هي بطبيعتها من اختصاص الميتالسانية، وتختلف عن العلاقات اللسانية الموجودة بين العناصر داخل نظام اللغة أو الملفوظ المعزول"[3]

ويمكن لهذه الترابطات والعلاقات، أن تكون ترابطات وعلاقات داخلية بين الملفوظات أو علاقات خارجية تحيلنا بصفتها هذه، وبطريقة باختين في وصفها إلى ما يسميه في مقاله "مشكلات النص" بالتناص:

> "...العلاقات الحوارية التناصية والبين– نصية**intertextuels et intratextuel** ، سماتها الخاصة (عبر لسانية) الحوار والجدلية"[4]

وأكثر من هذا الاستخدام المفاجئ للمصطلح، يقدم باختين تصنيفا خاصا لمختلف العلاقات بين الملفوظات والنصوص[1]. غير أن عملية التصنيف عنده مرت بمراحل نجدها مبثوثة في ثنايا كتبه

---

[1]Op cit , p300.

[2]Maingueneau, Les termes clés…,p81.

[3] Mikhail Bakhtine : « Les probleme de texte », in “Esthetique de la creation verbale ,p323.

[4] Ibid, p313.

وفصوله، ما جعل تودوروف يرسم خطاطة للتصنيف النهائي الذي وصل إليه باختين فيما يخص الخطاب المنقول خاصة وهو التصنيف الذي أورده في الطبعة الأولى من كتابه حول دوستويفسكي ولم يغيره إلا بشكل تبسيطي أكثر في الطبعات اللاحقة[2]. وتختلف درجة حضور الخطاب المنقول في النص، حيث يجعلها باختين في ثلاث:

1- الحضور المعلن الواضح والكامل

2- الحضور الخفي، وهو عكس الأول تماما، حيث لا يوجد أي دليل مادي عليه سوى ما تختزنه الذاكرة.

3- التهجين وهو ما يفضله باختين كنوع حيث يمكن القول أنه تعميم للأسلوب غير المباشر الحر.

ومع ذلك فهو لا يجعل تصنيفه إلا مؤقتا لأنه لا يستطيع أن يقف به أمام حيوية الكلمة وتغيرها الدؤوب.

4. التعدد الصوتي في الرواية

يكتسي كتاب "جمالية الرواية ونظريتها"[3] أهمية خاصة في أعمال باختين ذلك أنه – خاصة في فصل "الخطاب في الرواية"– يحمل خلاصة فكره فيما يخص العبر لسانية. وهو ما يسوغ الحديث عن الرواية في هذا السياق، نظرا للعلاقة الوطيدة للرواية، باعتبارها فنا سرديا، بالحوارية (دوستويفسكي خاصة) خاصة فيما يعرف بالتعدد الصوتي أو البوليفونية

يركز باختين بشكل خاص على دراسة وفهم النثر الفني، ونقول النثر بهذا التحديد لأنه فرق بين النثر والشعر مخرجا هذا الأخير من الممارسة الحوارية لما له من خصوصية تجعل الشاعر يتحمل ملفوظاته بشكل مباشر، ورغم ما قد يطرحه تقسيم كهذا من إشكالات[4] إلا أنه يتبناه مركزا الاهتمام على الجانب النثري باعتباره مجال عمل الحوارية .حيث أن **الناثر** le prosateur بخلاف الشاعر" يتطور

[1] Voir Bakhtine, La poétique de Dostoieveski, p269\271
[2] Todorov, Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, p110.

[4]Piégay Gros, introduction à l'intertextualité,P26.

في عالم مليء بكلمات الآخرين التي يبحث بينها عن طريقه، ومهمته أن يدخلها ضمن كلمته الخاصة مراعيا بأذن حساسة مختلف تمايزاتها"[1].

ويُنصّب باختين الرواية على رأس الأنواع التي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الآخر، ويجعلها تواجه باقي الأنواع من حيث قيامها على عكس الخطابات النابعة من السلطة، في "تيار القوى المضادة للمركز، قريبا من أدب الأشكال الدنيا (حكايات، كرنفال، مهرج) التي ليس لها مركز لساني، ولها تعددية تناقض الآداب الرسمية وتواجهها بشكل جدالي هجائي ساخر. حيث ارتبطت الرواية –بالنسبة له– بانتشار الكلام الحي والتفكير اللارسمي. حين كان التصوير الواقعي للحياة صفة الأجناس الدنيا وعلينا أن نبحث بذلك عن أصل الرواية في الفلكلور أو الهزل الشعبي الذي أسس لعلاقة جديدة مع اللغة وظهر سلفا لها.

وينقسم هذا العالم الروائي بدوره، إلى عالمين أو نوعين أساسين، بحسب الأصوات les voix التي يحتويها حيث نجد **الرواية الأحادية الصوت Roman homophonique** التي لا يُسمع فيها إلا صوت المؤلف الذي يغطي على كل ما قد يحتويه من تركيبات وكلمات، مثل روايات الكاتب الروسي تولستوي Léon Tolstoi و**الرواية المتعددة الصوت Roman polyphonique** التي رفع لواءها دوستويفسكي، وأعدها باختين قفزة نوعية في مجال الأنواع الأدبية والتفكير الجمالي، والتعدد الصوتي كما يستخدمه باختين يعني إلغاء سيادة الذات المتحدثة، حيث تتباين أصوات عديدة تنسجم فيما بينها وتعبر دون أن تكون أي منها هي المسيطرة[2] . وفي هذا النوع، يسمح الكاتب للصوتين بالظهور داخل الكلمة الواحدة ونعني بذلك صوت الأنا المتحدثة داخل الرواية وصوت الآخر باعتباره جزءا من الكلمة، ويصير من الصعب حينئذ تحديد وضعيتها الخاصة. مما يمنح حرية أكبر للشخصيات لتقول ما تريد، بمعنى أن هذا النوع من الرواية يقوم باستبعاد الكاتب–إلى حين– بحيث يكون دوره الظاهر تنظيم كلماتها لا أكثر [3].

لقد احتفى باختين بالرواية كجنس وجعل منها أكثر الأنواع الأدبية أهمية. ولأنها كذلك، فهي أفضل مكان لتجلي الحوارية نظرا للقوة التي يمنحها التقاء كلمة "الأنا" و"الآخر" داخل العمل الروائي الذي يتميز بالتعدد الصوتي واللساني والأسلوبي، ومن ثمة فإن عمله على الرواية المتعددة الصوت ينطلق

[2]Voir D Maingueneau , termes clé…, p 64.

[3]M.Bakhtine, La poétique de Dostoievski, p281.

من فكرة أساسية هي أنه في هذا النوع من الروايات، "كل خطاب يمكن أن يصبح موضوعا لخطاب الآخر "[1] وهي فكرة حوارية أساسا.

ويتجلى هذا الحضور للخطاب الغيري في الخطاب الروائي بطرق مختلفة وأشكال عدة، أهمها الأجناس المدرجة ((intercalé/incorporé)، حيث تتخلل الرواية أجناس أخرى تدخل إلى عالمها كخطاب لا يفقد خصوصيته "الغيرية" ولكنه في الآن نفسه يندمج والخطاب العام للرواية. ويمكن أن تنتمي هذه الأجناس المدرجة إلى الحقل الأدبي كأن تكون قصة أو قصيدة، كما يمكن أن تكون بعيدة عن هذا الحقل تماما. وقد يشكل وجود مثل هذه الأجناس التي تملك كيانات خاصة ومستقلة، قوة داخل العمل الروائي تجعله ينحرف نحوها ليصبح وجودها بمثابة تنويعة variantes. حيث ان الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية ...) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية) حيث تكتسي أهمية خاصة في بناء الرواية[2] ابتعدت بعض المظاهر الفنية عن الدراسات اللسانية إلى الدراسات عبر اللسانية، وهي الأسلبة والمحاكاة الساخرة والحوار وبعض الأنواع الأخرى. هذه المظاهر وأخرى ورغم اختلافها تشترك جميعا في صفة واحدة هي أن لكلمتها توجها مضاعفا نحو موضوعها ونحو كلمة الآخر، وأي تجاهل لهذا التوجه الاخير يفسد جوهر هذه الظواهر تعاملا جديدا مع الخطاب والكلمة يختلف تمام الاختلاف عن التعامل العادي الذي لا يرى في الكلمة إلا توجها وحيدا، نحو موضوعها فقط.

إن العمل الذي يقدمه ميخائيل باختين، والمفاهيم التي طورها في مجال الدراسات اللسانية والنقدية، بشهادة النقاد المعاصرين[3]، ستساهم إلى حد كبير في تطور الدراسات السيميائية الحديثة والدراسات الأدبية التي سادت سنوات الستينات والسبعينات، خاصة فيما يتعلق بالتناص والبوليفونية ودراسة الأجناس، وكل ما له علاقة بفكرة الغيرية.

[1]T.Todorov, Le principe dialogique, p102

[2]M. Bakhtine,Esthétique et théorie du roman ,p243

[3] Voir Jean Peytard, Mikhail Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours, Bertrand Lacoste1995. P113.

2) جوليا كرستيفا، بين النص والتناص

"أنـــا شخـــصية تنـــاصـــية"

"حوار مع جوليا كرستيفا"[1]

إذا كان هناك اختلاف حول أحقية وأسبقية باختين فيما يتعلق بمصطلح التناص ومفهومه، فقد حققت جوليا كرستيفا **Julia Kristeva** بالمقابل الإجماع الغربي حول كونها من قدم مصطلح التناص الذي طوقت به هلامية الحوارية الباختينية، حين قدمتها للغرب داخل أفق معرفي وسياق تاريخي مغاير. إلا أن كسر هذا الاجماع هنا قد يتعدى أولية المفهوم إلى المصطلح في حد ذاته، ما دمنا قد وجدنا أن باختين استخدم المصطلح في حديثه عن "مشكلات النص".

1. كرستيفا وميراث باختين

في العام 1975، نشر كتاب يضم مجموعة من الأبحاث التي قدمت في ملتقى أشرفت عليه جوليا كرستيفا بجامعة باريس 7 وجاء في تقديمها له ترحيب بانفتاح الأدب واختراقه للحدود اللغوية والإيديولوجية، وشجب لانغلاق النظريات الغربية داخل نظام تفكيري خاضع لمنطقه الخاص لا غير[2]. وقد استعانت بأحد أهم المنظرين الشرقيين، بغية كسر أحادية الرؤية وإيجاد مكانتها الخاصة، وتجاوز المركزية الغربية.

وإذا كنا ندرج القراءة التي قدمتها كرستيفا حول باختين، في هذا المقام، فذلك لهدفين، أولهما: تدعيم القراءة –السابقة– المقدمة حول باختين والتي طرحت بعض علامات الاستفهام، خاصة فيما تعلق بالمفهوم والمصطلح، أما الثاني، فهو تقديم التوجه الذي سارت عليه كرستيفا، باعتبارها المستفيد الأكبر

[1] Cathriene Bouthors-Pallart, Julia Kristeva, ADPF, ministre des affaires etrangers, Mars200 , p15.
[2] Julia kriteva, la traverse des signes, Seuil 1975,p07.

من الإرث الباختيني. وهو ما سيقودنا إلى تبيان بعض المشاكل التي تخللت التعامل الغربي مع هذا الباحث من جهة، ومع مفهوم الحوارية\التناص –مدار البحث– من جهة أخرى.

تقدم الباحثة البلغارية قراءتها لأعمال باختين باعتبارها حدثا من الأحداث الأكثر تأثيرا ومحاولة هامة من محاولات تجاوز المدرسة الشكلية[1]. وتحدد تصور باختين الخاص للكلمة التي ليست كلمة جامدة بل ذات بعد حواري تلتقي داخلها كتابات عدة:

"إن الكلمة الأدبية ليست أبدا (معنى جامدا) بل تقاطع مساحات نصية، إنها حوار للكثير من الكتابات: تلك الخاصة بالكاتب، بالمرسل (أو الشخصية) وكذا السياق الثقافي الحاضر أو الماضي"[2]

وليس في هذا التعريف جديد بالنسبة للمفاهيم الباختينية السابقة، بل وحتى لكرستيفا التي ستتبنى التعريف ذاته، انطلاقا من اعتبار وضعية الكلمة وحدة صغرى للبنية:

"يموقع باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع الذين يعتبران نصوصا في حد ذاتهما، يقرأهما الكاتب، ويندمج معهما حين يكتبهما" [3]

ودراسة الكلمة تعني دراسة تلفظاتها مع باقي كلمات الجملة، وإيجاد العلاقات نفسها على مستوى التلفظات في المقاطع الأكبر، وهو ما يعطي اللغة الشعرية مفهوما فضائيا بأبعاد ثلاث: فضاء موضوع النص Le sujet de l écriture\ فضاء المرسل إليه Le destinataire \ فضاء النصوص الخارجية Les textes extérieurs . وتنتمي وضعية الكلمة هنا إلى موضوع الكتابة والمرسل إليه أفقيا، بينما تتوجه عموديا نحو المدونة الأدبية السابقة أو المعاصرة، الذي يمثل بعدها التناصي. كما أنه التعريف الباختيني لحوارية الكلمة إلا أنها تقوم بإضافة كلمة نص هنا نظرا للسياق الذي جاءت فيه، والذي لا يرى شيئا خارج النص[4]:

[1]Julia Kristeva: " le mot, le dialogue, et le roman" in Séméotiké, recherche pour une semanalyse, Seuil1969, p82.
[2]Ibid, p83.
[3]Ibib , p84.
[4]سيطرت هذه الفكرة في الوقت ذاته مع محدودية وظيفة المؤلف
Voir Jaques Derrida, De la grammatologie, Minuit,Paris,1967, p227.

"إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص) حيث نقرأ على الأقل كلمة أخرى (نصا آخر)"[1]

إن محوري dialogue et ambivalence كما يوردهما باختين يفتقدان للوضوح الكلي، بالنسبة لكرستيفا– رغم أنها لا تقدم بديلا أكثر وضوحا– إلا أنها تجعل من غياب الصرامة هذا أساسا لفكرة مهمة كان باختين سباقا لها وهي:

> "كل نص يتشكل باعتباره فسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. وفي مكان intersubjectivité يستقر التناص، وتقرا اللغة الشعرية على الأقل على أنها لغة مضاعفة"[2]

كما نلاحظ أن كلا من المحورين السابقين كثيرا ما يتقاطعان باعتبارهما مفهومين، لا عند باختين فحسب بل حتى عند كرستيفا، التي تنفي أن تكون الحوارية الكلام المتبنى من طرف الفاعل فقط بل "كتابة نقرأ فيها الآخر"[3] وهكذا تكون الحوراية الباختينية بالنسبة إليها تناصا.

وقد طرحت كرستيفا، في تقديمها لكتاب "شعرية دوستويفكسي" مسألة حساسة، تكمن في تصريحها بأن تقديم كتاب باختين إلى جمهور لغة أخرى بعد أربعين سنة من صدوره الأول أمر فيه الكثير من المخاطرة ويطرح إشكالية مدى قبول هذا النص في غير سياقه التاريخي والجغرافي واللغوي[4]. ويبدو أنها كانت المستفيد الأكبر من اختلاف السياقات ذاك، ذلك أنها وجدت في عمل باختين مادة دسمة انطلقت منها ومن السياق السيتيني لأوروبا، ومجموع الأفكار التي تبنتها جماعة تل كيلTel Quel لبناء مساحة نظرية ومصطلحية خاصة بها، إذ كثيرا ما تدمج رؤيتها برؤية باختين[5] أو تعوض مصطلحات بأخرى وتدقق المفاهيم مستجيبة للسياق العلمي الذي تأسست فيه هذه القراءة.

---

[1] kristeva ,Op cit p84.
[2] Ibid, p85
[3] Ibid, p87
[4] Voir Julia kristeva: “une poétique ruinee” p.05
[5] نجدها مثلا، على مستوى تعريف التعاظل أو الازدواجية ambivalence، تقدم التعريف الآتي: "يستدعي مصطلح "التعاظل" إدماج التاريخ (المجتمع) ضمن النص والنص ضمن التاريخ، فبالنسبة للكاتب هما الشيء ذاته"ما يقود إلى نتيجة خاصة مفادها إن اللغة الشعرية داخل هذه الفضاءات النصية كلها سواء الداخلية أو الخارجية هي لغة مضاعفة. كما نلاحظ أن كرستيفا لم تنطلق من باختين فقط في فكرة التناص بل حتى في تصنيفها للخطابات بين خطابات أحادية وأخرى حوراية. ويمكن أن نعتبر هذه القراءة التي تقدمها كرستيفا لباختين لا تختلف مطلقا عما ستصل إليه هي في اعتبارها لكل

وبالرغم من إقرار كرستيفا بأهمية باختين في مقالها "الكلمة، الحوار، والرواية" إلا أن الملاحظ أن هذا الإقرار سيختفي في كثير من المفاهيم والرؤى التي ستتبناها دون أن تحيل عليه. مثل مفهوم عبر اللسانية والإزدواجية dédoublement، وكذا رأيها فيما تعلق بنشأة الرواية باعتبارها نشأت عن الكرنفال كقوة مضادة للمركز، وحديثها عن الجانب الشفوي في la description laudative حيث يعبر النص كتابة عن أشياء هي شفوية بالأساس كالأصوات والباعة والسوق... إلخ. وللدلالة أكثر على هذا التداخل –مقصودا كان أم لا– بين جوليا كرستيفا ومقولات باختين. ندرج قولها التالي الوارد في "نص الرواية":

"نوع واحد للخطاب يقع تاريخيا في لحظة الانتقال من الرمز إلى العلامة [...] هو الخطاب الكرنفالي. وبالنظر إلى دوره في بنية الرواية، سنقوم باستخراج خصوصياته وذلك بالتركيز أولا على تصنيفه، ومن ثمة على نظامه الدال"[1]

حيث يتوضح من خلال هذه المقولة، أن كرستيفا تعتبر الكرنفال جزءا من بنية الرواية إلا أنها لم تحل في هذا الكلام على باختين، والأمثلة على هذا (التبني) المطلق للمقولات وكذا المفاهيم كثيرة، إذ تكفي قراءة بسيطة، ومتتبعة لمسار الباحثين، لاثبات الحضور القوي لمثل هذه المفاهيم والآراء، عند باختين، قبل أن يتم تبنيها من طرف الباحثة. وهو ما ليس عيبا البتة. غير أن صمت الباحثة –في أحيان كثيرة– تجاه الإحالة من جهة، أو إحالتها على فيليب سولرز فيما يتعلق ببعض المفاهيم من جهة أخرى، وتأكيدها عليه، من جهة أخرى، حين نجدها تقول في أحد الهوامش:

"إن كل المبادئ التي سنعالجها في هذا المقام وغيره لاحقا، فيما يتعلق بالكتابة باعتبارها "lectirologie " ومضاعفة وممارسة اجتماعية، أعلنت للمرة الأولى وكنظرية للكتابة على لسان فيلب سولرز في ...1968"[2]

يمنحنا الحق في طرح تساؤلات عميقة حول الكيفية التي قدمت بها كرستيفا هذا "الشرقي" للغرب دون أن يكون في ذلك اتهام أخلاقي، حيث أن التساؤل هنا لا يتجاوز كونه استفسارا عن كيفية انتقال المعرفة من

من التاريخ والمجتمع نصوصا قد تتقاطع مع النص. وهو ما يدعم الفكرة التي تقول أن كرستيفا لم تقم إلا بقراءة باختين فيما يخص التناص، ليس فقط على مستوى المفهوم، بل حتى على مستوى المصطلح –كما رأينا سابقا–

[1] Julia kristeva, le texte du roman, p162.

[2] Julia Kristeva: “pour une semiologie des paragrammes” in Séméotiké, recherche pour une semanalyse, Seuil1969, p121.

سياق زمني وثقافي وإديولوجي معين إلى سياق مغاير، وهو ما صرحت بصعوبته هي ذاتها، وعما إذا كان مثل هذا الانتقال يؤثر على البناء النظري لها.

2. مفهوم النص

ورد، ربما للمرة الأولى، في مجموع النصوص المتوفرة لجوليا كرستيفا –قبل أن تتحول إلى النسوية وعلم النفس– مصطلح **ممارسة دالة la pratique signifiante**[1] الذي يؤسس لنظرية النص، [والذي يظهر فيه بوضوح تأثرها فيه بكتاب باختين "الماركسية وفلسفة اللغة"[2]] ، حيث شكل الاهتمام بالنص –النص الأدبي خاصة– وببناء نظرية خاصة به جزءا كبيرا من اهتمام الباحثة، التي حاولت أن تحدد المعالم التي تجعل النص الأدبي مختلفا وتخوله إذاك لأن يحظى بدراسة خاصة، يمكنها أن تدرسه، وتصل إلى تفكيك ممارساته والوصول إلى دلالاته، أسمتها السيمانااليز التي تعرفها على أنها:

> "السيمانااليز هي نظرية الدلالة النصية، التي تعتبر العلامة عنصرا، محافظة في ذلك على تمثيل هذا التوالد، على هذا المسار الذي في داخله للتوالد"[3]

تخص السيمانااليز، وفق هذا التعريف إذن، دراسة **التدليل la signifiance** وهو المفهوم اللاكاني الذي تستخدمه بوجهة أكثر سعة بحيث يمكنه "التعبير عن خصوصية الكتابة الشعرية ولا نهائية المعنى في النص"[4] باعتباره عملا ممارسا داخل اللغة[5]. وهي بهذا المعنى، أرادت أن تخرج دراسة النص الأدبي من مجال الدراسات السابقة، سواء تلك التي تربطه بواقع آخر غير واقعه، أو تلك التي تجعل منه تمظهرا لسانيا بحتا. ذلك أن النص الأدبي يستخدم اللغة، إلا أن فعله يلتصق بمعناه، مما يخرج اللغة عن مسارها العادي ألا وهو أن تمنح معنى ما. وقد قدمت في كل خطوة من خطوات نقدها لهذه التوجهات ما يدحضها، ويؤكد في الوقت ذاته خصوصية النص الأدبي ما أوصلها إلى تعريفه تعريفا خاصا يعتبره مجموع ملفوظات نحوية ولا نحوية. وهو ما يعني أن النص ممارسة معقدة لا يمكن أن تحدد أو تفهم les graphes إلا بنظرية للفعل الدال الخاص الذي يتمظهر من خلال اللغة. وهذه العلاقة الخاصة مع

---

[1] Julia kristeva: “pratique signifiante et mode de production”, in la traverse des signes, p11.

[2] انظر ما تقوله عن الأسس الاقتصادية لبناء العلامة، كما يجب العودة على نص باختين للربط وشرح ذلك في الهامش، ص 11/ 12/ 13 من الكتاب

[3] Julia Kristeva: “l engenderment de la formule” in Séméotiké, p218.

[4] Jean Le Galliot, Psychanalyse et langage litteraire, Nathan :1977, p215.

[5] Julia Kristeva: “le texte et sa science” in Séméotiké, p11.

اللغة، من خلال عملية التمظهر، هي التي تجعلنا حينها في حاجة ما إلى la description linguistiqueالوصف اللغوي (اللساني) بوصفه مساعدا على اكتشاف جانب من النص يخص تمظهره.

> "ليس النص ظاهرة لسانية، بتعبير آخر، ليس دلالة مبنية تقدم ضمن مدونة لسانية ينظر إليها باعتبارها بنية مسطحة[سطحية] إنه توالدها son engendrement ، توالد تسجله هذه "الظاهرة اللسانية" [...] يتموقع التدليل إذن داخل هذا التوالد الذي يمكن أن نراه أو نحصل عليه بصفة مضاعفة، وذلك من خلال توالد النسيج اللغوي الذي سيمثل السطح وتوالد "الأنا" الذي سيقدم التدليل، أي العمق المنتج للدلالة" [1]

ويعيدنا مثل هذا التعريف، إلى الفكر اللاكاني الذي لم تخف، هي نفسها، استفادتها منه[2] مادام بإمكاننا أن نموقع تفكيرها في الحد المشترك بين هذا الأخير وفرويد[3].

تفرض خصوصية النص إذن بالنسبة لكرستيفا، ضرورة إيجاد خطاب يعيها وهو ما يمكن أن تقوم به السيميائيات، غير أن الأطر التي ظهرت وتطورت فيها السيميولوجيا والمشاكل التي تواجهها في التعامل مع العلامة حين يتعلق الأمر بالنصوص، يدخلها في تحديات كبيرة تجعلها تعيد النظر باستمرار في أسسها ومنطلقاتها، وتحولها كلما تعلق الأمر بتحديات العلامة النصية والمدلولات. وعليه، سيكون العلم المناسب هنا حين يتعلق الأمر بالنص ومعناه هو السيمانااليز التي تستند إلى الرؤية السوسيرية للسيميولوجيا وتنطلق منها ومن نقائصها لبناء علم جديد يخرج النص من المنطق اللغوي السوسيري إلى منطق يحترم خصوصيته، تتقاطع فيه علوم أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس حتى تخرج التحليل من سذاجة الوصف وضعف التفسير الذي ستقع فيه السميولوجيا لو ظلت لوحدها[4] . ورغم ما يبدو من تمايز وفق هذا التقديم للعلم الجديد، وهو ما تصرح به في أكثر من سياق، كقولها:

---

[1] Julia Kristeva: "l engenderment de la formule" ,p219.

[2] Ibid. p 11 وفي كتابها "ثورة الخطاب الشعري" تحدثت جوليا كرستيفا عن اللغة الشعرية وكيفية تميزها ولا حيادتها وحمولتها الإيديولوجية التي تخرجها من دائرة الدراسات اللسانية، واعتمدت فيه كثيرا على التحليل النفسي على أعمال لاكان وحتى فرويد كما عادت إلى ماركس، كما يمكن العودة لفهم العلاقة بين مصطلحات جوليا كريستيفا ولاكان وفرويد إلى Michel Arrivé, Linguistique et psychanalyse, Méridien1986 .

[3] C. Buthors-Pallart , Julia Kristeva, p43

[4] Julia Kristeva, Le langage cette inconnu, une initiation à la linguistique, Seuil 1981, p

"أكثر منها سيميولوجيا أو سيميائية يتأسس هذا العلم باعتباره نقدا للمعنى، لعناصره ولقوانينه، يتقدم باعتباره سيماناليز "[1]

غير أن هذه التفرقة الظاهرة سرعان ما تتراجع أمام عودة مصطلح السيميائية وفق تصور خاص[2] بحيث تعمل على الكثير من الممارسات التي تعتبرها عبر لسانية trans linguistique تشتغل من خلال اللغة إلا أنها تتجاوز ما هو لغوي[3]

وقد سمح هذا التعامل الجديد مع اللغة، والنصية بتقديم تعريف للنص يقسم هذا الأخير إلى القسمين اللذين وردت الإشارة إليهما آنفا، حيث يمثل السطح، ما يعرف بالle phéno texte بينما احتفظت بـ Le génotexte للعمق المولد للدلالات، وهو ما ذكرته في كتابها "سيميوطيقا"، قبل أن تعود إليه في "ثورة الخطاب الشعري"، تقول:

"الجينونص، حتى وإن كان الإمساك به يتم انطلاقا من اللغة إلا انه غير لغوي، بالمعنى البنوي أو التوليدي للغة [...] إنه يتم والحال هذه، باعتباره القاعدة التحتية [الداخلية] لما هو لغوي والذي سنسميه بمصطلح الفينونص[...] الفينو نص بنية (يمكن انتاجها بمعنى النحو التوليدي) تخضع لقوانين التواصل، وتفترض موضوع تلفظ ومرسل إليه" [4]

3. الانتاجية\ التناص:

تصرح كرستيفا وتؤكد عبر كل مقالاتها وكتبها الأولى[5] أن مجال عمل النظرية التي تقترحها، هو النص بلا منازع. وهذا التوجه نحو درس جديد يتيح تحليل النص وفهمه وفق خصوصيته المكتشفة، يستجيب للتعريف الخاص الذي تعطيه إياه كرستيفا داخل هذا الأفق، حيث تقدمه على أنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، تقول:

---

[1] Julia Kristeva:"le texte et sa science" in Séméotiké, p21.

[2] من الجدير بالملاحظة في هذا المقام، العودة إلى ميراث باختين الذي تحدث عن فكرة يجمع فيها بين مختلف الانظمة ولا ينتمي إلى أي واحد منها بل يتماس معها جميعا، وهي فكرة نجدها تتطور عند جوليا كرستيفا في فكرتها عن السيماناليز. Voir Les problemes de texte, in "Esthetique de la creation verbale", p311،

[3] Julia Kristeva: " le texte clos" in Séméotiké, p52/ La meme diffinition se repete dans Julia Kristeva:" le texte du roman" ,p12.

[4] Ibid, p83/84.

[5] Julia Kristeva: "l engenderment de la formule", p217.

"النص باعتباره جهازا عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك بالربط بين الكلام التواصلي المتوجه نحو المعلومة مباشرة، وبين مختلف انماط الملفوظات السابقة والحالية"[1]

ويكون النص، وفق هذا التعريف، وبالنظر إلى قدرته دوما على خلق علاقات مع الملفوظات الأخرى أثناء عملية انبنائه، **إنتاجيةproductivite** التي يمكن اعتبارها "القدرة الإنتاجية للكتابة في حد ذاتها"[2]. كما تعني أن علاقة النص باللغة هي علاقة إعادة توزيع، وفي الوقت ذاته، أن النص هو تحوير* للنصوص permutation، ما ستطلق عليه اسم التناص intertextualité. وقد انتقدت كرستيفا اهتمام الناس بالأثر على حساب هذه الإنتاجية التي تعتبرها ميزة النص الأساسية:

"إننا نعرف النص على أنه جهاز عبر لساني، يعيد توزيع اللغة رابطا بذلك علاقة بين الكلام التواصلي الذي يتوجه مباشرة نحو المعلومة وبين مختلف أنماط الملفوظات السابقة والحالية. وعليه فالنص إنتاجية ما يعني أن: 1) علاقته باللغة التي يقع فيها هي علاقة إعادة توزيع[...] ما يجعله قابلا للمعالجة عبر أنماط منطقية ورياضية أكثر منها لسانية بحتة. 2) أنه تحوير لنصوص، تناص، حيث تلتقي في فضاء نص ما، الكثير من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى [3]

إن مثل هذا التعريف يظهر، بما لا يدع الشك، انتساب التناص للإنتاجية النصية، حيث أنه لا يعتبر شيئا مستقلا أو ظاهرة خاصة، وإنما يدخل في بناء النص وانتاجيته[4]. ويمكن اعتباره فعالية نصية لا أكثر[5]، حيث أن تقاطع ملفوظات عديدة من نصوص أخرى داخل هذا النص يسهم في بنائه. وهو ما يؤكده ما ورد في مقالها " pour une sémiologie du paragramme الذي صدر للمرة الأولى عام

---

[1] Julia Kristeva: " le texte clos" p52

إن كلمة permutation هنا ليست بمعنى الاستبدال ولذلك فضلنا كلمة تحوير العودة على هذا بالبحث عن المعاني الدقيقة للكلمتين الحقيقية حيث انها تهتم كثيرا بفعل الكتابة وتنتقد حتى اهتمام الناس بالأثر على حساب هذه الانتاجية[انظر ص 147 سيميوطيقا]كما نود أن نشير إلى أن باختين تحدث عن الانتاجية productivite انظر ص 320 من مشاكل النص

[2] J . Le Galliot, Psychanalyse et langage litteraire, Nathan1977, p213.

[3] Julia Kristeva:" le texte du roman", mouton publishers. Third printing 1979,p12 , voir aussi Julia Kristeva: " le texte clos", p52

[4] وللتأكيد على أن العلاقات عبر اللسانية بين هذا النص ومجموع النصوص المتقاطع معها والتناص لكرستيفا داخلي وليس خارجي وداخل في إنتاجية النص وبنائه هو حديثها عن الجوانب الخارج روائية وكيفية تحول الصوت إلى خطية أو كلمات تدل على صوت أي على ما هو خارج نصي.

[5] Voir Natalie Piegay Gross, introduction a l intertextualité, p11

1966 قبل أن يعاد نشره في سيميوطيقا، تحاول كرستيفا فهم خصوصية الخطاب الأدبي خارج النظام التراتبي الذي تفرضه اللسانيات والذي تتوضح من خلاله بعض المسائل الهامة المتعلقة بفكرة التناص، تقول:

"يندرج النص الأدبي ضمن مجموع النصوص: إنه كتابة ثانية، لنص [نصوص] آخر. فالمؤلف، عبر طريقته في الكتابة وهو يقرأ المدونة الأدبية السابقة والمزامنة له، يعيش في التاريخ وينكتب المجتمع داخل النص. ومن ثمة، على التصحيفية الانتباه هنا لازدواجية ما: أن الكلام الشعري حوار بين خطابين. نص أجنبي يدخل مجال الكتابة، تمتصه هذه الأخيرة بإتباع قوانين خاصة يبقى علينا اكتشافها."[1]

وبقدر ما تبين هذه المقولة رؤية كرستيفا للتناص، تؤكد بالقدر ذاته، أن هذا الأخير مفهوم ينتمي بالضرورة لمفهوم النص، ذلك أن ما يهم الباحثة هو خصوصيته باعتباره ميزة وخصوصية من خصوصياته، لا باعتباره ممارسة قائمة بذاتها. مؤكدة في كل مرة أنه علينا أن ندرس النص بعيدا عن الخطية، باعتباره تداخل نصوص، لا المكتوبة فحسب، بل حتى تلك المتعلقة بالمجتمع والتاريخ، وهو ما يؤكده أيضا فيليب سولرز في تعريفه للنص والتناص بالاستناد على المفهوم الكرستيفي[2].

حين الحديث عن التناص عند جوليا كرستيفا، لابد من الحديث عن فكرة هامة لا يمكن إغفالها وهو التصحيف[3] ، الذي بقدر علاقته بدوسوسير بقدر ما يثبت تأثرها بلاكان على مستوى المصطلح التصحيف وكذا تأثرها بفكرة التنظيم اللاعقلاني للغة عند باختين، حيث تجعل كرستيفا من التصحيفية مقابلا للحوارية تقول:" الممارسة السيميائية للكتابة: التي سنسميها حوارية أو تصحيفية paragramatique "[4]. وفي عملية تصنيفها للتصحيف من أجل فهم عمل النص وكيفية تشكله، يحضر النص الأجنبي باعتباره حالة تذكر كما يحضر باعتباره استشهادا، وفي الحالتين، يدخل جسد النص وبنيته ويحضر فيه، ما يجعلنا أمام حالة من عدم الفهم في النص الشعري خاصة. ولا يخص هذا الحضور

[1] Julia Kristeva: " pour une semiologie des paragrammes" in Séméotiké,p120.
[2] Philippe Sollers, Ecriture et revolution, entretien de Jacques Henrik, in Theorie d ensemble, Seuil1968, p77.
[3] في قاموس اللسانيات يعرف التصحيف على أنه:
"on appelle paragramatisme un trouble du langage parlé consistant en une desorganisation syntaxique des phrases…ou en une substitution de formes gramaticales, ou néoformes aux formes correctes attendues », Dictionnaire de linguistique, Larousse.Bordas/ HER2001 , p342.
[4] Julia Kristeva: "pour une semiologie des paragrammes" in Séméotiké, p136.

المباشر للنصوص الأجنبية النص الشعري فحسب، بل النص النثري الروائي، حيث تنتقل النصوص والخطابات الخارجية إلى نص الرواية، عن طريق الاستشهادات المعلن عنها، أو الكثير من الاقتراضات غير المعلن عنها، أو عن طريق التذكر[1]

4. الإيديولوجيم

إن التحدي الذي فرض على السيميولوجيا، كما صرحت كرستيفا في "النص المغلق" هو أن تجد تصنيفا للأنظمة النصية المختلفة وتموقعها داخل النص العام، ألا وهو النسق الثقافي الذي يعتبر جزءا منها وتعتبر جزءا منه وهذا التقاطع بين النظام النصي والسياق العام، هو ما يعرف عند كرستيفا بالإيديولوجيم:

> "الإيديولوجيم هو تلك الوظيفة التناصية التي يمكن قراءتها "تجسيدها" في مختلف مستويات بنية كل نص والتي تمتد طوال مسار رحلته مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[2]

فالعلاقة التي يقيمها النص مع مجموع النصوص المتقاطع معها داخل نسق ثقافي معين مهما كان هو ما يسمى بالإيديولوجيم. حيث أن البحث عن علاقة هذا النظام النصي بخارجه سواء كان هذا الخارج نصا آخر [تقاطع معه] أو نسقا ثقافيا تسميه هي النص العام مادام كل شيء قد تحول عند جماعة تيل كيل إلى نص[3]. ويبعد التحديد السابق أي نوع من الدراسة التأويلية الإيديولوجية، التي تحاول أن تفسر إيديولوجيا ما حلل لغويا. حيث أن إيديولوجيم نص ما هو المساحة التي يتم فيها القبض على تحولات الملفوظات إلى كل واندماجات هذا الكل في النص التاريخي والإجتماعي.

---

[1] Julia Kristeva: " le texte clos" in Séméotiké, p74.

[2] Ibid, p53

[3] إن هذا التحول في رؤية العالم عند جماعة تيل كيل مرتبط ارتباطا دقيقا بفلسفة دريدا الذي كان قريبا جدا من هذه الجماعة[انظر Marc Goldschmit, Jacques Derrida, une introduction, Pocket2003, p17] حيث يصير النص عنده عاما، يسمح بإعادة التفكير في العلاقة بين النص والعالم، الذي أصبح بدوره نصا، وهذا لعلاقته مع ظاهرية هوسيرل خاصة. انظرما يقوله في كتابه la voix et le phenomene

كما عرفته على أنه الوظيفة التناصية التي تكون معرفة في Te وتكتسي قيمة في Tr حيث يتعلق الأول بما هو خارج روائي بينما الثاني هو القيمة التي تجدها هذه المعطيات خارج الروائية في النص الروائي مما جعلها تقسم التحليل إلى تحليلين

1- التحليل الفوق مقطعي للملفوظاتanalyse suprasegmentale des énoncé ، وهو تحليل النص داخل انغلاقه، باعتباره ملفوظات.

2- تحليل تناصيanalyse intertextuelle ، وهو تحليل النص في علاقته مع ما يتقاطع معه من الخارج

والواقع أن هناك غموضا يكتنف فكرة الإيديولوجيم حيث لا تفتأ الباحثة تكرر في أكثر من مقام، إنه الوظيفة التناصية غير أننا نلمس بعض الخلط بين التناص كما تعرضه كرستيفا وبين الإيديولوجيم، إذ تعرف الإيديولوجيم في كتابها "نص الرواية" وبعدها تعيد التعريف السابق في سيميوطيقا بقولها:

> "إن تقاطع منظومة نصية (ممارسة سميائية) معينة، مع الملفوظات (المقاطع) التي تستوعبها في فضائها، أو تحيل عليها في فضاء النصوص (ممارسات سميائية) الخارجية، سيسمى إيديولوجيما"[1]

وهو ما يقترب كثيرا من مفهوم التناص في حد ذاته، ويجعلنا نواجه مرة أخرى مشكلة مصطلحية ومفهومية لدى الباحثة. غير أننا نفضل رغم الإشارة إلى هذا المشكل الابقاء على التعريف السابق الذي يبدو أكثر منطقية وقربا من المفاهيم العامة للباحثة

يعترف النقد الغربي- وهو ما سنراه لاحقا- بجهود جوليا كرستيفا فيما يخص نظرية النص ومصطلح التناص، إلا أن قراءتها تفرض علينا اعترافا من نوع آخر يؤكد كونها قارئة لباختين ومستفيدة من جهوده الذي طمرته الظروف العامة في الإتحاد السوفياتي حينها، بينما ساعدتها ظروف انتقالها إلى فرنسا وشخصيتها التي تقاطعت فيها الثقافات المختلفة في خلق مجال مصطلحي أكثر إقناعا –على ما يبدو- حيث استطاعت أن تطوره وفق معالم التطور العلمي واللغوي الجديد الذي انجر عنه حفر واشتغال خاص على المفاهيم والمصطلحات. إلا أننا نلاحظ أن التناص ما يزال محافظا على السعة التي عيبت

[1] Julia kristeva, le texte du roman, p155.

على مفهوم الحوارية سابقا مادام مبدأ عاما للنصوص وجزءا من تعريف النص وإنتاجيته، رغم أن كرستيفا استطاعت أن تواكب التطور النظري في حديثها عن أفعال الكلام والسياق المسبق présupposé[1] وطورت أفق الدراسة العلائقية بين النصوص داخل هذا النسق. قبل أن تتحول إلى مجالات عمل أخرى أقرب إلى التحليل النفسي، والنقد الثقافي.

[1] Julia kristeva, Revolution du language poétique,p337.

3) رولان بارث ونظرية النص

"هذا هو التناص: استحالة العيش خارج النص اللامنتهي [...] فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة"

"لذة النص"

تبدو أعمال رولان بارث في كرونولوجيتها سيرة ذاتية علمية، يمكن من خلالها أن ندرك مسار هذا الباحث المتعدد والمستمر في آن. حيث لا يختلف السياق المادي الجديد الذي تبلورت فيه هذه الأعمال، والذي عرفته فرنسا اجتماعيا واقتصاديا سنوات الستينات[1] عن ذلك الذي نمت وتطورت فيه جوليا كرسيتفا، ومن ثمة، استطاع أن يتطور علميا ومعرفيا مع روح العصر الذي يعيش فيه. وهو ما جعل إيريك مارتي Eric Marty يصفه حين قدم لأعماله الكاملة بأنه كان "بنويا حكيما" رفض كل الحالات التي يمكن أن تزج ببحوثه في زوايا ضيقة، وتفادى الصراع مع الفلسفة التي رغم إنكاره لها، ظلت تجمعه بها علاقة خفية[2]، كما جعل تودوروف يعتبره من "النقاد الكتاب" الذين أصبح النقد في مجالهم "شكلا أدبيا" مثل سارتر وبلانشو[3] وهو ما يضفي تميزا على أعماله ويخضع قراءته لتعامل آخر غير ذلك الذي يتم التعامل به مع غيره من النقاد.

إن أي عمل يقوم على قراءة بارث، ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار التصاقه بالنص وبعده عن التنظير المطلق وامتلاكه القدرة على تحوير المعطى بحسب تغير الظروف التي يعمل داخلها، ويكفي مثالا لذلك أنه لم يتوان عن إعلان الموت القادم للبنوية حيث يقول:

> "بلا شك، لا يهم الإنسان البنوي كثيرا أن يستمر، إنه يعرف أن البنوية من جهتها، شكل من أشكال العالم، سيتغير مع العالم"[4]

---

[1] Roland barthes, oeuvre complètes, t2, ,1962-1967,Seuil:2002, p13.
[2] Voir Jean-Claude Milner, Le pas philosophique de Roland Barthes , Verdier:2003, p21.
[3] تودوروف، نقد النقد، ص51.
[4] Jean-Claude Milner, p15.

فيما تعلق بالتناص، لا يختلف الطرح الذي يقدمه رولان بارث عن ذاك الذي قدمته جوليا كرستيفا مادام كلاهما ينهل من النبع ذاته، ورغم التشعب الذي تعرفه فكرة النص عند بارث وكذا توسعه في مجال التعامل مع الرؤى والنظريات إلا أنه يقر في مقاله حول "نظرية النص" بأنه يدين في الكثير من مصطلحات موضوعه لهذه الباحثة، ذلك أن ما يعني أن اهتمام بارث بالتناص لا يتعدى كونه جزءا من تعريف النص وتركيبه ونسيجه العام، فما يهمه هو النص في حد ذاته، وفعل الكتابة من حيث هي –فعل يدوي– وممارسة دالة.

1. نظرية النص

جاء تفكير بارث في النص والتناص بعد قطيعته مع الفكر الماركسي وتبنيه للسيميولوجيا كإطار عام للدراسة[1]. حيث ولد السياق المعرفي لسنوات الستين، سبلا جديدة تسعى إلى تمييز الخطاب الأدبي، تمت من خلالها زحزحة النص عن مختلف السياقات والدراسات السياقية، حيث أدت علمنة الأدب إلى خلق تصور جديد عن النص وعن تحليله أيضا. وعلى الرغم من علاقته الوطيدة بجماعة تيل كيل[2] Tel Quel، اعترف بارث، باختلافه عنها، وبعدم قدرته على التفكير بالطريقة ذاتها التي تفكر بها هذه الجماعة مادام يملك كيانا مستقلا، وطريقة خاصة في تمثل العلاقة مع العالم[3] خاصة وأنه ابتعد عن الخطاب السياسي الذي تدوالته الجماعة[4]. وقد منحته السيماناليز باعتبارها مصطلحا جديدا ما يتماشى مع هذا الرفض لأحادية التفكير وعدم الإنغلاق على المسلمات الفكرية التي خلصت إليها الجماعة.

اعترف بارث، أن نظرية النص ليست مقاربة جديدة للأفكار القديمة كما حدث مع اللسانيات، بل موضوعا جديدا أفرزه تلاقي علوم لم تلتق سابقا، وهو بإحالته هذه على كل من المادية والفرويدية، يعود إلى الأسس الابستيمولوجية ذاتها التي عادت إليها جوليا كرستيفا في التحليل الدلالي. ولا يقف اعتماد بارث على جوليا كرستيفا عند هذا الحد بل يتعداه إلى اعتماد أهم مفاهيمها في بناء نظريته النصية، يقول:

[1]Voir Jean-Claude Milner, op cit, p62.
[2] Voir Pierre Zima,Critique littéraire et ésthetique,p187.
[3]Voir Roland Barthes par Roland Barthes, oeuvre complètes, T4, Seuil 2002, p747.
[4] Voir Arnaud, pour une ethique du signe, De Boock-wesmael s.a Bruxelles, 1ed: 1987, p23.

"إننا ندين لجوليا كرستيفا بأهم المفاهيم النظرية المقدمة، ضمنيا، في هذا التعريف:
الممارسة الدالة، الإنتاجية، التدليل، الفينو نص، والجينو نص، التناص"[1]

في تعريفه للنص عاد بارث إلى تاريخية المفهوم، حين كان هذا الأخير مرادفا للمعنى النهائي وقائما على فكرة الحقيقة، إلى أن تحطم هذا التعريف مع مجيء اللسانيات فيما بعد. ليدافع، في الأخير، عن الحاجة إلى علم جديد تتظافر فيه علوم شتى من أجل خلق رؤية جديدة لموضوع جديد هو النص.

يعود التعريف القائل إن النص هو: "السطح الظاهر من العمل الأدبي، هو نسيج الكلمات المستخدمة في العمل والمنسقة بحث تفرض معنى مستقرا وموحدا قدر الإمكان"[2] إلى الأصل الكلاسيكي لفكرة العلامة وفصلها إلى جزئين يغلق كل منهما الآخر، كما يرتبط وفق هذا المعنى بفكرة الحقيقة حين ننتظر منه معنى واحدا ومستقرا [بالنظر لعلاقة الكتابة بالدين] وهو ما فرض –حسب بارث– علاقة خطيرة ودموية في كثير من الأحيان بين النص والعالم، كالحروب الدينية[3]. وقد حركت اللسانيات أزمة العلامة، وكان اللسانيون أنفسهم من طوروا وغيروا نظرية النص، ما أعطى اللسانيات، جراء هذا التحول، دورا مضاعفا:

1 جعل الاقتراب من المنطق الباحثين يغيرون فكرة الصلاحية بـ validité واكتشاف لا نهائية التحولات التوتولوجية للخطاب بعد أن كان مغلقا.

2 صار جزء كبير من الأدب جزءا من اللسانيات تحت اسم الشعرية ما جعله يفلت من الاعتبارات التاريخية [اعتبار النص تاريخ أفكار وأجناس]

3 احتاج تحليل الخطاب الأدبي إلى فكرة النص ذلك أن اللسانيات تتوقف عند حدود الجملة بينما نحتاج إلى فكرة أكبر سيميائيا هي النص.

إن النص بالنسبة للسيميائية الأدبية الصارمة stricte هو ما يحمل كل الظواهر اللسانية، وهي الممارسة التي أغلقت النص واعتبرته موضوعا للدراسة لا يحيل إلا على نفسه، ما منع أي تحول معرفي

[1] Roland. Barthes: “theorie du texte”, Encyclopedea Universalis, P463
[2] Ibid , p461.
[3] Ibid, p462.

كما لاحظ بارث[1] . إذ أن أي تحول في هذا المجال يسمح ببناء نظرية نصية جديدة، سيكون بحاجة إلى قبول ميادين معرفية ومرجعية أخرى هي المادية التاريخية والتحليل النفسي، مادام – تعميق علم سابق– حسبه– غير كاف بل ينبغي ملاقاة علوم مختلفة، ينتج التلاقي بينها موضوعا جديدا، وهي في هذه الحالة: المادية والفرويدية والبنوية، وهو ما يحيل مباشرة على سيماناليز كرستيفا وقبلها محاولات باختين حتى وإن لم تكن واضحة تماما.

2. النص\ التناص:

يقدم بارث التعريف الابستيمولوجي للنص، دون أن يخرج –وهو ما صرح به سابقا– عن تعريفات كرستيفا:

> "تعرف النص على أنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع النظام اللغوي وذلك بربط علاقة بين الكلام التواصلي المباشر وبين مختلف التلفظات السابقة والحالية"[2]

وبما أن النص يعيد توزيع اللغة باعتباره الحقل الذي يتم فيه هذا التوزيع أو إعادة التوزيع، فإنه يقوم أثناء هذه العملية بهدم نصوص وبناء أخرى، ومن بين طرق هذا البناء/ الهدم تحويل نصوص يقول:

> "من بين الطرق التي يعتمدها الهدم وإعادة البناء هو تحويل نصوص أو أجزاء من نصوص، وجدت أو موجودة حاليا حول النص المعتمد، في النهاية كل نص هو تناص"[3]

وهو ما يعني أن التناص وفق هذا التعريف البارثي هو:

أولا: جزء من العمل الذي يقوم به النص أثناء عملية انبنائه وهدمه اللغوي. أي أثناء **إنتاجيته،** حيث تحضر نصوص أخرى في هذه العملية، ويؤكد ذلك ما ورد في مقاله "من الأثر إلى النص" حيث جعل التناص عملية مميزة للنص[4] . ويكون حضور هذه النصوص داخل النص المعني بمستويات وأشكال مختلفة تختلف نسبة حضورها وظهورها في النص، وقد تحدث متأثرا بدوره، بمقولات دريدا عن النصوص الثقافية السابقة واللاحقة، يقول:

---

[1] Op cit, P462.
[2] R. Barthes: "théorie du texte", P463.

[4] Roland Barthes : "De l oeuvre au texte", Le bruissement de la langue, Seuil 1984,p76.

"كل نص هو نسيج جديد من الاستشهادات التامة التي تمر عبر النص ويعاد توزيعها فيه"[1]

ثانيا: يتعلق الأمر بكل النصوص دون استثناء، ويؤكد بارث على أن التناص موجود في كل النصوص مهما كان نوعها ولا يتعلق بمسألة التأثر أو المصدر، ويجعل منه حقلا عاما للصيغ المجهولة[2] Anonyme والتي لا يمكن معرفة مصدرها أو إرجاعها إلى أصلها إلا نادرا، أو استشهادات غير واعية أو آلية تعطى دون مزدوجين[3]. بحيث يمكن أن نستخرجها من النصوص التي نقرأها أو نحس بحضور ما لنصوص أخرى داخلها أثناء عملية القراءة، وهو ما يدعو إلى القول إن هناك نصا غير منته، تتشابك فيه كل النصوص دون أن تكون معالمها واضحة تماما، يقول:

"لا يعني هذا أني مختص في بروست: بروست هو ما يحضر في ذهني، لا ما أستدعيه أنا. فهو ليس سلطة بل ببساطة ذكرى تعود. وهذا هو بالذات التناص: إنه استحالة العيش خارج النص اللامنتهي سواء كان هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو التلفزة: الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"[4]

يمنح التناص، بالنسبة لبارث، البعد الاجتماعي لنظرية النص. أي أنه يموقع النص ضمن سياق نصي أعمق هو المجتمع بكل ما ينتجه من نصوص، ويضم كل الكلام السابق والمحيط بالنص، ولا يكتفي فقط بما هو مرجعي أو محاكاة مقصودة بل يعتمد على الانتشار Dessimination وهو ما يكفل للنص إنتاجيته بدل أن يكون إعادة إنتاج، ويؤكد على سعة المفهوم هنا، وعلى حضوره غير الواعي كذلك. يقول في سياق آخر:

"اعتاد النقد التقليدي التساؤل حول منابع العمل الأدبي، والتأثيرات التي تلقاها الفنان [...] وقد غيرت النظرية المعاصرة من هذا الأفق، فما يهم وما يتردد اليوم، ليس ما يتلقى الفنان بل ما يأخذه إما بشكل غير واع، أو على النقيض من ذلك بمحاكاة ساخرة. إن هذا

[1]R. Barthes : "théorie du texte", P463.
[2] R Barthes : "De l oeuvre au texte", ,p76.
[3]Ibid, P463.
[4] R Barthes, le plaisir du texte, p107.

الكلام المختلف كله، الذي يعبر النص، وبطريقة ما يصنعه، يشكل ما يسمى بالتناص: إن تناص كاتب ما لا ينغلق بتاتا، وفي جزئه الأكبر غير قابل للتحديد"[1]

إن العلاقات التي يقيمها النص مع باقي النصوص ليست بالنسبة لبارث، كما يظهر من خلال نصوصه، إلا جزءا من التركيبة النصية، وجزءا من الكتابة، وآلياتها، فهو لا يهتم بهذه الآلية إلا لكونها جزءا من النص المكتوب، وقد اهتم بارث كثيرا بالكتابة كممارسة، وتتبعها حتى في خطيتها فلا عجب من أن يكون له مثل هذا التفكير. كما تحدث عن التعدد[2] الذي يميز النص ولا بد من وجود صلة بين ما يقوله وما جاء في فكرة الحوارية خاصة بفهم العلاقة والتأثير الكبير الذي مارسته أعمال جوليا كرستيفا على بارث في هذا المجال*[3]

لقد كان مفهوم التناص واضحا عند رولان بارث، رغم مساره النظري المتعدد. بل أكثر وضوحا مما ورد عند جوليا كرستيفا ذاتها حيث يرى الاثنان في التناص آلية من آليات الإنتاجية النصية انقذت النص من انغلاقية البنوية الأولى، وفتحته على السياقات المتعددة، دون أن تفقده نصيته.

[1] Roland Barthes : « All except you », Ouevres complètes, T4,P968.
[2] R Barthes , le bruissement de la langue,p75.
*نثير هنا الانتباه إلى التأثير الحواري على بارث، من خلال جوليا كرستيفا، وهو ما يعود حتى في مقاله "هسهسة اللغة" ، انظر المرجع السابق، ص101.

4) ميشال ريفاتير: التناص وفعالية القراءة

"التناص طريقة في تلقي النص، إنه الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. هو وحده، في الحقيقة، الذي ينتج الدلالية بينما لا تنتج القراءة الخطية، في النصوص الأدبية أو غير الأدبية، سوى المعنى"

La syllepse intertextuelle

مع ميشال ريفاتير **Michael Riffaterre**، يخرج التناص عن مفهوم جماعة تيل كيل للكتابة ونظرية النص، إلى مفهوم القراءة باعتبارها العملية المحددة للأدبية. ومع أنه يظل جزءا لا يتجزأ من تكوين النص –الشعري خاصة– إلا أن عمل هذا الناقد، ينصب على طرف لم يكن محسوبا عند هؤلاء وهو القارئ. كما يختص الأثر التناصي، حسب ريفاتير، في غالبيته، بالشكل الدقيق (التفصيلي)، بدل الاهتمام بالأثر l œuvre في بنيته الكاملة كما سنجده عند جيرار جنيت مثلا [1].

تتقلص فكرة التناص إذن، عند ريفاتير، وتتحول إلى وسيلة تحليلية للأدبية، تنبني على الظواهر أو كما تسميها تيفين صاميول **ظواهر أسلوبية مصغرة**[2] أنه يحاول أن يبعد مجال عمله عن البلاغة والأسلوبية، في شرحه للظاهرة الأدبية[3]، كما يبتعد –بالقدر نفسه– عن اللسانيات وإن كان سيتقاطع معها ذلك أن مشكلة النص ليس في استخدامه للغة، التي هي مجال عمل اللسانيات، بل في الأدبية، ولذلك فهو يدخل عمله ضمن إطار الشعرية.

1. ثنائية النص \ القارئ

إذا كان الأدب، بالنسبة لكرستيفا وبارث، كتابة تجسد الصراع اللامنتهي داخل اللغة –خاصة تلك التي تنبت داخل جسد الكاتب أو ما يعرف بالأسلوب– وضد اللغة بمفهومها العام الذي ينتمي إلى التاريخ[4] ، فإننا مع ريفاتير سنتقدم خطوة تجسد الظاهرة الأدبية في ثنائية غير منفصلة تتجاوز النص، باعتباره كتابة، إلى النص باعتباره ممارسة يقوم بها القارئ.

---

[1] Gerard Genette, Palimpsestes, la littérature au second degré, Seuil,1982. p09.
[2] Tiphaine Samoyault, l intertextualité , memoire de la litterature, Nathan\SEJER,2004.p18.
[3] Micheal Rifaterre, la production du texte, collection poétique, Seuil, 1979, p07.
[4] هذا هو التعريف الذي يقدمه بارث للأدب على أنه كتابة صراع داخل اللغة وضد اللغة. تحاول كسر الموجود إلا أنها تضع قوانينها الخاصة، وتصير معروفة إجتماعيا على أنها "أدب" أنظر De la croix: pour une ethique de signe,

يتميز الأدب عند ريفاتير بنصيته، وهي نصية متفردة، يقدم من خلالها تعريفا بسيطا وواضحا للأدب. وهذا التفرد، هو ما يمنح الكاتب أسلوبا معينا وخصوصية جعلتنا نربط الأسلوب بالمؤلف ضمن مقولة "الأسلوب هو الرجل" بينما في الحقيقة "الأسلوب هو النص". كما تصور هذه النصية المتفردة، الفرق بين التحليل النصي والشعرية حيث تكون هذه الأخيرة عامة وجامعة تبحث فيما يجمع بين النصوص المتفردة، بينما يحاول التحليل أن يدرس هذا التفرد في حد ذاته، يقول:

> "إن الفرق بين الشعرية والتحليل النصي، هو أن الشعرية تُعمِم، وتذيب فردانية الأعمال الأدبية في اللغة الشعرية. في الوقت الذي يبحث فيه التحليل النصي، كما أراه، عن تفسير لتلك الفردانية"[1]

وبناء على هذا الفرق، يمكن أن نموقع عمل ريفاتير، على أنه تحليل يبحث عن الفردية، بحيث ينبني عمله على دراسة التفاصيل والظواهر، بغية الوصول إلى قوانين عامة(شعرية).

غير أن تفرد النص بهذا المعنى غير كاف، مادام طرف آخر سجل تدخله وتحكمه في تفسير النص وممارسته هو القارئ، ما جعل ريفاتير يعرف الظاهرة الأدبية على النحو التالي:

> "ليست الظاهرة الأدبية النص فحسب، بل وقارئه أيضا ومجموع ردود الفعل الممكنة للقارئ حول النص. إنها الملفوظ والتلفظ في الوقت نفسه"[2]

يلعب القارئ إذن دورا جوهريا في العملية الأدبية، فهو ليس متلقيا سلبيا خارجيا بل منفذا للنص. ومقابل هذه الأهمية التي يكتسيها عمل القارئ بالنسبة للنصوص، يتراجع الكاتب أهمية وحضورا، حيث يصبح وجوده غير ضروري، بل وغير مسموح به، وسيكون من حق القارئ تحديد نوعين من المؤلفين:

- مؤلف ذهني يصنعه القارئ Auteur rationalisé
- مؤلف تاريخي Auteur historique هو المؤلف الحقيقي.

وقد قدم ريفاتير رؤيته الخاصة لهذه الجماعة التي أسماها الشكلانية الفرنسية ، انظر Essaie de stylistique, p15 p261 .

[1] Micheal Riffaterre, la production du texte, p08.
[2] Ibid, p09.

وتغييب الكاتب هنا، ليس حكرا على حقيقته التاريخية –باعتباره صاحب العمل المدروس/المقروء– فحسب، بل يتسع هذا التغييب ليشمل مجموع النصوص الأخرى التي أنتجها، وهو شرط من شروط التحليل:

"يجب أن تكون أوسع مدونة للتحليل يمكن الحصول عليها في الأدب هي النص، وليس مجموع النصوص"[1]

وقد خلص ريفاتير، بناء على تلك الأدوار المنوطة بالقارئ، إلى نتيجة هامة، مفادها أن الظاهرة الأدبية تقع داخل الروابط التي يقيمها القارئ مع النص وليس تلك الخاصة بالمؤلف أو الواقع، يقول:

"يبدو لي أن الأساس الذي يرتكز عليه التحليل الشكلي لتفسير الظاهرة الأدبية هو في جوهره الكشف عن أن هذه الظاهرة تقع في الروابط بين النص والقارئ، وليس تلك التي تربط النص بالمؤلف، أو النص بالواقع. ومن ثمة، وبخلاف العادة التي كانت تعالج النص من الخارج، يجب أن تعتمد المقاربة التفسيرية على الإجراء العادي لتلقي الرسالة من قبل مستقبلها: يجب أن يكون اتجاهها من الداخل نحو الخارج"[2]

نرى هنا بوضوح إصرار ريفاتير على الحضور القوي للقارئ في العملية الأدبية، وعليه صارت العملية التحليلية تملك قاعدة ترتكز أساسا على النص من جهة، والقارئ من جهة أخرى، ويمكن اعتبارهما – والحال هذه– الفاعلين الحقيقيين في تحقيق العملية الأدبية برمتها.

2. النص الشعري والتناص

يتفق الجميع على أن النص الشعري يمتلك خصوصية مقارنة بباقي النصوص، خاصة إذا ما قارناه بلغة الاستعمال اليومية. إلا أنهم يختلفون حتما في شرح أو وصف الآليات الدلالية التي تحرك الشعر، حيث أن كل تفسير يمنح قراءة خاصة به تختلف عن الأخرى، كأن يهتم بالاستعارات والكنايات أو يهتم بالطابع الغامض للنص الشعري...إلخ غير أن ما يعاب على مثل هذه القراءات هو طابعها الخطي، ذلك أن فك المعنى للواقع يبخس النص الشعري حقه، أو يمنع عنه المعنى وقد أظهر ريفاتير

[1] Micheal Riffaterre, op cit, p11.
[2] Ibid, p27.

ذلك من خلال دراسة بعض النماذج الشعرية التي تمت قراءتها سابقا، وتوصل دارسوها إلى معان حوت مغالطات كثير. وحاول بدل البحث عن الخطية التي لا يمكنها أن تظهر إلا المعنى العادي بما أنه discursive البحث خارج الخطية بغية الوصول إلى التدليل signifiance في قراءته للشعر وللنص الأدبي عموما.

أصبح التناص، عند ريفاتير، لبنة أساسية من لبنات النص الشعري خاصة، حيث يدخل في عمق تعريفه للخطاب الشعري حين يجعل منه تقابلا حاصلا بين كلمة ونص أو بين نص ونص آخر...وقد تكون قراءة بسيطة لكتابه "سميوطيقا الشعر"[1] كافية للكشف عن مدى حضور هذا المصطلح كأساس للتركيبة التي ينبني عليها الشعر، باعتباره نصا، يحتاج في قراءته إلى مرجعية.

وعلى غرار كرستيفا، حاول ريفاتير أن يقترب من المفهوم السوسيري للتصحيف* paragramme وكان عمله ذا توجه مزدوج، فهو يقترب من مفهوم دو سوسير من جهة، بينما يسعى، في توجهه، إلى فهم دلالية النص الأدبي، حيث تحدث بعض الآثار النصية مشكلة أثناء عملية القراءة، بحيث يحتاج القارئ إلى العودة بهذه العبارات أو الجمل أو الكلمات الإشكالية إلى نصوص أخرى، حتى يتمكن من فهم الجملة ويصلح الخلل الذي يحدث أثناء عملية القراءة. وهو ما يجعلنا –بمثل هذا التوجه– أقرب إلى التصحيفية بالمعنى الذي تستخدمه جوليا كرستيفا[2] منه إلى اللسانيات خاصة بالنظر إلى حقل الاستعمال المشترك بينهما والذي ورد فيه هذا المصطلح: الشعر.

وإذا كان هدف ريفاتير منذ البداية – الأمر الذي جعله يرفض الدراسات السابقة– الوصول إلى الدلالية في الشعر، فالملاحظ أننا لا نجد لديه تذبذبا في المفهوم مثلما وجدناه عند كرستيفا، حيث نجده مثلا في دراسته لأحد نصوص دو بالي du bellay يقول:

"يبقى أن نتحدث عن اللماذا الخاص بالشكل، سيكون ذلك مفتاح الدلالية، فهي إذن سبب بناء نص ما بشكل ما، تتعلق بالشكل وليس مثل المعنى الذي يتعلق بالمرجعيات"

[1] Micheal Riffaterre, Semiotique de la poésie, traduit par Jean Jacques Thomas,Seuil 1983.
[2] Voir Le Galliot, psychanalyse et langage litteraire, p235.

*ولفهم التصحيف عند دوسوسير وانزياحه إلى الممارسات النصية عند كرستيفا خاصة، يمكن العودة إلى

Jean Starobinski Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Gallimard 1971, p 60.

ويدخل التناص تحديدا ضمن هذا البناء الخاص للنص الشعري، أي داخل عمل الدلالية، ولأنه كذلك فهو عملية يمارسها القارئ وليس النص في حد ذاته حيث أن القارئ هو من يكتشف تلك الاستشهادات الموجودة في النص سواء كانت معلنة أو خفية:

"تقترن فعالية هذا الاستشهاد الشبح بالمشاركة الفعالة للقارئ، ولإعادة كتابته للمسكوت عنه، إنها ممارسة التناص"[1]

فكما أن النص لا يتحقق إلا بفعالية القراءة، كذلك لا يمكن أن يعود اكتشاف مختلف العلاقات التي قد يبنيها النص مع نصوص أخرى إلا للقدرة اللغوية للقارئ حيث تفرض عليه هذه القدرة قراءة ما تقترح نفسها أثناء عملية القراءة:

"التناص هو العملية التي يتلقى القارئ من خلالها علاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى، سبقته أو لحقته، بحيث تشكل هذه الأعمال مناص العمل الأول"[2]

وبإمكاننا أن نعتبر هذه الفكرة، أهم فكرة عند ريفاتير، تجدد الفكرة السابقة المتداولة عن التناص، إذ يتحول المفهوم هنا من ممارسة يقوم بها النص، أثناء عملية إنتاجيته، إلى ممارسة يقوم بها القارئ للوصول إلى الدلالية. إذ قد يجد القارئ في قراءة بعض النصوص الشعرية صعوبة في فهم النص، غير أن القارئ الذي يملك مرجعية معينة قد يشعر بالرضا تجاه هذا النص لأنه يستطيع انطلاقا من مرجعيته تحديد معنى ما، وهي العملية التي تبقى في حد ذاتها أحد مكونات الأدبية[3]

قد يحضر هذا النص المرجعي الذي تقوم عليه العلاقة التناصية من خلال كلمة فقط تحيلنا عليه دون أن يكون من الضروري أن يحضر كاملا، حيث تكفي هذه الكلمة مرجعية أو مفتاحا لاكتشاف التناص، تكون إيحاء بوجود نص آخر، ويكون بذلك نظاما أدبيا آخر أو مفهوما آخر للأدبية وحتى حين يختفي النص المتناص فطبيعة العلامة المضاعفة تفرض بناء متناص آخر[4] وهي الفكرة التي تتعارض مع رؤية رولان بارث السابقة، حول لا إمكانية تحديد المتناص وكذلك لا جدواها.

---

[1]Voir Riffaterre, la production du texte, p122.
[2] Michel Riffaterre : « La trace de l intertexte », in Jean Peytard, Bakhtine : dialogisme et analyse de discours, p115.
[3] Riffaterre, Semiotique de la poésie, p110.
[4] ibid, p112\113.

في النص الأدبي، يكون للدلالية علاقة بمجموع كلمات سابقة [تناص] وليس بشيء خارج النص [واقع] بمعنى أنها كلمات تحيل على كلمات. ولذلك، كلما كان القارئ قريبا من ثقافة الكاتب كان اكتشافه للتناص أوسع[1]. وهو ما يؤكد أن التناص لا يتعلق، بالنسبة لريفاتير، بالنص في حد ذاته بل بعملية استقباله:

"إن التناص طريقة في تلقي النص، إنه الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. هو وحده، في الحقيقة، الذي ينتج الدلالية signifiance بينما لا تنتج القراءة الخطية، في النصوص الأدبية أو غير الأدبية، سوى المعنى. فالمعنى لا يكون إلا مرجعيا: فهو نتيجة للروابط، حقيقية كانت أم متخيلة، للكلمات مع leurs مقابلاتها غير اللفظية. وعلى العكس من ذلك، تنتج الدلالية من الروابط بين هذه الكلمات ذاتها والنظم اللفظية السابقة للنص (وأحيانا الموجودة فيها جزئيا) التي وُجدت إما باعتبارها إمكانيات لغوية أو سبق استعمالها في الأدب. فالنص الأدبي إذن، ليس مجرد مجموع مفردات منظمة في تراكيب، ولكن مجموع تضمنات لنصوص أخرى. كل كلمة من الكلمات التي يشكلها لا يكون لها دور أدبي إلا حين تفهم ككل الكلمات حسب قواعد اللغة ومقتضيات السياق، أولا، ولكن أيضا في ارتباطها بالمتناص الذي تتضمنه في الوقت ذاته تقريبا"[2]

إن مثل هذا التعريف لا يقربنا من مفهوم التناص فحسب، بل يمنحنا، بالإضافة إلى ذلك، تعريفا أكثر وضوحا للدلالية، وللكيفية التي تتشكل بها داخل النص، حيث يصير للكلمة سمة مضاعفة لها علاقة بما هو لغوي مباشرة من جهة، وما هو نصي سابق من جهة أخرى، وهو ما يعيدنا إلى حوارية باختين وكذا تعرف النص عند كل من كرستيفا وبارث، ويبرر حضور ريفاتير ضمن الفصل ذاته، رغم تبنيه لمقولة القارئ ودوره الأساس في اكتشاف التناص. ويشرح المقطع التالي الذي يورده ريفاتير وتحت عنوان jeu de mot intretextuel الكيفية التي يتم بها تحديد التناص من قبل القارئ، وهو مقطع هام جدا لفهم هذه العلاقة الجديدة التي أخرج بها مفهوم التناص نحو فعالية هذا الأخير:

[1] Op cit, p86.

*انتقد قصر الرؤية في تحليل بعض النصوص لدى جون كوهن مثلا، انظر ص33\34 من الكتاب.

[2] Michael Riffaterre: "La syllepse intertextuelle", Poétique n 40. novembre 1979, P497.

"تعمل العلامة المضاعفة عمل التورية، في الخطاب الشعري ذي" الجذور النصية". حيث يتم الشعور بها كخلل نحوي بسيط، في البداية comme simple agrammaticalité إلى أن يدرك القارئ أن هناك نصا آخر تظهر فيه الكلمة بشكل نحوي، وحالما يصير هذا النص الآخر معروفا، تصير العلامة المضاعفة دالة"[1]

يقر ريفاتير بوجود أشكال عديدة للتناص، غير أننا يمكن أن نقدم ما خلصنا إليه حول التلوينات التي يرى من خلالها حضور نص في آخر كما يلي:

– لم يتحدث ريفاتير في مقاله «les syllepses de l intertextualité»إلا عن شكل يجبر القارئ على تأويل النص وفق تناص يعارضه. والكلمة التي تقترح هذا التناص هي جزء من السيلابس syllepse الذي يعرفه تعريفا يقترب من معنى العلامة المضاعفة، ما يفسر بصفة أوضح فكرة التصحيف:

"يتأسس على أخذ كلمة واحدة بمعنيين مختلفين في الوقت نفسه، يكون الأول عموما معناها الحرفي، والثاني استعمالها المجازي sens figure"[2]

– تتميز بعض النصوص الشعرية بالنسبة لريفاتير بلا معناها، حيث يبدو المعنى غامضا وغير مقبول بالنسبة للوعي اللساني للقارئ الذي يرى في اللغة وسيلة للتواصل، وهذا اللامعنى قد يغطي كل النص أو بعض المقاطع فيه فقط، ولكنها مقاطع تؤثر ولاشك في بنية النص كله. ويرجع ذلك إلى التناص:

" اللامعنى ظاهرة ترتبط بالتناص، حيث أن عملية التأويل تصبح ممكنة حالما يعي القارئde l hypogramme [...] سأسمي brouillageتشويش تغييم تعتيم هذا النوع الخاص من اللامعنى المحدد عن طريق التناص"[3]

– من حالات الحضور التي يشرحها ريفاتير هو أن يكون النص الشبح كما يسميه أي النص المرجعي، غير حاضر إطلاقا، إذ يكون على القارئ استحضاره حين تعجز القراءة المباشرة عن

[1] Riffaterre, Semiotique de la poésie, p108.
[2] M Riffaterre: "La syllepse intertextuelle, p497.
[3] Ibid, p175\176.

تحقيق المرجو منها، ما يجعله يبحث عن تأويل ثان يوفره التناص الذي قد يكون مختزلا في هذه الحالة في الكليشيهات والصور النمطية[1].

- يمكن أن تكون العناوين عناوين تناصية أيضا، حيث تلعب دورا مضاعفا بأن تعين النص الشعري الذي تتوجه، وتحيل في الوقت ذاته، على نص آخر، ما يوجه عملية الفهم ودلالية النص[2]. كما يسجل وجود أنواع أخرى من الإحالة على المرجع، بالنسبة للعناوين المضاعفة، يمكن ألا تحيل هذه العناوين على نص آخر، بل على نمط خاص من أنماط الخطاب أو ما يسميه بالرمز [3]

- قد يكون حضور النص في النص الشعري كاملا بدل أن يكون مجرد كلمة أو إيحاء فقط. حيث يكتشف القارئ من خلاله النص الثاني والعلاقة أثناء عملية التأويل، حيث يكون في هذه الحالة "مقطعا مستشهدا به فعلا في القصيدة"[4]

ينطلق عمل ريفاتير حول التناص من الظواهر الأسلوبية التي تميز النص الأدبي ليصل إلى مفهوم التناص باعتباره ميزة هامة من ميزات النص الأدبي عامة والنص الشعري الذي يتشكل أساسا من هذه الظاهر على وجه الخصوص، ويجعل عملية القراءة الحكم المسيطر على هذا الفعل الأدبي.

وعلى هذا الأساس، يكون ريفاتير قد نحى بالتناص منحى عمليا يدعو إلى نوع من التحليل الدقيق والتفصيلي[5]. غير أن ذلك لا يجعله يختلف عن المنظرين السابقين، بحيث يبقى المفهوم محافظا على وظيفته التعريفية للأدب، كما لم يفقد المصطلح حضوره بعد ولم ينسحب أمام مصطلحات أخرى تنشأ تباعا وتحت ألوية ورؤى مختلفة.

[1]Op cit, p124.
[2] Voir Riffaterre , Semiotique de la poésie, p130.
[3] Ibid, p136.
[4] Riffaterre , Semiotique de la poésie, p141.
[5] Voir S.Rabau, Intertextes…, p60.

الفصل الثاني:

بين غياب المصطلح وطواعية المفهوم

1) انطوان كومبانيون :الاستشهاد

2) ميشال شنايدر :السرقة

3) لورون جيني:تطويع المفهوم

المقاربات المطواعة:

لا يقتصر الحديث عن التناص على السعة التي رأيناها سابقا منذ أن أعطى باختين لحضور النص داخل النص بعدا فلسفيا مرتبطا ببنية اللغة في حد ذاتها وكذا بنية النص الأدبي، وهو ما تكرر عند كل من جوليا كرستيفا ورولان بارث اللذين جعلا من مفهوم التناص جزءا من إنتاجية النص وكيفية انبنائه، في حين حول ريفاتير نظره نحو القارئ، باعتباره طرفا هاما في تحديد التناص وممارسته.

ولئن بدا على هذه الرؤى اختلاف في التعامل مع المصطلح، وإلى حد ما المفهوم، إلا أنها تشترك جميعها في تعاملها مع هذه الظاهرة باعتبارها عملية واسعة تدخل في عمق التشكل الخاص للغة الأدبية وتلتصق بفكرة النص.

وإن كان هذا التفكير حال المنظرين الأوائل، فإن هناك نوعا آخر من المقاربات التي تحدثت عن مفهوم التناص إلا أنها تميزت بغياب المصطلح المتداول والإشكالي في آن، حيث تحل محله مصطلحات أخرى تبدو مهتمة في الظاهر بجوانب محددة من عمليات التقاطع بين النصوص غير أن تلك المفاهيم المطروحة سرعان ما تبدي طواعيتها لتشمل كل التعاملات التناصية الأخرى لتصبح قادرة على إحاطة المفاهيم العامة، وتقديم بديل عن المصطلح السابق.

1) أنطوان كومبانيون: الاستشهاد

"يحرك الاستشهاد النص، ويحرك النص الاستشهاد، وبهذا يبرز المعنى الذي لم يكن قد برز بعد"

"اليد الخفية"

يختلف العمل الذي يقدمه كومبانيون **Antoine Compagnon** حول العلاقات النصية، عن الأعمال السابقة التي تعاملت مع التناص من حيث المفهوم والمصطلح على حد سواء، حيث سيتراجع التناص ليفسح المجال لواحد من الممارسات الأساسية فيه هو الاستشهاد الذي احتل كل مساحات عمل كومبانيون فيما يخص تعالق النصوص بعضها ببعض في كتابه اليد الخفية 'La seconde main'[1]. وهو الكتاب الذي عرض في الجزء الأكبر منه إلى تاريخ الاستشهاد وأشكاله المختلفة، منذ البلاغة القديمة التي لم يكن له فيها حضور إلا في أشكال شبيهة، إلى تطوره عبر تطور النص والكتابة مشيرا إلى دور المطبعة الكبير في ذلك[2] محاولا أن يمنحه، عبر هذا العرض، بعدا أعمق جاعلا منه جزءا من الثقافة الغربية الحديثة، يقول:

> "لم يظهر الاستشهاد باعتباره وحدة خطابية، ومفهوما تتداخل فيه بعض الممارسات الخطابية، إلا بشكل متأخر في تاريخ اللغة، في الغرب على الأقل، المتأثر بالفكر الإغريقي"[3]

ومثلما أقر بارث بتغير التوجه النظري متى ما تغيرت المعطيات العامة وروح العصر الذي نتج عنه، يعتبر كومبانيون أنه بالإمكان تغيير المعطيات بحسب الرؤية، وبالنظر إلى الحاجة النظرية، ممثلا لذلك بالتغييرات التي لحقت مقولات بيرس على يد ياكبسون. مقدما بذلك مسوغا للتعديل الذي أجراه، انطلاقا من وجهة نظر مغايرة، على المقولات السابقة، ما سمح له بتعديل هام على مستوى مقولات التناص.

---

[1] كان هذا الكتاب عبارة عن رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة أشرفت عليها جوليا كرستيفا وكان جيرار جنيت أحد أعضاء اللجنة التي ناقشتها. وهو ما يفسر علاقة التعريف والمفهوم الذي يقدمه كومبانيون للنص وللاستشهاد بنظرية النص التي تتعلق بانتاج النص وعلاقته بغيره من النصوص وحتى حول الدلالية وإن لم يذكرها.

[2] Voir Antoine Compagnon, La second main, Seuil1979, p258\278.

[3] Ibid , p96.

ينطلق كومبانيون من فكرة رئيسية مفادها أن أصل الكتابة هو القص واللصق [الفكرة التي تشبه فكرة لورون جيني]. وعلى العكس من الدارسين السابقين [بارث وكرستيفا خاصة] يجعل كومبانيون عملية الكتابة إعادة إنتاج فقط تعتمد على قص النصوص وإعادة لصقها بشكل مختلف:

"إن عمل الكتابة هو إعادة كتابة حالما يتعلق الأمر بتحويل convertir عناصر منفصلة ومتقطعة إلى كل متصل ومنسجم. أن تُجمع، وتُفهم (تؤخذ مع بعضها البعض) ما يعني أن تُقرأ"[4]

وبما أن هذا القص واللصق يسمح بانتاج نصي جديد انطلاقا مما سبق، فهو لا يختلف عن فكرة الاستشهاد وعمله[5]، كما لا يختلف عن فكرة التناص، إذا أردنا التعميم هنا، حيث تعمل هذه المقاطع المنقولة داخل النص، كما يعمل مجموع النص الجديد عليها باعتبارها استشهادات وافدة ليمنحنا هذا العمل المزدوج المعنى الجديد الذي ترمي إليه الكتابة. وما يميز الاستشهاد هنا، هو العمل الذي يؤديه، ذلك أن عمله ضروري، وحيوي، فهو يتحول في حالات بعينها إلى تجسيد فعلي للنص: "إنه النص في حد ذاته"[6]

وبعيدا عن المفهوم الضيق للاستشهاد، تمنحنا هذه الرؤية تأكيداتها على أن المفهوم قد تحول هنا ليشمل التناص، بحيث يصير مفهوم الاستشهاد مقابلا لمفهوم التناص[7] رغم التغيير المصطلح خاصة أن ارتباط الاستشهاد، كما يصفه، في محطاته المختلفة بعملية القراءة هو ارتباط بالنصوص في حد ذاتها حيث نجد أنفسنا أمام إعادة إنتاج لها، ما دام ما يجتزأ من نص ما يفقد علاقته بالسياق الأول ويستقل عنه، وهي علاقة ينتجها النص الجديد مع مجموع النصوص السابقة تحرضها عملية القراءة.

"عندما أستشهد، فأنا أقطع، أبتر، أنزع. هناك شيء أولي موضوع أمامي، نص قرأته، أو أقرأه، وأثناء قراءتي تستوقفني جملة ما. أعود إلى الخلف، وأعيد القراءة. تصبح تلك الجملة صيغة، معزولة عن باقي النص."[8]

[4]Op cit, p 32.
[5]Ibid, p34.
[6]Ibid, p37.
[7]Ibid, p55.
[8]Ibid, p17.

وهو ما يمنح الاستشهاد استقلالية نصية، تخرجه عن كونه جزءا في النص. وهكذا يولد الاستشهاد الذي تكون المرحلة الأولى فيه هي هذا التعيين داخل النص المرجعي الأول، [والذي قد تحدد عملية تحديد ذلك على النص بالتسطير] حيث تبقى دوما تلك النصوص، الجمل، التي نعلم عليها في نصوص قراءتنا أصلا لاستشهاداتنا. ذلك أن النص المستشهد به يحاول، في الحقيقة، أن يحيي شغف القراءة، وهو ما يدل على أن عملية القراءة هي التي تحرض وتنشىء الاستشهاد، داخل عملية الكتابة:

"الاستشهاد يكرر، إنه يحجز القراءة داخل الكتابة: في الحقيقة، ليست الكتابة والقراءة إلا وجهان لعملة واحدة هي ممارسة النص التي هي بدورها ممارسة ورقية، الاستشهاد هو الشكل الأصلي لكل الممارسات الورقية، القص واللصق"[9]

وإذا كان الاستشهاد قد عرف عددا معتبرا من التعريفات بحسب ممارسيه، فإنه لا يملك بالنسبة لكومبانيون تعريفا خارج عمله لأنه سيفقد بخروجه ذاك كل معنى. ذلك أن أهمية الاستشهاد لا تكمن في وجوده بل في الدور المنوط به وعليه، ليس من المهم تعيين المقاطع بل معرفة كيفية اشتغالها وانتاجها للنص الجديد[10].

لقد اختفت مقولات التناص هكذا، ضمن أفق خطابي جديد، لا يغيرها إلا من الخارج بينما يحافظ على بنيتها الداخلية ذاتها وإن بدا رافضا لها، بحيث نواجه مع كومبانيون كما مع شنايدر، عملية تحوير أساسها الانتماء إلى أفق خطابي مغاير يشرحه ميشال فوكو على النحو التالي:

"لا يتعلق الأمر بمضمون صامت بقي في طي الكتمان، كان عليه أن يظهر فلم يفعل، لا يتعلق الأمر بخطاب خفي يتوارى خلف العبارات الجلية، عاد إلى الظهور ثانية ليعمل في واضحة النهار، بل بتحوير يطرأ على مبدأ النبذ والاختيار، وهو تحوير مرجعه الاندماج في مجموعة خطابية جديدة"[11]

والخلاصة، أن كومبانيون، داخل هذه الأفق، على العكس من بارث تماما، يرى بأن الاستشهاد يجب أن يحدد ويعرف ويعين في النظامين حيث تكمن أهميته أساسا في العلاقة التي يربطها بين نصين ويستقي معناه من هذه الربط، بحيث تفقد كل معنى إذا لم يتم استحضار النص الأول، وهو ما يؤكد مرة

[9] Ibid, p27.
[10] Ibid , p38.
[11] ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ، ص63.

أخرى على أن قيمة الاستشهاد هي قيمة التناص في حد ذاته. ولم يبعد كومبانيون بدوره القارئ[12]، بل جعله مؤولا للاستشهاد وطرفا هاما فيه.

[12] Compagnon, op cit, p73.

2) ميشال شنايدر: التناص/ السرقة الأدبية

"أن تكتب يعني أن تجعل اللغة ملكا لك"

"سارقو الكلمات"

إن حاجة التناص الملحة للحلم والذاكرة، وعلاقته بها، جعلت التحليل النفسي يدلي بدلوه في هذا المفهوم، ويحاول تقديم تفسيرات ملائمة لمختلف التقاطعات والعلاقات التي تقوم داخل اللغة –النصوص– وإخضاعها لنظام تأويله الخاص. وهو ما قام به شنايدر الذي لم ينتشر استخدام عمله، في مجال النظرية التناصية بالرغم من الأهمية الكبيرة التي يكتسيها بالنظر إلى البعد النفسي الذي يمنحه لظاهرة نخالها لغوية بحتة، وبالنظر لاستخدامه مصطلحا خاصا جدا ودقيقا كثيرا ما اعتبره الآخرون جزءا من التقاطعات التناصية الممكنة، بينما يجعله شنايدر مرادفا للمفهوم العام لهذه التقاطعات جميعها، وهو السرقة.

بعيدا عن معارضتها أو الدفاع عنها يقدم ميشال شنايدر **Michel Schneider** تحليلا نفسيا للسرقات، في كتابه "**سارقو الكلمات**" **Voleurs des mots** الذي يعتبر من أهم الكتب التي اهتمت بالسرقات الأدبية وتابعت مسيرتها داخل النسق التاريخي والأدبي بل وحتى النسق النفسي باعتباره نسقا تفسيريا بالدرجة الأولى، اعتمد فيه على الكلمات المفتاحية التالية: **الأولية/ السلطة/ الملكية** التي حاول من خلالها الإجابة عن الإشكاليات التي تطرحها السرقات وامتلاك الأفكار والعلاقة بين الإنسان واللغة بوجه عام. وذلك من خلال تقديم السرقة الأدبية في صورها الممكنة والمختلفة، عبر التاريخ وتقديم قراءتها قراءة تكسر الصمت الذي نواجهه كلما تعلق الأمر بها، إذ يقوي هذا التفادي في حد ذاته شهية الباحث المحلل مادامت عملية الإخفاء في حد ذاتها تحفز عمل التحليل النفسي[13] .

1. مشكلة المصطلح والمفهوم

من مجموع التعاريف المختلفة التي يقدمها الباحثون والدارسون للسرقة، يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها أن معظم هذه التعاريف تلخص هذه الأخيرة في كونها ما تعتبره المحاكم كذلك أو، بعبارة أخرى، عدم الإمتلاك الأصيل للغة[14]. وقد أعاد شنايدر النظر في كرونولوجيا السرقة التي يمكن من خلالها أن

[13]Voir Michel Schneider, Voleurs de mots, Gallimard,1985,p.21.
[14]Ibid, p31.

نفهم عملية التحول التي طرأت عليها مفهوما ومصطلحا، وصيرتها من ممارسة مقبولة ومطلوبة إلى ممارسة إشكالية، فهي لم تمر من المعنى الواسع الذي يجعلها ممارسة منتشرة تفرضها الأشكال والتيمات المشتركة والعادات الكتابية والقرائية، إلى المعنى الضيق، الذي تبعه تنظير قانوني، حتى حوالي سنة 1830 / 1810.

كما يعود شنايدر إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة حيث كانت السرقة تعني:

> "جريمة من يختطف أطفال الغير، أو débauche أو يغتصب عبيده، أو...، ولم يتحول هذا المعنى إلا لاحقا ليعني أخذ مقاطع من كتاب أو أفكار مكتوبة من طرف شخص آخر، وتقديمها باعتبارها ملكا له"[15]

ويبدو أن هذا التعريف للسرقة الأدبية غامض على نحو ما، ذلك أن العملية الأدبية ليست بالسهولة التي نراها نحن. ذلك أنها مسار معقد ومتداخل، وهو ما يوجب تعاملا خاصا معها، ومناقشة متأنية لفكرة الملكية والأصالة من الناحية الأدبية والاجتماعية وكذا النفسية.

ويعتبر شنايدر أنه من الصعب أن نضع حدودا ونعرف ما هي السرقة التي يعاقب عليها القانون وما هي السرقة التي يمكن أن نغفرها. ذلك أنها قانونا غير موجودة إلا من خلال اعتبارها استحواذا على حقوق التأليف. حيث لا تقع السرقة تحت سطوة القانون إلا غير مباشر من خلال قوانين منع التزوير ولا يمكن لرجل القانون أن يعتبر مجرد أخذ بعض المقاطع بشكل من كتاب من أماكن مختلفة سرقة[16]. كما يعترض على التعريفات التقنية البحتة التي تلخص السرقة في كونها استشهادا دون إحالة أو علامات تنصيص، دون أن تهتم بنزوعها الأدبي sa portée littéraire مناقشا هذه الفكرة والتطور الحاصل في التفكير الأدبي على ضوء النظريات الحديثة التي قلبت المفاهيم، وغيرت من مسار الكتابة ومفهومها.

[15] Op cit, p103.
[16] Ibid ,p39

2. السرقة الأدبية\ التناص:

تقول تيفان صاميول شارحة أهمية العمل الذي قام به شنايدر:

"استخدم [ميشال شنايدر] التحليل النفسي ليحدد العلاقات التي تؤسس الأنا والآخر في نشاط القراءة والكتابة. واستبدل مصطلح التناص بعبارات أخرى تظهر بشكل أوضح كلا من علاقات التعارض أو التغيير أو الامتلاك للآخر التي تمارس في الأدب[...] إن كتاب ميشال شنايدر يمكن أن يكون دعامة قوية جدا للجانب النظري والعميق للتناص. فبعيدا عن تقليصه إلى مجرد ظاهرة للكتابة ضمن ظواهر أخرى، جعل منه الآلية الأساسية لها ومبرر وجودها"[17]

تتسع السرقة إذن، لتشمل علاقات نصية أخرى غير ما يشتمل عليه المعنى المباشر الضيق الذي يستخدم عادة لهذا المصطلح، وتصبح الممارسات التناصية جزءا منها، بالإضافة إلى كل من علاقات التأثر والتأثير، وكذا التشارك الفكري...إلخ. ويبقى مصطلح إشكالي كالسرقة، الخيار الوحيد الذي أتيح لشنايدر، أمام ضعف المصطلحات السابقة، وأمام الخوف من اقتراح مصطلحات أخرى قد تكون قاصرة عن التعبير عن اختراق لغة الآخر وفكره. ما يعني، والحالة هذه، أن غياب مصطلح التناص وتعويضه بمصطلح السرقة قد سار وفق قصدية الباحث وعدم اقتناعه به.

ومن الواضح، مما يظهره مجموع النصوص الواردة في الكتاب، أن شنايدر يفرق بين السرقات المعلنة والمباشرة، وبين نوع آخر تحضر فيه النصوص السابقة عن طريق الذاكرة والمحاكاة اللاواعية. وهذا الحضور يعد –حسبه– الأكثر انتشارا عند الكتاب، ما يفتح أمامنا إمكانيتين للتعامل معها باعتبارها ظاهرة غير إشكالية، بصفة مضاعفة:

1. تجنب الحديث عن السرقة وتفاديها.

2. القبول بكونها موجودة في كل مكان. وهو ما يوصلنا للتناص الذي يقول عنه:

"نقترب هنا من الإصرار الحديث على مفهوم النص كنسيج، وكستار من التذكرات... حيث لا يسمح النص بالولوج إلى الشيء المكتوب من الوهلة الأولى...نص يتذكر نصا آخر سابق. ودرجة الصفر في الكتابة غير موجودة ولم توجد ربما أبدا. الأدب يقع دوما في الدرجة الثانية ليس باعتبار علاقته بالواقع أو الحياة الإجتماعية التي يحاكيها بل باعتبار علاقته مع نفسه. بحيث لا تكون السرقة إلا حالة خاصة من هذه الكتابة المحرفة دوما عن كتابة أخرى"[18]

من هنا يظهر لنا بوضوح تفادي ميشال شنايدر في الآن نفسه لمصطلح التناص الذي وصفه باعتباره مصطلحا بشعا لمفهوم جميل. كما يظهر اتساع مفهوم السرقة ليشمل كل حالات الكتابة والتقاطع الواعي واللاواعي مقارنة بالمفهوم الضيق الذي تستخدم له عادة. ذلك أن مصطلح التناص ينطلق من فكرة رئيسية هي أن النص ينبني من مجموع علاقات بين النصوص، في حين أن الأمر أعمق من ذلك بالنسبة للأدب وللإنسان بشكل عام، خاصة من حيث العلاقة باللاوعي والذاكرة[19]. كما يعود مع شنايدر التساؤل عن جدوى البحث عن التناصات والدفاع عنها، إذا ما تحدثنا عن استشهادات غير معلنة تختبئ دوما داخل النص ولا يمكن الوصول إلى أصلها بل لا يهم كذلك، وهو ما يتفق مع الفكرة السابقة لبارث[20].

يمكن أن تتم عملية التلاقي بين النصوص أو امتلاك الآخر أدبيا، بطرق ينزلق من خلالها النص تجاه النص الآخر عن طريق مجموعة من التحويلات، بحيث تتم عملية التصنيف بحسب درجة "الانزلاق" هذه، عن النص الأساسي[الدرجة الصفر]، وتقع في المرتبة الأولى السرقة الحرفية، ثم التطريس، ثم المعارضة.

1. **نص لآخر Un texte pour l autre** : وهو ما يحيل إلى السرقات التي يعتبرها

"من الناحية الأخلاقية تعني ممارسة مقصودة تهدف إلى استعمال جهد الآخرين وامتلاك نتائج عملهم كذبا وزورا"[21]

[18] M. Schneider, Voleurs de mots,p51.
[19] Voir M. Schneider, Blessure de la mémoire, Gallimard1980.
[20] Ibid ,p36.
[21] Ibid, p36.

وهي وفق هذا المنطلق تختلف حسبه عن la cryptomnesie التي يحدث فيها أن ينسى الفنان بشكل لاواع المصادر أو التأثرات اللاإرادية بالغير[22]

وقد انتقد شنايدر تعامل النقد مع مصطلح ومفهوم السرقة، وكذا البحث اللامجدي عن تعريفات غير ممكنة لها، وعن تتبع آثار كلمات الغير في النص، واقترح دراسة الظاهرة فينومينولوجيا ووصف أشكالها وتتبعها، وهو ما يراه أجدى وأكثر فائدة في عملية التحليل. وجعله يقدم تصنيفا لأشكال السرقات أهمها:[23]

1. **السرقة الساخرة Plagiat de dérision** التي لا يمكن اعتبارها سرقة إلا في الظاهر حيث يقوم النص باستخدام نص آخر مع القيام بتغيير مساره إلى ما هو تهكمي أو هزلي. حيث لا يكون القصد هنا تملك النص بل تحويله وفق قصدية جديدة ساخرة أساسا.
2. **السرقة اللعبية Plagiat ludique** التي تقع في المنتصف بين التهكم والاحتفاء.
3. **السرقة المتسامحة " المتنازلة" Plagiat condescendant** بحيث لا يمكن أن نتهم الكتاب الكبار بالسرقة، فهم لا يسرقون بل يتأثرون، وما لا يقدمونه بين قوسين لا بدافع الغش بل يمكن اعتباره تحد مقلق للقارئ.
4. **السرقة التزيينية التنميقية** Plagiat ornemental حيث تستخدم بعض النصوص للتزيين وزخرفة النص.
5. **سرقة الدعابةPlagiat d humour** وتكون عبارة عن إشارة مازحة لكاتب ما أو بمثابة "غمزة" مثل تورية يحبب القيام بها.
6. **السرقة المضللة Plagiat imposture** إذ تكون نوعا من الغش وأخذ كلام الآخرين بلا تحفظ
7. **السرقة المطلقةPlagiat absolu:** حيث ساد الاعتقاد أن هناك كتابا مطلقا، يمثل مجموع الكتب الموجودة، بحيث لا تشكل الكتب في النهاية إلا كتابا واحدا مطلقا يمثل العالم أو الله.

[22] لفهم العلاقة بين عمل الذاكرة وعودة المقاطع بوعي أو بلا وعي وكذا النسيان، يمكن العودة إلى:
Jean Yves α Marc Tadié, Le sens de la mémoire, Gallimard :1999, 131/237.
[23] M. Schneider, Voleurs de mots ,p54.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التصنيفات لا تعني السرقة (اللاخلاقية) بقدر ما تعني ما آثرنا تسميته سابقا، خاصة بالنظر إلى الهدف من كل نوع، **الإقتراض**.

8. نص تحت آخر Un texte sous l autre

يشرح شنايدر معنى التطريس أو الكتابة التطريسية كالآتي:

"النص الأدبي تطريس. فالمؤلف القديم كتب للمرة الأولى ثم امحت كتابته عن طريق بعض الخطاطين الذين يعيدون ملأ الورقة بنص جديد وهكذا دواليك"[24]

9. نص مثل آخر Un texte comme l autre, le pastiche

وهو المعارضة التي تتميز، في علاقتها بالسرقة، بالاحتفاء بالنص الأول[25] l hommage وقد توصل من خلال دراسته لبعض النماذج الهامة إلى خلاصة قيمة مفادها أن إبداع الأديب يكمن في قدرته على تحويل مادة مستعملة إلى منتوج جديد حيث لا تهم المادة في حد ذاتها:

"الكاتب هو ذلك الذي يسرق، يحاكي، يعارض، يجمع النماذج ويفككها، ويصنع كتبا من كل ذلك ليس فقط لا تشبه كتب أحد. بل وأكثر من ذلك تعطي الانطباع بأن النماذج نقلت عنها وأن الكتب القادمة[ما سيأتي من كتب في المستقبل] سيكون مجبرا على تقليدها"[26]

لقد حاول شنايدر من خلال عملية تحليل هذه الممارسات الثلاث أن يصل إلى نتيجة حول العلاقات المختلفة للذات والأنا[27] حيث تمثل هذه التحويلات على اختلافها بالنسبة لعلاقة الذات بالآخر، تقلبات الأنا وحالاتها المختلفة ودرجات تعلقها واختلافها عن الآخر.

3. بين السرقة والاستشهاد:

تقع السرقة في تماس مهم ومحدد مع الاستشهاد، فهي ما يمكن أن نسميه استشهادا غير معلن، او غير مصرح به، إلا ان الحدود بينهما غامضة وغير واضحة. وهو ما جعل شنايدر يهتم إلى جانب

[24] Op cit,p57.
[25] Ibid ,p66.
[26] Ibid ,p72.
[27] Ibid, p274.

السرقة بالاستشهاد بالنظر إلى علاقته الغريبة والوطيدة بالسرقة، حيث يشير إلى الحدود الضبابية بينهما بطريقة لا تخلو من طرفة وحكمة:

"أن تسرق يعني أن تضع اسمك على جسد غريب، أن تستشهد يعني أن تغطي جزءا من جسدك الخاص باسم آخر غريب"[28]

وهو تفريق يؤكد طبيعة العلاقة وضبابية الحدود وصعوبة العمل الذي تتبني عليه كلا الممارستين. وقد قدم شنايدر، مثلما فعل مع السرقة، مختلف حالات اللجوء إلى الاستشهاد، على النحو التالي:

1. **الاستشهاد المدعي Citation de pedantrie**: حيث يكون الاسشهاد هنا دليلا على المعرفة وعلى ثقافة الكاتب الواسعة " أنا أعرف، أنا أستشهد"[29]
2. **استشهاد العي C d aphasie** وهو استشهاد لا يبحث عن الفعالية، بحيث يتم وضعه بسرعة فلا يؤدي إلى شيء.
3. **استشهاد الحاجة C de nécessité** نلمس في هذا الاستشهاد حاجة المتأخرين إلى كلمات الأوائل أو اضطرارهم إليها جراء السبق الزمني.
4. **استشهاد الذنب C de culpabilité** وهو استشهاد يمثل نوعا من الاعتذار يسببه الاحساس بالذنب الذي يتولد بدوره عن عملية الكتابة، وكأنه يشعر أنه أجرم فيقدم اعتذارات كتابية.
5. **استشهاد النرجسي C de narcisme** حيث يقوم الكاتب بتكرار كلماته وجمله من نص لآخر كنوع من تأكيد الحضور أو الاعتداد، وهو ما يمكن أن نسميه أيضا التناص الذاتي l autointertexte

بهذه التصنيفات يظهر شنايدر خاصة –بالنظر إلى التصنيفات السابقة للسرقة أيضا، أن الاستشهاد ليس إلا صورة غير حقيقية في حالات كثيرة، لمنح الانطباع بالوفاء، بينما تبدو السرقة، رغم هجانة المصطلح أقرب إلى روح الإبداع الحقيقية، طالما عنت مختلف العلاقات التي تربط الأنا/ الذات بالآخر سواء أكان ذلك بطريقة واعية أو لا واعية، شرعية أو غير شرعية.

[28] Op cit , p278.
[29] Ibid ,279.

4. جماليات السرقة:

بين السرقة والاستشهاد خيط واه وحدود ضبابية مادامت علامات التنصيص التي تستخدم لحفظ "حق الغير" عادة لا تعبر عن الوفاء بالضرورة طالما كان المرور من نصوص الغير إلى نص الكتابة أعقد من ذلك، وطالما كان أسلوب الكاتب في حد ذاته جزءا من ممارسة السرقة[30]. إن ما يهم بالنسبة للكاتب ليس الوفاء للنصوص السابقة، بل الوفاء للذات، حتى إن مر ذلك عبر الاقتراض أو السرقة أو عبر أي مسار آخر وعليه، هل يمكن أن تكتسب السرقة–والحال هذه– جمالية؟ وهل يمنعها زيفها عن ذلك؟

يعتبر شنايدر الكاتب المتميز ذاك الذي يستطيع أن أن يمحو آثار سرقاته وزيفه عن طريق صنع شيء أجمل من الأصل. وأن فكرة السرقة الضيقة مرتبطة أساسا بالكتاب الصغار لا الكبار، الذين يملكون القدرة على تحويل النصوص وصنع أخرى انطلاقا منها، حيث يصل في مناقشته لفكرة الجميل والمزيف faux et le beau إلى فكرة أساسية تقول:

> "إن ما يصنع الفرق بين عمل يبقى سرقة رغم التحويلات الممارسة لأولئك الذين استوحى منهم بشكل قريب جدا، وعمل أدبي متأثر نعم، ولكنه عمل أدبي، هو القيمة الجمالية. وهنا شيء يشبه التبرئة بالنظر إلى [عبر] النجاح الشكلي، عذر بالنظر إلى النتيجة،فهذا بريخت المعروف باقتراضاته الكبيرة يقول:" أي [كل] شيء يصير ملكا لمن يجعله أفضل"[31].

وهو ما يمنح السارق، والحال هذه، شرعية بالنظر إلى ما يقدمه من إضافة للفكرة المسروقة، إذ تعتبر هذه الإضافة التي تحسن النص المسروق جمالية تبرر العملية برمتها. وترتبط هذه الفكرة الخاصة التي قد يستهجنها البعض عن جمالية السرقة/ التناص، بفكرة الأصالة والأصيل حيث يؤمن شنايدر أن "الأصالة ليس أن تكون بلا جذور، بل أن تؤسس بطريقة ما جذورك الخاصة" [32] وأن الكتابة الأدبية هي محو ما

[30] M Schnieder, Voleurs des mots p31
[31] Ibid ,p102.
[32] Ibid ,p111.

كتب سابقا، أو تركيب وإعادة تركيب تبعد النصوص "المعادة" عن النص المعيد، عبر سلسلة لا متناهية من العمليات والممارسات[33]

إلا أن هذه الجماليات لا بد وأن تكون واعية. ذلك أن الوعي بها، يمنح الكاتب قدرة لا على المواجهة فحسب بل على الخلق أيضا. وهو ما جعل شنايدر يفرق بين التأثر الواعي، المطلوب والمثقف، وبين قلق التأثر الذي سيحرك نوعا من التأنيب ويكبت الإبداع.

إن كل ما يقدمه شنايدر عن السرقة، تعريفا، وتصنيفا، وجمالية، يخرج عن الإطار البسيط المحجوز لهذه الممارسة، ويكتسب بعدا مفهوميا أرحب يوازي المفاهيم التي قدمها المنظرون السابقون، حتى في غياب/ رفض مصطلح التناص. وإذا كان مصطلح السرقة يكتسي تلك النبرة الأخلاقية عموما، إلا أن أهمية العمل الذي يقدمه شنايدر تكمن في إعطائها بعدا أساسيا في عملية الكتابة، وجعلها ظاهرة عامة تتجاوز غياب علامات التنصيص وتخترق النصوص جميعها، باعتبارها تجسيدا لعلاقة الأنا بالآخر، وبصرف النظر عن نوع العلاقة وآلياتها.

[33]Op cit, p105\106

3) لورون جيني: تطويع المفهوم

"خارج التناص، سيكون العمل الأدبي ببساطة، تماما
مثل كلام لغة لم تُعرف بعد، غير قابل للإدراك."

"استراتيجية الشكل"

يختلف لورون جيني **Laurent Jenny** في رؤيته للتناص عن كل من شنايدر وكومبانيون في عودة المصطلح، إلا أنه يتفق معهما في مناقشة المفهوم الذي منحه إياه المنظرون الأوائل. حيث يبحث عن تغيير داخل المفهوم دون أن يقصد بذلك تشويهه أو ابتذاله بل جعله واضحا وملأه بالمعنى قدر المستطاع[34].

وإذا كان العمل التصنيفي الذي يقدمه جيني يقترب أكثر من العمل الذي سيتطور عند جيرار جنيت لاحقا، إلا أننا آثرنا الحديث عنه وتقديمه ضمن هذا الفصل، لأنه يمثل المرحلة الانتقالية لكل من المصطلح والمفهوم معا. ذلك أن التناص عرف في تاريخه القصير، تطورا سريعا وصل حد التناقض نجم عنه، تيار يضيق المفهوم والتعامل معه من جهة، بينما سعى تيار آخر لتطويعه والتعامل معه براحة أكبر من جهة أخرى[35] وهو التوجه الذي ينتمي إليه عمل جيني الذي ينتمي إلى الجيل الثاني من منظري التناص حتى وإن كانت كتابته قد ظهرت بعد ريفاتير وبارث. حيث يفقد المفهوم بالنسبة إليه، معناه العام ويتحول إلى "فكرة عملية يتم من خلالها توضيح الحدود قصد التمكن من استعمالها كواحدة من آليات الشعرية"[36]

يعتبر التناص بالنسبة للورون جيني عاملا رئيسا في عملية القراءة الأدبية، حيث يصير النص خارجه غير قابل للقراءة ولا للفهم. ولا يمكننا أن نفهم معنى بنية نص أدبي ما إلا انطلاقا من علاقتها بنماذج مثالية archétype تكون هي بدورها تجريدا لمجموعة طويلة من النصوص تمثل هذه النماذج بالنسبة إليها مجموعة من الثوابت، وتكون بذلك مفاتيح هذه الأشكال الأدبيةdes codes إذ يكون بينها وبين النص الأدبي الذي يكتب –دوما– علاقة ما قد تكون تحقيقا أو تحويلا، أو اختراقا لها[37]، وهي التي

[34] Voir Laurent Jenny : La startegie de la forme, Poetique n27/1976, p258.
[35] Tiphaine Samoyault, l intertextualité…, p 27.
[36] Sophie Rabau, l intertextualité, Flammarion:2002, p65.
[37] Laurent Jenny, op cit, p257.

تعينه وتُعرّفه، وحتى حين تنعدم العلاقة بين النص الجديد والنصوص أو الأنواع الموجودة، فهو سيعرف بهذا النفي [الانعدام] ذاته.. كما تخضع عملية الفهم والتلقي بدورها، لقدرة المتلقي على فك الخطاب الأدبي وهو ما لا يمكن أن يحدث إلا داخل تعددية نصية. إذ على المفكك [القارئ] أن يمتلك نصوصا أخرى، ولا مكان لعذرية أدبية أو نصية هنا. ما جعل جيني يجزم، بناء على هذا الحضور القوي للنصوص المختلفة أثناء عملية القراءة، بعدم القدرة على التفكير في العمل الأدبي أو فهمه، خارج التناص.

تكمن أهمية التناص إذن، في كونه وسيلة أو شرطا لاستخدام وفك شفرات النص مادام شرطا لفهم المحتوى الشكلي للنصوص، وتكون مهمته، باعتباره محددا للنص ومعرفا له، مضاعفة في هذه الحالات [علاقة النص بالنص وعلاقته بالجنس]. غير أن جيني يعترف بالصعوبة في تحديد حضور التناص عدا ما يكون وجوده ظاهرا، وقد يكون لذلك علاقة بحساسية القارئ وقدراته وكذا عصر الكتابة[38] ويلخص مشكلة التناص في كونه يجمع بين نصوص كثيرة في نص واحد دون أن تدمر هذه الأخيرة بعضها البعض ودون أن ينفجر المتناص intertexte الذي يقصد به:

"النص الذي يمتص نصوصا عديدة، دون أن يفقد تركيزه على معنى واحد"[39]

وقد اختلفت طرق التعامل مع هذه المشكلة باختلاف الظروف والعصور ومتطلبات التأطير الشكلية التي تمليها هي ذاتها، نذكر منها

1. **الأناغرام Les anagrammes**: الطريقة الأكثر دهاء ومهارة، إلا أنها قليلة التطبيق فيما يخص التناص وتقوم على نشر فونيمات كلمة أو كلمات عدة –في فضاء نص ما– يتنبه إليها القارئ الذكي عبر علامات خاصة [40]. وتكمن معجزة هذه الممارسة في كونها تسمح بالمحافظة والإبقاء على خطاب داخل خطاب آخر دون أي تحويل أو تحوير في النصوص بما أن وجودهما المشترك يقوم على مصادفة تامة (كاملة parfaite) بين الدوال. غير أن إمكانية هذا النمط من التناص تبقى مفتوحة وقد جعلها دوسوسير خاصة ببعض النصوص اللاتينية لا أكثر.

[38] Op cit, p258.
[39] Ibid, p 267.
[40] Ibid, p267.

1- **الإطار السردي التقليدي Le cadre narative traditionel** إن الحالة الأكثر حضورا في البناء التناصي هي تلك التي تسكن فيها الخطابات المختلفة في إطار سردي منسجم و-بتعبير أصح- تقليدي، وهو ما يمنع النص من السقوط والتيهان داخل الأشكال المستخدمة من جهة، ويريح القارئ من جهة أخرى.

2- تغير الإطار السردي عن طريق التناص Alternation du cadre narratif par l intertextualité

في هذه الحالة يغير دخول النصوص الأخرى من الحكاية ويضعها في المرتبة الثانية، حيث "يصبح الإطار السردي وسيلة تنضاف إليها se greffent كل أنواع الخطابات الدخيلة"[41] غير أن هذا العمل الذي يقوم به التناص، على أنقاض السرد، يظل محافظا على الوضوح القرائي وكلية الكلام

2. **التناص وتفكيك/ تحلل السرد intertextualité et desintégration du narrati**

لا يقوم التناص، عندما يستمر حتى حدوده القصوى، بتفكيك السرد فحسب بل الخطاب أيضا. حيث ينهار كل شيء من اللحظة التي يصبح فيها تركيب النصوص غير خاضع لرغبة في الحفاظ، بأي حال من الأحوال، على معنى واحد وعلى وحدة جمالية. وهذا كان حال بعض النصوص المحدودة de l avant garde.

1. عمل التناص

يقدم جيني مقاربة خاصة أكثر بساطة ووضوحا من المقاربات السابقة، معلنا أن كل ملفوظ بل كل نظام دال مأخوذ ضمن عمل تناصي، تلحق به ثلاث أنماط من المعالجة التي تهدف إلى ضبطه وتوحيده، وتضمن دخوله في المجموع النصي الجديد:

1. **التلفيظ Verbalisation**

إذ يجب أن تكون البينة الدالة لفظية أو تلفظا حتى وإن كانت مأخوذة من نظام آخر ذي نمط صوري [لوحة مثلا][42]

[41] Op cit , p269.
[42] Ibid , p272.

2. الخطية Linéarisation

يحتاج إدخال النص الآخر في النص إلى بناء شكلي خاص يوحده معه، ما يجعله يحتاج إلى خطية معينة تضمن أحاديته حيث تلعب، هذه الأخيرة، هنا دورا في بناء نص [مأخوذ من عدة نصوص] كوحدة جديدة. وتدخل هذه العملية في التحويل المادي لنص في آخر وهي عملية ضرورية وأساسية، تأتي بعد الإنتهاء منها عملية تحديد التناصات أو إبرازها من طرف الكاتب وهو ما يعتبره جيني شكلا من أشكال البرستيج[43].

3. التركيب/ الترصيع Enchassement

ينبغي أن يصاحب العمل المادي على النص، عمل آخر تضمن وحدتيه الشكلية والمضمونية على حد سواء، ذلك أن المقاطع التناصية من العادة أن تتحرك لا باعتبارها سردا داخل سرد، بل باعتبارها كلمة شعرية في علاقتها بالسياق، مع كل ما يستوجبه ذلك من انزلاقات أسلوبية، وغير موائمة[44]

وحتى مع وجود إمكانية لوضع تصنيف منطقي لهذا النوع من التركيب يجب أن نضع في الحسبان أن التناص يحدث تركيبا ذي طبيعة أسلوبية أكثر منها سردية[45]. ويمكن أن يقوم هذا التركيب على ثلاث أنماط من العلاقات الدلالية:

1. Isotopie métonymique حيث يستخدم مقطع نصي ويستدعى لأنه يسمح بمواصلة السرد أو التهيئة له.
2. Isotopie métaphonique حيث يستعار المقطع النصي نظرا للتشابه والتماثل الدلالي بينه وبين النص بحيث يعبر عن المطلوب.
3. Montage non isotopique بحيث لا يكون هناك تشابه أو معنى مشترك ما، بين النص الأول والثاني. وحتى في غياب هذه العلاقات النحوية، يستقر هنا معنى متوحش ما، كما ينعته جيني[46].

[43] Op cit, p272.
[44] Ibid, p273.
[45] Ibid, p274.
[46] Ibid, p275.

2. أشكال التناص وحدوده Les figures de l intertextextualit

لقد حافظ لورون جيني على المصطلح الذي استخدمه الجيل الأول، غير أنه أخرج المفهوم من الدائرة الواسعة التي ارتبطت أساسا بنسيج النص، ومن لا محدوديته. وحاول أن يحل مشكلة حدود التناص للتقليل من تواجده الدائم والمنتشر l omniprésence عند السابقين. وقد أشار إلى نوعين من التناص لخصهما البعض[47] في التناص الظاهر explicite والتناص الضمني implicite، في حين يصفهما جيني على الشكل التالي:

"نقترح أن نتحدث عن التناص فقط حين نكون بصدد تحديد عناصر مبنية سلفا عن النص داخله...وسنفرق بين هذه الظاهرة لحضور نص وبين إيحاء بسيط[المقصود بالإيجاء هنا، إدخال معنى أو حكاية أو مجموع إيديولوجي دون الحديث عنها مباشرة ويتم الحديث عنها ولا تتحدث هي] ص266] أو تذكر. يعني في كل مرة يكون هناك اقتراض لوحدة نصية مجردة من سياقها ومدخلة كما هي في تركيب نصي جديد[48]

ويمكن أن يتم هذا التقاطع بين مقاطع نصية، كما يمكن أن يتم بين نص وجنس أدبي ما وهو ما يسميه archétexte أو بين نظامي علامات وهو ما يسميه بالموضعة transposition

لقد قام جيني بتطويع مصطلح التناص بحيث صار تحديد أشكاله المختلفة ممكنا. وقدم تصنيفين مختلفين، يخص الأول منهما أشكاله بينما يهتم الثاني بالجانب الإيديولوجي، ويكتسي هذان التصنيفان أهمية كبيرة من حيث الفائدة التي يقدمانها "لبناء شعرية للتناص في عمل النصوص"[49]

وإذا كانت التصنيفات السابقة المتعلقة بالإطار خاصة بتحويل الشروط السياقية transformation du conditionnement contextuel فإن تصنيفات كل من الأشكال والإيديولوجيا تخضع المقاطع النصية لتحويلات أخرى أكثر محايثة يصنفها جيني على الشكل التالي:

1. Paranomase حيث يقوم النص بالحفاظ على النص الأصلي من حيث الأصوات إلا أنه يعدل من حروفه وكتابته وهو نوع نادر جدا[50]

[47] Vladimir siline, le dialogisme …
[48] L. jenny, op cit, p262.
[49] Tiphaine Samoyault, l intertextualité…,op cit, p 28.

2.**الحذف** Ellipse وهو إعادة مختصرة [مقطوعة] لنص أو لنموذج مثالي.

3. **التوسيع Amplification** وهي تحويل للنص الأصلي عن طريق تطوير لفرضياته الدلالية.

4. **الزيادةHyperbole**[51]: وهي تحويل لنص عن طريق الزيادة الوصفية.

5.**القلب Intervertion**: وفيها تعمل عناصر عديدة ينبغي التفصيل فيها، إذ تنقسم بدورها إلى:

- قلب الأوصاف: وتتم فيه استعادة الفواعل أو حالات السرد الأصلي بطريقة جديدة وخاصة.
- قلب الوضعية الدرامية، حيث يتم تعديل النموذج العاملي عن طريق تحويلات سلبية أو غير فعالة
- قلب القيمة الرمزية وتستعاد فيها الرموز المستخدمة في نص ما بمعان جديدة مضادة في السياق الجديد

6. تغيير مستوى المعنى Changement de niveau de sens بنية دلالية يعاد نقلها في السياق بمستوى جديد من المعنى.

وعموما، من النادر جدا، أن يتم اقتراض نص أدبي ما ليوضع كما هو، حيث تجرى عليه تعديلات أو عملية من العمليات السابقة الذكر، أو غيرها مما لم يذكره جيني إلا أنه ترك إمكانياته مفتوحة. فالسياق الجديد يقوم في غالب الأحيان، بالإشتغال على النص السابق وتغييره بغية امتلاكه خوفا من أن يؤثر حضوره على السياق الجديد، ويمكن أن يكون هذا الامتلاك متخفيا أو معلنا عنه بحيث يعترف السياق الجديد في هذه الحالة بأنه يقوم بإعادة كتابة ناقدة ويبرز ترميماته للنص[52].

أما على المستوى الإيديولوجي، فيتقدم التناص عند جيني، في أصناف ثلاث، وذلك باعتباره:

---

[50] Jenny, op cit, p275.

[51] ورد تعريف الزيادة عند جنيت على النحو التالي hyperboles

Les effets par lesquels le language, au contraire, rapproche comme par efraction des realité s natureellement eloignées dans le contraste et la discontinuuité » figure 1, Seuil :1966, p251/252.

[52]Ibid, p278.

1. **تحويلا/ تحريفا ثقافيا:** حيث يمارس التناص هنا وظيفة نقدية على الشكل، ويقوم النص الجديد بالخروج عن الممارسات والتقاليد الأدبية السابقة وانتقادها.

2.**تفعيلا للمعنى:** حيث يغير النص من المعنى ولا يتركه يهدأ أبدا ويمنحة تغييرا وأفقا جيدا لم يكن موجودا سابقا.

3.**مرآة للفواعل sujets:** والمقصود بالفواعل " الفواعل كما تحددها اللسانيات موضوع التلفظ أو موضوع الملفوظ"[1] حيث يعمل التناص، هنا، على تحقيق الأدب الذي يوجد داخل تعدد النصوص والكتابات.

بين التناص كفعالية نصية، وقرائية، وحالة ضرورية للأدب لا يمكننا إدراكه من دونها، يتموقع التصور الذي يمنحه جيني للتناص، معيدا المصطلح إلى الواجهة، ومغيرا لطبيعة المفهوم الذي اقترب من التقنية أكثر مما كان عليه سابقا، وهو دليل آخر على خروجه من السعة التي كان عليها سابقا ودخوله الحيز الضيق الذي سيتبلور أكثر مع جيرار جنيت في علاقاته عبر النصية، حيث كان للورون جيني قصب السبق فيما سيقوم به هذا الأخير. لا على مستوى التصنيف فحسب، بل حتى على مستوى المصطلحات والآليات. وهو ما يعطي عمل جيني أهمية بالغة، ويجعله حلقة مهمة في سياق تاريخ المفهوم، تربط بين مرحلتين مختلفتين من مراحل تطوره.

[1]Jenny,op cit, p280

الفصل الثالث:

التناص وتضييق المفهوم

1) جيرار جينيت والعلاقات عبر النصية

2) محاولات جديدة للتصنيف

1. تصنيفات ناتالي بييغي غروس
2. تصنيفات تيفين صاميول

1. جيرار جنيت: العلاقات عبر النصية.

"إن الانسانية التي تكتشف المعنى بلا توقف، لا يمكنها أن تخترع كل يوم أشكالا جديدة. ولذلك فهي تحتاج أحيانا أن تستثمر الأشكال القديمة في المعاني الجديدة [...] وقد كان للتعالق النصي هذه الحظوة الخاصة لإعادة بعث الأعمال الأدبية القديمة، باستمرار، داخل حلقة جديدة من المعنى"

"أطراس"

سعى جيرار جنيت منذ عمله الأول، وحتى أعماله الأخيرة، إلى البحث عن الأدبية بغية منح الأدب تعريفا أكثر عمقا وتفصيلا من ذلك الذي يجعله فنا للقول[1]، فكان مجاله الحيوي حقل الشعرية الجديدة، التي يُعنى فيها بالكشف عن إمكانيات الخطاب المختلفة بدل دراسة الأجناس والأشكال وفق البلاغة القديمة والشعرية الكلاسيكية[2]، متأثرا في هذا التحوير بالسياق البنوي الجديد الذي انتمى إليه مشكلا رفقة تودوروف أحد أهم أعمدته في فرنسا.

ومع هذا الأفق الشعري الجديد، خرج التناص من المعنى اللساني الواسع، إلى حقل الشعرية نهائيا ليكتمل بذلك العمل الذي بدأه لورون جيني سابقا، وايتسب وضوحا أكبر مما كان عليه في إطار التصنيفات والتسميات السابقة، رغم أنه سيغير من طبيعة المصطلح وكذا المفهوم مقارنة بما استقرت عليه جماعة تيل كيل خاصة، حتى وإن كان سيستخدم المصطلح ذاته بالإضافة إلى مصطلحات أخرى أثرت مجال النص في علاقته بباقي النصوص.

وقد أعلن جنيت منذ البداية أن عمله في هذا المجال سينصب بالدرجة الأولى على البنية الكاملة للأثر الأدبي لا على التفاصيل الجزئية كتلك التي اهتم بها ريفاتير. ذلك أن العلاقات ،كما يدرسها ريفاتير، تنتمي إلى نظام البنى الصغرى microstructure على مستوى الجملة والمقطع والنص

[1] Voir Gerard Genette,fiction et diction, Seuils, 1991/ 2004 pour la composition du livre, p91.
[2] Voir Jean-yves Tadié, la critique litteraire au 20 sciecle, Belford, Paris1987, p244.

المبتور، ما يعني أن أكثر الأثر التناصي بحسب ريفاتير يختص بالشكل الدقيق (التفصيلي) ولا يهتم – وهو ما يهم جنيت– بالأثر l oeuvre في بنيته الكاملة.

في كتابه "مدخل الى جامع النص"**l ntroduction à l architextel** ، يمنح جيرار جنيت تسمية المحيط النصي Paratextualité للعلاقات التي تربط النص الأدبي بغيره من النصوص، ثم سرعان ما يحجم عن هذه التسمية أو يحتفظ بها لنوع واحد من هذه العلاقات معوضا إياه بمصطلح العلاقات عبر– النصيةtranstextualité أو la transcendance textuelle للدلالة على "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية، مع نصوص أخرى"[1]. وهي الفكرة التي بلور من خلالها فكرته عن الأدبية، وصنعت الموضوع الخاص للشعرية. حيث باتت هذه العلاقات التي تربط النصوص ببعضها البعض الخصيصة التي تميز النص الأدبي.

ومن الواضح أن هذه الفكرة الشعرية الجديدة، عند جنيت، تدخل من حيث المفهوم ضمن التناص كما عرفناه سابقا سواء عند باختين أو جماعة تيل كيل وعلى رأسهم جوليا كرستيفا، إلا أن هذا التغيير المصطلحي لم يكن بريئا البتة، تقول صوفي رابو حول ذلك:

> "إن التغيير المصطلحي ليس بريئا ذلك أن جنيت يطهر حقل التناص ليجعل منه فكرة [مفهوما] عمليا operatoire أكثر منه إيديولوجيا"[2]

فمع هذه الرغبة في الابتعاد عن الخطاب الإيديولوجي، إلا أن توخي الدقة لا ينزع عن الخطاب الجينيتي بدوره كل توجه إيديولوجي، ذلك أن دور هذه الأخيرة لا يقل إذا ما زادت الدقة وانكشف الخطأ، على حد تعبير فوكو[3]

يتحول مفهوم العلاقات بين النصوص –التناص– إذن، ليصير موضوعا للشعرية تنضوي تحته كل العلاقات النصية الممكنة، بينما ينحصر المصطلح ليصير واحدا من هذه العلاقات الخمس الآتية:

---

[1] Gerard Genette,Palimpsestes, p07.
[2] Sophie Rabau, l intertexte…, p68.
[3] ميشال فوكو،حفريات المعرفة، ص171.

1. التناص Intertextualité
2. المحيط النصي Paratexte
3. الميتانصيةMetatextualité
4. التعالق النصيHypertextualité'
5. النصية الجامعة Architextualité

وهي العلاقات التي تعد –حسب جنيت– اختراقا ضمن الاختراقات النصية. وقد نبه إلى ذلك مشيرا إلى أن كل قسيمات التناص لا تعد الممثل الوحيد للاختراقات النصية، ذلك أن هنالك علاقات أخرى كثيرة، كتلك التي تربط النص بالواقع الخارجي، والتي يستثنيها من دائرة اهتمامه . كما لا يجب النظر إلى هذه التصنيفات بالانعزالية التي تظهر بها أثناء عملية التصنيف –أعلاه– التي فصل فيها جنيت، لأنها كثيرا ما تتكامل وتتوحد. وسنخل، في سردنا لها، بالترتيب الجينيتي وذلك نظرا لأهمية بعض الأقسام على حساب الأخرى نظرا لعلاقتها بموضوعنا.[1]

1. **<u>الميتانصية Metatextualité:</u>** وهي باختصار علاقة "التعليق" التي تربط نصا بآخر، حيث يمكن أن يتحدث نص عن آخر دونما حاجة حتى لذكره. وهي العلاقة التي يمثلها أكثر ما يمثلها النقد، رغم الغموض الذي قد يشوب فكرة التعليق هنا، إلا أن علاقتها بالنقد تبدو واضحة، خاصة إذا ما نقلنا في هذا السياق تعريف النقد كما قدمه إيان وات، في مراسلة أجراها مع تودوروف، بحيث نجد ما يدعم إخراج الميتانص من مجال الأدب، واعتباره علامة للنقد يقول: " لنسم **تعليقا النص الذي ينتج انطلاقا من نص آخر**، بغرض تسهيل فهمه"[2]
2. **<u>النصية الجامعة l'architextualité</u>** التي تحدد علاقة النص بجنسه وتظهر أحيانا على شكل مؤشر جنسي في الصفحة الخاصة بالعنوان (رواية، قصة، شعر...).وهو العلاقة الأكثر ضبابية،

[1] معظم الأعمال العربية التي سنعمل عليها في القسم الموالي، والتي اشتغلت وفق مقولات جنيت، ركزت على المحيط النصي، والتعالق النصي، وهو ما يجعلنا نؤثرهما هنا على باقي القسيمات باهتمام خاصة، لما في ذلك من تأثير على مدونتنا العربية وقراءتنا لها.

[2] تودوروف، نقد النقد، ص104.

بحيث يصعب تحديدها نظرا لكونها علاقة صامتة[1] في الغالب الأعم. وهو النوع الذي خص له جنيت كتابا كاملا[2] درس فيه علاقة الأجناس ببعضها البعض، وكيفية انبنائها وتاريخها الطويل مقارنا إياها –داخل هذا المسار– بشعرية أرسطو خاصة، وتم اعتماد عمله هذا، نظرا لأهميته في مجال الشعرية كواحد من الأعمال التي تدخل في إطار نظرية الأجناس[3]

3. **التناص l'intertextualité**: يبقي جنيت على مصطلح "جوليا كريستيفا" هنا، إلا أنه سيستخدمه فقط للدلالة على "الحضور الفعلي لنص في آخر". وجدير بالإشارة القول أن هذا التعريف قد سبق وأن منحه لورون جيني المصطلح ذاته في محاولته لضبط حدود التناص. غير أن مكمن الخلاف بينهما، هو أن جنيت يقدم هذا الحضور في أنماط ثلاث، تظهر نوعا من الاختلاف أو التطوير، مع هذا الأخير:

- **الإستشهاد Citation**: يخرج مصطلح الاستشهاد[4]، هنا عن المعنى الذي منحه إياه انطوان كومبانيون سابقا، وينتقل من مقابل لمفهوم التناص، إلى نمط من أنماطه، والذي يقابل الدرجة العليا لحضور نص في آخر حضورا واضحا وحرفيا سواء استخدم في ذلك علامات التنصيص (المزدوجان) أم لا، إذ يمكن أن يُعلَّم هذا الحضور بطرق أخرى كاستخدام الخط الغليظ أو التسطير مثلا. وهو النمط الذي يقابل أكثر معنى التناص الظاهر كما حدده جيني، أو الإستشهادات المعلنة عند كرستيفا.

- **السرقات الأدبية Plagiat**: وهي – بعيدا عن الأبعاد التي منحها إياها ميشال شنايدر– استعارة حرفية أيضا، إلا أنها تتم في الخفاء عكس الأولى، أي أنها غير معلنة. ومع تجذر مصطلح السرقة الأدبية في النقد والمشاكل التي قد يحدثها استخدامه هنا، آثرنا مصطلح الاقتراض، خاصة حين نعلم أن ما نقصده هنا ليس السرقة الادبية بمفهومها القانوني بل بمفهومها الأدبي الذي لا يتجاوز حضور نص في آخر مع غياب الإشارة إليه، ما قد يحدث

[1] Voir G.Genette,op cit,p12.
[2] G Genette, Introduction à l architexte,Seuil 1979.
[3] Voir groupe de chercheurs, théorie du genre, Seuils1986, p89.
[4] رغم قرب العلاقة بين جيرار جنيت وتودوروف واشتغالهما في الحقل ذاته، يورد هذا الاخير مفاهيم اخرى للاستشهاد، ويشرحها اكثر، يمكن العودة إلى كتاب:
T.Todorov, Litterature et signification, Librairie Larousse, Paris : 1967, p23/25.

لأسباب عدة بعيدة كل البعد عن مفهوم السرقة الضيقة ،وهو ما يرغبنا أكثر في النزوع نحو مصطلح الإقتراض، تحفظا على النبرةconnotation السلبية لمصطلح السرقة[1].

- **الإيحاء Allusion:** وتقل فيه حرفية الاقتراض وعلنية الحضور، إلا أن أدنى مجهود من طرف القارئ يمكن أن يوصل إلى إقامة علاقة بين النص الحالي والنص الموحى إليه، بحيث لا يمكن فهم الأول فهما دقيقا دون إدراك العلاقة بينه وبين الثاني. وهو ما أسماه لورون جيني سابقا بالتناص الضمني الذي جعل سمته الأساسية ألا يتحدث النص الذي نضمه إلى نصنا بل نتحدث عنه فقط[2].

1. **المحيط النصي Le paratexte:** النوع الذي تفصله عن النص مسافة أكبر وأقل وضوحا، ويشمل كل ما هو قريب من النص دون أن يكون النص في حد ذاته، حيث لا يتقدم النص الأدبي، مثله مثل أي نص آخر، –رغم أن عمل جنيت كان على النصوص الأدبية– عاريا بل يحتاج لمرافقة مجموعة من المصاحبات اللفظية أو غير اللفظية التي تساهم في تقديمه ومنحه مكانة آنية على شكل كتاب وهي المصاحبات النصية التي لم يجزم جنيت إن كانت تنتمي إليه أم، إلا أنها تحيط به وتمدده[3] ويطلق عليها اسم **المحيط النصي،** paratexte الذي يعرفه على أنه:

"ما يصير به النص كتابا، ويقترح نفسه على القراء، وعلى الجمهور عموما، على هذا الأساس"[4]

وهو ليس حدا فاصلا بل عتبة تسمح بولوج عالم النص وتربط بين الخارج والداخل، ما يخوله لأن يكون منطقة تفاعل لا منطقة عبور فحسب. ويتشكل المحيط النصي من مجموعة عناصر مختلفة تتوحد داخل هذا المفهوم، ويقوم عمل جنيت على مقاربة هذه العناصر من خلال سمات تعرفها وتحدد موضوعها وتصف جوانبها[5]، وهي:

– **سمات فضائية Spaciales** يتم السؤال فيها عن المكان: أين؟ وينقسم وفقها المحيط النصي إلى:

[1] Voir schnieder, voleurs des mots, p50.
[2] Voir L. Jenny, La strategie de la forme, p266.
[3] G. Genette, Seuils, seuil, 1987, p8.
[4] Ibid, p8.
[5] Ibid, p10.

1.**محيط نصي داخلي Peritexte** ويضم كل ما يحيط بالنص داخل نفس الكتاب ويفرد له جنيت حوالي ثلثي الكتاب [11فصلا] نظرا لأهميته. ويشمل العنوان، العناوين فرعية، العناوين داخلية، المقدمات، الملاحق، المداخل... وغيرها من العلامات الملحقة.

العنـاويـن:

تنتمي العناوين بشكل عام (عنوان رئيسي، عناوين فرعية أو داخلية) إلى المحيط النصي في جانبه الخاص بالكاتب، وتحتل مكانة هامة في دراستها وكذا تموقعها في النص –الكتاب– بشكل متكرر وواضح. ورغم الأهمية الكبيرة للعنوان إلا أن هناك مغالاة في هذا الإعتبار، إذ ما مدى النقص الذي سيعاني منه النص إذا ما كان من حق الناشر مثلا أن يرفض عنوان الكاتب ويضع عنوانا يراه أكثر مناسبة* وإذا ما كان العنوان، التابع للمحيط النصي، يقوم بعملية ترهين للنص كما رأينا سابقا.

يُعرف العنوان أساسا على انه اسم الكتاب وهويته المرئية، ويوكل له الدارسون عدة وظائف، يستخرج منها جنيت وظيفة إجبارية واحدة هي تعيين (نعت /تحديد) النص désigner le texte وهو التعيين الذي يمكن من خلاله التعرف على العلاقة المبنية بين النص وعنوانه، والتي تحيل بدورها إلى نوعين من العناوين:

- **عناوين تجنيسيةrhematiques:** وتشمل العناوين التي تحيل على النص في جانبه النوعي أو الجنسي كالعنوان الذي يضعه إبراهيم الكوني لنصه "ديوان النثر البري" مثلا.
- **عناوين موضوعاتية thématiques :** تلك التي تشير إلى محتوى النص أو لها علاقة بموضوعه. أو إلى الشخصية الأساسية في العمل مباشرة "زينب"، أو إلى جانب جزئي منه، أو تمنحنا فكرة عما سيحدث "مصرع أحلام مريم الوديعة "، أو أن يكون العنوان –وهو السائد في الوقت الحاضر– ذا طابع رمزي استعاري métaphorique "وفاة الرجل الميت".

وملحقا بالعنوان، يظهر المؤشر الجنسي "الموجه للتعريف بالحالة القصدية لجنس العمل الذي سيأتي"[1] ولهذا المؤشر طابع يمنحه "رسمية" ما يصنعها الكاتب والناشر، لا يمكن للقارئ أن يتفاداه إلا أنه غير ملزم بقبوله. ذلك أن استقبال العناوين وكل لواحقها، تخضع لعملية تأويلية منوطة بالقارئ.

[1]G.Genette,Seuils,p98.

التصديـرات Epigraphes:

التصدير، كما يعرفه جينات، هو "استشهاد موضوع على الحافة، على رأس العمل أو جزء منه عموما"[1] كما يكون في الغالب غيريا allographe. ويعتبر مجرد الحضور البسيط للتصدير أهم وظيفة له وإن كان له وظائف أخرى كالتعليق مثلا. ولا تفصح هذه "الحركة الصماء" عن دلالاتها إلا باستدعاء القارئ الذي يقوم بعملية تأويلية، بالإضافة إلى أن كلمة "استشهاد "التي وردت في تعريف جنيت للتصدير تعني حضور نص آخر أو مقطع منه في النص الجديد، وهو ما يفتح النص على بعد تناصّي مهم يتماشى والاستجابة لبعض مقولات المحيط النصي التي تصب في صميم العلاقة النصية.

2.**محيط نصي خارجي Epitexte** ويضم كل ما يحيط بالنص ولكن على مسافة منه، ما يعني ما هو خارج الكتاب كالحوارات والمقالات...

- **سمات زمنية Temporelles** يتم السؤال فيها عن الزمن: متى؟ ينقسم من خلالها المحيط النصي إلى:

1.**محيط نصي لاحق Ulterieur/tardif** بحسب قرب الكتاب من الطبعة الأولى.

2.**محيط نصي بعديPostume** إذا طبع الكتاب بعد وفاة الكاتب.

3.**محيط نصي قبلي Anthume** إذا تم طبع الكتاب قبل وفاته.

- **سمات Substantielles** يتم السؤال فيها عن الكيف: كيف؟ حيث يعتبر المحيط النصي على هذا المستوى نصا باعتباره لفظا في العادة، وإذا لم يكن نصا فهو من النص ويسميه textuelle مقابل factuel الذي هو فعل يحيل وجوده إذا عرفه القارئ على تعليق ما[2] ويدخل في ذلك جنس الكاتب، أسراره، جوائز حصل عليها، عناوين أخرى له...إلخ

[1]Op cit,p147.
[2]G. Gentte, Palimpsestes,p13.

- **سمات تداولية Pragmatiques** يتم السؤال فيها عن التداول: ممن وإلى من؟ ويتحدد هذا المستوى من خلال حضور كل من المرسل والمرسل إليه وفعاليتهما، حيث يقسم بحسب المرسل إلى:

1.محيط نصي خاص بالكاتب

2.محيط نصي خاص بالناشر

كما يقسم بحسب توجهه نحو المرسل إليه:

1.محيط نصي عام Paratexte public يتوجه نحو الجمهور أو القراء قريبين كانوا أم بعيدين.

2.**محيط نصي خاصParatexte privé** وهو ما يتوجه نحو أفراد معينين.

- **سمات وظيفية Fonctionnelles** يتم السؤال فيها عن الوظيفةpourquoi faire وإذا كان جنيت يعتبر السمات السابقة ضرورية وهامة في تحليل وفهم عناصر المحيط النصي إلا أنه يركز على الوظيفة التي يؤديها كل عنصر. وتكفي قراءة لكتاب "عتبات" لإبراز ذلك، حيث أنه رغم تدقيقه في الوصف والتفصيل حول كل عنصر إلا أنه يركز في الأخير على الوظيفة المنوطة به، يقول:

"يجب علينا أن نذكرها باختصار تقريبا، قبل أن نتحدث عن **النقطة الأكثر أهمية** والتي ستكون، **هنا كما في كل مقام آخر، تلك الخاصة بالوظيفة**"[1]

غير أنه إذا كان للمحيط النصي وظيفة فهو لا يقوم بها دوما بالشكل الجيد، وهو ما يجعل جنيت يرفع شعار " حذار من المحيط النصي"[2] كما لا يجب أن ننسى أنه مجرد إكسسوار للنص أو لاحق به، له علاقة بالنشر وطبيعته، لا بالكتابة الأدبية في حد ذاتها، إلا بشكل غير مباشر.

[1] G.Genette, Seuils, p173.
[2] Ibid, p413.

1. التعالـق النصي

يقصد بالتعالق النصي العلاقة التي تربط نصا "A" ويسمى النص اللاحق بنص آخر "B" سابق له أي النص السابق l'Hypotexte بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق بمعنى وجود "نص مشتق من نص آخر سابق الوجود"[1]. وتتم هذه العملية بطريقتين، إما بالمحاكاة imitation أو التحويل transformation ويمكن اعتبارهما النوعين الأساسيين في أي عمل يقوم بين نصين وهما، رغم بساطتهما الظاهرية، يحويان كل عمليات التعالق النصي*. ويفرق جنيت بينهما على نحو يجعل من هذه الفروق أساسا لتعريف كلا الطريقتين:

> "التحويل هو قول الشيء نفسه بطريقة مختلفة، أما المحاكاة فهي أكثر تعقيدا، إذ تقول شيئا مختلفا بالطريقة ذاتها"[2]

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى ما أورده جنيت حول الميتانص باعتباره نصا قائما عل ى نص آخر، ويُدخل ذلك ضمن العلاقة التي تربط نصا مع نص مرجعي بالنسبة له، إلا أن الفرق بين العلاقتين(الميتانص/ التعالق النصي) تكمن في أن الأول يقوم بعملية توصيف للنص بينما يقوم الثاني بعملية تحويل له transformationمهما كان نوع هذا التحويل.

وقد أخضع جنيت التحويل الممارس على النص اللاحق لعملية استنطاق مهمة على طول كتابه Palimpsestes محاولا بذلك التعرف على طرق اشتغاله لإعادة كتابة النص السابق، مادام يتعدى كونه تغييرا ما في بناء النص. كما تحدث عن إمكانية إعتبار التعالق النصي نوعا من الترقيع bricolage، ذلك أن لهذه الكلمة معنى نبيلا غير المعنى المستخدم في العادة، إذ توكل لها مهمة عمل شيء جديد من آخر قديم، مما يكسب النص الجديد--اللاحق- وظيفة جديدة تتكئ على الوظيفة القديمة للنص السابق. ويمكن لهذه الازدواجية بين القديم والجديد (نص سابق/ نص لاحق) أن تتجلى في الصورة القديمة للطرسpalimpseste حيث يكتب نص فوق آخر لم يمح تماما ولكنه يسمح بالرؤية. ولذلك

1Genette,Palimpsestes,p13
[2]Ibid, p17

يكتسي هذا الكتاب –الذي يمكن اعتباره تفصيلا لما جاء في الأشكال 1[1]– أهمية خاصة، باعتباره لا يكتفي بأن "يعرف وصنف ويغير المصطلحات، بل إنه يهيء حقلا معتبرا للأبحاث"[2]

إن قراءة التعالق النصي، هي قراءة نصوص عديدة مترابطة فيما بينها يسميها جنيت بالقراءة العلائقية lecture relationnelle والتي تسمح بنوع من الممارسة البنويّة المفتوحة[3]. كما يسمي جنيت هذا النوع من الأدب، أدبا من الدرجة الثانية، باعتباره كتابة على الكتابة وهو ما يفقدها علاقتها بالواقع أكثر. كما تجدر الإشارة إلى اعتبار جنيت التعالق النصي ممارسة– عبر جنسية – transgenerique تحوي في داخلها أجناسا أقل كالبارودیا والمعارضة كما تخترق أجناسا أخرى قد تكون تخييلية، كما قد تكون خاضعة لنظام واقعي أو لها مرجعية اجتماعية أو شخصية وعلى رأسها التاريخ والسيرة الذاتية. ويمكن الحديث هنا عن تقاطع فكرة اختراق الأجناس مع فكرة باختين حول الأجناس المدرجة، إننا أمام الفكرة ذاتها– تقريبا– مع فرق خاص يرتبط بحالة انتماء كلا الناقدين.

1. التحويل الجاد:

يحتل التحويل الجاد أو الموضعة/المناقلة la transposition مكانا هاما بين ممارسات التعالق النصي، بالنظر إلى أهمية الكتب التي برزت وكتبت وفق هذا الإطار من جهة، وبتنوع الأساليب والطرائق التي تحتويها وتستخدمها هذا النوع من جهة أخرى.

وبعكس المحاكاة وأنواعها المختلفة، تمتلك الموضعة القدرة على تحويل النصوص، إلى حد نسيان طابعها التعالقي ومرد ذلك إلى تنوع خططها التحويلية والإجراءات التي تستخدمها في ذلك. ونظرا لهذه الكثافة التي يتحلى بها هذا النوع من التعالق النصي قام جنيت بمحاولة تقسيم أولية ومتفرعة لا تهدف إلى القيام بعملية تصنيف غير ممكن أساسا بل إلى عملية تحليل وفهم، ذلك أن هذه الممارسات متداخلة ولا يمكن عزلها عن بعضها البعض كما أن هذا التقسيم لا يعتمد أي قانون سوى حس الناقد[4] الذي قد يخطئ لا محالة.

تنقسم الموضعة إلى إلى قسمين كبيرين

[1]Voir G. Genette : Proust palimpseste, in Figures1, Seuils1966, p39.
[2] J-Y. Tadié, La critique littaraire…, p247.
[3] تمت هنا استعادة بعض ما ورد سابقا في كتاب "شعرية التناص"، انظر ص77.
[4] Voir G.Genette, Palimpsestes, p293.

1- **الموضعة الشكلية Transposition formelle**وهو التحويل الذي لا يمس إلا الشكل الخارجي من النص، فتغيره، وتبقي على المعنى، ويدخل ضمنها:

- **الترجمة:** وهي موضعة لسانية بحتة، يمكن اعتبارها الشكل الأكثر وضوحا والأكثر انتشارا. وتكتسي أهميتها من جانبين إذ أنها تسمح –وهذا ضروري– بأن تترجم الأعمال الهامة من جهة، ولأن بعض الترجمات يمكن أن تكون روائع في حد ذاتها des chefs d oeuvres من جهة أخرى.

- **التشكيل الشعري Versification** تحويل شكلي أيضا، يقوم على تحويل النثر إلى أبيات شعرية، وإن كانت هذه الممارسة قليلة وقائمة خاصة على الحاجة، فهي قديمة حيث قام بها سقراط حين حول قصص إيزوب Esope إلى شعر[ص300]

- **التشكيل النثري Prosification** وهو بعكس التحويل السابق، تحويل شكلي يقوم بتحويل الشعر إلى نثر، وهو النوع الأكثر حضورا. وتكتسي هذه الممارسة طابعا تاريخيا حيث تمثل مرحلة المرور إلى النثر وسيطرته، وقد فسر جنيت أولية الشعر بعيدا عما يراه القدامى من أن الشعور سبق العقل، بغياب الكتابة والشفوية التي ساعدت على بروز الشعر بدل النثر.

- transmetrisation تغيير بحر شعري إلى آخر، حيث تتحول القصيدة من بحر إلى بحر. وهي جزء تابع من حيث الممارسة إلى التحريف الهزلي la travestissemnet burlesque، وقد لاحظ جنيت على هذه الممارسة تحديدا أنها نوع من التحويل اللعبي transformation ludique إلا أن الجانب الجاد فيها يكمن أولا فيما يمكن أن يستخلصه أي شخص من درس تقني وجمالي من مثل هذه المناورات، وثانيا في أن هذه الممارسة تقوم بالإضافة أو الإنقاص من حجم الأبيات الأولى، ما يوجهنا نحو ممارسة مهمة هي التحويل الكمي.

- **الأسلبة Transtylisation** إعادة كتابة أسلوبية، تقوم بتغيير أسلوب نص ما نحو أسلوب آخر. وإن كانت هذه الممارسة في النظام اللعبي معلنة منذ العنوان.

2- الموضعة التيمية Ttransposition thematique التي تغير في قيمة النص وهي من حيث الممارسة الادبية فيما يخص النصوص المتعالقة، أكثر حضورا وأهمية، غير أن الاختلاف بين هذين القسمين لا يمنع التلاقي بينهما، حيث يحتاج تغيير القيمة تغير على مستوى الشكل والعكس...

أ-التحويل الكمي:

في هذا التحويل، يمكن للنصوص بشكل عام سواء كانت أدبية أم لا، أن تتلقى نوعا من التحويل يمس الجانب الكمي فيها، وبدقة أكبر، يمكنها أن تتلقى نوعين متناقضين من التحويل الكمي (التوسيع أوالتقليص) الذي لا يتلقى النص من خلالهما أي تعديل على مستواه التيمي. حيث يمكن القول أن تقليص أو توسيع نص ما معناه إنتاج نص آخر انطلاقا منه[1]، أكثر قصرا أو أكثر طولا لا أكثر.

الاختصـــار:

الاختصار Réduction يتم، في النص اللاحق، اقتطاع بعض الأجزاء من النص السابق. وذلك بطرق تختلف من حيث الكيفية والغاية أيضا:

- **البتر Excision:**

وهو أبسط أشكال الاختصار، يقوم فيه النص اللاحق باقتطاع أجزاء معينة من النص السابق دون تدخل آخر في العمل. ويرى جنيت أن ذلك لا ينقص من قيمة العمل بحيث يمكن أن يكون هذا البتر لصالحه إذا ما تم بتر الجانب السيئ فيه. وضمن هذه الطريقة في الاشتغال على النص السابق، يمكن أن ندخل التشذيب Emondage/Elogage الذي يخص تقليص الأعمال إلى ما لا يتعدى لحمة نسيجها السردي نازعا كل ما يتعلق بالأفكار أو التاريخ، وتوجد خاصة في روايات المغامرات الموجهة للشباب. بالإضافة إلى البتر التهذيبي l'expurgation الذي يتعلق أساسا ببتر الأجزاء التي قد تؤثر سلبا على الناشئين ويخص ما لا يجب أن يدركوه بعد، وهو إذن جانب أخلاقي يعرف بالرقابةcensure حين يمس البالغين. وقد يكون هذا البتر التهذيبي ذاتيا يقوم به الكاتب نفسه.[2]

---

[2]Op cit. p321.

*يفصل جنيت في أنواع الاختصار ويشرح كل نوع على حدة وخاصة فيما يخص التكثيف . يمكن العودة إلى كل التفاصيل الخاصة بهذه الأنواع في كتاب-Palimpsestes ص341/362.

●**الإيجاز :**

لا يمس الإيجاز concision أي جانب تيمي له معنى في النص ولكنه لا يبقي على أي من كلماته، بحيث يعيد النص اللاحق كتابة النص السابق بأسلوب موجز ليصبح لدينا نص آخر قد لا يبقي على أية كلمة من كلمات النص الأول، ولكنه لا يضيع معانيه. ومن خصوصياته الإيجاز الذاتي التي يقوم به الكاتب نفسه ويكون اشتغاله فيه على الأسلوب

●**التكثيف:**

على عكس النوعين السابقين لا يمس التكثيف condensation النص السابق إلا بطريقة غير مباشرة، إذ تتولاه عملية عقلية تمّحي فيها كل جمل النص، ولا تُبقي إلا على حركته العامة التي تصبح الممثل الوحيد للنص الملخص.*

حيث يكتسي هذا النوع الثالث من الإختصار طابعا مغايرا جراء ابتعاده عن النص السابق، حيث يتم كل شيء عن طريق عملية ذهنية تقوم بإلغاء جمل النص، وتفاصيله ولا تحتفظ إلا بحركته العامة وهو ما يعرف تحت أسماء عدة:

Condense, abrege, resume, sommaire, contraction de texte[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الإيجاز يملك بدوره هذا الجانب التكثيفي للنص، إلا أن الفرق بينه وبين التكثيف، هو أنه يفعل ذلك على مستوى كل جملة على حدة، بحيث يغير كتابتها باختصارها. بينما يقوم التكثيف بالعملية ذاتها، لكن بمجمل النص.

1. الزيادة:

بعكس عملية الاختصار التي يمارسها النص اللاحق على النص السابق، تظهر الزيادة augmentation عملية مضادة للأولى تضيف أجزاء إلى النص السابق، وذلك بطرق ولغايات متعددة أيضا:

[1] Op cit, p341.

- **التمطيط Extension** : التي يقوم من خلالها النص اللاحق بإضافة مقاطع للنص السابق دون مساس بجمله أو مقاطعه الخاصة .

- **الإسهاب Expansion**: يعتمد النص اللاحق في هذه الحالة، على عملية تمديد تتعلق بأسلوب النص السابق، وذلك بالاشتغال على جمله ذاتها بمضاعفة طولها، ويمكن زيادته إلى أكثر من ضعف واحد.

- **التوسيع: Amplification**

تعتبر الممارسات التوسيعية السابقة ممارسات بسيطة ولا يمكن أن يقوم عليها نص أدبي، غير أن تظافرهما يمنحنا النوع الأخير والأهم، الذي يمارس على النص السابق زيادة جملية، مع الاشتغال في الوقت ذاته على جمله الأصلية وذلك بتمديدها. وقد عاد جنيت في السياق إلى نصه **الأشكال 2** لاستكمال عمله[1] الخاص بهذا النوع.

وهذان الشكلان الخاصان بالاشتغال على النص السابق من حيث الكم –تحديدا– لا يتمتعان باستقلالية تامة، إذ كثيرا ما يتواجدان بشكل مترابط ومشترك في النص ذاته، بحيث إذا لم يقم النص على أيهما قام على ترابطهما انطلاقا من الصيغة التالية:[2]

حذف (suppression)+إضافة (addition)=استبدال (substitution)

ومن الواضح أن النصوص تقوم على هذه الصيغة أكثر من قيامها على عمليتي الحذف والإضافة كل على حدة عدا الحالات البسيطة للتحويل.

[1] Voir G. Genette, Figures2, Seuils1969.
[2]Voir Genette ,Palimpsestes, p348.

ب-التحويل الصيغي Transmodalisation :

التحويل الصيغي هو "كل تعديل يمس طريقة التمثيل الخاصة بالنص السابق"وهو تغيير لا يمس جنس العمل بل طريقة تمثيله [1]. وهو ما يعني تغييرا في الصيغة Mode التي تُعرف بدورها على أنها" التمثيل"[2] فهي لا تمس جنس العمل مطلقا بل طريقة تمثيله، ومن ثمة فهو -تغيير- مرتبط أساسا بما يعرف منذ القدم (أرسطو) بالدرامي dramatique والسردي narratif. ويمكن أن تقوم هذه التحويلا ت بطريقتين:

1.التحويلات ما بين الصيغ intermodales، وهو التغيير الذي يشمل التحويلات الحاصلة بين الصيغ أي التغيير من السرد الى الدراما والعكس.

1-**التشكيل الدرامي dramatisation**: أي الانتقال من الصيغة السردية إلى الدراما، وحتى اقتباسات السينما. عادة ما تصاحب هذا النوع عملية تغيير حيث ينبغي تقليص الزمن السردي ليتناسب مع معطيات العرض كما تنتفي انسيابيته لأن العرض يتم في الحاضر دوما ولا يمكن التلاعب بالزمن. كما سيتحول الأسلوب إلى مباشر دوما مادام الحوار هو ما سيتم اعتماده. وكل ما يسرد في هذه الحالة سيسرد على لسان الشخصيات لا غير[3] وهو ما يجعل قسما كبيرا من النص السردي يضيع لا محالة.

2-**التشكيل السردي narrativisation**: ينقل الدراما إلى السرد، وهي عملية نادرة مقارنة بالأولى رغم قدرات النص السردي، مردها إلى أسباب خارجة عن الأدب حيث أن تحويل النصوص وعرضها تجاري بالدرجة الأولى.

2.التحويلات داخل الصيغ intramodales وتشمل التغييرات والتحولات التي تحدث داخل الصيغة ذاتها، وتخص كل تغيرات السرد والدراما.

1.**التحويلات الدرامية**: وهي ضعيفة، حيث أننا لا نجد دراميا قدرة كبيرة على التحويل ما عدا تحويلات الإخراج أو تغيير في خطاب الشخصيات...[4]

---

[1] Op cit,p395.
[2] G. Gentte, Discours du reçit, 1er ed :1972,p 164.
[3] Palimpsestes, p398.
[4] Ibid ; p404/406.

2. **التحويلات السردية** وهي متعددة ومتنوعة يأخذها جنيت في معظمها من أعمال السابقة خاصة من " أشكال3" و "خطاب الحكاية" أو "عودة إلى خطاب الحكاية"

- **التنظيم الزمني ordre temporel:**

وفيه يغير النص اللاحق النظام الزمني للنص السابق الذي يكون كرونولوجيا، وذلك بإدخال المفارقات الزمنية anachronies[1] [أي ما يعرف بالسوابق analepses/اللواحقprolepses] على هذا النظام المتسلسل زمنيا.

- **المدة والتواترdurée et fréquence:** وهو ما يخص "نظام سرعة الحكي"[2]، حيث تملأ ثغرات سردية أو على العكس تحذف بعض المقاطع الخاصة بالحكي وتعوض بمقاطع وصفية حيث يتوقف الحدث.

- **الصيغة\ المسافة Mode distance** وهو التغيير الذي يمس الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر وكذا وجهات النظر.
- **Mode perspectiveالصيغة/ الأفق** [3]حيث يتم تعديل "وجهة النظر" السردية او ما يعرف بالتبئير focalisation[4]

يجيب جنيت عن التساؤل الذي طرحناه سابقا، مؤكدا على عدم وجود تحويل بريء[5] حيث يقدم التحويل تغييرا ما في المعنى لا محالة، غير أنه يؤكد على أن عملية التحويل، وخاصة بالنسبة للمترجم والناثر وكاتب الأبيات... تختلف عن غيرها، حيث تختفي عند هؤلاء "قصدية" تغيير المعنى حتى وإن حدثت مادام همهم هو قول الشيء نفسه، بينما يحتمل التوسيع أو التبئير نية إضافة شيء ما للمعنى.

[1] Voir G.Genette, Figure 3, Seuils 1972, p78.
[2] Ibid,p406.
[3] يبدو أن جنيت جمع بين هذين المصطلحين بهذه الطريقة بعد الانتقادات التي وجهت له فيما يخص خطاب الحكاية نظرا لعلاقة الصيغة بالمسافة ونوعها، انظر، Nouveau discours du reci t, p321.
[4] انظر figure3; nouveau discours
[5] Voir Genette, Palimpsestes, p417

جـ الموضعة التيمية transposition thematique

1.**التحويل الحكائي**transformation diégétique :

يهتم بالسؤال متى وأين؟ حيث يقوم الفعل في أي نص سواء كان تخييليا أو تاريخيا داخل إطار زمكاني محدد [بطريقة ما]، فضاء تاريخي جغرافي هو ما يسميه جنيت diégèse والتحول منه إلى آخر يعني الانتقال من عصر إلى آخر، أو من مكان إلى آخر وهو ما لا يمكن أن يحدث دون تغيير ولو طفيف في الفعل [لا يمكن أن يتصرف فاوست 2008 مثل فاوست 1800] وبحسب العمل التحويلي ينبغي التفريق بين **التحويلات داخل حكائية** homodiegetique التي لا تغير فضاءها الزمكاني و**التحويلات خارج حكائية**heterodiegetique التي تغير فضاءها الزمكاني مثل أوليس، ومنها تغيير جنس البطل، أو جنسيته...إلخ.

2. التحويل التداولي Trans pragmatique

التي تجيب عن السؤال كيف وماذا؟[1]. وقد لا نجدها مطلقا بشكل مستقل بحيث تكون عادة داخل نظام تحويلي أوسع إما حكائي أو دلائلي حيث لا يمكن ان نغير في الفعل إلا لسبب ما.

3. التحويل الدلالي Transformation semantique

لا يمكن بأي حال من الأحوال (رغم تحديات البعض، مثلما فعل بورخيس الذي اعاد كتابة دونكشوت) أن نغير معنى نص سابق ما دون أن نغير نظامه وفعله وحركته وحتى شكله.

وفي عملية التحويل عموما، يمكن الحديث عن تحويلات ذات طابع شكلي بحت كالتشكيل الشعري مثلا، وأخرى تكتسي أهمية كبيرة من حيث علاقتها بالنص السابق. وقد اعترف جنيت أنه ليس هناك من تحويل بريء إذ ليس هناك نص يقوم بتحويل نص سابق دون أن يمارس عليه –بشكل أو بآخر– نوعا من التغيير الذي يمس جانبه الدلالي ولذلك أطلق مصطلح التحويل الدلالي transformation sémantique على كل تغيير يمس تيمة النص السابق وهو ما يتم عبر تحويل في الحكاية [التحويل الحكائي* diégetique] أو عبر تعديل أحداث ووقائع يتأسس عليها الفعلaction في النص السابق، وهو ما يعتبره تحويلا تداوليا t.pragmatique

[1]Op cit, p442.

جـ –استبدال الحوافز la substitution des motifs*

يحاول التحويل التحفيزي la transmotivation باعتباره أحد الإجراءات المهمة في التحويل الدلالي، الإجابة عن السؤال لماذا؟ ويحوي ثلاث مظاهر أولها:

- **التحفيز البسيط**Motivation simple وهو إجراء إيجابي، يقضي بإدخال موتيف لم يكن موجودا في النص السابق أو على الأقل لم يشر إليه النص السابق[1].
- **اللاّتحفيز**Démotivation: وهو إجراء سلبي أساسا، يمحو به النص اللاحق ما وجد كموتيف أصلي في النص السابق
- **التحويل التحفيزي** Transmotivation: وهو إجراء يجمع أهم الإجراءين السابقين معا، بحيث يقوم النص اللاحق بحذف الموتيف الذي يقترحه النص السابق، وإضافة موتيف آخر جديد

هـ– التحويل القيمي Transvalorisation

يتميز التحويل الدلالي بهذه العملية التي يتم فيها اشتغال النص اللاحق على القيمة valeur الخاصة بالنص السابق. ويظهر هذا الإجراء بشكل خاص في تقييم الشخصيات valorisation d'un personnage الذي تمنح فيها الشخصية دورا أكثر أهمية في نظام قيم النص اللاحق، مما كان لها في النص السابق، وذلك عبر تحويل تداولي (تغيير حركية الفعل) كما يظهر في الحركة العكسية المتمثلة في إلغاء القيمة dévalorisation والتي تعني إعطاء الشخصية دورا أقل قيمة مما منح لها في النص السابق. وهاتان الحركتان معا تشكلان نوعا آخر هو التحويل القيمي transvaloration الذي يتم من خلاله تقييم ما ليس له قيمة، وإهمال ما له قيمة في النص السابق، وهو النوع الذي يمثل مجموع الإجراءات الممارسة من حيث التقييم وعدمه، عكس الأصل النصي[2].

وبإمكاننا أن نعتبر هذا العمل، الذي يقدمه جيرار جنيت أكبر الجهود تطورا وتقنية في مجال نظريات التناص. غير أنه خارج التصنيفات الدقيقة والعمل التعليمي المسهب الذي يقدمه، لم يستطع أن

*–لسنا المستخدمين لهذا المصطلح بل هناك أيضا حميد لحميداني في بنية النص السردي ومحمد معتصم في ترجمة كتاب جنيت عودة على خطاب الحكاية ص،233.

[2]Voir G. Genette,op cit, p514.

ينجح في فرض مصطلح العلاقات عبر النصية بديلا للتناص، الذي احتفظ به لمستوى ضيق لم يصمد طويلا أمام الاستعمال الكبير له في مستويات أكثر سعة. حيث لم يتبع جنيت كثيرا في السنوات التي تلت كتابه اطراس[1]. وهو إن كان قد نجح في فرض مصطلح التعالق النصي الذي ظل يستخدم في المعنى الذي وضعه له، إلا أن مصطلح التناص استخدم في أحيان كثيرة، بمعنى يقع في المنتصف بين المعنى الواسع الذي حددته جوليا كرستيفا، والمعنى الضيق الذي أراده جنيت، ولورون جيني قبله.

[1] Sophie Rabau, intertextes…, p69.

2) محاولات جديدة للتصنيف

ترتبط الأسماء النقدية السابقة على اختلافها، بتاريخ التناص وتطوره مصطلحا ومفهوما، منذ نشأته بداية الستينات. وهي على اختلافها، ترصد جوهر هذا المفهوم انطلاقا من وجهات نظر مختلفة في تداولها للمصطلح، وتتفق في مجملها على أن التناص ظاهرة تدخل في صميم العملية الأدبية.

وإذا كان أصل هذه الفكرة هو حوارية باختين، ما دعا بعض المشتغلين، في هذا الحقل ينادون بالعودة إلى الأصل، نظرا لما أفرزه مصطلح التناص من إشكالات[1]، حيث تفرع المفهوم، وكذا المصطلح، ليعني على فترات مختلفة ظاهرة واسعة تضيق في فترات أخرى خاصة مع جنيت، بينما تم الإستغناء في فترات أخرى عن المصطلح لصالح مصطلحات أخرى...

ومن حقنا، بعد أن تناولنا هذا الجانب التاريخي والمعرفي الذي صاحب نظريات التناص أن نتسائل عن مصيرها باعتبارها مخاضا نقديا هاما، في بيئتها، قبل أن ننتقل إلى تلقيها وتأثيرها على الساحة النقدية العربية، لا لرصد تحولاته الجديدة، بل لرصد التصنيفات التي لم تكن ممنوحة سابقا. تحذونا في ذلك رغبة في مواصلة تتبع حركية المفهوم والمصطلح، خاصة أنه منح تصنيفات أخرى تولدت عن الجمع بين التصنيفات السابقة المتبعثرة، ونتجت عن قراءة النقاد الغرب في الفترة الأخيرة لكل التراكم النقدي المكثف الذي صاحب هذه النظرية، رغم قصر المدة الزمنية.

لقد استطاع مصطلح التناص، بحسب تتبعنا، أن يفرض نفسه على مجموع المصطلحات التي تم استخدامها بدائل له، غير أنها تراجعت ولم تتجاوز حقل مستخدميها، حيث نجد التناص يحضر عنوانا للعديد من الكتب التي صدرت في العشرية الأخيرة، نذكر منها

1. L intertextualité , Sophie Rabau , Flammarion 2001
2. L intertextes asiatique, Regis Poulet, you feng, Paris, 2001
3. intertextuality, Graham Allen, psychology press,2000
4. l intertextuaité, Nathalie Limat-Lettelier, Marie Miguet Ollagner , presse uni , 1998.

[1] Voir Vladimir Ciline, le dialogisme …

5. Initiation à l intertextualité, Anne Claire Gignoux, Ellipses 2005/2010.
6. Textualité et intertextualité des contes, Ute Heldmann et Jean Michel adam, Classiques Garnier 2010.

وقد حاولنا أخذ عينات منها لا بهدف تجديد المفهوم وتتبع مساره، بل لأن هذه الكتب تقدم لنا تصنيفات جديدة أو بعبارات أدق **محاولات لتصنيف** مختلف العلاقات التي تربط بين النصوص انطلاقا من المعطيات النظرية السابقة، وهو ما يسهل علينا العمل وفق أفق جديد يجمع بين الآراء السابقة، وهي جهود تحصيلية هامة دفعتنا نحوها الرغبة في تتبع التطور الذي يمكن أن يقدمه مفهوم نقدي أو مصطلحي ما في ظل نظرية بعينها.

1. تصنيفات نتالي بييغي غروس

"يحرك التناص إذن الأشكال الدلالية للنص الأدبي، وشروط قراءته، ومفهومه، وطبيعته العميقة"

مدخل إلى التناص

صدر لنتالي بييغي غروس **Nathalie Piégay Gros**، كتاب هام تحت عنوان "**مدخل إلى التناص**"**Introduction à l intertextualité** ، حاولت من خلاله الجمع بين التأريخ للمصطلح والمفهوم، وبين محاولة إيجاد إمكانات جديدة للتعامل معهما على ضوء المعطيات السابقة. وقد لا تكون هذه المحاولات هي الأخيرة فيما يخص التناص، إلا أن ما تقدمه حول تاريخية المفهوم والمصطلح، وتصنيفاتها الواضحة حتى في اعتمادها على المقاربات السابقة، أعطاها إمكانية خلق رؤية قد لا تختلف كثيرا عما سبق ولكنها تكتسي أهمية خاصة باعتبارها ستمنحنا عينة من عينات التعامل الغربي مع التناص.

تعتبر غروس التناص عنصرا أساسيا في بناء الأدب، وتعرفه على أنه "الحركة التي يقوم النص من خلالها بإعادة كتابة نص آخر"، وتفرق بينه وبين المتناص الذي تعتبره مجموع النصوص التي يتقاطع معها أو يستدعيها النص بشكل معلن أو خفي. وهو ما يجعل التناص بالنسبة إليها في هذه الحالة، نوعا عاما يشمل كل التلوينات والمصطلحات التي رأيناها مع النقاد السابقين والتي قطعها هذا المفهوم خلال مساره التاريخي العام. كما يشمل جميع أنواع الارتباطات بين النصوص ذلك أنه بالنسبة إليها يحيل إلى المحاكاة والتحويل اللامنتهيين للتقاليد، من طرف الكتاب والكتب، وهو ما يجعله عنصرا مؤسسا للأدب[1].

وقد انبنى التصنيف الذي تقدمه غروس على إعادة هيكلة للرؤى السابقة، وصياغتها وفق أفق جديد يعتمد على الطريقة التي يتم من خلالها حضور النص.

[1] Voir Nathalie Piégay-Gros, Introduction a l intertextualité , p7\8.

1.**علاقات الحضور relations de copresence** وتضم كل العلاقات التي يحضر من خلالها نص في نص آخر وتشمل بدورها

أ.الاستشهاد Citation :

الذي تعرفه على أنه:

"يتقدم بوصفه، شرعيا، الشكل الرمزي Emblematique للتناص ذلك أنه يجعل دخول نص في نص آخر بارزا للعيان"[1]

ويكون في استخدام علامات التنصيص والخط المائل تجسيدا لغيرية هذا النص. غير أن أهمية الاستشهاد لاتكمن في تحديده بل في القدرة على تأويله، وذلك بتحديد خيارات النص المستشهد به، وحدود النص المجتزأ وكيفية إعادة تركيبه والمعنى الذي يكتسيه بإدخاله في النص الجديد...إلخ.

ويمتلك الاستشهاد السلطة التي يعرف بها، لكونه ظاهرا، غير أنه قد يفقد هذه السلطة كما قد يفقد حضوره التزييني حين يدخل في صلب العمل ويشكل معه لحمة واحدة حين يكون متخفيا وغير ظاهر في الأعمال الروائية خاصة[2]. وهو ما يعني أن بعض الاستشهادات لا تحافظ على طرق تعيينها المعروفة كعلامات التنصيص أو الخط المغاير... وهو ما يعيدنا إلى ما قاله ميشال شنايدر عن ضبابية العلاقة بين هذا الأخير، وبين السرقة الأدبية.

بـ.المرجع Reference

يتفق المرجع مع الاستشهاد في كونه شكلا ظاهرا من التناص، ويختلف عنه في كونه لا يعرض النص الذي يحيل عليه، حيث لا يقوم إلا بإحالة القارئ على النص، دون أن يأتي به حرفيا.

جـ. السرقة Plagiat

تعرف السرقة بمقابل الاستشهاد على أنها الجزء الخفي من التناص، أو تنضوي تحته، وتعرف على أنها "استشهاد غير معلن"[3]

[1] N P-Gros, p45\46.
[2] Ibid , p48.
[3] Ibid, p50.

د. الإيحاء allusion

أقل ظهورا وعلنية من الاستشهاد وأقل حرفية كذلك. حيث يفهم القارئ ما يحاول الكاتب قوله دون إشارة مباشرة، كما لا يحيل الإيحاء بالضرورة على المدونة الأدبية، إنه يوحي بشيء ما فقط:

"هذا الشيء ليس مدونة أدبية دوما... ومثلما يمكن أن نستشهد بكتابات غير أدبية، يمكن أن نحيل، عن طريق الإيحاء، على التاريخ، على الميتولوجيا، على الآراء أو على العادات"[1]

كما تشير غروس إلى أن هناك أنواعا من الإيحاء، يضاف إليها الإيحاء اللفظي، ويمكن للإيحاء ألا يكون متخفيا، حيث يتخذ غالبا شكل إعادة حرفية إلى حد ما ومتضمنة.

2.علاقات التحريف [الاشتقاق]: Relations de derivations

تجسد الأنماط السابقة الحضور النصي الواقع والمتفاعل مع النص من سمته الأكثر ظهورا إلى الأكثر تخفيا. بينما تعتمد غروس في هذا النمط على ما ورد عند جيرار جنيت، ذلك أنه أهم من فصل في هذه الأنواع، وتجعل كلا من المحاكاة الساخرة والباستيش على النمطين الرئيسيين الذين تنضوي تحتهما كل أنواع التحريف الأخرى.

أ. المحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي[2] La parodie et le travestissement burlesque

المحاكاة الساخرة طريقة من طرق التوحيد بين نص وآخر، تعتمد على القيام بعملية تحويل له، وتختلف عن النوع الثاني في كونها تنتمي إلى نظام لعبي أو عملها ينتمي إلى نظام لعبي، بينما ينتمي التحريف إلى نظامي ساتيري regime satirique غير أن الأمر يعود، في الحقيقة، إلى القارئ في

[1]Op cit , p52.

[22] اعتمدنا في بعض الترجمات المصطلحية، كما هو الحال هنا، على ما قدمه عبد الحميد بورايو، في ترجمته لكتاب الباحثة، انظر "مدخل إلى التناص"دار نينوى، دمشق، ط01: 2012، ص75.

تحديد ذلك. وبعكس المحاكاة الساخرة، لا يستدعي هذا النمط محاكاة الأسلوب لاستعادة حرفية النص حيث"ينبغي على المحاكي أن يتمسك بلحن الأغنية لا بكلماتها"[1]

يقوم التحريف على إعادة كتابة نص ما بأسلوب أدنى مع الحفاظ على الموضوع، بينما تعتمد المحاكاة الساخرة على تحويل نص بحيث تعدل في موضوعه بينما تحافظ على أسلوبه. ويبقى من الجدير بالذكر أن هناك أنواعا مختلفة من المحاكاة الساخرة منها التي تقتصر على تحريف بيت واحد، أو استعادة مقطع ما بشكل حرفي مع تغيير سياقه، وهو ما يحدث التغيير لا أكثر...إلى غيرها من الأنواع[2]

ب.المعارضةPastiche

تعرف غروس المعارضة على أنها ليست إعادة تشكيل نص محدد بل محاكاة لأسلوب. وتعتبر المعارضة ممارسة شكلية أساسا، لا يهتم فيها بموضوع النص المحاكى حيث أن ما تهدف إليه ليس نصا في حد ذاته، بل أسلوب كاتب ما، يمكن استخلاص خصوصياته من مجموع كتبه المختلفة ولا ينتهي الأمر باكتشافها في حد ذاتها، فهو إما ان يقود نحو تحليل نقدي أو نحو الخلق.

من الواضح أن غروس، قدمت الحد الأدنى من الأنماط، متجاهلة أنماطا أخرى كثيرة، ومركزة على علاقات الحضور الواضحة، والتحريفات الكبرى التي مارستها النصوص على بعضها البعض، إلا أنها لم تكتف برصد الأنماط –وإن ركزنا عليها – بل قدمت قراءة هامة حول شعرية التناص والجماليات التي يضيفها للأدب.

[1] Ibid, p65.
[2] Ibid , p57 .

2. تصنيفات تيفين صاميول:

"التناص هو النتيجة التقنية والموضوعية للعمل المتواصل والدقيق و الإرتجالي[الصدفوي] أحيانا لذاكرة الكتابة"

"التناص ذاكرة الأدب"

تقر **تيفين صاميول Tiphaine Samoyault** أن عملها ينصب على محاولة إعادة بناء فكرة التناص، ولم شتاتها التاريخي والنقدي، وذلك باقتراح رؤية توصيفية وتقنينية جديدة تستمد تصورها من فكرة الذاكرة[1]، الذي ستعتمد عليه حتى في عملية التصنيف. ذلك أن الأدب يستمد حياته ووجوده من عمل الذاكرة الكتابية، ويقوم باستعادة النصوص التي تُكتب باستمرار عبر مجموعة من الإجراءات والتذكرات وإعادة الكتابة، وهو ما يحقق عمل التناص، الذي صار وفق هذا التصور "ذاكرة للأدب"[2].

وبعيدا عن هذا الاعتبار الخاص الذي يحظى به مفهوم التناص، يوفر عمل تيفين صاميول تصنيفا هاما وتفصيلا يخص مختلف الإجراءات التي تتحرك من خلالها الذاكرة الأدبية داخل النص. والملاحظ أن التصنيف الذي تقدمه، يتجاوز ما قدمته غروس سابقا، وإن تقاطع معه، ويبحث في مختلف طرق التقاطع بين النصوص، مقترحة نوعين من التصنيف، يقف أولهما عند العلاقات التي رأيناها سابقا عند غروس، والذي يعتمد على التقسيمات التي وضعها جيرار جنيت أساسا، ونعني بذلك علاقات الحضور والتحريف. بينما يقترح التصنيف الثاني، طريقة خاصة تعتمد على خصوصية الكتابة التناصية بالدرجة الأولى.

1. علاقات الحضور والتحريف:

تعني علاقات الحضور تلك التي وضعها جنيت لوسم حضور النص "أ" في النص "ب" ، بينما يقصد بعلاقات التحريف، استعادة النص "أ" في "ب" لا بالحفاظ عليه بل بتحويله. وتقسمها صاميول إلى:

[1] Tiphaine Samoyault, L intertextualite, p06.
[2] Ibid, p33.

1. من الاستشهاد إلى السرقة:

تتضمن العلاقات المختلفة التي يتجسد من خلالها حضور النص/ النصوص السابق في النص الحالي.

أ. الاستشهاد: هو الأكثر تحديدا، بفضل أساليب التعيين المختلفة: المزدوجين، تغيير الخط...إلخ، والتي يمكن أن تكون حاضرة جميعها، كما يمكن أن يكون حضور طريقة واحدة منها كافيا لتعيين الاستشهاد، بينما يحول غيابها الكلي الاسشهاد إلى سرقة[1].

ب. المرجع: هو النوع الذي لا يحضر فيه النص السابق بحذافيره، بل يُكتفى بالإحالة عليه من خلال عنوان أو اسم كاتب أو شخصية. ويمكنه أن يصاحب الاستشهاد للتدليل على النص المرجعي، وهو ما يبين أن الاستشهاد لا يعني بالضرورة حضور المرجعية.

جـ. الإيحاء/ التلميح: يمكن للإيحاء أن يحيل على النص السابق مثل الاستشهاد، دون أن نشعر بغيريته كما نشعر بها في الاستشهاد، أي في غياب علامات التحديد والإعلان، كما يمكن أن يحيل على مجموعة نصوص لا على نص بعينه. أو حتى ألا يكون الإيحاء نصا بل دلالة ما. وتعتمد هذه الممارسة على فعالية القراءة أكثر من غيرها من الممارسات التناصية، تقول صاميول:

> "يكون إدراك الإيحاء/ التلميح ذاتيا في الغالب الأعم، ونادرا ما يكون اكتشافه ضروريا في فهم النص"[2]

د. السرقة: تغيب غيرية النص في السرقة، رغم أنها نقل حرفي أيضا مثل الإستشهاد، ذلك أنها غير ظاهرة.

من بين علاقات الحضور هذه، تعين صاميول الاستشهاد حالة وحيدة يتجلى فيها الفرق بين النصين، بينما يكتسي الغموض باقي الممارسات، بدرجات متفاوتة، إذ تكون سهلة الإدراك حين تظهر الغيرية من خلال الأسلوب أو المفردات، بينما يبتلع النص –في أحيان كثيرة– النصوص التي يستخدمها، وهو ما يجعل الاعتماد على ثقافة القارئ وحكمته أساسيا للوصول إليها.

---

[1] Op cit, p .34
[2] Ibid , p36.

2.المحاكاة الساخرة والمعارضة

تقوم المحاكاة الساخرة تحويل عمل سابق سواء لتقليده أم لإعادة استخدامه عن طريق موضعته[تحويله]. أما المعارضة فتعيد بدورها تشكيل النص، إلا أنها تقوم بذلك عن طريق محاكاة النص السابق في الوقت الذي تفعل المحاكاة الساخرة ذلك عن طريق عملية التحويل، وهو ما يجعل الموضوع غير مهم في هذه الحالة.

تضيف تيفين صاميول بعيدا، عن هذا التصنيف الذي تشترك فيه مع غروس، تصنيفا آخر يعتمد على عملية الامتصاص التي يمارسها النص على غيره من النصوص والذي يقترح بدوره ظواهر مختلفة من الإدماج واللصق **collage/integration**، وعليه، ترتبط هذه التيبولوجيا الجديدة، بآليات الكتابة التناصية، وتفرق بين المظاهر المتعلقة بالادماج، وتلك المتعلقة باللصق، مستبعدة علاقات التحريف السابقة (المحاكاة الساخرة/ المعارضة) من هذا التصنيف، ذلك أنها علاقات لا تظهر فيها غيرية النص، بحيث لا تبقي إلا على "الممارسات التناصية الصرفة" التي تهدف من خلالها إلى تأكيد غيرية النص في النص الحالي، والحضور المتفاعل بينهما.

1. عمليات الإدماج:

وهي تلك التي يتم فيها امتصاص النص للنص المتناص معه، وتنقسم بدورها إلى عمليات مختلفة.

- **الإدماج/ التثبيتIntegration-instalation**

أ. الاستشهاد المسجل (المعلن)Citation marquée

عن طريق الخط أو علامات التنصيص، وقد تكون مرفوقة بشرح تعليمي يقدم صاحبه ومصدره، وهو ما يسمح بتحديد مكان التناص مباشرة، كما يمكن أن تخفي مصدرها وتكتفي بالإشارات النصية لا غير.

بـ. المرجع المحدد Reference précise

الذي يُقترح أيضا من خلال العديد من الآليات واضحة المعالم ما يجعله ينتمي إلى هذا الصنف من العمليات، ويمكن أن يتعلق الأمر فيه بالعنوان أو اسم المؤلف أو شخصية ما من الشخصيات...إلخ، وهي إشارات يمكن من خلالها تحديد المرجع.

- **الإدماج/ الإيحاء Integration-suggestion**

وهي علاقات يكون الحضور التناصي فيها مشارا إليه فقط دون أن يتم التفصيل فيه ويعول فيه على ثقافة القارئ وقدرته على الاكتشاف والاقتراح، وتشمل بدورها:

أ. المرجع البسيط Reference simple

ما يحيل فيه اسم الكاتب أو الأسطورة أو الشخصية إلى أكثر من نص مرجعي، حيث يغدو التناص في هذه الحالة، لا نهائيا[1].

ب. الإيحاء Allusion

يتحقق وجود الإيحاء عن طريق مجموعة من الإشارات النصية الواسعة التي تجعله قريبا من المرجع البسيط.

- **الإدماج/ الامتصاص Integration- absorption**

يمتص النص في هذه الحالة المتناص دون أن يقترحه على القارئ بحيث لا يمكن تحديده بسبب غياب أي إشارة إليه، ويشمل:

أ. الاستشهاد الضمني L impli_ citation :

وهو مصطلح يمثل الإستشهاد الضمني الذي يذوب تماما في النص المستقبل ما يجعله نوعا ملغزا، إلا أن الكاتب قد يمنح بعض الإشارات الدالة عليه كقائمة في آخر الكتاب مثلا ويختلف هذا النوع من الإسشتهاد عن السرقة[2]. كما يمكن أن يقسم هذا النوع بدوره إلى استشهاد بسيط يكتفي بنزع الإشارت وتغيير الملفوظ وآخر معقد يتم فيه تغيير التلفظ.

[1] Op cit , p44 .

[2] تقدم صاميول تفصيلا لكل نوع على حدة، انظر ص45.

بـ. السرقة Plagiat

لا تختلف السرقة كثيرا عن الاستشهاد الضمني. غير أن علاقة مصطلح السرقة هنا بالتزوير والسرقة يخرجها من الطابع الأدبي إلى القانوني، ما يجعلنا نحتاج إلى استدراكها بمصطلحات أكثر شعرية ودقة لتسمية هذا النوع من الاقتراض.

2. عمليات اللصق Opération de collage

في عمليات اللصق، لا يقوم النص الرئيسي بإدخال النصوص التي يتقاطع معها فيه، بل يضعها بجانبه مانحا بذلك قيمة للمقطع ولغيريته ما يجعلنا نتساءل عن عمليات التحويل والامتصاص، بل عن الوظيفة التي يلعبها هذا التجاور، أي التساؤل عن العلاقة التي ستربط بين الجزء الملصق وما تبقى من النص. وتتم موضعة هذه النصوص عادة:

1. أعلى النصAu dessus du texte

ويكون المقطع هنا عادة عبارة عن استشهاد متبوع بالمرجع ويظهر وجوده بتلك الطريقة في أعلى النص ليفصل ويجمع بين النصين في آن واحد، ويسمى **بالتصدير** Epigraphe[1]

2. في وسط النص Au milieu du texte

وتكون عادة عبارة عن إدخال لملفات أو نصوص في النص. حيث يحدث أن تدخل النصوص الأدبية إلى متون نصوص أخرى دون أن تقوم بامتصاصها، خاصة حين تكون هذه الأخيرة صورا أو لها مفعول الصورة، كقصاصات الجرائد أو بطاقات الدعوة...إلخ وهو ما يجعل الفرق بين النص والنص المأخوذ عنه واضحا وجليا[2].

تبدو التصنيفات التي تقدمها تيفين صاميول أكثر إحاطة بالممارسات التناصية المختلفة، حيث تضيف علاقات الامتصاص واللصق في حين اكتفت غروس بعلاقات الحضور والتحريف التي يقترحها جيرار جنيت، ولعلنا نسجل هنا أن التصنيفات الجديدة لا تعد إلا تنويعا مفهوميا ومصطلحيا، يتحرى الدقة والتفصيل لما جاء عند جنيت.

[1]Voir T samyault, l intertextualité…, p47
[2] Ibid, p48.

وقد تجعل هذه الأنماط التي تصنفها صاميول، النص مفتوحا إلى ما لا نهاية، بحيث يصير عمل التناص هو البحث في شعرية هذا الانفتاح[1]، وفي النص الجمعي الذي يتطلب تفحصا مهما للذاكرة الأدبية، وهو ما حاولت الباحثة القيام به من خلال هذا العمل.

[1] Op cit, p49.

القسم الثاني:

نظريات التناص

وإشكاليات التلقي النقدي العربي

"من المعلوم كم هو صعب سماع مأخذ يوجهه إليك الآخرون، فإما أنهم يهاجمونك، ولكن ذلك لأنهم لا يعرفونك ولا يسعون إلى فهمك... وإما أنهم قريبون منك ولكن إذاك تكون القطيعة العاطفية، أو أنهم أيضا يستمرون في محبتك، ولا يقولون لك من ثم شيئا يمكن أن تشعر به كاعتراض أساسي: لقد قبلوك بما أنت عليه، رغم أن لديهم رأيهم الخاص. مما يحمل على التساؤل عن كيفية العمل لتعلم أي شيء كان عن الذات انطلاقا من أقوال الآخرين"

تودوروف:"نقدالنقد

الفصل الأول:

إشكالية

المصطلح والمفهوم

1) إشكالية المصطلح

يتقدم المصطلح باعتباره تحديا هاما يواجه العملية النقدية، بالنظر إلى الموقع الخاص الذي تتخذه صناعة المصطلح مقابل المعجم ووضعيته باعتباره يمتلك صفة فوق لغوية[1]. وإذا كان هذا ما تطرحه النظرية الغربية، فإن القضية ذاتها على الصعيد العربي تبدو أكثر تعقيدا وتتقدم على أنها أكبر تحد واجه وما يزال عملية الارتباط بين ما ينتجه الفكر الغربي من فكر، وما يمارسه النقد العربي من تلق.

ولتعريف المصطلح، نستعين هنا بما توصل إليه يوسف وغليسي في كتاب خصصه لدراسة إشكاليات المصطلح في الخطاب النقدي العربي، حيث قدم تعريفا مركبا من مجموع التعاريف التي استعرضها والتي قدمها باحثون آخرون، يقول:

> "وإذا ربطنا هذه المفاهيم بالحقل المعرفي الذي نشتغل عليه هنا(النقد الأدبي) أمكننا تعريف المصطلح النقدي بأنه: رمز لغوي(مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح، متفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي، أو يرجى منه ذلك."[2]

وهو ما سنتخذه تعريفا للمصطلح، مفيدين من جهد من سبقنا، ومتفادين تكرار العملية ذاتها[3]، وهو التعريف الذي يحدد منذ البداية الشروط التي يجدر بالمصطلح تملكها، غير أنه يطرح في الآن نفسه إشكالات عدة خاصة فيما تعلق بالتعبير عن المفهوم المحدد والواضح، وكذا مسألة الاتفاق.

يقول أحمد المديني، في ترجمته لكتاب "**في أصول الخطاب النقدي الجديد**"، مبديا وعيا مصطلحيا هاما: "إنني أنبه القارئ، من الآن، إلى مخاطر المصطلح، وصعوبة نقله. وقد عمدت بدوري إلى الاجتهاد أو إلى اقتباس ما بات معروفا ببعض التداول، والحق أني لم اجتهد إلا في حق ما وجدته

---

[1] Alain Rey, Terminologie noms et notions, que sais je, presse universitaire de France,1979, p18.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، ط01: 2008م، ص24.

[3] في هذا السياق، سنكتفي بتعريف المصطلح، بينما نحيل فيما يتعلق بتاريخ علم المصطلح، وتعريفاته المختلفة، ومفاهيمه ومصطلحاته، على كل من Alain Rey المرجع السابق، وكذا يوسف وغليسي المرجع نفسه، وذلك تفاديا للتكرار خاصة أن الهدف من البحث مرتبط بالتلقي المصطلحي وما يطرحه من إشكاليات، لا علم المصطلح في حد ذاته.

غائبا أو ما أحسست انه يشكل على الفهم، وفي اللحظة التي أدرك فيها بأن هذين المسعيين معا لا يفيان بالمطلوب كنت أورد الأصل الأجنبي، وليس في ذلك أي حذلقة كما قد يعتقد البعض" وقد رفض أن يقيم ثبت مصطلحات في الأخير نظرا لحاجة ذلك إلى عمل جماعي منظم يزيل الفوضى المصطلحية القائمة خاصة "أن الدرس النقدي الجديد الذي لا يزال في وضعية تجريبية عندنا، سيمسي قادرا على استنبات المصطلح المشترك بين المشتغلين في ميدانه حين يتحقق له ما يكفي من التداول والتطبيق والتدريس"[1]

وها هو المصطلح النقدي بعد عشرين سنة أو أكثر من التداول والتدريس يتقدم في طريق علاقته بالمصطلح الغربي، فالغاية من إيراد ما قاله المديني هنا، هو التساؤل، من خلال قراءة المنظومة المصطلحية الخاصة بالتناص، عما إذا كان يقين المديني صائبا فيما انتظره منه من تطور؟

[1]مجموعة من الكتاب، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني (من البيضاء/ بغداد، ط02: 1989، ص 08. مقدمة المترجم)، عيون المقالات، الدار

1. الحقل المصطلحي للتناص:

يرى ألان ري أن فهم مصطلح ما ووضعه بالشكل الصحيح يستوجب تحديد الحقل المصطلحي ومستخدميه وكذا الفكرة التي عليه تغطيتها بالدرجة الأولى[1]. وهو ما يقودنا، وفق هذه الرؤية، نحو تحديد الحقل المصطلحي للنظرية التي آثرنا تتبع عملية انتقالها إلى المجال العربي، وتتبع استخداماتها المصطلحية ومفاهيمها بالدرجة الأولى، مادام ذلك ضروريا لفهم المصطلح في حد ذاته.

لقد بينت الفصول السابقة أن حقل التناص يشتمل على مجموعة هامة من المصطلحات التي تصنع، رغم اختلافاتها الظاهرية، عالما مفهوميا متكاملا لا يمكننا إنكاره أو تفاديه إذا ما أردنا فهم النظرية في شموليتها، وهو في حد ذاته شرط من شروط المنهج. وسنحاول تتبع انتقاله باعتباره تعبيرا عن حقل واحد، إلى النقد العربي، وحفاظه على المبادئ العامة والمفصلية لهذا الحقل.

ولئن كان الباحث يوسف وغليسي قد قام سابقا بدراسة للمصطلحات التي يستخدمها هذا الحقل النظري، إلا أن البحث في إطار إشكاليات التلقي استوجب إعادة النظر فيها لا من باب التكرار، بل من باب المساندة من جهة، للكثير مما ورد في الكتاب، والتوسع من جهة أخرى، حيث لاحظنا أن الباحث حصر المصطلحات في بعض المصطلحات الأساسية، الجنيتية تحديدا وأهمل الباقي نظرا للتوجه العام لبحثه والذي لم يكن متخصصا في نظرية التناص بل في الخطاب النقدي الجديد كله، كما أن تعريفه للتناص بدا متأثرا بما تكرسه المدونة العربية لا الغربية على اتساعها، بالإضافة، وهذا هو الأهم، إلى سعة المدونة التي اعتمدنا عليها في تتبع المصطلح إذا ما قورنت بتلك التي اعتمد عليها الباحث.

عمليا، تطرح عملية انتقال المصطلح أكبر تحد وإشكال يواجه عملية التلقي. وما تقدمه نظريات التناص في هذا الحكم لا يعد إلا عينة لحالة مستعصية من الانغلاق وصل إليها النقد العربي في تعامله مع المصطلح. وقد لا يفارق هذا الإشكال حتى اللبنات الأساسية لعلم المصطلح في حد ذاته، حيث تصاحب مقولاته وتعاريفه الأساسية إشكاليات مصطلحية ومفهومية عدة على رأسها التفرقة بين **notion /concept**. إذ تستخدم كلمة **concept** في العادة بالفرنسية، لتمثل فعل التفكير أو موضوع التفكير في حالته المجردة العامة. بينما تستخدم **notion** في التقليد الفلسفي موضوعا للمعرفة التي تضع موضوعا وتعرفه باعتباره هدفا لعملها. وهو ما يجعلنا أميل إلى أن نستخدم –مثل ألان راي– notion

[1] Voir Alain Rey, Terminologie, p91.

كلما تعلق الأمر بالمصطلحية الوصفية والتطبيقية terminographie ونحتفظ بـ concept للجانب النظري[1]

قد يغدو، والحال هذه، إيجاد مصطلحات بديلة عن هذه المصطلحات التي أسهمت في حالة التشظي والشتات المفهومي والنظري، أو حتى مجرد انتقاء المصطلحات التي تبدو أقرب إلى المعنى المراد في المدونة النقدية الغربية، والتي تستجيب أكثر لقانون المصطلحية، واجبا ضروريا. غير أننا لا نلزم أنفسنا بإيفاء هذا الجانب حقه، لأن خط البحث كان منذ البداية تبيان الإشكاليات المختلفة لتي تواجه النقد العربي دون أن يدعي حلها البتة. ومن ثمة، فسيتركز عملنا على تتبع أهم المصطلحات الواردة في حقل التناص عموما، محاولين شرحها كما تقدمه المدونة الغربية، وتبيان أقرب المصطلحات التي تقابلها عربيا مع محاولة انتقاء الأفضل منها وتبرير ذلك، وهو عمل يحتاج إلى جهد جماعي وعلم عميق بأصول علم المصطلح.

[1] Op cit, p20.

1. Intertextualité

نورد مصطلح "التناص" على رأس القائمة المصطلحية، رغم أن أسبقية المفهوم كانت–وباعتراف جمهور النقاد– لميخائيل باختين، وذلك استجابة لما عرفه هذا المصطلح من تطور وانتشار جعله المحيل الأول على هذه النظرية، حيث تراجع المصطلح الباختيني، وغيره من المصطلحات التي حاولت أن تقدم بدورها بديلا مصطلحيا أوفى منه[1]. وعليه، كان لزاما على البحث أن ينظر في نوعية الإشكالات التي يطرحها المصطلح الأول لهذه النظرية.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية الذي أشرف عليه ميشال جارتي Jarrety Michel حول هذا المصطلح ما يلي:

> "تُجمع تحت هذه السمة كل العلاقات التي تُوحَد بين نص ونصوص أخرى، خاصة ما يتعلق بالاستشهاد والإيحاء[...] اقترحت كلمة تناص من قبل جوليا كرستيفا نهايات 1960، في إطار نظرية عامة للمتناصintertexte مستوحاة من م. باختين..."[2].

كما ورد تعريف مشابه في القاموس الفرنسي le Petit Robert يلخص هذه الكلمة في كونها: "مجموع العلاقات الموجودة بين نص [أدبي خاصة] ونص آخر أو أكثر يجد القارئ تقاربا بينها"[3] ما يعني أن المصطلح في معناه الأساسي، يرتكز على فكرة رئيسية تتمثل في **العلاقات التي تجمع بين نصوص مختلفة** أو بعبارة أخرى **دخول نص في علاقة مع نصوص أخرى**، بصرف النظر عن الاختلافات البسيطة في زوايا النظر أو الإضافات التي يقدمها كل تعريف.

وقد قام النقد العربي، بناء على العلاقة التي بناها مع النقد الغربي، بترجمة هذا المصطلح أو تعريبه أو نقله إلى العربية، بطرق شتى حاول البحث حصر معظمها على الشكل التالي[4]:

---

[1] أنظر القسم النظري الأول، الفصل الخاص بغياب المصطلح.

[2] Lexique des termes littéraires, sous la direction de Michel Jarrety, Librairie Generale Française, 2001, p231.

[3] Le Petit Robert, p1393.

[4] يجدر بنا في هذا المقام، أن نشير إلى أن أعمالا نقدية عربية كثيرة أشارت إلى إشكال مصطلح التناص وترجماته العربية، في سياق تقديماتها النظرية، غير أننا نخص بالذكر هنا، العمل الذي قدمه يوسف وغليسي في كتابه، إشكالية المصطلح، من حيث أنه سبق في وضع مثل هذا التصنيف، غير أن طبيعة العمل اقتضت إعادته هنا، ذلك أن عمل

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Intertextualité	**التناص**	أحمد المديني: "في أصول الخطاب النقدي الجديد"	98
Intertextuality	**النصوص المتداخلة**	عبد الله الغذامي: "الخطيئة والتكفير"	288
Intertextuality	**التناص**	عابد خزندار: في ترجمته لجيرالد برنس، "المصطلح السردي"	117
Intertextualité	**التناص**	صلاح فضل: "بلاغة الخطاب وعلم النص"	230/229
		صلاح فضل: "شفرات النص"	97
Intertextualité	**البينصوصية والتناص**	أحمد ناهم: "التناص في شعر الرواد"	36
intertextualité	**التناص**	فوزي الزمرلي: "شعرية الرواية العربية"	.217
Intertextualité	**التنافذ النصي/ التناص/ التداخل النصي**	كاظم جهاد: "أدونيس منتحلا"	57
Intertextualité	**التناص**	حصة البادي: "التناص في الشعر العربي".	21

وغليسي حول التناص كان جزءا بسيطا من مجموعة مصطلحية واسعة ما أدى إلى تقليص حجم المدونة التي عمل عليها وكذا المصطلحات العربية منها أو الغربية.، بينما يقوم هذا البحث على تبيان مختلف الإشكالات المتعلقة بمصطلحات التناص فحسب، ويعتمد على مدونة أوسع من تلك التي اعتمدها الباحث، ناهيك عن أن البحث سيناقش بعض الآراء التي أوردها.

Intertextualité	**التناص**	سعيد سلام: "التناص التراثي في الرواية الجزائرية"	48
Intertextualité	**التداخل النصي**	محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته" الجزء الثالث	183
Intertextualité	**التناص** **النصوص المتداخلة**	عبد الله ابراهيم: "المتخيل السردي"	05 30
Intertextualité	**التناص**	ليديا وعد الله: "التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة"	34
Intertextuality	**التناص**	منير سلطان: "التضمين والتناص"	14
Intertextuality	**التناص**	محمد رجب النجار: "توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط التناص الفلكلوري"	11
Intertextuality	**التناص/ التضمين**	ربى عبد القادر: "التضمين والتناص"	232
Intertextuality	**التناص**	ماجد ياسين الجعافرة: "التناص والتلقي"	07
Intertextualité	**التناص**	عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"	135
Intertextualité	**التناص**	منصور العمري: "إشكالية التناص"	116
Intertextualité	**التناص**	عبد الحق بلعابد:"عتبات"	28
Intertextualité	**التناص**	الحبيب الدايم: "نصوص مترابطة،مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث"	16
Intertextualité	**التناص**	عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص:البنية	09

		والدلالة"	
Intertextualité	**التناص** **التداخل النصي**	عباس مشتاق معن: "تأصيل النص"	98 97
Intertextualité	**التناص**	عبد القادر بقشي: "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي"	22
Intertextualité	**التناص/ النصنصة**	محمد مفتاح: "المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي"	40
Intertextualité	**التناص**	محمد مفتاح: :تحليل الخطاب الشعري"	125
Intertextualité	**التناص/ التفاعل النصي=**	سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي".	09 /19
Intertextualité	**التناص**	سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"	97
Intertextualité	**التناص=التفاعل النصي**	سعيد يقطين: "النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية"	21
Intertextualité **Intertextuality**	**تناص**	معجم السرديات إشراف محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين	113
Intertextuality	**التناص**	ابراهيم خليل: "في نظرية الأدب وعلم النص"	104
Intertextuality	**التناص**	طلال وهبة في ترجمته لكتاب "أسس السيميائية" لـ دانيال تشالندر	331

Intertextualité	**التناص**	بشير القمري: "شعرية النص الروائي".	67
Intertextualité	**التناص**	المختار الحسني في ترجمته لمقال مارك دوبيازي "نظرية التناص"	http://www.aljabriabed.net/n28_09hasani.htm
Intertextualité **Intertextuality**	**التناصية/ التناص**	يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"	405
Intertextualité	**التناص**	كمال الرياحي:"الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"	101
Intertextuality	**التناص**	باسل المسالمه، في ترجمته لكتاب: "نظرية التناص" لـ جراهام ألان	07
Intertextualité	**التناص**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لكتاب: "مدخل إلى التناص" لـ ناتالي بييقي غروس	05
	التناص	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	05
Intertextuality	**التناص**	معجب العدواني: "الكتابة والمحو"	13
	التناص	أحمد زنيبر: "المعارضات الشعرية، عتبات التناص"	21
	التناسخ	عبد الفتاح كيليطو: "الكتابة والتناسخ	15

يقودنا هذا الجرد المصطلحي، إلى ملاحظات كبرى يمكن اختصارها في

1. أن النصوص العربية تختلف من حيث مصدر الاعتماد بين اللغتين، الفرنسية –التي تحتل النسبة الأكبر– والإنجليزية. ما يعني اختلافا في المرجعية وإن دل المصطلح في اللغتين على الشيء نفسه. غير أننا نلاحظ غياب المصطلح الأصل في نصوص كثيرة، بحيث لا تقدم المقابل الفرنسي ولا الانجليزي وغيبت المصطلح الأصلي وأوقعتنا في إشكال المعنى، وهو ما يجعلنا نستنتج أنها نصوص نقدية لم تعد للأصل الغربي.

2. أن الاختلاف المصطلحي ساد خاصة مع النصوص النقدية الأولى.

3. أن أكثر المصطلحات استخداما هو مصطلح التناص، وهو مصطلح استقر مع النصوص النقدية المتأخرة خاصة، رغم بعض الحالات الشاذة التي ظلت تصر على نحت مصطلحات جديدة كل مرة.

4. أن الناقد الواحد قد يعطي للمصطلح ذاته أكثر من مقابل عربي، رغم أن مبادئ علم المصطلح تنص على "وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد ذي المضمون الواحد في الحقل الواحد"[1].

وإذا كان قانون المصطلحية، يسمح بإمكانية الميل نحو المصطلح الأكثر شيوعا واستقرارا كما تقول أسس وضع المصطلح[2]، وهو في هذه الحالة مصطلح "**التناص**"، فإن هذا المصطلح يستجيب لمعطيات لغوية ومفهومية ومصطلحية أخرى، تعزز حضوره السابق وقدرته على الاستقرار مقابلا لمصطلح **Intertextualité** أو **Intertextuality**.

إن مصطلح **Intertextualité** **يعني** العلاقات المختلفة بين النصوص، أي عملية تفاعل بين نصوص مختلفة تنتج نصا، خاصة أن السابقة **inter** **تعني** فيما تعني العلاقة المتبادلة[3]. وإذا كان مصطلح النص متفقا عليه، فيمكن أن تزيد السابقة بهذا المعنى من التأكيد على استجابة المقابل "تناص" للفكرة التي يعبر عنها هذا المصطلح، خاصة أن الكلمة تحوي معنى التفاعل في معناها العربي، رغم

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص76.

[2] نورد هنا ما يقوله محمود فهمي حجازي، في كتابه "الأسس اللغوية لعلم المصطلح" : "... وفي هذه الألفاظ يقتضي الأمر "شيئا من التحرر، ويجب أن يكون المقياس هو غلبة الاستعمال، لا مطابقة اللفظ للأصول العربية، فهنا ينبغي أن نكون أقرب إلى التسجيل"، أنظر ص152.

[3] Le Nouveau Petit Robert, 2003, p1385.

الاعتراض الذي يبديه الناقل الأول للمصطلح على هذا المصطلح المستقر. في كتابه الذي حاول أن يتتبع الشعر العربي منذ ظاهرته التقليدية الأولى إلى الفترة المعاصرة[4] حت عنوان فصلي يتعلق بالنص الغائب كما يسميه بنيس ورد حول المصطلح بداية ما يلي: "كان تناولنا لمفهوم التداخل النصي في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب جديدا على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح l intertextualité بعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بالتناص الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي. ونتشبث عكس ذلك بالتداخل النصي لأن ترجمة المصطلح تخضع، قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية، ومن ثمة فإن الطابع العوفي لترجمة التناص لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره. واستعمالنا لترجمة التداخل النصي ليس كافيا، لان المقاربات النظرية المتداولة، هي الأخرى في خطابنا النقدي، لم تعتمد المراقبة المنهجية وهي تتعامل مع كل من الشعر والسرد بمستوى نظري موحد ذلك منزلق الدلائلية عموما، ولكنه منزلق بدون حدود في الحقل النقدي العربي. إن شعرية الإيقاع تنفصل عن شعرية الاستعارة ومهما كانت شعرية الإيقاع حديثة فإن الوضعية المختلفة لكل من الشعر والسرد في العلائق النصية كان باختين ترصدها منذ بداية القرن العشرين، ومن ذلك فإن قراءة الحوارية طمست هذا الاختلاف"[5]

وقد قدم يوسف وغليسي شروحا عن بعض المصطلحات الواردة في الجدول السابق، وردَها[6]، غير أنه لم يحسم فيما يتعلق بالخيار المصطلحي الذي يريده، حيث تحدث عن خيارين **التناصية** أو **التناص**، ولم يرفض المصطلحات القريبة منها، غير أنه وعى بمسألة الفروق بين مصطلحي Intertexte وIntertextualité، وهو ما سنسجله كإشكال إضافي يضاف لهذا المصطلح، يقول الباحث:

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث:بنياته وإبدالاته، الجزء الثالث/ الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط03: 2001،

[5] المرجع نفسه.

[6] قام يوسف وغليسي بمناقشة العديد من المصطلحات المقدمة في هذا الإطار، وعليه لن نقوم بالعمل ذاته تفاديا للتكرار، خاصة أن الغاية ليست ذاتها. كما أن الباحث يقدم أسبابا وجيهة لذلك الرفض، نشاركه في معظمها، أنظر، ص404.

"لكن من خطل الاشتراك اللفظي والالتباس المعرفي أن نسوي بين المصطلحين الأجنبيين(Intertexte وIntertextualité)، حين نقابلهما بترجمة موحدة(تناص)! أما ما فعله أحمد المديني(وتأثره فيه محمد عبد المطلب حين ترجم المصطلحين بالثنائية(تناص، التناص) فلا معنى له على الإطلاق، لأن(أل) التعريف لا دخل لها في تحديد الفرق هنا![...] نترجم المصطلحين بإحدى الطريقتين: إما التناص(Intertexte) والتناصية(Intertextualité)، وإما المتناص(Intertexte) والتناص(Intertextualité)، للحفاظ على الفوارق الرفيعة بين المفهومين"[7]

وعليه، وجب البحث في هذه الثنائية المصطلحية وغيرها، مما يشكل لتبيان التشابهات أولا، ومن ثم الفروق التي يجب أن يتنبه لها الناقد المتلقي في المرحلة الثانية.

2. Intertexte

يرتبط هذا المصطلح بسابقه ارتباطا وثيقا، غير أنه رغم سهولته الظاهرة، يطرح إشكالا أكثر تعقيدا من أصله السابق، من حيث معناه وكذا ما وُضع له كمقابل. وعليه، ارتأينا تقديم المقابلات المصطلحية العربية قبل الخوض في مناقشة المصطلح ومحاولة ضبطه:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Intertexte	**المجال التناصي**	"معجم السرديات" إشراف محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين	**113**
Intertexte	**التناص** **المناص**	سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"	97 111
	المناص	عبد القادر بقشي: "التناص في الخطاب النقدي	22

[7] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص405.

		والبلاغي".	
Intertexte	**تناص**	عباس مشتاق معن: "تأصيل النص"	84
Intertexte	**المناصات**	الحبيب الدايم: "نصوص مترابطة، مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث"	148
	التناص	عبد الحق بلعابد: "عتبات"	137
Intertexte	**التفاعل النصي**	أحسن مزدور: "مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية"	106
Intertexte	**المتناص**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لكتاب: "مدخل إلى التناص"	39
Intertexte	**التداخل النصي**	نبيل منصر: "الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة"	18
Intertexte	**مابين نص/ متناص**	عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"	144
Intertexte	**التناص**	أنور المرتجي: "سيميائية النص الأدبي"	56
Intertextes	**المتناصات**	فوزي الزمرلي: "شعرية الرواية العربية"	22
Intertexte	**تناص**	احمد المديني: "في أصول الخطاب النقدي الجديد".	100
Intertext	**التناصي**	عابد خزندار: في ترجمته لجيرالد برنس، المصطلح السردي	117
Intertexte	**التناص/**	يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في الخطاب	405

Intertext	**المتناص**	النقدي العربي الجديد"	
Intertexte	**المتناص**	كمال الرياحي: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"	99

يفرز هذا الجدول أهم الإشكالات التي تواجه المصطلح النقدي العربي، ألا وهو **التشتت**، ومنح أكثر من مقابل لمصطلح واحد، ما يعد هدرا للرصيد المعجمي العربي لا غير[8]. وإن كنا قد تفادينا هذا الإشكال مع المصطلح السابق إلى حد ما، حيث استقر مصطلح التناص، نواجه مع هذا المصطلح المشتق عنه في الأصل الغربي –أو العكس– إشكالات عدة نحصرها فيما يلي:

1. وجود حوالي 10 مصطلحات وضعت مقابلا للمصطلح ذاته.

2. حضور مصطلح **التناص** مقابلا لهذا المصطلح رغم أنه وظف لمصطلح آخر. وجدير بالذكر هنا أن معظم النقاد الذين يوردون مصطلح التناص هنا، لا يفرقون بين المصطلحين في لغاتهما الأصلية ومفاهيمها النظرية، ويعتبرونهما شيئا واحدا، مع أن الحقيقة النظرية بعيدة عن هذا التصور.

3. استخدام أكثر من مقابل عند الباحث نفسه عكس ما نصت عليه مبادئ علم المصطلح، كما ذكر آنفا.

4. عدم قدرة هذا المصطلح على الاستقرار أو التطور، بحيث تقابلنا كل مرة مصطلحات جديدة لا علاقة لها بباقي المصطلحات، ودون تبرير الخيارات المصطلحية الجديدة في الغالب الأعم. حتى يومنا هذا.

وإذا كان مصطلح التناص قد استقر، وبرر وجوده، بالاستناد إلى قانون المصطلحية. يواجه هذا المصطلح إشكالية في الفهم حيث يؤخذ في الكثير من الأحيان على أنه مرادف للتناص بالمعنى السابق.

والواقع أن هذا المصطلح يظل لصيقا بالمصطلح السابق، غير أنه كما هو واضح في المدونة المصطلحية الغربية، يستقل عنه من حيث البناء الشكلي وكذا المفهوم. ففي الحالة الأولى نجد رسم

[8] أنظر ما يقوله محمود فهمي حجازي في هذا السياق، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص228.

الكلمتين مختلفا intertextualité و intertexte ما يعني أننا إزاء مصطلحين مختلفين، ويوجب التعامل مع المقابل العربي بدقة أكبر مما ظهر من خلال الجدول، فلا يجوز أن نستخدم **تناص** للحالتين. بالاستناد إلى المعنى اللغوي سيكون l intertexte هو النص الذي يقع بين النصين أو النص الذي يجعل النصين مشتركين أو متفاعلين، بمعنى أنه النص الذي يقوم **بفعل التناص،** وبالاستناد إلى المعنى الذي يرد في شكله الواضح عند ريفاتير خاصة، يمكن أن نضع مقابل هذا المصطلح، كلمة **متناص** وهي كلمة تبقي على العلاقة مع المصطلح السابق تناص، وتمنح المعنى المراد من هذا المصطلح مُبيَنة الفرق بينهما، وقد تنبه لذلك ثلة من الباحثين كما يبينه الجدول، أمثال فوزي الزمرلي، ويوسف وغليسي، وكمال الرياحي، وعز الدين المناصرة وربما غيرهم ممن لم تسعهم مدونة البحث. وعليه، يمكن أن يكون الثنائي intertexte / intertextualité هو: **تناص/ متناص.**

3. Dialogisme

لا ينكر ناقد، سواء عبر المدونة النقدية الغربية أو العربية، العلاقة التي انبنت بين مصطلح التناص وهذا المصطلح،وعليه فهو من المصطلحات الهامة، بل والضرورية لتاريخ هذه النظرية، غير أن سبب تأخيره هنا، هو تأخره في الساحة النقدية إذا ما قورن بالمصطلح السابق. أما عن مقابلاته العربية فهي كالآتي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Dialogisme	**الحوارية**	أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد.	102
	الحوارية	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	49
	الحوارية	ربى عبد القادر: الالتضمين والتناص	09
	الحوارية	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	138
	الحوارية أو الصوت المتعدد	أحمد ناهم	7

Dialogisme	**الحوارية**	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد	391
Dialogisme	**الحوارية**	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج	79
Dialogisme	**الحوارية**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لكتاب: "نظرية التناص"	32
Dialogism	**الحوارية**	باسل المسالمه في ترجمته لكتاب: "نظرية التناص"	55
Dialogisme	**الحوارية**	مختار الحسني في ترجمته لمقال مارك دوبيازي: نظرية التناص.	
Dialogism	**الحوارية**	عباس مشتاق معن: "تأصيل النص"	21
Dialogism	**الحوارية**	صالح فخري في ترجمته لكتاب: "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري"	06

يعرف معجم مصطلحات الأدب، الحوارية على الشكل التالي:

"بحسب نظرية الشعري الروسي ميخائيل باختين، في بداية القرن العشرين، ، يتميز النص الروائي بحواريته. حيث تسمع في كل ملفوظ من ملفوظاته أصوات عدة (راوي، شخصية...) لا بل ومجموعات إجتماعية عدة (مستوى اللغة، الصور النمطية...)"[9]

ولاشك أن أولى الملاحظات التي يمكن تقديمها هنا، هي قلة المصطلحات المقترحة مقابلا لهذا المصطلح، مقارنة بالمصطلحين السابقين أو حتى بعض المصطلحات التي ستلي، بالرغم من أن الأمر يتعلق بالمدونة ذاتها، وهو ما يؤكد على تراجع المصطلح إذا ما قيس بمصطلح التناص من جهة، وبأسباب أخرى تتعلق بالجانب المفهومي أساسا من جهة أخرى كما سنعرف في الفصل اللاحق حول المفهوم. غير أن ما يميز هذا المصطلح كذلك على الرغم من المشاكل التي يعانيها المفهوم والممارسة، هو استقراره على مقابل واحد وهو الحوارية ما يغنينا عن البحث تحقيقا لمبدأ شيوع الاستعمال.

4. Polyphonie

يرتبط مصطلح الحوارية بمصطلح Polyphonie ارتباطا وثيقا لا لانبثاقهما عن الباحث ذاته فحسب، بل عن المبدأ ذاته الذي يرى في اللغة عملا متفاعلا يتجاوز ما هو لساني. غير أن خصوصية هذا المصطلح تكمن في ارتباطها بالجنس الروائي في مقابل المونوفونية أو أحادية الصوت. ويمكن حصر ورودها العربي على النحو التالي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Polyphonie	**تعددية الأصوات**	سعيد سلام: "التناص التراثي"	152
Polyphonie	**الصوت المتعدد**	أحمد المديني: "في أصول الخطاب النقدي الجديد".	102
	التعدد الصوتي أو	يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في	391

[9] Lexique des termes littéraires, p124

	البوليفونية	الخطاب النقدي العربي الجديد"	
Polyphony	**التعددية الصوتية**	صالح فخري في ترجمته لكتاب "ميخائيل باختين"	17
Polyphony	**تعدد الأصوات أو البوليفونية**	باسل المسالمه في ترجمته لكتاب: "نظرية التناص"	292
Polyphonie	**تعددية الأصوات**	عبد الحميد بورايو في ترجمته: "مدخل إلى التناص"	268

تنطبق الملاحظات التي قيلت حول مصطلح الحوارية على هذا المصطلح الذي كان وروده ضعيفا رغم أهميته النظرية، غير أننا سنعود إلى إشكال التعدد المصطلحي. فعلى قلة استخدامه ووروده نلاحظ أن كل ناقد يمنح مقابلا جديدا للمصطلح ذاته، كما نقابل للمرة الأولى قضية تعريب المصطلح.

سيكون، والحال هذه، الخيار المصطلحي الممكن بين:

1. **التركيب** على نحو يكون الأقرب إلى المعنى المراد لغة واصطلاحا، حيث يكون المقابل الأكثر دقة هنا هو **التعدد الصوتي** وهو على سبيل التركيب، الذي يعني "ترجمة العناصر المكونة لمصطلح أوروبي مركب إلى اللغة العربية وتكوين تركيب عربي من أكثر من كلمة يؤدي معنى المصطلح الأوروبي. وهناك مصطلحات كثيرة كونتها العربية الفصحى الحديثة بطريقة التركيب بدلا من النحت."[10]

في اللغة، تعني السابقة الإغريقية **Poly** الكثرة والتعدد[11] وعليه يمكن ترجمة المصطلح polyphonie بالتعدد الصوتي. فليس الصوت هو ما يتعدد كما جاء في ترجمة أحمد المديني لأنه ليس صوتا واحدا أساسا. غير أننا وإن وافقنا على كلام محمود فهمي حجازي، فإننا نشير إلى مسألة هامة جدا يفتقر إليها

[10] محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص77.

[11] Le Petit Robert, p2001

هذا المصطلح ألا وهي البعد الإنسجامي الذي تحققه كلمة polyphonie في معناها الغربي، حيث لا يكفي أن يتعدد الصوت بل أن يتناسق كذلك وينسجم، وهو ما لا يحققه التركيب السابق

2. **التعريب**، وهو الحل الذي يسمح به قانون المصطلح حين تعجز اللغة عن تقديم بديل أو يعجز الناقد والباحث عن ذلك مادمنا نفتقر لمصطلحات شبيهة في هذا المجال[12] خاصة أن باختين يقر أخذه للمصطلح من الموسيقى، فالأجدر بنا تركه كما هو ليكون **بوليفونية**، ما يجعلنا نحقق وحدة المصطلح من جهة، ونحفظ معناه من جهة أخرى.

5. Translinguistique

يشكل هذا المصطلح حجر أساس بالنسبة للنظرية التناصية وقد اشتهد فيه الكثيرون، خاصة أنه يرتبط بالأعلام الأوائل لنظرية التناص، ومن ثم جاء واجب البحث عن الكيفية التي تعاملت بها المدونة النقدية العربية معه:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Translinguistique	**عبر لغوي**	صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص	230/229
Translinguistique	**عبر اللغة**	حصة البادي التناص في الشعر العربي	14
Translinguistique	**عبر اللسانيات**	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	142
	عبر اللسانيات	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	137
Translinguistic	علم عبر اللسان	صالح فخري في ترجمته لـ: "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري"	212
Translinguistique	العبر-	بشير القمري: "شعرية النص الروائي"	74

[12] أنظر محمود فهمي حجازي، المرجع السابق، ص149.

	لسانيات		
Translinguistique	تجاوز علم اللغة	فهم عكام في ترجمته لكتاب جون لوي كابانس: "النقد الأدبي والعلوم الإنسانية"	142
	اللسانيات المتعالقة	نهلة فيصل الأحمدي	106

يتضح من خلال جرد المصطلح، أنه يعاني من نوع من الغياب، في المدونة النقدية العربية، مع تسجيل حضوره في الترجمات خاصة. وهي الملاحظة ذاتها التي سجلناها حول مصطلحي البوليفونية أو التعدد الصوتي وحتى الحوارية، ولعل المبرر الأكبر لهذا الغياب، هو غياب دراسات كاملة حول ميخائيل باختين وكذا جوليا كرستيفا، الذين أسهما في وضع المصطلح من جهة، ومن جهة أخرى، غياب رؤية نظرية كاملة تستوعب النظرية في مفاهيمها ومصطلحاتها وتكتفي في معظم الأحيان بالإشارة العابرة للمصطلحات دون البحث فيها. كما نلاحظ، حتى مع قلة ورود المصطلح، أنه يعاني من التعدد كسابقيه، غير أن اختلافه هنا يتعلق بالاختلاف المعروف بين اللغة واللسان كمقابل لـ linguistique بينما يتفق معظم النقاد على ترجمة **trans** بـ "**عبر**" وهو لاحقة تعني في أصلها اللاتيني عبر à travers / ما وراء au-delà de / كما تحمل معنى العبور أو التحويل[13]

6. Productivité

لا بد لنا حين نتعامل مع مجموعة مصطلحية من البحث عن كل المصطلحات التي تشكل معها حقلا مصطلحيا واحدا وعليه، كان لزاما علينا أن نهتم في هذا السياق بمصطلح Productivité الذي يمكن اعتباره أساس فكرة النص، ومن ثمة، التناص، عند جوليا كرسيتفا، وجماعة تيل كيل عموما.

تقترح المدونة العربية المقابلات التالية:

[13] Le Petit Robert , p2564.

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
	انتاجية النص	حصة البادي: التناص في الشعر العربي	21
Productivité	**الانتاجية**	سعيد سلام الرواية والتراث السردي	95
Productivité	**الإنتاجية**	معجم السرديات: إشراف محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين	114
Productivité	**الإنتاجية**	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	54
	الإنتاج	باسل المسالمة في ترجمته لـ "نظرية التناص"	53
Productivité	انتاجية	فريد الزاهي: "علم النص"	21

تتفق معظم الدراسات المقدمة، رغم قلة ظهور المصطلح، عدا ما جاء في الترجمات، أو في بعض الأعمال الخاصة، على تقديم **الإنتاجية** مقابلا لمصطلح productivité وهو ما يجعلنا ننتصر لمبدأ الشيوع وغلبة الاستعمال، خاصة أن المصطلح يستجيب للمعنى أو المفهوم الخاص بالمدونة النقدية الغربية، وكذا للقواعد العربية للاستخدام، ما يغنينا عن البحث عن مصطلح آخر، ومناقشة هذا المصطلح بعد استقراره في المدونة العربية، مع التأكيد على اهميته في تاريخ هذه النظرية.

7. Transposition

ورد هذا المصطلح بشكل خاص ومهم عند كل من جوليا كرستيفا وجيرار جنيت غير أنه، وحسب ما اطلعنا عليه، لم يلق الرواج الكافي ولا النقل على مستوى المدونة النقدية العربية، وهو ما يؤكده الجدول:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Transposition	**المناقلة**	فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية	57
Transposition	**التحويل**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي	24
Transposition	إبدال	عبد الحميد بورايو في ترجمته لـ: "مدخل إلى التناص	14
Transposition	**التحويل**	باسل المسالمه في ترجمته لكتاب: "نظرية التناص"	299

يكتسي هذا المصلح أهمية بالغة خاصة عند جيرار جنيت وجوليا كرستيفا، وبالرغم من طغيان المصطلحات الجنيتية –كما سنرى– على المدونة العربية، إلا أن هذا المصطلح يعاني مثل المصطلح السابق من التغييب كما يوضحه الجدول. وقد يفرض مع ندرته إشكال التعدد وعدم توحد المصطلح، ففوزي الزمرلي الذي يطرحه من وجهة نظر جنيت يقدمه على أنه "**مناقلة**" بينما يسميه بقشي عبد القادر "**تحويلا**" وإن كان هذا المعنى غير بعيد عما يراد من المصطلح إلا أننا نحتاج إلى مصطلح آخر غير التحويل الذي يستخدم في العادة، وهو الأصح، مقابلا لـ **Transformation**

من معاني Transposition نقل الشيء من مجال [مكان] ووضعه في مجال [مكان] آخر[14]. ما يجعلنا أقرب إلى فكرة النقل في العربية حيث تعني كلمة **نقل** في أهم القواميس والمعاجم العربية " تحويلُ الشيء من موضع إلى موضع"[15] ، وعليه يمكن أن تكون كلمة مناقلة الكلمة المناسبة خاصة أن صيغة عربية صحيحة، نقل= مناقلة / فعل= مُفاعلة وهو وزن فيه "مصطلحات كثيرة في الدراسات الأدبية والعلوم

[14] Voir Le Petit Robert ,p2007.

[15] لسان العرب، وكذا المعجم الوسيط، والصحاح، ومقاييس اللغة.

الاجتماعية على وجه الخصوص"[16]. وعليه، فإن مصطلح **مناقلة** –الذي يقترحه الزمرلي– أقرب إلى الصواب من وجهة النظر المصطلحية.

8. Idéologème

قد يكون هذا المصطلح من أكثر المصطلحات إشكالا، من حيث المقابل العربي، من جهة، والمفهوم الذي يؤطره هذا المصطلح من جهة أخرى. ونظرا لأهميته في بناء مفهوم التناص، حاولنا حصر استخدامه ما أمكننا ذلك:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
	الإيديولوجيم	سعيد يقطين انفتاح النص الروائي	20
	الإيديولوجيم	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	48
Idéologème	**وحدة إيديولوجية**	صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص	230/229
	الإيديولوجيم	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد	393
Idéologème	**الإيديلوجيم**	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج	101
Idéologème	**إيديولوجيم**	فريد الزاهي في ترجمته: "علم النص"	21
Idéologème	**العينة الإيديولوجية**	مختار حسني في ترجمته لمقال مارك دوبيازي	http://www.aljabriabed.net/n28_09hasani.htm

[16] محمود فهمي حجازي، المرجع السابق، ص 50.

Idéologeme	**عينة إيديولوجية**	صالح فخري في ترجمته لـ: "ميخائيل باختين البدأ الحواري"	212
Idéologème	**Idéologème**	أحمد المديني في ترجمته لمقال مارك انجينو ضمن: "في أصول الخطاب النقدي الجديد"	102

تنطبق الملاحظات السابقة على مصطلح **Idéologème** ، فهو من المصطلحات التي منحتها جوليا كرستيفا مكانة هامة في مجموع المصطلحات المتعلقة بالتناص. كما نلاحظ تعدد المقابلات بين من يترجم المصطلح ومن يعربه. والحق أن مصطلح الإيديلوجيم مصطلح إشكالي في حد ذاته، وعليه ينبغي التعامل معه بحذر كبير، مادام، رغم مكانته الهامة، قد يحدث إشكالا ويغرق في الغموض كما هو حاصل على مستوى المدونة العربية

ولأننا لا نملك مقابلا عربيا مناسبا، يمكن أن نحتفظ بالكلمة الاجنبية معربة، رغم ما يمارسه التعريب من "ضغط عنيف" على اللغة المستقبلة[17] ذلك أنها تفي بالغرض وتمنع من أي تحوير في المعنى المتعلق بالمصطلح، كما يمكن أن يحصل مع مصطلح "**وحدة إيديولوجية**" .

9. Signifiance

تبدو علاقة مثل هذه المصطلحات مع التناص، باهتة وغير مباشرة، إلا أنها مهمة من حيث الامتداد المصطلحي والمفهومي لهذا الحقل، خاصة الذي يوطد العلاقة والمكان للمصطلح حيث إن عملية

[17] انظر ما يقوله عمر أوكان في مسألة تعريب المصطلح، وشروطها وحالاتها وأسباب التحفظ حولها رغم أنها طريقة من طرق توليد المصطلح، عن كتاب "اللغة والخطاب" ، دار رؤية، القاهرة، ط01: 2011، ص109.

نقل المفاهيم والمصطلحات من لغة إلى لغة أخرى خارج منظومتها، كما يرى ألان راي، يتعين معه أن ندخل إلى هذه اللغة نظاما كاملا من المفاهيم أولا ثم بنيات مصطلحية خاصة داخل نظام هذه اللغة[18].

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Signifance	**الدلائلية**	أحمد المديني: "في أصول الخطاب النقدي الجديد"	21
=	**الإندلالية**	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	54
	التدليل	سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي	21
Signifiance	**التدلال**	معجم السرديات، محمد القاضي	114
Signifiance	**دلالية**	باسل المسالمه في ترجمته لـ: "نظرية التناص"	296
Signifiance	**الدلالية**	فريد الزاهي في ترجمته: "علم النص"	08
Signifiance	**الاندلالية**	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	16

يحضر هذا المصطلح بشكل محتشم في المدونة النقدية العربية، إلا أنه يقدم بوضوح، الإشكال الذي تتخبط فيه الرؤية النقدية العربية على مستوى المصطلح. حيث أفرز هذا الحضور المحتشم، مجموعة هامة من المقابلات، [بمعدل مقابل لكل استخدام] وهو ما يتنافى مع علمية ودقة المصطلح. كما أن غيابه قريب من غياب مصطلحات أخرى سابقة، ذلك أنه ينتمي إلى الحقل المصطلحي الذي استخدمته جوليا كرسيتفا وكذا ريفاتير، ما يؤكد مرة أخرى انحسار المدونة العربية في مصطلحات ومفاهيم تتكرر في المدونة العربية كلها، مع إهمال أخرى قد تكتسي الأهمية ذاتها على مستوى النظرية الغربية.

[18] Alain Rey, p66.

وفي ظل هذا الإنشطار المصطلحي، سنلجأ إلى المفهوم كما تقدمه المدونة النقدية الغربية[19]، وإلى قواعد المصطلح، دون أن نختار مما هو موجود مصطلحا مناسبا، ذلك أنها عملية تحتاج إلى عمل أكبر ودقة مصطلحية ومفهومية ولغوية تتجاوز الإطار المسموح به في سياق هذا البحث.

10. Paragramme

لا نكاد نبرح مجموع المصطلحات التي تزيد في حجم هذا الإشكال المصطلحي، فالبراغرام مصطلح مهم عند كل من جوليا كرسيتفا وريفاتير، ومع ذلك نجده يعاني من التغييب في المدونة العربية كما يبينه الجرد التالي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
	الباراكرام(الكلمة – المحور	محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري	125
	الباراكرام (القلب المكاني)	أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد	76
Paragramme	التصحيف	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد	392
	الاناكرام (الجناس بالقلب أو التصحيف)	أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد	76
	التصحيف	فريد الزاهي في ترجمته: "علم النص"	89
		ترجمات ريفاتير	

[19] Lexique des termes littéraire, p404/405.

من اليسير على القارئ اكتشاف مدى ضعف حضور هذا المصطلح في المدونة العربية، وكذا نوعية التعامل معه.

11 . Transtextualité

يعد هذا المصطلح من أكثر المصطلحات انتشارا وحضورا في المدونة العربية وكذا الغربية، باعتباره المقابل الجنيتي لمصطلح التناص، غير أنه وإن عانى غربيا من اكتساح مصطلح التناص له، فهو عربيا يعاني من اشكالات كبيرة في النقل، يمكن أن يبرز بعضها جدول الاستعمال التالي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Transtextualité	**المتعاليات النصية**	عبد القادر بقشي: "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي"	22
=	**المتعاليات/ التفاعل النصي**	سعيد سلام: "التناص التراثي"	51
	المابعد نصية		46
	التعددية النصية أو الاستعلاء النصي	عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن	148
	المتعاليات النصية	مشتاق عباس معن: "تأصيل النص"	98
Transtextualité	**التعالي النصي**	عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص:البنية والدلالة"	
Transtextualité	**التعاليات النصية**	سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"	92

	المتعاليات النصية	النص المترابط و الرواية والتراث السردي	49/59
	التعاليات النصية	مشتاق عباس معن: "تأصيل النص"	98
Transtextualité	**التعالي النصي**	يوسف وغليسي:"إشكالية المصطلح"	394
Transtextualité	**تجاوز نصي/ تعال نصي/ تعالق نصي**	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات"	73
Transtextuality	**تجاوز النص**	باسل المسالمه في ترجمته لـ: "نظرية النص"	138
	التعالي النصي	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	52
Transtextualité	**التعاليات النصية**	عبد الحميد بورايو في ترجمته: "مدخل إلى التناص"	17
	المتعاليات النصية	أحمد ناهم: "التناص في شعر الرواد"	37
	التعالي النصي	فوزي الزميرلي	20
Transtextuality	**العبور النصي أو التعالي النصي** **التناصية**	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية"	175 272

Transtextualité	**ماوراء النصية**	المختار حسني في ترجمته: "أطراس"	http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm 18/7/2012

يعيش هذا المصطلح، من خلال العينات التي أخذناها من المدونة، والتي تكرر بعضها البعض في أحيان كثيرة، مشكلة هامة خارج إشكالية الشتات التي يتقاسمها مع غيره من المصطلحات. ويتعلق هنا بالمعنى الذي يفرضه المصطلح الغربي مقارنة بالترجمة "القاموسية" المستخدمة هنا على الأرجح. وإن كان الحديث عن المعنى والدلالة تحديا جديدا لعلم المصطلح[20] إلا أنه يفرض نفسه بقوة في هذا السياق. ذلك أن الامر يتعلق بترجمة مباشر لمعنى ما يقدمه جنيت على انه transcendance textuelle أو بتعبير آخر يطلق عليه مصطلح transtextualité وهو ما جعل الكثير من مستخدمي هذا المصطلح أميل إلى الترجمة الأولى التي يقترحها القاموس دون النظر إلى المعنى الذي يختفي وراء هذا المصطلح.

12. Citation

من المصطلحات التي ترد بشكل مكثف في المدونة الغربية ليس فقط باعتبارها أهم علامة على التناص أو علامته الأكثر وضوحا بل باعتبارها مقابلا لمصطلح التناص في حد ذاته عند البعض [كومبانيون]. وعليه، وجب الاهتمام به ورصد حضوره في المدونة العربية:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Citaion	**الاستشهاد**	أنور المرتجي سيميائية النص الأدبي	57
la citation	**للاستشهاد**	سعيد سلام: التناص الرتاثي	48

[20] يمكن العودة إلى كتاب المعنى في علم المصطلح الذي أشرف عليه كل من هنري بيجوان وفيليب توران والذي تم الحديث فيه عن علاقة علم المصطلح بالدلالة، تر:ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:01:آ 2009.

	=	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	34
	الاستشهاد	منير سلطان، التضمين والتناص	63
	الاستشهاد	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22
Citation	**التنصيص**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	89
	الاستشهاد	نبيل منصر الخطاب الموازي في القصيدة العربية	21

تجمع معظم المقابلات على مصطلح الاستشهاد مقابلا لـ Citation غير أن الملاحظ هو أنها تستخدمه بالمعنى الضيق عند جيرار جنيت أو بالأصح بالمعنى العربي القديم، إلا أن هذا التوحد المصطلحي يغنينا عن البحث عن مصطلح بديل، انتصارا مرة أخرى لمبدأ الاستعمال واستقرار المصطلح.

13. Plagiat

يفترض هذا المصطلح تعاملا خاصا من حيث الإشكال الذي يمكن أن يطرحه في شقه الأخلاقي خاصة، سواء في المدونة الغربية أو العربية على حد سواء. غير أننا سنحاول رصد الاستعمالات المختلفة له في النقد العربي قبل أن نتحدث عن المشكلة:

المصطلح لغته الأصل	**المقابل العربي**	**المرجع**	**الصفحة**
Plagiat	**السرقة**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22

Plagiat	**الاقتباس**	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	68
Plagiat	**التلاص**	علم التناص المقارن عز الدين مناصرة	135
	الانتحال	منير سلطان، التضمين والتناص	63
	السرقة	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	34
Plagiat	**السرقة**	سعيد سلام: التناص التراثي	48
	الانتحال	كاظم جهاد: ادونيس منتحلا	27
Plagiat	**الاقتراض**	نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية	21
	السرقة	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية"	261
Plagiat	**السرقة**	عبد الحميد بورايو ترجمته لـ :" مدخل إلى التناص"	269

يمكن أن نجمل ملاحظاتنا لهذا الجدول في النقاط التالية

1. تعددت الترجمات للمصطلح ذاته، بالطريقة ذاتها التي حدثت مع باقي المصطلحات حيث يستخدم كل ناقد مصطلحا خاصا به.
2. طغى مفهوم السرقة على العديد من المصطلحات.
3. تعويض المصطلح الغربي بالمصطلحات النقدية القديمة التي اهتمت بموضوع السرقات.

وعليه، فإن هذا المصطلح يفرض أكثر من إشكال، ذلك أنه يتقاطع مباشرة مع مصطلح نقدي عربي قديم هو السرقة أو الانتحال. غير أن الإشكال الذي نقع فيه هنا هو أنه حتى النقد القديم لم يستقر على رأي

واحد حول موضوع السرقات [إحالة] ولا على مصطلح واحد، من جهة. ومن جهة أخرى، يتقدم المصطلح الغربي Plagiat مثيرا الإشكاليات ذاتها من حيث علاقته بالجانب الأخلاقي بل والقانوني كذلك، وكذا اعتماد بعض المنظرين عليه مقابلا لمفهوم التناص بشكل كلي[شنايدر]. غير أن مشكلة السرقة في نظرية التناص تتجاوز الإشكال الأخلاقي من حيث لا تعتبره عيبا أو تعديا على ملكية الغير مادامت تؤخذ هنا باعتبارها تقنية من تقنيات التعامل مع النصوص السابقة. وعليه، قد نحتاج إلى إيجاد مصطلح بديل أو الإبقاء على مصطلح **السرقة** مادام يملك حمولة ثقافية شبيهة بتلك التي يملكها المصطلح الغربي، ويدفع للإشكاليات والتساؤلات ذاتها التي يثيرها ويدفع نحوها هذا الأخير.

14. Allusion

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Allusion	**والتلميح**	أنور المترجي: سيميائية النص الأدبي	57
Allusion	**التلميح**	سعيد سلام التناص التراثي	48
	الإشارة	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	34
	الإيحاء	منير سلطان، التضمين والتناص	63
Allusion	**التلميح**	نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة	21
Allusion	**التلميح**	عبد الحق بلعابد: "عتبات"	111
Allusion	**التلميح**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22
	الإيحاء	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية	177

في المعنى الأدبي العام يعني مصطلح Allusion "طريقة نسمع من خلالها، بشكل غير علني، معنى يحيل إلى مرجعية خارجية عن عالمه السياقي"[21]

وعليه، يمكن اعتبار الترجمات العربية، لهذا المصطلح مقبولة باعتبارها تؤدي المعنى غير أن العمل المنهجي والمصطلحي يدعونا إلى اختيار مصطلح واحد تتوفر فيه الشرطية المصطلحية أكثر من المقابلات الأخرى.

14. Paratextualité

يمكن من خلال الجدول أن نقر، منذ البدأ، أن هذا المصطلح من أكثر المصطلحات إشكالا وحضورا في المدونة النقدية العربية:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Paratextualité	**النصية الموازية**	محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين: "معجم السرديات"	115
Paratextualite	**المناصة**	سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"	111
	المناصة	سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي"	38
	المناص	عبد الحق بلعابد: "عتبات"	28
	الملحق النصي	عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"	148
	النصية الموازية	منير سلطان: "التضمين والتناص"	64

[21] Lexique des termes littéraires, p26.

	ملحق النص	ليديا وعد الله : "التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة"	34
	النص الموازي	=	68
Paratextualité	**التوازي النصي**	حصة البادي: التناص في الشعر العربي.	21
Paratextualité	**المصاحبة النصية ،**	فوزي الزمرلي: شعرية النص الروائي	19
paratextualité	**النصوصية المرادفة**	أحمد ناهم: "التناص في شعر الرواد"	36
paratextualité	**النصية الموازية**	يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"	395
=	**المصاحبة النصية**	كمال الرياحي: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"	102
=	**العبر نصية**	عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص: البنية والدلالة"	09

يبدو جليا الإشكال الذي يفرزه مصطلح paratextualité على مستوى المدونة النقدية العربية التي جعلت المصطلح يتشتت، على الرغم من وضوح معناه واستخدامه في المدونة الغربية. حيث يعني بتعريف جيرار جنيت– واضع المصطلح ذاته– كل ما يحيط بالنص[إحالة] كما تعني السابقة para

بجنب[22] **à coté de** ما يعيدنا إلى ما يقصده جنيت، حيث أن كل ما يقع في جنب النص وليس في داخله يدخل ضمن هذا النوع ويتقاطع معه.

ما يجعلنا، والحال هذه، نفضل ترجمة المصطلح، في ظل التشتت الموجود بناء على معنى ما يريده صاحبه أي **المحيط النصي** ذلك أن ما يحيط بالنص هو محيطه. ورغم ذلك قد لا ينقذنا هذا المصطلح من فوضى الاستعمال التي تتعلق تحديدا بهذا المصطلح ذلك بسبب علاقته بمصطلح آخر لصيق به.

15. Paratexte

يحضر أكثر من المصطلح السابق غير أن هذا الحضور، يكتسي طابعا إشكاليا حيث يأخذ عادة مكان المصطلح السابق وهو ما سنلاحظه من خلال الجدول:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
le paratexte	**المصاحب النصي**	فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية	20
Paratexte	**المابين نصية**	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	57
Paratexte	**المناص**	سعيد سلام: "التناص التراثي"	102
	النص الموازي	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	68
Paratexte	**المناص الخارجي**	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	68
Paratexte	**المابين نصية**	منصور العمري: "إشكالية التناص"	16

[22] Le Petit Robert, p1774.

Paratexte	**النص الموازي**	نبيل منصر: "الخطاب الموازي في القصيدة العربية"	21
Paratexte	**المناصة**	أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية،	=107
Paratexte	**النص الموازي**	المختار حسني في ترجمته: "أطراس"	نت
Paratexte	**النص الملازم**	باسل المسالمه في ترجمته: "نظرية التناص"	143
	النظير النصي	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	74
	المناص	مشتاق عباس معن: "تاصيل النص"	99
	المناص	عبد الحق بلعابد: "عتبات"	28
Paratexte	**المناصات**	الحبيب الدايم، نصوص مترابطة، مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث	148
Paratexte	**المناص**	عباس مشال قمعن: "تأصيل النص"	98
Paratexte	**المناص**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي	22
	المناصة	سعيد يقطين، الرواية والتلا اث السردي.	38
Paratexte	**المُناص**	سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي	111
Paratexte	**المصاحب النصي**	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج	23
	نص موا	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات	462

إن ما يظهر من خلال الجدول شبيه بما وجدناه مع مصطلح **paratextualité**، حيث تعوم المصطلحات داخل حالة من التشتت والعشوائية. وقد غلب مصطلح **المناص** على المدونة العربية في السنوات الأخيرة، على غيره من المصطلحات رغم مزاحمة مصطلح النص الموازي له، سابقا. غير أننا نرفض المصطلحين معا، ذلك أن:

1. التوازي لا يحيل إلى ما تعنيه الكلمة الغربية لا على المصطلح في شقه اللغوي ولا في شقه المعنوي، حيث أنه قدم على أساس أن السابقة para تعني التوازي وهو ما ترفضه المعاجم الفرنسية التي تقدم السابقة على أن من معانيها بجنب وحول وقرب...إلخ، وهو ما يتماشى مع ما يريده جنيت بتعريفه لهذا النوع من التقاطعات النصية، كما أن فكرة التوازي تلغي فكرة التقاطع في حد ذاتها التي يُنظَر لها الباحث.
2. لا يقدم الباحثون أصل استخدام مصطلح **المناص**، الذي لا يحيل لغويا على شيء[إحالة المصطلح اللغوي]، كما لا يمكن من خلاله أن نفهم المعنى المراد منه، بينما تقوم المصطلحية الغربية على علاقة غير اعتباطية في كثير من الأحيان. ذلك أننا لسنا أمام وضع لمصطلح جديد بل إيجاد مقابل موجود في لغة أخرى وواضح المعالم.

وإذا كنا نرفض أهم المقابلات التي كرستها الساحة النقدية العربية، فهذا لا يعني أننا نملك مصطلحا لا يعاني من أي عيب، بل نطرح إشكال بعد المصطلحات النقدية المختارة عن أصلها الغربي والعربي على حد سواء، وهو مشكل ينضاف للمشاكل الأخرى التي تعتري صناعة المصطلح العربية.

وعليه نفضل استخدام المحيط النصي حتى نضمن في غياب مصطلح أدق، القرب من معنى المصطلح الأصلي على الأقل.

16. Metatextualité

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Metatextualité	**ما وراء النصوصية**	أحمد ناهم: "التناص في شعر الرواد"	37
	الميتانصية (العلاقة النقدية)	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية"	176
Metatete	**النصية الواصفة**	المختار حسني في ترجمته: "أطراس"	نت
Metatete	**الميتانصية**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لـ: "مدخل إلى التناص"	17
Metatextuality	**شرح النص**	باسل المسالمه في ترجمته لـ: "نظرية التناص"	291
	المتنصة	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	77
Metatextualité	**النصية البعدية**	فوزي الزمرلي: "شعرية الرواية العربية"	20
Metatextualité	**النصية الواصفة**	حصة البادي: التناص في الشعر العربي.	21
=	**الميتانصية**	عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص:البنية والدلالة"	09
	الماورائية النصية	ليديا وعد الله: "التناص المعرفي في	34

		شعر عز الدين المناصرة"	
	العلاقة النقدية	منير سلطان: "التضمين والتناص"	64
	الميتاتناص	محمد رجب النجار: "توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط التناص الفلكلوري"	12
	الماورائية النصية	عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"	148
	الميتانصية	منصور العمري: "إشكالية التناص"	16
	الميتانص	عبد الحق بلعابد:"عتبات"	28
Metatextualite	**الميتانص**	عبد القادر بقشي: "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي"	22
Métatextualité	**النصية الواصفة**	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات"	116
	الميتانصية	سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"	118
	النصية الواصفة	يوسف وغليسي: "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"	395
	الميتانصية	حسن محمد حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"	31
=	**النصية البعدية**	كمال الرياحي: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"	102

وإذا كانت الملاحظات نفسها تعود كل مرة خاصة ما تعلق منها بتشظي المصطلحات وكثرتها، فنحن هذه المرة نواجه مع هذا المصطلح مشكلة البديل الذي يمكن أن تقدمه اللغة ليس باعتبارها لغة قاصرة، بل لكونها معبئة بحمولة ثقافية وإيديولوجية وتاريخية بعيدة عما تقدمه الكلمة الأصل في لغتها. فالسابقة Meta تعبر عن " التعاقبla succession ، التغييرle changemen ، المشاركةla participatio . أما في الفلسفة وفي العلوم الإنسانية فتعبر عما يتجاوزce qui depasse ، وعما يشمل ce qui englobe "[23] وعليه، فالكثير من المصطلحات التي يقدمها النقد العربي بعيدة عن المعنى الذي تقترحه الكلمة في أصلها الغربي. وإذا كان الاستخدام العربي قد عرب السابقة "ميتافيزيقا" نظرا لما تعبر عنه بشكل خاص، يمكن أن يتم الاحتفاظ بالمصطلح كما هو معتمدين على ترجمة شق منه وتعريب الشق الإشكالي من حيث المقابل، بدل إدخال كلمات أخرى عليه تزيد صعوبته. فمصطلح مثل "ما وراء النص" أو "النص البعدي" يعاني من الغموض واللاانسجام مع المصطلح الأصلي، وكذا مصطلح "النصية الواصفة" حيث أن عمل هذا النص تحديدا هو التعليق commentaire، وليس الوصف[24] description. ومن ثمة، يمكننا، تفاديا لأي إشكال مفهومي ولغوي، أن نترجم "الكلمة الأساسية وحدها، ثم [نـ]قترض الكلمة الأجنبية عندما دخل في تركيب"[25] ما يحل لنا في الحقيقة إشكال مصطلحين اثنين ويمكننا من الإقتصاد اللغوي والاصطلاحي كما سيأتي. ليكون المقابل في هذه الحالة هو "**الميتانصية**"

17. Métatexte

يعاني المصطلح اللصيق بالمصطلح السابق، من المشاكل ذاتها، التي عانى منها المصطلح السابق، وعليه

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Métatexte	**نص واصف أو**	أحمد المديني: في أصول الخطاب	100

[23] Le Petit Robert, p1564.

[24] Voir G.Genette, Palimpsestes, p

[25] محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص153.

	انعكاسي	النقدي الجديد.	
Metatexte	**الميتا نص**	مشتاق عباس معن: "تأصيل النص"	99
Metatexte	**الميتانصية**	أنور المرتجي: "سيميائية النص الأدبي"	57
		حصة البادي: التناص في الشعر العربي.	21
Metatexte	**الميتانص**	عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي	174
	الماورائية النصية	ليد وعد الله يا	34
Metatexte	**النص الواصف**	نبيل منصر: "الخطاب الموازري في القصيدة العربية	21
	الميتانص	أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية،	107
Metatexte	**الميتانص**	عباس مشتاق معن: "تاصيل النص"	89
	الميتانص	سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي	97
	الماورائية النصية	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148

ترتبط الملاحظة الأهم حول مجموع المصطلحات المقدمة في المدونة العربي باعتبارها مقابلا لـ métatexte في عملية الخلط بينه وبين المصطلح السابق بحيث يتم استخدامه للدلالة عليه في كثير من الأحيان، ناهيك عن الاختلاف بينه وبين ما استخدم سابقا. وهو خلل واضح.

وإذا كنا قد اخترنا مصطلح الميتانصية مقابلا لـ **métatextualité** فمن المنطقي والأسلم، منهجيا ومصطلحيا، أن نختار الميتانص مقابلا لـ **métatexte**. وهو ما جعلنا نقول سابقا أن هذا الخيار يريحنا من مصطلحين معا الميتانصية/الميتانص

18. Hypertextualité

يعتبر هذا المصطلح هاما جدا نظرا لكونه يسم أهم العلاقات التي يقدمها جيرار جينيت وكذا لكونه متداولا وتطبيقيا أكثر. وقد قامت المدونة العربية بالعمل عليه كثيرا ما يجعلنا نركز على حضوره فيها:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Hypertextualité	**النصية اللاحقة**	معجم السرديات إشراف محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين	116
Hypertextuality	**محاكاة النص**	باسل المسالمه في ترجمته لـ: "التناص"	147
Hypertextualité	**التعلق النصي**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لـ: "مدخل إلى التناص"	19
Hypertextualité	**النصية اللاحقة**	عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص: البنية والدلالة"	09
Hypertextuality	**النصية الجامعة**	معجب العدواني: "الكتابة والمحو"	27
Hypertextuqlite	**النص اللاحق**	سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي	97
	التعلق النصي	سعي: "الرواية والتراث السردي د يقطين	38
	التفاعل النصي= التعالق النصي	=	09

=	**التعلق النصي**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22
	ما فوق النصية	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	97
	النص اللاحق	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	99
Hypertextuqlite	**التعالقات النصية**	عبد الحق بلعابد: "عتبات"	35
Hypertextualit	**الاتساعية النصية**	منصور العمري: إشكالية التناص	26
	الاتساعية النصية	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148
Hypertextualite	**التوالد النصي/ النصية المتفرعة/ الاتساعية النصية**	محمد رجب النجار: توفيق الحكيم والأدب الشعبي، انماط التناص الفلكلوري	109
	النصية المتفرعة	منير سلطان، التضمين والتناص	64
	الاتساع النصي	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	11
	التعلق النصي	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	78
Hypertextualité	**التعلق النصي**	سعيد سلام: التناص التراثي	46
	التعالق النصي	حصة البادي: التناص في الشعر العربي	21

Hyper	**النصية المتفرعة**	حصة البادي: التناص في الشعر العربي	21
l Hypertextualité	**اللحوق النصي**	فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية	19
Hypertextualité	**النصوصية الشاملة**	أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد	37
=	**النصية المتفرعة**	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجيدي	395
=	**اللحوق النصي**	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج	102
	نصية متفرعة	نبيل منصر: "الخطاب الموازي في القصيدة العربية"	23
	التوالد النصي	أحمد حسن حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"	32
Hypertextualité	**النصية المتفرعة**	ترجمة المختار حسني لـ: "أطراس"	موقع
	الهيبرنصية (النصية المتفرعة)	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية"	176

يحضر هذا النوع من العلاقات النصية أكثر من غيره كما يوضحه الجدول.

1. تعددت الترجمات لهذا المصطلح حيث فاقت العشر.
2. بعض المصطلحات ترجمة قاموسية مباشرة والبعض الآخر

3. تعاني بعض المصطلحات الواردة من البعد عن قوانين وضع المصطلح، كما تعاني من البعد عن دلالة المصطلح الأصلي كمصطلح ما فوق النص مثلا.

4. استخدام أكثر من مقابل إما في المتن النقدي، أو في متون مختلفة حيث يتغير المصطلح من كتاب نقدي لآخر.

تؤكد جل هذه الملاحظات على الفوضى التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي، حيث لا يخفف الاستعمال المكثف للتقنية أو المنهج أو المصطلح أو الإجراء، من استقرار المصطلح والخروج من هذه الأزمة.

يعرف Hypertextualité على أنه : "علاقة بين نصين يكون أحدهما إعادة كتابة للآخر سواء تحت إطار المعارضة Pastiche أو المحاكاة الساخرةParodie أو المناقلةTransposition أو المحاكاة"[26] وإذا كان معنى العلاقة والبينية متوفر في المصطلح الغربي، وكذا بعض المصطلحات العربية المقابلة، إلا أن اختيار جنيت لـ Hypertexte بدل الـ **Hypotexte** للدلالة على هذا النوع من العلاقات النصية، جدير بأن يؤخذ بعين الاعتبار أثناء عملية نقل المصطلح. وعليه، سنؤجل مناقشته إلى ما بعد فهمنا لشقيه الرئيسيين.

19. Hypotexte

في مصطلحية جيرار جنيت يتقدم هذا المصطلح باعتباره النص المنبع[27]، وقد قابلته المدونة العربية بما يلي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Hypotexte	**النص اللاحق**	فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية	40
Hypotexte ./	**نص سابق**	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات"	456

[26] Lexique des termes littéraires, p217

[27] Voir Lexique des termes litteraires, p217

Hypotext			
Hypotext	**نص سابق**	حسن محمد حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"	32
	النص المنحسر	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	11
	والنص المنحسر	محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، انماط التناص الفلكلوري	122
	النص المنحسر	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148
Hypotexte	**النص المنحسر**	منصور العمري: إشكالية التناص.	26
Hypotexte	**بنص سابق**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22
Hypotexte	**النص السابق**	سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي	09
=	**نص تحتي لاحق**	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجيدي	395
Hypotexte	**نص أصل**	ترجمة المختار حسني: "أطراس"	
	نص أصل	نبيل منصر: "الخطاب الموازي في القصيدة العربية"	23
Hypotext	**النص السابق**	باسل المسالمه في ترجمته لـ: "التناص"	148
Hypotexte	**النص السابق**	عبد الحميد بورايو: "في ترجمته لـ : "مدخل إلى التناص"	19

يبدو من خلال هذه القائمة المصطلحية، أن هناك اختلافا من حيث التسمية بالإضافة إلى بعض المصطلحات الصعبة والغريبة التي تتناقض مع بناء المصطلح، **كالنص المنحسر والنص التحتي اللاحق**، كما أن هناك نوعا من الإنتشار المهم لـ **النص السابق** باعتباره مقابلا لهذا المصطلح.

ترجمت السابقة **hypo** ترجمات مختلفة إلى العربية، يلخصها محمود فهمي حجازي في قوله: "وهذه السوابق لا تعبر عن مفهوم واحد، فهي تتفق في الدلالة المكانية وهو ما يمكن التعبير عنه على نحو موحد بكلمة(تحت)، أما الدلالة على الوحدات الأصغر فيتم التعبير عنها بصيغة التغير أو بكلمة فرعي"[281] غير أن هذه المعاني لا تؤدي المبتغى من مصطلح Hypotexte ذلك أن النص المنبع ليس نصا تحتيا إلا من حيث وضعيته عبر "الطرس"، وحتى بالنسبة للمعاني التي يطرحها المعجم الفرنسي حيث تعني" **au dessous دون en deçà** وتعبر عن النقص la diminution العجز/ اللاكفاية l insuffisance والوضعية الدونية la situation inférieure"[2] [29] لا تجد معنى قريبا من معنى المصطلح كما أراده جنيت إلا من ناحية الوضعية السابقة، أو حتى الجانب الزمني. وبما أن مبادئ المصطلح التي تم الإتفاق عليها تسمح بـ "مراعاة اتفاق المصطلح النقدي العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي، دون تقيد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي."[303] فإننا نفضل أن نبحث لهذا المصطلح مركبا إضافيا يدل على المعنى الدلالي للمصطلح الغربي، واضح العبارة والمعنى وأقرب إلى الروح التقنية التي اختارها جنيت ألا وهو **النص السابق** [العودة إلى منغينو وكذا تعريف جنيت للنص السابق]

[1] محمود فهمي حجازي،المرجع السابق، ص117.

[2] Le Petit Robert, p1250.

2 يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص75.

20. Hypertexte

يكتسي هذا المصطلح الذي يعبر عن "النص الناتج عن المناقلة"[3141] أهمية خاصة بالنسبة لهذه العلاقة الثلاثية، باعتباره محددا للمصطلح الرئيسي **Hypertextualité**. وقد وجدنا حضوره في المدونة النقدية العربية على النحو الذي يلي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Hypertexte	**النص اللاحق**	سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي	09
Hypertexte	**بالنص المفرع والنص الفائق**	سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية	21
	النص اللاحق	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	98
	النص المتسع	منصور العمري: إشكالية التناص	28
	النص المتسع	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148
	والنص المتسع المتفرع /المتوالد	محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط التناص الفلكلوري	122
	النص المتسع	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	11
Hypertexte	**النص السابق**	فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية	40
=	**نص فوقي لاحق**	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح	395

[41] Lexique des termes littéraire, p217.

		في الخطاب النقدي العربي الجيدي	
Hypertext	**نص لاحق**	حسن محمد حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"	32
	نص متفرع	نبيل منصر: "الخطاب الموازي في القصيدة العربية"	23
Hypertexte	**النص المتفرع**	ترجمة المختار حسني: "أطراس"	نت
Hypertexte	**نص لاحق**	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات"	461
Hypertexte	**النص اللاحق**	عبد الحميد بورايو في ترجمته لـ : "مدخل إلى التناص"	19
Hypertext	**نص لاحق**	باسل المسالمه: في ترجمته لـ : "التناص"	289

تعود الملاحظات السابقة من خلال هذا المصطلح. وعليه فلن نحاول إلا إكمال النقاش الذي أوقفناه سابقا قصد تقديم مقابلات مناسبة –في نظرنا–.

وتجدر الإشارة إلى أن كلمة hypertexte ذات أصل أنجلوأمريكي، لم ينتشر استعمالها في اللغة الفرنسية إلا نهايات الثمانينات[42][32]تعني السابقة hyper فوق au dessus ما بعد au dela وتعبر عن المبالغة l exageration الزيادة l excesو الدرجة الأعلى[33] le plus haut degree[43]

وهو كذلك ما يبتعد عن معنى l hypertexte في المصطلحية الجنيتية إلا من حيث كون النص الثاني فوق النص الأول من حيث الموقع. وإن كنا اخترنا النص السابق مقابلا دلاليا لـ Hypotexte فسنختار

[42]Le Robert, dictionnaire historique de la langue francaise,1998, tom03, p3811.
[43] Le Petit Robert ; p1248.

النص اللاحق مقابلا لـ hypertexte وهما مصطلحان مستعملان في المنظومة النقدية، ما يعني أننا نحقق أكثر من قاعدة مصطلحية بهما. وعليه ستكون الترجمة البديهية لـ hypertextualité هي **اللحوق النصي**، غير أننا قد نواجه هنا، إشكالية الاستعمال حيث درج استخدام التعالق النصي أكثر من غيره، مع أن عدم الإجماع يشجعنا على أن نتشبث بمصطلح يبدو أسلم دلاليا ولغويا من التعالق والتعلق النصي، خاصة أن مبرر اختيار هذا الأخير من السذاجة اللغوية والعلمية ما يجعلنا نبعده عن دائرة الاستخدام رغم أنه يحمل معنى العلاقة كذلك[مبرر يقطين]

21. Architextualité

لا يقل هذا المصطلح حضورا في المدونة العربية، إذ وجدناه على النحو التالي:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Architextualité	**النصية الجامعة**	فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية	19
Architextualité	**النصية الجامعة**	يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجيدي	395
Architextualité	**الشامل النصي**	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	58
Architextualité	**الجامعية النصية**	عبد الحميد بورايوفي ترجمته لـ: "مدخل إلى التناص"	17
Architextualité	**النصية الجامعة**	حصة البادي: التناص في الشعر العربي.	23
	التضافر النصي	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند	103

		واسيني الأعرج	
Architextuqlité	**معمار النص أو النص الشامل**	سعيد سلام: التناص التراثي	48
	الجامع النصي	ليديا وعد الله التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	36
	النصية الجامعة	منير سلطان: التضمين والتناص	64
	الجامعية النصية	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148
Architextualité	**الجامع النصي**	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	96
Architextualite	**معمارية النص**	عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي.	22
	معمارية النص	سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي.	38
	معمارية النص	سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي	97
	النصية الجامعة/معمارية النص	نهلة فيصل الأحمدي: "التناصية"	176
Architextualite	**النصية الجامعة**	ترجمة المختار حسني: "اطراس"	الموقع السابق
Architextuality	**انتماء النص**	باسل المسالمه في ترجمته لـ:	282

		"التناص"	
Architextuality	**المعمارية النصية**	حس في الرواية العربية محمد حماد: "تداخل النصوص	32

بإمكاننا أن نجمل الملاحظات حول الجدول فيما يلي:

1. اختلفت المقابلات الممنوحة لهذا المصطلح، حتى فاق عددها العشر –مرة أخرى–.
2. كان المصطلح الأكثر استخداما في المدونة العربية هو **معمارية النص** ومشتقاتها.
3. حضرت كلمة الجمع في الكثير من المصطلحات المقدمة بما فيها ترجمة كتاب جيرار جنيت حول هذا المفهوم

يبرز استخدام كلمة معمار مقابلا لـ archi أحد أهم المعظلات التي يعاني منها النقد العربي وهو عدم الوعي بالمعنى الأصلي واستسهال العمل في هذا المجال دون قدرة كافية على الاستيعاب. ذلك أن كلمة معمار مرتبطة أصلا بـ architecture[3444] ما يعني أن الناقد العربي يعتمد على المعاني القاموسية للمصطلحات الغربية. وهو ما حصل مع هذا المصطلح في أحيان كثيرة.

إن بحثا بسيطا في السابقة **archi** بإمكانه أن يقدم ملاحظة هامة للباحث تتمثل في أن لهذه السابقة تحديدا الكثير من المعاني والاستخدامات من بينها الجانب المعماري الذي نجده هنا، غير أنه جانب لا يتناسب مع معنى المصطلح الجنيتي الذي يعني "إدراج نص ما ضمن جنس أو نوع أدبي sous genre"[3545] وهو ما يتناسب مع معنى ما من المعاني يبدو أقرب إلى معنى الأجناس حيث تعني prééminence الصدارة/ البروز/ التجلي/ الرفعة، والصف الأول[3646]. وإذا كنا لا نملك مقابلا مناسبا، فلا يمكن قبول المصطلحات المقدمة وعلى رأسها معمارية النص.

[44] أنظر الكامل الكبير، فرنسي/ عربي، ص56.

[45] Lexique des termes littéraire, p39

[46] Le Petit Robert,p130.

.22 **Architexte .**

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Architexte	**النصية الجامعة**	معجم السرديات إشراف محمد القاضي مع مجموعة من الباحثين،	116
Architexte	**الجامع النصي**	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	65
Achitexte	**جمع النص**	عباس مشتاق معن: تأصيل النص	96
	النص الجامع	عبد الحق بلعابد: عتبات	28
	جامع النص	عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن	148
	الجامع النصي	ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة	36
Architexte	**جامع النسيج**	أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد	37
	النص الشامل	أنور المرتجي: "سيميائية النص الأدبي"	56
Architexte	جامع النص	ترجمة المختار حسني: "أطراس"	الموقع

تكاد ملاحظاتنا على المصطلحات السابقة الشبيهة بهذا المصطلح تكون ذاتها، غير أننا سنجمل ملاحظاتنا تأكيدا عليها،هنا:

1. الكثير من النقاد الذين استخدموا هذا المصطلح، يضعونه بالمعنى ذاته للمصطلح السابق. ما يعني أن الناقد العربي لا يفرق بين الصفة والاسم أو بين الاسمين لشيئين مختلفين.

2. كثرة المصطلحات رغم طغيان فكرة الجمع هنا وغياب المعمارية، غير أن حضور الجمع كان متغيرا **جمع النص/ النص الجامع/ الجامع النصي/ جامع النص.**

غير أننا نسجل هنا عدم الاقتناع بالمصطلحات الموجودة، مع صعوبة إيجاد بديل مصطلحي مناسب، يحافظ على الدلالة المصطلحية من جهة، ويحترم اللغة المنقول إليها من جهة أخرى

23. **Genotexte/ Phénotexte**

من المصطلحات الهامة التي استخدمهما كل من جوليا كرستيفا ورولان بارث في بناء نظرية للنص، وقد أوردناهما معا نظرا لارتباطهما الوثيق بإنتاجية النص، وتشكيلهما لثنائية مصطلحية ومفهومية:

المصطلح بلغته الأصلية	المقابل العربي	المرجع	الصفحة
Phenotexte	**النص الظواهري**	أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد	22
Genotexte	**النص التكوين**	=	22
Genotexte	**نشوء النص**	احمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد.	100
phenotexte **Genotexte**	**النص الظاهر** **النص المولد**	أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي	55
Genotexte	**التوالد والتناسل**	سعيد سلام: التناص التراثي	137
Geno texte	**تكون بدئي**	الحبيب الدايم، نصوص مترابطة، مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث	148
Phenotexe **Genotexte**	**النص الظاهر** **النص المكون**	سعيد يقطين انفتاح النص الروائي	21
Genotexte	**النص الباطن**	كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني	101

Phenotexte	**"المنجب" النص الظاهر**	الأعرج	
Phenotexte	**بنية النص المولد بنية النص الظاهرة**	عبد الجليل مرتاض: "التناص"	19
Phenotexte	**النص المولد النص الظاهر**	باسل المسالمه في ترجمته لـ : "نظرية التناص"	287
Phenotexte	**النص الظاهر**	محمد القاضي وآخرون: "معجم السرديات"	460

لا تتغير الفوضى المصطلحية هنا، ولا رغبة الناقد العربي في أن ينحت وفق ذوقه الخاص وأحيانا وفق فوضاه الخاصة، مصطلحا جديدا، فمصطلح كـ "تكون بدئي" في مقابل Genotexte لا يبدو خاضعا لأي من قوانين المصطلحية ولا حتى المفهوم، يقول يوسف وغليسي عن بعض شروط المصطلح:

"وأن يكون ذلقا خفيفا على لسان المتلفظ، واضح المفهوم، أحادي الدلالة، دقيقها، موصول الدلالة الاصطلاحية بالدلالة اللغوية، وأن يراعي خصائص البنية الصوتية للغة، مع إمكانية إخضاعه– قدر الإمكان– للصيغ والموازين الصرفية القياسية المتعارف عليها حتى يسهل إدراك دلالاته العامة من خلال الصيغة الصرفية المجردة، وأن يوضع بحسب طرائق الوضع الاصطلاحي وآلياته تبعا لأولوياتها في النسيج الأصيل لروح اللغة،..وبعد استيفاء مجمل هذه الشروط، تبقى حياة المصطلح مرهونة بمدى الاتفاق عليه وحجم استعماله ودرجة شيوعه."[47]

[47] د.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص70.

غير أن الإجماع حول مصطلح النص الظاهر مقابلا لـ Phenotexte يحقق قاعدة الشيوع بالإضافة إلى صحته اللغوية والمصطلحية ويغنينا عن البحث عن مصطلح آخر. بينما يبقى مصطلح Genotexte غير مقنع، وهو ما يبرر نحت مصطلح جديد كل مرة، والذي نقترح له مصطلح "النص المُتكوَن" بالاعتماد على معنى التكون في العربية حيث ورد في لسان العرب ما يلي

" وكَوَّنَه فتَكَوَّن: أَحدَثَه فحدث. وفي الحديث: من رآني في المنام فقد رآني فإن الشيطان لا يتَكَوَّنُني، وفي رواية: لا يتَكَوَّنُ على صورتي (* قوله «على صورتي» كذا بالأصل، والذي في نسخ النهاية: في صورتي، أَي يتشبه بي ويتصور بصورتي، وحقيقته يصير كائناً في صورتي) .وكَوَّنَ الشيءَ: أَحدثه.والله مُكَوِّنُ الأَشياء يخرجها من العدم إلى الوجود."[3848]

وكذا بالنظر إلى دلالة المصطلح الأصل [كرستيفا وبارث تعريف]

Texte considéré comme un processus génétique

[48] لسان العرب، موقع الباحث العربي.

24. مصطلحات مهمشة

يتسع حقل المصطلحات التناصية ليشمل مصطلحات أخرى أكثر دقة وتخصصا، وهو ما تهمله عادة المصطلحية العربية حيث لا يتم التعامل إلا مع المصطلحات الكبرى، وهو ما يؤكده محمود فهمي حجازي حين يقول: "اتضح أن أكثر الجهود التي بذلت في العصر الحديث بالجامعات العربية اقتصرت على المصطلحات الأساسية ولم تتجاوزها إلى مصطلحات أكثر عمقا وتخصصا، فما أكثر المصطلحات التي لم توضح لها مقابلات على الإطلاق."[49] بينما بُدد الجهد اللغوي النحتي والتركيبي والتعريبي على مصطلحات عامة. ولذلك آثرنا جمع باقي المصطلحات الهامة في جدول واحد والإشارة إلى مستخدميها– إن وجدوا– ومحاولة تحديد مصطلحات مناسبة ما أمكننا ذلك

المصطلح	الاستخدام الغربي	الاستخدام العربي
Transposition thematique	استخدمه جيرار جنيت للدلالة على إحدى طرق التحويل بين النص السابق والنص اللاحق.	فوزي الزمرلي: "شعرية الرواية العربية"
Ambivalence	ورد عند كل من جوليا كرستيفا وقبلها باختين للدلالة على محور الحوارية	الإزدواجية/ المعارضة= سعيد سلام، التناص التراثي، ص152.
Dissémination	ورد عند رولان بارث وهو جزء مما يعتمد عليه تشكل التناص ويضمن انتاجية النص	–التشتيت= عبد الحق بلعابد، عتبات،ص28. –إراقة ونشر المعنى=منير سلطان، التضمين والتناص، ص45. –الانتشار= عبد الله الغذامي،

[49] د.محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص234.

		الخطيئة والتكفير، ص68.
Auteur rationalisé	ورد عند ريفاتير، وهو ما يصنعه القارئ أثناء عملية القراءة	لا يوجد مقابل.
Syllepse	شكل من أشكال التناص عند ريفاتير	=
Brouillage	نوع من اللامعنى الذي يحدثه وجود التناص ريفاتير	=
Plagiat de derision	ورد عند ميشال شنايدر في تصنيفه للسرقة	=
Plagiat ludique	=	=
Plagiat d humilité	=	=
Plagiat pervers	=	=
Plagiat condescendant	=	=
P ornamental	=	=
P d humour	=	=
Pd imposture	=	=
P absolu	=	=
Citation de	شنايدر في لأنواع الاستشهاد والفرق بينه	=

pedantrie	وبين السرقة	
d aphasie	=	=
de necessite	=	=
= de culpabilite	=	=
de narcissme	=	=
Enchassement	ورد عند لورون جيني إحدى الكيفيات التي يعمل بها التناص.	–الترصيع= حصة البادي، التناص في الشعر العربي، ص24/ عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص145. –التضمين= عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص25.
Verbalisation	=	–التلفيظ= عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص25. –التحرير= عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص145./ حصة البادي، التناص في الشعر

		العربي، ص23.
Paranomase	التحويلات كما يصنفها لورون جيني	لا وجود لمقابل
Ellipse.	=	
Amplification	=	
Hyperbole	=	
Intervertion	=	
Ulterieur/tardif **.Postume** **Anthume**	=	
الموضعة الشكلية **transposition formelle**	ورد عند جيرار جنيت في تقسيمه للمناقلة	
Versification	=	
Prosification	=	
Transmetrisation	=	
Transtylisation	=	
Transposition thematique	القسم الثاني من المناقلة عند جيرار جنيت.	

Réduction	=	
Excision		
Concision	=	
Condensation	=	
Augmentation		
Extension	=	
Expansion	=	
Amplification	=	
Transmodalisation_	=	
Intermodales	=	
Dramatisation	=	
Narrativisation		
Intramodales	=	
Transposition thematique		
Transformation semantique	=	

substitution des motifs	=	
Transformation semantique	=	
Transmotivation	=	
Motivation simple	=	
Démotivation	=	
Transvalorisation	=	
Dévalorisation	=	
valorisation d'un personnage	=	
Reference	ورد عند نتالي غروس في التصنيف الخاص بالتناص وهو جزء من علاقات الحضور.	
Collage	ورد عند تيفان صاميول في إعادة التصنيف الخاص الذي قامت به. وغن كان ورد سابقا	

يدخل التناص ضمن المصطلحات التي أصبحت –بالنظر إلى نوعية استخدامها– عامة، بحيث ساهمت رؤى مختلفة في تمديد مساحة استخدامه، وصار قابلا في حالته هذه أن يستوعب مجموعة أفكار مختلفة، كما هو الحال بالنسبة لهذا النوع من المصطلحات[50] . غير أن الحاصل مع النقد العربي أنه لم يستوعب ذلك في محطات تعامله مع المصطلح، حيث توقفت عملية التلقي عند فكرته الأساسية، أو زيد عليها بالعودة إلى التراث العربي، الذي سحبت منه مجموعة مفهومية وترسانة مصطلحية خاصة، أسهمت في اختلال البناء المصطلحي والمفهومي لهذه النظرية.

إن هذه النتائج التي أثبتها تتبع نظرية من النظريات التي يتلقاها النقد العربي، على المستوى الاصطلاحي، يتفق تماما مع النتائج التي توصل إليها باحثون آخرون في هذا المجال، ويؤكد على المشكلات ذاتها. ما يعني أن النتائج التي طبقت على العينة النقدية الضيقة، يمكن أن يعمم على مجموع المصطلحية النقدية العربية دون أن يكون في ذلك إجحاف أو تسرع، يقول يوسف وغليسي في نتيجة عامة خلص إليها من دراسته للعديد من المصطلحات النقدية العربية ضمن مناهج ونظريات مختلفة:

> "وعموما فإن كل الشهادات النقدية المنقولة تشترك في رميها للمصطلح الجديد بسهام الإشكال والإغراب والانغلاق...، ووجه الإشكالية في ذلك أن المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحد والمفهوم، أو أن المفهوم الغربي الواحد قد ينقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة أمامه، أو أن المصطلح العربي الواحد قد يرد مقابلا لمفهومين غربيين– أو أكثر– في الوقت ذاته، أو أن الناقد العربي الواحد قد يصطنع فيه كثير من التصرف– زيادة أو انتقاصا– في مقابله الأجنبي، وما إلى ذلك من المظاهر الإشكالية." [51]

---

[50] Voir Alain Rey ,p85.

[51] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص55. كما تحدث عبد الرحيم الكردي عن مشاكل هامة فيما يتعلق بالمصطلحات السردية أجملها فيما يلي: تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها الشكل الاصطلاحي الواحد/ تعدد الاشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد/ذاتية المفاهيم/ ميوعة المفاهيم الاصطلاحية ما عين عدم تحديدها. وهو ما يؤكد على وحدة النتائج المتوصل إليها في مختلف مناحي التلقي للمقولات الغربية. ينظر عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب القاهرة، دط:2004، ص18.

والظاهر أن معاناة المصطلح ليست حكرا على الدرس النقدي، بل حتى على الدرس اللساني الذي بات يعاني من المعضلات ذاتها خاصة ما تعلق منها بالتشتت المصطلحي[52] ، يقول يوسف مقران ملخصا هذه الوضعية المصطلحية اللسانية:

"المصطلح المترجم نقصد به المصطلح اللساني الذي دخل الدرس اللساني العربي عن طريق الترجمة باعتبارها نقلا للمفاهيم المستجدة على ساحة اللسانيات خلال القران العشرين [...]أول ما نتفاجأ به على هذا المستوى هو كثرة المصطلحات الموضوعة في سياق الترجمة وطغيان الاختلاف حولها حتى عصف بكثير من المفاهيم الأساسية للسانيات التي غدت عند بعض الدارسين علما ضبابيا لا يعرف من أين ينفذ غليه، وما ذلك إلا لافتقادها إلى مصطلحات دقيقة"[53]

إن مثل هذه القراءات المصطلحية، تجعل **إمكانية تجاوز الحقل التناصي –من حيث النتائج– إلى حقول المعرفة الأخرى، اللغوية والأدبية، وربما الإنسانية، واردا، ومشروعا، وتطرح إشكالية المصطلح في تلقينا لما يصلنا من الضفة الأخرى بإلحاح شديد**.

ولئن كان الشتات المصطلحي قد يؤدي إلى سوء استخدام للنظرية برمتها، بعد سوء تلقيها، فإنه من نافلة القول هنا، أن نشير إلى شتات آخر في السياق ذاته، يفقد الحضور الغربي وحدته ومصداقيته عربيا، وهو الاختلاف في كتابة أسماء الأعلام حيث يختلف رسم الاسم من كتاب لكتاب ومرجع لمرجع وأحيانا في الكتاب ذاته وربما الصفحة ذاتها: **بارث، بارت، بارط/ جونيت، جينيت، جنيت...إلخ. وهو ما ترفضه الترجمة المعيارية التي تتطلب بدورها** "توحيد الطريقة التي تدون بها أسماء الأعلام"[54] . وقد يتجاوز الاختلاف في رسم الاسم، إلى الخطأ الواضح في رسمه حتى بالحرف اللاتيني، مثل: **julier/ loran jinie genete** ما يفقد مثل هذه الأعمال مصداقيتها في علاقتها بالمرجعية الغربية، وما ينطبق على أسماء الأعلام، ينطبق على رسم المصطلحات كذلك**tertextextualtte/ plampestes** .

[52] يوسف مقران، المصطلح اللساني المترجم، ص08.

[53] المرجع نفسه، ص151.

[54] د.محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص232.

2) إشكالية المفهوم

إذا كانت الإشكالات التي تفرضها علاقة المدونة النقدية العربية بالأصل الغربي، واضحة وهامة على مستوى المصطلح، فإن هنالك بابا آخر للإشكال يطرحه المفهوم في حد ذاته. نقصد بذلك، مفهوم التناص، وقد تمت الإشارة إلى ذلك أثناء الحديث عن المصطلح.

وقد مُنحت المفاهيم تعاريف عدة، بحسب المجالات التي تنتمي إليها، غير أنها تتفق جميعا في كونها الدلالة اللفظية التي تختبئ خلف المصطلح، والذي قد يختلف فيها بدورها[54] ، سوى أننا نؤكد هنا، على السمة العقلية للمفهوم، يقول أحمد حمد الطيطي:

> "المفهوم هو فكرة مجردة ناتجة عن الاستدلالات الذهنية المنظمة التي يكونها الفرد من جراء تفاعله مع الأشياء أو الأحداث المتوافرة في البيئة، وبالتالي فإن المفهوم صورة عقلية" [46]

كما تمت التعامل معه باعتباره تابعا للأرض التي ينشأ عليها يترعرع معرفيا في فترة معينة، ضمن نسق منظم العلاقات، فتترابط المفاهيم فيما بينها ضمن هذا المناخ وتتعايش معا دون أن تتداخل حدودها، وتركن إلى المجال الفلسفي والمعرفي ذاته. أو تتجدد مفسحة المجال لإضافة مكونات جديدة عليها، عندما تغير الأرض، وقد تؤدي تلك الهجرة إلى تغاير المفهوم الذي غادر الإقليم وترك الهوية، فيولد بذلك مفهوم جديد، وهي عملية تتم وفق أشكال مختلفة أهمها عمليات الترجمة والاقتباس، وادت إلى إثراء الحياة الفكرية والثقافية في بعض الأقاليم، عند توفر شروط الانتقال اللازمة لقبولها في المجال المعرفي والفكري الجديد بينما لم تؤد إلى إثرائها في أقاليم أخرى، وهو ما يتوقف على كيفية الانتقال وشروطه وعوائقه، ومختلف عمليات التمثل والتأسيس، كما يرى عمر أوكوش[57] ، ولئن كانت قوانين هجرة المفاهيم تسمح بنوع من التعديل داخل المفهوم، إلا أن شرط ذلك الأساسي يبقى التمثل، واستيعاب المفاهيم في أطرها وتجلياتها العامة:

---

[57] محمد حمد الطيطي، البنية المعرفية لاكتساب المهارات، دار الامل للنشر والتوزيع، اربد الأردن، ط01: 2004، ص45.

[56] المرجع نفسه، ص52.

[57] انظر عمر أكوش، أقلمة المفاهيم: تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط01: 2002، ص40 / 39.

" إن مسألة المفهوم مسألة معقدة وشائكة، بلا، شك وكل تفكير فيها يحتاج إلى مرجعية تحدد حقل هذا الفكر ونوعيته. وكلما تحدد الحقل ونوعه، ظهر أن للمفهوم تجليات إبستمولوجية معينة تكسبه وضعا له حدوده في الفلسفة أو المنطق أو في أصول أخرى كالتي تراها الإبستمولوجية التكوينية والنفسية"[58]

ويستدعي هذا التمثل، واستيعاب المفاهيم في بيئاتها وانساقها العامة، وفهم الوضعية التي انتقلت أو "هاجرت" بها من إقليم معرفي أو بيئي –كما هو الحال هنا، إلى إقليم آخر، عبر فهم وسائطها، والتفكر في التغيرات التي لحقت بها،خلال عملية الانتقال تلك. ومن ثمة، يوجب التعامل مع المفهوم، وعيا خاصا، على مستويين، الأول: هو ما تعلق بالفمهوم في حد ذاته كما تم الاشارة إليه، والثاني: ما تعلق منه بالشق الاشكالي للمفاهيم النقدية العربية التي انتقلت إلينا من خلال انتقال النظريات، وهو ما يقتضي حسب الدغومي[59] الوعي بـ:

1. الإلتباس الذي يحوم حول المفهوم النقدي (المفاهيم النقدية)

2. ترابط المفاهيم النقدية الملتبسة.

3. التعدد المرجعي للمفاهيم (النقدية).

4. علاقتها بالإصطلاح اللغوي.

غير أن المدونة النقدية التي نتتبعها، فرضت علينا بناء على هذه الشرطية، أن نسوق قراءتنا لها في شكل اشكاليات بعينها فرضتها طبيعتها الخاصة، من جهة واستراتيجيتنا البحثية من جهة أخرى، دون اهمال الوعي بالنقاط السابقة.

[58] محمد الدغمومي ، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص20.

[59] المرجع نفسه، ص24.

1. غياب الوعي بطبيعة المفاهيم:

ليس التناص، كما تقترحه المدونة الغربية، مادة مفهومية واحدة رغم أنه حمل خلال مساره منذ ستينيات القرن الماضي معنى التداخل بين النصوص. وقد أوردنا في القسم السابق أهم مساراته وكذا التغيرات التي لحقته. غير أن مثل هذه التغيرات لا تعترف بها المدونة العربية التي تتحدث عنه في الغالب وفق رؤية أحادية، لا تأخذ بعين الاعتبار اختلاف المقولات والرؤى بين النقاد الذين أسسوا لهذه النظرية/النظريات، وتركز على فكرة واحدة تتعلق **بالتداخل**، تزيد عليها أو تنقص بحسب توجه كل ناقد، وما صادفه من قراءات وافدة، بلغتها الأصلية أو عن طريق الترجمات.

ولئن كانت طبيعة المفاهيم قد تستجيب للتغير حين انتقالها من مجال إقليمي وثقافي معين، كما يقول عمر أوكوش:

> "يكتسب عندئذ المفهوم طابعا مختلفا يغنيه ويجدده، منتقلا من طور التأسيس إلى طور التوظيف في الشروط المعرفية واللغوية الجديدة، التي تتولد عنها بنى ومكونات جديدة للمفهوم، ربما أوسع وأرحب، يلج المفهوم في بعض ثناياها اللغوية والاستدلالية ، يختلف عن بعضها الآخر، فينمو استثماره في ولادته الجديدة وفي واقع العمليات الممكنة التي تظهرها الفلسفة والترجمة"[60]

فإن ما لاحظناه على انتقال المفاهيم الغربية إلى العالم العربي، لم يحدث تغييرا وتطويرا كالذي يقصد إليه الدارس هنا، بل اختلالا في عملية الاستقبال بالدرجة الأولى، حيث لم يتجاوز المفهوم النقدي طور التأسيس منذ أكثر من عقدين، نظرا لعدم توفر شروط معرفية –ولغوية خاصة في حالتنا هذه– ملائمة.

إن أول ما يواجهنا في انتقال مفهوم التناص إلى النقد العربي هو عدم التمكن من متابعة النظرية، خاصة فيما تعلق بالفرق بين الرؤية التي طورتها جوليا كرستيفا ورؤية جيرار جنيت كأهم طرفين اعتمدت عليهما المدونة العربية. فهي، بالنسبة للناقد العربي، رؤية واحدة. أو حتى فيما تعلق برؤى كل ناقد على حدة، يقول أحد النقاد الذين قدموا دراسات حول التناص:

> "ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ أن هذه الدراسات والمناهج انصبت على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة جوليا كرستيفا التي طورت المفهوم

[60] عمر كوش، المرجع السابق، ص41.

عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اجترحه الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين"[1]

ويظهر جليا، من خلال هذا المقطع، أن الناقد لم يدرك تمام الإدراك العلاقة التي تربط عمل كرستيفا الخاص بالتناص، بعمل باختين عن الحوارية، حيث إنها لم تطور مفاهيمها بل أدخلتها إلى أوربا وقدمتها في جو جديد، واجترحت لها مصطلحا جديدا [بالرغم من أن تحفظنا حول المصطلح ما يزال قائما].

أما عن مقولات بارث، فيقول ناقد آخر معتمدا على مقالته "نظرية النص":

"على الرغم من أن التناص كامن بالقوة في أي نص، وعلى الرغم من أنه ما **أن يوجد النص حتى يتناص**، وأن التناص حتمية لصيقة بالملفوظ عموما مادام كلامنا يتغذى نصفه من كلام الآخرين، فإن التناص فعل كتابي بالدرجة الأولى، بموجبه تتحول ممارسة الإبداع من ظن يتقفى به القارئ أثر حافر على حافر في النص إلى يقين يغرس به الكاتب الحافر فوق الحافر مع سبق إصرار وترصد"[2]

غير أن الباحث الذي يعتمد بارث يتحدث عن **الحافر على الحافر**، دون أن يدرك أن مفهوم التناص عند بارث، مفهوم يرتبط أساسا بنسيج النص، وظاهرة فيه لا جدوى فيها من البحث عن النصوص المتناصة، وهو ما سيقوم به الدارس، وقد يكون مكمن هذا الخلل بالنسبة لبارث ما ذهب إليه أحد الدارسين من كون المفهوم البارثي، غامضا. يقول: "وهناك مجموعة من النقاد الذين زادوا المصطلح غموضا عندما عرفوه كما هو الحال عند بارث، الذي قام بتطوير المصطلح وتكثيفه ولكنه زاده غموضا لانفتاحه على آفاق وحقول لانهائية ولا محددة ترفد النص"[3]. ما يعني أن مكمن الخلل هنا، يتعدى استيعاب المفهوم إلى القدرة

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01: 2004، ص 07.

[2] الحبيب الدايم ربي، نصوص مترابطة، مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث، أزمنة الأردن، ط:01: 2007، ص84.

[3] ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر التضمين والتناص نوذجا، دارجرير،الأردن، ط01: 2006، ص 215.

على الممارسة، ذلك أن اختيار مفهوم مناسب هو أساس القراءة النقدية المناسبة، خاصة وأنه يجعل التناص شبيها بدراسات التأثير، يقول:

"فلا نستطيع أن نفصل نصا فصلا نهائيا عن المورثات القديمة أو المؤثرات الحديثة، فالتداخل ليس مرتبطا بزمان دون زمان ولا مكان دون مكان، **المهم أن التأثير موجود**، ولكن **كيف ولماذا ومتى؟** هنا نحصر مبررات هذا التداخل، وهنا نستطيع أن نحدد فلسفة التداخل، ومن هنا نستطيع أن **نحكم على النص بوصوله إلى مرحلة التناص أم أنه بقي في حدود الظواهر القديمة من الاقتباس والتضمين، الذين يحتويان على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى**"[1]

يبرز هذا المقطع خللا مفهوميا خطيرا ويلخص جماع الإشكاليات التي يتخبط فيها المفهوم النقدي. فالدارس هنا، يجمع في مفهوم واحد أو مقولة واحدة متناقضات كثيرة، فهو يعتمد على بارث، ثم يتحدث عن علاقات التأثير والتأثر التي تكون موجودة حتما بين النصوص المختلفة، ثم يربط ذلك كله بالتضمين والاقتباس، كمفهومين عربيين وهو ما يخرجنا من مجال نظري إلى مجال آخر مغاير لا نكاد نميز حدوده هنا، كما يجعل التناص مرحلة عليا من التداخل، بينما التضمين والاقتباس درجة أقل تجعل النص يقف في حدود دنيا من التعالق، رغم أنه يقر في المقطع ذاته أن التناص قدر كل نص، وهو ما يدل على عدم القدرة على التفريق بين المفهوم، وما يعبر عنه، وبين العلم وموضوعه، والمعرفة وموضوعها.

تواجهنا، كلما توغلنا في الكتب التي تناولت التناص مادة نقدية لها، عدا الصعوبة السابقة الذكر، صعوبة تتبع المفهوم الذي يقدمه الدارس، وفهم لغته التي لا تعتمد على الشرح والإيضاح كما يجب أن تكون عليه اللغة الشارحة النقدية أو العلمية إن أردنا أن نسبغ سمة العلمية على العمل النقدي، خاصة أن مفهوم التناص جاء في إطار علمنة الأدب والنقد. وهو ما لا يتجلى في هذا المقطع فحسب، بل في كثير من المقاطع التعريفية التي نقف أمامها عاجزين عن الفهم أحيانا كثيرة. يمكن أن نسوق مثالا آخر يؤكد على ذلك، رغم أنه يستجيب للمفهوم لكن ذلك غير واضح ولا يمكن أن يصل إلى متلقيه بلغة كهذه، يقول أحمد ناهم في تعريفه للتناص عند كرستيفا:

[1] حسين منصور العمري، إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس انموذجا، دار الكندي، الاردن، ط1: 2007، ص14.

"إن التناص عند كرستيفا يندرج ضمن إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص. إذ يشكل النص لكرسيتفا **مجال عمل ذاتي التولد يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثل لاستبدالها بتعددية المعاني التي يستطيع القارئ وحتى الكاتب ايجادها انطلاقا من سلسلة جامدة ظاهريا**، هذا العمل المستقل عن مؤلفه تسمية كرستيفا الدلائلية signifance والدلائلية أو التمعني، على عكس الدلالة لا يملك إلا أن يقتصر على الاتصال، على التمثيل، على التعبير، انه **بموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص ليس كاسقاط يمكن إن يكون استيهاما (...) ولكن كضياع في المعنى**"[1]

إن مثل هذه اللغة، ناهيك عن كونها لا تقدم المفهوم الكرستيفي الصحيح، لا يمكن وصفها باللغة الشارحة ولو على سبيل التجاوز، حيث توصل عملية القراءة إلى حالة تامة من الإغلاق المفاهيمي لا يمكن معها الوصول إلى المفهوم الحقيقي والواضح.

كما لم يراع الناقد العربي، التسلسل التاريخي للمفاهيم وتطورها عن بعضها البعض، ما قد يكون سببا للخلل الذي نلمسه هنا، حيث يكتفي بعض الدارسين، بحشد مجموعة متنوعة من التعاريف دون مراعاة لزمنيتها، كما رأينا سابقا عند تيفان صاميول أو نتالي غروس، في استعادتهما لمقولات التناص التاريخيةحيث يبدو الشكلانيون الروس وباختين متأخرين عن كرستيفا وجنيت وحتى محمد مفتاح الذي جاء تعريفه للتناص –المأخوذ عن الغرب– ضمن التعاريف الغربية[2]

غير أن من الأعمال ما يشذ عن هذه القاعدة، ويبقى وفيا –رغم خطورة استخدام هذه الكلمة، إذا ما فسرت خارج إطار العلمية– للأصل الغربي، رغم معاناته اللغوية الدائمة في النقل، ففي تعريفه للنص يقدم صلاح فضل مقاربة جوليا كرستيفا معتمدا على الطبعة الإنجليزية لكتابها نص الرواية يقول :"فهي ترى [كرسيتفا] أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ انه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة **عبر لغوية**، بمعنى انها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإن النص "جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف

[1]أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 2.

[2]كمثال على ذلك يمكن العودة إلى ما يقوله ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية...، ص20 وأحمد ناهم، المرجع السابق، ص11.

العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية، مما يعني أمرين:

1 علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء) مما يجعله صالحا لان يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له

2 يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أي عملية تناصintertextualité ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، ماخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه وترتبط بهذا المفهوم عند كرسيتفا فكرة النص باعتباره "وحدة إيديولوجية" ideologeme على أساس أن إحدى مشكلات البحث السيميولوجي حينئذ تصبح طرح التقسيم[...] وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره. مما يجعلها تشكل سياقه التارخي والاجتماعي "[1]

كما أن خلطا مفهوميا آخر، يرتبط بمفهوم الإيديولوجيم، في علاقته بالتناص وخاصة عند جوليا كرستيفا، تقول ليديا وعد الله في كتابها "التناص المعرفي"

> "إن الأرضية التي هيأت لها جوليا كرسيتفا للتناص منذ مجلة "تال كال"، مما أنتجته من إصدارات وآراء نقدية بعد ذلك، جعلت من التناص، مفهوما مركزيا، ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، وهذا لم يقله المفهوم الأساس الذي هو الإيديولوجيم، بل إن مصطلح التناص، شكل البوتقة التي انفجرت منها، مصطلحات عديدة، تدور حول النص، مثل خارج النص...."[2]

بإمكاننا أن نعتبر هذا المقطع مثالا لمقاطع مشابهة في مدونتنا النقدية، والتي تقدم الإيديولوجيم على أنه المصطلح الأساس، دونما تعريف واضح لمفهومه، بحيث يشار إليه فحسب، ودونما إدراك أن كرسيتفا حافظت على المصطلح، وجعلته يعني بالنسبة للتناص الوظيفة التناصية.

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أوت 1992، ص230/229.

[2] ليديا وعد الله، التناص المعرفي، ص30.

2. استخدام مفهوم التناص مقابلا للمفهوم الجنيتي

يأخذ جيرار جنيت حصة الأسد من المفاهيم التي ركزت عليها المدونة النقدية العربية، حيث كوَن هذا الناقد مرجعية أساسية. ولا يكاد يخلو عمل من اسمه أو مفهومه للتناص. غير أن ما يميز هذا الحضور المكثف، هو الخطأ الخطير في **اعتبار المفهوم العام التناص، هو ذاته التناص في المفاهيم التي قدمها جنيت،** وهو من أهم الأخطاء التي شاعت حول مفهوم التناص بين النقاد العرب، ذلك أنهم نهلوا من منبع واحد، وأخذوا عن بعضهم البعض، ما قادنا نحو اتساع رقعة الإدراك الخاطئ للمفاهيم الغربية. فالتناص كما ورد عند جوليا كرسيتفا، بالنسبة للكثير من النقاد العرب، هو ذاته الذي:

"خصه جنيت بالحديث في كتابه palimpsestes وينظر فيه إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص. ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما للاستشهاد la citation أو المعارضة le pastiche أو التلميح l allusion أو السرقة le plagiatأو غيرها"[1]

كما يعني التناص عند جنيت: "حضور مقاطع من نص سابق في نص لاحق حضورا صريحا أو ضمنيا، مثلما ذهبت إليه جوليا كرستيفا"[2]

والواقع أن التناص هنا لا يعدو قرابة مصطلحية أقرها الناقد الفرنسي ذاته، غير أنه على المستوى المفاهيمي مختلف جذريا، ذلك أن مفهوم التناص الكرستيفي كما رأينا يقابل العلاقات عبر النصية كما يوردها جيرار جنيت، الذي عدل في الرؤية، ومنح **مصطلح التناص** دورا مفهوميا أضيق مما كان لديه عند جوليا كرستيفا، وهو ما لم تتنبه إليه حتى النصوص الأولى التي استقت مادتها مباشرة من المتن الغربي مثل أعمال محمد بنيس الذي تحدث عن تحول المفهوم دون أن يبين كيفيته[3].

ولم يطل هذا الخلط المفهوم الواسع للتناص بل المفاهيم المفصلية، وقد يكون الخطل المصطلحي الذي شهدناه عائدا أساسا إلى سوء فهم الصور الذهنية الكامنة خلف المصطلحات، ومن ثمة سوء إيجاد

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط01: 2010، ص 48.

[2] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي/ كلية الآداب، منوبة تونس، دط: 2002،ص20.

[3] محمد بنيس، ص188. التداخل النصي وشكله الصريح الاستشهاد، أما شكله الأقل صراحة فهو السرقة، هذا التداخل النصي يعود لجوليا كرستيفا، ويتحول في تصور جينت"[ص188] ورغم انها من المحاولات الأولى فهو لم يثبت كيفية تحوله عنده.

مقابلات مناسبة لها. ولئن كانت الأمثلة لا تعد ولا تحصى، سنحاول التدليل على ذلك من خلال بعض المقولات، يقول سعيد سلام في معرض تقديمه لقسيمات التناص عند جيرار جنيت:

"معمار النص أو النص الشامل l architextualité "معمار النص هو **عنوان كتاب لجنيت يكتنفه الكثير من الغموض والتجريد، ويعني به العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا: أي مناصا خارجيا**"[1]

ولا يكاد القارئ هنا يفهم المقصود من هذا التعريف، حيث أن الغموض الذي يكتنفه يجعله عصيا على التلقي، والفهم، ومن ثمة غير قابل لأن يستفاد منه، ما يعيدنا للإشكال المطروح آنفا. فمعمار النص، بعيدا عن فداحة الترجمة المصطلحية، ليس عنوانا لكتاب جيرار جنيت، بل ممارسة خص لها جيرار جنيت أحد كتبه **Introduction à l architexte** وهل يصلح أن نعرف ممارسة أو مفهوما ما على أنه عنوان كتاب؟؟؟. وفي الواقع، لا يكتنف هذا الكتاب أي غموض وتجريد فهو كتاب عن الأجناس الأدبية المختلفة، غير أن الممارسة هي التي تشكل نوعا من التحدي والغموض لاعتمادها على مقولات تجريدية من حيث أنها تربط النص الأدبي، بجنسه أو نوعه، وتتميز بنوع من الصمت. وهو ما لا يبدو في التعريف الذي يزيد مشقة وغموضا حين يقول "**ويعني به العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا: أي مناصا خارجيا**" إذ نقف ذاهلين أمام سؤال مهم عن معنى العلاقة الصماء هنا وما هو بعدها المناصي؟؟؟ الخارجي؟

في السياق ذاته، تقدم ليديا وعد الله تعريفا للتعالق النصي على أنه:

> " كل علاقة توحد النص بالذي أسميه (النص المتسع)، بنص سابق اسمه، **مؤكدا** (النص المنحسر) **الذي ينغرز فيه بطريقة ليست مثل التعليق**" وتقول أنه مأخوذ من اطراس ص 11[ينغي التاكد]

بينما يعرفه منصور العمري، محافظا على المصطلح ذاته:

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، ص 48.

"وإن الاتساعية النصية هي **بداهة بعد عالمي بدرجة مختلفة للأدب**، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ لبعض الأعمال الأخرى، وبذلك **تكون الأعمال كلها اتساعية نصية**"[1]

وبالرغم من أن كلا الباحثين يحيل هذا الكلام على جنيت، إلا أن ما ورد في كتابه مناف لما يقوله الباحثان –وغيرهما– هنا. فالتعلق النصي يفيد نوعا من أنواع العلاقات المختلفة بين النصوص وله قانونه الواضح والصريح الذي يجعله معينا لمجموعة من الأعمال التي تتبني أساسا على كتب سابقة تكون العلاقة بينها وبين نصوصها اللاحقة واضحة المعالم بحيث يعتمد النص الثاني على الأول اعتمادا كليا. وبما أن الاتساعية كما يقول ضرورة حتمية لكل مؤلف، ما ينفي خصوصية النوع الذي يقترحه جيرار جنيت، يظهر الباحث معادلات غير واضحة، يضعها من حكم النتائج التي توصل إليها بناء أو انطلاقا من فهمه الخاص للنص في علاقته بالتناص:

النص= الموضوع المحدد= النص المنحسر.

التناص= الموضوع المبني= النص المتسع.

ونتيجة التفاعل بينها تعطينا:

النص+ النص= التناص.

الموضوع المحدد+ الموضوع المحدد= الموضوع المبني

النص المنحسر+ النص المنحسر= النص المتسع

ومثل هذه المعادلات التي لن نزعم فهمها البتة، جعلت الباحث يصل إلى نتيجة هامة هي أن هناك نصا مركزيا يسمى بالنص الأول وكل ما يدخل عليه يشكل الدائرة الكبرى "والتي أشرنا إليها بالتناص أو المتسع أو الموضوع المبني" كما يؤكد الباحث في معرض حديثه

[1] منصور العمري، إشكالية التناص، ص28

وإذا كان التعقيد هنا مبالغا فيه، بغية طرح أفكار واضحة الوضوح كله عند جيرار جنيت، نضيف هنا أن فكرة الإلتفاف حول المركز تسميات وأصناف محددة ليست ما ذهب إليه الدارس [راجع الفصل السابق]

ولئن كانت بعض الأعمال تقدم المفاهيم ولو بنوع من الخلط، فإن من الأعمال ما يكتفي بالإشارة إلى ما ورد عند جنيت دون أن يقدم المفهوم كاملا، يقول عز الدين المناصرة:

"الاتساعية النصية:كل علاقة توحد نصا B أسميه النص التسع بنص سابقA أسميه النص المنحسر"[1]

وقد تم الاعتماد في هذا التعريف على المقالات التي كتبت حول التناص، وهو ما جعل المناصرة يقع في الخلط المفاهيمي، واكثر من ذلك لا يراعي التراتبية الزمنية وكذا المفاهيمية، ذلك أنه سيقول بعد أن يورد تصنيفات جيرار جنيت:

"**ويعود جيرار جنيت** في كتابه مدخل إلى جامع النص، ليؤكد في مقدمته (ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص...)"[2]

وقد أورد ذلك باعتباره يمثل المرحلة الأولى من التطور المفاهيمي لدى جيرار جنيت وإن كان في هذا الطور اعتمد على ترجمة كتاب "جامع النص" إلا أنه في الطور الثاني الذي تحدث فيه عن المتعاليات النصية سيعتمد على ما يقدمه سعيد يقطين وليس على كتاب "أطراس". ولئن كان الباحث قد حاول مناقشة ما يورده يقطين عن عمل جنيت من حيث التطور، وهو ما يحسب له، إلا أن أدواته النقاشية باتت ضعيفة نظرا لعدم اطلاعه على كتابات جنيت في حد ذاتها وما يؤكد هذا الخطأ الذي وقع فيه الباحث جراء عدم اطلاعه على أعمال جنيت اعتباره للتناص "الكرستيفي" جزءا من نمطين يقول:

"استعان جينيت بمفهوم التناص بحسب رؤية كرستيفا في مفردتين من مفردات خطابه النقدي وعلى نحو جزئي، إذ جعله **تارة نمطا من انماط "جامع النص" وتارة نمطا من أنماط**

[1] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص148.

[2] المرجع السابق، ص148.

التعالي النصي فكان بذلك التناص مفهوما جزئيا لمفهومين كليين (جامع النص المتعاليات النصية)"[1]

ومن الواضح أن الباحث لم يفرق في قوله هذا بين المصطلح والفمهوم، ولم يدرك التحول الأساسي في مسار مفهوم التناص الذي حدث تحديدا بين الإرث النظري الذي قدمته جوليا كرسيتفا، وما قدمه جيرار جنيت من متعاليات. ذلك أن الأمر لا يتعلق بمفهوم التناص هنا، بل بالمصطلح الذي استخدمه جيرار جنيت –معلنا ذلك صراحة– ليسم به نوعا معينا من أنواع العلاقات عبر النصية، والتي تقابل في الأصل مفهوم التناص عامة عند كرستيفا. كما أن جامع النص والمتعاليات التي ذكرها المناصرة سابقا والتي تعطينا الانطباع، وتعلن عن ذلك، أنهما مفهومان مختلفان وأن التناص بناء على ذلك، نمط مختلف تحت لواءين مختلفين. والواقع أن كلا مما أسماه الباحث جامع النص والمتعاليات، لا يعدان إلا تطورا لمفهوم واحد هو الشعرية، والتناص فيهما ليس إلا جزءا من رحلة البحث التي قام بها جيرار جنيت بحثا عنها.

وإذا كان قصور اللغة المستخدمة في الشرح الذي يعاني منه الباحثون في أحيان كثيرة سببا أولا ومهما لمثل هذه الحالات من الإشكال المفاهيمي، والذي يؤثر لا محالة على العمل نظرا لغياب الترجمات أو ضعفها حين وجودها. فهو دليل قصور آخر لا يقل أهمية أو خطورة عن سابقه ألا وهو غياب الحس النظري، والجدية في التلقي أحيانا كثيرة، حيث باتت هذه العملية وجها من أوجه الاستهلاك اللاصحي، لمواد قد تكون منتهية الصلاحية أحيانا.

لا نعدم الشذوذ عن القاعدة حتى في هذا الموقع، حيث أن فوزي الزمرلي، وإن لم يفرق بين تناص كرسيتفا وتناص جنيت إلا من حيث زحزحة المصطلح نحو نوع من العلاقات عبر النصية، لم يفته أن يشير إلى أعمال جوليا كرستيفا ولورون جيني وريفاتير... قبل أن يعتمد على شعرية جيرار جنيت ويقدم مفاهيمه الدقيقة. بل ينتقدها بعد أن أدرك أنها ليست كافية لما يريده وربما هي المرة الأولى أو النادرة التي يواجهنا فيها ناقد عربي يقدم نقدا لمقولة غربية بناء على معطى موضوعي ينشأ عن تدبر ورغبة في التأصيل بحيث لا تتجاوب المقولات بالنسبة إليه مع ما يرغب في الوصول له، وهو ما يمكن اعتباره ايجابيا في حالة هجرة المفاهيم وتغيرها داخل بيئة معرفية أخرى. غير أن هذا الناقد الذي تميز عن دونه بقراءته لجنيت قراءة كاملة في نصه أطراس، يقع في بعض المغالطات أحيانا، ، يقول في تقديمه لجنيت:

[1] عباس مشتاق معن، تأصيل النص، ص100.

"والحق أن جيرار جينات صنف علاقات التعالي النصي إلى خمسة أصناف، وأشار إلى تعاظلها، ولم يعتن مع ذلك إلا بعلاقتين اثنيت من تلك العلاقات. فقد أفرد كتابه الموسوم بـ "عتبات" لدراسة علاقة المصاحبة النصيةla paratextualité، ووقف على علاقة اللحوق النصيhypertextualité l في كتابه الموسوم "طروس" الذي اشار في غضونه إلى بقية علاقات التعالي النصي **إشارات مقتضبة**"[1]

وإن كان الأمر صحيحا فيما يتعلق بعلاقة الميتانص التي تظل غامضة إلا أن الأمر ليس كذلك فيما يتعلق بالنصية الجامعة كما يسمها، فهو قد أفرد لها كتابا خاصا هو "**مدخل إلى جامع النص**". وهو ما يثير الاستغراب حقا، حين نعلم أن كتاب جنيت حول النصية الجامعة، صدر قبل الكتابين المذكورين عن المحيط النصي والتعالق، وهو المصدر الأول لهما، ومن الغريب أن يفوت هذا الأمر باحثا متفحصا وقارئا دقيقا مثله.

3. حضور أسماء نقدية وغياب أخرى في المدونة العربية

ولئن كان الخلط المفهومي واقعا، فهو لا يعني غياب الالتفات إلى الكثير من النقاد الذين اشتغلوا بحقل التناص وأعطوا إضافات نوعية في مجاله، خاصة في الفترة الأخيرة التي عرفت عددا لا بأس به من الدراسات العربية، غير أنها تعتمد في معظمها على ما ترجم من أعمال، وخاصة على مقالتي مارك دوبيازي، ومارك أنجينو، ورولان بارث وبغض النظر عن قصور الترجمات ومشاكلها، ندرك أن المقال لا يمكن أن يقدم المادة العلمية كاملة ولهذا يكتفي نقادنا ودارسونا بتلك الإشارات الخاطفة تماما كما فعلت المقالات ذلك أنهم لا يملكون مادة أخرى ويكفي إطلالة على ببليوغرافيا الكتب المستخدمة للتأكد من ذلك.

" وهناك تعريفات ونظرات لنقاد وباحثين آخرين أمثال ميشيل ريفاتير وميشيل أريفي وغيرهما من النقاد والمحللين الذين عالجوا فكرة التناص بنحو يغاير جزئيا التوجه المفاهيمي"[2]

دون أن نعرف ما فحوى هذه المغايرة ولا حتى ما هو التوجه المفاهيمي الذي تبنته هذه الأسماء التي تختلف في طرحها للمفهوم كما عرفنا سابقا. وهو ما لا ينفي إشارة بعض الكتب إلى ريفاتير ورولان

[1] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص19.
[2] مشتاق عباس معن تأصيل النص، ص89.

بارث، ولورون جيني مع ما يكتنف تلك الاشارات من غموض واضح أحيانا في تقديم المادة وتكثيفها بحيث يصير فهمها صعبا للغاية على متلقيها.

4. غموض المفاهيم المتناولة:

ما قيل عن الخلط بين المفاهيم يمكن أن يستعاد هنا كاملا. ذلك أن الخلط يولد نوعا من الغموض، غير أننا هنا لا نهتم بالخلط في المفاهيم المقدمة بل على غموض ما تقدمه المدونة العربية، يقول عز الدين المناصرة معرفا التناص عند كريستفا:

"ترى كرستيفا أن النص الأدبي، خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص **باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها**"[1]

وبغض النظر عن كون هذا التعريف لا يؤدي المعنى الكرستيفي حقه، مادام يغفل علاقة التناص بالنص والإنتاجية النصية، يهمنا هنا أن هذا التعريف في شق كبير منه موغل في الغموض والإشكال اللغوي، من حيث استخدامه طريقة غريبة في إيصال المعلومة التي لا يكتنفها هذا الغموض في أصلها الفرنسي– بالنسبة لهذا النموذج– .

إن ما يفترض أن تكون عليه اللغة الشارحة مغيب في أحيان كثيرة من مدونتنا، بحيث تتقدم المفاهيم نحو قرائها داخل حيز لغوي لا يكاد يفصح عنها، ما يجعل المادة النقدية المقدمة اكثر صعوبة حتى مما هي عليه في الأصل. ولا بد ان عدم الصفاء اللغوي في مثل هذه الحالات ليس إلا دليلا على عدم صفاء التصورات الذهنية من جهة، وغياب القدرة على التعامل بعلمية من جهة أخرى. ولا أدل على ذلك من المثال التالي الذي يجمع بين الاثنين بصفة جلية:

"ومن هنا كان التناص كما ذكرنا سابقا إما خفيا أو متجليا وفي كلتا الحالتين لا بد من إثبات ما يؤكد ذلك، والخفاء هنا جاء من المعنى اللغوي للكلمة، أي **إخفاء التناص وعدم رؤيته أو إدراكه** إلا من خلال معرفة دقيقة للنص والنصوص المتناص معها، **فهي**

[1] عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص139.

عملية لاشعورية أما الآخر فهو المفهوم الأول إذ يكون واعيا فيأخذ النص ويصهره بطريقته، ويعطيه روحا جديدة من خلال توظيفه أو الوظيفة التي أرادها، وإذا استطاع الشاعر أن يستخدم التناص الخفي يكون قد **أجاد وأبدع أكثر** مما لو استخدم الآخر **وهكذا فإن التناص النصيclonage ذو قبليات انطباعية تتناهى بحياكة وحكاية الأشكال الكتابية المتناثرة،** وهكذا يكون الأدب جميعه نصا واحدا"[1]

منذ الوهلة الأولى يتضح لقارئ هذا المقطع، أن تعريف التناص هنا بعيد بعدا تاما عما تقدمه المفاهيم الغربية أو مزيج غريب بينها، ما يدل على أن الغموض اللغوي الذي كثيرا ما يلجأ إليه دارسونا ليس إلا سدا للفراغ الذهني الذي تعاني منه المفاهيم، فبين اللاشعور والأحكام القيمية بالإجادة والإبداع، والنهايات اللغوية "السعيدة والمغلقة" يضيع المفهوم وتتحول الرؤية النظرية الواضحة المستندة على خطوات بحثية وفلسفية ونقدية معينة، إلى ما يشبه الأحجية:

" **وهكذا فإن التناص النصيclonage ذو قبليات انطباعية تتناهى بحياكة وحكاية الأشكال الكتابية المتناثرة**"

"عشش **[**التناص**]** باعتباره نظرية **عشش في عقول النقاد حتى بات قدرا**"[2]

"وهكذا يبني جنيت موضوع التداخل النصي **من خلال النصية الموازية انطلاقا من خمسة أصناف للعلائق النصية المفارقة**"[3]

"لكن بعض الدارسين **قد** يطلق على المصطلح السابق (التعالي النصي) مصطلحا أكثر تعميما، ويدعوه **المابعد نصية التي تتضمن وتتجاوز البحث في هندسة النص**"[4]

وقد عزى بعض الدارسين الذين انتبهوا للغموض الذي يكتنف هذه النظرية إلى كونها **ماتزال في أطوارها الأولى، بالإضافة إلى حالة اللبس التي كانت ترافق هذه النظرية، إما بسبب تشويهات النقاد لمفهومها، أو بسبب عدم دقة التوجهات لهذه النظرية** الأمر الذي لا يعطي مدلولا دقيقا عند نقل الفكرة من لغة إلى

[1] منصور العمري، إشكالية التناص،ص32.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3]، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص188.

[4] عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية دط: 2011، ص63.

لغة[1]. مغفلين بذلك ما ألحقه النقد العربي من تغيير غامض على المفاهيمم المرتبطة بها، وهو ما ينجر عنه –في اعتقادنا– كل غموض آخر يتخلل النظرية.

5. تساوي المرجعية :

لئن كان هذا الخلط المفهومي بكل تشعباته حالة واقعة، فإن ما قد يكون مسوغا له، خاصة وأنه أضحى سمة بارزة في نصوص النقد العربي، هو اعتماد هذه النصوص على المرجعية ذاتها، في المقام الأول، وعلى بعضها البعض في المقام الثاني، ما يجعل المفاهيم على علاتها تتكرر في الأعمال النقدية.

في الكثير من النصوص النقدية، واجهتنا الفقرة التالية:

1. "إن باختين هو أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي وقد استغلت ذلك الباحثة جوليا كرستيفا لتجهر بمصطلح **التناص لاول مرة في النظرية النقدية الحديثة** من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين سنة 1966 و 1967، وأصدرتها في مجلتي " تيل كيل" وكريتيك. وأعادت نشرها في كتبها سيميوتيك semiotique ونص الرواية وفي مقدمة كتاب دوستويفسكي لباختين"[2]
2. "فنظرية الحوارية والصوت المتعدد التي أسسها باختين تعد مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد الباحثة جوليا كرستيفا في أبحاث لها عدة كتبت بين 1966–1967 وصدرت في مجلتي تيل كيل Tel Quel وكريتيك Critiques وأعيد نشرها في كتابيها سيموتيك Semeiotikeونص الرواية letexteduro manوفي مقدمة كتاب ديستويفسكي لباختين"[3]
3. "ظهر مصطلح التناص للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرستيفا، في عدة بحوث كتبت سنة 1966، 1967. وقد صدرت هذه البحوث في مجلتي تيل كيل وكريتيك. ومن ثم أعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك ونص الرواية وفي مقدمة كتاب دوستويفكسي لباختين طرحت فكرة التناص (جوليا كرستيفا) وهي صاحبة التوضيح المنهجي لمسألته، ولكن المصطلح استخدام كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي."[4]

---

[1] حسين منصور العمري، المرجع السابق، ص10.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007، ص18.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 20

[4] ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، ص203.

4. "هناك اتفاق في وجهات النظر على أن مصطلح التناص ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة البلغارية جوليا كرستيفا[...] وقد ظهر التناص في عدة أ أبحاث لها كتبت بين 1966-1967 وصدرت في مجلتي تيل كيل Tel Quel وكريتيك Critiquesواعيد نشرها في كتابيها سيموتيك Semeiotike ونص الرواية letexteduro man وأيضا في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين عن شعرية ديستويفسكي"[1]

ورغم أن كل هذه الفقرات ذات طابع تاريخي عام، قد يبرر غياب الإحالة إلى المرجع الذي أخذت منه، إلا أنها واضحة التشابه، والتطابق أحيانا. ذلك أنها فقرة أخذت **حرفيا**، إما بشكل مباشر أو عن طريق "نقل النقل"، من ترجمة مقال مارك أنجنو حول التناص، وتم تداولها وتبنيها تباعا في المدونة العربية دون الإحالة إلى أصلها، يقول مارك أنجنو:

"لقد اتفق على اعتبار أن مصطلح التناص قد ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرستيفا، في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966، 1967. وصدرت في مجلتي تيل كيل وكريتيك. وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك ونص الرواية وفي مقدمة كتاب دوستويفكسي لباختين"[2]

ما يعني أن الناقد العربي، اعتمد على مرجعية واحدة انتشرت تباعا باعتماد نص نقدي على آخر، ما أدى إلى انتشار هذه الفكرة وغياب الأصل المرجعي الحرفي. وإلى تكرار المفاهيم ذاتها بالحرفية ذاتها مع غياب الإشارة إلى المرجع، وهو نوع من الخيانة العلمية من جهة، وسبب لتكرر الأخطاء النقدية من جهة أخرى، ذلك أن إجماع النقاد المتأتي في هذا المقام من تداول جمل عامة وردت في مقال صدر عام 1983، منع الناقد العربي من الذهاب أبعد من السرد التاريخي للمقولات وتداولها بعمومية وسطحية في أحيان كثيرة، كما أن مثل هذا الطرح، منع المدونة العربية كلها من طرح إشكال أولية المصطلح بين كرستيفا وباختين مادام مجموع ما ترجم –إلى الآن– لم يبرز هذا الإشكال.

كما استلهم النقد العربي مقولات هامة وتعاريف من قراء النظرية التناصية ومقدميها، أمثال ليون سومفيل somville ودوبيازي اللذين لا يعدان إلا قراء للنظرية ومقدمين لها من خلال مقالاتهما بحيث

---

[1] أحمد حسن حماد، تداخل النصوص، ص23.

[2] مارك انجنو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني ضمن "في أصول الخطاب النقدي الجديد،عيون المقالات، الدار البيضاء، ط02: 1989، ص101.

يقدم لنا من خلال مقالة دوبيازي التي كتبها للموسوعة العالمية مقولات ريفاتير التي تملك أهمية خاصة، وكذا مقولات أنطوان كومبانيون الذي يعتبره "أول دراسة موسعة ومنظمة للتطبيق التناصي للاستشهاد"[1] دون أن يدرك ان كومبانيون لم يهتم فقط بالاستشهاد بل اهتم به مقابلا لمفهوم التناص، والواضح أن هذا غائب عن مدونة النقد العربية.

ومن الكتب ما يعتمد في غياب الترجمات على كتب عامة، حيث وجدنا بعض الكتاب يعتمدون في سرد المفاهيم وتقديمها على كتب عامة أو مترجمة وهو ما فعلته نهلة فيصل الأحمدي، في كتاب هام حول التناصية: النظرية والمنهج" والذي تم الاعتماد فيه على المقالات السابقة الذكر، وغياب الأصول الغربية غير المترجمة ما أدى إلى ضعف خطير في طرح الجهاز المفهوماتي والآليات التي تعتبر دمجا غريبا بين الكثير من المقولات الغربية في غياب الإحالة، كما نجد كتاب عبد الجليل مرتاض المعنون بـ " "التناص" في كل التعريفات التي يجترحها لبارث وكرستيفا وجنيت وغيرهم على المعاجم الأدبية العامة[2] وعلى كتاب سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي الذي يعاني بدوره من الإشكالات السابقة الذكر بالإضافة إلى طابعه العمومي.

وقد كان محمد بنيس السباق في الحديث عن التناص وتقديمه للنقد العربي، مرجعا أساسيا للكثير من النقاد خاصة فيما تعلق بالاجترار والحوار والامتصاص، وهو ما جعل هذه المفاهيم تتكرر لا باعتبارها مفاهيم فحسب بل وآليات أيضا في بعض النصوص[3]، كما أدى الاعتماد على الترجمات إلى هذا الخلط حيث عاد معظم النقاد إلى الترجمات العربية المتوفرة لبعض الأعلام وعلى رأسها ترجمة فريد الزاهي لبعض مقالات جوليا كرسيتفا الوادرة في كتابها "سيميوطيقا" والتي أدت عند البعض إلى مغالطة كبيرة، كما رأينا سابقا، وكذا مقدمة كتاب جيرار جنيت، حيث أدت هذه الترجمات الجزئية إلى خلل معرفي ومفهومي كبير، لم تسلم منه سوى بعض النصوص القليلة جدا، التي اعتمدت على مرجعيات أصلية.

---

[1] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ، ص151.

[2]. أنظر عبد الجليل مرتاض، التناص، ص54، غير أن اكتفاءه به أدى إلى خلط كبير في المفاهيم المطروحة ذلك أن الكتاب تجوز بعد الكتب التي صدرت بعده اعتمد الناقد في مناقشته لمقولات جيرار جنيت وطرحها على ترجمة كتاب "مدخل إلى جامع النص"

[3]انظر مثلا ما يقوله منصور العمري، ص28.

ومع ضمور الترجمات وغياب المرجعيات الغربية في لغاتها الأصلية أو حتى المترجمة لها، اعتمد الدارسون على بعضهم البعض، كما هو الحال مع بنيس وخاصة مع محمد مفتاح الذي كثيرا ما وضع تعريفه للتناص مع التعاريف الغربية، وسعيد يقطين، الذي اعتمدته جل الأعمال التي طبقت على السرد خاصة. بل إن حضور هذين الناقدين أقوى من حيث المرجعية من حضور محمد بنيس. تقدم وعد الله ليديا عملها قائلة: "في الجانب النظري من البحث على مراجع أجنبية ومترجمة، اهتمت بتحديد مفهوم التناص وآلياته وإشكالياته، عند رواده، بداية من جهود تزفيتان تودوروف في استعراضه للآراء النقدية لميخائيل باختين، في كتابه المبدأ الحواري، وكذا كتاب الأطراس لجيرار جينات، وكتاب علم النص لجوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، وكتاب آفاق التناصية،[...] أما بالنسبة للنقد العربي، فقد وجدنا بحوثا عربية خصبة، تهتم بجمع شتات التفكير النقدي العربي القديم، حول التناص، أو استقراء أهم التنظيرات الغربية في هذا المجال، **فاعتمدنا على ملخص سعيد يقطين لتلك الجهود في كتابيه: انفتاح النص الروائي، وكتاب الرواية والتراث السردي**"[1]

ما يبرز أن كل المقولات الغربية لا تدخل النصوص العربية إلا من باب الزينة النظرية بينما في الأصل يتم الاعتماد على وسطاء نقديين على رأسهم سعيد يقطين، ومحمد مفتاح، فمنهم من يقدم الأول أو الثاني ومنهم من يتأرجح بين الاثنين[2].

إن الاعتماد على أعمال نقدية سابقة ليس عيبا في حد ذاته، بل أساس العملية النقدية التي تعتمد على قراءة وتفحص ما كتب سابقا، إلا ان ما يعاب على هذا الاعتماد بالإضافة إلى إهمال الأصل الغربي للنظرية، واعتماد الوسيط، هو الأخطاء التي قد تنتشر تبعا لذلك دون أن يكون الناقد أو الدارس قادرا على محاربتها أو تفاديها بل نقلها، ومن ثمة المساهمة في انتشارها. وسنسوق مثالا توضيحيا على ذلك، قبل أن نفصل بدراسة أعمال كل من محمد مفتاح وسعيد يقطين:

في تعريفه للتناص عند ريفاتير، وجدنا منير سلطان يعتمد على ما قدمته نهلة فيصل الأحمدي، في كتابها "التناصية" فلم يدرك أن التناص عنده يعتمد على القارئ، مادامت هي لم تدرك ذلك، ما يجعل الخطأ و النقص مضاعفا، كما أنه يقدم لنا مقولات جيرار جنيت ويعدد قسيماته، ثم يتحدث عن الباحثة التي قدمت دكتوراه حول بروست وقدمت ثلاث أقسام للتناص

[1] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص 09.
[2] أنظر بقشي، ص58/57.

"أوضحت إمكان تنظيم مجال تعريف الاقتباس التناصي عن طريق تقاطع مفهومين، هما: الحرفي والواضح وفق ما يلي:**الاستشهاد/الانتحال/الإيحاء**"[1]

دونما إدراك منه لعلاقة جنيت المباشرة بهذه التصنيفات، حيث لا تمثل الباحثة إلا ناقلا لها. والغالب أن مرد ذلك هو غياب المرجعية السليمة والمباشرة، وما دفعنا لتقديم فصل كامل حول هذه المرجعيات الأساسية، قصد التأكد، وتفادي الأحكام العامة والمسبقة.

6. مفهوم التناص بين المقولات الغربية والمقولات العربية القديمة:

في معرض تقديمه لعمله حول "التناص المقارن"، يصل عز الدين مناصرة إلى خلاصة هامة مفادها أن:

"السرقات الأدبية (التلاص) في الموروث النقدي كانت تعني أشكال التناص الجوهرية، بالمعنى الأوروبي، إضافة لمفهوم السرقة **وبالتالي فإن التلاص في الموروث النقدي يعادل تماما التناص المعاصر**، لأن التلاص في الموروث النقدي أخذ بالحد الأعلى للتفاعل(+) النصي، وأخذ بالحد الأدنى من التفاعل السلبي () النصي."[2]

وتقول ليديا وعد الله، عن البدايات النقدية العربية في مجال التناص:

"لقد انشغل الخطاب النقدي العربي القديم، بهذه الظاهرة في مجال تأملات النقاد **في بناء النص**، وعلاقة القديم بالمحدث، واللفظ بالمعنى.. ويمكن أن نستشف من هذه

[1] بعد لورون جيني الذي فصل فيه الدراس تفصيلا دقيقا ذلك أنه يعتمد فيه على ما يقدمه جهاد كاظم من قراءة متأنية حول مقالة لورون جيني استراتيجية التناص، يقدم قراءة أخرى لمارك أنجينو رغم أنه ليس منظرا وكل ما قدمه في مقالته المترجمة إلى العربية والتي تم الاتعماد عليها كثيرا هو مجرد قراءة ومسح لفكرة ومفهوم التناص، منير سلطان، التضمين والتناص، ص63

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن،، ص178.

الانشغالات، نقطة هامة لها **ارتباط شديد بمجال البحث التناصي الحديث، وتتعلق بما يعرف ب "السرقات الأدبية"** "[1]

بمثل هذه المقولات نواجه إشكالية من أهم الإشكاليات أثناء عملية تلقي وانتقال مفهوم التناص إلى النقد العربي الحديث، وهي العودة نحو التراث عن طريق الربط بين مقولات النقد العربي القديم وما جاءت به النظريات الغربية الحديثة. وهو ما جعل الكثير من النقاد العرب، ما لم نقل جلهم، تفاديا للاستثناءات القليلة، يخلط بين المفاهيم الحديثة الوافدة عن التناص، ومفاهيم النقد العربي القديم الخاصة بالسرقات الشعرية وقضايا الانتحال واعتبارها امتدادا أو أصلا لها أو الشيء ذاته، وهو ما جعل المفاهيم النظرية ضائعة، ناهيك عن الضياع الإصطلاحي. يقول مصطفى السعدني معرفا التناص:

"التناص الخفي وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من **القوانين التحويلية التي عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل النقل، القلب الزيادة...والتناص إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار**..."[2]

وهو ما يؤكد عملية التعويض المصطلحي والمفاهيمي التي يمارسها الناقد العربي في مواجهة المقولات الغربية، حيث يستحدث أنماطا خاصة تستجيب للمأثور العربي، وتتماهى معه إلى حد يصعب من خلاله التفرقة بين المقولات، وحدودها، وهو تماه يدل على عدم الوعي بالفروق من جهة وعدم المفاهيم بشكلها الدقيق من جهة أخرى، ناهيك عن عدم الوعي بمقولات النقد القديم في حد ذاتها والإخلال بها، حيث يمكن أن يصل هذا الخلط حدا خطيرا كما يظهر في القول التالي:

"هذا فضلا عن وعيهم بأن الحكم **بالسرقة على شكل من أشكال التناص يحتاج، كما يقول القاضي لجرجاني** إلى..."[3]

تمتد حالة الدمج الغريبة هذه لتشمل أعمالا نقدية كثيرة، لا يكون فيها مصطلح التناص سوى تعويض لمصطلح السرقة القديم. فلا يبقى من النظرية الغربية، والحال هذه، سوى العنوان الخارجي العام وكذا بعض المفاهيم التي تُعالج بسطحية وبعض المصطلحات قبل أن يبدأ الباحث في التعريف بمقولات للنقاد

[1] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص15.
[2] مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف الإسكندرية، دط:1991، ص96.
[3] عبد القادر بقشي، التناص ،ص 31.

القدامى كالجرجاني وغيرهم، ما يؤكد أن عملية التلقي تتم وفق نسق خاص، لا يعتمد فيها الناقد على المرجعية الغربية إلا في الأطر العامة، إذ سرعان ما تخون الناقد إمكانياته في التلقي سواء في غياب القراءة الكاملة، أو غياب الفهم الكامل، ما يجعله يملأ الفراغ الذي يحدثه غياب المرجعية الأصلية إما بعمليات الدمج بين مختلف المفاهيم، أو باستعادة مقولات النقد العربي القديم التي تنتمي للنسق المتلقي ذاته وتشكل الخلفية المعرفية للناقد في كل الأحوال. وكمثال على ذلك، فلنتأمل واحدا من مثل هذه المقولات:

"**فالنص السابق** يطرح ، فيما نحن بصدده، مفهومين لطبيعة التناص أحدهما ظاهر وثانيهما غير ظاهر والظاهر أو السطحي فاضح **أو بتعبير ابن رشيق لا يخفى على الجاهل المغفل**...لأنه ناهب كلام غيره جهارا وساط عليه اقتسارا **وهذا النوع من السرقة ليس داخلا في التناص الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه**"[1]

وحتى وإن أظهر الباحث هنا أحيانا نوعا من الوعي بما يقوم به من تعويض، إلا أنه وعي غير كاف سرعان ما يتبخر كاعتراف منهجي لتسيطر هذه الظاهرة على المتون النقدية، وتتحول حالة التماهي إلى حالة لا واعية أساسها عدم استيعاب للمفاهيم الغربية من جهة في سياقات عملها الحديثة، والمفاهيم النقدية العربية القديمة من جهة أخرى باعتبارهما حلقتين مختلفتين[2]

لقد قدم الكثير من الباحثين، في العلاقة بين النظرية التناصية الغربية والتراث العربي، أعمالا تتناول في موضوعها هذه العلاقة وتُحل المصطلحات والمفاهيم العربية القديمة محل النقد الغربي، خاصة

[1] مصطفى السعدني، التناص الشعري، ص91.

[2] يمكن أن نبين هنا ما قاله مصطفى السعدني حتى لا يكون ما قلناه تجنيا على الباحث، فهو يقول في تقديمه لعمله معترفا بما قلناه عن عملية التعوض حاول مصطفى السعدني أن يقدم قراءة جديدة لمفهوم السرقات على ضوء المفهوم الجديد للتناص "غير أن كثيرا من جهود النقاد بل معظمها تبخر دون سحاب ممطر، ولم يبق في الأفق البحثي غير أضاءات قليلة تنبئ عن وعي محدود بطبيعة الإبداع الشعري الذي هو في أساسه قائم على التخيل الذي كان مرادفا للكذب عند هؤلاء النقاد" وهو ما يؤكد ميل الباحث إلى المقولات العربية القديمة بحيث لا يكون المصطلح غير مطية حديثة للعودة.

ما تعلق منها بالشعر[1] بينها كتاب تحت عنوان "**البلاغة العربية**" وإن كان هذا العنوان لا يثير فينا هذا الانطباع فإن العنوان الفرعي يدعونا مباشرة لمثل هذه المواجهة، فهو "**التضمين والتناص نموذجا**" يقول الدارس في مقدمة الكتاب معرفا موضوع عمله ومنهجه فيه، مقدما التناص بديلا:

"من هنا كان توجهي نو التراث النقدي والبلاغي لدراسة جانب من جوانبه هو التضمين، وقد شجعني على اختيار مصطلح التضمين موضوعا لدراستي هذه الاهتمام الكبير بمصطلح التناص في الفكر النقدي الحديث، فهناك رابطة ما بين المصطلحين. ثم إن الدراسات في التناص قد أعادت إلى الأذهان مصطلح السرقات الشعرية للصلة بين مجالاتهما، وهذا بدوره أدى إلى إحياء الرابطة بين السرقات والتضمين في النقد العربي القديم.لقد أحسست أن **إقامة حوارية ما بين هذه المصطلحات الثلاثة التضمين والتناص والسرقات تؤلف موضوعا متكاملا يلتقي فيه الفكر القديم بالفكر الجديد على أرضية مشتركة ومثيرة**"[2]

وقد سلك كثير من الباحثين هذا المسلك بحيث أرادوا تقديم بديل مصطلحي من النقد والبلاغة القديمة بدل مصطلح التناص، نظرا لكونه بالنسبة إليهم أكثر وضوحا واستقرارا من التناص، يقول ربى عبد القادر الرباعي:

"ولعل تعريف بارت للتناص انه "تضمينات بدون تنصيص" يشكل قاعدة أساسية انطلق منها النقاد الذين ربطوا التضمين بالتناص، ويؤلف قاعدة متينة لاقتراح الدراسة استبدال التضمين بالتناص. ذلك لان التضمين ألصق بتراثنا النقدي فهو يغنينا عن الاعتماد في بعض مصطلحاتنا عن الغرب"[3]

---

[1] نذكر هنا كتاب أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية: عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق، الرباط، ط01: 2008، الذي لم يضم سوى ثلاثين صفحة من الحديث عن التناص، في علاقته بالمعارضة اما باقي التحليل فكله، في مفهوم المعارضات الشعرية القديمة.

[2] ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص226. يقول ناقد آخر في السياق ذاته "في محاولة لوضع الحدود الفاصلة لمصطلح التناص في النقد الغربي الذي حل محل المصطلح البلاغي التضمين، آثرت أن اكتفي بالدراسات العربية المؤلفة والمترجمة ففيها الغناء، وهي قادرة على تحقيق هدفي: ان أقدم صورة واضحة لمصطلح التناص في المناهج النقدية اللغوية الغربية. وسأعقب على هذه

كما أن من الدارسين من قام بمقارنة بين النقاد الغرب ومقولاتهم والأفكار القديمة، حتى لكأننا أمام حال واحدة:

" فالنص من منظور جوليا ليس حلقة مغلقة معدومة الانفتاح على النصوص الأخرى بل حلقاته مرنة إلى درجة ضرورة التداخل والتقاطع لإنتاج ما هو جديد، **على خلاف فكرة الانتحال الذي كان ينظر على انه منقصه عند الشاعر أو الأديب إذا وصل إلى مرحلة السرقة**. وكلمة الانتحال كما ورد في القاموس المحيط، من نحله الشيء كمنعه ونسبه إليه، وقال الرافعي يقال: انتحل القصيدة إذا ادعاها وليست له، ونحلته إياها نسبتها إليه كذبا كما ذكر أن الدكتور طه حسين استعمل كلمة الانتحال في كتاباته أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه"[1]

ولئن كانت بعض الكتابات النقدية تساوي بين المفهومين، الغربي الحديث والعربي القديم فإن بعض الدارسين قد فطنوا للفرق بين المفهومين رغم أنهم لم يتمكنوا من التخلص من تأثير الماضي ورفض التبعية أو التغني بالأولية. حيث نجد الكثير منهم يورد فصولا كاملة وتفصيلية حول مفهوم السرقات أو التناص عند العرب، غير أنه يعترف بالأحقية الغربية فيما يخص المصطلح رغم وجود بيئة عربية قريبة منه يعد مفهوم السرقات أقربها إلا أنه ينفيها نظرا لـ "طبيعة لفظة السرقات ووقعها على السمع تكاد تكون منفرة وغير معقولة وخاصة أن هذه اللفظة ارتبطت بالأخلاق والسلوكيات غير المرغوبة" متناسيا أو جاهلا ربما، وجود هذه اللفظة ذاتها بالمحمولات السلبية ذاتها في الثقافة الغربية وكذا علاقتها بمفهوم التناص إما كمقابل مباشر له كما هو الحال عند شنايدر أو كجزء منه كما نجدها عند جيرار جنيت مثلا ما يجعلنا نشكك أكثر في طبيعة القراءات والمرجعيات التي اعتمد عليها الدارس فيما يتعلق بالنظرية في أصولها الغربية حيث تنحو منحا عاما في مجملها.

الجهود التي بذلت في النقد الغربي لإحلال التناص محل التضمين، ثم ستكون لي وقفة عند نقاط التماس والتجاوز بين التضمين والتناص، فالتناص أعم وأعمق وأشمل بكثير من التضمين بمفهومه في التراث العربي، وظني أنه كذلك في البلاغة الغربية"

[1] حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص15. والواضح أن هذا التقديم النظري لا يتماشى مع الخطة التي رسمها الباحث حين تحدث عن مسح مجال النظرية منذ كرستيفا فهو لم يشر إلا بشكل جزئي لها جامعا بينها وبين تعريف الانتحال من جهة، معرجا على مقولات جيرار جنيت بكثير من الخلط فهل يكفي هذا لبناء مسح نظري؟

حول السرقات يقول دوما: "غير أن بواعث هذه الظاهرة السرقات في النقد العربي يبتعد كليا عن مس النصوص مسا فنيا حيث ابتعد النقاد القدماء عن نقد جاد يبرز الملامح الفنية في عملية الأخذ أو السرقات أو التأثير، ويبدو أن الأسباب المدرجة لظهور نظرية السرقات في نقدنا العربي القديم لا تبرر فنيا، بمعنى أن وجود الظاهرة لم يكن له أسباب فنية"[1] ويناقش الدارس قضية السرقات من حيث كونها أمرا إشكاليا لا يمنحنا حدود ما يجوز وما لا يجوز أخذه، وعلاقة ذلك بطبيعة الإبداع في حد ذاته دون ان يشير ولو مجرد الإشارة إلى أن النقد الغربي يعاني من الإشكاليات ذاتها ومن عنت المصطلح والمفهوم ذاته فيما يتعلق بالسرقات ولا أدل من ذلك ما يلخصه لنا كتاب ميشال شنايدر من مشكلات السرقات الأدبية والفكرية في كتابه "سارقو الكلمات"

والخطير أنه يمزج بين المنظرين الغرب والعرب في أكثر من سياق يقول مثلا "في سياق حديثه عن تأثير ثنائيات كرستيفا "وواكبت هذه الثنائية تحديد مفهوم التناص عند الباحثين، إذ استعان بها فكتور برومبريت [...] وكذا الحال بـ رولان بارت ود صلاح فضل وسيعد يقطين مع قسم من التعديلات عند بعضهم"[2] وبغض النظر عن الخلل العلمي في موضوع الثنائية إلا أن الجدير بالملاحظة هنا، هو حالة الدمج الغريبة هذه. ويصل الباحث أحيانا من ذكره ومقارنته بين السرقات الشعرية القديمة والتناص إلى اتخاذ الموقف التالي:

> "وبذلك نجد أن هناك التقاء بين الخطوط العامة للمفهومين، لكن الجزئيات تختلف اختلافا كليا أو جزئيا، والتشابه بينهما يكمن في العموميات أما التفريق ففي الخصوصيات. إذن، فالتناص والسرقة مفهومان نقديان يحاوران الخطاب، لكن الزمن كفيل بتغيير التقنيات، ليجعل للسرقة مفهوما وتعاملا خاصا مع الخطاب وكذا الحال بالتناص، فالرابط بينهما عرى قد تقوى وقد تضعف، ليكونا بذلك متشابهين ومختلفين على قدر معين، لأنهما متعالقان على نحو تعالق العام بالخاص"[3]

---

[1] المرجع السابق، ص20.

[2] مشتاق عباس معن، تأصيل النص، ص79.

[3] حسين العمري تأصيل النص، ص72.

إن مشكلة من يدرسون الشعر خاصة هي التماهي مع التراث العربي الزاخر بالدراسات الشعرية والمصطلحات، وهو ليس عيبا بقدر ما هو رغبة في تحديث تلك الرؤى القديمة غير أنه يحدث أحيانا دون وعي ودون اعتراف بالحدود بين المجهودات النقدية العربية الكبيرة القديمة وبين النظرية الغربية الحديثة :

- "فإننا سنخصص هذا المبحث **لبيان أشكال التناص في الدراسات النقدية الحديثة والخطاب النقدي القديم** تمهيدا للوقوف عند مفهوم المعارضة الشعرية محور الدراسة التناصية التطبيقية"[1]
- " والواقع ان **عبد القاهر** إنما اختار مصطلح "الإحتذاء" بديلا عن مفهوم السرقة ذات المضمون الاخلاقي للدفاع عن **تصوره الجمالي والدلالي للتناص**"[2]

إن جل الأعمال[3] قامت بنوع من التركيب بين المفاهيم القديمة والحديثة حتى لا تفرط في القديم وتجعله تحت لواء الجديد، من قبيل تحديث العلاقة بالقديم، كما يسميها علي حرب في إطار الحديث عن العلاقة بالحداثة[4]. حيث لاحظ –في هذا السياق– كل من كاظم جهاد [وحمادي صمود أثناء المناقشة] على دراسة الوهايبي حول أدونيس ما يؤكد عدم درايتهما بالتناص ما يلي: "هو أنه يتناول **السرقة والانتحال لدى أدونيس ضمن ظواهر التناص، وهما ليس من التناص بما هو حوار مع النصوص يقر فيه المحاور بمصادره،** بل نوع من الطمس والإفادة اللاغية للأصل، بل قل هما الجانب المتطرف من التناص، تحريفه، دفعه إلى الحدود التي يتجاوز فيها كل شرعية وإبداعية ومصداقية، فلا يعود تناصا قط"[5] وهو وإن كان يؤيد فكرة التركيب فهو يدل على جهل كامل من الناقدين بمفهوم التناص من جهة ثانية.

---

[1] بقشي،التناص، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص75

[3] من أهم هذه الأعمال ما قدمه محمود المصفار، في قراءته للتناص، ينظر التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الادبية عند العرب، صفاقس، 2000، ص164.

[4] علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، ص252.

[5] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا: دراسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط: 57،1991.

7. حضور المصطلحات وغياب المفاهيم:

تعج المدونة العربية النقدية بالمصطلحات الغربية، خاصة في النصوص المتأخرة، غير أنها تعاني من الفوضى ليس فقط لاختلاف ترجماتها من نص إلى آخر، بل لغياب المفاهيم التي تحيل عليها، إذ كثيرا ما تبقى عائمة في المتن النقدي مكتفية في ذلك بالحضور والإشارة، دون فعالية تطبيقية ولا نظرية نظرا لغياب ركيزتها الأساس ألا وهو المفهوم الذي تحمله كمفهوم العكس الفني /العكس/ الإنكار /التعريض/ ما جاء على وجه القلب وقصد به النقض. وإن كانت هذه المصطلحات عامة نسبيا غير أن وجودها المكثف في المتن النقدي يعيق عملية الفهم، بينما تكتسي مصطلحات أخرى أهمية واضحة كالإنتاجية والتدلال، والإيديولوجيم، والتصحيف الذي لا يذكر عنه سوى المنبع اللساني:

> "من المفاهيم السوسيرية التي لم يظهرها موجدها في حياته بل اخرجت مخطوطات كان من بينها بحث تحمل صفحاته هذا المفهوم، نشر بعد وفاته، وقد أفاد منه الدارسون، ومن بينهم كرستيفا"[1]

دون أن نعرف ملامحه عند صاحبه ولا عندها بل نبقى في العموميات رغم أنه مصطلح خاص وإشكالي يتصل بالقراءة التناصية للشعر.

يمكن أن نضيف، إلى ذلك اجتراح مصطلحات تسطو على مفاهيم مصطلحات أخرى، ومثالنا في ذلك ما قدمه عبد الحق بلعابد حول **العتبة** باعتبارها مصطلحا وهي ما ورد عنوانا لكتاب جنيت يقول: "ومن بين هذه المصطلحات التي توج الآن في سوق التداول النقدي، نجد مصطلح عتبات seuils الذي أفرد له جنيت كتابا كاملا سماه بهذا الاسم جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي وهو النص"[2] وهو في الحقيقة استيلاء كلمة على مفهوم خاص لمصطلح واضح التحديد وهو المحيط، ذلك أن العتبة وردت عنوانا للكتاب لا واحدا من منظومة مصطلحية جنيت، وسنعود للتفصيل في ذلك، لاحقا، من خلال الممارسة النقدية.

---

[1] مشتاق عباس معن، تاصيل النص، ص25.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم لبنان/ الاختلاف الجزائر،ط1: 2008، ص19.

8. التناص بين المفهوم والآلية:

لا يقتصر الإشكال الذي تعيشه النصوص النقدية العربية على اختلال المفاهيم النظرية فحسب، بل على الخلط بين التناص باعتباره مفهوما نظريا، وبين الآلية التي تحكمه، والتي يتجلى من خلالها هذا المفهوم، رغم ما أشار إليه بعض النقاد من محاولتهم بأعمالهم "**ملء فراغات معرفية**"[1] ، دون أن تكون الصفحات التي تلي مثل هذا الإعلان المهم، قادرة على بناء ولا ملء أي شيء سوى إعادة الحديث عن بعض المقولات الغربية، وكثيرا ما يمزج الدارسون بين الطرق التحليلية التي انتهجها النقاد العرب القدامى وخاصة في دراستهم للمعارضات، مع بعض الآليات والمصطلحات والنتائج التي استمدت من النظرية الغربية الحديثة. يقول أحد الدارسين معرفا التناص ومفرقا بينه وبين السرقات من حيث المفهوم:

"صحيح أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد على التضاد. لأجل هذه المفارقة، وليس للمشابهة، كانت الاستضاءة **بمصطلح "التناص" آلية معرفية في هذا البحث، لتفكيك النص القديم وإعادة تركيبه طبقا لمفهوم أدبي خالص**"[2]

وهكذا يعوم التناص داخل سلسلة لا منتهية من الرؤى التي يتموقع من خلالها الدارسون، فمنهم من يعتبره نظرية ومنهم من يعتبره منهجا ومنهم من يجعله آلية تحليلية أو "**منفذا فكريا/ تحليليا جديدا**"[3] ومنهم من يخرجه باجتهاداته الخاصة من مجاله النظري والمنهجي إلى مجالات أخرى، يتبع فيها الدارس هواه أكثر مما يتبع فيها المفهوم النظري، عن وعي أو عن غير وعي. فها هو مشتاق عباس معن في تأصيله للنص، يعتبر التناص منهجا تحليليا منذ المقدمة قام على الجمع بين المناهج الداخلية والخارجية للأدب مثله مثل **المنهج القرائي**، يقول:

"وقد أسميناه بتأصيل النص لان **منهج التناص التحليلي** ينطلق من قاعدة: أصول النص، والجذر الأساسي الذي أفاد منه المبدع في تأسيس نصه وإنتاجه على مختلف

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال، المغرب، ط2007.

[2] مصطفى السعدني، التناص الشعري، ص08

[3] منصور العمري، إشكالية التناص، ص88

الإفادات المعرفية النابعة من حقول المعرفة المتنوعة أي أن التناص : **يناقش قضية الحفر في مرجعيات النصوص والكشف عن منابع الرؤى** التصويرية الموروثة أو المكتسبة وكذا الحال بطرائق السبك النصية وآلية الترجيع هذه الصق بآلية التأصيل التي تحاول ترجيع كل شيء إلى أصله أو ما يقاربه من منابع وأنساب"[1]

وبصرف النظر عن العتمة –النظرية– التي يعاني منها مثل هذا المقطع، والغموض الذي يخلفه هذا النمط من التحليل، والذي يتنافى مع روح البحث، يستوقفنا هنا، خطأ فادح جدا في التعامل مع التناص فهو بالنسبة للباحث منهج خارجي وداخلي من جهة، يهدف إلى البحث عن منابع النص وأصوله، وهو ما لا يمت بصلة إلى التناص فهو بعكس دراسات الأصول والمنابع يبحث في التشكلات النصية المختلفة وبين من يعترف بجدوى تحديدها ومن لا يعترف من النقاد الغرب الذين أصلوا فعلا لهذا المفهوم لا نجد من يعيد التناص إلى دراسة المنابع، ذلك أن المفهوم مرتبط أساسا بفكرة النص، والنصوص التي تتفاعل يمكن من خلال ما يقترحه النقاد كل مرة من باختين إلى جيرار جنيت، اكتشاف آليات اشتغال هذه النصوص مع بعضها البعض وما يترتب عنها، أي النص الجديد.

وما تبديه المدونة، أن الدرسين لم تستقر بين أيديهم، المقولات النظرية التي تسمح بالتفرقة بين النظرية والمنهج[2]، بحيث يتخذ التناص تصورا خاصا ومختلفا كل مرة:

- "واستمر الحقلان المعرفيان (التناص التفكيك) بالنمو والاتساع على مدى رقعة الخطاب النقدي العالمي، فوقف التفكيك فلسفة ومنهجا نقديا، ووقف **التناص مفهوما ومنهجا نقديا أيضا**"
- "ذلك **المفهوم الذي ثبت موجدته** جوليا كرستيفا على ارض الخطاب النقدي العالمي **بوصفها مكتشفة نقدية من الطراز الاول**"
- "**مفردة نقدية ذات تصور تحليلي له فلسفته ورؤاه النظرية والإجرائية**"
- "وهذا يعني بداهة أن نصوصه، في ضوء **نظرية أو بالأحرى منهج التناص**، ليست إلا نصوصا مخترقة، متلاقحة أو متعالقة مع نصوص أخرى"

[1]، مشتاق عباس معن، تأصيل النص، ص11/10.

[2] يمكن العودة في هذا السياق إلى التعاريف التي يقدمها ناظم عودة حول النظرية والمنهج، في كتابه، تكوين النظرية، ص18/15.

- "**غير أن للتناص مفهوما أوسع لدى معاصرينا من الشعراء والنقاد إذ لم يعد استخدامه مقصورا على أشكال الاسترفاد المتعددة**، ذلك لان الشاعر بوعي منه أو بدون وعي، أصبح يمتلك القضية في إعادة بنائه لنصه الإبداعي، دون الإحساس بمطاردة خجله من بروز الآخر ومزاحمته لصوته الخاص، فضلا عن إيمانه بان سطح القصيدة مكوكب تبنيه وتسهم في بث الروح فيه نصوص أخرى أيا كان حجمها"

إن مثل هذا الاختلال في التصور النظري، وغياب الدقة، والجمع بين المتضادات أحيانا، يجعل من الخطاب النقدي العربي في هذا الإطار خطابا قاصرا عن الوعي بما يتداوله من مفاهيم وتصورات نظرية. وهو ما سينعكس لا محالة على القدرة القرائية التي ستعتمد على مثل هذا الخطاب مرجعية لها، مادام غياب التصور الواضح طريقا لغياب التطبيق الصحيح. وهو ما ستظهره بعض أجزاء الفصل الموالي من البحث.

9. ضمور الخلفية النظرية والفلسفية أو غيابها

في تقديمه لكتاب محمد بقشي، يرى محمد العامري أن الباحث أحسن حين قدم لعمله بترسانة مهمة من العتاد النظري، و"**أغنانا بما قدمه حول تشعب البحث في التناص في بعده الأدبي والفلسفي عن أي احتياط ونحن نتحدث عن التناص البلاغي**"[1] رغم أننا لا نجد أي عتاد مهم داخل المتن وهو ما يدل على عدم معرفة بالنظرية وأصولها، ويفسر الخلط المنهجي والمفهومي الذي وجدناه سابقا.

فلئن كان الناقد العربي لا يعترف بحدود واضحة بين المفاهيم ولا يملك القدرة على تصنيف ما هو نظري، وما هو منهجي وما هو آلية منها. فهذا يرجع بالأساس إلى ضمور الخلفية المعرفية التي يرتع منها معظم الدارسين الذين اقتربنا من نصوصهم، وفي أحيان كثيرة غيابها التام. وإذا كانت المرجعية التي اعتمد عليها الدارسون في حد ذاتها، تتراوح بين المقالات المترجمة، والنصوص النقدية العربية الأولى ممثلة في أعمال محمد بنيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين، فإننا لا محالة سنجد هذا النوع من الخفوت النظري والمعرفي، ما جعل كل ناقد أو دارس يدلي بدلوه دون اجتهاد نظري عميق، إلا ما ندر.

[1] بقشي، المرجع السابق، ص07.

لقد حاول بعض الباحثين التقرب من المنابع الفلسفية التي استقى منها الباحثون الغرب، كما فعل مشتاق عباس معن في تأصيل النص، الذي كان يهدف من خلاله إلى "**تعديل الوافد وإصلاح نظرة القار في منظومتنا النقدية العربية**"[1] غير أنه أهمل الإنتاجية وإن ذكرها أكثر من مرة إلا أنه لم يربط بينها وبين التناص في تعريف موحد كما لمسناه عند كرستيفا غير أنه حاول أن يمنحنا المنابع والمرجعيات التي استقت منها كرسيتفا لتشكيل مفردة التناص كما يسميها وقسمها إلى منبع فلسفي يبدأ من أرسطو وأفلاطون عن فكرة المحاكاة، ورغم ما يقع فيه من خلط في هذا الإطار إلا أننا نفضل عدم التوقف عنده نظرا للا أهميته بالنسبة لرؤية كرستيفا، حيث أن أهم شيء هو تطرقه لفلسفة هيغل التي يرى الباحث أنها تؤطر الفصول الثلاث والخطوات الثلاث لكتاب كرستيفا خاصة ما تعلق بالنفي والجدل رغم أن كرستيفا متأثرة بشكل مباشر بدريدا المتأثر بدوره بهيغل[2] [مرجعية لدريدا] رغم أنه يعود ليتحدث عن دريدا وأثر التفكيك على أعمال كرستيفا، دون وصل بين الفيلسوفين:

> "وكان لموقف التفكيكية المناهض للبنوية والمعارض لكثير من مبادئها، أثر في مخططات كرستيفا النقدية فاستوحت منها قسما من المعالم وطوعتها لفكرتها لتنتج فكرا متعدد الأصول، وكان احد هذه الاصول: التفكيكية، فأخذت تفكيك البنية، لكنها غيرت وجهتها ووسعت من مساحات إجرائها على هيكل النص"[3]

وإذا كان الدارس قد توصل إلى هذه الخلفيات المعرفية التي تؤطر الرؤية النقدية لجوليا كرستيفا، دونما مرجعية قوية، حيث أنه لم يعتمد حتى في مقولات الباحثة إلا على ما ترجمه فريد الزاهي، فإن هناك من الدارسين من يرى عكس ذلك بحيث تكون هي من أثر في دريدا[4]

وهذا البحث في الأصول الفلسفية لنظرية/ منهج/ آلية... التناص [بحسب أهواء كل باحث]، إن وجد، كما هو الحال في بعض الأعمال يؤخذ من مرجعية عامة وسهلة مثل المعاجم، يقول أحد الدارسين:

---

[1] ص 13مشتاق عباس معن، تأصيل النص:قراءة في إيديولوجيا التناص، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1 : 2003.

[2] Voir Pierre zima,Critique littéraire et esthétique , p205 .

[3] مشتاق عباس معن، تأصيل النص، ص109.

[4] بقشي، ص20

"إن الفروقات بين النقاد في استعمال التناص، وإن كانت معرقلة لحصر حدود هذا المصطلح، فإنها من جهة ثانية تكشف عن عمقه الثري ومجالاته التداولية الأوسع ونحن **لن نذهب بالمفهوم إلى أقصاه كما فعل فوكو فنفترض التناص في كل تعبير. كما لن نقف عند تصور سولير وإنما سندفع بالمفهوم إلى منعطف آخر**، حيث التناص فيه لا يشمل النصوص التي تتماثل/ تتقاطع في نقط معينة فحسب، وإنما يشمل أيضا تلك التي تتفارق/ تتناقض مع غيرها، لنخلص إلى أن التناص هو المجال النصوصي الذي يتحرك ضمنه نص ما"[1]

وبهذه الإشارات المهمة للنقاد والفلاسفة الغرب، يعرف الباحث التناص انطلاقا من معجم المصطلحات الأدبية استنادا إلى أعمال كل من بارث وكرستيفا وسولرس وفوكو[2] وهو ما يؤدي إلى ضمور الخلفية وسطحيتها والاكتفاء بإشارت سريعة للأسماء والأفكار، لا تفي العمل البحثي المعمق والنقد حقه. وهو ما جعل بعض الدارسين يقولون كلاما غير مسؤول في بعض الأحيان:

"هذا العمل يسعى إلى المساهمة في تطوير مفهوم التناص عبر توسيع مجالات اشتغاله على نحو يتجاوز الجنس الروائي المحايث لظهوره إلى باقي الأجناس الأخرى"[3]

ومن الجلي أن الدارس هنا، لا يدرك أن التناص بعد باختين، أي منذ بداياته، خرج عن الرواية وتوجه نحو الشعر وقد جعله علم من أعلام النقد الغربي، ميشال ريفاتير خصيصة مميزة لبنية الشعر. وهذا التغييب لريفاتير على المستوى النظري يمتد عميقا في المدونة العربية، ويبدو النقاد والدارسون واثقين من النتائج التي يصلون إليها، والمقولات التي يوردونها، ما سيوقع القارئ لا محالة ضحية لهذه اليقينية العمياء أحيانا. يمكن أن نضيف إلى ها النوع من "التغليط" المعرفي ما يدعيه مشتاق عباس معن من

---

[1] الحبيب الدايم، نصوص مترابطة ، ص16

[2]، أنظر أيضا ما يقوله بلعابد عن كومبانيون"كذلك نجد صدى المناص يتردد في كتاب A compagnon حول الاقتباس المسرحي 1979، وهو بصدد تحديد مصطلح الكتابة المحيطةperigraphe كمنطقة تواسط بين خارج النص والنص"عودة إلى سوي للتأكد أن لم يكن هو من أورد المقولة؟ وهناك كتاب عبد الحق رقام les marges du texte الذي جعله متأثرا بسوي وهو قد لا يكون كذلك بل تأثرا بدريدا والعنوان مباشر جدا ولم ينتبه الباحث إليه، الحبيب الدايم، ص15

[3] بقشي، المرجع السابق، ص10

كونه أول من وصف التناص بعملية قرائية ذلك أن التناص والقراءة مفهومان متزامنان لم يؤثر أحدهما في الآخر وإن كان يعترف ببعض الجهود الغربية المبهمة التي أشار إليها:

"إن بعض المحدثين من النقاد الغربيين والعرب عاملوا التناص بحسب وصفنا، **لكنهم لم يوظفوا هذا التواشج كما ينبغي، بل اكتفوا بالإشارة إلا ما ندر طرحه**"[1]

وهو ما يؤكد غياب المعرفة الحقيقية بالأصول والقواعد النظرية الغربية، وكذا الخلط بين التلقي النقدي والتنظير إثر دمجه الدائم بين الغرب والعرب ووضعهم في سياق واحد دون أن ينتبه إلى أن هناك من يقارب مفهومه حتى عربيا، يقول أحمد ناهم:

"ولهذا ينبغي أن يكون منهج الدراسة التناصية منهجا تأويليا أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأي متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها، وعليه فلا يكون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم ربط وكشف النص اللاحق من النص السابق إذا كان المتلقي جاهلا بهذه النصوص أساسا؟"[2]

ولا يتعلق الأمر هنا بالأخطاء النظرية، فحسب، ولا بتغييب الأصول النظرية الغربية، بل حتى بالاكتفاء بإشارات عابرة وخاطفة، لا تغني من جوع، ولا نفهم جدواها هنا:

"وجدير بالذكر أن بارث يجري إضافات لجهود جنيت وتودوروف وديك وهاليداي وزيما وغيرهم، ليرسم ملامح الجهود السابقة التي تشكل المهاد النظري لتحليلاته اللاحقة"[3]

ولئن كان هذا الضمور المعرفي، سمة بارزة في المدونة النقدية العربية، أدت إلى الكثير من الإشكالات المعرفية والعلمية، سواء من حيث التلقي أو نقل المعرفة إلى جمهور غير جمهورها الأول، فإننا نجد حالات لا تخرج عن هذا الحكم ولكن وطئته لديها اقل بكثير مما هي عند غيره، فها هو مثلا أنور المرتجي يحوصل مداخل التناص فيقول: "لقد لاحظنا المنطلقات المعرفية التي يقوم عليها التناص في الدرس السيميائي الحديث، وحتى لا نعطي رأيا قاطعا، لان القضية تحتاج إلى بحث مفصل، نكتفي

[1] مشتاق عباس معن، المرجع السابق، ص114.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 08

[3] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط01: 1990، ص171

بالإشارة إلى بعض المفاهيم النقدية القديمة كانت تسعى إلى البحث عن الأصول، وعن المصدر الأول للنص الأدبي، إنها بحث عن المبدع الأول، التوقيع الأصلي للنص الأبدي، صاحب الحقيقة الخالدة، وليس باعتبار النص الأدبي فسيفساء من النصوص تتجاور فيما بينها. الملاحظة الثانية، أن النقد القديم، في بحثه عن الأصول، والتأثير يختلف جذريا عن المبحث حول التناص، لان هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها، دون الاهتمام، بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها"[1]

وبما أن الشذوذ لا يغير من القاعدة، تبقى الحالات الواعية بالمفهوم او حتى بالأصول المعرفية والنظرية الغربية، التي يتم التعامل معها قليلة تعتمد على الجهد الفردي وعلى مدى الروابط المعرفية التي يربطها هذا الفرد مع ما ينقله. والظاهر أن ما لا ينتبه إليه الناقد العربي، هو كونه ناقل معرفة وليس مالكا لها، وحتى إن كانت هجرة المفاهيم تمنح حق التغيير والأقلمة، واستراتيجيات القراءة تمنح بدورها حق الانتقاء والتأويل[2]، غير أن ما تعيشه هذه الأعمال لا يحتكم لمثل هذه القوانين "المسوغة معرفيا"، وجل ما يحدث نقديا هو حالات يتم فيها تقديم أعمال مبتورة عن سياقاتها يكرر بعضها بعضا في حلقة لا متناهية من الأخطاء المفاهيمية، وحتى البعد في بعض الأحيان عن الخطاب العلمي، لا يقدم المعرفة ولا يسائلها بل يرتكن إلى عاطفة ذوقية خاصة، ولا أدل على ما نقول من هذا المقطع الذي نورده خاتمة لفصلنا–على طوله– نظرا لقدرته على تلخيص مأساتنا في العلم والمعرفة والتفكير بوجه عام:

"وكذلك التناص يشرح جسد العمل الفني بحثا عن تناص ظاهر أو خفي أو متخيل، **فأخرجوا الأمعاء، والكبد والطحال والكليتين، وأسالوا الدماء، وأخيرا قالوا لنا: هذا الجسد الذي شرحنا كان يحتوي على رئة إنسان آخر، وعلى كلية مزروعة، ومعدة بلاستيك ولكن...أين العمل الفني نفسه؟ قالوا:خذوه من المشرحة**، ومن يؤخذ إلى المشرحة يخرج منها إلى المقبرة. **لقد طنطن دريدا بمقولة طارت مطار الطيارات حول المطارات**، مقولة موت المؤلف، **ومدام كرستيفا اقامت الدنيا بقولة العمل الفني فسيفساء ونادوا جميعا بأنه يوم مات المؤلف ولد القارئ شيء غريب...فمهما كانت درجة التناص في العمل الفني، فله صانع ومهما تداخلت الدوائر الصغرى في الكبرى في الأكبر إلى ان نصل إلى الوجود، فللوجود خالقه...** ودعوني أسال عن كنه هذا القارئ الذي يحلم به الأسلوبيون والتفكيكيون والسيميائيون، أين هو؟ أغلب

[1] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط: 1987، ص59.

[2]

الظن أنه القارئ الغربي ولا ريب أنه ليس كل القراء الغربيين، إننا نملك الآن قارئين: قارئ يستمتع بالعمل الفني بالدرجة التي تسمح بها ثقافته، ثم يدع العمل الفني وينساه، وآخر يستمتع أولا بالعمل الفني ثم يتولى تفسيره وتشريحه والحكم عليه، وهذا هو الناقد. **فأيهما يخاطب التناصيون؟** لا ريب أنهم يخاطبون **الناقد فالقارئ العادي– وناهيك عن القارئ العربي– فمستواه الثقافي مأساة قد اختفى منذ أن استمتع بالنص ليمارس حياته، فلا يبقى لنا إلا الناقد المحترف**...لا أقلل من شان التناصية وإنجازاتها المبهرة، لكني أقول **فلتكن التناصية رصيدا لنا في بنك النقد، نأخذ منه ما نريد لما تصلح له، ولسنا ملزمين بان نستوعبها كلها، فأصل النقد التذوق**"[1]

[1] منير سلطان، المرجع السابق، ص 73.

الفصل الثاني:

إشكالية الممارسة النقدية

إشكالية الممارسة النقدية

يبقى ما تقدمه نظريات الأدب، نظريا ما لم يتم استخدامه في قراءة النص الأدبي قراءة حقيقية (تطبيقية). بهذا فرَق منظرو الأدب بين النظرية والنقد، يقول رونيه ويليك:

> "علينا أن نميز بين النظر إلى الأدب كنظام غير خاضع لاعتبارات الزمن وبين النظرة التي تراه في الأصل على أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي [...] ويبدو من الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التمييزات بأن نضع في باب نظرية الأدب دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها عن دراسة أعمال فنية معينة بتسمية هذه باسم النقد الأدبي"[1].

وعليه، فإن ما يقدمه نقادنا ودارسونا، من قراءات نصية انطلقت أساسا من المقولات النظرية، هو ما نسميه هنا بالممارسة النقدية، ونقصد بذلك الكيفية التي يقرأ بها الناقد/ الدارس/ الباحث، النص الأدبي في ضوء الرؤية النقدية أو النظرية التي يعتمدها.

ولقد عرفت الممارسة النقدية العربية أطوارا مختلفة، منذ اعتمادها الأول على الفطرة اللغوية والثقافية للناقد، إلى النقد السياقي، إلى أن وصلت في العشريات الأخيرة إلى نظريات النص ومقولات ما بعد الحداثة. حيث صار الناقد العربي، يستخدم مقولات البنوية في فك النص الأدبي ثم السيميائية في تشريح معناه فالتداولية في فهم قصديته عبر سياقات استخدامه الخطابية المختلفة، وقد كان التناص واحدا من هذه المقولات التي أثمرت نصوصا ودراسات نقدية متعددة.

ولئن كنا قد استخدمنا المدونة النقدية العربية الخاصة بالتناص، لبسط الإشكالات التي يعيشها النقد العربي من خلال ما يفرزه تلقي المصطلح، وكذا المفهوم الذي يعتبر لبنة أي مادة نظرية أدبية كانت أم غير ذلك، فسوف نستخدم المادة ذاتها في اشتغالها النقدي الذي مارسته على النصوص الأدبية العربية، مستخدمة في ذلك المفاهيم والمصطلحات السابقة.

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02: 1981، ص40.

1) في قراءة العتبات، دراسة مقارنة:

أثبتت دراسة المدونة في الفصل السابق سيطرة مقولات جيرار جنيت على مجمل مفاهيم التناص التي انتقلت إلى النقد العربي. ومن أهم هذه المقولات، مقولة العتبات. حيث اهتم النقد العربي اهتماما كبيرا بهذا النوع من الدراسات حتى بات من أكثر الدراسات التي استقطبت اهتمام الدارسين الجامعيين خاصة. وعليه، آثرنا تقديم قراءة لهذا النوع مقارنين فيها بين ما تم تلقيه وتقديمه عربيا، نظريا وتطبيقيا، وما يقدمه جيرار جنيت ذاته في كتابه **Seuils**، معتمدين في ذلك على الكتب التي قد تشكل مرجعيات لمثل هذا الموضوع، ومركزين على كل من كتاب عبد الفتاح الحجمري "**عتبات النص: البنية والدلالة**" وكتاب عبد الحق بلعابد الذي يحمل العنوان الغربي ذاته "**عتبات**" والذي رغم طابعه النظري الذي يؤهله ليكون جزءا من الدراسة التي قدمناها حول المفاهيم، آثرنا تقديمه هنا نظرا لطابعه القرائي الخاص، وحتى يكون جزءا من الدراسة المقارنة التي لا تسمح بها القراءة النظرية السابقة، كما سيتم التركيز عليه لما يبرزه من إشكاليات خطيرة في عملية التلقي والتقديم. وكذا كتاب نبيل منصر: "**الخطاب الموازي في القصيدة العربية**" نظرا لجمعه بين ما هو نظري خام وتطبيقي هام أيضا.

يقدم عبد الحق بلعابد كتاب جنيت مخضعا إياه "للمساءلة البحثية قراءة وتدبرا"[1] وهو ما يعد عملا متميزا في مسار القراءات العربية في تماسها مع الأصل الغربي، ذلك أننا لا نحتاج إلى ترجمات مباشرة فحسب بل إلى كتب تقدم النظرية الغربية بشكل تبسيطي وواضح للقارئ العربي يفك ما صعب منها. غير أن قراءة متأنية لهذا الكتاب لن تخرج إلا بمجرد تتبع للكتاب الأصلي في محطاته الكبرى بشكل تقني إلى حد بعيد يفقد الكتاب السمة التي نشأ من أجلها. كما اعتبره الكاتب مرة أخرى "**قراءة ترجمية سالكة مرتبة من مراتبها وهي الفهم والإفهام** [بتعبير الجاحظ] **وزيادة في المعنى بالتفاهم** [بتعبير غادامير]" وبغض النظر عن الاختلاف بين المنهجية الأولى التي أقرها الباحث لكتابه، باعتباره قراءة مسائلة والمنهجية الثانية حيث اعتبرته ترجمة مفهمة، يتقدم الكتاب بعيدا عما أراد له الباحث، باعتباره عرضا للكتاب يعتمد أساسا على كتاب مساعد هو كتاب فيليب لان.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص19.

لا يعرض مثل هذا الكتاب التقديمي[1] الإشكاليات التي أفرزها مصطلح Paratextualité سواء غربيا[2] أو عربيا، حيث يكتفي بالإشارة إلى القلق المصطلحي الحاصل في الترجمة موردا أهم الترجمات التي قابلت المصطلح. غير أنه الغريب أن يعود باحث يقدم قراءة و/أو ترجمة لكتاب Seuils في تعريفه للمحيط النصي أو ما يسميه بالمناص إلى فيليب لان رغم أننا نجد التعريف يرد عند جنيت بشكل دقيق وواضح كان يمكن أن يساعد إيراده في إيجاد الخيار المصطلحي[3]، وهو ما يقودنا نحو تساؤل دقيق حول **المرجعيات التي تتم من خلالها عملية التلقي والتقديم، مادامت مثل هذه الترجمات تعتمد على غير النصوص الأصل؟؟؟** وهو إشكال جوهري في هذا السياق.

بعد الحديث عن أنواع المناص، يقدم الباحث أقساما للمحيط النصي بحيث يعتبره **النص المحيط** ويقسمه بدوره إلى النص: 1. المحيط النشري Peritexte editoriall

2. المحيط النصي التاليفيPeritexte auctorial

---

[1]في بحثه عن شعرية جيرار جنيت أورد الكاتب أهم كتب جنيت وكأنها هي الوحيدة المعنية بالشعرية، كما أنه لا يوضح الطريقة التي من خلالها يتحول المفهوم الشعري لديه بل يرصد الكتب وموضوعاتها الكبرى لا أكثر. "لما لجنيت منطلقا من رؤية فيليب لان دائما دون ان نفهم ما يتعلق بأنواع المناص هنا .

[1]يشير جنيت إلى نوع من التحفظ على مصطلح paratexte بسبب السابقة para ، انظر ص 07 من الكتاب .

[1] يعرفه جنيت كالآتي

… dont on ne sait pas toujours si l on doit ou non considerer qu elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l entourent et le prolongent ; p07

[1] يقدم الباحث المناص على أنه مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب والعنوان، والجلادة...التي سماها جنيت بالنص المحيط peritexte عامة، أي هي "كل المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، او أكثر دقة للنشر" وهو هنا يورد تعريف فيليب لان دوما بحيث نجد كل ما يتعلق بالمناص منقولا عنه، لا عن جنيت. ناهيك عن غموض هذه الجملة فالتعريف يصلح للمناص بقدر ما يصلح لما هو peritexte كما يقول. ويورد هذا الانتقاد لجنيت منطلقا من رؤية فيليب لان دائما دون أن نفهم ما يتعلق بأنواع المناص هنا .

[2]يشير جنيت إلى نوع من التحفظ على مصطلح paratexte بسبب السابقة para ، انظر ص 07 من الكتاب .

[3] يعرفه جنيت كالآتي

… dont on ne sait pas toujours si l on doit ou non considerer qu elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l entourent et le prolongent ; p07

والنص الفوقي[1] ما هو خارج النص Epitexte وينقسم بدوره إلى النص الفوقي النشري والنص الفوقي التأليفي الذي ينقسم هو الآخر إلى النص الفوقي العام الذي يقع فيه كل ما له علاقة بالندوات والحوارات، والنص الفوقي الخاص ويشمل كل ما هو خاص من مذكرات وغيرها. يقول:

"لهذا يرى جنيت بأن كل من المحيط النصي والنص الفوقي يشكلان في تعالقهما حقلا فضائيا للمناص عامة، يتحققان في المعادلة التالية:

المناص= النص المحيط+النص الفوقي

لنوسع من هذه المعادلة المناصية، بحسب ما حققناه سالفا:

المناص النشري= النص المحيط+ النص الفوقي= المناص عامة

المناص التأليفي= النص المحيط+ النص الفوقي"[2]

يميل الكثير من الباحثين العرب، على غرار الباحث هنا، إلى المعادلات والرسوم البيانية، غير أن ما يميز هذه المعادلات والرسوم هو أنها بدل أن تكون توضيحية وشارحة كما هو منوط بها، تزيد الفكرة تعقيدا وتؤكد عدم الفهم الذي يتخبط فيه المفهوم الغربي داخل المدونة العربية. فالمعادلات السابقة التي يوردها الباحث، لا تكاد تستجيب حتى لما يقوله ناهيك عن بعدها عن مقولات جيرار جنيت، فكيف نفهم أن يتساوى كل من المحيط النشري والتأليفي في علاقتهما بالمناص وهما قسمان كما يوردهما. ذلك أن الأقسام كما أوردها جنيت أكثر وضوحا وبساطة مما يرد هنا.

[1] لا نريد العودة إلى النقاش المصطلحي هنا، فليس هذا محله، ولكننا نحتاج إلى شيء من الإشارة فيما يخص هذا المصطلح، ذلك أنه من المصطلحات الأساسية في حقل التناص. إن ترجمة هذا المصطلح بالنص الفوقي لا تمت بصلة إلى ما أريد بمصطلح جنيت فهي ترجمة قاموسية اعتمدت على معنى حرفي فيه الكثير من المغالطة للسابقة epi حيث أنهم يعتبرون معناها ب فوق مقابل sur مع أن الصواب هو حول ما يبقينا دوما في فكرة ما يحيط بالنص. وهو خطا شاع كثيرا في المدونة العربية، كان يفترض لعمل متخصص في العتبات أن يدرك ذلك. انظر الجرد الخاص بهذا المصطلح في الفصل الخاص بذلك.

[2] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق ، ص51/50

ولا يختلف حال المبادئ عن حال الأنواع والأقسام، فهي تعاني من حالة غريبة من التشويه والخلط، ويكفي أن نمثل على ذلك بما يورده الباحث عن المبدأ الزماني:

"متى كانت طبعته الأولى أو الأصلية، وهذا ما يعرف بالمناص الأصلي أو المناص السابق، أما إذا أعيد طبع النص /الكتاب طبعات أخرى فنصبح أمام مناص متأخر، وهناك المناص الحي وهو نشر النص الكتاب في حياة كاتبه"[1]

بينما يقدم جنيت المبدأ ذاته على النحو التالي[2]:

tardif/Allterieur بحسب قرب الكتاب وبعده عن الطبعة الأولى.

Posthumeإذا حدث بعد وفاة الكاتب

Anthume إذا حدث قبل وفاة الكاتب

العنـونـة:

تحتل العنونة أهمية كبرى في الدراسات الحديثة، سواء من حيث اهتمام الكتاب بانتقاء عناوينهم أو من حيث التفاف الدارسين حولها واهتمامهم بتحليلها في دلالاتها وعلاقاتها بالمتون. ولم يغيب الباحث هذا الشق من كتاب جنيت إلا أن الملاحظ عليه هو تغييبه لعناصر هامة من المقولات الخاصة بهذا النوع وتصرفه فيها، ما يجعلنا أحيانا نقترب من القول بأنها قراءة اختزالية لا تبحث عن الفهم والإفهام بل عن التصرف وتقديم مادة تقترب من المادة الأصلية وتبتعد عنها في الحين نفسه. يقول بلعابد عن العنونة:

"لكن ما يبقى ضروريا لنظام العنونة بحسب جينيت هو العنوان الرئيسي / الأصلي لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية، فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده، **فهو دائما خاضع لهذه المعادلة** عنوان+عنوان فرعي/ عنوان+ مؤشر جنسي"[3]

[1] المرجع السابق، ص52

[2] Voir G Genette, seuils , p12 .

[33] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص68

لقد أثبتت قراءة بلعابد، نزوع الباحث العربي نحو نوع من الاستقلالية عن المقولة الغربية التي يستند إليها في المقام الأول، وإن كان مثل هذا الهدف غير مدان فإن الإدانة تشمل، والحال هذه، عملية النقل في حد ذاتها، وأمانتها خاصة أن نقل خطاب الآخر النقدي يستدعي نوعا من الحيطة، فماذا حين يكون هذا النقل نقلا ترجميا كما هو الحال هنا، لا تلقيا حرا أو قرائيا فحسب. ذلك أن الصيغة التقريرية الواضحة في هذه المقولة، تخرجها من مقولة جنيت وتمنحها استقلالية خاصة، حيث يرى جنيت أنه بوسع الممارسة إلغاء أي من العناصر الثلاث التي تقوم عليها العنونة ويقصد بذلك العنوان الرئيس/ العنوان الفرعي/ المؤشر الجنسي، عدا العنوان الرئيسي، أو مزجها مع بعضها البعض بشكل ما من الأشكال[1]، كما فضل الفصل –منهجيا ودراسيا– بين المؤشر والعنوانين [رئسي/فرعي] ذلك أن الأول ذو طبيعة مختلفة، ففي حين يعرف العنوان بشكله، يعرف المؤشر بوظيفته، وهو ما يصنع الاختلاف بينهما.

وسنحاول بناء على هذه المقاربة أن نقدم كلا المقولتين بين النص العربي المترجم/ القارئ، والنص الغربي، مجملين أهم الملاحظات فيما يلي:

المقولة العربية المنقولة	المقولة الأصل	الملاحظة
إهمال الشق القانوني في العنونة	التأكيد على الشق القانوني في العنوان [ص72]	لم يتحدث عنها رغم أهميتها باعتبارها جزءا مما يتحكم في العنونة، بالإضافة إلى العامل الزمني، والناشر وكذا الجمهور.
الاعتماد على التقنية بالدرجة الأولى أكثر من الوظيفة	الاعتماد على الوظيفة بالدرجة الأولى	تناقض
" استعمالنا لمصطلح التعنين بدل التعيين désignation لأنه يعد من مشتقات العنوان ومن	وظيفة التعيين [التسمية] désignation وهي أولى الوظائف للعنوان، تعتبر وظيفة	لا يتطلب الأصل الغربي هذا النوع من الاشتغال على المصطلح، خاصة أنه واضح

[1] G Genette, op cit, p62.

مشتقات الفعل عنن دالا في أصل اللغة على المعنى والوسم...والتعنين هو تمييزه عن باقي العناوين بإظهاره، ومنه سمينا الوظيفة التعنينية ينظر مادة عنن من لسان العرب لابن منظور ص 447/437"[1]	إجبارية وأساسية.	الدلالة ولا يحتاج نحت مصطلح جديد.
في سياق آخر خاص بالعنونة يقدَم مصطلح تعنينات مقابلا لـ intitulation	Intitulation/ désignation ليسا المصطلح ولا المادة ذاتها	
لا يتم ذكر الوظيفة الإغرائية	يذكرها ويؤكد على أمر مهم باعتبار جنيت لم يهتم بهذه الوظيفة للعنوان لأنه من الصعب الإمساك بها ونظرا لعلاقتها التجارية* بالدرجة الأولى [انظر ص85]	
الحكم على جنيت بالارتباك في حديثه عن الوظائف	مناقشة الوظائف وتحديدها بشكل نهائي وهي طريقة عمل جنيت فهو يناقش المفاهيم والمصطلحات ثم يحدد في النهاية رأيه.	عدم تمثل منهجية عمل الناقد

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص78.

نذكر هنا ما يقدمه الباحث حول ما أسماه التصلية prière d insérer	يقدم جنيت تاريخ المفهوم وتعريفه باعتباره نوعا من التوجيه النقدي الذي يقدمه الكاتب حول الكتاب للنقاد والصحفيين وجمهور القراء. ويؤكد على أن التسمية قديمة ولا تعبر فعلا عن موضوعها [ص109]	مفهوم واضح جدا عند جنيت..انحرف تماما في المدونة العربية، مفهوما ومصطلحا. ترجمة حرفية لكلمة prière بالصلاة. ومنه تم نحت المصطلح
لا يتحدث عن التصدير الذاتي والتصدير الغيري 110	التصدير إما غيري وهو النوع الغالب، أو ذاتي وهو قليل الانتشار وكثيرا ما يمارس تحت قناع ما لأنه يدل على عدم تواضع. [155]	القارئ المعتمد على النص العربي ستغيب عنه تفاصيل هذه الممارسة. ما يعني البعد عن الأصل
في وظيفة إهداء النسخة، يضعنا الباحث أمام وظائف كثيرة قد لا تكون نهائية كالاعتذار أو التواضع	يوردها جنيت في كونها تمارس وظيفة التعليق.	التعليق قد يشمل كل ما يقوله الباحث وهي هنا بمثابة وظيفة. تفصيل ما يكون إجماله أكثر تأدية للمعنى
اهتم الباحث بالاستهلال التأليفي فقط رغم أنه هناك استهلالات أخرى لم يذكرها ولم يذكر الوظائف الخاصة بها ولم يشر حتى إلى وجودها في الكتاب.	تحت عنوان "استهلالات أخرى/وظائف أخرى" يذكر جنيت استهلالات عدة ذاكرا تاريخها ونوعها واستراتيجيتها الوظيفية. منها post face/ preface ulterieure/ preface	

	terdive/ preface allographe/ preface fictionnelle… [ص 241/290]	
النص الفوقي العام epitexte public ويعرفها كما يلي "كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور فيفلك حر داخل فضاء فيزيقي، واجتماعي يفترض أنه غير محدود"	Tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le meme volume , mais qui circule en quelque sorte à l air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité	
هناك مشكل في مظاهر النص الفوقي العام –كما يسميه– النص الفوقي الخاص épitexte privé ويقسمه الى النص الفوقي السري épitexte confidentiel النص الفوقي الحميمي intime	Epitexte editorial Allographe officieux= Auctorial public= Privé=	من خلال الإلغاء لهذه العناصر، إلغاء لأشياء مهمة جدا، وتشويه للمتن ولتقنيات القراءة والتقسيم

يبدو من خلال الجدول أن الخلط الذي نال المدونة الغربية على يد ناقلها كان كبيرا، ولئن كان الهدف الذي رسمه هو قراءة تبتغي الفهم والإفهام إلا أنها لا تبدو واضحة البتة في علاقتها مع الأصل، وهو ما يبرز أهم الإشكاليات التي تواجهها الممارسة النقدية العربية في علاقتها بالغربي.

إن مثل هذه القراءة التي تغيب فيها الكثير من العناصر الأساسية من العمل الأصلي لا يمكن أن تكون ترجمة بأي حال من الأحوال، كما أنها تبتعد عن كونها قراءة مفهمة نظرا للأخطاء التي وقع فيها الباحث أثناء عملية القراءة خاصة فيما تعلق بالوظيفة التي لم يهتم بها رغم أنها أهم ما يقدمه جنيت.

ولئن كان عمل بلعابد يقتصر على المنحى النظري، ما جعلنا نكتفي فيه بالمقارنة مع النص الغربي، وتحديد أوجه التشابه والاختلاف وإشكاليات النقل "الترجمي"/ "القرائي" ، فإن النصين الآخرين يتموقعان موقعا مغايرا أقرب إلى الممارسة التطبيقية التي تتيح لنا فرصة اختبار الشق النظري على مدونة عربية، وهو ما يعطي هذين الكتابين أهميتهما الخاصة في سياق عملنا.

تقدم الكتب التي اخترناها في المدونة، قراءات لنصوص عربية شعرية ونثرية، تستند على مقولات جنيت السابقة في إطار العتبات النصية. بحيث ترسم كل قراءة من هاتين القراءتين استراتيجية محددة لها تتجاوز في طبيعتها حدود العلاقات النصية وشعريتها رغم الإقرار بـ "ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص"[1] إلى أسئلة إشكالية ترتبط أساسا بنوعية النصوص المدروسة، حيث يرسم الحجمري هدفه كالآتي:

> "رسم مقترب أولي يقف عند تحليل بعض العتبات نصيا بهدف إضاءة طبيعة العلاقة التي يقيمها مع أشكال متنوعة من الخطابات"[2]

وبينما يختار الحجمري أنواع خطاباته النثرية من مجالي الرواية والنقد، مغفلا الاهتمام بالمقولة الغربية التي لا ترد إلا بحسب الحاجة التطبيقية، كتعريفات عامة أو دقيقة للعنونة والتصدير والاستهلال والمحيط النصي النشري...إلخ، يعتمد نبيل منصر على رؤية جنيت ذاتها في جزئياتها الدقيقة رغم تبنيه لوجهة نظر تركيبية كتلك التي اعتدناها عند الدارسين العرب –المغاربة على وجه الخصوص– ويقترح نوعا من التركيب دون وعي تام بالتطور المعرفي الخاص بحيث حاول البحث في موضوع التوازي النصي

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط01: 1996، ص07.
[2] المرجع نفسه، ص07.

وأجناسه الخطابية في الشعرية الغربية والشعرية العربية القديمة[3] متمما عمل جنيت بأعمال أخرى مقيما الإشكالية على توازي السؤالين: ما الذي يجعل من النص كتابا؟ وما الذي يجعل الشعر المعاصر خطابا حداثيا؟ وهي ازدواجية تظهر قسريتها أثناء التحليل بناء على عملية الاستدعاء التي قام بها كلا الناقدين، الذين تجاوزا حالة التمثل الدقيق[4] لمقولة العتبات إلى نوع من التصرف فيها بحسب ما تقتضيه طبيعة النص العربي أو لنقل القراءة العربية التي تصوغ إشكاليات قد لا تتوافق ونوع القراءة الممارسة، بحيث **تحضر القدرة على الأشكلة والتمثل وتغيب وسائل القراءة ما يجعل هم الباحث إيجاد مسوغات نظرية ومنهجية وآليات قرائيات ضمن ما تمنحه آليات الخطاب النقدي الحديث**. وهو ما استجابت له قراءة رواية "الضوء الهارب" وظهرت قسريته عند الحجمري خاصة في قراءته لحوارات عبد الكبير الخطيبي، التي فارقت مقولة جنيت باعتبار الحوارات جزءا من المحيط النصي لتصير بدورها نصا كاملا، وهو ما يقر به الناقد ويعيه غير أنه في ذلك يكون قد حور مقولة جنيت وأخرجها عن سياقها النظري الذي جاءت ضمنه ما يبعدنا هنا عن إمكانية التصرف إلى ممارسة نوع من الإكراه، خاصة أن النتائج المتوصل إليها لن تربط النص الحواري بمتنه الأساس بل الغاية منه "رصد مواقف الخطيبي من العديد من القضايا والموضوعات المشكلة لجوهر تأملاته واهتماماته الفكرية"[5] وهو سؤال معرفي مشروع، إلا أن الإجابة عنه ما كانت تقتضي إقحام مقولات المحيط النصي، ذلك أن حضور الآلية في غير سياقها يضعف القراءة بقدر ما يضعفها غياب الآلية في سياقها.

على المستوى الشعري، تنطلق قراءة نبيل منصر في بناء الجزء النظري لعمله من الحديث عن الشعرية بهدف "ملء فراغات معرفية"[6] دون أن يكون قادرا في الصفحات التي تلت على بناء ولا ملء أي شيء سوى إعادة الحديث عن الإرث الشكلاني في علاقته مع الشعرية وكذا تحوير جنيت لسؤال ياكبسون ليجعله ما هي النصوص التي هي أعمال أدبية. إلا أنه –وعلى النقيض من الكتاب السابق– استطاع أن يقدم كتاب عتبات في تفاصيله محترما خصوصية النص التقنية وسهولته في التلقي بحيث انتقل النص

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال، المغرب، ط2007.

[4] نلاحظ أن الحجمري، رغم ما يبدو عليه من تمثل إلى أنه يجعل وظائف العنوان كالآتي: تسمياتية/ تعيينية/ إشهارية، ص20. غير أن جنيت يقترح Fonction de designation/ descriptive/ connotative/ seductive ; p97 وهذا الفرق في النقل يشكل نوعا من المغالطة

[5] المرجع نفسه، ص72.

[6] نبيل منصر، المرجع السابق، ص15.

بأمانة تشبه أمانة الترجمة إلى المدونة العربية. غير أننا نفاجأ أثناء التطبيق بمشكلة هامة تتمثل في عدم القدرة على تطويع المفاهيم النظرية السابقة للرؤية التطبيقية التي يريد الباحث الوصول، وهو نوع آخر من الإشكاليات التي تجتاح أعمالنا النقدية، حيث لا يوفر الفهم الصحيح أو الانتقال الصحيح للنظرية، بنية قرائية وممارسة متمثلة لها نظرا للتضارب بين سياق النقل [القدرة النظرية] وسياق التمثل وبين الإشكالات التي يريد الناقد طرحها ومن ثمة البحث عن أجوبة لها من خلال ما سبق. حيث يثبت نبيل منصر القدرة على القراءة وفق الآليات التي اختارها غير أن وفاءه ذاك يضيع الإشكالية الأولى التي انطلقت من خلالها عملية القراءة في حد ذاتها، ذلك انها كانت تتجاوز طبيعة الآليات المستخدمة. ما يجعلنا نلمس بعض الإقحام أو الدمج القسري بين طرحين يثبتان نجاعتهما كل على حدة، وفشلهما في الانسجام معا.

2) القراءة التناصية للشعر:

سيطرت الرواية على مجال الكتابة والقراءة الحديثين، وسيطرت على إثرها الدراسات السردية المختلفة حول هذا الجنس الأدبي، ما أخضع الدرس النقدي العربي لهذا القانون وجعله يتجه بدوره، نحوه. غير أن الشعر، يكسر هذه القاعدة في الدراسات التناصية ويسجل حضورا مهما بل وطاغيا[7]، ما يجعلنا نتساءل هنا عن الأسباب الخفية وراء ذلك، خاصة إذا ما علمنا أن معظم الأعمال التي اهتمت بدراسة الشعر هي أعمال من المشرق العربي [الأردن، مصر، عمان، اليمن، السعودية...] ، وإن كان الجواب العام يقتضي القول بأن الشعر ما يزال، ديوان العرب.

سيتركز عملنا على محاولة فهم كيفية اشتغال القراءات الشعرية، في علاقتها مع المعطى النظري الذي اعتمدت عليه، مع تفادي التقييم –ما أمكننا ذلك– وكذا التحقق من السؤال المطروح أعلاه وذلك باللجوء إلى مجموعة من النصوص التطبيقية التي تعج بها المدونة.

1. الممارسة بين روح النقد القديم ومصطلحات النظرية الغربية:

بمثل سيطرة المفهوم النقدي القديم وغلبته على المفاهيم الغربية، يحتكر التطبيق الشعري نسبة عالية من سيطرة الممارسات النقدية القديمة، المقنعة بمصطلحية حديثة. وهو ما يبرز إشكالا في غاية الصعوبة، لم يكن ليظهر نظريا بقدر ظهوره أثناء عملية التطبيق.

تعتمد بعض الآليات التحليلية اعتمادا كليا من حيث المضمون على البلاغة العربية القديمة وما قام به نقادنا الأوائل في دراسة الشعر كدراسة الصورة التشبيهية "التشبيه والاستعارة والتمثيل" وتقديمها كمقارنات بلاغية على طريقة القدامى واعتماد ما أجمعت عليه **الدراسات النقدية والتناصية القديمة** [8] وصارت آليات التناص في الشعر تتناول التنصيص بالمصراع الواحد، والتصريع بالمصراع المتعدد، أو عدة أشطر... كما يحضر التضمين بقوة في الأعمال الشعرية ليس فقط بديلا مصطلحيا بل آلية تحليلية قد لا تظهر في السند النظري مثلما تظهر أثناء القراءة التطبيقية، يقول أحد الدارسين:

---

[7] نسجل في مدونتنا التي وسعت أعمالا نقدية كثيرة نسبة عالية من الأعمال التي تدرس التناص في الشعر وهي نسبة تفوق، في المشرق العربي خاصة، الدراسات السردية.

[8] انظر عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص89.

"ويقصد من هذا أن **يستحضر الشاعر صدر بيت أو عجزه أو بيتا كاملا** وهو قليل دون أن يحدث أي تغيير يذكر، وهذا يدل على أن وعي الشاعر رافقه أثناء عملية **التضمين**"[9]

كما يتحدث عن نوع آخر من التضمين هو التضمين المحور الذي يخضع لأسباب خاصة تبرر تحويره، في الشعر وهي متطلبات الوزن، وكذا الاعتماد على الذاكرة الشعرية ما قد يجعله يتذكر أشياء ويهمل أخرى عن غير قصد[10]

إن ما يؤكد عودة الناقد العربي في قراءة الشعر إلى المقولات البلاغية، التي تتماشى في الحقيقة والسياق المعرفي والثقافي للناقد، بقدر ما تتماشى مع طبيعة الشعر العربي، بحيث يكون بمقدورها ملأ الفراغات المعرفية التي تحدثها عملية التلقي للمفهوم الغربي، كون هم الناقد ما يزال رغم اعتماده النظري –شكلا– على المقولات النصية الغربية، تبيان إجادة الشاعر من عدمها، وفي ذلك نسوق هذين المثالين:

- "إن إقدام الشاعر على تحوير المعنى الذي جاء به امرؤ القيس **يدل على قدرة فائقة**، فالذي قام به حازم أنه نقل المعنى من الوقوف على ديار المحبوبة والبكاء على ذكرها إلى معنى ديني"[11]

- "**بالغ** الشاعر في تشبيه إحمرار الورد باحمرار الصدر الذي أصابه لثم، وباحمرار الخد الذي ألم به الخجل. وبذلك **تمكن من تصور الشبه للموصوف من غير جنسه وشكله فاثار العجب والاستغراب** ورغم أن هذه التشابيه لا تحتاج إلى تأويل وإعمال فكر فإن **الشاعر أصاب في التناص مع الصورة الجاهزة** "الورد خد" بان جعل للمشبه مشبهين اثنين، وأضاف إلى الخد إصابته بحال ممضه، وإلى الصدر اللثم فناسب بين طرفي التشبيه."[12]

وهو ما يتصل لا محالة بالأحكام النقدية التي ارتبطت بطبيعة النقد العربي القديم، أكثر من النظرية النقدية الجديدة التي تنبني على نبذ الحكم. وبالرغم من ذلك يحاول الناقد ما استطاع البقاء ملتصقا بالنظرية الغربية مازجا بينها وبين ما يتبناه من مقولات عربية قديمة سواء استجابت لها أم لا، كما يبينه القول التالي:

---

[9] موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص 86.

[10] انظر المرجع نفسه، ص 85 وما فوق.

[11] ربى عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، ص174.

[12] عبد القادر بقشي ، المرجع السابق، ص83.

"إن الشاعر العربي في تضمينه للنصوص لم يقف عند ثقافة واحدة، بل استقى معانيه من ثقافات متعددة وصبها جميعا في قالب ينسجم ورؤيته، فاختيار الشاعر لأسلوب أدبي وإخضاع شعره له بوعي منه يعني أنه كان هناك أساليب أدبية أخرى يختار من بينها في ذلك الوقت. **وهذا ما عبر عنه رولان بارث بان النص الحديث عبارة عن نص لغوي يشهد على حضور التراث.** ومن هذا المنطلق كانت **مصادر التضمين متعددة** وتأثر الأديب لم يقف عند حد معنى معين بل استطاع بقدرته أن يتوسع بها ويطور في موضوعاتها، لذا احتل التضمين مكانة عالية بين الفنون الأدبية، وقد توقف النقاد عند هذه المكانة وعالجوها بما تستحق من استحسان ومن هنا أصبحت مثارا للجدل بين النقاد للتعرف على القيمة الفنية للتضمين."[13]

يلخص هذا القول ما أثرناه سابقا، حيث يعتمد الناقد على ما يعرفه من مقولات عربية قديمة ثم يؤمن عليها بكلام رولان بارث، في محاولة منح تحليله **شرعية نظرية غربية،** وإعادة إنتاجها بصيغة "تتسبب في إحداث "فراغات" في جسم التنظير، حيث يتم طرح التصورات بصورة ناقصة، مع ترك جوانب هامة غائبة (للعلم بها)، مع إهمال للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثق منها "المنهج" والزمن الثقافي للمنهج"[14]. وهو ما جعل الناقد هنا، ينقض –دون أن يدري– فكر بارث بجملة هامة حين يتحدث عن مصادر التضمين/التناص الذي رفضه بارث أساسا. رغم أن طريقته في تقديم الفكرة تجعل القارئ يظن أن هذا الكلام خاص ببارث لا غيره. **وقد تكون مثل هذه المزاوجات اللامسؤولة أحيانا، من أخطر ما يواجه القارئ العربي الباحث في النصوص النقدية العربية، عن مقولات نقدية غربية.**

2.حرية التصرف في آليات التحليل

تعتمد مجمل النصوص النقدية العربية على شق نظري غربي، حتى وإن تم المزج بينه وبين النقد العربي القديم كما أوردنا، غير أن الناقد العربي حاول كل مرة أن يتجاوز المعطى النظري العام، ويخلق لنفسه أسسا ورؤى تطبيقية خاصة به تجعل تطبيقاته بعيدة عن الإجراءات الغربية، وعما قدمه نظريا في الوقت ذاته. ما يعني أن الممارسة النقدية خلقت أنماطا جديدة كالتناص التاريخي والسياسي والديني، وكذا التفاعل بين النص الشعري والأدب الشعبي أو الموروث الشعري العربي القديم أو الأسطورة، بحسب

[13] ربى عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص181.

[14] محمد الدغمومي . نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص154.

طريقة كل ناقد في التقسيم، مبتعدة عن الأصل الغربي حتى ذاك الذي يعتمده الناقد، وجاعلة من تأويلات الناقد وقراءته آليات نظرية جديدة. يقدم أحد الدارسين تعريفا للأنماط بالقول:

"نريد بالأنماط الموضوعية للتناص أن نستند **في تفريع الضرب الإمتصاصي الماخوذ نصا** : شرعيا أو عرفيا أو سياسيا أو غيرها من حقول المعرفة ونفيد من هذا التصنيف **جملة من الوظائف التي تتوزع ما بين الوظائف العلامية، واللفظية والبنائية**، ومنها: الإسهام في الكشف عن هوية المادة المأخوذة وهو أمر ينفع في معرفة الأبعاد الثقافية للمنتج من خلال منابع امتصاصه ومصادر معرفته"[15]

يعيد هذا القول إلى أذهاننا فكرة الغموض التي تكتنف المتون العربية. فكثيرة هي الجمل التي تبدو شائكة ومتعارضة مع ما يطلب منها باعتبارها جملا نقدية ذات معنى علمي وبحثي محدد. غير أنه يعني جهدا في المقاربة لا يقدَر أن ما يهم في التناص ليس المنتج ومصادره التي تتبع دراسة الأصول، بل الكيفية عند البعض والوظيفة عند البعض الآخر سواء بذلك الوظيفة الإيديولوجية أو النصية. وبغض النظر عن أن هذه الأنماط ليست سوى موضوعات النصوص المدروسة وتوجهاتها العامة، وهو ما ركز عليه الكثير من الدارسين، فإن **هذا النوع من التوجه الحر أثناء التطبيق وتنصل النقاد من النظرية أدى إلى تشتت التطبيقات واختراع آليات خاصة بكل ناقد:**

"تكنيكات توظيف النص التراثي: استخدم الشاعر المعاصر **ثلاث تكنيكات أساسية في توظيف النص التراثي في القصيدة الحديثة:** الأول: أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته... الثاني: أن يحور الشاعر النص بقصد دلالة معينة...الثالث استيحاء النص والإشارة إليه"[16]

ولئن تم الاعتماد على بعض التقنيات أحيانا، إلا أن الملاحظ هو أنه لم تتم العودة مطلقا إلى آليات التناص كما وضعها الغرب بل أخذت في مجملها عن سعيد يقطين أو محمد مفتاح فقط كما تم الاعتماد أحيانا على مقولات محمد بنيس في التناص، حيث يواجهنا كلما تعلق الأمر بأشكال التفاعل: التضمين/ التحوير/ الامتصاص:

---

[15] مشتاق عباس معن، تأصيل النص، ص137.

[16] مصطفى السعدني، التناص الشعري، ص182.

"وبهذا نجد أن الأشكال النثرية... قد اختلفت آليات التناص معها، سواء باقتباسها حرفيا أو تحويلها أو تضمينها، أو معارضتها...، فإنه إلى جانب ذلك، تكتسب هذه الأشكال الشعبية الخصيصة الشعرية من خلال اللغة الشعرية والإيقاع والصورة...ويرد التفاعل مع الأغنية الشعبية باقتباسها حرفيا، بإيقاعها، ولغتها الشعبية، أو تحويرها، أو معارضتها، وفق إيقاع النص الشعري، ومقصدية المبدع."[17]

وقد تشذ بعض النصوص عن هذه القاعدة لإيرادها الأصل الغربي، غير أن قراءتها بعناية ومقارنتها مع الأصل المعتمد تثبت خضوعها للقاعدة ذاتها[18]. وكثيرا ما تكون هذه التقنيات مزيجا تركيبيا بين الفكرة الحديثة للتناص والنقد العربي القديم. ومن الطرافة النقدية ما يقدمه الباحث مشتاق عباس معن نمطا من أنماط التناص وهو "القرآنية" التي يعني بها "آلية من الآليات التي يتوسل بها المبدع في تشكيل نصوصه الإبداعية من جهتي الرؤى والأنساق، بنية وإيقاعا بحسب سياق القرآن الكريم وتعين هذه الآلية القارئ على استكشاف قسط من مرجعيات ذلك النص المبث المتكئ في إحدى زوايا باطنه أو ظاهره على القرآن الكريم لتكون هذه الآلية فردة من فردات إيديولوجيا التناص" ويقدم تبريرا مهما في تحديده للمفهوم بحيث رفض المصطلحات التي وضعها المحللون والدارسون الغرب معتمدا في ذلك على رؤية عقائدية خاصة: "لكننا وقفنا تجاه ذلك الطرح وقفة متفحصة للتعرف على الأنساق المعرفية المستترة التي قد **توقع الناقد العربي في إشكالات عقيدية تسد قناة التواصل مع المتلقي الذي تعد استجابته مبتغى الطرح والإنتاج**"[19] رغم أن مصطلح القرآنية لا يدل بالضرورة عند متلقيه على معنى التناص كما أن التناص مع النص القرآني جزء من علاقات كثيرة وليس خصوصية كما يذهب الباحث بحيث يعتبرها آلية، التي تعني في الأصل المعرفي"المبادئ الأساسية التي تنهض عليها نظرية ما أو دراسة تنظر أو تطبق هذه النظرية في

[17] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص65.

[18] بالنسبة لعبد القادر بقشي مثلا آليات التناص عند جنيت هي علاقة التحويل والمحاكاة لا أكثر والتي يحيل فيهما على سعيد يقطين وليس على جيرار جنيت الذي لم يقرأ من كتابه إلا الصفحات الأولى وأقصى حد في الإحالة هو الصفحة 14 ما يدفعنا للتأكد من ضعف قراءة الناقد العربي للمدونة الغربية واكتفائه بالأسماء لا أكثر بدل التواصل النقدي المباشر معها وما يؤكد على اعتماد هذا الباحث على النقد العربي أكثر من الغربي. أثناء الممارسة تتراجع الآليات الغربية إلى حد ما على قلة وضوحها ويظهر تأثير محمد مفتاح واضحا في منحى العمل.لاحظ ص 80.

[19] مشتاق عباس معن، تأصيل النص، ص169.

ظل مفاهيمها وأصولها الجوهرية"[20]، ودرج استخدامها باعتبارها الكيفية التي يُقَدَم بها نص داخل نص آخر، وهو عمل تقني بحت. وسواء أخذنا مفهوم الآلية بالمعنى الأول أو الثاني، تظل بعيدة عن المعنى الذي أراده لها الدارس هنا، حيث تأخذ علاقة النصوص بالنص القرآني، طابعا موضوعاتيا. **ومن الواضح أن القرآنية ليست سوى فكرة الاقتباس القديمة غير أن الباحث أراد أن يمنحها سبغة جديدة ما يؤكد التوجه الحر للدارسين، واعتمادهم على اجتهاداتهم الخاصة أثناء التطبيق، بحيث يظهر بجلاء أن الدارس العربي لا يفرق بين المفهوم/ الموضوع /الآلية:**

> "استعان درويش **بالحكاية القرآنية** [...] وتلك الاستعانة التي عمد إليها الشاعر **كتقنية سردية** يجسد من خلالها وظيفتين: **تنويع آليات بث نصه بحيث** تنطلق من مدارك مختلفة منها المقدس ومنها الأدبي وغير ذلك/**العمل على توسيع رقعة نصه بحيث يقصد غاية دلالية واحدة ولكن بمدلولات متنوعة**"

ورغم الآليات التي يقدمها الباحثون، والتي كثيرا ما تستند على مرجعية عربية، وإن ذكرت الأسماء الغربية، باعتبار أن هذه الأسماء استطاعت أن تقدم الآليات. تقول حصة البادي، مبررة اختيارها للآليات

> "**إذ إنه في ظني كان أقرب إلى المصطلح آلية وانضج في تبينه، ربما لأنه أفاد مما سبقه من دراسات في هذا المجال،** في حين كانت كتابة محمد مفتاح هي الرائدة في الحديث عن التناص ولما يكن المفهوم قد ثبت بعد، إذ نجده يتداخل مع أمور أخرى كأشكال التناص[21]"

إذ لا يبدو أن الممارسة تجاوزت في أغلب الأحيان دراسة المنابع وتباينها لا مناقشة وجودها، بحيث يقوم الباحث برصد مختلف علامات الحضور بين النصين لا أكثر، وفق ما يخطط له من آليات. ويمكننا هنا أن ندرج ملاحظة الدغومي على الطريقة التي يتم بها التعامل عربيا مع الآليات المنهجية، حيث يقول:

---

[20] سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01: 2005، ص136.

[21] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص106.

"المنهج" هنا ليس له أي تحديد، إنه يشمل كل ما يمكن أن يفهمه ويراه الباحث: فالمفهوم مفهوم عام وغير مدعم بأي توجيه نظري مسبق يرتب العلاقات بين مستويات المنهج نفسه ويحدد موضوعه الخاص؛ إنه مفهوم يجر إلى إقحام عناصر يفترض أنها ليست من صلب "المنهج" مثل الخلفيات الإيديولوجية أو الميول"[22].

وهو الأمر الذي سيؤثر –كما سنراه– في طبيعة النتائج التي تتوصل إليها الدراسات التي تتبنى هذا النمط من التحليل.

3 .حرية التصرف في الأنواع:

سيطرت هذه الحرية، على المجال التطبيقي بحيث تعدت الآليات إلى الأنواع والأشكال، فبات كل باحث يقدم أنوعا وأشكالا يراها كفيلة بتقديم موضوع التناص سواء اتفق في ذلك مع غيره من الباحثين العرب والمنظرين الغرب أم لا. فظهرت أنواع كثيرة مثل التناص الموافق التناص المضاد والبنائي... وغيرها من الأنواع التي أثقلت كاهل القارئ –النقدي– وجعلته مشتتا بينها، ذلك أنها تختلف من متن نقدي تطبيقي إلى آخر.

والملاحظ على هذه الأنواع أنها لا تعتمد على ميزات دقيقة ومتكررة في المتون الأدبية أو مرتبطة بالتقنيات المستخدمة، بل ترتبط في الغالب[23] بالموضوعات المتناولة في المتون الأدبية، ما يفسر تنوعها وكثرتها بعدد المواضيع، فالتناص الموافق مثلا يكون "عندما يوظف الشاعر أحد الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا **التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه**"[24] وهو ما له علاقة بالغاية الموضوعية يجعله **يتخذ طابعا تأويليا أكثر مما له علاقة بشكل التمثيل**، والتناص البنائي الذي "تتداخل [فيه] الفنون الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في **طريقة التشكل والانبناء**

[22] . محمد الدغمومي . نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر . منشورات كلية الآداب بالرباط . الطبعة الأولى 1999 . ص136.

[23] يمكن أن نشير هنا إلى واحد من الاستثناءات التي اعتمدت على رؤية أخرى في التقسيم، ونقصد بذلك احمد ناهم الذي يقسم التناص إلى ثلاثة أنواع هي التناص الخارجي (المرجعي)/ التناص المرحلي/ التناص الذاتي. يقول: "وقد تناولنا التناص الخارجي في قوانين التناص وهو أن يتناص النص مع مرجعيات شعرية وأدبية ودينية...إلخ. والتناص المرحلي هو الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين ..."[23]

[24] حصة البادي، المرجع السابق، ص153.

الداخلي على أصعدة متباينة"[25] وهو أصلا تعريف عام للتناص لا يخص نوعا بحده، حيث أن النص في حد ذاته بنية قد تتضافر مع أي بنية أخرى سواء كانت أدبية أم لا، ولا تحتاج لمنحها نوعا جديدا كما هو الحال هنا.

أما الأشكال فيمكن أن نكتفي بالنص التالي، الذي نورده على طوله، لما له من قدرة على تبيان ما نرمي إليه:

"فللتناص أشكال كثيرة أهمها **تناص الخفاء وتناص التجلي** : **الأول عملية لاشعورية فإن الثاني هو عملية واعية**، في التناص الأول هناك عملية امتصاص وتحويل لنصوص أخرى متداخلة، متفاعله معه، اما في النموذج الثاني فإن الشاعر...**يلجا إلى التناص الواعي بعد ان يمنح رؤيته الخاصة وذلك بهدف صدم القارئ والتأثير فيه من اجل خلخلة وعيه وإيقاظه لكي يعي مأساوية الواقع [كما] يحلو** للبعض أن يقسم التناص إلى تناص مباشر يعمد الكاتب أو الشاعر فيه استحضار نماذج من التناص إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري سواء كان هذا التناص نصا تاريخيا أم دينيا أم أدبيا...وتناص غير مباشر...يستنتج استنتاجا ويستنبط استنباطا من النص وبخاصة الروائي، وهذا ما **ندعوه بتناص الأفكار**"[26]

حيث يقدم الدارس أشكالا كثيرة يخلط فيها بين الأنواع والأشكال ويقدمها جميعها ويغير ما يشاء فيها مادام الناقد لا يعتمد على رؤية نقدية واضحة بل على **ما يحلو له** أن يقدمه باعتباره مادة علمية. وهي لغة تثبت عدم تقيد الناقد العربي بالعلمية والدقة واعتماده على أهوائه وميولاته النقدية والقرائية.

[25] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 105.

[26] ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، ص16.

4 محمد بنيس وقوانين النص الغائب:

يعتبر محمد بنيس رافدا من روافد انتقال المفاهيم المتعلقة بالتناص إلى ساحة النقد العربي، مع بدايات تاريخ هذا الانتقال، وذلك عبر ما أسماه **النص الغائب** الذي يعني النص الخفي "النواة" داخل النص الشعري، باعتباره ميزة من ميزات النص العربي المعاصر. ويبدو حضور كرستيفا في التصورات التي يقدمها بنيس واضحا، وهاما، يقول:

> "وربما كان الأساسي، في وضع مماثل لوضع بحثنا، هو الإقرار بوجود النص كنظام يؤلف بين عدة أنظمة، **وكنص يجمع بين عدة نصوص لا حصر لها**. ولذلك فإن النص الشعري هو مجموعة من النصوص، أو كما تقول جوليا كرستيفا: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" والنص حسب هذا المعيار النقدي، استمرار وانقطاع في آن معا للنصوص الأخرى ضمن السلسلة الأدبية، الخاصة بنوع من الأداء اللغوي. والنص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى خاضعة لمستويات من الشروط التي يصعب معها التعين والتحديد النهائيان ومن ذلك كان النص ، من ناحية، إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة،يمكن أن تحول النص **إلى صدى أو تغيير أو اجترار**"[27]

غير أن ما يعاب على بنيس، رغم أوليته، وصحة ما يذهب إليه، هو اعتماده على مرجعية غير أصلية [قاموس تودوروف] وهو ما يجعلنا نقف دوما أمام الإشكالات ذاتها حول الكيفية التي تنتقل بها المفاهيم من إقليم إلى آخر. وعليه، فإن ما يسوغ الاهتمام بمحمد بنيس في هذا السياق، ليس مرجعياته أو تعريفه للتناص، بل تلك القوانين الثلاث التي وضعها معايير **أخذت صبغة القانون** في بحثه عن نوعية القراءة التي يقدمها الشعر المعاصر لنصوصه الغائبة، مبررا ذلك بكون هذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة[28].

---

[27] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية، دار التنوير، بيروت/ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02: 1985 ، ص252/251.

[28] المرجع نفسه، ص253. وقد نقلنا التعريفات دون تصرف يذكر.

1. **الاجترار**

وهو القانون الذي ميز عصور الانحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، وفي انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

2. **الامتصاص**

مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الاقرار باهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، معنى هذا الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بأنه بعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها. وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت.

3. **الحوار**

هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية.

وبالرغم من النقد الذي وجه للناقد باعتباره "لم يضف إلى التطبيق النقدي في مجال التناص الكثير وبقي في حدود معروفة ومألوفة"[29] إلا أن المطلع على المدونة النقدية العربية، الشعرية خاصة، لا بد وأن يلاحظ مدى تأثير القوانين التي ينظمها بنيس هنا في التحليلات التي تقدمها، وفي التصور النظري للتناص وقوانينه بحيث صارت هذه القوانين الثلاث قارة ومسلما بها نقديا:

[29] منصور العمري، إشكالية التناص، ص 43.

"ثمة ثلاثة قوانين للتناص وهي: الاجترار والامتصاص والحوار"[30]

وهو ما جعلنا نفرد لهذه القوانين الثلاث مكانا خاصا، ونقدمها، نظرا لما حققته من حضور نقدي واسع. دون أن نغفل موقف الناقد من فكرة القطعية من حيث الإطلاع المسبق على النصوص ويورد مبررا لذلك قصة صديق له وهذا يعني أن بنيس، لا يفهم عملية التناص باعتبارها تختلف عن دراسة الأصول والمنابع ويعتبر ذلك عيبا في التناص الغربي.

5 صغر حجم المتون التطبيقية

تخضع كل المتون التي تعاملنا معها، عدا متن واحد أو اثنين، إلى منهجية واحدة غلب فيها الطابع النظري على الكتاب بينما يتقدم التطبيق الشعري هزيلا أو أقل منه حجما بحيث يضيع الجانب النظري سدا دون أن يكون له أهمية تحليلية خاصة، وهو ما يثبت عدم قدرة الباحث على الإفادة مما يقدمه نظريا، حيث يطغى الجمع والتحصيل النظري، على الاستيعاب الذي يحرك عملية القراءة. وهنا عينة توضيحية لذلك:

- بقشي: الجانب النظري=76 صفحة. الجانب التطبيقي=58.
- موسى ربابعة: الجانب النظري=150 صفحة. الجانب التطبيقي=54.

6 الاعتماد على التأويل بدل الاهتمام بالوظيفة:

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر، **فكأنه أراد أن يقول** :عيناك جميلتان والفرق على صعيد الكم واضح بين القولين لقد كان في القصيدة متوسعا لأنه أراد أن يقول هذا المعنى بحيث انه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلائق المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني آو النص التكوين ومثال على هذه الآلية التصويرية التمطيطية قول البريكان في قصيدة الصوت"[31]

يظهر من خلال هذا الكلام الذي يعتمد في تحليل بنية التناص في قصيدة السياب، على **ما يريد الشاعر أن يقوله** مدى الخلل الذي يعيشه التطبيق العربي لمقولات التناص. فبعيدا عن ضحالة التأويل، يبرز مدى تناقض التطبيق التناصي هنا، مع أصله الذي نشأ في تربة أخرجت الشاعر وما يريده من مدار

[30] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01: 2004، ص 42

[31] المرجع نفسه، ص 90.

الدراسة ولم تعد تهتم إلا بنصية النص الذي صار التناص جزءا منها. وهو دليل على غياب المعطيات النظرية، وإقحام التأويل التقليدي لتغطية ذلك الغياب. وهو إشكال لا يظهر بوضوح إلا من خلال القراءات النقدية للمتون العربية. ويكفي أن نسوق هنا هذا المثال الذي يقدمه موسى ربابعة الذي يقول في قراءته لقصيدة:

"وقد كان الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجربة امرئ القيس، هذا الطلل قد تحول إلى هاجس يؤطر العلاقة الإنسانية مع المكان

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين

قفا نبك"[1]

ويرى الدارس أن حضور الجملة **قفا نبك** هنا الذي جعله يجعل القصيدة كلها تتكئ على امرئ القيس حيث "يعكس اتكاء الشاعرة على قول امرئ القيس **تمازج الرؤية وتقارب المواقف**، كما أن هناك تشابها في الخراب والدمار الذي يتحدث عنه الاثنان" غير أن مثل هذا الربط بين النصين، رغم حالة الحضور البارزة لنص امرئ القيس، يبدو قسريا من حيث بنية التأويل التي يرسمها الدارس هنا. فطبيعة التلاقي تفترض أن يكون الحوار مؤسسا بين النصين، وهو في هذه الحالة نوع من الإحالة على النص الطللي، وتحويله من نص طللي يبكي فراق المحبوبة، إلى نص سياسي يرثي الوضع التي آلت إليه يافا، فالرؤية هنا مختلفة جذريا، وكذلك الموقف، خاصة إذا ما استثنينا حالة الحزن والبكائية التي يخبر بها كلا النصين. ويواصل هذه القسرية قائلا: "يكشف هذا التوظيف لتجربة امرئ القيس المكانية والإنسانية عن **إعادة قراءة التراث بشكل يقرب بين الماضي والحاضر**"[2] وهو أمر في غاية الإشكال، ذلك أن إعادة قراءة

[1] موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص12.
[2] المرجع نفسه، ص14.

التراث هي في الحقيقة من أهم سمات التعالقات النصية العربية مع القديم، غير أننا في مثل هذه الحالة لا نتوفر على ما يحيلنا إلى نتيجة كهذه، حيث يتم استثمار النص القديم في بناء رؤية خاصة للحاضر.

تستمر مثل هذه القسرية أثناء عملية التطبيق، لا في استدعاء النصوص المتناصة فحسب، بل في استدعاء التقنية التي لا تظهر إلا عناوين تؤثث المتون بينما يقوم الدارس بتتبع الأبيات والبحث لمعانيها عن معان قيلت مثلها في القديم، بحيث لا يخلو بيت من معنى سابق، وكأن النص مبني على استعارات لا غير. وبمثل محاولة إقحام الآليات التي لم تعمل بل حضرت عناوينا فقط لإضفاء نوع من العلمية والمنهجية على هذا النوع من القراءة التقليدية، بمثل قسرية التخريجات التي وصل إليها الكاتب ومحاولة منحها بعدا دينيا بالضرورة نذكر منها ما ذكره حول بيت طللي في القصيدة

آثار أطلال برومة درس هجن الصبابة واستثرن معرسي

"ولكن مسلما [مسلم بن الوليد الأنصاري] باستدعاء للمكان "رومة": يثير كومة من الذكريات التي ترتبط بهذا المكان، فرومة: ارض في المدينة غزاها المشركون عام الخندق وفيها بئر رومة الذي قال الرسول صلى الله عليه وسلم فيه: نعم القليب قليب المزني"[1]

"ويأتي الجواب سريعا، متناصا مع نصوص كثيرة كلها تصف الطلل بالخرس وعدم القدرة على الكلام" وهذه المقارنة والبحث عن أبيات طللية أخرى غير مجد في الحقيقة، ذلك أن الطلل بنية من بنيات القصيدة العربية القديمة، وهو ما يخول دراستها ما يسمى بالنص الجامع باعتباره على علاقة ببنية النص في علاقته بجنس محدد.

وفي تحليل آخر يقول الدارس

"إنها [الأبيات] تعبر بشكل مباشر وصريح عن مدى حب الشاعر لبني قومه وانحيازه لهم وثباته على مبدأ حبه لهم من خلال حمل نفسه على إهلاكها في سبيل ذلك الحب، وهو ثبات يتناص إيجابيا مع النص القرآني الذي يدعو النبي صلى الله عليه وسلم أن يحبس نفسه ويثبتها مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي... ولا يستجيب لطلب كفار قريش بان يكون لهم مجلس خاص يقول تعالى:"واصبر نفسك مع

[1] ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، دار الكندي الأردن، ط01: 2003، ص28.

الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه ولا تعد عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا" "[1]. والواقع أن جبرية الربط واضحة هنا، إذ خضع النص لحالة غريبة من التأويل، لا لمقتضيات المنهج والقراءة التناصية التي لا تعني بالضرورة إيجاد متناصات بعيدة. وهو ما يثبت حالة الناقد العربي وشتاته بين ماضيه التراثي وحاضره الذي يريد له أن يكون حداثيا ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

تطال هذه القسرية، الدراسة التي يقدمها كاظم جهاد لأعمال أدونيس التي يمكن القول إنها لم تتسم بطابع تنظيري بل تطبيقي مباشر، يهدف فيه الناقد إلى تتبع الانتحالات التي يأخذها على أدونيس سواء في عمله الشعري أو الصحافي أو الترجمي. وقد لمسنا –فيما يخص حدود موضوعنا– نوعا من اللافهم النظري والتحامل التطبيقي على أدونيس من طرف الباحث، حيث أن الكثير مما أورده باعتباره حالات سلبية تدين الشاعر، قد تخرج من ذلك الباب بمجرد الفهم النظري لها، ورغم أننا لا نود التدخل في هذا السجال بين شاعرين، ولا نحاول الدفاع عن أدونيس، إلا أن الواجب النظري يؤهلنا لإعادة النظر في بعض المقولات التطبيقية والتوجه الذي احتذاه كاظم جهاد في اتهاماته لأدونيس، مركزين على بعض الحالات البارزة في المتن:

الحالة كما يوردها كاظم جهاد	**الحالة كما تقدمها النظرية**
"ثمة نادرة بصدد أدونيس شائعة لدى المهتمين بالشعر العربي مفادها أن الرجل طالما "يعيد طبخ" ما لغيره. تلخص هذه الصيغة بالطبع ما يقعون عليه في شعره، هنا وهناك، **من أصداء لأعمال الآخرين، يعيد هو معالجتها أو يذيبها في نسيج لغته.** بحسب التحديد العلمي الذي سنعود إليه، تدخل هذه الأصداء **في عداد السرقة.** لكن هناك، في أذهان الكثيرين	**السرقة الأدبية نوع من الاستشهاد غير المعلن، وهي ثاني أنواع التناص عند جيرار جنيت وتبتعد عن حالة السرقة بمعناها الجزائي، ولذلك سميت بالاقتراض أحيانا. أما حالة حضور أصداء لآخرين وتذويبها أو معالجتها، فهي وضعية تناصية تدخل في عمق معنى التناص،**

[1] المرجع السابق، ص29.

منهم أيضا، جملا كاملة مأخوذة عن الآخرين بالحرف الواحد أي: **منحولة**"[1]	**وإن كانت في هكذا حالة أقرب إلى ما يسميه جيرار جنيت بالإيحاء.**
"**بعض الإنتحالات** يعمل بالعكس **بمبدأ الاقتضاب،** ...بعض الانتحالات الموجزة يعمل بالعكس على **تذويب الملفوظ المنتحل في سياق أوسع، كما في استعادته لبيت المعري**"[2]	**مبدأ الاقتضاب، هنا يمكن أن يدخل ضمن نمط التحويلات التي يقوم بها النص اللاحق للنص السابق، في حالات الإيجاز. كما أن حالات التذويب في سياق أوسع، هو المطلوب من التنا، وهو ممارسة التناص في حد ذاتها، ما يعني لا ضرورية حضور النص كاملا ومعترفا به في المتن إلا في حالة من حالات أخرى كثيرة، مثل هذه.**
"يلاحظ القارئ، أن أدونيس لا يضع سوى الجملة الأخيرة بين **قوسين يوحيان بكونها مقتبسة، مغفلا اسم الشاعر**، عامدا إلى هذا الإجراء مرتين أخريين في قصائد أخرى من مطولته هذه. لكن جميع أبيات المقطع عائدة في الواقع إلى نصوص عديدة لصاحب الجملة الموضوعة بين قوسين، والمعتم على اسمه، ألا وهو سان جون بيرس"[3]	الإحالة على اسم الشاعر المتناص معه ليس مبدأ حتميا في الممارسات التناصية. حيث يتم الاكتفاء في حالة "الاستشهاد" كما هو الحال هنا، بالمزدوجين أو الخط المغاير أو ....

[1] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا: دراسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط: 27،1991.

[2] المرجع نفسه، ص،70.

[3] نفسه ، ص72

"في هذا الأنموذج تجد عملا للتضليل بل لك أن تسميه الخديعة بالغ الغرابة ومحزنا في الأوان ذاته. ينطق في النص باسم الكاتب الذي يقدم أفكاره...كما لو كان، أي أدونيس، ينقل أفكاره عن الذاكرة..."[1]	وهو نوع من أنواع التناصات

يبدو من خلال الجدول أن المقاربة التي يقدم كاظم جهاد على ضوئها نصوص أدونيس، لم تأخذ بعين الاعتبار الطبيعة التناصية للنصوص، ولم تحمل بعدا نظريا غربيا، بل ظلت لصيقة بفكرة الانتحال التي تبدو أقرب إلى ما تقدمها المتون النقدية العربية القديمة، وهو ما شهدناه في المتون النقدية الشعرية بكثرة.

7 نوعية النتائج المتوصل إليها:

قد تكون العملية التحليلية غير ذات بال، إذا ما قورنت بالنتائج التي تنتهي إليها. وعليه، كان لزاما على الناقد أن يخلص إلى نتائج هامة يبرز من خلالها حلول الإشكالات التي يطرحها وجدوى الخيارات النظرية والمنهجية التي توسلها لتحليل النص. غير أن الملاحظ على الشق التطبيقي للمتون النقدية المدروسة، ما يلي:

1) **ضعف النتائج المتوصل إليها**، إذ كثيرا ما تتقدم النتائج هزيلة من حيث الأهمية بحيث لا تقدم أي خلاصة هامة. يقول الدارس:"الأولى لم يعد الاستشهاد الشعري "التضمين" مجرد شكل لغوي واقع بين معقوفتين، يعكس المحاكاة التامة بين النصوص المتعارضة، بل أصبحت له قيمة دلالية مرتبطة بالوظائف المتنوعة التي يؤديها في النظام الفني والدلالي الجديد وبإرادة الشاعر الفنية التي تكشف عن انفتاحه، وتعدد معانيه المحتملة التي تبعث فيه حياة جديدة. الثانية: إن المعارضة الشعرية فعل تناصي ذو طابع فني كلي أهلها لتوظيف مناصات ماخوذة من النص المعارض وذلك بطريقة فنية تستمد قوتها من مفهوم التحويل الذي يقوم عليه التناص في اشتغاله

[1] المرجع السابق، ص78.

النقدي. وهذا ما يوضح أنها قراءة اختلافية ومحولة لمكونات النص المستشهد به، وليست مجرد قراءة معضدة ومشابهة."[1]

2) **الانطلاق من أسئلة عميقة والوصل إلى بديهيات لا تستدعي الدراسة**، حيث نلمس بعدا واعيا لدى الدارسين من خلال الأسئلة التي يتم استنطاق النصوص الشعرية من أجلها، غير أن تلك الأسئلة الواعية والكبيرة أحيانا، سرعان ما تتراجع وتغيب مع النتائج التي يتم التوصل إليها بعد الدراسة والتحليل، بحيث تكون الإجابة أشبه بتحصيل الحاصل. ولنأخذ مثالا على ذلك مما يلي:

> "من هنا فان النص الماثل أمامنا هو نتاج **لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الانسانية خاصة في شقها اللاواعي**، ومثلما أن النص ناتج لها فإنه أيضا مقدمة لنصوص ستأتي. **وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به كل النصوص**، وأولاها به [...] فليس النص إذا إلا وجها لعالمه النصوصي"[2]

فمثل هذه الحقيقة التي يصل إليها الغذامي بعد "تشريح النص" مسلمة تبناها بعض أعلام النظرية الغربية، ما يعني أن الوصول إليها كنتيجة أمر غريب هنا، ولا يؤدي إلى شيء، كما أن الشق اللاواعي هنا ينفي استراتيجية التناص وشعريته كلية.

3) **غلبة أحكام القيمة** التي لم يتخلص منها الدارس العربي، ضاربا عرض الحائط نوعية الدراسة التي يتبناها والتي ترفض الحكم القيمي أساسا، وهو ما يثبت لا محالة ذهنية خاصة يتعامل بها الدارس العربي مع المقولات الغربية، بحيث لا تمثل تلك المقولات أكثر من قشرة "حداثية" رقيقة، تخفي تقليدية هذه القراءات، وهو ما تثبته طريقة القراءة وكذا نتائجها وأحكامها. ولا أدل على ذلك من هذه المقولات:

---

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 105.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط02: 2006، ص115.

- "وكشف التحليل التناصي عن نص مركزي اتخذه النص مرجعية له، بعد أن **نجح في امتصاصه وتشربه وهضمه،** فبدا نصا مستقلا يتمتع بخصاصئه القارة به، **يدل على اقتدار الشاعر على توليد تصوير من التصوير، وابتداع تعبير من التعبير**"[1]

- "ونستطيع أن ننظر إلى حمزة شحاتة يتداخل مع الشريف الرضي مارا عبر هذه المراحل. **ومن حسن الحظ أن قصيدة شحاتة هي من أواخر أشعاره**(قالها في مصر) **أي أنها جاءت بعد تجربة شعرية طويلة. والشاعر ليس جديدا على الشعر فيها.** وكذلك فإن قصيدة الشريف هي من قصائد النضج الشعري عنده. لأنها من أواخر حجازياته. **فكلتا القصيدتين يصدران عن منهل شعري فائض.**"[2]

4) **نتائج علمية:** وبالرغم مما توصلنا إليه آنفا، يبقى من النتائج ما يدل على علمية خاصة، تثبت قدرة الباحث العربي على الوصول إلى قراءات مثمرة كلما تحركت قراءته وفق آليات علمية واضحة، بعيدا عن الذائقة الخاصة:

- "إنه قانون الحوار الذي مارس به نص أدونيس عملية تحويل النص الغائب الذي تعرض للحوار في نصه هو النص الثابت... ولا شك في أن النص المتحول هو النص الغائب الثاني الذي مارس به قراءة النص الغائب الثابت. ومعنى هذا أن نص أدونيس، وهو يحول النص الغائب الثابت يعتمد هو ذاته على نص غائب آخر له النفي والتقويض. إنه النص الصوفي والشعري رامبو أساسا"[3]

- "ولكن عملية البناء هذه تتم من خلال التداخل النصي هنا أيضا. فذلك قدر النص، أي نص... إن الخطابين التاريخي والسياسي هما، باعتقادنا، النواة المركزية للنص الغائب في هذه القصيدة [محمود درويش وقصيدة أحمد الزعتر] ، خاصة وأن التحويل الذي مارسته قصيدة أحمد الزعتر

[1] ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، ص11.
[2] عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص294.
[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، ص 196.

للخطابات الأخرى يتفاعل مع شبكة من قوانين الكتابة النصية، بما هي منقادة في رحلتها بالدال الإيقاعي"[1]

[1]. المرجع السابق، ص196.

3) **التناص والتحليل السردي:**

ما تزال الدراسات الشعرية طاغية في مجال التناص إذا ما قورنت بالدراسات السردية، بالرغم من أهمية هذه الأخيرة وانتشارها الواسع في العالم العربي والأكاديمي خصوصا.

إقليميا، يمكن الحديث عن سطوة الشعر على الدراسات المشرقية بالخصوص مقابل سطوة السرد على الدراسات المغاربية عموما. وإذا ما كانت القراءات الشعرية قد أثبتت بعدها عن المجال النظري، وتشبثها بالتراث النقدي العربي القديم، الذي تسلل إلى معظم المتون التي درسناها، وهو ما لا يمكن عده عيبا في حد ذاته، لو لم يتخذ من الأصول النظرية الغربية قناعا سرعان ما أثبت عدم جدواه، وجاهزيته لفعل القراءة. فإن السرد العربي الروائي خاصة، مجال واسع يستجيب لمقولات الحداثة بشكل أكبر، باعتباره ممارسة حديثة نمت داخل أفق العلاقة مع الآخر أساسا، ما يؤهله داخل هذا النسق للاستجابة إلى المقولات النظرية أكثر من الشعر الذي يسحب خلفه ميراثا ضخما من الممارسة والنقد.

1. المبدأ النقدي في قراءة النصوص السردية:

في تقديمه لدراسته التناصية يقول سعيد سلام: "إننا في توظيفنا للتناص لا نريد به فقط الكشف عن النصوص الأولى، ولكن الأهم هو **التعمق في البحث عن الكيفية التي تتحرك بها هذه النصوص في النص اللاحق**"[1].

هذا ما نقصده بالمبدأ النقدي، حيث أنه المبدأ التي يتم من خلاله دخول النصوص السردية وقراءتها بآلية معينة تستجيب للمبدأ وتوصل أسئلته إلى نتائج محورية فيه. وهو –في هذه الحالة– مبدأ واضح ينفي ما قلناه سابقا عن غموض الرؤية وإشكالية التصور التطبيقي غير أننا حين نتعمق في الدراسة التطبيقية التي قام بها صاحب المقولة أو غيره من الدارسين، نجده اعتمد على تتبع المصادر والروابط في معظم حالات التطبيق الروائي، وأخل بمبدئه النقدي ذاته.

وقد اعتمدت الدراسات السردية عموما في مجال التناص، على مقولات جيرار جنيت، غير أن الملاحظ أنها تستقي هذه المقولات عن بعضها البعض، ولا تعود في معظمها إلى المصادر الغربية أو تعود عودة جزئية. وقد وظفت هذه الرؤية الجنيتية للتناص، في أحيان كثيرة، وفق تصور عام للدارس،

[1] سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط01: 2010، ص137.

بحيث تخضع هذه المقولات لخدمة التصور، وعليه يتم انتقاء ما يناسب منها لصالحه، ما يعتبر نوعا من "التطويع" لها. يقول فوزي الزمرلي مبررا اهتمامه بما أسماه المصاحبات النصية:

"ولئن كانت المصاحبات النصية لا تمثل سوى عتبات للمتون الروائية، مثلما نبه إلى ذلك الإنشائيون الذين اعتنوا بدراستها، فإن الإعراض عنها يحجب أهم المنافذ الهادية إلى تبين خصائص الروايات التأصيلية ومعرفة مقاصد مؤلفيها. ففي غضون المصاحبات النصية أشار أولئك الروائيون –في جل الحالات– إلى النصوص التراثية التي ولدت منها رواياتهم، وأعلنوا عن انتمائها الأجناسي، وبرروا انخراطهم في موجة تأصيل الرواية العربية. بل إنهم كثيرا ما توسلوا بتلك المصاحبات النصية لتوجيه المتلقي إلى فهم جوهر خطاباتهم الروائية فهما مناسبا لمقاصدهم"[1]

ويقول في السياق ذاته مبررا خياره المنهجي:

"ومن هنا وجدنا في كتاب طروس الذي أفرده جيرار جنيت لتحليل علاقة اللحوق النصي ما يساعدنا على استجلاء علاقة الروايات التأصيلية العربية بالمدونة التراثية التي شكلت نصوصها السابقة الصريحة. ذلك انه قارب النصوص القائمة على علاقة لحوق نصي مقاربة شعرية أوقفته على أن مؤلفيها توسلوا بعملية تحويل مباشر transformation directe أو بتحويل غير مباشر transformation indirect وخولت له تجريد فروع تلك العلاقة تجريدا"[2]

ولئن نمَ مثل هذا التبني لمقولات جيرار جنيت لمقاربة الشعرية العربية، وبناء تصور يخضع تلك المقولات للأسئلة البحثية، عن حالة تطويع، فإنه لا يعدو كونه تطويعا منهجيا متمثلا لها، حيث أن هذا التمثل في حقيقة الأمر، هو ما يسوغ عملية "التطويع" في حد ذاتها، ويخلق إمكانية بناء معرفي. كما أن العمل الذي يقدمه فوزي الزمرلي بعيدا عن الخلفية النقدية الدقيقة التي يتبناها، يصب في عمق عمل الشعرية، كما يصوره "آخر الشعريين".

[1] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص21.

وقد تبدو المبادئ النقدية والتصورات، واضحة في ذهن كثير من النقاد، كما نجده في كتاب من إمضاء عبد الله ابراهيم، الذي يعتبر من الكتب المتقدمة، بدايات التسعينات [رغم أننا استثنينا عامل الزمن في عملنا] حيث نجده قد حمل مصطلح التناص لا في المتن فحسب بل على مستوى العنوان كذلك، "**المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**"[1].

يبدأ عبد الله ابراهيم حديثه بتحديد العمل على المنهج قائلا: "الرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما **المنهج**: فهو **سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، مستخلصة من آفاق تلك الرؤية**، للاقتراب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية، وتقف وراء الحاجة إلى ضرورة توفر رؤية نقدية..."[2] وإذا كان هذا الكلام يكتسي طابعا منطقيا على المستوى النظري، فإننا لا نجد على مستوى المقاربة النقدية التي يقوم بها منهجية نقدية واضحة وآليات إجرائية معتمدة رغم أنه ينطلق من المصطلح الغربي ويبني عليه محمولاته المفاهيمية والإجرائية، إذ لم نعثر سوى على قراءة تميل أكثر إلى القراءات الانطباعية المطعمة ببعض الأفكار العلمية أو التي تكتسي خطة عمل معينة يراها الباحث منهجا؟؟؟ رغم أنه في معبر انتقاده للتوجهات النقدية في العراق خاصة يقول:

> "انطلقت [الجهود النقدية] في مقارباتها **دون ان تمهد القضايا الإجرائية الأساسية، إذ لم تحدد رؤيتها لموضوعها، ولم تجترح جهازا خاصا للمفاهيم النقدية**، ولم تضع في اعتبارها هدف الفعالية النقدية في كونها تطمح إلى كشف النظم الأسلوبية والبنائية والدلالية التي يكون عليها الخطاب السردي، ومن ثمة **الاقتراب الدقيق الموضوعي** من القضايا التي يرى الناقد ضرورة البحث فيها"[3]

وإذا كان هذا النقد موجها للفعالية النقدية العراقية، وهو صحيح إلى حد بعيد على المستوى النظري، إلا أننا لاحظنا رغم وضوح الرؤية النقدية التي يتبناها عبد الله ابراهيم في بحثه عن بديل نقدي قار: "البديل يخلق بوساطة عمل جماعي تقترن لديه رؤية واضحة مجترحة من الخطاب الابداعي، **ومقترن بمنهجية**

---

[1] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط01: 1990.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] نفسه، ص14.

عمل منظم بدءا من دقة المصطلح، مرورا بنمط المقاربة، وصولا إلى النتيجة أو الهدف، وتحويل العملية النقدية إلى معرفة إبداعية أصيلة"[1] غير أن هذه الرؤية المستنيرة لم تستطع أن تثبت حين انتقل الباحث للتطبيق على الفن القصصي العراقي، وهو ما ستؤكد عليه قراءة الآليات لاحقا.

2. إشكالية المنهج:

ما يعاني منه المنهج في الدراسات الشعرية، تعاني منه الدراسات السردية. ومع أن نقادنا ودارسينا يجدون لأنفسهم ألوية يندرجون تحتها منهجيا أثناء عملية التقديم أو العمل التحليلي، إلا أن إشكال المنهج هنا يطرح حول ماهية التناص في حد ذاته

يقول سعيد سلام مبديا صعوبة الخيار المنهجي:

> "لا أخفي هنا على القارئ أني واجهت صعوبة في اختيار المنهج الملائم لمثل هذا الموضوع... المتميز بالجدة في علاقة التراث بالرواية الجزائرية ذات الندرة في مراجعها المتخصصة، التي تحول، غالبا، بين الباحث وبين عنصر الاختيار الذي يستدعي توفر عدة مناهج حتى يصبح مقبولا ومعقولا. ولهذا السبب، فلم اتبع في هذا البحث منهجا واحدا، وإنما رأيت انه من الحكمة أن أستفيد من مناهج نقدية متعددة، مثل المناهج: التاريخية والوصفية والنقدية والتحليلية"[2]

واللجوء إلى حالة تركيب بين مناهج بحثية سياقية هنا، ناهيك عن الإقرار بصعوبة إيجاد منهج، يثبت صعوبة التعامل مع التناص في هذا الإطار. وعدم الوعي بفكرة المنهج والفرق بينه وبين النظرية، خاصة إذا كان هناك من يؤكد أن اللجوء إلى حالات التكامل المنهجية عند الناقد العربي دليل ضعف منهجي بالدرجة الأولى. يقول الدغومي

> "لذا، فإن مسألة المنهج في النقد تبدو محفوفة بإشكالات عدة منها إشكالية الموضوع، أي الأدب؛ وإشكالية تعدد المعرفة التي تعتمد في النقد؛ ومنها كذلك تعدد مفهوم النقد من حيث مقاصده وشروطه، ثم وجود نزاع داخل النقد بين الرغبة في العلم والرغبة عنه. الأمر

[1] سعيد سلامن التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

الذي يضع مسألة المنهج في أوضاع متراوحة بين حالات لا يمكن الاتفاق بشأنها أو الاعتراف بها جملة، وتشكك في وضعه المنهجي وعجزه أحيانا كثيرة عن بلوغ درجة العلم."[1]

لقد نمت فكرة التناص وترعرعت في جو قطع صلته مع السياق، وصار ينادي بالنصية، وببنية اللغة وتركيبها، ومن ثمة شكل المعنى المنتج من خلالها، وعليه، فإن استخدام مناهج سياقية في هذا الإطار يخرج الفكرة عن أصولها المنهجية والنظرية، ويجعلها فكرة عائمة تأخذ بدورها صفة المنهج أحيانا رغم أن التناص نظرية أساسا، كما أوردنا في القسم الأول من هذا البحث. والنظرية كما يعرفها الإبستمولوجيون هي:

"جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو إيجاد حل لمشكلة نوعية في حقل العلم والفكر والفلسفة..."[2]

ولا بد أن الخلل في التناص أو في الكثير من الدراسات العربية التي تقدم وفق رؤى نقية غريبة مسبقة، يعود إلى كيفية التعامل مع المنهج، والخلط بينه وبين النظرية. وقد وجدنا في النتائج التي وصل إليها الدغومي ما يغنينا عن تكرار التأكيد على ذلك:

"هذا السياق يفتح ممر نحو النسبية والمرونة والاجتهاد؛ ملفوظات، لاشك في أنها متعلقة بالمنهج، لكن إذا تأملناها وجدناها تولي أهمية كبرى لما هو نظري، حتى ليصبح الحديث عن "المنهج"، في كثير من الأحيان، حديثا عن النظرية يصل إلى حد الغموض وسوء الفهم فيصبح المنهج منعوتا بـ"النظري":.."[3].

ومن ثمة، نؤكد على مشكلة المنهج واختلال التعامل مع التناص وتحليل المدونات السردية وفق رؤى لا تستجيب أحيانا لطبيعته النظرية ولا للمناهج التي كشفت عنه في المتون الأدبية، بل تغرق في مقاربات تتنافى مع طبيعته في حد ذاتها. وهو ما ستؤكده بدورها النتائج المتوصل إليها أو طبيعة الآليات التحليلية المستخدمة عند دارسينا والتي كثيرا ما تميل نحو قراءات عامة وكلاسيكية لا تمت لروح المنهج بصلة. وقد أثار فاضل ثامر إشكالية المصطلح والمنهج والعلاقة مع النظرية عبر مقولات النقاد العرب وبعض

[1]. محمد الدغومي . نقد النقد، ص27.

[2]. المرجع نفسه، ص40.

[3]. نفسه، ص144.

التعاريف إلا أنها كانت إشارات سريعة لم تحدد طبيعة الإشكال ولا امتداداته القرائية[1] غير أن أنسب ما نختم به هذا الإشكال، دون الجرأة عليه باعتباره إشكالا يتجاوز ما نحن بصدد تقديمه هنا، ما يقوله تودوروف:

"أعتقد أن هناك إفراطا اليوم في استخدام كلمة منهج، لأنها **توحي بفكرة مشروع علمي، ويجري استعمالها في الواقع للدال على أنظمة للتأويل مسبقة**، وعلى إجراءات تحكمية هي أحيانا، على ما اعتقد، مناقضة للفكر العلمي"[2]

3. العودة إلى مفهوم السرقات

يربط جل الباحثين بين فكرة السرقات عند النقاد العرب القدامى والتناص، وإن اعترف البعض بقصور تلك الفكرة القديمة عما وصل إليه هذا المفهوم من تطور حديث، حيث لم يمنعهم ذلك أو غيره من إيراد فصول كاملة حول فكرة السرقات ومفهومها العربي القديم:

"إن معالجة القدماء لظاهرة السرقات من منظور بلاغي وتجزيئي، بدت نظرت قاصرة، اهتمت بالتفاعل الخاص الجزئي بين النصوص، ولم تهتم بالتفاعل العام الكلي بينها، أي التفاعل النصي بأنواعه كما نعرفه اليوم من (مناص وتناص وميتانص)"[3]

وليس ما نقوله في هذا السياق من باب تكرار ما قيل سابقا في مقام الشعر، بل تأكيد على أن الفكرة ذاتها تخترق الدراسات السردية ولا تتغير. فبقدر ما يدل المقطع السابق على استيعاب للفروق بين النقدين، بقدر ما يعيدنا –مرة أخرى– إلى إشكال غياب التمثل الدقيق. حيث يورد الناقد سعيد سلام –كما هو الحال في بحوث ودراسات عربية كثيرة – فصلا خاصا عن السرقات، رغم اعترافه الأسبق بغياب العلاقة بين الجانبين، وكان يمكن أن نسجل ذلك في باب المسح النظري العام لولا أنه يعود بعد أن يورد آراء القدامى وجهودهم إلى عنوان خاص يقول "**بذور التناص وأنواعه في النقد العربي القديم**" وهو ما يجعلنا نتساءل عن جذور التصريحات السابقة والمشكلة المفهومية الكبيرة التي يتخبط فيها الدارس العربي

[1] انظر اللغة الثانية المركز الثقافي العربي، ط01: 1994، ص217.

[2] تودوروف، نقد النقد، ، ص129.

[3] سعيد سلام، الرواية والتراث السردي، ص44.

الذي مازال يعاني من إشكالية العلاقة مع الغرب في هذا المجال فهو لا بد وأن يبحث عن حل لمشكلته بالتوفيق بين البينين.

"ونجد البذور الأولى **لمفهوم تداخل النصوص فيما بينها او بما يسمى التناص** – حسب علمنا– إلى ابن سلام الجمحي الذي تحدث في كتابه طبقات فحول الشعراء عن مفهوم الدربة، ويقصد بها الخبرة"[1]

غير أن ذلك لا يطرح إشكال البحث عن الهوية والعلاقة مع الغرب فحسب، بل إشكالا علميا يتعلق أساسا بهدم البنيات الأساسية في العلم عن طريق هدم مصادره وطمس هوياته وإن كان التوليف أمرا منطقيا ومحمودا فهو هنا ليس كذلك لأنه يتعدى فكرة التوليف إلى الطمس، والإخلال بالأصول النظرية التي تتغير تبعا لتغير البراديغمات التي تتبناها.

4. اختلال المفاهيم

تخضع المفاهيم النقدية التي تتأسس عليها الدراسات والقراءات النقدية المختلفة لنوع من التوجه نحو أعمال الناقد جيرار جنيت وهي بذلك تفرض علينا نوعا من المقارنة بين المفاهيم والتطبيقات المختلفة التي قدمها هذا الأخير وبين الرؤية التي ظهرت بها على يد دارسينا.

تحت عنوان **المناص paratexte** الذي هو مفهوم جنيتي بحت يقدم سعيد سلام مفهوما جديدا لا يمت لمفهوم جنيت بصلة وأخطر ما في الأمر أن القارئ لا يشعر بهذا الانتقال المفاهيمي مادام الباحث يشير إليه، حتى ينبه القارئ إلى أننا لسنا أمام مقولات جنيت بل أمام مقولات أو اجتهادات خاصة والواقع أنه إذا كان الأمر بهذه الصورة فالباحث ذاته لا يعي ذلك ، نظرا لكونه اعتمد اعتمادا كليا على مقولات سعيد يقطين[2] التي حورت مقولات جنيت دون أن تشير بدورها إلى ذلك، وهو ما أوقع الباحثين في مثل هذه الأخطاء المنهجية والمزالق العلمية الخطيرة. يقول سعيد سلام:

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي[1]، ص83.

[2] ولا أدل على ذلك، من كون الباحث قد أحال في هذا السياق،على سعيد يقطين مرات ثلاث بينما مرة واحدة على جنيت وكتابيه دون الإشارة إلى أي صفحة تذكر، أنظر الصفحات 104/103/102]

"نقصد بالمناص هنا تلك البنية النصية التي تأتي مستقلة ومتكاملة ن ولها بداية ونهاية فقد تأتي موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية"[1]

ولم يثبت في حدود اطلاعي على مقولات جنيت، أن جاء مثل هذا التعريف على لسان الناقد الفرنسي، كما لا يحيلنا سعيد سلام عليه البتة في هذا السياق.

كما يقدم كل باحث وناقد ودارس أشكالا تناصية وأنواعا تستجيب لرؤيته الخاصة وميوله ونصه، حيث قسم الباحثون في مجال السرديات إلى مناص خارجي ومناص داخلي[2]

ويقسم الباحث الميتانص بدوره إلى موضوعات دينية وسردية وسياسية ... غير أننا نلاحظ هذا الفهم الخاطئ للميتانص وعلاقته بالأنماط الأخرى فهو شبيه بالتلميح فيما رمى إليه الباحث في التطبيق: "**وإن كان لم يقله صراحة، بل ذكر ما يوحي إليه، ويفهم معناه من سياق النص. والقارئ المتكون يستطيع بسهولة أن يستخرجه من النص الجديد.**" [3]

5. ضعف آليات القراءة والتحليل

في الفصل المعنون بـ "تناص الحكاية في القصة القصيرة" لا يقدم عبد الله ابراهيم، بسطا منهجيا أو تعريفا للتناص بل يواجهنا هذا المصطلح الإشكالي وأكثر منه "**التناص الحكائي**"؟؟؟ داخل المتن النقد، من قبيل تحصيل الحاصل. يقول الباحث في أول ذكر للمصطلح:

"وثمة عشرات الأمثلة من القصص والروايات التي اعتمدت الحكاية إطارا لها، أو ربما حافزا لبناء وقائعها، وهذا يقود إلى الحديث عن أوجه تمظهر الحكاية في القصة، أو **أشكال التناص الحكائي في القصة** العراقية القصيرة من خلال العلائق التي تربط الخطاب

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، ص102.

[2] المناص الخارجي:"ونقصد به النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه، وبشكل مستقل عنها..."ص102 وهناك نوع آخر فيه يخص العناوين / المناص الداخلي: "ينظر الاتجاه الروائي التقليدي عموما إلى المناص الداخلي كقيمة جمالية، حلية او زينة. ولذلك فإنه يرصع روايته بالشعر والأمثال..." [ص103]" يتخذ لمناص أشكالا وموضوعات متعددة: سردية ودينية وتاريخية وسياسية وأدبية" [ص104]

[3] سعيد سلام، المرجع السابق، ص156.

القصصي المعاصر بالخطاب الحكائي القديم... وإن **صور التناص** في الخطابين **تأخذ شكل اندغام وتماه** في الحكاية القديمة أو **تخليق حكاية** جديدة تنطوي فيها بذور حكاية قديمة "[1]

ورغم أهمية هذه الكلمات غير أنها لا تكتسي أهميتها المصطلحية الحقيقية ولا تعتمد على أية مرجعية نقدية مصطلحية تعريفية، بل ترد هكذا ولا تتدخل باعتبارها آليات. ذلك أن المنهج بالنسبة للناقد –الذي أبدى وعيا خاصا بهذه المقولات سابقا– لا يعدو كونه خطة العمل التي يعتمدها في تحليل القصص، والتي تعتمد على مرحليتن:

1. **وصف عام لبناء القصتين مما يظهر مفاصل التناص.**

2. **كشف دلالة هذا التناص.**

وهو ما يقوم به فعلا بحيث نجده يسرد القصتين، ثم يقدم دلالة ما للنص حتى وإن أخضعت إلى نوع من القسرية أحيانا: "تبدو أول وهلة، مفاصل التناص الأساسية بين النص الملحمي والنص **القصصي قليلة، وربما معدومة**، بيد أن تعقبا دقيقا لنظام الوقائع في النصين والخصائص الشخصية الرئيسية وللنظام الزمني الذي يؤطر سلسلة الوقائع في النصين **يكشف عن تماثل وإن كان خلاقا على مستوى البناء**"[2] في مثل هذه الحالات، يصير أي تشابه أو تقارب في الحكاية بابا من أبواب التناص وهو ما يمكن عده فهما ساذجا للنظرية. وما يؤكد على قسرية هذا الربط هو الاعتماد على الجانب الدلالي الذي يخضع عادة للتأويل حيث يكون التناص بين التأويلات المعطاة للمتن النصي الحكائي وليس للنص في حد ذاته، يقول الناقد:

"فالعناصر الأساسية التي ينهض عليها بناء **النصين في مستواها الدلالي متماثلة كما ستكشف القراءة الدلالية**. ولا شك أن المكان أحد العوامل الأساسية التي تعيق الشبكة التناصية في النصوص الأدبية ولكن قوة النصوص الأصلية، غالبا ما تمزق هذا الحجاب أو

[1] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص28.

تحوره، وتنفذ إلى جسد النصوص الجديدة، وتبقى **المطابقة في الأبنية أحد ركني التناص** وحسب، وقد لا تكون عاملا حاسما في تثبيت التناص بين مختلف النصوص"[1]

ينبغي أن نلاحظ أن للتناص –هنا– ركنين، أحدهما التناص المكاني حيث تجدر أن تكون الأبنية متطابقة أو القصص، وهو ما يثبت غياب فهم صحيح ودقيق لفكرة التناص جعل الباحث يتيه أثناء التطبيق على النصوص العربية ويغرق في التأويلية والقسرية ويبتعد عن الدراسات التناصية بمعناها الغربي، حيث تصير كل النصوص متناصة في هكذا حالات. وبعيدا عن المفهوم الكرستيفي أيضا يقول الناقد:

"ولكن لا بد من التأكيد هنا، إن مفاصل التناص التي حصرها والمتعلقة منها بالبناء والدلالة ليست هي المفاصل الوحيدة، فثمة، اقتراب وتمثل لأساليب التعبير القديمة ويلمس ذلك واضحا في أسلوب التكرار الذي تزخر به قصة محمد خضير وقصة محمود جنداري، فكلاهما تعتمدان تكرار الجمل في نسيجهما اللغوي، والتكرار إحدى الخصائص المميزة للنص العراقي القديم، وبخاصة في الوصايا ونجده واضحا في ملحمة كلكامش"[2]

يمكننا القول، إن الممارسة اعتمدت على مبدأ نقدي: ملخص القصة والبحث عن علاقات ممكنة بينها وبين الموروث القصصي العراقي القديم

ويوصلنا تحليل المتون السردية –عموما– إلى القول إن معظم دارسيها اتخذوا من مقولات عبر– النصية سبيلا لتحليل النصوص السردية، وإن كانت آليات هذه الأخيرة –كما قدمها جيرار جنيت– معروفة وواضحة فإنها شبه غائبة في المتون النقدية العربية التي قامت بقراءة النصوص السردية وفقها. يقول سعيد سلام في قراءته لنص معركة الزقاق:

"وهكذا يتم الاندماج بين طارق بطل معركة الزقاق في **النص الآتي اللاحق** وبين طارق بن زياد بطل معركة خليج الزقاق في **النص الموجود السابق**"[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص60.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي، ص185.

ورغم حضور المصطلحين الجنيتيين هنا، حضورا واضحا وصريحا إلا أننا لا نجد في المتن التطبيقي أي آلية من آليات "التعالق النصي" مطبقة أثناء الدراسة، حيث تقوم القراءة التي يقدمها الباحث على ما يلي:

1. **الدراسة الأدبية للرواية**
2. **الدراسة اللغوية للرواية**
3. **البناء الجمالي للرواية**
4. **بعض الرموز التناصية كالشخصيات والأحداث والعنوان...**

وإن كانت دراسة الشخصيات واردة في اللحوق النصي إلا أن القراءة التي يقدمها الدارس هنا لا ترتبط بما ورد عند جنيت في هذا النوع[1] بل لا تتجاوز كونها قراءة بالمفهوم التقليدي للكلمة، كما قصرت دراسة رواية "معركة الزقاق" عن الإلمام بكل ما له علاقة بالتناصات حيث لا يتحدث الدارس إلا ثلاث نصوص هي النص التاريخي والآية القرآنية ونص الخطبة، وينسى تماما حضور اللوحة الفنية التي كانت مهمة في المتن الروائي والتي شكلت بدورها نصا متعلقا به.

تقابلنا الحالة ذاتها كلما توغلنا في المتون التطبيقية، حيث تحضر المصطلحات، وتتوقف الآلية في غالبية الأحوال عند حدود البحث عن المنابع التي يستقي منها النص وجوده، أو استحضار النصوص المختلفة التي تضمنها المتن السردي، أو الدراسة المقارنة بين نصين. مثلما يبينه هذا المقطع:

> "إننا الآن بصدد واقع منقول من رؤيتين متباينتين، **واقع تتجاذبه رؤية رومانسية مفتونة بالطبيعة في زينب ورؤية واقعية مهووسة بالإنسان وحياته في "الأرض"**. فهل يظل الواقع هو هو مع تغير الرؤى إليه على مستوى النص الأدبي **كل تغيير في الرؤية يستهدف تغييرا في المتن،** لكن **العكس غير صحيح** تماما لنسارع إلى استخلاص بعض النتائج: الأرض وزينب تتناولان التيمات نفسها، لكنهما تختلفان في منظور كل منهما إلى هذه التيمات. زينب ذات أطروحة ليبيرالية، والأرض تنحو نحوا واقعيا. ومعنى ذلك في النهاية أن الأرض في الوقت الذي تعلن الاتصال بزينب فإنها تعلن كذلك الانفصال عنها،

[1] انظر القسم الأول من هذا العمل، ص119.

كما هو الشأن بالنسبة للاشتراكية مع الليبيرالية البرجوازية والواقعية مع الرومنسية **وباختصار فإن الأرض تتناص مع زينب وتتخطاها**"[1]

ما يبين أن دراسة للنصين كانت دراسة موازنة وليس دراسة تناصية، وهو ما يظهر حتى من خلال النتيجة التي تبدو بدورها حتمية، **بالنظر إلى غياب الآليات التي تشتغل بها النصوص أثناء عملية التحويل. وما يؤكد هذا الغياب مرة أخرى، هو توقف الباحثين عند الصفحات الأولى لكتاب "أطراس" [في هذه الحالة يعود إلى الصفحات من 06 إلى 17] بينما لا تظهر الآليات الخاصة باللحوق النصي إلا في عمق الكتاب.**[2]

ولئن أثبت غياب الآليات ضعف التحليل، وخروج الباحثين بدراسات لا تمت أحيانا بصلة، للدراسات التناصية، فإن حضورها في بعض الدراسات يثبت أن القاعدة لا تخلو من الاستثناء، ويؤكد على ما لعملية التمثل والاستيعاب النظري من تأثير على عملية القراءة التطبيقية، ويكفينا لذلك هذا المثال الذي تبدو فيه الآليات واضحة الحضور

"ومن هنا نفهم سبب إلحاح جيرار جينات على ضرورة التفرقة بين نمطي **التحويل المباشر والتحويل غير المباشر**، وذهابه إلى أن النمط الثاني ينهض على المحاكاة، رغم تعلقه بمدونة محددة. وانطلاقا من هذه التفرقة بين المناقلة والمحاكاة، يمكن أن نبرز أن نجيب محفوظ **حول حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة وغير العجيبة تحويلا مباشرا ليغير شكلها ودلالاتها واستخلص –في الآن نفسه– وظائف العجائبي ومضامينه الأساسية من الحكايات العجيبة ليتخذها منوال محاكاة.**"[3]

وما يؤكد على جدوى القراءة وكذا على إمكانيات الباحث النظرية تطابق المقاربة المبدئية مع ما يأتي في التطبيق الذي يسير على نحو 500 صفحة، ودون فصل منهجي بين النظري والتطبيق. حيث يظهر استيعابه للمقاربة النظرية وافيا من خلال التطبيق. كما تجدر الإشارة إلى أنها المرة الأولى التي يواجهنا عمل يتحدث بهذا الوضوح النظري رغم أنه متمازج مع التطبيق، وإلى كونها المرة الأولى التي نواجه عملا

[1] الحبيب الدايم ربي، نصوص مترابطة، ص36.

[2] انظر القسم الأول من هذا البحث، ص

[3] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص117.

يتجاوز صاحبه الصفحات الأولى لكتاب "أطراس" متوجها نحو عمق الكتاب، وهو ما ظهر جليا من خلاله كشفه عن مختلف التشكلات التي تطرأ في عملية "اللحوق النصي" والتي يعالجها هذا الكتاب بوضوح كامل.

ومثل هذا التملك النظري لأدوات التحليل جعل التطبيق مخالفا لما درج العمل به في التطبيقات النظرية التي تختلف تماما عن الدارج في التحليل التناصي الذي سقناه آنفا وبإمكان بعض الأمثلة أن تظهر الفروق الجوهرية بين القراءات:

- إن الناظر في علاقة رواية ليالي ألف ليلة" يلاحظ ان نجيب محفوظ عزز **المناقلات الشكلية بمناقلات دلالية** ليبلور قضايا روايته ويرسم مسار أحداثها ويبرز حرصه على تغيير دلالات ذلك النص التراثي ووجهة النظر المتحكمة فيه"

- "من الممكن أن نخلص من كل هذا إلى أن المؤلف أعاد تقييم شخصيتي شهرزاد وشهريار ليدل على تعقد العلاقة الرابطة بينهما، ويبرر الكدر الذي خيم على قصرهما في بداية الأحداث...والهام في كل هذا ان **المؤلف اعاد تقييم شخصيتي** شهرزاد وشهريار ليمكن الرواية من الانفتاح على قضايا سياسية ومعرفية ويربط احداثها بحيوات جميع الشخصيات"[1]

- " والمتامل في **عوامل** [المقصود هنا الحوافز motifs] ظهور العفاريت في عالم الرواية ونتائجها يدرك ان المؤلف أمعن بذلك في تجذير نصه السردي في التراث ليحمله رسالة خطيرة"[2]

- "وبما أن النصوص اللاحقة لا تتوصل إلى **اختصار** نصوصها السابقة **إلا بحذف** بعض محتوياتها ، فغن قصر رواية الزيني بركات، بالقياس إلى نصها السابق، يظهر أن جما الغيطاني عمد **من الناحية الشكلية إلى حذف كمية** نصية من كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور. غير أن هذا **التحويل الكمي** ليس في جوهره عملية شكلية صرفة، مثلما سنبين ذلك لاحقا"[3]

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] نفسه، ص81.

[3] فوزي الزمرلي، ص278.

- "وهكذا يتضح أن المؤلف حول نص الزيني بركات السابق تحويلا كميا بالمراوحة بين **اختصاره وإطالته** إذ انه **أنقص منه كمية لفظية بحذف** بعض ما اشتمل عليه، **وزاده كمية لفظية أخرى بإضافة** جوانب غريبة عنه. غير أن دارس رواية الزيني بركات لا يمكن أن يذهب إلى ان مؤلفها حول كتاب بدائع الزهور تحويلا كميا صرفا، إذ مهما كانت الطريقة التي يتبعها مؤلفوا النصوص الأدبية لتحويل نصوصها السابقة تحويلا كميا، فإن ذلك التحويل لا يمكن ان يكون **تحويلا كميا** خالصا."[1]

6. عمومية النتائج المتوصل إليها

تميل الكثير من النصوص النقدية إلى أحكام القيمة التي تتحدث عن مدى "إبداعية" الكاتب عائدة بذلك إلى قانون النقد العربي القديم الذي يحتكم إلى ذوقية عربية خاصة وقارة في اللاوعي العربي حيث ما تزال النصوص زاخرة بالحديث عن الإبداع:

"ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرا فاعلا في تحديد هوية التناص، وهو **الذي يبين القوة الإبداعية** للنصوص المتداخلة"[2]

وغير بعيد عما يصل إليه الدارسون حول إبداعية وإجادة الكتاب، يغلب طابع العمومية على مثل هذه النتائج، أو إلى نوع من القسرية كما رأيناها مع عبد الله ابراهيم، حيث يجتهد الناقد في القراءة ثم لا يصل في النهاية سوى لمقولات عامة. في السياق ذاته، يقول سعيد سلام، بعد تحليل المناصات في الرواية الجزائرية حيث يصل إلى خلاصة عامة كثيرا ما ستتكرر في المتن التطبيقي هي :

"وهكذا يرمي الكاتب من إيراد هذا المناص **لتدعيم فكرته التي تتلخص في سيطرة القوة ولغة السيف على ما عداهما في الماضي وامتدادهما في الحاضر**"[3]

---

[1] المرجع السابق، ص282.

[2] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص30.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي، ص115.

والأمر ذاته ما يذهب إليه الحبيب الدايم، في دراسته لرواية الغيطاني في علاقتها بالنص التاريخي، الذي لم يورد بدوره –بالرغم من أنه يتساءل أحيانا عن حدود مناورة الغيطاني داخل التاريخ– أي دراسة تحليلية تناصية غير الوصف العام للنص الروائي وإتباع المقاطع التي لها علاقة بالتاريخ ليصل إلى ما يلي:

"إن التاريخ في خطط الغيطاني علاوة على عتاقته الماضية الكامنة في الأشكال يتحرك من خلال فعل الكتابة ذاته في شكل رصد للتحولات الصغيرة داخل الصيرورة الزمنية للكتابة، إنه تاريخ بحروف صغرى ينسجه، عبر متخيل الكتابة، كاتب لا يدخل في مهامه تدوين التاريخ بحروف كبيرة. وتاريخ خطط الغيطاني على عكس التاريخ لا تشتغل وقائعه إلا باشتغال الكتابة، ولا تظهر مفارقاته إلا بما تخلقه الكتابة من مفارقات"[1]

ولئن كان هذا حال نتائج المدونات التي لم تستخدم آليات التناص وتحويلاته، يظهر استخدام الآليات التناصية، كما تقدمها المدونة النقدية الغربية، اختلاف النتائج المتوصل إليها، وأهميتها، وكذا اختلافها، ودقتها. يقول فوزي الزمرلي عن حالة الاختصار –التي هي واحدة من آليات التحويل عند جنيت– التي مارسها نص "الزيني بركات" لنص "بدائع الزهور":

"وجملة القول أن **ميل جمال الغيطاني إلى اختصار كتاب بدائع الزهور** صير نسق رواية الزيني بركات اسرع من نصها السابق في حكي الأخبار التاريخية. فقد انفتحت الرواية على هزيمة الجيش المصري ثم عزفت عن عدة احداث لتنبئ بواقع مصر في عهد الاحتلال العثماني..."[2]

كما يقول عن التحويلات الزمنية،التي درس من خلالها السوابق واللواحق بين النصين المتعالقين:

"بهذا يتبين لنا أن المؤلف أخضع نصه **لذلك النظام الزمني** ليبث التوتر في قسمه الأول ويلمح إلى أن الوضع الذي خيم على مصر في الحاضر ناجم عن ماضيها وفاعل في مستقبلها. وعلى ذلك الأساس فنحن لا نظن أننا نجانب الصواب عندما نزعم أنه غير النظام الزمني لكتاب بدائع الزهور ليطبع نصه السردي ببعض سمات الحكي الخيالي، ويومئ إلى

[1] الحبيب الدايم، نصوص مترابطة، ص59

[2] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص299.

مفهومه الخاص للتاريخ، ذلك المفهوم الذي حدده في غضون المصاحب النصي القصي عن متن روايته تحديدا مفصلا"[1]

وتظهر لنا مثل هذه النتائج التي توصل إليها الناقد هنا، إذا ما قورنت بالنتائج العامة السابقة، الفروق التي يحدثها استخدام الآليات الحقيقية، ودورها في تقديم قراءة منهجية متماسكة بامكانها الوصول إى نتائج واضحة ودقيقة.

7. علم التناص المقارن؟؟؟

لا يكاد سامع هذا المصطلح يفهم المقصود منه، ورغم هذا الغموض والتداخل الواضح على مستوى المصطلح مع لأدب المقارن، إلا أننا لا نقدر على تجاوزه لما في مثل هذه الممارسة من إبراز للإشكالات النظرية التي نتوخى البحث عنها، وهو رغم طابعه الإشكالي النظري، إلا أننا آثرنا الإشارة إليه ضمن سياق الممارسات النقدية لما له من شق تطبيقي هام، يسوغ له هذا الحضور.

لم يرد هذا المصطلح حسب اطلاعنا إلا عنوانا لكتاب "ضخم" لعز الدين المناصرة، وإن كان ذلك لا يكفي لنخصص له عنوانا خاصا إلا أن اعتماد بعض المراجع التي صادفناها عليه في التنظير واعتماده على مادة تطبيقية مهمة يخوله أن يأخذ مثل هذا الحيز الذي سنكتفي فيه بالإشارة إلى خطورة ما يورده الناقد في هذا الكتاب والذي يستدعي وقوفا تمحيصيا خاصا، باعتباره يعيد كل شيء إلى التناص، بما في ذلك حياة الكاتب وتأثراته الخاصة، وفي القراءة التي قدمها لكل من طه حسين وإدوارد سعيد واحسان عباس ما يؤكد غياب فهم صحيح وحقيقي لمعنى التناص أساسا[2]

[1] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص294.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 233.

4) التناص في القراءات النقدية المسرحية:

بنى النقد المسرحي، في المدونة العربية، علاقة مهمة بنظرية التناص، غير أنها ظلت علاقة قريبة من ميزات المسرح ومقولاته النقدية التقليدية، من جهة، وما قدم في الدراسات السردية التي سقناها والتي رغم استخدامها للمصطلح وإقرارها بمنبعه الغربي إلا أنها لا تقوم –في أحيان كثيرة– سوى بدراسة المنابع والأصول، من جهة أخرى.

1. منهج القراءة التناصية للمسرح

لا يختلف الخلط المنهجي السابق في هذا المقام، إذ ما يزال الناقد العربي يستخدم فكرة التناص ويوجهها حيثما عنَ له ذلك، حيث نجد هنا الخلط المنهجي ذاته في قراءة كرستيفا وجنيت وعدم التفريق بين التناص عند كليهما:

> "والتناص transtextualité ص بهذا المعنى عند كليهما[جنيت وكرستيفا] ثلاثة أشكال يعنينا منها الشكل الذي تطلق عليه جوليا كرستيفا [كذا] مصطلح l allusion بمعنى الإلماع أو التلميح"[1]

كما يتقدم التناص أحيانا باعتباره منهجا تنضوي تحته الكتابة المسرحية العربية أو بعض نصوصها، يقول رجب النجار في كتابه حول توفيق الحكيم:

> "وهذا يعني بداهة أن نصوصه، في ضوء **نظرية أو بالأحرى منهج التناص**، ليست إلا نصوصا مخترقة، متلاقحة أو متعالقة مع نصوص أخرى"[2]

غير أن الباحث سيستخدم للوصول إلى هدفه المنشود من الدراسة منهجية خاصة لا تمت بصلة إلى ما يسميه بالمنهج التناصي، يقول: "وسبيلنا إلى عقد المقارنات النصية بين ما هو مسرحي وما هو شعبي سوف يتحدد **بالأطر الزمانية والمكانية لكلا النصين، وبالشخصيات والوقائع لكليهما**"[3]

---

[1] محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، ص124.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص15.

حيث تتحدد هنا منهجية القراءة التناصية لا بالآليات التي وضعها المنظرون التي سبقت أسماؤهم والتي تغيب كلية في المتن، بل بعقد مقارنة شبيهة بما رأيناه سابقا في السرد بين النصوص المسرحية عند الحكيم، ونصوص التراث الشعبي عبر مقارنة الزمن المكان، والوقائع. وهو ما يؤكد بعد هذه الدراسة عن المنهج وقربها –مرة أخرى– من القراءات التقليدية.

وغير بعيد عن الخلل المنهجي، يتحول التناص إلى أسلوب في نصوص نقدية أخرى:

"واستعمال الموروثات في أدبنا الحديث يؤكد عملية التواصل الجدي وإلغاء الجدران والفواصل ما بين القديم والحديث. فاستلهام حكايات ألف ليلة وليلة في أدبنا الحديث **سواء بأسلوب التناص أو لمجرد ذكرها**"[1]

حيث يظهر بجلاء إشكال مغرق في التعقيد تتعرض له المدونة العربية كل مرة وهو ذلك الخاص بالمنهج وعدم القدرة على تحديد ماهية التناص، بل والأكثر من ذلك الاتفاق عليها بين مجموع الباحثين، ما يدل على حالة التشتت ليس مصطلحيا فحسب بل منهجيا أيضا.

2. الأنماط التناصية

لا تقدم المدونة المسرحية إضافة نوعية من حيث الأنماط والأقسام الخاصة بالتناص، فهي في مجملها لا تمت بصلة للأنماط التي وضعها المنظرون الأصليون، حيث نجد –كما وجدنا في المتون السردية والشعرية– كل باحث يخضع مدونته المسرحية إلى تقسيمه الخاص الذي يرتضيه لنفسه ويضيف أنماطا كالتناص اللغوي والأسطوري والموضوعي والميتاتناص خاصة يركبها من مجموع قراءاته:

"**الميتاتناص**، نقصد بهذا المصطلح المؤقت: هذا النمط المركب من التناص الذي يقوم التفاعل أو **التعالق النصي فيه على ما وراء النصوص، وليس على النصوص ذاتها، فلا يتضمن التعالق النصي عندئذ نصوصا لاحقة تدخل في نسيج النص الجديد، بشكل معلن او مضمر، أي على نحو "متعين" بل يتجاوزها ليتعالق معها ثانية على مستوى**

[1] منصور العمري، إشكالية التناص، ص56.

الرؤية الفنية والفكرية، بمعنى ان يقوم النص اللاحق على استحضار النص السابق فنيا وفكريا، ثم محاكاته ومسايرته في مذهبه الفني، وفي رؤيته الفكرية"[1]

وإذا كان هذا التعريف مغرقا في التعقيد، فهو لا يقدم في الأصل نمطا جديدا بل تأويلا خاصة لحالة من حالات التعالق النصي بين النص المسرحي ونصوص أخرى يوحي إليها. وغير بعيد عن ذلك، يكثر الباحثون من استخدام **التناص الداخلي والخارجي**، يقول منصور العمري:

"فالمفهوم الغالب على معنى التناص كما هو ملحوظ من التعريفات السابقة واللاحقة هو مفهوم التقاطع أو التفاعل بين النصوص المختلفة من اجل خلق نص جديد ذو أبعاد دلالية وتعبيرية مختلفة كل الاختلاف عن مجموعة الأجزاء أو الوحدات المتتابعة. وكل محاولة لتفكيكه من اجل إرجاع العناصر التناصية فيه إلى أصولها، تعتبر تدميرا تماما بالمرة لأنه كيان نصي جديد ناتج عن الصفة التناصية الإبداعية، التي جعلت منه بوتقة تنصهر فيها كل المعطيات النصية السابقة، كي تخرج خلقا آخر منبثقا من عملية التعالقات الداخلية بين المنتجات اللغوية أو الخطابات المختلفة، **وهو ما يسمى بالتناص الداخلي، أما التناص الخارجي** فيشمل تفاعل النص بما هو نظام لغوي إبداعي محكوم بقوانينه الخاصة مع أنظمة أخرى محكومة بقوانين مغايرة مثل السياسة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الشريعة أو...، حيث يستثمر معطياتها من أجل خلق كلمة جديدة، ومعاصرة يطعم بها نسيجه فيخرج في صورة نمط من التخاطب (تفاعل الخطابات) intradiscours ونمط من تعالق الأنظمة المعرفية والثقافة المتعادية."[2]

حيث يظهر جليا أن الباحث العربي يقلب النظرية التي يتعامل وفقها بالشكل الذي يريد ويوافق مبدأه ورؤيته في الدراسة والعمل، ما يثقل النظرية ويشوهها حتى وإن كانت إمكانيات التجديد في عملية انتقال المفاهيم من مكان لآخر ممكنة فهي هنا مرتجلة، لا تخضع لقوانين الانتقال ولا العلمية:

"ومن الأهمية بمكان أن نؤكد مرة أخرى أن قراءتنا لهذه النصوص محددة بمنظورها الفولكلوري الباحث عن أوجه تمظهر النص الشعبي الذي لا يزال مجهولا، من حيث هو **مناص**، في النص المسرحي، وبيان

[1] محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، ص 137 .

[2] منصور العمري، إشكالية التناص، ص34.

علاقته أو تعالقاته التي تربط الخطاب المسرحي الحديث بالخطاب الشعبي الموروث، فيما أطلقنا عليه: انماط التناص الفلكلوري"

مسرحية نهر الجنون نموذجا **للتماهي النصي.**

مسرحية مجلس العدل[1] نموذجا **للتوالد النصي.**

مسرحية السلطان الحائر نموذجا **للتناص المضمر.**

مسرحية يا طالع الشجرة نموذجا **للميتاتناص**

بما هي نصوص لم يكشف عن أصولها الفلكلورية الحقيقية المتناصة أو المتعالقة معها حتى اليوم، أو كان قد أشار إليها الدارسون على نحو خاطئ أو غير دقيق"[2]

وهذا النوع الخاص من التصنيف، لا يختلف عما رأيناه آنفا في الأنماط الشعرية والروائية، حيث يركن إلى طبيعة المحل وحسه الخاص ويوجه توجها أحاديا نابعا من التصور المراد لا من التصور النظري، حتى وإن تنافى الاثنان

> " فإننا نكتفي في هذا المقام بانتخاب هذه النصوص الأربعة لأكثر من سبب، منها أن الذي يجمع بينها–على مستوى التعالق النصي– اكتشاف نصوصها الشعبية –لأول مرة– التي تناصت معها. ومنها –على مستوى التناص الذاتي– اتكاؤها جزئيا أو كليا على النص الشعبي، المدون أو الشفاهي، تمثلا واستيعابا وتحولا. كما يجمع بينها –على مستوى التناص الخارجي– وحدة الدلالة...فضلا على انفتاحها جميعا على هذا المستوى من التناص، أو ما يسمى بمستوى السياق والدلالة أيضا"[3]

[1] ابو الحسن سلام، اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، مؤسسة حورس الدولية/ مؤسسة طيبة، مصر ط01:2005، ص78/77.

[2] محمد رجب النجار، المرجع السابق، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص90.

3. غياب الآليات الحديثة وعودة المقولات النقدية القديمة

"وهذه المسرحية [مجلس العدل] تولدت عن نص شعبي، وتفرعت عنه، وتأسست عليه بشكل ظاهر، وإن لم يشر الحكيم إلى ذلك إلا إشارة عامة أو بالأحرى مجرد(**إحالة تذكرة على حد تعبير حازم القرطاجني**) بأنها تذكرة بحكاية شعبية (لم يصرح بها أو بأصلها) كان قد استمع إليها في صباه "[1]

مثلما غابت الآليات التطبيقية في السرد غابت في المسرح، حيث لم نعثر على أي نوع من الآليات التي استحدثتها المنهجية الغربية في هذا المجال. ولا حتى الإفادة من أعمال أنطوان كومبانيون الذي اهتم بفكرة الاقتباس نظرا لخصوصية هذه الفكرة في المسرح، حيث أن المدونة النقدية المسرحية اعتمدت على نظام ارتجالي يستحدث–إن صح القول– آلياته، وأحيانا يتجاوزها مكتفيا بالحديث عن مقارنات عامة بين النصوص أو إشارة إلى أصول ومنابع المسرحية:

فالواضح أن الباحث هنا لا يبحث إلا عن علاقات ممكنة بين النصوص تسمح بعملية الإحالة عليها، وعليه يعود في اعتماداته إلى النقد القديم مؤكدا بذلك على الفكرة التي توصلنا إليها سابقا. كما تجدر بنا الإشارة إلى أن الدارسين يستخدمون أحيانا طرقا غريبة في التعبير عن العلاقات بين النصوص:

"والنص المتسع **ينشب أظفاره في النص المنحسر** دون أن تكون العلاقة بينهما ضربا من الشرح، ويؤدي هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية ينعتها جنيت مؤقتا ب "التحويل" إذ تستحضر "ب" العنصر "أ" بظهور أقل أو أكثر دون التحدث، ببساطة إنه إنجاز يتطلب إنجازا سابقا"[2]

وهو ما يدل على غياب لغة علمية، ومن ثمة، منطلق علمي في التعامل مع النصوص، وتحليلها وفق رؤية منهجية واضحة ودقيقة، ما يجعل حتى هذا النوع من الدراسة قسريا وغير مبرر. ولنتخذ على ذلك مثالا تحليليا لمسرحية بائع الدبس، يقول الدارس:

---

[1] المرجع السابق، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

"لقد استفاد ونوس من أسطورة أوديب ووظفها بالأسلوب والطريقة التي تصل إلى المتلقي بسهولة ويسر، فهو تناص على المستوى الأسطوري كون أوديب هو أسطورة مازلنا نقراها إلى يومنا هذا"[1]

وهو هنا يقسر القراءة ويجبر النص على تناصات غير واضحة فالنص يتحدث عن خضور الذي خرج من بيته والتقى المخبرين بأوديب الذي خرج بحثا عن الحقيقة، ومن القسرية مقارنته بين النصين من حيث الأحداث نختصرها فيما يلي

خضور بائع الدبس	أوديب
عجوز ضعيف	شاب قوي
القدر يقوده إلى السجن	القدر يقوده إلى ثيبه
يبوح بما في نفسه	يحل اللغز
لا يفعل شيئا	يقتل الملك
يحرم من زوجته	يتزوج الملكة"[2]

ومن الواضح هنا أن هناك نوعا من "السذاجة" في التعامل مع المتن المسرحي، وفي مقاربة النصوص والبحث فيها عن متناصات[3] سواء وجدت أم تم اختراعها اختراعا، ثم يعود الدارس في فصول أخرى ليقدم

[1] منصور العمري، إشكالية التناص، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] حيث يقوم بقراءات عامة ويقوم بقراءة المرجعيات لا أكثر، كتتبعه لرمزية المسرحيات وغاياتها السياسية [انظر ص108] كما يحرص على التناصات ومستويات التقاطع بين النصين انطلاقا من مستوى الفكرة على مستوى الحركة المسرحية [انظر ص 108]ولنا في هذين المثالين ما يشير إلى ذلك:"وهنا يتوافق هذا المشهد مع المزارعين والفلاحين الذي رافقوا جحا إلى تيمورلنك فبانت كل دواخلهم من جبن وضعف وخوف وهنا في هذا المشهد حيث يقف عامة الناس بقيادة زكريا فالصورة واحدة من الضعف والجبن والخوف من الملك، فالتناص هنا كان كليا وليس جزئيا ويبقى ونوس من خلال هذه المسرحية يلقي باللوم على الناس وليس على هؤلاء المتنفذين"[ص110] وقوله في سياق آخر فمسرحية أبي خليل القباني تناصت مع المسرحية الثانية لونوس في بناء المسرحية عامة وقد أخذ ونوس هذه المسرحية وعدل فيها بما يتناسب وفكرة المسرحية لكي

تأويلات ليس إلا قراءة سياسية يمكن فصلها فصلا تاما عن مبحث التناص، ليصل إلى نتيجة نزعم أنها غريبة حول مسرح ونوس مفادها أنه :

"لم يكن يوظف التراث وإنما يكتفي بمسرحته فحسب ففي مسرحيته الفيل يا ملك الزمان أخذ الحكاية الشعبية المعروفة فمسرحها بطريقته من حيث الأدوار وترتيب هذه الادورا وتكليف الاشخاص بحفظها وإلقائها ومن ثمة عرضها على خشبة المسرح لغايات إيصال الفكرة إلى الجمهور"[1]

تحافظ على بعض التماسك، فهو لم يأخذها على علاتها بل أخذ ما يتلاءم وطبيعة المسرحية وتكوينها وبنائها الجديد"[ص122]

[1]منصور العمري، إشكالية التناص، ص213.

4. طغيان أحكام القيمة

لا يتخلص الناقد العربي من ميراث الأحكام النقدية العربية القديمة ولعل ذلك يعود إلى عدم خروجه عن المنظومة النقدية القديمة، بحيث لم تكن الاستعانة بالمنهج الغربي أحيانا إلا من أجل تطويرها أو الوصول إليها. وما كنا لنصل إلى هذا الحكم لولا أننا نصطدم في كل مرة بالأحكام القيمية التي تقدم المتن الأدبي المسرحي في هذه الحالة كحالة إجادة يثنى عليها في الأخير أو حالة تجاوز بارعة لم يسبق إليها تجعل من النصوص المتداخلة معها نصوصا من الدرجة الثانية وتبرر حالة العلاقة، لأنها في عمق الدارس مرفوضة ولا أدل على ذلك من فكرة العودة إلى السرقات كل مرة. خاصة أن الهدف المسطر للدراسة هو تقديم ما يفيد من تلك الأعمال:

- "فهل المسرح استطاع أن يستفيد من الموروثات والأسلوبيات والأساطير وغيرها...إلى درجة الإفادة **وتقديم ما هو مفيد...؟** وإذا كان ذلك ممكنا فإلى أي حد استطاع الكاتب المسرحي العربي سعد الله ونوس **أن يقدم نصا ناجحا مستفيدا من كل ما قدمناه...؟**"[1]

- " وهو الهدف من التناص أي **الفائدة مما سبق في سبيل الإجادة** لاحقا"[2]

- " ومن ثم فهذا النمط المتماهي من التناص لا يعد سرقة أو سطوا، ليس لأن نية السطو أو السرقة لم تكن أصلا قائمة فحسب، بل لان الواقع السايسي المعاصر أيضا كان ليسمح بالتصريح للحكيم بأكثر مما تصرح به الحكاية، ومن هنا **كانت عبقريته في التماهي فيها، واستتاره وراء باعتبارها عندئذ قناعا تراثيا**"[3]

- " وهكذا ينطوي التناص هنا، في ضوء مفهومي الاستدعاء والتحويل، على معنى التداخل والتوالد والتفاعل المضمر أو غير المباشر بين النص الحكائي والنص **المسرحي فقد قام الحكيم ببراعة، بتحويل هذه الاستدعاءات الشعبية او هذه المرويات السردية التاريخية والحكائية وصهرها وإذابتها في النص الجديد (المسرحي) وفق منطق النص الجديد نفسه[...]** ومعنى هذا أن النص الشعبي التاريخي والحكائي، لم يكن عبثا أن يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث المسرحي)

---

[1] المرجع السابق، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، ص100.

فالأخير بمقدار ارتباطه بالأول فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصوبته، ولا ينحني ضعفا أمامه، بل على النقيض من ذلك، فإنه النص الجديد، يضارعه إن لم يكن قد تجاوزه في اجتراح دلالات معاصرة"[1]

- "وهكذا يكون ونوس قد تناص مع القباني على كل المستويات اللغوية والموضوعية، والمكانية والتاريخية والأشخاص وحركية المسرحية **بأسلوب ذكي فأوصل رسالته واثبت موجوديته من خلال مسرحية ناجحة**"[2]

- "**لقد اجاد الكاتب في استحضار العالم** السايسي والسلطوي في هذه المسرحية حتى كادت أن تكون هي السلطة والسلطة فقط وهو الجانب الذي أراد ونوس التركيز عليه أكثر من غيره"[3]

[1] المرجع السابق، ص133.
[2] منصور العمري، المرجع السابق، ص126.
[3] المرجع نفسه، ص180.

5) خلاصة:

اعتمدت النصوص النقدية العربية، خاصة في العشرية الأخيرة على نظرية التناص في مقاربة النصوص الأدبية شعرا ونثرا ومسرحا، غير أن اختلاف المدونات التطبيقية داخل كل جنس/ نوع أدبي أو في كل جنس/ نوع على حدة، لم يغير من طبيعة الإشكالات التي تقابلنا على مستوى المقاربة، حيث تشتكي جميعها من العناصر ذاتها أحيانا، وهو ما يعني عمومية المشكلة وعلاقتها بطريقة التلقي والتفكير، ناهيك عن المشاكل التي يقتضيها كل نوع على حدة. وإجمالا يمكن أن نوجز الإشكالات التي أفرزها تطبيق مقولات التناص على النحو التالي:

- تؤكد المدونة النقدية، غلبة الدراسات الشعرية على الأنواع الأخرى. وقد يعود ذلك إلى نوع من الرغبة في سحب المعطى الغربي نحو الماهية العربية، حيث تمت دراسة الشعر باعتباره ديوان العرب دراسة تستفيد من المقولات الغربية دون أن تحدث قطيعة حتمية مع مقولات النقد القديم "السرقات". فتظل بذلك داخل أفق لا يعاني من "غربة".

- الخلط المنهجي بين مفاهيم التناص، واعتبارها عملا واحدا ومفهوما واحدا وغياب بعض الأسماء غيابا تاما، رغم ما يبرر حضورها قرائيا، مقابل حضور كل من جوليا كرستيفا وجيرار جنيت حضورا كبيرا واعتبار مقولاتهما مقولة واحدة وشرح هذه بتلك، وهو ما يثبت غياب آلية قرائية وفهم صحيح للمعطى النظري الغربي في هذا المجال.

- الاعتماد على أعمال النقاد العرب الأوائل في هذا المجال وعلى رأسهم: سعيد يقطين، محمد مفتاح، ومحمد بنيس... وعدم العودة للنقاد الأصليين إلا فيما هو عام، ما جعل الأخطاء متشابهة ومكررة. وسمح بنوع من الارتجالية التطبيقية والتركيبية.

- عودة المقولات النقدية القديمة في مجال السرقات واعتمادها كمصطلحات ورؤية أيضا ولا أدل على ذلك من نوعية الأحكام التي يصل إليها الباحثون.

- غياب آليات القراءة التطبيقية، عند أكثرية الدارسين[1] وتعويضها بقراءات عامة وتقليدية على رأسها المقارنة بين النصوص وتحليلها أحيانا، وتتبع الأصول والمنابع.

- طغيان الأحكام القيمية على النتائج المتوصل إليها، حيث يكون الهدف هو مدى إجادة الشاعر أو الناثر أو المسرحي وإبداع شيء جديد من النص القديم، وهو ما يبتعد عن أصل النظرية الغربية التي تعتمد أساسا على البنية ويؤكد على الحضور اللاواعي للتفكير النقدي العربي القديم حيث اقتصرت الأحكام على الجودة والقبح ومشكلة الجديد والقديم مع الشعراء والنقاد في العصر العباسي.

- النزوع نحو التركيب، بغية تفادي إشكالية المنهج التحليلي.

- اختراع مواد نظرية وتطبيقية غريبة كما حدث مع عز الدين المناصرة في علم التناص المقارن، حيث ألبس مفهوم التناص عنوة بديلا للأدب المقارن، وقدم قراءات في غاية الغرابة.

تدعونا مثل هذه الملاحظات، التي تشترك فيها الممارسات النقدية الثلاث، إلى القول إن التطبيقات النقدية في هذا المجال كانت بعيدة كل البعد عما تقدمه النظرية الغربية خاصة من حيث الآليات التي تعتبر حجر الأساس في هذا الباب، ومرد ذلك، على الأرجح، عدم اطلاع الدارسين على الأصول الغربية للنظرية واعتمادهم على ما تقدمه الترجمة على علاتها من جهة، وما تقدمه الأسماء النقدية العربية الهامة من جهة أخرى.

ما يجعل السؤال الرئيس يطرح حول **نوعية القراءة التي قدمتها هذه الأسماء للقارئ العربي باعتبارها مرجعا نقديا ووسيطا يقوم مقام النص الغربي**، وهو ما دفعنا لتخصيص قراءة لأعمال كل من سعيد يقطين نظرا لأهمية ما قدمه للنقد العربي في مجال السرديات بوجه عام ونظرية التناص [جيرار جنيت]، ومحمد مفتاح الذي يعتبر أب التطبيقات الشعرية، بحيث لم يخل عمل نقدي أو دراسة واحدة من اسمي هذين الناقدين. وعليه سيقوم الفصل الموالي من الدراسة التطبيقية بقراءة أعمالهما في هذا المجال، بحثا عن إجابة لهذا الإشكال الذي وقعت فيه التطبيقات العربية التي تنهل جميعا –نقول هذا تجاوزا واعتمادا

[1] للأمانة العلمية، لم نجد في كل المدونة العربية التي اطلعنا عليها آليات تطبيقية كاملة إلا في كتاب شعرية الرواية العربية لفوزي الزمرلي، الذي استخدم آليات التحويل والموضعة كما وردت عند جيرار جنيت. وكتاب نبيل منصر في خطابه حول العتبات، حيث كانت القراءة المقدمة للكتاب وافية، رغم أن هدفه من الدراسة طغى على نوعية التطبيق وجعله قسريا أحيانا، وذكرا عابرا لآليات التحويل عند جيرار جنيت في كتاب أحمد السماوي "التطريس في القصص"...

على الغالبية– من أعمالهما: **لماذا وقع الدارسون في هذا الخطأ؟ هل كان للمرجعية الأولى دور في ذلك؟ هل وقع المقدمون الأساسيون لهذه النظرية في الخطأ ذاته أم هو سوء قراءة وفهم ترتب عنه ما ترتب؟.** ولن يكون ذلك من باب تكرار القراءة التي قمنا بها آنفا، بل من باب البحث عن إجابات مقنعة لهذا الإشكال الذي تفشى في النقد العربي الذي ليست مدونتنا سوى جزء منه.

الفصل الثالث

التناص والمرجعية العربية

(دورالوسيط النقدي)

1) محمد مفتاح، وتحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)

"وإذا استمر الأمر هكذا فإن الباحث العربي سيخسر رهان اتصاله بالثقافة الأجنبية، وميراثه الثقافي الخاص به، وسيستمر في محاكاة إشكالات غيره الفلسفية والثقافية، وهي محاكاة ليست تامة، إنما من سماتها الأساسية الاختزال والابتسار"

"المفاهيم معالم"

يسمح اسم كاسم محمد مفتاح، باستحضار مادة نقدية هامة، بالنظر لما تملكه هذه الشخصية الناقدة من حضور واسع سواء في علاقتها مع النقد الغربي أو استلهاماتها التراثية القوية. وهو الحضور الذي يمنعنا من تتبع العمل النقدي لهذه الشخصية كله، لما له من تشعب واستثمار في أكثر من مجال وأكثر من نظرية، بحيث سنكفي بالسياق الذي يفرضه علينا نوع العمل الذي نقدمه هنا، وسنخص بالذكر ما له علاقة بنظرية التناص، وبتحليل الخطاب الشعري وفق إستراتيجيته التي يسم بها القسم الثاني من كتابه المخصص للتناص، والذي يعتبر لبنة أساسية من لبنات النقد العربي المعاصر، سيما وأنه يحمل في طياته خطاب الآخر، مُحَورا لقراءة الخطاب الشعري العربي، ما جعله من الكتب التي حفزت الدارسين العرب، مشرقا ومغربا، للمضي قدما، في هذا السياق.

وقد طالعتنا المدونة النقدية العربية، في سياقنا هذا بحضور قوي لمحمد مفتاح وما قدمه لنظرية التناص، بحيث لم يخل عمل من الأعمال المقدمة من اسمه ومقولاته باعتباره مرجعية أو "وسيطا" مرجعيا. وقد بلغ الاهتمام به حدا تم فيه وضعه في كثير من الأحيان جنبا إلى جنب مع المنظرين الغرب، مثلما نجده هنا:

- "نستلهم في تحديد النص آراء بعض الباحثين فيه مثل جوليا كرستيفا وجيرار جنيت **ومحمد مفتاح**"[1]
- "يطالعنا **محمد مفتاح** بقراءة متميزة لمفهوم التناص أو الحوارية"[2]

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، ص91.

[2] عبد القادر بقشي، التناص ص27.

- "لقد تناول العديد من الباحثين في المبحث التناصي، العلاقة التي تجمع بين نصين محددين نص سابق، ونص لاحق، في ضوء مفاهيم ومقاربات مختلفة، إذ نجد أن **محمد مفتاح**، قد تعرض لها في ضوء حوار نصين مع بعضهما البعض من خلال مفهومي االمشابهة والمماثلة..."[1]

- "وبتقديرنا أن هذا الكتاب هو أول كتاب يعالج التناص بتوسع واضح لان الكتاب كله **يعالج تجليات المصطلح والمفهوم** مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها **باستقلالية نقدية وفهم عميق** منطلقا من اللسانيات والسيميائيات"[2]

1. محمد مفتاح، التناص وقراءة الشعر

سنسجل بداية شهادة سعيد يقطين في سياق حديثه عن انتشار التناص في الوطن العربي وبداية استخدام النقاد ودراستهم له، يقول:

> "ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسة محمد مفتاح حول التناص في كتابه "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، التي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه وأنواعه نظريا، ويمارس ذلك من خلال التطبيق على قصيدة ابن عبدون"[3]

ولعل الخلل الذي يعاني منه يقطين، في قراءته للمنظومة النقدية الغربية يظهر في هذه الشهادة كما سيظهر من خلال مقولات أخرى كثيرة. إذ من الغريب أن تأتي هذه الإحالة، على أهم عمل في التناص، من قارئ لجنيت، يفترض أن يُقدر الارتباك الذي يكتنف تحليل محمد مفتاح، وكذا غرابة التحليل الذي قدمه للقصيدة، وهو ما يفتح –مرة أخرى– باب التساؤل ومشروعيته أمامنا، حول المرجعيات التي استقى منها كل من الناقدين والحال هذه.

ينزع محمد مفتاح في كتابته النقدية نحو إستراتيجية خاصة، تنبني على عملية تركيب لا تستجيب بالضرورة إلى معطيات خارجة عن رؤية الناقد، بحيث يصير توجهه النقدي من قبيل

---

[1] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص78.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص159.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3: 2006، ص98.

"**هذا الذي نحن فيه رأي لا نجبر أحدا عليه، ولا نقول يجب على أحد قبوله بكراهية**".

أخذا بمنطوق هذه المقولة ومفهومها، فإننا لن نسوق الحجج على وجاهة العمل الذي قمنا به، ولن نتجشم الدفاع عن صلاحيته لتحليل الخطاب الشعري، ولن ندعي أبدا أن لا منهجية سواه."[1]

وعليه، فهو يتوخى منهجية تحليل، يراها، مناسبة للنص، وإن كنا لا ندعي الإحاطة بكل ما قدمه الناقد من تحليلات في سياقات أخرى، إلا أن قراءتنا لما قدمه في مجال التناص، تمكننا من فهم المبادئ العامة التي يبني الناقد رؤيته التحليلية من خلالها، والتي يمكن أن نلخصها في **اعتماده على التركيب، وميله نحو التوجه الخاص** وهو ما يمكننا التحقق منه من خلال القول التالي:

"حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري. ولكننا رفضنا **هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث إن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة**، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو **التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق**. ذلك انه إذا كان استيعاب نظرية لغوية واحدة لمدرسة واحدة يتطلب جهودا مضنية ووقتا مديدا فإن ما يحتمه تفهم نظريات مختلفة يفوق ذلك أضعافا مضاعفة وكذلك أنه إذا كان اتباع النظرية الواحدة يقي من **الانتقائية والتلفيقية** فإن الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية ولكنه لا يؤدي إلى التلفيقية بالضرورة. لأن آفة الانتقائية لا تصيب إلا من كان ساذجا مؤمنا إيمانا أعمى بما يقرأ، غير متفطن للظروف التاريخية والإبستيمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كل منها، وعلى ما تجتمع عليه وتفترق."[2]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص7.

ولا بد أن مثل هذا القول، يثبت وعيا نقديا فذا يطرحه محمد مفتاح ويسهل علينا تأويل عملية التركيب التي يقدمها، وهي وجهة نظر تستدعي الاحترام لما فيها من وعي وقدرة على التدليل والحجة، خاصة أن عملية التركيب ليست حكرا على مفتاح أو الناقد العربي، بل عملية تتجاوز الحدود الإقليمية وتتبناها الأقلام النقدية المختلفة، رغم المخاطر التي أشار إليها بينيشو في قراءته لهذا النقد "التركيبي" بالقول: أين تكمن إذن وحدة النقد الجديد؟ لا يمكن للميل الملاحظ فيه غالبا نحو النسق والكليانية أن يؤسس أي وحدة بين مختلف المدارس، وإنما بالعكس الاختلاف والحرب. ومع ذلك نرى أن الجديد يميل غالبا، كما القديم، لتزويج ومزج عدة مقاربات نظرية حسب مقادير مختلفة"[1]

غير أن هذا التوجه الذي يتبناه الناقد، رغم سداده النظري، يدحض، في الوقت ذاته، اعتبار محمد مفتاح ناقلا للنظرية الغربية، واستخدامه وسيطا نظريا، مادام يعترف بكونه لا يقدم النظرية الواحدة، بل يعمد إلى التركيب بين أكثر من نظرية وفق ما يتماشى مع معطياته ووجهة نظره الخاصة، إذ يخضع الناقد المقولات النظرية لنوع القصيدة ويستثمر معطياتها الخاصة وطبيعتها، وهو وعي بالخصوصية، يصرح به في كل مقام: "على أن **طبيعة القصيدة حتمت علينا استثمار بعض العناصر أكثر من غيرها**."[2] ويقيم الحجة على عدم صلاحية ما يقدمه الناقد هنا، باعتباره نقلا للنظرية الغربية، أو بالأحرى، للمقولات الغربية في مجال التناص.

2. المفاهيم النظرية: النص/ التناص.

بادئ ذي بدء، يفترض الخضوع لإستراتيجية تحليلية خاصة، كما هو الحال عند محمد مفتاح وعند كثير من النقاد العرب–حديثا– تتبني أساسا على التركيب بين مقولات نظرية مختلفة سواء أخضعت تلك المقولات إلى نوع من الانتقائية والتلفيقية أم لا، خلق مجال مفاهيمي وأطر نظرية جديدة تستوعب من خلالها بنية المفاهيم السابقة التي هاجرت من أقاليمها المفاهيمية الطبيعية نحو آفاق أخرى تلزمها بالاندماج مع مثيلاتها دون أن يأخذ ذلك مظهر الإكراه، أو التعدي. والواضح أن هذا ما أراد مفتاح

[1] تودوروف، نقد النقد، ص130. وقد وردت هذه الآراء حول النقد، وغيرها في كتاب
Paul Benichou, l Ecrivain et ses travaux ; librairie jose corti ;paris1967

[2] د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص5.

الوصول إليه، من خلال بحثه المتأني عن إمكانيات نظرية شارحة للمفاهيم التي يستخدمها، رافعا شعار "المفاهيم معالم" نستهدي بها إلى الطريق الصحيح.

في كتابه المفاهيم معالم يحدد محمد مفتاح وجهته المفاهيمية التي درج على استخدامها في دراساته المختلفة معترفا بدور المفهوم في إعطاء فكرة واضحة عن التصور العام:

> "سيرا مع التقاليد المرعية في هذه الأدبيات، وحرصا على إضاءة ما أنجزناه من دراسات فإننا سنقدم إشارات حول **كيفية تحديد المفاهيم، وتنبيهات حول مصادرها، وإلمامات حول تشكلها وأصنافها، ومقابسات حول وظائفها في مرحلة أولى**، وسنبين كيفيات توظيفنا وإجرائنا في مرحلة ثانية"[1]

عن **النص**، لا يقدم مفتاح تعريفا جديدا ولا خاصا، سوى ما توصل إليه من جمع التعاريف الغربية وإثباتها، وتعيين الاختلافات بينها، والانتصار إلى استنتاجات أسماء بعينها:

> "للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة فهناك، التعريف البنوي، وتعريف اجتماعيات الأدب...**وأمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلا أن نركب بينها جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية** التالية"[2]

ليصل إلى أن النص "**مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة**" ويبدو أنه لم يستخلصها بل أخذها عن كل من جيليان براون و جورج يول مهملا بعض المقومات بقرار منهجي. وهو إن كان منطقيا في ذلك وصريحا، فمن **الغريب ألا ينتبه النقاد العرب إلى ذلك حين أدرجوا تعريفه ضمن التعاريف الغربية، حيث تدرج بعض الكتب النقدية العربية التي اطلعنا عليها، تعريف مفتاح ضمن الأسماء الغربية باعتباره واحدا من واضعي التعريف. وهي علامة استفهام أخرى من علامات الاستفهام الكثيرة التي يوقفنا أمامها الخطاب النقدي العربي الجديد، في علاقته بالمرجعيات.**

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط02: 2010، ص06.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص119.

كما استعرض، حول مفهوم التناص، مجموعة هامة من المفاهيم والتعاريف النظرية المستقاة من أقاليم نظرية مختلفة، وهو ما يستدعي الوقوف عندها، لمحاولة فهم نوعها ومدى ارتباطها بأصلها الغربي، خاصة في ربطه للتناص بالشعر، الذي يعتبره واحدا من العناصر الخاصة بتحليل الخطاب الشعري جاعلا إياه أشمل العناصر وأكثرها أهمية، باعتباره العنصر الضام للنسيج الشعري اللغوي، يقول في خاتمة الدراسة اللغوية، من كتابه "تحليل الخطاب الشعري":

"إن الخطاب اللغوي يبنى من مادة الألفاظ التي تؤلف بينها آليات التركيب بنوعيه، ولكن **هناك وسيلة [يقصد التناص] أساسية تستوعب هذه الآليات جميعها وتمططها**"[1]

كما يقول في بحثه عن تعريف متكامل لهذه الوسيلة:

"إن من يقرأ ما كتب حول النص ومفهومه باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب، وليس هناك كبير فرق بين ما كتب في مشارق الأرض ومغاربها، ومن بين أسباب تلك الآفات غياب تصور نظري محدد المعالم ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى **تشقيق الكلام وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة**"[2]

وهو قول يؤكد وعي الباحث بالمشاكل التي تعيق المفاهيم، وبمشكلة البحث العربي في مواجهة العلوم الوافدة عليه من ثقافات أخرى، سيما الثقافة الغربية المسيطرة. غير أننا نود إخضاع مقولة مفتاح شديدة الأهمية، لقراءة خاصة، تختبر بعض المفاهيم المتعلقة بالتناص، والتي صادفناها في أكثر من كتاب.

يعتبر مفتاح أن مصطلح النص بعلاقاته المختلفة هو أكثر المفاهيم التي تعاني من الإشكال السابق، ويقوم بمعالجة ذلك عن طريق مجموعة من العناوين : النص والحقيقة/ النص والاحتمال/ النص بين الحقيقة والاحتمال/ تعالقات/ تخليص وتخصيص. غير أنه في القسم الأول الخاص بالحقيقة، لا يقدم سوى صفحة واحدة حول المفهوم الغربي [ص16/ جزء من 17] بينما تتدافع صفحات كثيرة حول المفهوم عند العرب [ص 17/ 26] يقول عن تعريف النص باعتباره وثاقا ما يلي في الثقافة اللاتينية : "من حيث المعنى فيفترض في

[1] المرجع السابق، ص117

[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم ، ص15.

النص أن يحتوي على **معنى قار وحقيقي ونهائي،** أي أنه يعبر عن الحقيقة ليست معطاة سلفا، ولكن كثيرا من النصوص يحتاج إلى تأويل لاستنباطها، ولذلك تعددت مدارس التأويل واتجاهاته عبر القرون، إلا أن التأويلات مهما تعددت فإن التوراة أو الإنجيل نص ذو معنى قار وحقيقة غير مطعون فيها، نص يضمن الاستمرار والتعاقد الاجتماعي ونقل المعرفة وتعزيز العادات والتقاليد"[1]

وقد أحال في هذه المقولة على مقال رولان بارث "نظرية النص" وهو ما ورد فعلا، لولا أن قارئ المقال يمكن أن يجد فيما يورد الناقد هنا، بهذا السياق، عكس ما يريده بارث الذي تحدث عن المعنى الحقيقي والقار منتقدا هذا الوجه في تعريف النص ويؤكد أن نظرية النص جاءت ضدها لتحرير المعنى، بينما لا يحيل استخدام مفتاح لها على ذلك البتة. كما يحاول خارج هذه التعاريف جميعها، أن يتبنى تعريفا موحدا بينها:

"إن من يقوم بتجميع معاني النص اللغوية والاصطلاحية ويقارنها بمعاني textus يتبين له أن هناك التقاء وبعض التشابهات. ونظرا لوجود هذه التشابهات وخضوعا للأمر الواقع فإننا **سنتبنى مفهوم النص مع أخذنا بعين الاعتبار كل التيارات المختلفة قديما وحديثا**"[2]

[1] المرجع السابق، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 32. نشير في هذا المقام، إلى النحت الغريب الذي يستخدمه محمد مفتاح في حديثه عن النص بين الحقيقة والاحتمال يسميها حقملة في قوله: "في ضوء هذا سنعتبر أن النص يدل على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن أو ما يمكن التعبير عنه بـ "حقملة" وهي نحت كلمتي الحقيقة والاحتمال، وهذا يعني أن النص لا يعبر عن الحقيقة وحدها وإنما يمكن ان يعبر عن الاحتمال بل والممكن والمستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى مداه"، وهو نحت غريب يفقد جدواه حتى داخل أطر التحديدات المفاهيمية التي يبتغيها الناقد.

وهو علميا غير ممكن، بالنظر إلى الاختلافات التي يعيشها هذا المفهوم بين القديم والحديث، ولعلنا نجزم بكونها اختلافات جوهرية قد تمنع من تلاقيها داخل رؤية واحدة كما يزعم محمد مفتاح في هذا القول[1].

ولعلنا لا ندرج مفهوم النص هنا، سوى للعلاقة الوطيدة بينه وبين مفهومنا الأساسي "**التناص**" الذي يخصص له الناقد حيزا آخر ينطلق من النص ليصل إلى التناص عبر سلسلة من المفاهيم التي يتدرج عبرها هذا المفهوم:

> "وبهذا يتكون زوج ثان هو: النص/ الشبيه بالنص والنص قد **تجتمع فيه نصوص أخرى فتتعالق معه بدرجات متفاوته مما يحول النص إلى "التناص"، وقد ينضم إلى التناص نصوص وأشباه نصوص فيصير "نصنصة"**. ولإثبات تعالق هذه المفاهيم وديناميتها نوردها حسب الترتيب التالي: اللانص/ الشبيه بالنص: ذو خصائص مستنبطة بقياسه على النص اللغوي المكتوب./ النص: بسيط ذو خصائص معطاة ومستنبطة./ **التناص: مركب ذو خصائص تنتمي إلى مجال وحيد**./النصنصة: مركب ذو خصائص ينتمي كل منها إلى مجال معين."[2]

ولقد أخذ مفهوم التناص حصته من عملية التركيب المفاهيمية والنظرية التي تبناها الناقد، مقرا في ذلك بالتداخل بين مفهوم التناص والمفاهيم الأخرى كالسرقة والأدب المقارن وغيرها من المصطلحات، غير أنه يكتفي بهذه الإشارة في غياب **تعريف جامع مانع**[3]، وهو ما جعله يلتجئ –أيضا– إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف، وهي:

–فسيفساء نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

---

[1] نقول هذا مع نوع من التحفظ لما يحتاجه هذا الحكم من توغل عميق في المفاهيم النصية المختلفة، وسياقاتها، إلا أننا نوضح هنا بوجه عام، الفرق الجوهري، بين معنى النص قديما، وعلاقته بالحقيقة الدينية، سواء في الثقافة الغربية أو الاسلامية وبين مفهوم النص كما تقدمه مقولات ما بعد الحداثة مثلا.

[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص40.

[3] تقدم نظرية المعرفة، تحديدات دقيقة للمقصود بالجمع والمنع فيما يتعلق بالخصائص والمفاهيم، وبحسبها لا يمكن تطبيق فكرة الجمع والمنع على التعاريف النظرية المرتبطة بالتناص أو بغيره من المفاهيم النقدية، طالما كانت هي ذاتها لا تتعلق بالمحمول ذاته. ينظر رودرك م تشيزهولم، نظرية المعرفة، تر: نجيب الحصادي، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر/ كندا، دط:د ت، ص98.

-ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

-محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة. قبل أن نبينها نحلل بعض المفاهيم الأساسية

1- المعارضة وتعني عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما أن هذا الجزء الأخير من التحديد هو:

2- المعارضة الساخرة: أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا...والمدح ذما والذم مدحا

3- السرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة "مع إخفاء المسروق" ومع أن هذه التعاريف مقتبسه من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها:

1- المعارضة: التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل، وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوغ اطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة

2- المناقضة غير أن المعارضة لغويا واصطلاحيا تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقة سائرين وجها لوجه إلى ان يلتقيا في نقطة معينة. وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة

3- السرقة: وقد أفاض النقاد العرب فيها وذكروا كثيرا من أجناسها وأنواعها"[1]

ولا بد من الإشارة في هذا المقام إلى أن الناقد لا يعود في تعريفاته للمفاهيم الأساسية للنصوص المرجعية لها، بل يأخذها من القاموس الفرنسي المعروف Le ROBERT. قبل أن نوضح أن مفتاح **لا يفرق بين والمقولات الغربية والعربية القديمة** ، بحيث يخضع كل ما تم تناوله في إطار الحديث عن علاقات النصوص بعضها ببعض للتناول ذاته ومحاولة التركيب ذاتها مخضعا المفاهيم المختلفة للمنهجية

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122/121.

الشمولية التي يتبناها[1]. وإن كان وعي الناقد واضحا بمدى الصعوبات التي تفرضها عملية التركيب التي فضلها على النقل الوفي للنظرية الواحدة، وفاء للشمولية في الرؤية والتمكن من بحث النص في دقائقه المختلفة كما أسلف الحديث عنه، فهو لا يهتم بالاختلافات الجوهرية للمقولات بل يغرقها في سياق واحد يخدم طبيعة الرؤية التي يتبناها، وهي رؤية عامة لا تحترم المفهوم في أصله، **ما يجعله مرجعية في حد ذاته، إن وافقنا على نظرته المنهاجية، بدل أن يكون ناقلا لمرجعية كما يتم التعامل معه عربيا.** ويمكننا، لمناقشة فكرة كهذه، أن نورد أكثر من مثال يبدو للقارئ صعب التقبل إلى الحد الذي يمكن من خلاله الحكم عليه بالغرابة من حيث طبيعة الأحكام التي يصل إليها الناقد في بنائه للمفاهيم:

1. في حديثه عن أنواع التناص، يبني محمد مفتاح أنواعا خاصة كالتناص الضروري والاختياري، نسبة لتصوراته وأحكامه الخاصة:

"يتضح مما سلف أن كل المهتمين باللغة، بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على: أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.
- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص."[2]

2. كما تحدث عن تناص داخلي وآخر خارجي ليورد تحت هذا العنوان الذي لا نعرف علاقته بالتناص إن كانت مباشرة أو اختراعية أو تركيبية كلاما في غاية الغرابة لمن يتأمله بحيث لا نلمح أي تعريف للمصطلحين الذين وردا في العنوان:

"إن كل هذه النظريات وما حوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره ومؤدى

[1]انظر محمد قراش: "إشكال التحقيب في أعمال محمد مفتاح" ضمن كتاب محمد مفتاح: المشروع النقدي المفتوح، الدار العربية للعلوم/ الاختلاف، ط01: 2009، ص102. كما يمكن فهم المنهاجية الشمولية عند ناقدنا، ومبرراتها باعتبارها رؤية كونية، أو رؤية للعالم،وذلك بالعودة إلى الكتاب الذي خصصه مفتاح لذلك، انظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01: 1990، ص10.

[2]محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص122.

هذا أنه من المبتذل. بعد هذا الذي قدمنا أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه ولذلك، فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها وان يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، واعتباره كيانا منغلقا على نفسه. كما انه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خارطة الثقافة التي ينتمي إليها وزمانيا في حيز تاريخي معين. فقصيدة ابن عبدون لشاعر أندلسي سبقتها قصائد ومقطوعات في الغرض نفسه وتقدمتها حكايات عن الأمم البائدة ، وأخبار تاريخية، وعاصرتها وتلتها كذلك. ولذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها ولما تلاها لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف"[1]

3. ويعيد سبب ذلك إلى عدم إدراك هؤلاء وأولئك لظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفلسفية والفكرية يقول "فالمفهوم نشأ في ظروف اعتراضية :الاعتراض على المؤسسات السياسية والثقافية والعلوم الرائجة. وكانت شعارات المرحلة هي القطيعة ، والإبدال، والابستمي، والفوضى، والعماء..، والتناص، فهو من زمرة هذه المفاهيم الثورية، وبهذا نظر إليه باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء واستنباط...على أن دعاوي ما بعد الحداثة يجب ألا تؤخذ بإطلاق، إذ هناك كتابة وقراءة تراكميتان تبنى عليهما قوانين الثقافة والنقد الادبي، لذلك نوعنا المفاهيم فجعلناها عبارة عن سلم ذي درجات مراعاة لخصائص الثقافة العربية الإسلامية قراءة وإلداعا، ففي هذه الثقافة نصوص يعضد بعضها بعضا، ويتماثل ويتشابه بعضها مع بعض، وفيها نصوص أخرى يناقض بعضها بعضا، وخصوصا عند المنعطفات التاريخية الكبرى مثلما يجد الباحث في بعض سور القرآن الكريم وآياته، وفي شعر النقائض، وفي سجال القدماء والمحدثين وفي المناظرات على اختلاف أجناسها وأنواعها، بيد أن التدريج المقترح، وإن كانت المؤشرات النصية تساعد عليه، فإن منح درجة لا يمتاز بإطلاق عن المفاهيم – والدرجات

[1] المرجع السابق، ص125.

الأخرى كما هو الشأن في بعض كتب الآداب القديمة، وبعض الكتابات الحديثة والمعاصرة، فالمفاهيم الدرجات المقترحة متعالقة ومتفاعلة."[1]

4. يجعل درجات التناص هي

التطابق = تساوي نصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية يحدث في النصوص المستنسخة

التفاعل= أي نص "مهما كان" ناتج عن تفاعله مع نصوص **أخرى يستنبطها الكاتب من أجل دلالة ما يريدها** بحسب نوع النص.

التداخل= يقول "نقصد بها نصوصا متعددة **دخل وداخل بعضها بعضا في بعض** في فضاء نصي عام، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج او التفاعل بينها، ولكنها تبقى دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي وإن شبيها إلى نفسه، ومع ذلك، فإن **دخولها ومداخلتها وتداخلها تجعل بينها شركا ومشاركة وتشاركا** مما يوجد صلات معينة بينها. وكثير من نصوص الثقافة العربية القديمة هي من هذا القبيل، وكذلك **بعض الكتابات المعاصرة التي فهمت التناص فهما خاصا** "[2]

التحاذي: بحيث تتحاذى النصوص إذا لم يكن هناك تداخل "أي مجاورة وموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته"

التباعد: يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة أو حارة لآية قرآنية كريمة أو لحديث نبوي شريف..."[3]

وبصرف النظر عن الغموض الذي يكتنف هذه التعريفات واستخدامها للغة، سبق وأشرنا إليها، كثيرا ما يستخدمها النقاد العرب، توغل في التعتيم بدل الشرح، يكفي أن نلاحظ التقارب بين الدرجات التي يضعها الناقد هنا للتناص، بالإضافة إلى الخلل الذي يقوم عليه هذا التصنيف بحيث يعتمد على البنية النصية تارة، وعلى نوع النصوص تارة أخرى كما هو الحال في التباعد الذي يأخذ حيز وجوده من طبيعة النصوص التي تتجاور، بينما يقوم التحاذي على عملية التجاور لا أكثر؟؟؟ وهو ما يجعلنا نقول أن رغبة الناقد في إيجاد بدائل وتركيب مقولات خاصة جعلته في أحيان كثيرة قليلا ما ينتبه لطبيعة المفاهيم

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 41

[2] المرجع السابق، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص43.

والآليات المستخدمة، وهو ما قد ينجر عنه، ضعف في المفهوم، وتشتت في التركيب. وقد عمم الناقد هذا التركيب ليشمل ما يسميه النصنصة، ثم عمم ذلك ليصير مفهوما أو تركيبا كونيا شاملا:

> [...]وهذه الدرجات العلائقية تنطبق على النصنصة أيضا، وإذا أخذنا بمفهوم التدريج بمعناه الشامل فإن ما في الكون والطبيعة والثقافة محكوم بهذه العلائق."[1]

وهو ما يبقي الأسئلة السابقة قائمة فيما يتعلق بمفهوم "النصنصة" التي تعني "كون من شيء ما عبارة عن إمكانات مفتوحة قابلة لأن تنمو في مسارات مختلفة، كأن ينمو شيء ما ويتطور في لوحات تشكيلية أو في قصائد شعرية" والفرق بينها وبين التناص، خاصة أن تعريفها يتغير مرات عدة خلال المتن النقدي لمحمد مفتاح، دون الخوض في المفاهيم الكونية التي يتجاوزنا الحكم عليها في هذا المقام.

5. في الفصل السادس من كتاب "المفاهيم معالم" وبعد غوص في الكثير من النظريات والتراكيب، يعود محمد مفتاح إلى التناص تحت عنوان فصلي التناص: الحقيقة الجمالية ويقترح فيه مرة أخرى هدم النموذج وبناء نموذجية جيدة يكون هو صاحبها تعتمد على كل ما سبق، وهذه الرغبة متشابهة كثيرا عند كل من الناقدين، سعيد يقطين ومحمد مفتاح:

> "نقترح إطارا جزئيا أو إن شئنا تصميما مجملا لدراسة النص بصفة عامة، ودراسة النص الشعري المعاصر بصفة خاصة، والتصميم إذ **يستفيد من برج بابل النظريات والمنهاجيات فإنه تمرد عليها والتجأ إلى منارة يشرف منها على الخطاب الشعري بدليله ومدلوله ودالله وتدلاته**- مرجعيته، ويطل منها على الأبعاد الأنثروبولوجية والشروط الإنسانية، ويقترح مفاهيم متدرجة حتى يتجنب الاختزال والإقصاء والإبعاد"[2]

6. من خلال ديوان "إنها تومئ لي" يعود مفتاح إلى محاولة التأكد من صحة الفرضيات السابقة ما يعني أن الفرضية تسبق التطبيق غير أنه سيقدم ترسانة مصطلحية ومفاهيمية جديدة منها ما وجد سابقا كدرجات التناص ومنها ما استحدث في التطبيق وهي مصطلحات من الكثرة بحيث لا يمكن حصرها أو فهم معناها وعلاقتها بما سبق من مصطلحات ومفاهيم حتى وإن بدت متشابهة رغم

---

[1] نفسه، ص 44/43.

[2] المرجع السابق، ص141

أنه يجد مبررا لهذا الكم ويعترف به لأن المفاهيم معالم تهدي الضائعين" رغم أنها ضيعتنا وسنسوق بعض الملاحظات

- تغيب فكرة درجات التناص وتحل محلها العلاقة الخطية التي تشمل التطابق/ التفاعل/ التداخل/ التحاذي/التباعد/ التقاصي، وإن كانت هي ذات المصطلحات السابقة فهناك تحوير ليس فقط على مستوى المفهوم/المصطلح الأساسي الذي يشملها جميعا بل حتى على مستوى المفاهيم التي صارت تمثلها، ولنأخذ مثالا واحدا على ذلك:

"التداخل نقصد به من الناحية الخطية مداخلة نص لنص يليه، أو قصيدة لقصيدة تليها، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لا تصل إلى درجة التفاعل كما نعني به من الناحية الذاتية. ذات النص، أو القصيدة، تداخل النصوص فيما بينها لخدمة رسالة مركزية. ومقياس التداخل هو إعلان كل نص على انتمائه ووضعه الاعتباري: الاقتباسات والاستشهادات، والأمثال، والإجازات والإجابات، والمعارضات... والتداخل يحتل حيزا كبيرا في الشعر العربي **إلا أن الشاعر المعاصر المجيد لا يكاد يشعر القارئ بتداخل النصوص لديه، فإذ ما اقتبس أو استشهد او تمثل...فإنه غالبا ما تكون اقتباساته أو استشهاداته أو تماثلاته محورة ومقلوبة ومسخورا منها**"[1] كما يعود التداخل مرة أخرى في النصنصة ليكون القصد منه هذه المرة: تداخل **نصوص الآخرين مع نصوص الشاعر مع تغييرها وتبديلها وتحويرها والحذف منها، وقد تحتل فضاء معينا في النص، وقد تكون مثبتة في فضائه كله**"[2]

[1] المرجع السابق، ص144.

[2] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 193.

- يختفي وصف المقولات السابقة بالدرجات أو العلاقات، لتتحول إلى آليات للتحليل التناصي يعرفها الناقد مرة أخرى على النحو التالي:

-آلية التطابق التي يتم فيها مطابقة القصيدة لقصائد أخرى من الشعر الجيد[1]

-آلية التفاعل التي يتم فيها التفاعل مع نقاشات العصر.

-آلية التحرز التي يبتعد من خلالها الشاعر عن أي تشويشات موضوعية، يمكن أن تبعده عن القضايا الجوهرية في نصه

-آلية القلب التي يتم من خلالها قلب المفاهيم او الأخلاقيات الموجودة في نصوص أخرى[2].

وإذا كان من الواضح أن مفهوم التداخل مثلا قد تغير للمرة الثالثة، فهو -في النصنصة- يحيل على التناص مفهوما وأنواعا وحضورا، ما يؤكد أن المفاهيم المقترحة تعاني لكثرتها، من إشكال التعالقات فيما بينها، والتكرار مع التغير، وعدم الوضوح، رغم رغبة الناقد في إيجاد علامات مفاهيمية واضحة، وتعريفات جامعة مانعة نسترشد بها أثناء عملية التحليل.

3. آليات التحليل الشعري:

بعيدا عن الكم الهائل من المفاهيم والمصطلحات النظرية المركبة التي يقدمها محمد مفتاح، يقدم الناقد لدراسة مدونته الشعرية آليات التناص التي لا تختلف من حيث تشكلها وارتباطها بمبدأ الشمولية والتركيب عن الترسانة السابقة، حيث يجد الناقد حرية كاملة في التعامل مع الآليات التطبيقية وبنائها ووصفها يقول:

> "فالتناص إذن بالنسبة للشاعر **بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان** للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيش له خارجهما، وعليه، فإنه **من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام**. أن تقدم الدراسات اللسانية واللسانية النفسية وضع يدنا على بعض **آلياته** وأهمها التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي"

[1] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط01: 2000، ص172.

[2] المرجع السابق، ص173.

ولا أدل من هذا الكلام على ضعف الرؤية النظرية في ذهن الناقد، حتى قبل أن نلج عالم الآليات التي استقاها من مفاهيمه هذه، فالشاعر لا يهرب من التناص، وليس من عمله البحث عن آليات أو الهرب منها؟؟؟ فهذه القدرية التي يتحدث عنها الناقد هنا، في مجال التناص، جزء من البنية اللغوية كما يقدمها باختين، أو بنية النص كما تقدمها كرستيفا وبارت، وهي في كل الحالات النظرية لا تتعلق بالشاعر وقدر تقاطعه مع النصوص بل إما بالنص، أو القارئ، وهو ما يبدو أن الناقد لم يستطع تقديمه، بحيث ترتكز آلياته وفق هذه الرؤية، على ما يفكر فيه الشاعر كنوع من التوجيه، وهو ما لا يتماشى مع الأطر والسياقات التي يتبناها الناقد أساسا. وإن كنا فيما سيلي قد ندحض هذه النتيجة، مما يقدمه، غير أنها تؤكد في سياق طرحنا، ارتجالية الناقد العربي في التعامل مع المعطيات النظرية الغربية، وحتى في حالات الوعي بالتركيب، ومن أقصى حالاته محمد مفتاح، رغم مآخذ بعض النقاد عليه، واعتبار حالات التركيب أو الجمع بين أكثر من منهج، في كتاب تحليل الخطاب الشعري خاصة "ليس لديه ما يسوغه سوى ضعف الإحاطة بمفاهيم المنهج الواحد ومقولاته"[1] حيث تنفلت بعض الجمل التي تدل على عدم الوعي التام بالمقولات الغربية في هذا الإطار وبالمفاهيم التي تقدمها النظرية.

يفصل مفتاح آليات التناص في الخطاب الشعري كالآتي:

الآلية التناصية -حسب مفتاح-	أشكالها	المثال	التعليق
التمطيط	الأناكرام الجناس بالقلب وبالتصحيف، الباراكرام(الكلمة – المحور)	فالقلب مثل قول قول لوق عسل لسع والتصحيف مثل نخل نحل عثرة عترة ...وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه مثلما	تبدو هذه الآليات أقرب إلى ما يطرحه ريفاتير سواء فيما تعلق بالتصحيف أو الكلمة النواة، أو دور القارئ في إبرازها، غير أن التصحيف هنا، يؤخذ

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2003، ص70.

		نجد في قصيدة ابن عبدون ، وهي الدهر...على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية **تحتاج إلى انتباه من القارئ** وعمل منه لانجازها بعكس ما يلي	بالمعنى اللغوي، دون تتبع الانزياح الذي نال هذا المفهوم فيما يتعلق بالتناص عند ريفاتير نفسه [ينظر القسم الأول] ما يجعل الدراسة لغوية أكثر منها تناصية.
	الشرح	أساس كل خطاب وخصوصا الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة ، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة، وهكذا فإن بيت: الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور هو النواة المعنوية الأساسية وكل ما تلاه شرح وتوضيح له	
	الإستعارة	بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تبثه في	دراسة بلاغية

		الجمادات من حياة وتشخيص وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد الدهر إلى المحسوس الليل فقد كان في امكان اشاعر أن يقول (الدهر مؤذ، ويكون قوله هذا موجزا موفيا بالمقصود ولكنه أبى إلا ان يقول: عن نومة بين ناب الليث والظفر" وصنيعه هذا أدي إلى ان يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا	
	التكرار	ويكون على مستوى الأصوات الكلمات والصيغ [ص126] متجليا في التراكم أو في التباين وقد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليا في صيغة الماضي، وفي القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة	
	الشكل الدرامي:	إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل بمعناه العام، وتكرار صيغ الأفعال وكل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.	

	إيقونية الكتابة:	إن الآليات التمطيطية التي ذكرنا تؤدي إلى ما يمكن تسميته إلى إيقونية الكتابة، أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي) وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الإيقون	كيف يمكن أن تكون هذه آلية؟
"الإيجاز	الإحالات	الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم، يقول ابن رشيق ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي ...." وكلام ابن رشيق فصله حازم القرطاجني فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة وإحالة محاكاة او مفاضلة أو إضراب أو إفاضة. ... ص127] يفصل في مقولة حازم القرطاجني]	لا ترتبط الإحالة في المفهوم الغربي بالإيجاز، غير أن الناقد لا يأخذها بالمعنى الغربي هنا، بل وفق ما تقدمه المدونة النقدية العربية القديمة مباشرة.

وإذا كانت هذه أهم الآليات التي يقترحها عمل محمد مفتاح، إلا أن هناك آليات غيرها ، يخلقها الناقد تباعا بحسب تطور المتن الشعري، غير أنه يعتمد الطريقة ذاتها في كل ما قدمه من آليات ما يجعل الملاحظات التي نسوقها، هنا تشمل حتى ما لم يعبر عنه الجدول.

- يجمع الاشتغال على المتن الشعري عند محمد مفتاح، بين ما هو آلية غربية، سرعان ما تتحور نحو آليات عربية قديمة، مستمدة أساسا من البلاغة العربية.

- يجعل محمد مفتاح الرؤية التي اتخذها لمقاربة النص الأدبي، الشعري، قالبا يشتمل بالنظر للنتيجة كل أنواع النصوص الشعرية، حيث يكون ذلك بمثابة خلق آليات خاصة تفكك بنية النص الشعري، وتجمله في خلاصة آلية مركبة ومستمدة من مختلف المقولات، كما سبق ذكره، إذ يصل إلى النتيجة التالية:

"إن ما ذكر من آليات هو أساس هندسة النص الشعري **مهما كانت طبيعة النواة وكيفما كانت مقصدية الشاعر** فإذا قصد إلى الاقتداء فإنه يمطط مادحا وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها"[1]

- ويجمل مواقف التناص ومقاصده في:

❖ مجرد موقف لاستخلاص العبرة
❖ تصفية حساب ودعوة إلى استخلاص العبرة
❖ موقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها

إن ما يعتبره مفتاح آليات للحفر والتورية، يمكن أن يتقدم باعتباره آليات للتناص بوجه عام، وهو تحوير في المصطلحات والمفاهيم، من عمل إلى عمل، يؤدي بدوره إلى نوع من الاختلال في الآليات المتبعة يجعلها غير قارة حتى ضمن سياقها التركيبي الخاص الذي اختاره الناقد، يقول:

"فبعض شعراء العصر الأموي والعباسي يتخذون حججهم لمقارعة خصومهم، من القرآن والحديث وأقوال السلف وأشعارهم...وقد يعمد بعض الشعراء المعاصرين إلى الاستعانة بأنواع من الثقافة الشعبية والعلامات السيميولوجية لتبليغ مقاصده، فرصد المقصدية، وحساب

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 127.

دور المخاطب، وتوطينهما في زمان ومكان معينين عمليات ضرورية ينبغي أن تسبق كل عملية فهم وتأويل...على أننا سنقتصر عنايتنا على ظاهرتين من هاته النصوص الفرعية تستحقان كل عناية واهتمام وهما: الإحالة والتورية"

ولئن كان غموض الآليات هنا، وقربها، من التراث العربي النقدي الذي يؤسس عليه محمد مفتاح بنية النص الشعري، يؤكد ما قلناه سابقا، إلا أن غموض التحليل في هذا السياق وأحيانا في سياقات أخرى، تتعلق بعملية التأويل التي تصل إليها مثل هذه الآليات المتبعة، التي لا تقل غموضا هي الأخرى، ما يضعنا أمام إشكال الوضوح المعرفي والتحليلي الذي يعاني منه النقد العربي حتى في نماذجه الأكثر اكتمالا، كما هو الحال هنا:

آليات الإحالة والتورية "أولها دعوناها بالمؤشر في الإحالة، وأسميناه بالجامع في التورية، وثانيهما: القراءة الأولى التي هي الأصل، وثالثها: القراءة الثانية التي هي استدلالية استنباطية، ولكنها ضرورية لإعطاء معنى ودلالة للقراءة الأولى. وعلى هذا، فإن هناك علاقة تلازم بين القراءتين، بين المعطى والمبنى، بين النص المركزي والنصوص الفرعية"[2]

[2] محمد مفتاح، دينامية النص، ص94

4. استراتيجية التناص

يقسم الناقد الاستراتيجيات التناصية إلى بنى رئيسية هي بنية التوتر/ بنية الاستسلام/ بنية الرجاء والخيبة، وإن كنا لا نهتم بهذا التقسيم، إلا أننا سنهتم بالكيفية التي يعتمدها مفتاح لتحليل هذه البنى والتي تستند، في مجملها إلى تحليل للأصوات [الصفحات 179/ 181/184] وآخر للتراكيب لتصل في النهاية إلى نتيجة مفادها:

"وهكذا فإننا نستطيع أن نستغل سيميائية المكان وإيقونية النحو والكتابة **للكشف عن مقصدية الشاعر معتقداته ورغباته**"[3]

وهو ما يبتعد عن استراتيجيات التناص، وفق المفاهيم الغربية، فالمقصدية[4] هنا والرغبة حتى إن بدت متأسية بالخطاب التداولي، فهي تخضع لطريقة التحليل التي درج عليها محمد مفتاح في تعامله مع الشعر، إذ تبدو هذه القصيدة قريبة من حيث التحليل والنوع من "نونية" أبي البقاء الرندي التي حللها في كتابه "**في سيمياء الشعر القديم**"[5]، وبوضعية الخطاب النقدي العربي الذي ينحى نحو ما استقر عليه منذ قرون، ذلك أنه يحاول دوما الوصول إلى ما يريده الكاتب، وما تبني التفكير النصي وما بعد النصي إلا جزء من مغامرة لم تخلصه من مثل هذه النتائج السياقية، التي كثيرا ما صادفتنا باعتبارها فلتات منهجية في كتبنا النقدية.

وحتى لا تكون أحكامنا هنا، مبنية على واحدة من "فلتات الذهنية العربية"، سنركز على بعض النماذج التحليلية التي استندت إليها استراتيجيات النص الشعري، كما يقدمها الناقد:

1. يقول الناقد في واحدة من التقابلات التي ينبني عليها التحليل:

---

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص180.

[4] يمكن فهم المقصدية عند محمد مفتاح، والتي هي مزج بين مقولات النقد القديم و مقولات نظرية أفعال الكلام ، وهو يفصل في ذلك في كتابه "في سيمياء الشعر القديم"، دار رؤية، مصر، ط01:2012، ص 74/67، ويعود للحديث عنها في كتبه الأخرى. كما يشرحها جمال بندحمان في دراسته لأسس المشروع الفكري لمحمد مفتاح، انظر محمد مفتاح المشروع النقدي، الدار العربية للعلوم–بيروت–/ دار الاختلاف–الجزائر–، ط01: 2009، ص65.

[5] محمد مفتاح، في سمياء الشعر القديم، ص36

"إن وراء هذا التقابل تراثا خصبا وجه الشاعر إلى صياغة هذا البيت بهذا التعبير والمعنى، وسنوضح هذا من خلال اللفظتين المحوريتين الغرور والدنيا"[6]

[...]"على أن المحور الأساسي هو الدنيا، بموقعها أو بوصفها، فقد أنزلها منزلة الإنسان وأضفى عليها كثيرا من خصائصه فهي حي ذو عينين ينام قليلا ويسهر كثيرا. **وهكذا اضرب الشاعر عن الطرف الذي كان يتحدث عنه وأنساه القارئ واحل محله الطرف الجديد الذي سيستحوذ على مشاعر الملتقي ويصير لا يرى إلا إياه.** "[7]

ومن الواضح في هذا المثال، اعتماده على بنية الاستعارة في تحليل النص الشعري وهو ما يأخذ حيزا كبيرا في عمل مفتاح ويحضر حضورا لافتا –كما لاحظ جمال بندحمان في تقديمه لمشروع مفتاح الفكري– ويدفعنا للقول أن هذا التحليل لا يتعلق بالتحليل التناصي، ولا يرتبط بمفاهيمه واستراتيجياته، الخاصة، بل باسترتيجيات محمد مفتاح والرؤية التي يريد تبنيها في مقاربة الشعر العربي. وقد أوصل هذا التحليل السيميائي[8] الناقد إلى القول:

> "فمطلع القصيدة إذن **رسالة تحذير للإنسان من الاستكانة إلى الدهر ومغرياته،** ويظهر أن هذا **الموقف مبالغ فيه** يخالف ما تلقاه الشاعر من معتقدات ولكن رؤيته العلمية هيمنت عليه فسار لا يرى في الكون إلا الأذى والهلاك وما سيأتي من القصيدة برهان لا يدفع على **صحة ما قدمنا**"[9]

2. لا تعتمد الاستراتيجيات النصية كما يعتمدها مفتاح على بنية النصين المتقاطعين وما يخلقه هذا التقاطع بل على تحليل يمكن وسمه بالدلالي، يعتمد على المعنى الذي ينضح به النص الشعري، بينما اعتمدت تحليلات الاستراتيجيات خاصة الشعرية عند ريفاتير [الذي يذكر نظريا بينما يغيب تماما في التطبيق] على الدلائلية. يقول:

---

[6] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص185.

[7] المرجع نفسه، ص 186.

[8] انظر عصام خلف كامل الذي يقدم قراءة لكتاب تحليل الخطاب الشعري، في علاقته بالسيميائية، ويبين مختلف التوجهات التي استفاد منها محمد مفتاح في بناء تحليله لقصيدة ابن عبدون وذلك في كتاب الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، دط:2003، ص85

[9] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص192.

"وأما مقابل هذا المعنى فيمكن أن نأخذه من تركيب على الأملاك لأننا إذا تلاعبنا بأصواته، وأبدلنا بعضا منها أتيح لنا أن **نفترض تركيب "مهلا عليك" وهو يعني طلب التريث والأناة والليونة بعد السرعة والعجلة والشدة**: أي الانتقال من حال القوة إلى حالة الضعف، ومن حالة الملكية إلى حالة الفقد." [10]

كما يمكن تأكيد انبناء الاستراتيجيات التناصية على غير ما هو تناصي بما جاء في تحليله للبيت: **ومزقت سبأ في كل قاصية فما التقى رائح منهم بمبتكر**

"ووراء هذا البيت جميعه تداعيات تراثية جعلت الشاعر يختار لفظ "مزق" دون فرق" لان التمزيق منغرس في الذاكرة الجماعية بواسطة القصص والآثار والقرآن والأمثال

فتفرق : تمزق

وسبأ: سبأ

كل قاصية: الأماكن القاصية

والبنية الغائبة هي أهل سبأ = التفرق

والحالة الحاضرة التي يريد الشاعر أن يقيس عليها: قوم ما = التفرق والشتات"[11]

حيث يظهر هنا بوضوح عمومية الإحالة، واعتماد التحليل على الدراسة الدلالية لا الدلائلية.

3. عن التصحيف، يذكر مفتاح المثال التالي الذي يعزز بدوره إشكال الانتقال والتركيب بين الاستراتيجيات وأنواع التناصات عند الباحثين، وتطبيق ذلك دون إعمال النظر لا في سياقاته الغربية ولا في قانون اللغة أو النص المطبق عليه رغم أن ذلك هو ما تعود الناقد محمد مفتاح على القيام به. يقول:

[10] المرجع السابق، ص203.

[11] نفسه، ص221/220.

"وقد تعزز هذه القراءة الإيحائية **بقراءة تصحيفية** للفعلين الواردين في البيت. **وبلغت= بلعت** (بعين)، **واختزلت= (واختزنت)** بنون. ويمكن أن نؤكد هذا أيضا بقراءة تعادل بين (الصين)= وسوى الفرس. فالصين تعني الحفاظ، وسوى تعني بقاءهم محافظين على يزد جرد فهناك إذن صون= صون. ولكن كلا من الصونين كان مؤقتا"[12]

إن البيت المقصود بهذا التحليل هو:

وبلغت يزد جرد الصين واختزلت عنه، سوى الفرس، جمع الترك والخزر

وهو بيت واضح المعنى والدلالة، وبعيد عن التحليل الذي يريده الناقد هنا، بالنظر إلى طبيعة التصحيف. وعليه من الضروري هنا، أن نسجل ملاحظتين أساسيتين:

- الأولى: أن التصحيف الذي يتحدث عنه محمد مفتاح هنا، يتعلق بالمعنى اللساني. وهو لا يقدم أي فائدة للنص، ولا يستقيم إلا بصيغة إقحامية واضحة.
- الثانية: أن التصحيف في المعنى التناصي، سواء عند كرستيفا أو ريفاتير –خاصة– يختلف تمام الاختلاف عن المعنى اللساني وإن كان يمتاح منه [القسم الأول] ، من جهة، ويخلو البيت من هذه الظاهرة من جهة أخرى. حيث قولها الناقد ما لا يمكن أن تقوله، ما يجعل الاستراتيجيات هنا، قسرية، زحزحت النص نحو تأويلية مفرطة –بتعبير إيكو– أحيانا، وهي استراتيجيات المحلل لا النص في هذه الحالة، وهو العيب الذي لاحظناه في الكثير من النصوص التطبيقية العربية إن لم نقل جلها حيث يصل الناقد أو الدارس إلى ما يريد الوصول إليه مستخدما آليات عينة للتحليل، دونما إعمال نظر فيما كانت تلك الآليات أو المفاهيم مناسبة أم لا للوصول إلى تلك الغاية، حيث تخضع عملية القراءة لنوع من "الذوقية" الراسخة في الذهنية العربية، محملة بحمولة نظرية وإجرائية غير مفيدة في بعض الأحيان، كما هو الحال في هذا المثال. وهو ما يدعونا للتساؤل

[12] المرجع السابق، ص245.

عما إذا كان ذلك انتصارا للذوق و–**في حالة محمد مفتاح– لحرية التركيب أو عدم استيعاب للآليات والمفاهيم في حد ذاتها**.

4. قد نكون بحاجة إلى تدعيم هذا النوع من النتائج بأمثلة أوضح، وعليه، سنتخذ من المثال التالي لبنة هامة للحكم على التحليل الذي يقدمه محمد من مفتاح، لا من حيث جودته أو عدمها، بل في علاقته بما سبق الحديث عنه، حيث يقدم الناقد التحليل التالي للبيت: **وخضبت شيب عثمان دما وخطت إلى الزبير، ولم تستح من عمر**، ومما جاء في التحليل قوله:

"ولفظ العلم عثمان، جاء مؤكدا لهذا الهلاك فهو فعلان من العثم، والعثم أن ينكسر العظم ثم يجبر فلا يستوي. وعفان من عف أي بين العفافة والعفة. وهذا معنى إيجابي وهو من عفن الشيء، فهو عفن وهذا معنى سلبي. إن هذه الألفاظ المتعلقة بعثمان تحتمل التأويلين معا: السلبي والإيجابي فخضب زين ولكن أحد معانيها تفيد الإعداد للموت. فالمخضب، إجانة الغسل، وهناك أثر مروي عن الرسول صلى الله عليه وسلم، في مرضه الذي مات منه وهو "اجلسوني في مخضب فاغسلوني" والشيب يعني الهتر والتخريف، ويعين أيضا التعقل والرصانة وعثمان يعني الكسر الذي لا جبر له وكانت قبل الكسر قوة ومنعة. وقد جاء التمييز "دما" ليلقي في روع القارئ الذي استقر في قلبه تقدير الصحابة اشمئزازا وهولا للموقف، وخاصة إذا علمنا ما تواتر من أقوال متعلقة ببغض الأرض للدم وبعدم شربها له، وبعدم غوصه فيها، ولكن هناك صورة أخرى مناقضة ترتسم في مخيلة القارئ الغربي عن أجواء التاريخ الإسلامي أو في مخيلة خصم عثمان الذي حبذ قتله أو تشفى فيه"[13]

ولئن كان الناقد قد توصل إلى القول بأن هناك صورة معينة للإسلام عبر عنها ببنية لغوية ونحوية بسيطة، حيث يمكن أن تكون هذه الخلاصة إستراتيجية معينة –لا نتفق معها، ذلك أن الحكم هنا، دلالي لا استرتيجي– إلا أن ما جاء في المثال الذي بين أيدينا، غريب من حيث التحليل، وبعيد –وهو ما يهمنا– عن الرؤية التناصية، ذلك أن لفظة عثمان، لا تحتاج إلى تحليل كالذي يقدمه الناقد هنا، بقدر ما هي **إحالة** واضحة **على التاريخ العربي الإسلامي، وعلى واحد من أعلامه، يمكن اعتباره إحالة واضحة في حد ذاته.**

[13] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص253.

ولا نتحفظ هنا على النتائج التي قد يتوصل إليها الناقد بقدر ما نتحفظ على الطريقة التي من خلالها، يصل. فهي تبتعد عن الإجراء الخاص بهذا النوع من التناصات وتجمع بين التحليل الصوتي التركيبي "اللغوي" الذي درج عليه الناقد في تحليل النصوص الشعرية، وتطويعها للحديث عن قراءة تناصية، قد لا تتناسب معها كما في هذا المثال.

تقدم لنا الأعمال النقدية لمحمد مفتاح، مادة خصبة وعميقة، يمكن أن تشكل لبنة من لبنات النقد العربي المعاصر، في توجهه المزاوج بين الثقافات المختلفة، والمنتصر للتراث. وإن كانت هذه القراءة تبرز الخروج عن المقولات الغربية بغية صنع نموذج خاص دأب الناقد على صنعه لنفسه ولقرائه، فهي لا تعتبر نوعا من الإدانة، بقدر ما تحاول رصد العلاقات الإشكالية ما تفرزه النظريات الغربية الوافدة، واختلاف عملية التلقي وآفاقه من ناقد لناقد، حيث لا تحضر النظرية هنا، إلا من خلال واحد من أعلامها، هو ريفاتير، وإن كان لذلك ما يبرره لما له من علاقة بالشعر، فإن الشمولية التي يتبناها محمد مفتاح، وحالة التعميم التي مارسها على مقولات ريفاتير تغرقنا في إشكال مفاهيمي خطير، قد لا يضر بعمل الناقد بقدر ما يضر بالقارئ العربي الذي سيعتمده باعتباره مرجعا للنظرية، أو وسيطا نقديا كما أسميناه. أهم حتى من وساطة الترجمة، نظرا لغيابها أو لقصورها حيث توجد. كما أننا نسجل غياب المرجعية التناصية في أعمال مفتاح حيث تحضر الكثير من المراجع الغربية بينما تغيب تلك المتعلقة بالتناص، فريفاتير لا يحضر في مجموع الكتب التي استخدمناها في هذه القراءة البسيطة، عدا بضع مرات، بينما تمت الإحالة مرة واحدة على أنطوان كومبانيون، وكذا على لورون جيني، في سياقات صعب علينا تتبعها في المتون الأصلية ومقارنتها بالسياق الذي وردت فيه عند الناقد. وهو ما يدفعنا لإثبات الإشكالات السابقة واكتشاف أصولها ومنابعها، باستخدامها لوساطة نقدية لم تكن وفية –رغم ما تفرزه كلمة وفاء هنا من أسئلة حول طبيعة المعرفة– وتحولها عن المسار النقدي الذي خطته النظرية الغربية دون أن تكون قادرة على أن تعي حالة التجاوز التي تتوخاها في كثير من النماذج التي صادفناها.

2) سعيد يقطين والعلاقات عبر النصية(التناص والسرد)

"لكن المشكل الجوهري الذي أنطلق منه هو: كيف نحقق تفاعلا إيجابيا مع المعرفة الغربية بصورة تجعلنا قادرين على الإفادة منها أولا، والإبداع من خلالها ثانيا، بشكل يجعلنا نساهم في المعرفة الإنسانية."

آفاق

ارتبط اسم الناقد المغربي سعيد يقطين، بالدراسات السردية منذ انطلاقتها الأولى،وهو ما خول مدونته النقدية أن تكون مرجعية عربية هامة، بدءا بالتحليلات البنوية للسرد، وانتهاء بالعلاقات التناصية التي يعد يقطين –عربيا– مقدمها، خاصة ما تعلق بشعرية جيرار جنيت.

إن المكانة التي يضع فيها النقد العربي اسم سعيد يقطين، تخوله كما قلنا، لأن يكون مرجعية رئيسية في التحليل السردي، وهو ما يواجهنا ونحن نقرأ المدونة النقدية العربية التي قدمناها، حيث كان الاعتماد فيها على يقطين جليا ودقيقا سواء على مستوى المقولات النظرية أو حتى التطبيقية أو ما تعلق بالخيارات المصطلحية، ولا يكاد عمل يخلو من اسمه وأعماله النقدية، غير أننا نكتفي منها بالمقولات التالية للدلالة على سعة هذه الأهمية وذاك الحضور:

- "ولقد اخترت مصطلح التفاعل النصي بدلا من مصطلح التناص مستوحيا ذلك من مصطلح التفاعل السوسيولفظي لباختين الذي استوحت منه جوليا كرستيفا مبحث التناص، وكذلك سيرا **على طريقة الباحث العربي سعيد يقطين في تفضيله لهذا المصطلح**، لأنه أكثر دلالة في التحليل السوسيونصي وأكثر شمولية من غيره من المصطلحات"[14]

- "ولا أدعي أنني استطعت أن ألم بكل هذه الدراسات أو بجلها فالكم غزير والعمر قصير، وخير لمن في مثل موقفي **أن يقتصر على الدراسات الجادة للمؤلفين الذي يحترمون أنفسهم ويقدرون مسؤولية الكلمة وكرامة العلم**"[15]

[14] احسن مزدور، مقاربة سيميائية قراءة في الشعر والرواية، ص106.

[15] منير سلطان، التضمين والتناص ، ص 32.

1. منهج عمل سعيد يقطين:

لا نجد، حتى نبدأ الحديث عن منهج عمل يقطين، أفضل من مقولة الناقد عبد الله ابراهيم، في إحدى قراءاته النقدية:

> "إن هذا الكتاب [تحليل الخطاب الروائي] لا يقف عند حدود تقديم رؤية نقدية، وطريقة تحليل لموضوعه، بل هو يهدف إلى غاية أكبر، إنه يطمح لتحديد طريقة لتحليل الخطاب الروائي، أي **إنتاج نوع من المعرفة المنهجية التي ترقى إلى مستوى بلورة نموذج نقدي يمتلك شرعية إنتاج نماذج أخرى على غراره، ولهذا فهو يعنى بتوضيح القضايا الإجرائية، ويعنى قبل ذلك بعرض الآراء ومقابلتها وصولا بتثبيت رأي خاص، فلا غرابة أن يستأثر الجانب النظري بالجزء الأكبر من متن الكتاب. ويتضاءل إزاء ذلك الجانب التحليلي**"[16]

ولا بد لقارئ يقطين أن يكون قد لاحظ هذا النزوع النظري عند الناقد. وهو النزوع الذي يجعل الأجزاء التطبيقية ضئيلة إذا ما قورنت بالأجزاء التطبيقية، ما يجعلنا نعمم الحكم الذي يطلقه عبد الله ابراهيم في هذا السياق، على الأعمال الأخرى للكاتب، غير أن ذلك لا يمنعنا من قراءة تطبيقاته التي تعتبر جزءا من مشروعه السردي باعتبارها جزءا من العمل المنهجي الذي يبتغي من خلاله تقديم مشروعه الخاص.

2. تحول المفاهيم والمصطلحات:

تبقى المصطلحات والمفاهيم الجنيتية هي الأكثر حضورا عند يقطين. ويبدو مفهوم **التفاعل النصي** قد احتل نسبة هامة من هذا الحضور، من حيث هو علاقة النص مع غيره من النصوص التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية، لتصبح جزءا أساسيا في بنيته وبنائه. غير أن هذا الحضور المكثف سرعان ما يدخلنا في حالة انغلاق مصطلحي ومفهومي كبير، إذا ما قورن مع الأصل الغربي، أو حتى مع التصنيفات الخاصة التي يريد يقطين بناءها انطلاقا من المعطى الغربي الجنيتي تحديدا، يقول:

[16] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي،

"إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت **مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها جنيت بالأخص**. نفضل التفاعل النصي بالأخص. لأن التناص في تحديدنا = **الذي ننطلق فيه من جنيت**= ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي ، كما سنبين ذلك ونؤثره على المتعاليات النصية أو عبر النصية كما يستعملها جنيت لأنها وإن كانت عامة، وعلى الرغم من أني أميل إلى **المتعاليات النصية**، فإن **معنى التعالي قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى التفاعل النصي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم**"[17]

قد يتعلق هذا الكلام، أكثر ما يتعلق، بإشكال مصطلحي كبير إلا أننا نورده هنا نظرا لعلاقته الوطيدة بالمفهوم، خاصة أن كل مصطلح من المصطلحات التي وردت هنا ستتخذ طابعا إشكاليا حادا على طول المتن النقدي لهذا الناقد يخرجها من إشكال المصطلح ونحته إلى إشكال المفاهيم المتضمنة لها. وهو ما يجعلنا نبرهن على أن هناك عدم استيعاب لمفهوم التناص ولا لمفهوم العلاقات عبر النصية باعتبار أن الأول يساوي الثاني بالنسبة لجيرار جنيت من جهة، ومن جهة أخرى فالتناص بالصيغة التقسيمية الجديدة عند جنيت تحول بدوره الى نوع من أنواع العلاقات عبر النصية وليس هناك أي جديد يقدمه يقطين سوى في خياره لمصطلح سيحدث من خلاله الكثير من الإرباك.

من كتاب إلى كتاب، يعود يقطين إلى المفاهيم التي أنتجها آنفا ويقوم بتغييرها دوريا أو تكرار ما كان قد سبق البت فيه آنفا، وذلك بغية إدخال مصطلح جديد طرأ على الساحة النقدية لا بالاستناد إلى إعادة النظر أو تصحيح ما سبق كتابته، رغم ما لذلك من فوائد أثبتها النقد مرارا[18]. وعلى رأس هذه

[17] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص92.

[18] يصرح يقطين في كتابه، النص المترابط، انه لا يعيد النظر فيما كتب سابقا، انظر ص 72. ويبدو هذا الاندفاع نحو الأمام قد سبب الكثير من التناقض والاختلال على مستوى المدونة التي لا تبدو انها تراجع نفسها البتة، وهو ضروري في العملية النقدية، حيث نجده في مجال النقد عند جنيت في "عودة إلى خطاب الحكاية، وعند تودوروف في "الأدب في خطر" كما نجده في ميادين المعرفة عند توماس كون الذي عدل وجهة نظره وأقر ببعض الأخطاء والسلبيات بناء على النقد الموجه له وبناء على تطوره وجهده النظري. انظر ما يقوله في خاتمة الطبعة الفرنسية ص 206.

المفاهيم تلك المتعلقة بالنص أو التناص التي يعود فيها دوما إلى جنيت مناقشا مصطلحاته على النحو التالي:

"تعددت المصطلحات العربية للدلالة على التناص والمتعاليات النصية، واقترحت منذ البداية استعمال **التفاعل النصي** للدلالة على كل ما يتصل بالعلاقات النصية، ورأيت أن مصطلح التفاعل أكفأ وأدق وأشمل من التناص والتداخل والحوار والتعالي وغيرها من المصطلحات التي وظفت في العربية لأنه يؤكد البعد التفاعلي الذي يقع بين النصوص أو البنيات النصية داخل نص معين، أو بين الكاتب والخلفية النصية التي ينطلق منها، والقارئ وهو يسعى إلى توظيف مخزونه القرائي للتعامل مع النص"[19]

وسيحدث تبني هذا المصطلح بديلا عن المصطلحات السابقة، خلطا مصطلحيا ومفهوميا كبيرا، لا يعيه الناقد باعتباره خلطا يرتبط بعملية نقل للمفهوم والمصطلح من مجال إلى مجال ومن تقنية إلى تقنية دون الانتباه إلى الاستعمال السابق، ولا إلى ما يقابل هذا المصطلح من مصطلحات أخرى. حيث سيتخلى عن التوصيف السابق للتفاعل، عندما يدخل غمار النصوص المحوسبة، التي سيحتل فيها الترابط النصي والنص المترابط جزءا هاما من المتن المصطلحي والمفهومي، يضيع معه مصطلح التفاعل. ما يعني أن البدائل التي يقترحها الناقد ليست قارة، وإن بدا للوهلة الأولى موقنا بها، وهو ما يقوض النسقية، ويحرم من بناء معرفة واعية. إن على مستوى النقل، باعتباره وسيطا بين ضفتين نقديتن، أو على مستوى بناء تصور خاص.

ولا تخضع المفاهيم الأساسية لحالة تقديم وشرح واضحة، وهو ما رأيناه في الممارسات العربية سابقا، ونشهده مع يقطين بصفة حادة، سواء ما تعلق بالمفاهيم المبتكرة أو المفاهيم الجنيتية المقدمة أو غيرها، فعلى سبيل المثال، يواجهنا التعريف الذي يقدمه هذا الأخير لمفهوم **التدليل** [وهو الترجمة التي يقدمها يقطين في انفتاح النص الروائي لمصطلح significance بحالة غموض تعبيري تجعلنا نتساءل عما إذا لم يكن يخفي خلفه غموضا مفهوميا، يقول:

[19] سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثاقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1: 2008، ص59.

"عملية **ينفلت من خلالها ذات النص من منطق الأنا إلى منطق آخر** يتم فيه تحاور المعنى وتحطيمه، على **اعتبار النص نمطا إنتاجيا دالا يحتل مكانة هامة في التاريخ[...]**إن التدليل الذي تحدثنا عنه أعلاه يصبح عملية التوليد هذه التي يمكن الإمساك بها من خلال **توليد النسيج اللساني، وتوليد هذه الأنا التي تتموقع لتقديم التدليل**[20]

إن مثل هذا الجمل، التي تعاني من حالة "انفلات" لغوي يهرب بالمعنى المباشر والصريح والواضح، طالما تعلق الأمر بالمفاهيم النقدية، وبنوع من المعرفة، كثيرا ما صادفناها في المدونة العربية كلما تعلق الأمر بنقل مفاهيم بعينها أو مصطلحات تتعلق بالنظرية. والحال كذلك هنا، مع واحد من أهم الأسماء التي قدمت النظرية الغربية للقارئ العربي. ولا يتعلق مثل هذا الحكم بالمقولات الطارئة لجوليا كرستيفا، بل بالمقولات الأساسية التي سيعتمد عليها الناقد في بناء مشروعه الخاص. فهو من حيث كونه مشروعا خاصا، يتطلب فهما أدق واستيعابا أكبر للبنيات الأساسية التي سينطلق منها، وهو –للأسف– ما لا يعبر عنه هذا المشروع في شقه الاصطلاحي والمفهومي على الأقل. حيث تعاني منظومته المصطلحية من حالة غريبة أقرب إلى "اللعبة" كما سنلاحظه من خلال جدول بأهم المصطلحات:

المصطلح الغربي [جيرار جنيت]	المصطلح كما يقترحه يقطين
Transtextualité	التعاليات النصية/ التعالي النصي للنص/ المتعاليات النصية/ التفاعل النصي
Intertexte	التناص/ التفاعل النصي
Metatexte	الميتانص
Hypertextualité	النص اللاحق/ التفاعل النصي/ التعالق النصي/ التعلق النصي / التعليق النصي

[20] سعيد يقطين، انفتاح النص، ص21/20.

Hypertexte	النص المترابط/ نص لاحق
Hypotexte	نص سابق
	معمارية النص
Paratextualité	المناصة
Paratexte	المُناص/التفاعل النصي الداخلي/

إن هذا التشكيل الاصطلاحي الخاص، يأخذ حجما مهولا في المدونة النقدية ليقطين، بحيث يجد الدارس صعوبة في استيعابها وفهم أسس الخيارات والكيفية التي ينتقل بها المصطلح من مفهوم إلى آخر أو تشارك مصطلح واحد بين أكثر من مفهوم، دونما أي تمهيدات توضيحية أو مبررات منهجية أو مسوغات علمية. ما يشكل عبئا لا يخدم المتلقي ولا حتى التصور الذي يقدمه الناقد، حيث يعاني من حالة ضياع وتشتت داخل هذه المدونة، وهو ما لوحظ أيضا على منظومته الخاصة بتحليل الخطاب:

"لئن حدد عنوان الكتاب "تحليل الخطاب الروائي" مقولات ثلاث هي الزمن الصيغة التبئير" فإن الصفحات الأولى تطالعنا بترديد مقولات التحليل الثلاث الزمن الصيغة الرؤية السردية، لتتحول في بداية الفصل الثالث إلى التبئير ثانية، فعلى الرغم من أن المصطلحين يعنيان مدلولا واحدا تقريبا فإن عدم الانضباط الاصطلاحي قد تنجم عنه حالة التشويش لدى المتلقي الذي يود أن يمتلك المصطلح بشكل نهائي حتى لا تضيع به السبل في المتابعة... وقد زاد عدم التدقيق في استعمال المصطلحات في تغييم المفاهيم وإضفاء طابع من اللبس عليها"[21]

[21] سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص178

ومن الجلي أن هذه الملاحظات، لا تتعين بشكل مستقل عن المادة المفهومية التي يستخدمها يقطين من نص إلى آخر، مغيرا في كل مرة، مادتها ونسقها ومصطلحيتها، محيلا في الوقت ذاته على المرجعيات ذاتها، خاصة فيما تعلق بجيرار جنيت[22]. بحيث تشكل بتركيبتها الخاصة ما يمكن اعتباره مشروع يقطين الخاص.

3. التصور الخاص : مشروع يقطين المتكامل

إن مقابلة المصطلحات الجنيتية بمفاهيم خاضعة لتصورات جديدة، تنبع من قناعات الناقد الخاصة وتركيباته، ولا تسمح بفهم واضح لكليهما معا وهو ما جعل عمل يقطين مرتبكا، وأربك معه الكثير من الدارسين الذين اتخذوا تصوراته باعتبارها مقولات جنيت. وسنركز على تلك الواردة في الجدول وأهمها:

1. **المناصة** التي لحق بها خلط رهيب، وتغيير جذري بينها وبين المتن الأصلي لها، يقول الناقد:

> "إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها. **وطرفاها الرئيسان هما النص والمُناصparatexte**. وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء **المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تاتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير**، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل. هذا هو المناص الذي نقصد"[23]

> "وهي **البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة.** وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[24]

---

[22] يستوقفنا هنا تقديم يقطين للمناص الخارجي ويحيل في ذلك على جنيت بحيث نحس أن هذا الكلام له وليس متصرفا فيه، انظر ص 106.

[23] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص111.

[24] المرجع نفسه، ص99.

يبدأ هنا التغيير الذي يلحق مقولات جيرار جنيت دون أن ينبه –وهذا خطير– الناقد إلى نوع التغيير الذي يلحقه بالمقولات الغربية خاصة أنه يحيل مباشرة على أصحابها، لا من خلال التعريف الذي لا يمت بصلة للمحيط النصي كما يقدمه جنيت، بل حتى بالنظر إلى نوع التقسيم الذي يقدمه حيث يقدم **المناص الداخلي** كما قصده آنفا والذي هو في الأصل **تناصات** بالمصطلح الجنيتي، بينما يبقي **المناص الخارجي** لما يعنيه جنيت بالمحيط النصي بوجه عام.

2. **التناص** الذي تخلى عن جزء جوهري فيه للمناص، بينما لا يحيل تعريفه الجديد إلا على جزء آخر منه، يقدمه يقطين كالتالي:

"يأخذ التفاعل النصي معنى التجاور في الحالة السابقة ولكن يأخذ هنا بعد **التضمين كان تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة**[25]

3. الميتانصية:

"وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة **بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.** لذلك فإننا قد نحدد "المتفاعل النصي" أولا على أنه "مناص"، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره "ميتانص ثانيا

وهي أكثر الأنماط إشكالية عند جنيت وزيدت إشكالية هنا، بحيث يفهم من النقد تأويل البنية الحاضرة أو المجاورة –على حد تعبير الناقد– حين تتخذ بعدا نقديا، بينما يحيل الميتانص عند حنيت على حالة التعليق التي تجمع بين نصين والتي يمثلها النقد أحسن تمثيل، وهو ما أكدناه في القسم السابق، كما أننا لا نفهم كونها بنية طارئة هنا.

4. **التفاعل النصي:** الذي يقابل هذه المرة hypertxtualité، قبل ان يتحول إلى تصورات مفهومية أخرى:

[25]انظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص99.

"إن هذا النوع يمتاز عن غيره من أنواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق Hypotexte والثاني لاحق Hypertexte وإن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[26]

تحت عنوان **النص والتفاعل النصي تصورنا:** يقدم يقطين تصوره "الخاص" للتناص الذي يحاول من خلاله اختراق عمل السرديين، وذلك بإضفاء بعد اجتماعي، معتبرا ذلك نوعا من التجاوز:

"نؤثر استعمال **التفاعل النصي لأنه أعم من التناص**، ونفضله على التعاليات النصية التي هي مقابل transtextualite عند جنيت لدلالتها الإيحائية البعيدة. فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات. وعلينا من خلال التحليل ان نبحث في أنواع هذه التفاعلات من جهة، وفي أشكال اشتغالها داخل النص "البعد الجمالي" وأبعادها الدلالية "البعد السوسيو نصي" **بهذا نتجاوز عمل السرديين وعمل السوسيونصيين "زيما" في بحثهم عن التناص أو التعاليات النصية**"[27]

ومن الواضح أن هذا النوع من "التجاوز" يندرج ضمن محاولات الربط والتركيب التي درج عليها الناقد العربي في تعامله مع المدونة الغربية، حيث يريد يقطين من مصطلح التفاعل أن يضم كل أنماط العلاقات النصية جاعلا من الدلالة "الاجتماعية جزءا من هذا التفاعل، ويقوم عمله التجاوزي على:

1. **البحث عن أنواع التفاعل.**
2. **كيفية اشتغال هذه الأنواع داخل النص.**
3. **الأبعاد الدلالية "السوسيونصية" لهذا الاشتغال النصي.**

وهو تصور في الحقيقة لا يتجاوز مقولات التناص كما وردت عند مؤسسيها الأوائل، خاصة أن البعد السوسيولوجي بعد تأويلي، يمكن أن يخرج إليه الناقد دون المساس بالمقولات الأصلية. ما يضعف من

[26] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص09.
[27] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص92.

قيمة التركيب في هذه الحالة. رغم أن الهدف نبيل وواضح وهو الخروج من حالة التضييق التي عرفتها الدراسات السردية، وربط النصوص العربية بعوالمها الاجتماعية التي تعتبر في سياق الكتابة العربية عوالم كاسحة وضرورية لفهم النصوص حتى في تقاطعاتها التي عادة ما تتعدى الجزئيات الجمالية كما رمى إليه الناقد واستوعبه. وهو ما يدل على انتماء يقطين إلى فئة النقاد التي تؤمن باختلاف السياقات المنتجة للمفاهيم، وضرورة أقلمتها بما يتماشى مع معطيات السياقات الجديدة التي تهاجر نحوها. وهو ليس خطأ البتة لولا أنه يخرج عن طبيعة المفهوم "المهاجر" في حد ذاته.

ومثلما قسم يقطين التناص إلى النص والمتفاعل وجعل له أنواعا ثلاث هي التي بيناها سابقا، يقدم أشكالا ثلاثة له كذلك ويقصد بها

التفاعل النصي الذاتي يعني دخول نصوص الكاتب مع بعضها البعض ويظهر ذلك من خلال الأسلوب واللغة والنوع.

التفاعل النصي الداخلي: وتعني دخول الكاتب في علاقة مع نصوص عصره.

التفاعل النصي الخارجي: تفاعل النص مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

وقبل أن نخضع هذه التقسيمات التي يوردها الباحث هنا للمساءلة، سواء في علاقتها بالمتن الغربي الذي تمتاح منه مادتها الأصل، وتحيل عليه، أم في علاقتها باعتبارها تصورا، بالتحليل التطبيقي الذي ستقوم عليه. يجدر بنا أن نشير إلى ما يقدمه الباحث في تعريفه بتصوره، حيث يظهر من خلاله ان الباحث يحاول تقديم قراءة خاصة ذات بعد نبيل:

> "بهذا التصور الذي بنيناه **انطلاقا من استلهامنا بعض الكتابات النظرية حول التناص أو التعاليات النصية،** ومن **خلال قراءتنا لنصوص ابداعية وإعمالنا النظر والتامل فيها،** يمكننا تقديم **مشروع متكامل لبحث "التفاعل النصي" قادر على ان يجيب عن أسئلتنا النظرية سواء كانت متصلة بتاريخ الأدب أو الأنواع الأدبية أو النقد الادبي أو السوسيونص.** يمكننا التدليل على هذا المشروع من خلال بحث مستقل، لكننا هنا سنحاول

البرهنة عليه جزئيا من خلال ما يسمح لنا به المقام **وضمن التصور الذي نمارس فيه التحليل**. لذلك سنبدأ أولا بتقديم صورة عامة عن البنيات النصية التي أنتج النص الروائي المحلل في إطارها، ثم نعين المتفاعلات النصية بوجه عام ونكشف عن أنواعها وأشكالها ومستوييها من خلال تقديم نماذج محددة ليتاح لنا في النهاية استخلاص **كيف ان النص ينتج ضمن بنية نصية منتجة**"[28]

يلخص هذا القول، تصور يقطين، نظريا وتطبيقيا ويمنحنا لوضوحه وتوجهه، مادة يمكن من خلالها فهم النهج الذي انتهجه الباحث في عمله التركيبي. فهو نظريا، يقر ببناء تصور يزاوج بين "بعض" المقولات الغربية في مجال التناص، ونظرة تأملية للنصوص العربية السردية. ما يعني أن العلاقة بالشق الغربي، لا تنبني على حالة استيعاب للمقولات بقدر ما تبنى على عملية "انتقاء" لما يوافق السردية العربية كما يتصورها الناقد. وما يدعم مثل هذه الملاحظة، هو **الإحالة المباشرة على المقولات والكتب الغربية، في التعاريف المتصرف فيها بصفة جذرية من جهة، دون تبرير حالة الانتقائية، منهجيا ونظريا، مع التصرف الكبير في مقولات جيرار جنيت وتغيير ما جاء في كتبه دون الإشارة إلى ذلك**، وهو ما أحدث نوعا من القلق حيال ما يقدمه سعيد يقطين للقارئ العربي، ولا نجد تعليقا على هذه الوضعية النقدية الحرجة أكثر وضوحا مما صرح به فوزي الزمرلي:

"والحق أنه استعصى علينا الاهتداء إلى السبب الذي حمل سعيد يقطين على التصرف في حقول عدد من المصطلحات التي استقاها من كتابي جيرار جينات الموسومين بـ "طروس" و "عتبات"، إذ مهما كانت الدوافع التي جعلته يجهد في تقديم كتب ذلك الانشائي الفرنسي وفي تعريب مصطلحاتها، ثم يعمد في دراساته إلى تقليص مجال بعض تلك المصطلحات ذاتها وتحويل مجالات بعضها الآخر أو تفريعها، فإن ذلك يضع عقبات في طريق القراء، ليست إزاحتها بالأمر السهل"[29]

لقد بنى سعيد يقطين هذا التصور المتكامل، قصد الإجابة عن أسئلة فرضتها طبيعة النصوص الأدبية العربية التي يحللها، وهو لا ينفك يؤكد على منهجه في قراءة هذه النصوص، ومقاربتها. الذي ينبني كما يصرح أعلاه، على

[28] المرجع السابق، ص101.

[29] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص17/16.

1. تقديم **صورة عامة** عن البنيات النصية التي تتعالق من النص

2. تعيين المتفاعلات النصية **بوجه عام وكشف** أنواعها وأشكالها ومستوياتها.

3. الوصول إلى **الكيفية** التي ينتج من خلالها النص ضمن بنية منتجة

ولئن كانت هذه الخطوة الأخيرة تصب في عمق تصور جنيت، إلا أنها لا تصلح نتيجة للتحليل بل طريقة له. بينما لا تخضع كل من الخطوة الأولى والثانية- بالنظر إلى طابعها التعميمي- لشروط التحليل من حيث الاختبار الآلياتي والعملي الحقيقي. ما يبعدنا عن فهم تصور يقطين دونما إعمال نظر في الشق التحليلي للنصوص التي يظهر من خلالها التصور.

4. من النص المكتوب إلى النص المحوسب: تطوير التصور النظري

منذ كتابة "من النص إلى النص المترابط"[30] ، ينتقل سعيد يقطين بالمفاهيم الجنيتية نقلة جديدة نحو أفق تكنولوجيات الإعلام والاتصال رابطا بين المفاهيم القاعدية للنص والتحليل النصي، في علاقتها مع الأدب خاصة، وبين ما أفرزته الوسائط الإعلامية الجديدة من إمكانيات وحتى من نظريات على رأسها ما يسميه **hypertexte**

يقابلنا يقطين بكم جديد من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة التي تذكر بكتاب "المفاهيم معالم" لمحمد مفتاح ليس فقط على مستوى المصطلحات بل حتى على مستوى محاولة البحث في الأصول غير العربية والنظرية المعرفية التي تختبئ خلف هذه النظريات ويذكرنا (دون إحالة) بنظرية الذكاء الاصطناعي وعلم النفس وغيرها من النظريات[انظر ص108 مثلا] وينقل ترسانته المصطلحية التي انبت سابقا على تركيبات مخلة بأصلها إلى حقل جديد، دون تبرير حالة الانتقال، مرة أخرى، عند الباحث ذاته، حيث يصير مصطلح hypertexte_هذه المرة مقابلا للنص المترابط يقول في تعريفه للنص المترابط:

[30] تحتاج مناقشة كتاب النص المترابط إلى بحث مستقل حول المفهوم والممارسة وكذا إشكال المصطلحات بدءا بالسيبرنطيقا وانتهاء بالنص المترابط، إلا أن هذا العمل رغم ما يثيره من قضايا نقاشية ليس مدار عملنا.ما جعلنا نكتفي بمناقشة ما له علاقة بمجال عملنا لا غير

"أما **النص المترابط** فسأستعمله كمقابل لـ " **hypertexte** ، وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية"[31]

يدخل النص الإلكتروني، إذن الحقل المفاهيمي والمصطلحي ليقطين كمواكبة للتطور، ويقترح مصطلح **التلقي النصي للنصوص** بينما سمى **الترابط النصي** باقي النصوص المتأتية من نص إلكتروني وكلاهما يقود للتفاعل النصي. ويتحول النظام المصطلحي ليكتسي صبغة جديدة، داخل هذا الأفق حيث يصير **النص=التناص/ النص الإلكتروني = الترابط النصي** وهو ما يشرحه يقطين كالآتي:

"نميز بين **الترابط النصي والنص المترابط**. ونعني بالأول السمة التفاعلية المميزة للنص كيفما كان نوعه مطبوعا أو إلكترونيا. وهذا المعنى يتصل بوثوق بأنواع **التفاعل النصي** كما حاولنا تجسيدها. أما النص المترابط فنقتصره على النص الإلكتروني الذي يقوم على الروابط التي تتصل بين مختلف أجزائه ومكوناته [...] إن **النص المترابط هو الذي تتجسد فيه الروابط**، وذلك بناء على أنه: يتشكل من مجموعة من البنيات غير المتراتبة، والتي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له بالانتقال السريع بين كل منها"[32]

وعلى هذا الأساس، يكون التفاعل النصي قد تراجع أمام مصطلح جديد هو الترابط النصي، الذي يضعه يقطين بدوره في مرتبة "لها معنى وثيقة الصلة بأنواع التفاعل النصي" دون أن يشرح هذه الصلة التي تظل غائبة تماما، وغير معروفة. وهو المصطلح ذاته الذي خصه –كما أعلن في معادلاته– للنص الإلكتروني، بحيث يصير والحال هذه **النص الإلكتروني= الترابط النصي= التفاعل النصي**، وهو ما لا يستقيم بالنظر إلى استغلال يقطين لمصطلح النص المترابط، للنص الإلكتروني.

ورغم أن استخدام مجال الإعلاميات المتطورة مهم ومفيد، إلا أن ما تطور بالنسبة للنصوص، هو وسائط الإنتاج ووسائط التلقي وليس الآلية في حد ذاتها، ولذلك ما الفائدة من تغيير المفاهيم وآليات القراءة؟ إذ ماتزال الوسيلة المعتمدة هي الكتابة بالمعنى المتعارف عليه، ولذلك ما تزال النظريات النصية

[31] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدرا البيضاء، ط1: 2005، ص 09.
[32] المرجع السابق، ص129.

التي قامت على هذا الأساس ممكنة التطبيق كما أن آلية التلقي هي القراءة فلا اختلاف إلا من حيث الوسائط التي تحتاج فعلا عملا جديدا يكمن في الإضافة وليس التغيير.

إن هذا الانتقال اللاواعي، من مجال النصية السردية إلى مجال النصية الإلكترونية، واستثمار مصطلحات جديدة ودمجها أو تعويضها لمصطلحات قديمة، في المجال الإلكتروني، يجعل عمل سعيد يقطين يعاني من خلل رهيب وتشتت على هذا المستوى ويدل على أن الهروب من حقل المصطلحية والمفاهيم الغربية، لم يكن بهدف خلق وضوح سياقي ومفهومي ونصي أكبر، بل بهدف خلق استقلالية خاصة تسمح بمثل هذه الممارسة التي لا تستجيب لقوانين المصطلحية ولا تحترم المفاهيم، خاصة إذا ما عرفنا أن الناقد يدخل مصطلح الترابط النصي أو النص المترابط كإضافة لتقسيمات جنيت ويعتبرها جزءا من التحليل التناصي.

وعليه، يغدو حضور نظرية التناص، ممثلة في أحد أهم أعلامها (جيرار جنيت) حضورا مشوبا باللبس، بالنظر إلى التغييرات الكبيرة التي ألحقها الناقد بها ، رغم ما يعلنه من ولاء من خلال تأكيده على أهمية العمل الذي يقدمه جنيت في مجال السردية بشكل خاص وتحليل الخطاب والشعرية على وجه العموم، وبالرغم من قوله بالتصرف فيه في الكتب الأولى –دون أن يحدد طبيعة هذا التصرف ولا نوعه، ولا أسبابه– يظهر في فرص كثيرة أخرى ارتباطه بمقولات هذا الناقد، حتى لتبدو خيارات منهجية قارة:

> "نجد من بين أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل تعاملنا مع النص الأدبي، وطورت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية، دراسة جيرار جنيت حول ما يسميه **بالمتعاليات النصية لقد استعمل جنيت هذا المفهوم ليحل محل التناص لانه أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص إلا واحدا منها**"[33]

يمكننا من خلال هذا القول أن نفهم طبيعة العلاقة التي تربط الناقدين، ومن ثمة، النقدين. ونستخلص مبررات الغياب التي طبعت عمل يقطين والتي مردها –على الأرجح– عدم الوعي بالمقولات الغربية، وعدم القدرة على استيعابها وتقصيها كحالة مستمرة، لا متقطعة. ذلك أن الحديث عن المتعاليات النصية –أو العلاقات عبر النصية كما أسميناها– لا ينم عن وعي بالتغيير الذي ألحقه جيرار جنيت

[33] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 95.

بمفهوم التناص، حيث لا يعتمد هذا التغيير على اعتبار التناص واحدا من العلاقات، بل بدحرجة المصطلح نحو واحد من القسيمات بينما يقابل مفهوم التناص ما أسماه جنيت بالمتعاليات. وعدم الوعي بهذه الفكرة، ناتج لا محالة عن عدم تتبع تاريخ المفهوم وكيفية انتقاله واستغلاله، والاعتماد على المقولات الجزئية، والانتقائية[34]. وكذا عدم الاطلاع الكامل على ما أنتجه الناقد ولا أدل على ذلك، من أن سعيد يقطين يقدم مقولات جنيت دون أن يحيل إلا على الصفحات الأولى من Palimpsestes الذي اعتمد عليه اعتمادا كبيرا خاصة في "الرواية والتراث السردي" بحيث يظهر هذا الغياب أكثر ما يظهر أثناء التطبيق حين تغيب الآليات التحويلية للحوق النصي، وتصمت تماما تاركة المجال لتطبيقات قرائية عامة، وهو ما سنؤكده أثناء التطبيق. كما أنه لم يحل على جنيت في كل مدونته إلا بالشكل التالي:

الكتاب	الكتاب	عدد الإحالات	الملاحظة
Palimpsestes	–انفتاح النص الروائي	–مرة واحدة	دون ذكر الصفحة، والاكتفاء بالإشارة للمقدمة
	السرديات والتحليل السردي	–مرة واحدة	دون ذكر الصفحة، في قراءة لجنيت.

[34]يحضرنا في سياق الحديث عن الاستيعاب، ما قدمه سعيد يقطين حول لورون جيني حيث يقدم آليات اشتغال التفاعل النصي، كما يلي: التلفيظ الذي يقصد به أن النص وهو يتفاعل مع نص آخر ...الخطية / التضمين، والواضح أنه ليس هناك استيعاب لمعنى التلفيظ كما ورد عند جيني، كما أنه سيعتمد على الخطية في بناء عمله الآتي ويفهمه كالآتي: "هل النص المكتوب فعلا خطي؟ أم انه مثل النص الإلكتروني يعتمد الخطية واللاخطية معا؟ غننا على سبيل المثال نقرا النص المكتوب، وننتقل إلى الهوامش، ونضع الكتاب، ونذهب إلى آخر في مكتبتنا ونفتحه، ونتبين ما نبحث عنه وما يحيل إليه، ثم نعود حيث تركنا النص ونواصل القراءة، وقد نتوقف بين الفينة والأخرى، ونخرج من الكتاب ونعود إليه" وهو ما لا يمت بصلة للمفهوم الأصلي. النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ،ص39. ويمكن العودة إلى القسم الأول من البحث من أجل المقولات الثلاث الخاصة بلورون جيني.

	الرواية والتراث السردي	–مرة واحدة	دون ذكر الصفحة
Seuils	–السرديات والتحليل السردي	–مرة واحدة	دون ذكر الصفحة، مع العلم أن في الكتاب قراءة لمشروع جنيت السردي
	–الرواية والتراث السردي	–مرة واحدة	دون ذكر المعلومات كاملة.
Introduction à l architexte	الرواية والتراث السردي	–مرة واحدة	

إن قراءة بسيطة لما ورد في الجدول، تؤكد على حالة الانفصال التي يعاني منها الناقد العربي، في علاقته مع المتن الغربي الذي يستوحي منه مقولاته، فهو حتى في حالة التصرف، مطالب بالاطلاع، وهو ما يغيب تماما في هذه الحالة، ويجيب عن التساؤلات السابقة حول أسباب التصرف العشوائي أحيانا في مقولات جيرار جنيت. ومع أننا نجد سعيد يقطين يعترف في النصوص الأخيرة بعدم إحاطته بأعمال جيرار جنيت، معترفا بما ينجر عن مثل ذلك من نتائج وخيمة، في غياب تمثل كامل للنظرية في صورها وأبعادها المختلفة[35]. فإن هذه النتائج في حد ذاتها قد ظهرت في أعماله التي لم يتراجع عنها البتة ولم يحل في سياق كلامه على الأخطاء التي وقع فيها سابقا، كما يفترضه اعتراف مماثل. تاركا بذلك مثل هذه النتائج تتكرر في المتون النقدية التي تعتمد كتبه باعتبارها مرجعا للنظرية، فيما يتعلق بالسرد.

5. الوعي النقدي عند سعيد يقطين:

يقدم الاعتراف السابق –مع التحفظ الذي أظهرناه حوله– صورة جميلة للموضوعية التي ينبغي أن يتحلى بها النقد، وتكون عليها صورة الناقد. وقد أظهر سعيد يقطين، في مناسبات عدة، وعيا نقديا

[35] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01: 2012، ص50.

كبيرا خاصة من خلال حديثه عن الحواف التي وصل إليها النقد العربي وكذا العالمي. وتساؤله عن دور الأجيال الجديدة في مسائلة التراكم النقدي العربي الموجود:

"لماذا لم تطور الأجيال الجديدة من الباحثين منجزات سابقيهم مع أخذ زمام المبادرة إذا ما كانت أجيال السبعينات والثمانينات قد تقاعست عن التطور او انتهت إلى الطريق المسدود؟"

وهو تساؤل هام يقدم من خلاله رؤيته متفحصة لحال النقد العربي وتطوره والمآلات التي آل إليها متأسيا في ذلك بما قام به تودوروف

"لكن الملاحظ في التقييمات العربية لواقع الممارسة النقدية العربية، هو أننا نجدها للأسف الشديد، بناء على ما سبق لنا طرحه من أفكار تتصل بالذهنية العامة التي فكر من خلالها في الأدب والنقد، تختزل "الأزمة النقدية" في أنها خلال فترة طويلة اهتمت أكثر بالشكل، وأغفلت المضمون، وهي مطالبة بإعادة النظر في علاقة النقد بالأدب بالمجتمع ووظيفته"[36]

ورغم أحقية هذا السؤال إلا أنه يبدو من خلال الإطلاع على مضامين النقد المعاصر بعد "بؤس البنوية"[37] أنه صار سؤالا تجاوزته المناهج المعاصرة، كما أن حالة التجاوز لا تعني بالضرورة الإلغاء، خاصة أن يقطين واحد من أولئك الذي مارسوا مثل هذه القراءات "الشكلية". غير أن هذا الوعي النقدي للناقد، يتراجع كثيرا أمام حالة اللاوعي التي تم من خلالها التخلي عن المقولات السابقة وتبني نظام مصطلحي ومفهومي جديد، يرتبط بالنص الإلكتروني، ويدفع الناقد بغية المواكبة والتطور، نحو أفق نظري مشوش ومغلق وهو ما يرفضه يقطين ، نظريا، بوعي كبير، حيث يقول:

[36] سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثاقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1: 2008، ص47.

[37] استخدمنا هذه العبارة تحديدا للإحالة على ما انتجه الفكر البنوي وما آل إليه ، من إعادة نظر في علاقة البنيات ببعضها البعض بما في ذلك البنية الاجتماعية، وتطور المنهج الاجتماعي، والسيميائي والتداولي وغيره من المناهج المستخدمة حاليا في مقاربة النصوص، وهي عبارة تحيل في الوقت ذاته على كتاب "بؤس البنوية" الذي تطرق لهذا الموضوع، انظر، ليونارد جاكسون، بؤس البنوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط02: 2008.

"عندما نتجاوز ذهنية البحث عن إبدلالات **جديدة فقط لأنها جديدة** ونرمي ما كنا نشتغل به بالأمس لأنه من تركات الماضي، ونحن لم نكلف أنفسنا عناء التساؤل: ماذا حققنا بواسطة الاشتغال بهذا التصور أو ذاك؟ أين يكمن الخلل؟ هل استنفد العمل بالشروع الذي بدأناه؟ كيف يمكننا الارتقاء إلى مرحلة جديدة، بناء على ما راكمناه؟"[38]

إن يقطين الذي يتحدث في هذا المقطع، الذي يعلن أن الناقد العربي لا يؤسس، من خلال تحليلاته وتركيبه بين النظريات، إلا لشذرات معرفية غير قابلة للتطور[39]، هو ذاته الذي لم يكن وفيا لا للمقولات الغربية التي تبناها، وخرج عنها دون مبررات تذكر وتعلن هذا الخروج، ولا لمقولاته هو التي يغيرها من نص إلى نص ومن كتاب إلى كتاب آخر، بحسب السياق، وهو ذاته الذي يعلن عن تبني مشروع نقدي متكامل، ثم يعلن بيقين كبير، في الوقت ذاته أنه لا يعيد النظر البتة فيما يكتبه، وهو ما يجعل كلامه الذي يعيد فيه قراءة الجهد النقدي العربي كلاما ينطبق عليه باعتباره واحدا من ذاك الجيل.

ولئن كان الحكم على ناقد بحجم ناقدنا، غير منصف إذا ما حد بالشق النظري فحسب، رغم قوة التنظير لديه، وشغله مساحة أكبر من أعماله النقدية، إلا أن قراءة للتحليلات التي قدمها ضروري في تأكيد ما ذهبنا إليه، ذلك أنها تمثل حلقة مهمة من حلقاته مشروعه.

6. يقطين والتصور التطبيقي:

يحاول يقطين من خلال ممارساته التطبيقية، أن يبني أسسا خاصة منطلقا من المقولات الجنيتية:

"تحاول هنا تجسيد **البنيات النصية التي تفاعل معها النص**، كما تقدم لنا من خلال النص نفسه. في مستوى أول نسمي هذه البنيات النصية "**المتفاعلات النصية**" وفي مستوى ثان نشخصها من خلال حديثنا عن أنواعها من أجل الكشف عن علاقاتها ببنية النص وطرائق اشتغالها ضمنه"[40]

وتحضر هذه المتفاعلات في المتون التي يدرسها الناقد بأشكال مختلفة، يقسمها زمنيا على النحو التالي:

---

[38] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 49.

[39] سعيد يقطين/ فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر،دار الفكر،دمشق، ط001: 2003، ص53.

[40] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص106.

- **متفاعلات قديمة:** تتضمن زمن الإنجاز التاريخي وتنقسم إلى متفاعلات دينية وتاريخية وأدبية.
- **متفاعلات حديثة:** ويقصد بها تلك التي تقوم بترهين الديني وتاريخية يقصد بها ما تعلق بزمن القصة من أحداث واقعية.

وبغض النظر عن نوع أو شكل هذا التقسيم، إلا أن بعد الناقد عن التحويلات الزمنية التي تقدمها النظرية الغربية وآلياتها في التعامل مع المتفاعلات الزمنية واضح في هذا المقام ، إذا ما استثنيانا فكرة تجاوز يقطين لها ما دام لا يذكرها البتة في سياقاته النظرية وكذا التطبيقية، يدل على **جهل تام بوجودها عند جيرار جنيت تحديدا**، في نص اشتهر يقطين بقراءته أيما شهرة.

إن ما يعنينا بعيدا عن غياب الآليات التحويلية الغربية، وبعيدا أيضا عن النصوص المدروسة مادام: على ما بعد العلم أن يحدد ميدان دراسته بما يقوله العلم عن الأشياء ولا علاقة له بالأشياء ذاتها كما تقول ميادين المعرفة[41]، رغم صعوبة ذلك أحيانا، هو ما أنتجه هذا الغياب من تصرف في المادة التطبيقية وإخضاعها لوجهة نظر تأويلية خاصة حلت محل الآلية، ودعت إلى نوع من تعميم الإحالات وعدم تناول طريقة تعامل النصوص مع هذه النصوص المتفاعل معها أي الكيف والاكتفاء بالإشارة إليها كقوله مثلا في الإحالة على المتفاعل الخاص بنص حليم بركات:

"...وإلى جانبها نجد قصة العروس والضبع التي **يستغلها حليم بركات أيما استغلال**" [42]

حيث تتكرر هذه الطريقة في الإحالة على المتون بالرغم من أن عمل التناص عند جنيت خاصة لا يرتكز على مجرد الإحالة، بل على كيفية التفاعل بين النصوص، ناهيك عما أعلن عنه مشروع يقطين من دراسة للكيفية التي تشتغل بها هذه البنيات المتفاعلة، دون أن نصادف ذلك أثناء التطبيقات عدا بعض الإشارات السريعة:

" وبعض هذه المتفاعلات الحكائية ذات طبيعة فكرية أو علمية من خلال بعدها التاريخي، كالإشارات التي تزخر بها الوقائع إلى بعض الشخصيات العلمية مثل عباس بن فرناس وإخوان الصفا وابن الهيثم..."

[41] علي حسين الكركي، الابستيمولوجيا في ميدان المعرفة، ، ص 08.

[42] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص108.

وبغض النظر عن الطبيعة العمومية التي لاحظناها سابقا، والتي غاب معها آليات التحليل، وكيفيات التلاقي بين النصوص، بحيث لا نلمس أي توصيف حقيقي لمثل هذه العلاقات عدا هذه الإشارات العامة، نلاحظ أن يقطين تحدث عن طريقتين في الحضور بالنسبة للنص السابق التراثي في هذه الحالة هما: **الظهور البارز/ البقاء في الخلفية= عدم الظهور والبروز.**

فيصير الإشكال هنا إشكالان: أولهما أن يقطين لا يبين كيفية هذا الظهور أو عدمه من خلال النصوص ويكتفي بالإشارة إليها فقط من خلال عناوين الروايات في غالبية الحالات، وهو ما يقود إلى إشكال ثان بحيث لا نعرف ما المقصود هنا بالظهور والغياب والخلفية حيث يبدو لنا من الوهلة الأولى مقابلا لـ

- **البروز والظهور = الاستشهاد**
- **الخلفية= الإيحاء**

غير أنه في غياب مصطلحات دقيقة وخاصة مقابلات فرنسية لا يمكن أن نجزم لا بالمعنى والمفهوم ولا حتى بالكيفية وهو ما يجعل عملية التحليل غير واضحة، كما يبدو أن تطبيق يقطين تخلى عن مصطلحاته التي قدمها في الشق التنظيري وخلق لنفسه ترسانة مصطلحية جديدة أبدعتها عملية القراءة في حد ذاتها. ومع هذا الغياب التحليلي، ما يزال الحضور الواعي نظريا حاضرا عند الناقد إذ يشرح يقطين طريقة عمله قائلا:

> "كيف **تم توظيف هذه المتفاعلات النصية بمختلف اوجهها وانواعها في إطار النص؟ وكيف استوعبها النص وتفاعل معها؟ وما هي أنواع التفاعل النصي المهيمن في النص، وما هي دلالات هذا التفاعل؟** نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة عن طريق، معاينة أولا أنواع التفاعل التي نحلل من خلالها أنواع العلاقات القائمة بين النص والمتفاعلات النصية. وبعد ذلك نحاول تلمس وظائف هذا التفاعل، والطوابع التي وسم بها النص، بهدف الوقوف عند دلالات هذا التوظيف بربطه طبعا مع ما رأيناه عن بناء النص، وما يمكن أن نعاينه بانتقالنا إلى البنيات السوسيونصة"[43]

[43] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص110.

غير أن ما ينقص من قيمة هذا الوعي ويبقيه نظريا بعيدا عن الممارسة، هو وروده بعد تقديمه لما سبق بشكل عام دون دراسة مفصلة، في خضم تحليله للنصوص.

أنواع التفاعل النصي

لا ترتبط أنواع التفاعل هنا بما سبق ذكره حيث لا يمكننا اعتبارها في "انفتاح النص الروائي" خطوة تحليلية "ثانية" كما أعلن يقطين، بل عنوانا لنصوص تطبيقية جديدة، تبدا بدراسته للمناص،حيث سنسجل هنا للمرة الأولى إدراج امثلة واقعية من الرواية، يقول:

" نلاحظ من خلال هذه الامثلة أن ما وضعناه بين معقوفين[] هو المناص. ومن حيث طبيعته نجد تشابها كبيرا بين هذه المناصات جميعا إذ انها تتصف بما يلي:1 بنية نصية مستقلة بذاتها ومتكاملة، فلها بداية ولها نهاية.

2. بانتقالنا من النص(البنية النصية الأصل) إلى المناص ننتقل من صيغة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره.

3- يتعالق المناص بالنص، كما في الامثلة التي بين أيدينا بنيويا بواسطة:

-النقصة واستعمال مؤشر جديد[...]

-الرجوع إلى السطر واستعمال القوسين أو الهلالين" [44]

يمكننا من خلال هذه الممارسة استخلاص بعض الإشكالات التي تبدو واضحة من خلال:

- يأخذ **المناص** هنا معنى الاستشهاد.

-الحديث عن زمن وفضاء مختلف، يعني بنية مستقلة عن المتن، مع أنها صارت جزءا من المتن، وهو الأهم تناصيا.

[44]المرجع السابق، ص113.

- أن استخدام لفظة التعالق، تحيلنا على نوع من أنواع العلاقات عبر النصية كما نجدها عند جنيت، وهو "اللحوق النصي" الذي يسميه يقطين التعالق النصي، والذي استخدمه هنا ليعبر عن المناص.

ولا يخبرنا يقطين عن آليات اشتغال هذه البنيات التي يصفها أنها مستقلة، إذ أن دخولها في المتن لا يتعلق بنقطة بداية ونهاية، ذلك أنها تتداخل مع السرد العام حتى وإن وضعت الرواية مسافة فضائية بينهما، كما يتداخل الزمن الماضي مع الحاضر في لحظة إيحائية مثلا في مقطع "الوقائع الغريبة" بينما تظهر الآية القرآنية كاستشهاد في"أنت منذ اليوم". وحين يفصل يقطين في الأمثلة ويأخذ كل مثال على حدة، نجده يجعل المثال الأول [عودة الطائر] مناصا "**بنية طارئة، ويمكن الاستغناء عنها، دون تغيير المعنى**" ، وهو الحال ذاته بالنسبة للحالة الثانية [انت منذ اليوم] فالآية القرآنية "مناص، باعتباره كما رأينا **بنية نصية طارئة ويمكن الاستغناء عنها**" ومع أن هذا يتنافى مع مفهوم الكتابة الأدبية ومفهوم التناص وكذا الشعرية، فهو كثيرا ما يتكرر عند الناقد الذي سيستدرك وضعية هذه النصوص "الطارئة" بأن يجعل لها أبعادا تحققها في قراءتها مع سياق النص، وهي أبعاد تبدو موفقة من حيث وصوله من خلالها إلى تفسير لحضور هذه النصوص بدل اعتبارها نصوصا طارئة خاصة في المثال الثالث حيث يلعب النص التاريخي دورا هاما ليس في التفسير فحسب فالأمر يتعدى اللعبة السردية إلى ما هو سياسي وإيديولوجي يتعلق بتاريخ المنطقة وبالصراع العربي الإسرائيلي.

ثاني أنواع التفاعل النصي، كما يراها يقطين، هو **التناص** الذي يمنحه بدوره مفهوما غريبا مقارنة بالمفهوم الحقيقي له: "إذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإننا في **التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكون ن يستطيع تبين وجود التناص أحيانا** ، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية نصية مدمجة في إطار بينة نصية أخرى هي أصل"[45]

[45] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص115.

وبالعودة إلى النماذج التي يوردها يقطين أمثلة للتحليل ضمن هذا الباب يمكننا القول أن هذا النوع الذي يطلق عليه اسم التناص هو ما يعرف غربيا[جنيتيا] بالإيحاء، أو التلميح Allusion وهو ما تؤكده عبارة الناقد ذاته[46]: " نلاحظ أن المتناصات جميعا **تحيل إلى نصوص سابقة**"

أما **الميتانصية:** يعرفها على أنها شبيهة من حيث التركيب والبنية بالمناصة "إلا أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا. في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد، أي أن الميتانص يأتي نقدا للنص"

والواضح أن الأنواع التي يجترحها يقطين هي أنواع جنيتية في الأصل محورة التركيب حيث نجد كلا من الإستشهاد في النوع الأول والإيحاء في النوع الثاني والذي صار مقابلا للتناص، بعد أن كان كل منهما نمطا من أنماطه. ما يعني المناص/ الميتانصية=الاستشهاد/ التناص= الإيحاء

و قد توصل يقطين من خلال دراسته لإميل حبيبي وغيره من الروائيين إلى خلاصة مفادها أن كل الأنواع قد تتداخل في المثال نفسه. ويورد ذلك باعتباره استدراكا ونتيجة خلص إليها من خلال ممارسته، مغفلا مرة أخرى أصل القسيمات النصية التي ليست إلا تقسيمات افتراضية تعليمية يمكن الجمع بينها وهي متداخلة أصلا.

- يورد يقطين مصطلح التفاعل النصي الداخلي الذي يعرفه هنا على أنه "التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج"، وبغض النظر عن غرابة هذا التعريف، فهو يهدف إلى وضع تصنيف للنصوص انطلاقا من علاقاتها ببعضها وتستمد العلاقة أساسها من التيمات المشتركة بينها، يساوي يقطين بين

أنت منذ اليوم والزمن الموحش= تعرية الذات / الزيني بركات والوقائع الغريبة= **تفاعل داخلي من خلال التفاعل مع البنية العربية الإسلامية**/ عودة الطائر إلى البحر= عالم وسيط بين التراث [قصة الهولندي الطائر] والذات

[46] يورد يقطين نماذج لنصوص روائية ويحاول قراءة أبعاد تقاطعاتها ومثلما فعل مع التناص والاستشهادات السابقة فعل مع الغيحاءات هنا غير أننا كثيرا ما نلاحظ انه لا يهتم كثيرا بالعملية التاويلية أو لا نتفق معه فيما يذهب إليه من حيث التاويل. إذ نجد مثلا النموذج التالي وهو نموذج يرى انه" وتفقد بذلك دلالتها الحقيقية في الحكاية، لتتحول هنا إلى التعبير عن معارضة العربي "الناقص في العصور المنحطة" والسخرية منه. وفي الحقيقة تكمن السخرية من العقلية الاسطورية للعربي وانتظاره الخلاص بالمعجزات.

بعد هذا الحشد للمصطلحات والمفاهيم والتحليل الروائي، يصل يقطين إلى خلاصة **كبرى** تقول:

"إن الاشتغال الذي لمسناه بين النص ومتفاعلاته، وعلاقة المتفاعلات فيما بينها داخل النص يكشف لنا بجلاء **كيف يتعالق النص وهو ينبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى.** "[47]

وهو ما يعني أننا داخل عمليات التعالق النصي الذي يملك آليات لاستخراج الكيف لم يتطرق يقطين إليها مطلقا، بحيث تم تعويضها بتصنيفات وتقسيمات جديدة أثبتت لا جدواها نظرا لتكررها وتداخلها ولا فاعليتها أثناء التطبيق.

ولا يختلف العمل التطبيقي الذي يقدمه يقطين في "انفتاح النص الروائي" عن ذاك الذي يقدمه في كتابه المهم "**الرواية والتراث السردي**" الذي حاول من خلاله قراءة النصوص السردية العربية في علاقتها بالنصوص التراثية، مقسما هذه النصوص إلى قسمين: قسم ينطلق من النوع السردي القديم "كشكل ، واعتماده منطلقا لانجاز مادة مادة روائية [...] أما الثاني فيتم التحاور فيه مع النص القديم لتقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص"[48].

في تحليله لرواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة وليلة"، يطرح سعيد يقطين سؤالا مهما حول كيفية تفاعل نص الليالي مع النص المرجعي "ألف ليلة وليلة" في محاولة لفهم العلاقة بين الكاتب العربي –وهو هدف الكتاب– وتراثه، وهو سؤال مهم جدا. غير أن السؤال الأهم هل أوجد يقطين الأدوات الكافية لتحري ذلك، أعني أدوات التناص وخاصة الآليات التي وضعها جنيت للتعالق النصي كما يردف ذلك بسؤال آخر هو "ما مدى إنتاجية وخصوصية ليالي ألف ليلة؟ وما مدى تميزها كنص لاحق عن النص السابق الذي تفاعلت معه سواء على مستوى المادة أو الخطاب"[49] . ومن المؤسف ربما القول أن ما تلا هذه الأسئلة العميقة هو الخطوات التحليلية التالية:

تقديم لألف ليلة وليلة وتلخيص لمبدئها العام في الحكي

[47] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص106.
[48] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص08
[49] المرجع نفسه، ص61.

تقديم لليالي نجيب محفوظ والعناصر التي تحضر فيها

-الشخصيات[50]

-المكونات النوعية

-الأحداث

إن هذه الخطوات لا تمت لوسائط التحليل التي يعتمدها التعالق النصي، ولا لآلياته التحويلية، بصلة. بالرغم من حديث يقطين عن التحويل من خلال النتيجة التي يصل إليها والتي مفادها أن هذه العناصر"والمواد الحكائية والخطابية يتم توظيفها بتحويلها في نص نجيب محفوظ" ويتجلى هذا التحويل في نقط اختلاف يحددها يقطين كالآتي:

> " إنتاج نص سردي جديد يتقدم إلينا باعتباره قراءة وتفكيكا لنص سابق. وفي هذا النتاج السردي الجديد نجدنا أمام عملية بناء وهدم –في الوقت نفسه– للنص السابق (ألف ليلة)، تحويل واستيعاب للكثير من بنيات النص السابق السردية والحكائية. لذلك نجد تعالقا كبيرا بين النصين، وتفاعلا بينهما. ويمكن اختزال هذا التفاعل النصي في نوع محدد من أنواعه هو "التعلق النصي" [51]

وبدل أن يبرز مختلف التعالقات يعود إلى التنظير ويجد أن التعالقات هنا تتجسد وفق نقاط:

<u>على صعيد الشكل الحكائي:</u> تقوم القصة الأولى على التأطير والتضمين أما الثانية فتأخذ نهاية القصة الإطار؟؟ وذلك من عنصرين: المشابهة يعني تكرر الوقائع/ التحويل: الذي يعود فيه إلى طرح السؤال السابق كيف تحدث عملية التحويل ويبحث عن اشتغال التعلق النصي [يسمي النص الثاني النص المتعلق، والنص المتعلق به] عن طريق العناصر التالية:

---

[50]للتأكيد على عدم معرفة الناقد بالتحليل التناصي، ما يذكره حول الشخصيات حيث يدرسها انطلاقا من علاقتها بالمجتمع ويقول : "إن الشخصيات المعالجة في النصوص المحللة مستقاة إما من واقع تاريخي ... أو من واقع اجتماعي من خلال أفعالها وأقوالها وأنماط تفكيرها فهي تعيش مع الشخصيات أخرى، تتفاعل معها وتتعالق بها"ص 140. وهو ما لا يمت بصلة للتحويلات الخاصة بالشخصيات على مستوى النصوص المتعالقة. ينظر القسم السابق.

[51]سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص66.

بناء الرواية الذي تم من خلاله دراسة التسلسل الزمني في النصين يقول:

"إن زمن الحكي، القصص المتضمنة **يشبه زمن وقوع قصص النص في تسلسلها وترابطها** وإذا كان زمن الحكي قصص ألف ليلة وليلة هو الليل، فزمن وقوع **أغلب الأحداث في الليالي هو الليل أيضا**. ولا نريد نثقل النص بكثرة الشواهد من النص قصة صنعان تبدأ في الظلام حيث يصطدم بقمقام. وكذلك أغلب الاحداث المركزية[...] على صعيد بناء نص الليالي نستخلص تحقق التعلق من خلال التحويل (الانتقال من الحكي إلى الواقع)، ومن خلال المشابهة، (الحكي والواقع). إن هذين البعدين من خلال البناء، وقفنا عندهما على صعيد زمن الحكي وأفقية السرد وشكله"[52]

وهو ما لا يعنيه التحليل الزمني في التعالق النصي،كما بينا سابقا.

مبدأ الحكي ونواته: "وكما فتحت الرواية تنتهي، رواد مقهى الأمراء يتسامرون فيدخل عليهم سندباد بعد رحلته السادسة: حكوا له ما جرى في غربته. وشهريار بدوره يطلب منه ان يحكي له ما جرى له هنالك قائلا: " حدثني قوم عن رحلاتك. فرغبت أن أسمع منك ما تعلمته منها إن كنت حظيت منها بعلم نافع. فلا تكرر إلا ما تقتضيه الضرورة"[53]

لتكون النتيجة كالآتي "لا فرق إذن بين مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة وفي ليالي ألف ليلة. هنا تتجلى **علاقة المشابهة بين النصين** وهنا –أيضا– تكمن **علاقة التحويل** بينهما، تحويل النص السابق إلى نص جديد لإبراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميز النص السابق عن النص اللاحق وفي هذا التحويل –قراءة للنص المتعلق به تتجدد وظيفة الحكي الحامل للعبرة أو الحكمة. فمن **خلال توظيف العجب يبرز التماهي بين الحكائي والواقعي**، كما يبرز كون البعد العجائبي نتاج الصراع بين الطبع والتطبع، بين الخير والشر..."[54]

[52] المرجع نفسه، ص70.
[53] المرجع السابق، ص77.
[54] م ن، ص79.

ومن الواضح أن هذا التحليل لا يتعلق بالتعالق النصي ولم تظهر من خلاله أي وسائل إجرائية، أو آلية من آليات التحويل الخاصة بالنصوص المتعالقة، سواء على مستوى البنية (الزمن/ الشخصيات...) أم على مستوى الدلالة. وهو ما يتكرر مع النصوص المدروسة الأخرى.

وبمثل هذه النتيجة، يكون عمل يقطين، بعيدا عما تقدمه المدونة الغربية، بمستوييه النظري وكذا التطبيقي، وإن كان عملنا انصب على نظرية التناص، فإن الباحثة سليمة لوكام قد لاحظت قبل ذلك، غموض التوجه، ونوعا من الخلط المنهجي لدى الناقد فيما يتعلق بتحليل الخطاب السردي، وهو ما نشاركها إياه، تقول:

> "إن التزام يقطين بتبني منهج السرديات البنوية ...إلتزا م مشوب **ببعض القصور في التمثل والتحوير في المقولات واللبس في المصطلح** [...] لم يقف الأمر في كتاب تحليل الخطاب الروائي عند مشكلة تمثل منهج جنيت تودوروف وإنما تجاوزه إلى ممارسة تحوير واضح عليه وهو تحوير يعوزه الانسجام والتسويغ المنهجي[...] كما كان جديرا بيقطين أن يحيطنا علما بإقصائه هذا القسم الخطابي الهام مع بيان الأسباب التي دفعته إلى ذلك لأن مثل هذا الإغفال قد يحدث خللا، ولا يجر إلا إلى تغييم المفاهيم في ذهن الدارس المبتدئ الذي ينبغي أن يصله النموذج مكتملا غير منقوص، فتغدو الرؤية جلية غير مشوهة من إحدى الزوايا"[55]

وبمثل ما خلصنا إليه في القراءة السابقة، لا يدان عمل يقطين باعتباره مشروعا يحاول الاستقلالية عن أصوله، وجذوره، دون أن يستطيع التقدم باعتباره "مشروعا واضحا ومؤسسا"، بقدر ما هو مدان، باعتباره واحدا من ناقلي النظرية الغربية فيما يتعلق بالتناص، للعالم العربي، أي وسيطا نقديا، وجدنا حضوره في كل النصوص العربية اللاحقة، ما يعني أن **الاعتماد عليه باعتباره مرجعية لنظرية التناص، دون الوعي بما قام به المشروع من تغييرات خطيرة على النظرية، يجعل كل ما نقل عنه نقلا لا يتعلق بهذه الأخيرة، بقدر ما يتعلق بمشروعه الخاص الذي يمكن أن يوصف بكونه مقاربة approximation باعتباره**

[55] سليمة لوكام، تلقي السرديات، ص177.

موضوعا ثقافيا أو أدبيا يشبه موضوعا آخر، ويقترب منه[56]، بدل أن يكون تمثلا دقيقا للآخر وتجاوزا له في الآن نفسه. وهو ما يفسر طبيعة العلاقة المرتبكة التي تأسست عليها الدراسات السردية العربية، في علاقتها بما هو غربي، كما يجيب على شق من السؤال المطروح آنفا حول دور المرجعية العربية في مثل هذه الاختلالات التي يراكمها النقد العربي، دون أن يعيها، ودون أن تسمح له بالخروج من دائرة مغلقة ومكرورة.

[56]. سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، ص259.

3) خلاصة تركيبية

تتقدم المدونة النقدية العربية، متأسية بالعمل الذي قدمه الناقلون الأوائل، والمتخصصون. وقد أخذنا محمد مفتاح وسعيد يقطين باعتبارهما أعمدة من أعمدة النقد العربي المعاصر، كل في مجاله، وبالنظر لعلاقتهما بالإشكال الذي خلص إليه تتبع الممارسة النقدية العربية. بحيث يأخذ هذان العلمان على عاتقهما مسؤولية التحريف الذي خضعت له النظرية الغربية، في هذا السياق، على يد قرائهما. ذلك أن عملية التلقي تمت بشكل غير مباشر، سمح فيه سياق الاستقبال بنوع من التحريف في المفاهيم والآليات وبحرية في الممارسة لم تتولد عن حرية التأويل للنصوص المدروسة، بل عن حرية التعامل مع النصوص في حد ذاتها، وإن كنا أثبتنا وعي الناقدين بالتصرف النظري الذي يمارسانه على النظرية، إلا أن ذلك يثبت بدوره توخي الحذر في اعتبارهما ناقلين أو وسيطين نظريين، حيث يفقد عملهما إلى حد بعيد نجاعته النقدية في هذه الحالة، وعلى النقد العربي أن ينتبه لذلك

لا بد وأن نسجل هنا، رغبة الناقد العربي في خلق نقد مواز لا يرفض الآخر، لكنه يحاول أن يخلق منه كيانا نقديا خاصا، يستمد معالمه من السياق العربي الخاص، وهو ما وجدناه عند الناقدين، باختلاف الرؤية والتوجه والخلفيات المعرفية والتراثية، حيث يظهر تمسك محمد مفتاح بالتراث أيما ظهور، متأت عن وعي الناقد به، وخاضع للتوجه الذي لا يرفض الازدواجية المعرفية التي لا تلغي علاقة الأنا بذاتها أولا وبغيرها ثانيا، وهو الصوت الذي يتنامى كلما تنامت العلاقة مع الآخر، إذ يمكننا أن نضيف هنا صوت صبري حافظ في دراسته للتناص في مفاهيم البديع العربي:

> "إذا أردنا لدراساتنا عن رؤى النقد الجديد ومفاهيمه أن تتجاوز حدود النقل والتعليق الهامشي على انجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب، فلا بد لنا أن نعقد نوعا من الحوار الجدلي الخلاق بين هذه الإنجازات، وإنجازت النقد العربي في عصوره الزاهرة. فلن يمد هذا جذور المفاهيم الجديدة في تربة نقدية صالحة فحسب، ولكنه قد يمكننا من الإسهام الفعال في هذه الثورة النقدية المعاصرة، ومن إعطاء كشوفها خصوصية متميزة، تمكننا من إثراء ممارساتنا النقدية التطبيقية وتعميقها"[57]

[57] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص61.

ولئن كانت العلاقة التي يبنيها الفكر العربي المعاصر، في حد ذاتها تطرح إشكاليات أكبر مما يتم التعامل معه هنا على أنه نوع من التوفيق[58]، فإن العمل النقدي كثيرا ما يستثمر المقولات التراثية ويعيد إنتاجها بصبغة غربية، دون الإشارة إلى عملية التغيير التي يلحقها الناقد سواء بالنظرية الغربية، التي عادة ما يتم الانطلاق منها، أو المفاهيم والمصطلحات التراثية التي تكون بديلا حاضرا بالقوة، وإن اختلفت السياقات المعرفية والأسس التي يتم من خلالها بناء المفاهيم أو سحبها نحو ما يريد الناقد. أو يتم المزج ببساطة بين نظريات ومناهج ومقولات غربية مختلفة، بغية الوصول إلى هدف يرسمه وعي الناقد الخاص. وفي الحالتين، يكون السؤال هنا، حول ما إذا كان **هذا التركيب الذي يقوم على التشظي والتقطيع لا التقاطع، والشتات الذي تعاني منه المدونة النقدية العربية في علاقتها بمعرفة أخرى يمكن أن يؤسس بدوره لمعرفة، بصرف النظر عن المواقف الإيديولوجية من ذلك. أو على الأقل يمكنه أن يقوم بنقل معرفة ما وفقا للأسس الإبستيمية ؟**

سؤال كهذا، لا يمكن الإجابة عنه، ما لم يتجاوز النقد العربي، حالة التراكم التي بدأ يصنعها، والتي يمثلها النشاط المغربي، كما لاحظنا من خلال الأسماء التي قدمناها هنا، أحسن تمثيل، تكفيه في ذلك شهادة كشهادة نبيل منصر حين يعترف بالدور الريادي للجامعة المغربية قائلا:

> "وقد كان للجامعة المغربية دور رئيس في جعل [الحركة النقدية الهامة الجديدة] تبلور تعاقدا متناميا بالالتزام بالمعرفة والمنهج في تهيء وضعية علمية تسمح بإنتاج التراكم...وقد أفسحت دراسة محمد بنيس تحديدا ...في تأسيس رؤية جديدة تغيرت معها ملامح الدراسات الشعرية بالمغرب ووجهتها، ومكنت جيلا جديدا من الباحثين من دراسة محاور محددة ودقيقة في متن الشعر العربي الحديث، بما يسهم في شحذ الأسئلة وإثراء مشهد التراكم المعرفي المنشود"[59]

ذلك أن السؤال يحتاج إلى البحث عن الكيف بدل الكم، وتجاوز البطولات والزعامة النقدية، وصنع الأحكام وتوجيه التفكير النقدي نحو توجهات خاصة، تحتجب خلف مقولات كثيرا ما تؤدي إلى مغالطات

---

[58] يقدم أحمد محمد سالم، طرحا مفصلا للإشكاليات التي يطرحها التعامل العربي مع التراث، منذ بداية العصر الحديث، ومن بين الأصوات نجد الصوت الذي ذكرناه في هذا السياق كما نجد مراحل وسياقات أخرى، انظر كتاب "إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر" دار رؤية، مصر، ط 01:2010، ص64.

[59] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص.

من حيث علاقتها بالتفكير الغربي ظاهريا، مع التصرف فيه، باطنيا، وفق أهواء وميولات النقاد الخاصة، أو استراتيجياته أحيانا:

"تبنى الكتاب مفهوم النص المقترح لتطوير الثقافة العربية وإغنائها وتوحيد التفكير فيها حتى يتسنى إقامة تفاعلات إيجابية بين الثقافات التي نتأثر بها ونؤثر فيها، وحصول **الفهم السريع والصحيح**. كما استند إلى **مفاهيم ميتافيزيقية وكوسمولوجية وفيزيائية لتحقيق الكونية المنهاجية حينا من الدهر**"[1]

وعليه، فإن الوعي النقدي الذي كثيرا ما يتحدث به نقادنا، لابد وأن يتجسد فعليا من خلال صنع استمرارية فكرية، تحتاج بدورها إلى نوع من القطيعات، لتأسيس المعرفة.

[1] محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص198

خاتمـــــــة

معرفيا، تزامنت عملية التلقي لما أنتجه الغرب مع أوج الحضارة العربية، ما يثبت أن هذه العلاقة عنصر فعال وجزء لا يتجزأ من البناء الحضاري لأي أمة من الأمم. وقد عاد هذا التعالق بين الضفتين مع لحظة زمنية فارقة في التاريخ العربي ارتبط بدوره بفكرة النهضة، وأنتج كما معرفيا هاما على مستويات عدة من بينها المستوى النقدي الذي تناولنا قسما منه في هذا البحث.

ومثلما أنتج فكر ما بعد الحداثة أسئلة قصوى تعيد النظر في المعرفة التي وصل إليها الإنسان الحديث، يمكن أن تنتج المعرفة العربية –إن جاز تسميتها كذلك– أسئلتها التي تحاول من خلالها أن تؤسس لعصر جديد ينبني على حس السؤال وجرأة الإجابة. وهو ما نزعم أن دراستنا للنظريات النقدية الغربية وما أنتجه التلقي العربي لها من إشكاليات، يصب في إطاره. حيث صارت هذه الإشكاليات هاجسا يسيطر على الساحة النقدية، ويدفع نحو أفق السؤال عن جدوى هذا التعالق بين الضفتين الثقافيتين، وعما أفرزه من إمكانيات علمية ومعرفية.

ولا يسعنا في هذا المقام، استعادة النتائج المتوصل إليها نظرا لتشعب المادة المدروسة، غير أننا سنجمل أهمها على النحو التالي:

- يتوغل تاريخ التلقي العربي للمقولات النظرية الغربية في عمق المدونة النقدية العربية، حيث أثبتت هذا الاخيرة حضورها وتأثيرها على النقاد العرب، غير أنها أثبتت في الآن نفسه أن تاريخ الإشكالات التي يفرزها التلقي قديم أيضا قدم العلاقة ذاتها وليس حكرا على النقد الحديث أو المعاصر، كما أثبت ما لروافد الانتقال من دور أساسي في ذلك على رأسها الترجمة.
- تعتمد عملية التلقي على الخلفيات المعرفية والسياقات التي تحدث فيها هذه العملية، ذلك أن النصوص تملك استراتيجيات معينة وتخضع مهما كانت علميتها لتأويل المتلقي سواء كان تأويلا محدودا أو غير ذلك، وهو ما أنشأ قراءة خاصة للمفاهيم النظرية الوافدة إلينا بحسب منطلقات كل باحث وناقد. وهو ما لا يطرح إشكال البحث عن الهوية والعلاقة مع الغرب فحسب، بل إشكالا علميا دقيقا يتعلق بهدم البنيات الأساسية في العلم عن طريق هدم مصادره وطمس هوياته. وإن كان التوليف الذي تتعامل به المدونة العربية مع أصولها الغربية أمرا منطقيا ومحمودا، فهو في

مواقع كثيرة من مدونتنا ليس كذلك لأنه يتعدى فكرة التوليف إلى الطمس، والإخلال بالأصول النظرية التي تتغير تباعا.

- أنتجت هذه العلاقة الشائكة، دراسات عدة حاولت رصد حدودها وفكها والوصول بها إلى بر ما، غير أن معظم هذه الدراسات وإن تمكنت في الكثير من الأحيان من رصد المشكلات وفكها أحيانا إلا أنها تعاني من النزوع نحو خلق نظرية عربية موازية وتتراوح بين الرفض للمعطى الغربي أو التصرف فيه أو تركيبه أو العودة إلى النقد القديم وما أنتجه النقاد القدامى لإيجاد مقابلات موازية. وتعاني من سؤال القصور وأزمة الهوية بعيدا عن أسئلة المعرفة وانفصالها عن السياقات الزمنية والمكانية خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنظرية التي يفترض ألا تعاني من أزمة الانتماء.
- لقد كانت النتائج المتوصل إليها متشابهة في كل البحوث التي تناولت هذا الموضوع، وعليه سيكون تعميم النتائج ممكنا وحقيقيا حتى بالاعتماد على نظرية واحدة.
- تقوم النظريات النقدية الغربية على أسس فلسفية ومعرفية وإيديولوجية معينة تجعلها تتوجه نحو موضوعها برؤية واضحة المعالم والأطر والاستراتيجيات، غير أن الملاحظ في المقابل على المدونة العربية أنها تفتقر في أحيان كثيرة للإستراتيجية في عملها وتنكب على نوع آلي من التطبيق للمقولات الغربية دون مساءلتها أو استيعابها، وإن كنا نسجل حضور القدرة على الأشكلة والتمثل مع غياب وسائل القراءة ما يجعل هم الباحث إيجاد مسوغات نظرية ومنهجية وآليات قرائية ضمن ما تمنحه آليات الخطاب النقدي الحديث. وبعيدا عن كون مثل هذا التوجه عيبا في حد ذاته، فهو يشير إلى عيب أخطر يتمثل في غياب العقل النظري في جزء مهم من المدونة العربية، فكل من وجدناهم مجرد ناقلين لما أنتجه الفكر الغربي أو مركبين له مع مقولات النقد القديم في محاولة لإعادة بناء التراث ومنح هوية عربية لتلك المقولات. غير أن الوعي النظري ظل غائبا في معظم الأحيان. وهو الغياب الذي يجعل المساحة النقدية العربية بعيدة عن التطور وعن الاستيعاب، كما يمكنه أن يبرر إشكاليات أخرى كثيرة مما سيلي:.
- تتقدم نظرية التناص باعتبارها واحدة من النظريات التي انتقلت بشكل واسع إلى المدونة العربية في العشريتين الأخيرتين، وهو ما جعلنا نختارها أنموذجا تطبيقيا لهذا الموضوع. وتناسب لفكرة الاختلاف المرجعي والاستراتيجي للتنظير الغربي، فما جعل باختين يتوجه نحو حوارية اللغة فكر لغوي ماركسي، وما جعل جوليا كرستيفا تحول الحوارية إلى تناص فكر نصي له جذوره في أوروبا الستينات ، وما جعل جيرار جنيت يلتصق بالتقنية رغم انفتاحه البنوي، خروج بالنص النقدي

والأدبي عن أطر الإيديولوجيا وحضورها الذي صاحب هذه النظرية. غير أن الملاحظ عند قراء النظرية ومقدميها والمشتغلين بها على النصوص العربية شعرا ونثرا، أنهم لم يقدموا لها على هذا الأساس، إذ اكتفوا بالإشارات العامة والتاريخية التي تناقلها الواحد عن الآخر في غياب كلي للوعي النظري بالسياقات العامة للنظرية، وأسسها ومرجعياتها، ما لم يحرك روح السؤال والمراجعة، فما يقدمه ميخائيل باختين سيهدمه ريفاتير، وما قدمته جوليا كرستيفا يعد قراءة لا أكثر لعمل باختين الذي قدمته للقارئ الأوربي في سياق معرفي مغاير، وما أنتجه جيرار جنيت هو تطوير لمجهود لورون جيني في هذا الإطار وهو الاسم الغائب عن مدونتنا مع أسماء أخرى كثيرة مثل شنايدر وكومبانيون وغيرهم، ما يثبت حالة التكرار والتوارث النقدي.

- خلق الاهتمام بالتطبيق الآلي للمقولات الغربية الوافدة نوعا من الإهمال للنص الأدبي الذي تحول إلى مطية للتطبيق والاحتكاك النظري بدل أن يكون هدفا في حد ذاته وهو إشكال تطرحه المدونة الغربية ولكنه يطرح في النقد العربي بحدة أكبر وخطر أوسع.

- يعود سبب هذا الغياب والتفكك في الرؤية إلى الاعتماد المباشر للناقد العربي على الترجمات وليس على الأصول الغربية عدا القلة القليلة، حتى وإن أشار النقاد إليها أحيانا إلا أن العمل يدل دليلا قاطعا بعد عملية المقارنة بينهما على غياب قراءة حقيقية. وهو إشكال خطير جدا لا يمس الدقة العلمية فحسب بل الأمانة المعرفية أيضا.

- تعاني الترجمات من نقص كبير في الحضور والانتقائية والجزئية والتكرار ما يؤثر سلبا على عملية التلقي، بحيث تقدم مادة معرفية وعلمية ناقصة للمتلقي ما ينجر عنها انتقال ناقص للمدونة الغربية، كان له دور كبير في صعوبة عملية التلقي واختلال المفاهيم.

- على المستوى الاصطلاحي، يتعقد إشكال النظرية لما تفرضه المصطلحية من دقة وسلاسة في التعبير، حيث يدخل التناص ضمن المصطلحات التي أصبحت، بالنظر إلى نوعية استخدامها عامة، بحيث تمدد استخدامه من طرف رؤى عديدة، وصار قابلا في هذه الحالة ليستوعب مجموعة

أفكار مختلفة، غير أن الحاصل مع النقد العربي أنه لم يستوعب ذلك في محطات تعامله مع المصطلح بل سحب مجموعة مفهومية وترسانة مصطلحية خاصة، من التراث العربي.

- إن هذه النتائج التي أثبتها تتبع نظرية من النظريات التي يتلقاها النقد العربي، على المستوى الاصطلاحي، يتفق تماما مع النتائج التي توصل إليها باحثون آخرون في هذا المجال، ويؤكد على المشكلات ذاتها، ما يعني أن النتائج التي طبقت على العينة النقدية الضيقة، يمكن أن تعمم على مجموع المصطلحية النقدية العربية دون أن يكون في ذلك إجحاف أو تسرع. والظاهر أن معاناة المصطلح ليست حكرا على الدرس النقدي، بل حتى على الدرس اللساني الذي بات يعاني من المعضلات ذاتها خاصة ما تعلق منها بالتشتت المصطلحي.

- وإذا كان الأمر كذلك اصطلاحيا ومع غياب ترجمات علمية وافية، لا بد وأن يواجه المفهوم خلطا وضمورا وغيابا خطيرا أدى إلى نوع من الارتباك المفاهيمي الذي جعل المدونة النقدية العربية تسبح في ضبابية مفهومية كثيفة وتبتعد عن الأصل الغربي بعدا عميقا أحيانا كثيرة. وإن كانت المفاهيم قادرة على التحول أثناء هجرتها فإن ما حصل لها عربيا لم يكن تحولا سليما ومنطقيا بل خرقا واضحا لأسسها وغيابا للاستيعاب النظري لها.

- اعتمدت النصوص النقدية العربية، خاصة في العشرية الأخيرة على نظرية التناص في مقاربة النصوص الأدبية شعرا ونثرا ومسرحا، غير أن اختلاف المدونات التطبيقية داخل كل جنس/ نوع أدبي أو في كل جنس/ نوع على حدة، لم يغير من طبيعة الإشكالات التي تقابلنا على مستوى المقاربة، حيث تشتكي جميعها من العناصر ذاتها أحيانا، وهو ما يعني عمومية المشكلة وعلاقتها بطريقة التلقي والتفكير، ناهيك عن المشاكل التي يقتضيها كل نوع. وإجمالا يمكن أن نوجز الإشكالات التي أفرزها التطبيق على النحو التالي:

-غلبة الدراسات الشعرية على الأنواع الأخرى. ونزعم أن ذلك عائد إلى نوع من الرغبة في سحب المعطى الغربي نحو الماهية العربية، حيث تمت دراسة الشعر باعتباره ديوان العرب دراسة تستفيد من

المقولات الغربية نظرا لما يكتنزه التراث النقدي والبلاغي العربي من حضور لمقولات نقدية رائدة في هذا المجال.

-الخلط المنهجي بين مفاهيم التناص، واعتبارها عملا واحدا ومفهوما واحدا وغياب بعض الأسماء غيابا تاما مقابل حضور كل من جوليا كرستيفا وجيرار جنيت حضورا كبيرا واعتبار مقولاتهما مقولة واحدة وشرح هذا بتلك، وهو ما يثبت غياب آلية قرائية وفهم صحيح للمعطى النظري الغربي في هذا المجال.

- الاعتماد على أعمال النقاد العرب الأوائل في هذا المجال وعلى رأسهم: سعيد يقطين، محمد مفتاح، ومحمد بنيس وعدم العودة للنقاد الأصليين إلا فيما هو عام، ما جعل الأخطاء متشابهة ومتكررة. وسمح بنوع من الارتجالية التطبيقية والتركيبية تأسيا بهؤلاء.
- عودة المقولات النقدية القديمة في مجال السرقات واعتمادها نظاما مصطلحيا ورؤية نقدية أيضا ولا أدل على ذلك من نوعية الأحكام التي يصل إليها الباحثون.
- غياب آليات القراءة التطبيقية، عند أكثرية الدارسين، وتعويضها بقراءات عامة وتقليدية على رأسها المقارنة بين النصوص وتحليلها أحيانا تحليلا عاما.
- اختراع مواد نظرية وتطبيقية غريبة كما حدث مع عز الدين المناصرة في علم التناص المقارن، حيث ألبس مفهوم التناص عنوة للأدب المقارن، وقدم قراءات في غاية الغرابة، مقترحا إياه بديلا لقراءات نقدية كثيرة.
- طغيان الأحكام التقيمية على النتائج المتوصل إليها، حيث يكون الهدف هو مدى إجادة الشاعر أو الناثر أو المسرحي وإبداع شيء جديد من النص القديم، وهو ما يبتعد عن أصل النظرية الغربية التي تعتمد أساسا على البنية ويؤكد على الحضور اللاواعي للتفكير النقدي العربي القديم حيث تقتصر الأحكام على الجودة والقبح، ما يحيلنا إلى مشكلة الجديد والقديم مع الشعراء والنقاد في العصر العباسي.

وهو ما يعني أن التطبيقات النقدية في هذا المجال كانت بعيدة كل البعد عما تقدمه النظرية الغربية خاصة من حيث الآليات التي تعتبر حجر الأساس في هذا الباب، ولعل السبب الرئيس في ذلك يعود أساسا إلى عدم اطلاع الدارسين على الأصول الغربية للنظرية واعتمادهم على ما تقدمه الترجمة -على علاتها-من جهة، وما تقدمه الأسماء النقدية العربية الهامة من جهة أخرى. وهو ما يطرح سؤالا جوهريا حول نوعية القراءة التي قدمتها هذه الأسماء للقارئ العربي باعتبارها مرجعا علميا يعتمد عليه جعلها تقوم

مقام النص الغربي في حد ذاته، بالنظر إلى عمليات التعديل والتحوير التي مارستها هذه النصوص على النصوص الغربية، وهو ما لا يمكن اعتباره سؤال إدانة لهذه العمليات، بل سؤال تحفظ حول الإشكاليات التي تمخضت عن هذه العملية. ذلك أننا افترضنا بداية أن الخضوع لإستراتيجية تحليلية خاصة، كما هو الحال عند محمد مفتاح أو سعيد يقطين أو عند كثير من النقاد العرب–حديثا– تنبني على التركيب بين مقولات نظرية مختلفة، سواء أخضعت تلك المقولات إلى نوع من الانتقائية والتلفيقية أم لا، يحتاج إلى خلق مجال مفاهيمي وأطر نظرية جديدة تُستوعب من خلالها بنية المفاهيم السابقة التي هاجرت من أقاليمها المفاهيمية الطبيعية نحو آفاق أخرى يلزمها بالاندماج، دون أن يأخذ ذلك مظهر الإكراه أو التعدي.

إن قراءة كالتي قمنا بها في هذا البحث، لا تخرج عن إطار المحاولات التي تسعى لتقديم رؤية نظرية واضحة وعلمية –قدر الإمكان– للحالة التي صار عليها النقد العربي، مقابل ما يوجد حوله من معرفة عالمية تدعوه لا للاستهلاك السلبي والأعمى بل للتشبث ما أمكنه ذلك بروح العلم والسعي الجاد نحو المعرفة. وهي قراءة لا تدعي الكمال ولا الجرأة ولكنها تسعى سعيا حثيثا لتقديم جزء بسيط من الصورة المنكسرة لوجهنا النقدي. وما ينتجه الفكر البشري، وأنتجه خلال كل الحقب، يثبت ضآلة الإنسان في مواجهة الحقيقة، ويعطي أسئلتنا التي طرحناها في هذا البحث مشروعيتها وجدواها، ويفتحها على أجوبة ممكنة ستقدمها المدونة النقدية في حد ذاتها، مادام النقد يشتغل بآليته ذاتها على نفسه كما يشتغل على النصوص الأدبية، ولا أدل على ذلك مما توصل إليه الناقد تودوروف حين قدم في كتابه الأدب في خطر" رؤية ناقدة لمشروع كان هو أحد أهم مؤسسيه. ما يعني أن السؤال في مجال المعرفة، ليس مشروعا فحسب بل ومطلوبا أيضا. وحسبنا أننا حاولنا السؤال وإن خذلتنا القدرة على الإجابة.

والله ولي التوفيق

الجزائر 2013/02/17.

قائمة المصادر والمراجع

1) قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. ابراهيم خليل، **في نظرية الأدب وعلم النص**، منشورات الاختلاف، الجزائر/الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 01: 2010.
2. ابراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط01: 1986.
3. ابو الحسن سلام، **اتجاهات في النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق**، مؤسسة حورس الدولية/ مؤسسة طيبة، مصر ط01: 2005.
4. إحسان عباس **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، دار الشروق، عمان، ط01:2001
5. أحسن مزدور، **مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1: 2005.
6. أحمد السماوي، **التطريس في القصص**: ابراهيم الدرغوثي أنموذجا،سفاقص،2002.
7. أحمد أمين، **النقد الأدبي**، موفم للنشر الجزائر، د ط: 1997.
8. أحمد بوحسن، **في المناهج النقدية المعاصرة**، دار الأمان، الرباط، ط01: 2004.
9. أحمد زنبير، **المعارضة الشعرية: عتبات التناص في القصيدة المغربية**، دار أبي رقراق، الرباط، ط 01: 2008.
10. أحمد محمد سالم، **إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر**، دار رؤية، مصر، ط 01:2010،.
11. أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01: 2004.
12. أرسطو طاليس، **فن الشعر**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة شكري محمد عياد . دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط: 1967.
13. أمبرتو إيكو، **التأويل والتأويل المفرط**، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري.

14. أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تر. خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، مج: 03، ط 02: 2001.

15. أنور المرتجي، **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق/ الدار البيضاء، المغرب، د ط: 1987.

16. برنس جيرالد، **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط01: 2003.

17. برونو كليمون، **حكاية المنهج**، تر: سلمان حرفوش، دار كنعان، دمشق، ط01: 2010.

18. بشير القمري، **شعرية النص الروائي**، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط 01: 1991.

19. بشير القمري، **في انفتاح النص والقراءة**، قافلة الكتاب، الرباط، ط 01: 2000.

20. تزفيتان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط 01: 2005.

21. تزفيتان تودوروف، **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 02: 1996.

22. تزفيتان تودوروف، **نقد النقد: رواية تعلم**، تر: سامي سويدان . مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 01 : 1986.

23. تزفيتان تودوروف: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)** تر: ابراهيم الخطيب، منشورات الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط01: 1982.

24. جاك دريدا، **أحادية الآخر اللغوية**، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط 01 : 2008.

25. جان لوي كابانس، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، تر: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1\1982.

26. جمال بن دحمان، **محمد مفتاح المشروع النقدي**، الدار العربية للعلوم–بيروت–/ دار الاختلاف–الجزائر–، ط01: 2009.

27. جورج مونان **اللسانيات والترجمة** . تر: حسين بن زروق . ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 2000.

28. جورج مونان، **المسائل النظرية في الترجمة**، تر: لطيف زيتونيدار، المنتخب العربي للدرسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 01: 1994.

29. جوليا كرسيتفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 02: 1997.

30. جون ستروك، **البنوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا**، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، د ط: فيفيري 1996.

31. جيرار جنيت، **أطراس**، تر: المختار حسني، موقع

32. http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm18.07.2012

33. جيرار جنيت، عودة على خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط01: 2000.

34. جيرار جنيت، **مدخل إلى النص الجامع**، تر:حمادي صمود وعبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، ط01: 1999.

35. الحبيب الدايم ربي، **نصوص مترابطة، مقاربات تناصية في السرد العربي الحديث**، أزمنة الأردن، ط:01: 2007.

36. حسن حنفي"**هل النقد وقف على الحضارة الغربية**"، ضمن فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط01: 2005

37. حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط: 1997.

38. حسين منصور العمري، **إشكالية التناص: مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا**، دار الكندي، الأردن، ط 01: 2007.

39. حصة البادي، التناص **في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا**، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط 01: 2009.

40. ح
لمي مرزوق، **تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين**، دار النهضة العربية، بيروت1983

41. حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 03: 2000.

42. دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 01: 2008.

43. دومينيك مانغينو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم/ الاختلاف، ط01: 2008.

44. ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية**، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، ألمانيا/ بغداد، د ط: 2007.

45. ربى عبد القادر الرباعي، **البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر: التضمين والتناص نموذجا**، دار جرير، الأردن، ط 01: 2006.

46. روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال**، تر: رعد عبد الجليل جواد . دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط 01: 2004.

47. رودرك م تشيزهولم، **نظرية المعرفة**، تر: نجيب الحصادي، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر/ كندا، دط:د ت.

48. رولان بارت، **عناصر السيميولوجيا**

49. رولان بارت، **هسهسة اللغة**، تر: منذر العياشي، الاعمال الكاملة ،ج05، مركز الإنماء البشري، ط01: 1999.

50. رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، تر:محمد البكري، دار قرطبة، الدار البيضاء، د ط: 1986.

51. رولان بارط، **لذة النص**، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، المغرب، ط 02: 2001.

52. رومان سلدن، **النظرية الادبية المعاصرة**، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، ط 01: 1996.

53. رينيه ديكارت، **مقال عن المنهج: لأحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم**، تر. محمود محمد الخضيري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

54. رينيه وليلك واوستن وارين، **نظرية الأدب**، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 02: 1981.

55. زكريا منشاوي الجالي"**منهج البحث النقدي عند كارل بوبير**"، ضمن فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط01: 2005.

56. سامح الرواشدة، **فضاءات شعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل**، المركز القومي للنشر، الأردن، دت، دت.

57. سامي عبابنة . **اتجاهات النقاد العرب** . عالم الكتب الحديث . الأردن ط01: 2004.

58. سعد البازعي، **استقبال الآخر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط01: 2004.

59. سعد البازعي، **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط01.

60. سعد حجازي، **النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 01: 2001.

61. سعيد سلام، **التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01: 2010.

62. سعيد يقطين/ فيصل دراج، **آفاق نقد عربي معاصر**،دار الفكر،دمشق، ط001: 2003.

63. سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث**، دار رؤية، مصر، ط 01: 2006.

64. سعيد يقطين، **السرد العربي، مفاهيم وتجليات**، دار رؤية، القاهرة ط 01: 2006.

65. سعيد يقطين، **السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01: 2012.

66. سعيد يقطين، **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1: 2008.

67. سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 03: 2006.

68. سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 01: 2005.

69. سليمة عذاوري، **شعرية التناص في الرواية العربية**، درا رؤية، القاهرة، ط01: 2012.

70. سليمة لوكام، **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

71. سمير سعيد حجازي، **معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01: 2005.

72. سيد البحراوي، **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، www.Kotobarabia.Com (كتاب الكتروني)، د.ت

73. شاديا دروري، **خفايا ما بعد الحداثة**، تر: موسى الحالول . دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 01: 2006.

74. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط 18: 2008.

75. صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات، القاهرة، ط 01: 1996 .

76. صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أوت 1992.

77. صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أوت 1992، ص230/229.

78. صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الآداب، بيروت، ط 01: 1999.

79. طه حسين، **حديث الأربعاء**، دار المعارف،مصر، ط12/دت.

80. طه عبد الرحمن، **تجديد المنهج في تقويم التراث**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 02: 1993.

81. عبد الجليل مرتاض، **التناص**، ديوان المطبوعات الجامعية دط: 2011، ص63.

82. عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم، لبنان/ الاختلاف، الجزائر، ط 01: 2008.

83. عبد الرحيم الكردي، **السرد ومناهج النقد الأدبي**، مكتبة الآداب القاهرة، دط:2004.

84. عبد العزيز حمودة . **الخروج من التيه**، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

85. عبد العزيز حمودة . **المرايا المحدبة**، عالم المعرفة، الكويت1998.

86. عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، عالم المعرفة،الكويت، 2001.

87. عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط 01: 1996.

88. عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 02: 2008.

89. عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط: 2007.

90. عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، ط 01: 2007.

91. عبد الله ابراهيم **التلقي والسياقات الثقافية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02: 2005.

92. عبد الله ابراهيم، **العلاقة مع الغرب: الموضوع، الإشكالية، المنهج**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 01: 2000.

93. عبد الله ابراهيم، **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 01: 1990.

94. عبد الله ابراهيم، **معرفة الآخر**، المركز الثقافي العربي، ط 02: 1996.

95. عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 06: 2006.

96. عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 02: 2006.

97. عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي**، دار مجدلاوي، الأردن، ط 01: 2006.

98. عصام خلف كامل **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، دط:2003.

99. العقاد/المازني، **الديوان في الأدب والنقد**، دار الشعب، القاهرة، ط04، دت.

100. العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، مطبعة حجاري، القاهرة، دط/دت،

101. علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي**، دار الشروق، عمان الاردن، ط01: 1997.

102. علي حرب، **الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة**، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء، ص252.

103. علي حسين الكركي، **الإبستيمولوجيا في ميدان المعرفة**، شبكة المعارف، بيروت، ط 01: 2010.

104. عمر أوكان، **اللغة والخطاب**، دار رؤية، القاهرة، ط01: 2011.

105. عمر أكوش، **أقلمة المفاهيم: تحولات المفهوم في ارتحاله**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط 01: 2002.

106. غراهام ألان، **نظرية التناص**، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط 01: 2011.

107. فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، د. ت.

108. فؤاد عفاني، **نظرية التلقي: رحلة الهجرة**، دار نينوى، دمشق، ط 01: 2011.

109. فوزي الزمرلي، **شعرية الرواية العربية: بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها**، مركز النشر الجامعي/ كلية الآداب، منوبة تونس، د ط: 2002.

110. فيصل الاحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، ط01: 2010.

111. قاموس الكامل الكبير، فرنسي/ عربي

112. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط/دت.

113.كاظم جهاد، **أدونيس منتحلا:** دراسة . إفريقيا الشرق/ الدار البيضاء، المغرب، د ط:1991.

114. كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 01: 1979.

115. كمال الرياحي، **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، منشورات كارم الشريف، تونس، ط 01: 2009.

116. كيوان عبد العاطي، **التناص القرآني في شعر أمل دنقل** .، مكتبو النهضة المصرية، القاهرة، 1998.

117. لسان العرب، وكذا المعجم الوسيط، والصحاح، ومقاييس اللغة.

118. http://www.baheth.info/

119. ليديا وعد الله، **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط 01: 2005.

120. ليونارد جاكسون، **بؤس البنوية**، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط 02: 2008.

121. ماجد ياسين الجعافرة، **التناص والتلقي**، دار الكندي الأردن، ط01: 2003.

122. مارك انجنو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني ضمن "في أصول الخطاب النقدي الجديد،عيون المقالات، الدار البيضاء، ط02: 1989، ص101.

123. مجموعة من الباحثين، **آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية ام بنويات؟** تحرير وتقديم فخري صالح، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01: 2007.

124. مجموعة من الكتاب، **العلاماتية وعلم النص**، تر: منذر عياشي، ط 01: 2004.

125. مجموعة من الكتاب، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، تر: أحمد المديني (من مقدمة المترجم)، عيون المقالات، الدار البيضاء/ بغداد، ط02: 1989.

126. محمد أركون، **الإسلام، أوروبا، الغرب: رهانات المعنى وإرادات الهيمنة**، تر: هاشم صالح، دار الساقي، لبنان، ط 02: 2001.

127. محمد الدغمومي . **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر** . منشورات كلية الآداب بالرباط . الطبعة الأولى 1999

128. محمد العمري، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 02: 2004.

129. محمد القاضي **معجم السرديات** ، دار محمد علي للنشر، ط01: 2010.

130. محمد المصفار، **التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عن العرب**، صفاقس، 2000.

131. محمد الناصر العجيمي، **النقد العربي ومدارس النقد الغربية**، دار محمد علي الحامي، تونس،ط01: 1998.

132. محمد بشته في كتابه، **الابستيمولوجيا**، دار الطليعة، بيروت، ط01: 1995.

133. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته**، الجزء الأول/ التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 03: 2001.

134. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته**، الجزء الثالث/ الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 03: 2001.

135. محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنوية تكوينية**، دار التنوير، بيروت/ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 02: 1985.

136. محمد حمد الطيطي، **البنية المعرفية لاكتساب المهارات**، دار الأمل للنشر والتوزيع، اربد الأردن، ط 01: 2004.

137. محمد رجب النجار، **توفيق الحكيم والأدب الشعبي: انماط التناص الفلكلوري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01: 2001.

138. محمد سبيلا، **الحداثة وما بعد الحداثة**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01: 2000.

139. محمد شكري عياد، **في الشعر**، دار الكتاب العربي، القاهرة، دط: 1967.

140. محمد عابد الجابري، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، المغرب، 1989.

141. محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق2003.

142. محمد غنيمي هلال، **النقد العربي الحديث**، نهضة مصر القاهرة، 2001.

143. محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01: 1990.

144. محمد مفتاح، **المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 02: 2010.

145. محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، ط 04: 2005.

146. محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 03: 2006.

147. محمد مفتاح، **في سيمياء الشعر القديم**، دار رؤية، مصر، ط2012:01،

148. محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط01: 2000.

149. محمد مندور "، **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في اللغة والأدب** ، دار نهضة مصر، دط/ دت.

150. محمود عايد عطية، **القيمة المعرفية في الخطاب النقدي**، علم الكتب الحديث، الأردن، ط01: 2011.

151. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، دار الفكر العربي، ط 01: 1996.

152. محمود فهمي حجازي، **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

153. مشتاق عباس معن، **تأصيل النص: قراءة في إيديولوجيا التناص**، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط 01: 2003.

154. مصطفى السعدني، **التناص الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط: 1991.

155. معجب العدواني، **الكتابة والمحو: التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية**، الانتشار العربي، بيروت/ النادي الادبي بحائل، السعودية، ط 01: 2009.

156. منصور العمري، **إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس انموذجا**، دار الكندي، الاردن، ط1: 2007.

157. منير سلطان، **التضمين والتناص: وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجا)**، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ط: 2004.

158. موسى ربابعة، **التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 01: 2000.

159. مؤيد عباس حسين، **البنوية**، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط 01: 2010.

160. ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، دار الفكر للدراسات، القاهرة، باريس، ط 01: 1987.

161. ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**

162. ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، توبقال، الدار البيضاء، 1986.

163. ميشال فوكو، **حفريات المعرفة**، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 03: 2005.

164. ناظم عودة، **تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 01: 2009.

165. نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، توبقال، المغرب، ط2007.

166. نتالي بييغي غروس، **مدخل إلى التناص**، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ط 01: 2012.

167. نهلة فيصل الأحمد، **التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج**، كتاب الرياض، العدد 104، يوليو2002.

168. نورثروب فراي، **تشريح النقد**، تر: جابر عصفور، منشورات الجامعة الاردنية، د ط:1991.

169. الهاشمي العلوي، **التعالق في الشعر السعودي**

170. هانس غادامير، **فلسفة التأويل**: الأصول المبادئ الأهداف، تر: محمد شوقي الزني، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم/ المركز الثقافي العربي، ط 02: 2006.

171. هنري بيجوان وفيليب تارون، **المعنى في علم المصطلحات**، تر: ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 01: 2009.

172. يان مانفريد، **علم السرد**، تر: اماني ابو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط 01: 2011.

173. يوسف مقران، **المصطلح اللساني المترجم**.

174. يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/ بيروت، ط01: 2008م.

2) قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1. Alain Rey, **Terminologie noms et notions**, que sais je, presse universitaire de France,1979.
2. André Lalande, **Vocabulaire technique et critique de la philosophie**, presses universitaires de France, 11e édition, Paris,1972.
3. Antoine Compagnon, **La second main**, Seuil,1979.
4. Arnaud de la Croix, **Barth pour une ethique du signe**, De Boock-wesmael s.a Bruxelles, 1ed: 1987.
5. Catherine Depretto:"**Mikhail Bakhtine aujourd hui**" in **L heritage de Mikhail Bakhtine**, presse universitaire de Bordeaux1997.
6. Cathriene Bouthors-Pallart, **Julia Kristeva**, ADPF, ministre des affaires etrangers, Mars 200.
7. **Dictionnaire de linguistique**, Larousse .Bordas/ HER 2001.
8. Dominique Maingueneau , **Les Termes clés de l'analyse de discours** Memo,1996.
9. Gerard Genette**, Fiction et diction**, Seuil, 1991/ 2004 pour la composition du livre.
10. G Genette, **Figure 1**, Seuil1966.
11. G Genette**, Introduction à l architexte**,Seuil 1979.
12. G Genette, **Mimologique**s, Seuil, 1976.
13. G Genette, **Palimpsestes: la littérature au second degré**, seuil, 1982.
14. G. Genette, **Discours du reçit**, 1er ed: 1972.
15. G. Genette, **Esthetique et poetique**, sueil, 1992.
16. G. Genette, **Figures2**, Seuil, 1969.

17.G. Genette, **L œuvre de l art**, seuils 2010.

18.G. Genette, **Seuils**, seuil, 1987.

19.G. Genette, **Nouveau discours du recit**,Points Essais, 2007.

20.G.Genette, **Figure 3**, Seuil : 1972.

21.Georges Poulet , **La conscience critique**, librairie José Corti, paris 1971.

22.Groupe de chercheurs, **Pretexte Roland Barthes** colloque de cerisy ; dirigée par Antoine Compagnon, union generale d editions, paris ;1978.

23.Groupe de chercheurs, **Theorie du genre**, seuil 1986.

24.Julia Kristeva **Séméotiké, recherché pour une semanalyse**, Seuil: 1969.

25.J Kristeva : **« une poetique ruinee » in Mikhail Bakhtine,la poetique de Dostoievski.**

26.J Kristeva, **Le langage cette inconnu**, une initiation à la linguistique, Seuil: 1981..

27.J Kristeva: **Le texte du roman,** mouton publishers. Third printing.

28.J kriteva, **La traverse des signes**, Seuil 1975.

29.Jaques Derrida, **De la grammatologie**,Minuit,Paris,1967.

30.Jean Le Galliot, **Psychanalyse et langage litteraire**, Nathan :1977.

31.Jean louis Houdebine, **Langage et marxisme;**

32.Jean Peytard, **Mikail Bakhtine: Dialogisme et analyse du discours**, Bertrand Lacoste 1995..

33.Jean Starobinski **Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand de Saussure**, Gallimard 1971

34.Jean Yves α Marc Tadié, **Le sens de la mémoire**, Gallimard: 1999.

35. Jean-Claude Milner, **Le pas philosophique de Roland Barthes** , Verdier: 2003.

36. Jean-yves Tadié, **La critique litteraire au 20 sciecle**, Belford, Paris1987.

37. Laurent Jenny: **La startegie de la forme**, Poetique n 27/ 1976.

38. **Le Nouveau Petit Robert**, Robert 2003.

39. **Le Petit Robert**

40. **Le Robert**, dictionnaire historique de la langue française, tom03.1998.

41. Lexique des termes littéraires, sous la direction de Michel Jarrety, Librairie Generale Française, 2001, p231.

42. Mikhail Bakhtine (V. N.Volochinov), **Le marxisime et la philosophie du language**, Minuit : 1977.

43. M Bakhtine , **Esthétique et théorie du roman,** Gallimard,1978**.**

44. M Bakhtine :**Esthetique de la creation verbale**, traduit par:Alfreda Aucouturier, Gallimard :1984.

45. M Bakhtine ; **Ecrits sur le freudisme**, l Age dhomme Lozan, 1980.

46. M Bakhtine, **La poetique de Dostoievski**, traduit par: isabelle colitcheff, Seuil 1970

47. M Riffaterre, **La production du texte**, collection poetique, Seuil, 1979.

48. M Riffaterre, **La syllepse intertextuelle**, Poetique n 40. novembre 1979.

49. M Riffaterre, **Semiotique de la poesie**, traduit par Jean Jacques Thomas, Seuil 1983.

50. M. Schneider**, Blessure de la mémoire**, Gallimard: 1980.

51. Marc Goldschmit, **Jacques Derrida, une introduction**, Pocket: 2003. [

52. Michael Riffaterre : **« La trace de l intertextes»**, in Jean Peytard, Bakhtine : dialogisme et analuse de discours.

53. Michael riffaterre, Essaie de stylistique structurale,trad: Daniel Delalos, Flamarion1971.

54. Michel Arrivé, **Linguistique et psychanalyse**, Méridien1986 .

55. Michel jarrety **Lexique des termes litteraires** , librairie generale francaise 1 ed 2001.

56. Michel Schneider, **Voleurs de mots**, Gallimard,1985.

57. Nathalie Piégay-Gros, **Introduction a l intertextualité**,Nathan\VUEF, Paris2002.

58. Nicolas Zavialoff:" **l enonciation chez Bakhtine" in l heritage de Mikhail Bakhtine,** presse universitaire de Bordeaux1997.

59. Oswald Ducrot et T Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** , sueil 01 ed, 1972.

60. Paul Benichou, **L ecrivain et ses travaux** ; librairie jose corti ;peris : 1967.

61. Philippe Sollers, Ecriture et revolution, entretien de Jacques Henrik, in Theorie d ensemble, Seuil1968, p77.

62. Pierre Zima, **Critique litteraire et esthetique, les fondements esthetique des theories de la littérature**, L Harmattan,2003.

63. Roland Barthes , **Le bruissement de la langue**, Seuil : 1984.

64. R Barthes , **All except you,** Ouevres completes, T4,P968.

65. R Barthes, **le plaisir du texte** précédé de Variations de sur l ecriture, Seuil,2000.

66. R Barthes, **Oeuvre Complètes**, t2, ,1962-1967,Seuil:2002.

67. R Barthes**, Roland Barthes par Roland Barthes**, oeuvre completes, T4, Seuil : 2002.

68.R Barthes**, SZ.** Sueil ; ed 01 .1970.

69.R Barthes: « **Thèorie du texte** » Encyclopedea Universalis.

70.R. Jakobson**, Qu'est-ce que la poésie** , in : R .Jakobson, Huit question de poétique, Pars, Seuil, 1977.

71.R.Jakobson, **Qu'est-ce que la poésie ?**, in : R .Jakobson, Huit question de poétique, Paras, Seuil, 1977.

72.Sophie Rabau, **L intertextualité**, Flammarion:2002.

73.Tzevetan Todorov, **La theorie litteraire, textes des formalistes russes**,

74.T Todorov, **Litterature et signification**, Librairie Larouse, Paris : 1967.

75.T Todorov, **Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique suivi des ecrits du cercle de Bakhtine**, Seuil, 2ed:1996.

76.T Todorov, **Qu est ce que le structuralisme**, seuil : 1968

77.T Todorov: **Critique de la critique**, Seuil, Paris: 1984.

78.T Todorov: **Poétique de la prose**, Seuil, Paris: 1970.

79.**Textes et intertexte**s etudes reunies par Eric le calvez et marie claude canova green, rodop bv a,esterdam, atlanta 1997.

80.Thomass Cuhn, **La structure des revolutions scientifiques**, flammarion : 1972.

81.Tiphaine Samoyault, **l Intertextualité , memoire de la litterature**, Nathan\SEJER,2004.

82.Vladimir Ciline, **Le dialogisme dans le roman algerien** Thèse de Doctorat, Université Paris 13, 1999, http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.htm

83.Wolfgang Iser, **L acte de lecture**, théorie de l effet ésthetique, Mardaga,1985.

84. Ylvian Auroux, **La philosophie du langage**, presse universitaire de France, 2008.

فهرس

الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة..... أ
مدخل:..... 13
1) العلاقة مع النقد الغربي، تاريخ التلقي..... 16
2) نقد النقد بين النقد والإبستيمولوجيا..... 26
1. الانا ونقد النقد، رؤية تودوروف..... 27
2. نقد النقد والإبستيمولوجيا..... 31

القسم الأول: التناص بين المفهوم والمصطلح في النقد الغربي المعاصر..... 36
الفصل الأول: المصطلح وسعة المفهوم..... 38
1) ميخائيل باختين: الحوارية/ التناص..... 39
2) جوليا كرستيفا: بين النص والتناص..... 53
3) رولان بارث ونظرية النص..... 65
4) ميشال ريفاتير: التناص وفعالية القراءة..... 71

الفصل الثاني: بين غياب المصطلح وطواعية المفهوم..... 80
1) أنطوان كومبانيون: الاستشهاد..... 81
2) ميشال شنايدر: التناص/ السرقة الأدبية..... 85
3) لورون جيني: تطويع المفهوم..... 94

الفصل الثالث: التناص وتضييق المفهوم..... 101
1) جيرار جنيت: العلاقات عبر النصية..... 102
2) محاولات جديدة للتصنيف..... 121
1. تصنيفات بييغي غروس..... 123
2. تصنيفات تيفين صاميول..... 127

القسم الثاني: نظريات التناص وإشكاليات التلقي النقدي العربي..... 133
الفصل الاول: إشكالية المصطلح والمفهوم..... 135
1) إشكالية المصطلح..... 136
2) إشكالية المفهوم..... 200

الفصل الثاني: إشكالية الممارسة النقدية..... 235
1) في قراءة العتبات..... 237
2) القراءة التناصية للشعر..... 248
3) التناص والتحليل السردي..... 267
4) التناص في القراءات النقدية المسرحية..... 283
5)خلاصة..... 292

الفصل الثالث: التناص والمرجعية العربية (دور الوسيط النقدي)..... 295
1) محمد مفتاح وتحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص)..... 296
2) سعيد يقطين والعلاقت عبر النصية (التناص والسرد) 323
3) خلاصة تركيبية..... 351

خاتمة..... 354
قائمة المصادر والمراجع..... 361
فهرس الموضوعات..... 383
ملخص.....

ملخص

A un certain moment de son historique, la critique arabe a pu établir des liens avec d'autres cultures notamment la culture occidentale ; dans la mesure où ce fait, tout à fait naturel, existe dans l'itinéraire de chaque nation et reflète l'interaction des civilisations. D'ailleurs, le développement de la pensée et de la critique arabes, a été favorisé par l'apport de la pensée occidentale et de ses théories, même pendant les périodes les plus marquées de rejet et de collision entre les deux cultures.

Cependant, cette relation a soulevé dès son départ des problématiques liées au processus de la réception en lui-même, qui sont illustrées par les premières lectures du livre « Poétique », créant ainsi une problématique d'ordre notionnel et terminologique, tout en modulant les propos d'Aristote, et les présentant d'une façon incorrecte aux lecteurs de la culture réceptrice.

En fait, c'est l'erreur habituelle qui ne cesse de se répéter chaque jour dans les contextes cognitifs actuels, qui tâchent de s'adapter aux courants occidentaux de la critique d'un coté, et d'avoir leur propre vision inspirée des différents contextes culturels et idéologiques, d'un autre coté. Ce qui influence le processus de la critique ainsi que le corpus critique arabe mis en contact avec les théories occidentales. Cela nous a incités à s'interroger sur les problématiques que suscite le processus de la réception dans le corpus critique arabe.

Ce sujet a fait couler beaucoup d'encre depuis que le contact avec la critique occidentale commençait à s'installer à l'époque moderne. Or le problème que posent les théories contemporaines et leurs méthodologies est beaucoup plus complexe par apport aux anciennes. Malgré les travaux critiques arabes l'ont souvent affronté, il n'a pas été suffisamment exploré dans les recherches ; nous ne retrouvons guère de livres qui n'ont abordé les questions de terminologie ou de méthodologie, par contre, il n'existe aucun ouvrage _

sauf dans des cas rares- qui reconsidère les travaux déjà effectués dans ce cadre en arabe, et c'est cela qui nous a motivés à entamer cette recherche.

Vu l'ampleur du travail à accomplir, qui ne peut se contenter d'un effort individuel, nous avons opté pour travailler uniquement sur un seul modèle théorique à travers une des dernières théories qui ont influencé le lecteur arabe, solidement fondée sur le plan terminologique ainsi que pratique, à savoir **la théorie de l'intertextualité**. Nous avons préféré utiliser le terme théories, au pluriel au lieu du singulier, par soucis de fidélité à ce qui a été cité auparavant dans le corpus occidental, car cette notion a subi des changements selon la diversité des paradigmes de ses fondateurs et leurs orientations générales. Ainsi, nous avons essayé de décortiquer les problématiques soulevées par la réception de l'intertextualité chez les théoriciens arabes, nous disons bien « arabes », car le corpus choisi contient des travaux critiques orientaux et magrébins. Et cela sans privilégier un critique au détriment de l'autre, puisque le corpus critique obtenu est destiné en principe à la réception, ce qui nécessite une lecture objective, sauf si la stratégie de la recherche l'exige. Donc, nous avons choisi d'élargir le corpus, dans l'objectif d'atteindre les résultats qui peuvent être généralisés, bien que nombre de chercheurs préfèrent ne pas avoir recours à un corpus vaste afin de ne pas se perdre.

Ce travail s'inscrit dans le cadre de **critique de la critique**, mais nous avons tenté de le dépasser en s'ouvrant sur d'autres questions épistémologiques puisqu'il s'agit bien ici, avant tout, d'une question épistémologique. Ainsi Nous avons étalé les théories qui identifient le rapport de notre thème avec les deux domaines, notre choix a été justifié dans la partie introductive qui vise à cerner les liens qui existent entre la critique arabe et la critique occidentale depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Comme nous avons essayé d'explorer les problématiques, nées de cette rencontre de critiques, en écartant toute tentative de fouiner dans son historique.

La théorie occidentale se met en avant, dans le domaine de l'intertextualité – en tant que modèle choisi- révélant ainsi beaucoup de changements, sur le plan terminologique ainsi que notionnel à la fois, ce qui nous a incité à leurs consacrer tout une partie.

Nous avons divisé le corpus occidental selon les grands changements apportés à cette notion. Au premier chapitre, il a été question de voir l'apport de certains théoriciens : Mikhaïl Bakhtin qui a introduit la diversité contextuelle et linguistiques, à travers la notion du **dialogisme** qui privilège l'intertextualité, comme une spécificité propre à la langue en elle-même, visant à la libérer du système linguistique saussurien fermé, et lui ouvrir la voie sur d'autres contextes sociaux d'utilisation.

Julia Kristeva qui, à travers ses travaux, a déterminé la notion de l'intertextualité selon les concepts avancés à la période post-modernisme, et selon aussi les travaux du groupe de Tel Quel, auquel elle appartient, et dont les réflexions sont basées uniquement sur l'élément du texte, bien que la notion, reste toujours vague et liée aux structures des textes.

Une vision partagée par Roland Barthes qui a adopté le point de vue de Kristéva dans sa définition du texte. Il postule qu'il est inutile de chercher les intertextualités hors du texte, mais il suffit jute de croire qu'elles existent dans la structure de tous les textes.

Dans ce même contexte Michael Riffaterre propose une définition de l'intertextualité selon son horizon stylistique, dans la mesure où cette dernière constitue une structure stylistique importante dans la production du texte poétique, contrariant ainsi les réserves de Bakhtine qui l'écarte carrément de la poésie.

Au deuxième chapitre, il a été question de découvrir d'autres visions se rapportant à l'intertextualité, a travers certaines pratiques intertextuelles chez d'autres théoriciens, qui ont su imposer leur terminologie et devenues ainsi une nouvelle marque représentant la notion ; puisque ses fondateurs refusent l'utilisation du terme intertextualité. À leur tête M. Schneider qui l'appelait du **plagiat**, ensuite Antoine Compagnon, qui a choisi plutôt le terme **citation** pour interpréter un phénomène que l'intertextualité n'a pa su rendre. Quant à Laurent Jenny, cette notion doit être flexible et avoir comme objectif de favoriser la lecture littéraire, et sans laquelle le texte devient illisible et incompréhensible.

Le troisième chapitre a été réservé totalement aux travaux de Gérard Genette, un des plus célèbres théoriciens qui ont abordé l'intertextualité en adoptant une méthodologie de travail basée sur les articulations minutieuses du fonctionnement des textes, partant du point des cinq grands types de relations appelés « la transtextualité » jusqu'aux techniques de transformation qu'obtient un texte dérivé d'un autre texte.

Notre choix de dédier un chapitre à part à G. Genette, est justifié par le fait qu'il représente un modèle poétique qui a révolutionné ce domaine en changeant discrètement le terme et la notion à la fois.

Les contributions majeures de ces grands théoriciens qui ont marqué le parcours de cette notion, ne nous ont pas empêchés de voir aussi quelques autres lectures occidentales récemment apparues, dans le but de cerner toutes les typologies et les terminologies.

Nous avons clôturé cette partie théorique occidentale, par la présentation des nouveaux essais de classement effectués par N. P.Gross et T. Samyault qui se sont spécialisées dans ce domaine.

La nature de cette recherche nous a exigés d'adopter une répartition méthodologique tout à fait différente dans la deuxième partie, elle consiste à

aller aux origines du corpus critique arabe, qui contient une collection importante de livres portant sur l'intertextualité, notamment ceux dont le titre l'évoque d'une façon directe**.**

La première partie, pour des raisons de fidélité au titre de cette recherche, a été consacrée à la théorie occidentale prise comme modèle. Tandis que la deuxième, a été destinée aux problématiques engendrées par la réception de cette théorie chez les Arabes, et qui ont été prises comme des axes pour répartir les chapitres.

Le premier chapitre s'est penché sur une des plus importantes problématiques issues de la réception, à savoir la traduction. Cette dernière, en dépit de son objectif positif supposé, elle ne cesse de jouer un rôle négatif dans le processus de la réception, ce qui se manifeste dans sa sélection de textes, son écart par apport au temps des productions originales, et sa reproduction de contresens, sans oublier la traduction partielle qui donne une matière théorique incomplète, défigurant souvent les données occidentales. Cela a créé un problème terminologique très grave, au point de trouver plusieurs correspondants au même terme, parfois voire même inappropriés. D'autre termes ont été complètement omis, et ne figurent plus dans le corpus arabe, à cause de leurs non réception. D'ailleurs toutes les recherches que nous avons vues, sont fondées sur des approches traductionnelles, et non pas sur les fondements théoriques présentés dans la première partie.

Le problème que pose la réception de la théorie occidentale est évidemment lié au problème vu précédemment, mais, de notre point de vue, il est encore plus grave, car il s'agit bien de **la notion**, prenons le terme « intertextualité » par exemple, il exprime uniquement une seule notion tirée d'une définition très courte : le lien qui assemble les textes, une notion qui n'a absolument aucun fondement par apport à son original occidental.

Quelque soit la capacité des notions à se reformer et à s'adapter lors de leur passage d'un environnement à un autre, et quelque soit la nature de la réception en elle même, du point de vue théorique, il est impératif d'être fidèle aux avis des théoriciens, et de favoriser la réflexion théorique dans sa forme globale, et non pas de procéder directement aux modifications des notions, car cela pourrait bien créer des problèmes tels que la non distinction entre la théorie occidentale et l'apport de la critique classique au niveau des citations critiques dans les questions de plagiat, d'adaptation, et d'inclusion et d'autres exemples de citations rhétoriques qui sont souvent confondues avec d'autres occidentales.

De tels problèmes terminologiques et conceptuels doivent forcément avoir un impact très important sur la pratique critique qu'effectueront les chercheurs et les étudiants. De ce fait, il nous a fallu consacrer un deuxième chapitre dédié aux problématiques découlant de l'analyse des textes littéraires selon cette optique.

Vu que la pratique critique touche tous les textes littéraires, nous avons préféré répartir l'étude selon la typologie du corpus, entre l'analyse poétique et prosaïque, ainsi que théâtrales, pour ne pas privilégier un genre littéraire au détriment de l'autre, bien que les conclusions auxquelles nous sommes parvenus soient les même, compte tenu du fait que le problème n'est pas inhérent au genre littéraire, autant qu'il est à la mentalité de la critique réceptive. Car cette dernière n'a pas pu assimiler les symboles théoriques, ainsi, elle est dans l'incapacité de déchiffrer les symboles littéraires auxquels elle appartient, ce qu'il a induit à donner des analyses qui tendent souvent à l'absence de technicité et de méthodologie, et à la présence au profit des analyses générales (vagues) et classiques, de même qu'elles tendent vers les analyses poétiques qui se sont édifiés pour la plupart sur les « citations » de la critique classique et de la rhétorique arabe plutôt sur la méthodologie occidentale, qui en a pris un point de départ, théoriquement.

De même que l'enclin à l'analyse poétique selon une optique intertextuelle, confirme la volonté du critique arabe à créer une équation, à laquelle il aspire, qui est l'adaptation de la théorie occidentale au contexte arabe, que ce soit au niveau de citations théoriques tendant à la syntaxe ou bien au niveau de la matière littéraire qui est le répertoire littéraire arabe.

Nous avons constaté au cours de ce travail l'occurrence des mêmes erreurs et problèmes dans les trois corpus (poésie, roman et théatre), cela est dû au fait que les analystes ont tous adopté la même référence, qui, ne fut pas du tout occidentale, et là un des plus importants défauts de la réception, car elles ont toutes pris comme point de départ les analyses présentées par Mohamed Meftah à propos de l'analyse poétique, et Said Yaktine dans ses études narratives . Cela nous a amenés à consacrer un chapitre à ces deux auteurs, est non pas le fait qu'ils soient deux grands noms arabes dans le domaine de la critique tel que nous l'avons précité, mais plutôt pour sonder les raisons se cachant derrière les problèmes dont souffre le corpus arabe. C'est là ce qui a motivé une lecture d'eux indépendante du reste du corpus.

Il s'agit là du dernier chapitre de notre travail, qui a abouti à plusieurs conclusions qui fondent toutes dans une même case confirmant la faiblesse du lien qui s'est établi entre les deux critiques, ainsi que la faiblesse de la réception, laquelle a produit a son tour, des spécimens critiques problématiques qui ont défiguré l'original occidental, et ont changé ses données et ses mécanismes, sans respect des règles exigées par les situation de synthèse ou de changement.

Une lecture comme celle que nous avons effectuée dans cette recherche s'inscrit dans le cadre des tentatives qui cherchent à donner une vision théorique lucide et scientifique de la situation à laquelle la critique arabe a abouti (la situation actuelle), par apport à ce qui l'entoure comme connaissance universelle, qui l'appelle non pas à consommer de façon passive et aveugle, mais à se doter, tant que cela est possible, d'un esprit scientifique et aller de l'avant, vers la quête

sérieuse du savoir. C'est une lecture qui ne prétend pas être complète ni audacieuse, mais elle aspire à donner une idée ne serait ce que simple de l'image brisée de notre face critique.

Ce que produit la réflexion humaine, et ce qu'elle produit à travers toutes les époques, témoigne de la modestie de l'être humain dans l'affrontement de la vérité, et donne aux questions posées par nous dans la présente recherche toute leur légitimité et utilité, et leur ouvre le chemin à des réponses possible que donnera le corpus critique lui même, du moment que la critique opère avec son mécanisme à elle sur elle-même, de la même façon qu'elle fonctionne sur les textes littéraires . Rien n'est plus probant à cet égard que ce à quoi le critique Todorov a abouti dans son livre « la littérature est en danger » ; une vision critique d'un projet dont il fut l'un des fondateurs les plus importants. Ce qui signifie que le questionnement dans le domaine de la connaissance, n'est pas seulement légitime mais il est également requis et nécessaire.

Université d'Alger

Département de lettre et langue arabe

Les théories critiques occidentales et les problèmes majeurs de la réception arabe

Thèses de doctorat

présentée pour l'obtention de doctorat en lettres arabes

Présentée par

ADAOURI Salima

dirigée par :

Pr. LAREDJ Waciny

Année universitaire2013/2014