وزارة التعليـــــــــــــــم العالـــــــــــــــي والبـــــــــــحث

العلمـــــــــــــــــــــــي

جـــــــامـــــعـــة تبســـــــــة

كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

قســـــــم الآداب واللغة العربيـــة

تخصص: نقد ومناهج

مدرسة الدكتوراه

قطب: جامعة خنشلة

نظريّة النّص في النّقد الجزائريّ المعاصر

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماجستير في النّقد المعاصر

إشراف الدّكتور:

غريـــبي صـــالح

إعداد الطّالب:

رضا زواري

أعضاء لجنـــــــــــة المنـــــاقشة		
د/ رايـــــس رشيد	جـــــــــــــــامعة تبسة	رئيســـــا
د/غريـــبي صـــالح	جـــــــــــــــامعة تبسة	مشرفا ومقررا
د / عيـــلان عمر	المـــــــــــــركز الجامعي خنشلة	عضوا مناقشا
د/ بحري محمد الأمين	جامـــــــــــــــــعة بسكرة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة:2012/2011

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT

SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE DE TEBESSA

LANGUES, FACULTE DE LITTERATURES,

SCIENCES SOCIALES ET HUMAINES

DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE ARABE

LA THÉORIE DU TEXTE DANS LA CRITIQUE ALGÉRIENNE CONTEMPORAINE

MEMOIRE COMPLEMENTAIRE POUR L'OBTENTION DE MAGESTER

EN

CRITIQUE CONTEMPORAINE

ELABORE PAR:

RIDHA ZOUARI

ENCADRE PAR :

Dr GRIBI SALEH

MEMBRES DE JURY DE SOUTENANCE		
Dr. RAIS RACHID	Université De Tébessa	président
Dr. GRIBI SALEH	Université De Tébessa	encadreur & reporter
Dr.AILANE OMAR	Centre universitaire De khenchela	Membre
Dr.BAHRI M.EL-AMINE	Université De Beskra	Membre

ANNEE UNIVERSITAIRE: 2011/2012

بسْم الله الرَّحْمن الرَّحيم

قال الله تعالى:" وَقُل رَبّ أَدْخلني مُدْخَل صدْق وأَخْرجْني مُخرَج صدْق واَجعل لي من لَدُنْكَ سُلْطَاناً نَصيرًا"

صدق الله العظيم

الآية 80 - الإسراء -

الحمد لله الذي هدانا لهذا ، وما كنا لنهتدي لهذا لولا أن هدانا الله، اللّهم بارك لي في عملي هذا وارزقني الخير فيه ما حييت ، واجعل خير عمري أخره ، وخير عملي خواتمه ، اللّهم إنّي أسألك خير المسألة، وخير الدّعاء، وخير النّجاح، وخير العلم، وخير الثّواب،اللّهم ثبّتني، واجعل التّوفيق حظّي في كلّ ما تحبّ وترضى

يا ربّ العالمين.

تشكر

قال الله تعالى: **"أن أشكر لي ولوالديك "**

فالشكر لله على نعمه وآلائه ،وفضله وإحسانه .

ومن أعظم النّعم نعمة الإسلام، ببعثه لسيّد الأنام عليه الصّلاة والسّلام فتكاملت بنصحه الأخلاق وحسنت الأيّام.

ثمّ الشّكر إلى من جعل الله شكرهما من شكره والديّ الكريمين .

وإلى أمّي التي لم تحملني بين أحشائها لكنّها ربّتني – على ما بذلا من جهد في تربيتي وإرشادي فجزاهما الله عنّي خير جزائه، ووفقني إلى الإحسان إليهما . وامتثالا لقوله- صلى الله عليه وسلم - **:" لا يشكر الله من لا يشكر النّاس "**

أشكر كل الذين ساعدوني على إنجاز هذا البحث بمساهمتهم المادية أو والمعنوية. وعلى رأسهم:

- والديّ، لأنهما سهرا على راحتي و تمنيا لي إكمال مشوار البحث و الدراسة.
- الأستاذ المشرف:**د/.** . **غريـــبي صـــالح** .
- جميع أساتذتي بالمركز الجامعي –عباس لغرور- خنشلة الذين كانوا من خيرة الأساتذة. وأخص بالذكر: الدكتور عمرو عيلان، الدكتور يوسف لطرش، الدكتور السعيد بوطاجين، الدكتور عبد الله العشي، الدكتور بن زاوي محمد، الدكتور لخضر مذبوح، الدكتور صالح خديش، فوزي ....
- عمال مكتبة المركز الجامعي –**عباس لغرور**- خنشلة.
- عمال مكتبة جامعة - تبسة -
- جميع أساتذتي بجامعة تبسة. إلى عميد كلية الآداب واللّغات والعلوم الاجتماعية و الإنسانية **د/ رشيد رايس.**

الإهـــــــــــــــــداء

أهدي هذا البحث إلى كلّ من:

• والديّ، حفظهما الله، فلولاهما ما تمكنت من الوصول إلى هذه المرتبة وخاصّة إلى أبي الذي دفعني لإكمال دراستي العليا، وأمي التي شجعتني على إكمال الدرب بالنّصح و زرع الأمل بهدف إيصالي إلى أعلى الرّتب، وارتقاء أحسن المناصب.

• إلى أمي – رحمها الله وأدخلها فسيح جناته –

• **إخوتي**: بوجمعة، فيصل الأخ الصديق، شكري، لندة. إلى أخي الصغير الجوهرة المفقودة **إلياس** – رحمه الله وجعله طائرا من طيور الجنّة شفيعا لوالديه يوم القيامة –

• إلى رفيقة دربي في الحياة – إن شاء الله – **سميّة بوزيان.**

• إلى زملائي وزميلاتي في **الدراسة العليا** بالمركز الجامعي –عباس لغرور– خنشلة –

و إلى جميــع أصدقائي وخاصــة رحال ناصر.

• جميع أساتذتي بالمركز الجامعي –عباس لغرور– خنشلة .

إلى الأستاذة الدكتورة **شادية شقروش** التي أنارت لي الدّرب بنصائحها وأفكارها من أجل ميلاد هذا البحث.

المقدمة

مقدمة:

إنّ الاهتمام بالنّقد الأدبيّ الجزائريّ قد أصبح ضرورة ملحّة، ولا يعقل أبدا أن يكون الاهتمام بالنّقد أقلّ من الاهتمام بالإبداع، والنّقد الأدبيّ الجزائريّ في الحقيقة جزء لا يتجزأ من النّقد العربيّ في بلاد المشرق والمغرب، وهو لا يشكّل بأيّ حال من الأحوال ظاهرة إقليميّة منغلقة، لأنّه أفاد من النّقد الأدبيّ في الوطن العربيّ فائدة جوهرية،وعمل على إثرائها بما أتيح له من الإطلاع على الثقافة الغربيّة، ومن ضمنها الفنون الأدبية والنقدية. وبظهور المناهج النقدية الغربية هلل النقاد العرب لها واحتضنوها، فتعددت **الدّراسات النّقدية في العالم العربيّ التي جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعريّة النّص الأدبيّ.**

ولما كانت التناصية من صورها الحديثة من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث؛ ظهرت مجموعة من المؤلفات تناولت مجموعة من النصوص، وشرعت في التحليل النصاني؛ بذلك تبلورت "**ممارسة النص**" في سياق المناهج الحداثية التي اهتمت بالنص الأدبي في حدوده الأنطلوجية، معتمدة على الإنجازات التي تمت في حقل اللسانيات والسميائيات وما وفره المنهج البنيوي من أدوات ومفاهيم وما فتحه من إمكانات للتحليل.

فلقد استطاع الانفجار النقدي الحداثي خلال العقود الثلاثة الأخيرة. أن يقلب الكثير من المفاهيم والمناهج التي سادت خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وأن يعيد صياغة الرؤية النّقدية على ضوء جديد بفضل الكشوفات التي حققتها الدّراسات الألسنيّة والسيميولوجيّة والأسلوبيّة في مجال النّقد الأدبيّ والّتي تمثّلت في اتّجاهات كالبنيوية والتّفكيكية والهيرمنيوتيكية واتجاه نقد القراءة والتلقي والنقد السوسيولوجي الجديد وما إلى ذلك.مما أدى إلى الاهتمام الكبير بمفهوم النص وعلاقاته المتعددة بدءاً بأدبيته وشعريته إلى العناصر الخارجية والتركيز خصوصاً بما يتصل به من عناصر

كالمرسل والمتلقيّ والتلقيّ والسيّاق والمرجع والتأويل **والتناص** والتفسير وباللسانيات، كما أثرى الممارسة النقدية بالمفاهيم والأفكار، ويعد مصطلح التناص Intertextualité من المصطلحات الوافدة من الغرب والتي بدأت تنتشر في الأدب العربي الحديث، وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرين بمصطلح **التناص** كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا وباختين وبارت وريفاتير... وغيرهم، وراح أكثرهم من الوافدين والهاضمين تمثلا لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلا ومضمونا، تنظيرا وتطبيقا رؤى **التناص المعاصرة**،وقد شاب هذا المفهوم إشكالية في المصطلح، قدمت له المدارس النقدية، في نشاطها نظريا وتطبيقيا، ومن بين النقاد الجزائريين الذين ألفينا لديهم ظلا **لنظرية النص** والممارسة النصانية: **عبد الملك مرتاض، حسين خمري، أحمد يوسف...** فدفعني ذلك إلى هذه الدراسة" **نظرية النص في النقد الجزائري المعاصر**" وفق **المنهج الوصفي**؛ فلقد كان لاختياري لهذا الموضوع عدّ ة أسباب منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي، أمّا الذّاتية منها فتتمثّل بالدّرجة الأولى في مواصلة البحث في مسار الحداثة وما بعدها، وكثرة وجود دراسات تخوض في هذا المجال، وكذا الميل إلى الدراسات التحليلية النقدية، هذا عن الأسباب الذّاتية، أمّا عن الموضوعيّة فقد لفت انتباهي في هذه الدراسة محاولات النقاد الجزائريين خوض غمار الممارسات النصانية وسبر أغوار الحداثة ومختلف مناهجها الحديثة ومنطلقاتها وتعاملها مع النص. كما دفعني إلى هذه الدراسة وجود مجموعة من الدّراسات المهتمّة بالمناهج الحديثة والممارسات النصانية ومنها :

-Julia Kristéva: Recherche pour une sémanalyse

- جوليا كريستيفا:علم النص، ترجمة: فريد الزاهي

- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص–

- دومينيك مونقالو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد يحياتن.

- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي.

- سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي، النص والسياق.

- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالا ته).

- محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي

- نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)

- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

- بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر.

- مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية.

- نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث التقليدي العربي.

- جمال مباركي. التناص وجماليته في الشعر الجزائري .

لذلك آتجهت إلى المنهج **الوصفي** لاختمار جملة من الإشكالات قبل البدء في مسيرة البحث، من بينها :

هل يعتبر التناص مجرد تقاطع لعدد من النّصوص والأساليب داخل نص واحد؟ أو أنّه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية؟ أم أنه طريقة في إدراك النص؟، وما هي رؤى النقاد الجزائريين **(عبد الملك مرتاض، حسين خمري، أحمد يوسف)** تجاه مصطلح التناص؟، وما الذي أضافه التناص كمفهوم نقدي وأداة إجرائية لديهم؟ وكيف تعامل كل منهم في ممارساتهم النصانية على المستويين النظري والتطبيقي؟

لهذا فقد وضعت خطة من خلالها أستطيع الوصول إلى فك بعض الشفرات النّصية. تتمثل هذه الخطة في فصلين الأول نظري، والثاني تطبيقي تتصدرهما مقدمة ومدخل، وينتهيان في الأخير بخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع، ثمّ فهرسا للموضوعات.

ففي المقدّمة عمدت إلى طرح الإشكالية حول موضوع البحث أمّا في المدخل فتحدثت فيه عن: **نشأة مصطلح التناص:**

حيث اتضح أن كل الدّراسات تجمع في المراجع التي تناولت مفهوم التّناص بالدّرس على أسبقية النّاقدة والرّوائية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) والمختصّة في النّقد النّصي (critique textuelle) إلى تناول هذا المفهوم.

و تلا المقدمة **فصل نظري عنونته بـــ: التناص: المفهوم ،إشكالية المصطلح والعلاقات :**

- خصّصته للحديثعن مفهوم التناص وعمدت إلى تقسيم العمل إلى أجزاء تتعاضد وتتلاحم لتؤدي الهدف المرجو، فبدأت بمحاولة بيان الأصل اللغوي للمفهوم ثم أتبعته بالمفاهيم الاصطلاحية له عند بعض أعلام **نظرية التناص** الغربيين، مبينا إسهامات كل منهم في التأسيس لها، لننتهي في الأخير إلى بيان الإمتدادت النظرية لهذا المفهوم النقدي في الدرس العربي القديم والحديث، لاعتقاد بعض النقاد العرب بأن للتناص أصول في التأليفات القديمة العربية، وإن بمسميات أخرى، وبأشكال تقترب مسافة كبيرة من المصطلح الحديث. لأمهّد بذلك، **للفصل التّطبيقي: وعنونته بـــ: نظريّة النّص بين النّظرية والتّطبيق:** قمت فيه ببيان بعض الرّؤى والمقولات النّقديّة وظل **نظريّة النّص والممارسة النّصانيّة** لدى النّقاد الجزائريين **(عبد الملك مرتاض، حسين خمري، أحمد يوسف)** على المستويين النّظري والتّطبيقي .

ثمّ تأتي **الخاتمة** التي تلّخص النتائج المتوصّل إليها من خلال هذا البحث، سواء على مستوى المدخل، الفصل النظري، الفصل التطبيقي. ثم وضعت قائمة المصادر والمراجع وفهرسا للموضوعات.

وسبيل إخراج هذا البحث فقد واجهتني بعض الصّعوبات، من أهمّها: قلّة وجود ممارسات نقديّة جزائريّة مهتّمة بالنّقد الأدبيّ الجزائريّ. إلاّ أنّها لم تمنعني من مقاربة " **نظريّة النّص في النّقد الجزائري المعاصر** " وفق **المنهج الوصفي**؛ لكنّ الرّغبة في البحث وحدها كافية لتخطّي جميع العقبات المتوقّعة أثناء كلّ دراسة.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أشكر كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وعلى رأسهم الأستاذ الكريم المشرف: **د/ غريبي صالح** والدكتورة: **شادية شقروش** الّتي أفادتني كثيرا بنصائحها التي يحتاجها كلّ باحث في مثل هذه المرحلة، وحتى في جميع مراحل البحث العلمي؛ لأنّ كلّ بحث يحتاج إلى من يرشده ليخرج من نطاق الكمون إلى نطاق الظّهور.

مدخل

مدخل:

اختلفت الاتّجاهات النّقدية في نظرتها للمعنى، وكيف يبرز للذّهن؟ وما هي أهم المعاني الأدبيّة؟ كل هذه الأسئلة نظر إليها النّقاد من خلال ثلاث وجهات نظر، من جهة نظر **الكاتب** ومن ناحية **النّص**، ومن وجهة **القارئ المتلقي**... وكلّ تحليل يحيل إلى نصّ محلّل سابقا، فالدّلالة هنا تكمن في **التناص**.[1]

***نشأة المصطلح:**

تجمع كل الدّراسات في المراجع التي تناولت مفهوم التّناص بالدّرس على أسبقية النّاقدة والرّوائية الفرنسية ذات الأصول البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) (1914 م) والمختصّة في النّقد النّصي (critique textuelle) إلى تناول هذا المفهوم، وأن الفضل يعود إليها في استخلاصه من خلال دراسات أخرى سابقة حامت حول حماه دون أن تظفر به، وتذكر بالخصوص دراسات ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) حول شعرية دوستويفسكي (Dostoïevski) حيث كانت كريستيفا قد نشرت أبحاثها في مجلتي (tel quel)، ونقد (critique) الفرنسيتين بين سنتين (1966-1967)، حسب ما أرخت الناقدة نفسها لذلك، غير أن في معجم روبير الصغير (Le Nouveau Petit Robert) الذي يعني عادة بالتأريخ لنشأة الألفاظ والمصطلحات: يعتبر أن لفظ التناص L'intertextualité نشأ عام1958م[2]، دون تحديد لاسم منشئه الأمر الذي يفسر أن الباحثة (ج. كريستيفا) تكون قد تحدثت أو ناقشت أو نشرت مقالها المتضمن للمصطلح والمعروف بـــ: (التناص المغلق) (Le texte clos) في موضع ما سنة 1958م، لكن ذلك لا يلغي ولا يبخس جهودا كبيرة سبقتها لجلاء مفهوم التناص، وإن لم تسمه بلفظه آنذاك. فنظرية التناص «... **ولدت في أحضان السيميولوجية (السيميائية) والبنيوية ابتداء بالشكلانية وانتهاء بالتشريحية وإن كانت مدينة بكثير من ملامحها لغيرها**»[3]. فالبداية كانت على يد الشكلانين «.. **انطلاقا من (شلوفسكي) (Chlovski)، الذي فتق الفكرة**

---

[1] – التناص:إشكالية المصطلح والمفاهيم. أ.محصول سامية – قسم اللغة العربية وآدابها جامعة المدية- ، دراسات أدبية ،دورية فصلية محكمة عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، العدد1، ماي2008 ، ص 65 .

[2] - عبد المالك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومه، الجزائر، ط: مجهولة، سنة: 2007م، ص:271.

[3] - حسين جمعة. المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم وللتناص). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص: 87.

(ومن ثم) ... أخذها باختين الذي حولها إلى نظرية حقيقية وتعتمد على التّدخل القائم بين النّصوص»[1]، ثم تسلمتها جوليا كريستيفا، واستخدمت للمرة الأولى مصطلح (التناص) في كتاباتها، حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه، «**وكانت تهتم بالإنتاج وتهمل التلقي والقارئ** »[2] ،ومن دلائل تناول هذين الباحثين لمفهوم التناص قبلا، قول (شلوفسكي): «....**إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل كل عمل فني يبدع على هذا النحو**»[3]. أما (باختين) فيرى أن «... **النص الأدبي أيا كان جنسه، هو أيضا مجموعة من أقوال الآخرين، ونصوصهم. قام النص الجديد بهضمها وتمثلها وتحويلها، فلا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخرين، باستثناء كلمة آدم...** »[4]. واعتبر كل من (قريماس وكورتيس) (Greimas et Courtés) بدورهما أن باختين المنشئ الأول للتناص وليس كريستيفا، وذلك حين يتحدثان عن مفهوم التناص، حيث يقولان بأن هذا المفهوم قد « **أثار أهمية كبرى في الغرب منذ أن جاء به السيميائي الروسي باختين...** »[5].ويظهر من خلال قولي شلوفسكي وباختين مدى التداخل والتطابق مع مفهوم التناص لدى تلميذة باختين (جوليا كريستيفا)، التي ترى في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) أن التناص هو: "التفاعل النصي في نص بعينه" كما ترى أن «**كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص** أخرى.. »[6] . غير أنه من الضروري أن نشير هنا إلى أن التناص عند باختين هو الحوارية Dialogisme أو البوليفونية أي التعددية الصوتية، وهو لا يعدها ظاهرة لسانية، ولا يعدها ظاهرة لسانية،

---

[1] - عبد الله محمد الغدامي. الخطيئة والتفكير. من البينونة إلى التشريحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب- ط: 6، 2006، ص: 289.

[2] - حسين جمعة. مرجع سبق ذكره، ص: 87.

[3] - مي عمر محمد نايف. شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص: 301.

[4] - شجاع مسلم العاني. قراءات في الأدب والنقد –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص: 69.

[5] - عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 273.

[6] - عمار مهدي: رواية (تماسخت) –دم النسيان- للحبيب السايح، دراسة سيميائية لبنية النص، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب المركز الجامعي بخنشلة، السنة الجامعية: 2007/2006م، إشراف: يوسف الأطرش، ص: 69.

ولا يعد اللسانيات مجال دراستها، وإنما هي لديه ظاهرة (غير لسانية) أي خاصة بالخطاب لا اللغة.[1]

لذلك فقد جعل باختين ميدان عمل التناص بين الخطابات، في حين أنه عند كريستيفا بين الأنواع الأدبية، وهذا ما أنشأ الحاجة لمفهوم آخر يبقينا عند مستوى التناص الحاصل بين عبارات المؤلف وعبارات مؤلفين آخرين يدخلها المؤلف في خطابه بصورة أو بأخرى، فجاءت بعد هذا إسهامات نقاد آخرين كـــ: (رولان بارت) (Roland Barthes) و(لوران جيني) (Laurent Jenny) الذين لجأوا إلى «**....استخدام مصطلح كريستيفا نفسه بعد إعطائه حصرية أكثر، وتقيده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته... في حين اقترح تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) تفجير المصطلح إلى اثنين "الحوارية" بالمعنى الذي حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و"التناص" بالمعنى الحصري للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين**».[2]

ثم أخذ المصطلح بعدا آخر على يد الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) الذي يعتبر النص "طرسا"[3] (Palimpseste) أو نصا جامعا (Architexte) ويشير كلا المصطلحين إلى التناص، وجاء هذا «**...الباحث بمصطلح التعالي النصي، والمقصود علاقة وتقاطع النصوص ببعضها بعض وبالتداخل النصي ليتحول القارئ إلى ملتقي يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص، ومقارنتها، فينمي التناص القراءة المنتجة، كما يعدل في تقنيات الكتابة، ويدخل في الأخير حقل المتعاليات (Transtextualité)**».[4]

ويضاف إلى هذه الجهود السابقة دراسات تناولت بالدرس ملمحا من ملامح التناص وهي مجهودات ميخائيل ريفايتر (Michael Riffaterre) الذي درس في كتابه (إنتاج

---

[1] - شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد، مرجع سبق ذكره، ص: 65.

[2] - كاظم جهاد، أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وإرتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط:2، 1993، ص: 36.

[3] - اشتق جيرار جينيت مصطلح (Palimpseste) من اللفظ الإغريقي (Palimpséstos)، وأوجد له محمد بنيس في كتابة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته) لفظ "التطريسات" وسار الدارسون العرب على أثره، ومنه الطرس جمع أطراس وطروس، وهو الصحيفة التي محيت وكتب عليها من جديد.

[4] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الإشكالية، والأصول، والامتداد (2004/2003) – منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، 2005م ،ص: 190.

النص) (La Production de texte) (التلميح)، في حين عني أ. كومبانيون (A. Compagnon) بـــ: (التضمين)[1]، كما تجدر الإشارة في ختام هذه النظرة التاريخية المبسطة لمسيرة مصطلح التناص منذ إرهاصاته الأولى إلى مرحلة النضج والتشظي إلى أن آخر التطورات لدى«... **اللسانين والسيميائيين في الغرب ...تعتبر الجهود اللغوية لدى فرديناند دي سوسير(ferdinand De Saussur) بخصوص هذه الإشكالية بمثابة الإرهاصات الأولى التي أومأت إلى ظاهرة التناص، حيث أشار إلى أن الكلمات وتنسجم ضمن مساق نصي»2.** كما أن (كريستيفا) نفسها تقر في كتابها: (الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية: "التداخل النصي والتصحيفية")، بأفضلية أبحاث سوسير عليها، وعلى المنحى الذي انتهجته. أبحاثها، ورأت بأن: « **...مشكل تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية، قد تم تسجيله من طرف (سوسير) في التصحيفات[3] Anagrammes، وتؤكد أنها قد استطاعت من خلال مصطلح التصحيف(Paragramme) الذي استعمله (سوسير) بناء خاصية جوهرية...(عينتها) باسم التصحيفية (paragrammatisme)...»**[4]. وتستطرد معرفة المصطلح قائلة أنه: « **امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية، التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين...»**[5].

ومن كل ما سبق يتضح لنا الاستثمار الأدبي والنقدي الذي قامت به(جوليا كريستيفا) للوصول إلى براءة السبق إلى مصطلح التناص.

---

[1] ـ كاظم جهاد. أدونيس منتحلا.مرجع سبق ذكره، ص: 36، 37.

[2] ـ مولاي علي بوخاتم. مصطلحات النقد العربي السيمائي. مرجع سبق ذكره ،ص:192.

[3] ـتصحيفات سوسير عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها ونشرت بعد وفاته، وفيها يتعرض لأول مرة لدراسة النص الأدبي،بحيث اعتبرها بعض النقاد والمنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الأدبي. (ينظر. مولاي علي بوخاتم . مرجع سابق،. نفس الصفحة).

[4] ـ مي عمر محمد نايف. شعر المرأة الفلسطينية.ص:301.

[5] ـ المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الفصل الأول

الفصل الأول: التناص: المفهوم ،إشكالية المصطلح والعلاقات

I -مفهوم التناص:

1)- المفهوم اللغوي للتناص:

أ- التناص أو التناصص في اللغة:

ب- أما عن جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي:

2 - مفهوم التناص في النقد الغربي:

II – التناص عند أعلام النقد الغربي:

1 – جوليا كريستيفا(Julia Kristeva):

2 - لوران جيني (Laurent Jenny):

3 – ميكائيل ريفاتير (Mikhaïl Riffaterre)

4 - جيرار جينيت (Gérard Genette)

5 - رولان بارت (Roland Barthes):

6 - تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

III – 1- مفهوم التناص في النقد العربي:

2- التناص في النقد العربي الحديث:

IV: مفاهيم تابعة للتناص:

1/ آليات التناص

2/ قوانين التناص:

3/كيف يحدد المتناص ويدرس التناص؟

4/ إشكاليات التناص:

5/ التناص ومفاهيم نقدية أخرى:

الفصل الأول: التناص: المفهوم، إشكالية المصطلح والعلاقات:

I -مفهوم التناص:

1)- المفهوم اللغوي للتناص:

أ- **التناص أو التناصص في اللغة** : هو مصدر الفعل (نص)، فقد حوت معاجم اللغة أن: «.. **النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص**» وأن «.. **النص أصله منتهى الشيء، ومبلغ أقصاه ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، فنصصت الحديث: رفعته، ونصصت الناقة: استخرجت أقصى سيرها والنص والنصيص: السير الشديد، والحث، والاستقصاء وتناص القوم اجتمعوا** »[1]، والتناص على وزن تفاعل، فهذه المادة (تناص) تتضمن معنى (المفاعلة) بين طرف وأطراف أخر تقابله، يشتركان حينا ويختلفان حينا، كما أن هذه الصيغة تعطي شكل التشارك أو المشاركة في شيء بين اثنين، إذ «.. **يلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف وأطراف أخر تقابله يتقاطع معها ويتمايز أو تتمايز هي في بعض الأحيان**»[2]. ويكون التناص إذن هو الترافع أو التشارك في رفع الشيء، وبالأحرى هو: التشارك بين نصين في رفع وإظهار ذاتهما، والتداخل فيما بينهما.

وتجدر الإشارة أن كلمة (نص) (Texte) «**عند الغربيين ذات دلالة يونانية بمعنى نسيج القماش، والكلام عند العرب شاكلة النسيج الموشى من البرود، والديباج، وعصب اليمين.... كما نراه عند الجاحظ، وإبن طباطبا، وعبد القهار....**»[3].

وعلى الرغم من هذا التقارب اللغوي إلا أن مصطلح (التناص) المعروف «...**لا يقابل المصطلح العربي المستمد من اللغة، وإن لمسنا في مادة (نص) ما يوحي بمعاني المصطلح ودلالته... ولهذا يمكن أن نشتق من هذه المادة ما يتولد منها عدة دوال لها رموزها الواقعية، التي نخلط بينها قدرا من التقارب، علما أن هناك معاني أخرى للنص**

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى 1410هـ، 1990م، المجلد السابع، ص ص: 97 .98.

[2] - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، مرجع سبق ذكره، ص: 299.

[3] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره ،ص: 89.

في اللغة العربية لعل أهمها ما يدل على الشيء، ويحدده ليصل فيه إلى الكمال... وهذا كله من صميم التناص ثم التناصية التي تقوم بالآلية».[1]

ب- جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي : (الفرنسي تحديدا) فظاهر أن المصطلح (Intertextualité) مكون من السابقة (Inter)، التي توضح فكرة العلاقة التي تقوم بين النصوص، وكلمة (Texte) أي (نص)، والتي تطرح من مفهومها عدة مشاكل، فتعريفها يختلف في المعنى العام المشترك، أو في علم اللغة[2]. فالسابقة (Inter) تعين إذا الحركة، والفتح، والتهوئة، والتبادل. أما الجذر فمشتق من الفعل اللاتيني (Texere) الدال على "النسيج" و"الحياكة"، ويغدو التناص بذلك حركة نصية كما يستفاد من معاني الجذر السابقة. وكثيرا ما يستعمل التناص «**للدلالة على مجموع النصوص التي تربط فيما بينها بعلاقات تناصية...(كما أن) هناك تمييز عند مانقونو.. بين التناصية والتناص: التناص هو مجموع الأجزاء المستشهد بها في مدونة ما، في حين أن التناصية هي مظام قواعد ضمنية يقوم عليها هذا التناص، أي طريقة الاستشهاد التي يعتقد بأنها شرعية في التشكيلة الخطابية التي تنتمي إليها هذه المدونة....».**[3]

2 -مفهوم التناص في النقد الغربي:

التناص مصطلح ظهر في منتصف الستينات من القرن الماضي، على يد اللسانية (جوليا كريستيفا)، ويقابله في اللغة الفرنسية المصطلح (Intertextualité) وفي الانجليزية المصطلح (Intertextuaity). وهو مفهوم إجرائي يعمل على تفكيك النصوص (الخطابات) ومرجعيتها وتعالقها مع نصوص أخرى سابقة عليها، وبيان التقاطع والتداخل والحوار، والتفاعل بين هذه النصوص (السابقة والتالية).

ونحب أن نشير في بداية تناولنا لمفهوم التناص في منابعه الغربية المتنوعة بأنه مفهوم يتسم بالزئبقية، التي تجعل من الصعب الإمساك بمعنى مجمع عليه عندهم. فتعددت

---

[1] - حسين جمعة: المرجع السابق، ص: 89.

[2] - أمال عدلاني: الترجمة والتناص في الرواية الجزائرية، "رشيد بوجدرة نموذجا"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات –قسم الترجمة- السنة الجامعية: 2005/ 2006م، ص: 18، نقلا عن: Julia Kristéva :Recherche pour une sémanalyse,P :85.

[3] - دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م، ص: 72.

بذلك تعريفاته ومعانيه، وأشكاله، وآلياته من ناقد لآخر، غير أن التوسعات في المفهوم لم تخالف في جوهرها، ولم تتجاوز المفهوم التأسيسي الذي وضعته (كريستيفا) لهذا المصطلح وهو الفاعلية المتبادلة بين النصوص التي تعود إلى أن: «**كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى**».[1] ويعضد هذا القول ما أورده **حسين جمعة** من قوله: «... **وإذا كان أكثر الغربيين قد حددوا المصطلح بالتناصية أو تداخل النصوص، أو التناص. فقد ظهر لي من المؤلفات الغربية التي وصلت إلينا أن أعلام نظرية التناص لم يتفقوا على أنساق بعينها للمفاهيم، والأشكال، والآليات..... وكذلك فإنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد شامل للنص ينضبط به مفهوم عام....**»[2]، ولقد أكد روبرت شولز (Robert Scholes) بأن التناص أو النصوص المتداخلة «... **اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى...**»[3]. وبمقابل هذا التنوع الذي جعل المصطلح يشذ عن أي إجماع، فإنه «**لم تتوفر إلى الآن منهجية صارمة يمكن الاطمئنان إليها نموذجا تطبيقيا للتناص**»[4]. كما يذهب الباحث المغربي (محمد مفتاح) نفس المذهب، بتأكيد أن الكثير من الباحثين كــ: (كريستيفا، وأرفي، ولورانت، وريفايتر ....)، قد حددوا مفهوم التناص من خلال مقوماته: «...**على أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا....**»[5].

نحب أن نشير أيضا إلى أن المتقصي لأشكال هذا المصطلح يجد تباينا في القصد منها في الدراسات النقدية والنظرية الأدبية العربية المعاصرة، بحيث يتداخل مفهوم التناص مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن (Littérature Comparée) ودراسة المصادر، والسّرقات (Plagia)، والمثاقفة (Acculturation).[6] فالكلّ يدّعي أن هذا المفهوم الحديث هو من صميم تخصصه، كما أن الباحثين من يذهب إلى التأكيد على تجذر هذا المفهوم في الدرس

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص: 290.
[2] - حسين جمعة: المسبارفي النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص: 89.
[3] - عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص: 288.
[4] - حكمت النوايسة: التناص في شعر أبي تمام قصيدة "الحق أبلج" نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 431 آذار، 2007م، السنة الخامسة والثلاثون، من ص: 98 إلى ص: 112.
[5] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 4، 2005، ص ص: 120 ،121.
[6] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص: 192.

النقدي العربي القديم، وسوق للاستدلال على ذلك قائمة من المصطلحات المبثوثة في كتب النقد والبلاغة، أو كتب الطبقات والتراجم وغيرها... من المهم أيضا أن نبين أن الكثير من هؤلاء الباحثين العرب المحدثين أمثال: محمد بنيس، **عبد المالك مرتاض، حسين خمري**،... قد تناولوا مفهوم التناص بالبحث والتدقيق، ورأوا فيه ظاهرة أدبية ونقدية قديمة بحلة جديدة، ولا أدل على ذلك من عنوان الفصل الثالث من دراسة الأستاذ **حسين جمعة (المسبار في النقد الأدبي....)** الذي جاء كالآتي: **(نظرية التناص. صك جديد لعملة قديمة)** أو من قول حسين خمري الصريح الذي جاء فيه: «**مصطلح التناص Intertextualité الذي سنتخذه كمفهوم نقدي وأداة إجرائية في نفس الوقت، قد عرف كثيرا في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده وأشكال تجلياته في النص الأدبي، وذلك بدقة تفوق المصطلح الحديث وتفصيلات لم تبلغها لحد الساعة الإشكالية المتعلقة بمفهوم مصطلح "التناص" في الدراسات الحديثة، مثل السرقات الشعرية وأنواعها... والاقتباس.... وكذا الحل والعقد والتلميح.... ثم أدارت هذه الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم التأثير والتأثر، وحظي بالاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية الستينات مصطلح "التناص" في الدراسات البنيوية...**».[1]غير أن هؤلاء الباحثين لم ينغلقوا على المفاهيم النقدية القديمة للتناص، بل يقرون أيضا بالتطور التنظيري والتطبيقي لهذا الإجراء النقدي على يد الباحثين الغربيين المعاصرين، وهو الرأي الذي نؤيدهم فيه ونرى فيه صلاحا من جهتين، **أما الأول** فهو أن الكثير من تعاريف مصطلح التناص عند النقاد الغربيين تلتقي وتتوافق إلى حد التطابق مع بعض المفاهيم النقدية عند العرب القدامى، كالسرقات والتضمين والتلميح وغيرها... (وهو ما سنعمل على بيانه لاحقا)، خصوصا إذا علمنا أن من النقاد الغربيين الرواد لهذا المصطلح من هو على إطلاع كبير بالثقافة والأدب العربيين كـــ: رولان بارت مثلا. و**أما الثانية** فهي أنه لا يعقل صم الأذان، وإغماض الأعين عن التطور الكامن في مفاهيم النقد الغربي لهذا المصطلح تنظيرا وتطبيقا، ونكتفي –تعصبا– بما نملك في نقدنا العربي القديم بدعوى العمل على تكييفه

[1] - حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2002م، ص100 .

تارة، وتطويره أخرى ليجاري المفهوم عند الغربيين ليصبح قادرا على تحليل الخطابات المختلفة، وخاصة تتبعنا المؤثرات والمنطلقات الفكرية والإيديولوجية المصاحبة، والمؤدية لظهور مفهوم التناص عند الغربيين.

وقصد الوقوف على مفهوم التناص بدقة أكبر سنتعمد إلى تقسيم عملنا إلى أجزاء تتعاضد وتتلاحم لتؤدي الهدف المرجو، فنبدأ بمحاولة بيان الأصل اللغوي للمفهوم ثم نتبعه بالمفاهيم الاصطلاحية له عند بعض أعلام **نظرية التناص** الغربيين، مبينين إسهامات كل منهم في التأسيس لها،لننتهي في الأخير إلى بيان الإمتدادت النظرية لهذا المفهوم النقدي في الدرس العربي القديم والحديث،لاعتقادنا-كما أسلفنا الذكر- بأن للتناص أصول في التأليفات القديمة العربية، وإن بمسميات أخرى، وبأشكال تقترب مسافة كبيرة من المصطلح الحديث.

II -التناص عند أعلام النقد الغربي:

1- جوليا كريستيفا(Julia Kristeva):

استثمرت كريستيفا مجهودات الشكلانيين الروس ،واستفادت بشكل خاص من جهود أستاذها باختين في حبك مفاهيمها حول النص والتفاعل النصي،فاعتبرت النص ...جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية... وترى أنه بذلك يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) لتحقق تواصلها، ويغدو النص مجال الدراسة محور العملية ككل،فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى معاصرة له(متزامنة معه) أو سابقة عليه، لتستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية معناه:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة).

ب-أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي...[1].

[1]-المرجع السابق، نفس الصفحة.

وتعود كلمة التناص كما سبقت الإشارة إلى الجهود النقدية لمخائيل باختين الذي أفصح عن مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929م. وأخذته كرستيفا وسمته (إيديولوجيما) (Idéologème)، معرفة إياه على النحو «**إن الإيديولوجيم دالة تناصية (Fonction intertextuelle)، مجسدة في مختلف المستويات لبنية كل نص**» هذه «**الدوال المعرفة على المجموعة ensemble التناصية الخارج روائية Extra-romanesque ن خ (TE)..، وذات قيمة في ن ر (TR)، بمعنى آخر يوجد نوع من فوق – نص (sur – texte) الذي يعين بتحويل يتم بوساطة الدالة ذات الإحداثيات التاريخية والاجتماعية، النص الحقيقي الذي نقرؤه في رأي ما**».[1]

إلا أن مفهوم الإيديولوجيم لم تتح له فرصة الاشتهار فاقترحت الباحثة لأول مرة مصطلح (التناص) وأعطته معنى أكثر عمومية عن الحوارية التي لا تخص سوى بعض الحالات الخاصة للنتاص، وطورت الباحثة فكرتها إلى أن خلصت أن التناص خاصية كل نص، وهو قدرة الذي لا يستطيع أن ينفلت منه فـــ: «**كل نص ينبني كفسيفساء mosaïque من الاستشهادات citations إنه امتصاص وتحويل information لنص آخر** ».[2]

وسعيا منها لشرح مفهوم التناص اتخذت كريستيفا من رواية (أنطوان دو لاسال) (A.De la sale)، التي تحمل عنوان جيهان دو سانتري (Jehan de saintré) حقلا تطبيقيا لها، «فوجدت بعد دراستها بأن البنى التناصية تتمظهر فيها في أربعة أشكال هي:

- **نص التقسيم التقليدي:** (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول، النبرة الوعظية، الإحالة الذاتية في الكتاب والمخطوط).
- **نص الشعر الغزلي:** (حيث السيدة la dame مركز اهتمام وتمجيد مجتمع ذي علاقات مثلية (Homo sexuelle) تجعل صورتها تنبعث من خلال... المرأة والبكر وحيث سبق الشعراء الجوالين (الثروبادور) ....

[1] ـ نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد: 434، حزيران 2007.
[2] ـ المرجع نفسه.

– **النص الشفوي للمدينة:** الأصوات الإشهارية للباعة لافتات وعناوين المحلات، لغة "اقتصاد العصر"....).

– **وأخيرا خطاب الكرنفال:** (حيث يتجاور التجانس والغموض، والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع.... الخ.... كما ميزت من خلال تعاملها مع الرواية السابقة بين نوعين من التناص هما (التناص المضموني، التناص الشكلي).... »[1].

وقد عنت بالشكل الأول: "توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف"، في حين نجدها تعني بالشكل الثاني: "مجموعة التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفو العصور الوسطى وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التركيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة".[2]، ومن أقوال كريستيفا أيضا التي عرفت من خلالها التناص قولها: «**أنه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها**»[3]. وهو ما معناه أن كل نص لاحق ينبثق من رحم النصوص السابقة أي أن: «**كل نص يتوالد، يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى نصوص مستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى. فهو أشبه بلوح من زجاج يوحي بنص آخر، أو يلوح من خلفه نص آخر**».[4]، وفي نفس السياق – أي تعريف التناص عند كريستيفا – تناول الباحث **خليل الموسى** بالتحليل قول هذه الأخيرة، الذي مفاده أن: كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى، فرأى أن هذا التعريف يتضمن مفهومي النص الحاضر والنص الغائب، بالإضافة إلى الآلية التي تجمعها والمتمثلة في التناص.«**بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي محت الحدود بينها، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة... بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النص**

[1] ـ نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا).مرجع سابق .
[2] ـ المرجع نفسه.
[3] ـ عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ـدراسةـ منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشقـ 2005، ص: 173.
[4] ـ المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الغائب... »[1]، ويضيف مفسرا بأن مقولة كريستيفا السابقة تتضمن المفاهيم الثلاثة (النص الحاضر، النص الغائب، عملية التناص)، «..."فكل نص= النص الحاضر"، "هو امتصاص وتحويل= عملية التناص" "لكثير من نوص أخرى = النصوص الغائبة"...»[2].

ومن الأقوال التي سعت من خلالها كريستيفا أيضا لضبط هذا المفهوم الذي ابتدعته ما جاء في كتابها (أبحاث من أجل تحليل سيميائي)، (Recherche pour une sémanalyse) من أن «**التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى**»[3]، وقولها من كتابها "**نص الرواية**" (Le Texte du roman) إن التناص« **هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة**»[4]. ويرى تركيزها «.... **على مفهومين أساسيين: "العلاقة" و"التعديل"، وكلاهما سيتبلوران أكثر في عبارتها الشهيرة في هذا الميدان عن التناص بأن "كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر**"»[5]، ثم وسعت المفهوم ليشمل أنواعا أخرى من الإبداع كالتبادل الحاصل **بين«... الكتابة والموسيقى، والحرف والرسم الصورة والإيماءة... الخ »**[6]. فلم يعد بذلك مفهوم التناص مقصورا على التفاعل أو التبادل الحاصل بين النصوص الأدبية فقط. كما أنه في تصور كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية (منتجا) أي « ...**أن النص يتشكل من خلال عملية "إنتاج" من نصوص مختلفة**»[7].

وفي الأخير نلفت أنه في الوقت الذي تم فيه تبني مصطلح التناص في المنتدى الدولي للبيوطيقيا المنظم على يد (ريفاتير) (M. Riffatterre) في نيويورك سنة 1979م نجد الباحثة (جوليا كريستيفا) تتخلى عنه، وتحول اهتمامها عن الواقع التاريخي للخطاب الاجتماعي.

---

[1] ـ خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ـدراسةـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـسوريا- 2000م، ص: 51.
[2] ـ عصام شرتح: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص: 51.
[3] ـ كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص: 34.
[4] ـ كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق،ص 34.
[5] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[6] ـ المرجع نفسه، ص: 35.
[7] ـ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط: 1، 1997، ص: 122.

2- لوران جيني (Laurent Jenny):

تناول **جيني** إشكالية التناص بالدراسة والتحليل في دراسة بعنوان "إستراتيجية الشكل" في عدد من مجلة "الشعرية" (Laurent jenny. La stratégie de la forme in poétique)، وفيها أبدى مواقف عميقة حول ظاهرة التناص سنتعرض إلى أهم آرائه فيها على ضوء دراسة لكاظم جهاد في كتابه: "أدونيس منتحلا. دراسة الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟" أين قدم دراسة مسهبة، شافية كافية للإلمام بلب أفكار وإسهامات "جيني" في التناص، ومما جاء فيها:

- إن الاعتقاد ببكورية الأثر الأدبي أو ببنية عذراء للعمل الأدبي وهم معروف بداهة، ومنه فإن الحاجة ملحة إلى صياغة نظرية صارمة تثبت حدودا معينة ينتفي عندها الإبداع ويسقط في النسخ الآلي والإغارة غير الشرعية «**وهكذا ولدت الحاجة لـــ "موقعة التناص بالقياس إلى اشتغال الأدب نفسه بالذات"**»[1].

- يرى (جيني) من جهة أخرى أن العمل الأدبي يدخل في إحدى العلاقات الثلاث:

أ. **علاقة تحويل:** (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد).

ب. **علاقة خرق:** (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما ...الخ.

- كما يلتقي مفهوم (جيني) للتناص مع مفهوم (كريستيفا) إلى حد بعيد، حيث يرى أن جوهر التناص: «**عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي**»، **ويستشهد في ذلك بأقوال بورخيس (borges) القائل: «أن الأعمال الأدبية لا تشكل "ذاكرات بسيطة" بل إنها "لتعيد كتابة ذكرياتها. وتؤثر على السباقين أو الأسلاف"**»[2]، كما يدعو جيني التناص في موضع آخر (بالتلقيم)[3]، مشبها عملية استثمار نصوص الغير في نصوصا بفسيلة نأتي بها من نبات ما لنلقمها في نبات آخر، أو كزرع عضو سليم في جسم مريض، ويدعو

---

[1] - ينظر.كاظم جهاد: أدونس منتحلا، ، مرجع سابق، ص: 38.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 50.

الناقد: "Intertexte" ما بين –نص، أو متناصا: النص الذي «يتشرب تعددية من النصوص مع بقائه ممركزا بمعنى»[1].

- حدد (لوران جيني) عمل التناص في ثلاث حالات هي:
- **التحرير:** أي التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل وينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبي والتشكيلي مثلا.
- **الخطية:** الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السطور، أفقيا كما في أغلب اللغات أو عموديا كما في الصينية واليابانية، حيث يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الاصلي الذي يتناصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة، وداخل حدودها المادية (الاختلاف الطباعي).
- **الترصيع:** يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو، لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة... فينشأ تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد، والتنافذ في نظر الناقد ثلاث فئات:

أ. تنافذ كنائي أو تناظري.

ب. تنافذ استعاري.

ج. مونتاج لا تنافذ فيه (وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص.

- سعى (جيني) أيضا إلى رؤية وتحديد ما يطرأ على سياق التناصي (تفاعل النصوص) فوجد أنه في الإمكان التركيز على **ستة أنماط:**

✓ **التشويش:** يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس يتدخل هو فيه "ويتلاعب" به، مدخلا عليه "إفساد" مقصود أو دعابة.

✓ **الإضمار أو القطع:** هنا يمارس اقتباس مبتور أو إنقاص كلام لتحريف النص عند وجهته الأصلية.

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص: 48.

- ✓ **التضخيم أو التوسع:** يعمل الكاتب إلى تحريف النص، بأن ينمى فيه عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه، في الاتجاه الذي يريد.
- ✓ **المبالغة:** مبالغة المعنى والمغالاة فيه نوعيا.
- ✓ **القلب أو العكس:** يعكس الخطاب الأصلي المستدخل في علاقة تناصية، وهو بدوره أنواع:
  - قلب موقف العبارة أو أطرافها.
  - قلب القيمة.
  - قلب الوضع الدرامي.
  - قلب القيم الرمزية.
- ✓ **تغير مستوى المعنى:** يتم بنقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس.[1]

3- ميكائيل ريفاتير (Mikhaïl Riffaterre):

بعد أن نفضت كريستيفا يديها من "التناص"، وتخلت عنه تم تبني هذا المصطلح في المنتدى الدولي للبيوطيقيا المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة 1979م، هذا الأخير كان قد تناول معاني التناص وبين أهم معالمه من خلال كتابيه: "إنتاج النص" (1979م) و"دلائليات الشعر" (1982م)، ومن أهم آرائه فيه: محاولة تفريقه بين التناص (Intertextuality) والمتناص (Intertexte) انطلاقا من تفريقه بين النص المفترض (hypogram)، والنص المولد (Matrix) بقوله: «.. **فالمتناص (Intertexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموع النصوص الموجودة في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. إن التناص (Intertextuality) له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله. إنه نمط**

[1] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سابق، من ص: 53 إلى ص: 57.

إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدليل. بينما القراءة الخطية لا تحكم إلا إنتاج المعني »[1]، إن التفرقة بين النصين الحاضر والغائب –بلغة نقاد آخرين– التي بينها ريفاتير «.. تفسر لنا العملية المزدوجة التي يقوم بها النص حينما يشير إلى معنى يمكن فهمه في سياق النص، بينما يخفي ويكبت معنى آخر، وهذا يعني أن ثمة خطوتين أساسيتين على القارئ أن يقوم بهما: الأولى، هي اكتشاف موضع الكبت في النص ثم اكتشاف قوانين النقل والإزاحة حيث يمثل اكتشاف المتناص أو النص المفترض Intertext الذي يخفيه النص محل الدراسة خطوة أولى في الكشف عن اللاوعي التناصي، تتبعها خطوة ثانية، هي اكتشاف قوانين العلاقة بين ذلك المتناص والنص، أي التحويل الذي يقوم به النص من أجل تعمية وإخفاء المتناص، هذه القوانين هي ما يسميه ريفاتير بالتناص Intertextuality».[2]

فالتناص حسب ريفاتير هو «... **أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده**»[3]. وبمعنى آخر «.. **فالتناص نسيج من الوظائف يؤلف وينظم العلاقات بين النص Texte والمتناص Intertexte**»[4] والملاحظ مما سبق أن ريفاتير يربط التناص بقراءة النص وتأويله ويعتبر أن النص لا يفهم إلا بربطه بالنصوص الغائبة التي استحضرها وتفاعل معها فيقول مؤكدا: «.. **إن النص لا يدل وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية...**».[5]

4- جيرار جينيت (Gérard Genette):

يعتبر (جيرارجينيت) النص (طرسا) "Pamimpseste" **أو** نصا جامعا (Architexte) وهما إسمان قريبان من مصطلح التناص، وكون طرسا يعني أنه يسمح بالكتابة على

---

[1] ـ سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 3، 2006، ص: 95.
[2] ـ مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص: 301.
[3] ـ حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي- سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، ، مرجع سبق ذكره، ص ص: 89، 90.
[4] ـ مي عمر محمد نايف: المرجع السابق، ص: 302.
[5] ـ ميكائيل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة: الأولى، 1997م، ص: 70.

الكتابة، «**ولكن بطريقة لا تخفي تماما المص الأول الذي يظل مرئيا ومقروءا من خلال النص الجديد** ».[1]

وهذا يعني أن كل نص يستبطن نصا آخر ولد من رحمه بطريقة تحويلية كما في المحاكاة الساخرة، أو بعملية التقليد كما في المعارضة، «**ويتشكل النص الجامع من النص وما يمهد له، ويذيله، ويومئ إليه، ويتداخل فيه، ويتبطنه أو يغذيه.... (كما يرى جينيت) أن النص: كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخيفة مع نصوص أخرى....**»[2]، وقد عبر عن النص الأول المتأثر، والنص الثاني المؤثر على التوالي بـــ: Hypertexte و Hypotexte بالإضافة السابقتين Hyper التي تعني: فوق، وHypo التي تعني: تحت ،ولعل أهم ما جاء به الناقد الفرنسي: **جيرار جينيت** هو قوله التفصيلي في أنواع العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها بشكل مباشر أو ضمني. داخل ما أسماه بـــ (المتعاليات النصية) بحيث عدل جينات (سنة 1982م) عن مصطلح النص الجامع، واعتبر أن الموضوع الجديد للبويطيقا هو «التعاليات النصية (Transtextualité)، أو التعالي النصي للنص. ومعناه "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني". وهكذا فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص»[3]. وحدد خمسة أنواع من التعاليات النصية، اختلف النقاد العرب في ترجمتها[4]. وهي:

✓ **المابين نصية، أو المناص، أو النصية الموازية، أو النصية المصاحبة:** وكلها ترجمات للكلمة الفرنسية (Paratextualité): والتي تعني ما يعقده النص من حوار بينه وبين العناصر التي يقوم عليها مثل العناوين الرئيسة والفرعية: التقديم، الإهداء، الهوامش، والتعليقات، مسودات العمل، بالإضافة إلى الندوات التي تدور حول النص[5] ... أي أنها

---

[1] ـ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. مرجع سبق ذكره، ص: 56.
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 52.
[3] ـ سعيد يقطين: انتفاح النص الروائي، النص والسياق، ص: 96، 97.
[4] ـ لقد اختلف النقاد العرب المعاصرون في ترجمتهم لأنواع التفاعلات النصية التي جاء بها (جينيت)، ولقد حاولنا ذكر أهمها معتمدين عدة مراجع منها:
ـ مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، ص: 304، 305.
ـ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص: 97.
ـ محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، ديمشق، سوريا، 2005م، ص: 117.
ـ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا- 2001م، ص: 213.
ـ دومينيك مونقالو، المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ص: 71، 72.
[5] ـ مي عمر محمد نايف. سبق ذكره،ص : 304.

العلاقة التي يقيمها النص مع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، وهو كل«...**ما يحيط النص في حد ذاته، أي أطرافه (العناوين، التقديم، السور، الخ)**»[1].

✓ الميتانصية أو الميتانص، أو النصية الشارحة، أو النصية البعدية، أو الماورائية النصية، وكلها ترجمات للمصطلح (Métatextualité)، وهي علاقة "شرح" تجمع نصا بنص آخر ليتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة أو يسميه أي «**علاقة النص بالنصوص التي تحلله (وهي) النصوص النقدية الشارحة لهذا النص**»[2].

✓ **التناص ويقابله باللغة الفرنسية (Intertextualité):** ويعني حضور (فعلي غالبا) ليس في نص آخر، ويندرج تحته تناص كريستيفا، ويكون عن طريق:

أ. الاستشهاد: وهو أن يورد الكاتب اقتباسا من نص آخر ويحيل إليه، واضعا إياه بين علامتي تنصيص.

ب. السرقة: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفي.

ت. التلميح أو الإيحاء: وهو يأتي على شكل يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر بالضرورة انثناءة من انثناءات النص العديدة، وإلا يصعب فهمه.[3]

✓ **النصية اللاحقة، أو النص اللاحق، أو التعلق النصي، أو الاتساع النصية،أوالنصية المتعالية (Hypertextualité):** وهي علاقة تحويل أو محاكاة وليست شرحا، تجمع نصين (أ) و (ب) يسمى الأول نص منحصر، ويسمى الثاني نص متسع كما يسميان نص سابق Hypotexte ونص لاحق Hyper texte، ونجد ذلك في المعارضة Pastiche والمعارضة الساخرة Parody. فبمقتضى هذه العملية إذن « **ينضاف se greffer نص ما (المتسع) إلى نص سابق (المنحصر) دون أن يكون ذلك تعليقا... ».**[4]

✓ **جامع النصية، أو الجامعية النصية، أو معمارية النص أو النصية الجامعة:** وجميعها ترجمات لما اصطلح عليه (جينيت)Architextualite: وهي علاقة أكثر تجريدا «**تضع**

---

[1] ـ دومينيك مونقالو، المرجع سبق ذكره،، ص: 71.
[2] ـ مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، ص: 303.
[3] ـ المرجع نفسه ، ص: 304، 305.
[4] ـ دومينيك مونقالو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص: 71.

النص في علاقة مع مختلف الأصناف التي ينتمي إليها»[1]، كما يمكن اعتبارها إشارة «**يضعها الناقد على غلافه لقرائه "أفق توقع" جنس النص»**[2] إن كان شعرا أو رواية ... الخ، فهي إذا علاقة صماء مجردة تحدد الجنس الأدبي للنص.

5- رولان بارت (Roland Barthes):

لعل أبرز ما يسم آراء **رولان** وموقفه من مفهوم التناص هو تحفظه منه بادي الرأي، وذاك ما يفسره تجاهله له، وتغييبه لكلمة "التناص" من كتابه (س/ز، s/z)، برغم أن هذا الكتاب يتضمن في جزء منه تأملات في الطابع التناصي للمقروءات الأدبية. «**فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابه (لذة النص) سنة 1973: إذ يتحدث عن النص بوصفه (جيولوجيا كتابات)**»[3]. وفيه يعتبر (رولان بارت) التناص قدر كل نص، فالنص مركز تدور في فلكه أشلاء نصوص أخرى وتتحد معه، فـ «**... كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، تعرض موزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده**»[4]. وهو بهذا ينفي صفة العبقرية التي كثيرا ما كانت تلازم الكاتب في فترات زمنية سابقة، لأنه لم يعد – بحسب هذا المفهوم– سوى مجمع لنصوص سابقة عليه من ثقافات شتى وهو ما يوحي لنا بأن بارت لا يجد حرجا في استباحة نصوص الغير،« **دون أن يشعر بأدنى ذنب، فالنصوص السابقة ملك مباح للنص الأخير وصاحبه**»[5]. ولذلك يسجل في موضع آخر أن النص المتداخل: «**...ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي (....) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل، فالنص نسيج**

---

[1] - دومينيك مونقالو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره ص: 71.

[2] - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص: 304.

[3] -- مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، المرجع السابق، ص: 305.

[4] - مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل (الجزائر)، العددان 2و 3، (أكتوبر... مارس) 2004، 2005م، ص: 161.

[5] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص: 103.

لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية».[1]

ومن مميزات النص المتناص –حسب رأي بارت دائما– أنه يشكل منفذا نستشف من خلاله معطيات الماضي والحاضر وأفق المستقبل، لأنه يحقق ثلاثية (الماضي، الحاضر المستقبل) ولا ينفصل عنها، وإلا فهو كما يقول (بارت): (نص بلا ظل)، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل دائم، وإلا فهو نص عقيم لا خصوبة فيه، فالنص« **نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدما عليه»**[2].

وانطلاقا من هذا التصور للنص يظهر التقاطع المفهومي الواسع بين منجزات (كريستيفا) وآراء (بارت) حول التناص ويغدو هذا الأخير شارحا حينا، وموسعا أحيانا أخرى لما تناولته الأولى سابقا: فالنص يعيد توزيع اللغة، والتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، ومن ذلك فهو« **يرى ... (والحقيقة أن جوليا كريستيفا هي التي ترى!) أن التناص هو نتيجة إعادة توزيع اللغة داخل الكتابة، فالتقويض والتطنيب والنماذج الإيقاعية، ومتفرقات العبارات القائمة في المجتمع كلها مظاهر من التناص، أي مغذيات للنص حين يكتب»**[3].كما وسع (بارت) من مفهوم التناص، بأن جعله ينفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة بقوله أن: « **التناص يمثل تبادلا حوارا ورباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما الآخر...»**[4].

وعطفا على ما سبق، نذكر تركيز (رولان بارت) على دور القارئ الحاسم في فهم النص باعتباره الفضاء الذي ترتسم فيه أشلاء النصوص المتجمعة في نص واحد، ودوره في ذلك هو استحضار هذه النصوص المغيبة، وإضاءة العلاقة بينها وبين النص المتن. فالنص بحسب بارت: « **مكون من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات مختلفة... تدخل في**

---

[1] - بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، الطبعة الأولى، 2006م، دار الفجر للطباعة والنشر، ص: 62، 63.

[2] - المرجع نفسه، ص: 61.

[3] - عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص: 283.

[4] - بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص: 61.

حوار مع بعضها البعض، تتحاكى، وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد(...)وهي ليست سوى القارئ القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة».[1]

إن المتتبع لمقولات (بارت) المذكورة لا يضع يده على جديد عما أفضت به (كريستيفا) و(باختين) فيما مضى، فآراؤه تنتح من آرائهما، مع إضافة شروح أو ملاحظات سريعة عدا أنه وسع مفهوم **انفتاح النص** على الحياة والمجتمع. وهذا لا يحط من قيمة الإضافات والشروح التي أضافتها، إذ إن "اعتراف" (بارت) بالتناص، كان بمثابة ختم أو تصديق على استحقاق هذا المفهوم لمكانة ما داخل المنظومة النقدية العالمية، وساهم بشكل كبير وفعال في انتشاره، وإقبال النقاد عليه.

6- تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

ضمن مسيرة تطور مفهوم التناص بعد كريستيفا، وتوسع ميدان عمله لجأ بعض النقاد ومنهم (ت. تودوروف) إلى ابتكار مفاهيم أخرى للتناص تبقينا «**... عند مستوى التناص الحاصل بين عبارات مؤلف وعبارات أخرى عائدة لمؤلفين آخرين، أو لظواهر كتابية أخرى (صحافة، دعاية، إعلان الخ ....) يستدخلها المؤلف في خطابه بصورة أو بأخرى**»[2]، فاقترح تودوروف « **... تفجير المصطلح إلى اثنين: "الحوارية" بالمعنى الذي حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و"التناص" بالمعنى الحصري للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين**»[3]

ويصف تودوروف الحوارية بقوله: « **كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا.... فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين محاور أحدهما للآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية**»[4]. كما سعى إلى تحديد ميدان عمل حوارية – الذي ترجم إلى (Métalinguistique) أي "ما فوق لغوي"، ثم ترجم فيما بعد إلى

---

[1] - مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، العددان 2 و3، (أكتوبر.... مارس) 2004، 2005م، ص: 162.
[2] - كاظم جهاد: أدنيس منتحلا، مرجع سبق ذكره، ص: 36.
[3] - المرجع نفسه، نفس الصفحة.
[4] - نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث التقليدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، 5 ربيع الثاني 1426هـ (ماي 2005م)،المطبعة العربية: 11 نهج طالبي أحمد غرداية، ص: 367.

(Translinguistique) بمعنى "مخترق للغة" –بقوله أنه يهدف إلى دراسة «**العبارة الإنسانية (.....) كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة وسياق العبارة...**».[1]

كما يعتبر في دراسته عن حوارية باختين أن«أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل الأكثر إهمالا هو: حواريته Dialogisme، أي ذلك البعد التناصي فيه»، ويضيف قوله: «**أنه من المهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل**

إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة»[2] وفي ذلك دليل على تداخل الأعمال الفنية مع أعمال سابقة ضمن علاقة معقدة عنده. ويرى (ت. تودوروف) في "الحوارية" انتماء إلى الخطاب وليس إلى اللغة. « **فيقول (بالمبدأ الحواري) بين النص السابق والنص اللاحق، وسمي الخطاب الأول بأحادية السرد Monovalent باعتباره حدا، أما الخطاب اللاحق بتعددية القيم (Polyvalent)...**»[3].كما أن مصادر التناص عند هذا الباحث تتعدد وتتباين، تبعا لمخزون المبدع وتوظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، وفي ذلك يقول: « **ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين، إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية**».[4]

ويشرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص معتمدا على آراء (باختين) في خمس نقاط نجملها فيما يلي:

✓ العلاقات الحوارية التي تربط خطابين هي علاقات "دلالية" تربط التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.

✓ ينتسب التناص إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة برأي (تودوروف)، وبالتالي فهو يخرج من مجال تخصص اللسانيات ويدخل في مجال اختصاص علم عبر اللسانيات، إذ تستبعد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، ويعتمد (تودوروف) في ذلك على قول (باختين): "إن هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي، إنها نمط استثنائي وخاص من

---

[1] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سبق ذكره، ص: 36.
[2] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص: 189.
[3] - تودوروف (تزفيتان): شعرية تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبوقال البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص: 9.
[4] -- المرجع نفسه، ص: 30.

العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام".

✓ ويعتبر (تودوروف) من جهة أخرى أنه لا يخلو تلفظ من بعد التناص، مستندا دائما إلى أقوال (باختين) الذي يرى: "أن الأسلوب هو الرجلان على الأقل (بدل من الأسلوب هو الرجل) أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية".

✓ يرى (باختين) أن النثر يتوافر على خصوصية تناصية تضعه في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر عل الخصوصية، ويعلق (تودوروف) على ذلك بقوله: "قد تكمن أسباب هذا التعارض في حقيقة كون القصيدة فعلا للتلفظ، بينما الرواية تمثل تلفظا واحدا".

✓ لخص (تودوروف) أنماط التناص التي ميزها (باختين) من خلال وصف العلاقة بين الخطاب المقتبس والخطاب المقتبس منه بثلاثة أشكال هي:

أ. قد يكون هناك اختلاف في الموضع الذي يمكن أن نصطدم فيه بخطاب الآخر: فقد يكون هو نفسه الشيء الذي نتحدث عنه، أو المخاطب الذي نوجه إليه ملاحظتنا وبالنسبة لباختين ليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة.

ب. يمكن استحضار خطاب الآخر، خصوصا في الرواية بأشكال مختلفة ومتعددة هي: الخطاب الذي لا يزعم راو فعلي، تمثيل الراوي، في حالة النمط الشفهي أو المكتوب الأسلوب المباشر، ونطاقات الشخصيات، وأخيرا الأجناس المطمورة.

ج. يقدم (تودوروف) اعتمادا على آراء (باختين) ثلاث درجات لحضور خطاب الآخر: الأول الحضور التام أو الحوار الصريح، والثاني لا يتلقى خطاب الآخر أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنه يستحضر، والثالث هو التهجين أي تعميم للأسلوب الحر المباشر.[1]

ولعل أهم الملاحظات التي تسجل حول أراء (تودوروف) هو استنادها الكبير على آراء (باختين) الذي جعل التناص (الحوارية) قصرا على النثر والرواية بصفة أخص، دون الشعر بالرغم من أنه ظاهر فيه كذلك، كما نسجل أن التقدم التنظيري للتناص عند باختين هو المهاد الفعلي للنظرية التناصية لمن لحق به.

[1] ـ عز الدين المناصرة: التناص التلاص في النقد الحديث: جريدة الرأي، الجمعة 30 كانون الأول 2005م،من موقع الانترنت: http://www.inanasite.com/bb/viewtopic.php?t=6110. بتاريخ: 2008/01/14م، الساعة: 30: 14.

III- 1- مفهوم التناص في النقد العربي:

إن حتمية تحكم التناص في النصوص المختلفة أمر لا مراء فيه، فبطريقة ما (المخالفة، المعارضة، المحاكاة ....الخ) تتوالد النصوص بعضها من بعض، ويغدو كل نص عبارة عن تناص، ولئن كان الدرس النقدي الغربي هو من أجلى وأماط اللثام عن هذا المصطلح وأسس مرتكزات **النظرية التناصية** بالتتابع والتعاضد بين نقاده، فإن بعض مداليل هذا المفهوم ليست حكرا معرفيا على القريحة الغربية بل للأمة العربية قديما باع محترم في دراسة هذه الظاهرة وإن بمسميات مختلفة لا تخلو هي أيضا من الدقة والتفصيل الذين يبعثان على الإكبار، والفخر في آن واحد.

سننطلق في محاولتنا لمقاربة مفهوم التناص، وما يتعلق به في النقد العربي قديمه وحديثه، معتمدين على القراءات المتنوعة في هذا الموضوع، حيث يمكننا تسجيل الملاحظات التالية:

- ✓ إن لبعض المفاهيم النظرية للتناص ما يقابلها أو يعادلها في تراثنا النقدي العربي القديم، ويتضح ذلك من المساجلات النقدية المبثوثة في كتب النقد والبلاغة العربيين، من مثل ما نجد حول موضوع السرقات الأدبية أو الشعرية مثلا و ارتباطها بقضية الأصالة والإبداع من جهة، والتقليد والإتباع من جهة أخرى.
- ✓ أن التناص في المفهوم الحديث إجراء نقدي يختلف تماما عما ألفه العرب، باعتبار أنه استند على أسس معرفية لم تتيسر للنقد الأدبي إلا حديثا، نتيجة تطور العديد من العلوم الإنسانية التي أفاد منها التناص، كعلم النفس، واللغويات الحديثة، وغيرها.
- ✓ أن التناص في المفهوم العربي الحديث لا يعدو أن يكون تابعا للنقد الغربي على المستويين النظري والتطبيقي، برغم محاولات بعض نقادنا بعث بعض المفاهيم النقدية التراثية لجعلها تجاري المفهوم الحديث للتناص.

ومن هذه المنطلقات، سنحاول تناول مفهوم التناص في النقد العربي، ومقاربته من زاويتين: إحداهما تراثية متصلة بالثقافة العربية القديمة، وأخرى حداثية يتصل بالنتاج النقدي الغربي.

2- التّناص في النّقد العربيّ الحديث:

لقد حقق مفهوم التّناص في النقد العربي الحديث قلبا في المقاربات النّصية لما أثاره من تساؤلات طالت النّص وامتدت إلى نظريّته، وذلك من خلال الدّراسات المستفيضة حوله، وإن كانت تتسم – برغم حديثها وتراثها- بالانفرادية والعشوائية في كثير من الأحيان.

ولقد عرف المفهوم الغربي للتناص طريقه إلى النقد العربي بزهاء ربع قرن على استعماله في الغرب، باعتبار أن أولى المقالات المنشورة حوله كانت لصبري حافظ بعنوان: (التناص، تفاعلية النصوص)، في مجلة (ألف) سنة 1984م ثم تلا ذلك منشورات لنقاد آخرين كـــ: « **محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985م زهاء خمسة عشرة صفحة، ثم عبد الله الغذامي، وبشير القمري، وسامي السويدان، وعبد الملك مرتاض ...**»[1]، ثم تلاهم عدد كبير ممن أفاضوا في الحديث عن هذا المفهوم، غير أن **محمد مفتاح** المغربي هو الذي تناول هذا المفهوم بكيفية منهجية رابطا إياه بمفاهيم نقدية عربية قديمة كالمعارضة، والسرقة والمناقضة، كما قسمه إلى تناص ضروري، واختياري، ثم إلى داخلي وخارجي، غير أننا نجد رأيا آخر في شأن السبق إلى تناول مفهوم التناص بين النقاد العرب، بحيث يجعل الناقد محمد عزام فضل الريادة للناقدة سيزا قاسم من خلال مقالها (المفارقة في القص العربي) المنشور سنة 1982م الذي تتحدث فيه عن التضمين كمقابل للمتعاليات النصية عند جينيت، ووالاها بمحمد مفتاح بكتابه (تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص) 1985م، وثلث بالناقدة سامية نحرز في مقالها (المفارقة عند جويس وجيني) 1986م، ثم صبري حافظ في مقاله (التناقض وإشاريات العمل الأدبي) 1986م، فسعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) 1989م، واصفا إياه بأنه أشمل كتاب عن التناص، ويأتي الدور بعد ذلك على محمد عبد المطلب بكتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) 1995م، وفي آخر القائمة يضع الناقد محمد عزام نفسه بكتابه (النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي) 2001م... [2]، وأقل

[1] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص ص: 255، 256.
[2] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص: 118.

ما يقال عن هذا التصنيف تغاضيه الطرف عن أعمال جليلة لأعلام أفذاذ في النقد العربي تناولوا الظاهرة **تنظيرا وتطبيقا** بتعمق كبير، نذكر منهم على وجه التخصيص: عبد الملك مرتاض، عبد الله الغذامي، محمد بنيس.

وعلى العموم فقد تناول النقاد العرب المعاصرون نبحث التناص من جهتين رئيستين، تمثلت **الأولى** بمحاولة العودة بهذا المفهوم إلى أصول عربية قديمة ممثلة بمفهوم السرقات الأدبية بأنواعها، وبالتالي فقد اجتهد عدد من هؤلاء النقاد ومنهم **عبد الملك مرتاض**، وعبد الله الغذامي على إيجاد إرهاصات هذا المفهوم في ثنايا الدرس النقدي العربي القديم مستدلين بما يقع بين أيديهم من مفاهيم توازي المفهوم الحديث عند الغربيين. أما **الثانية** فنزعت إلى تبني المفاهيم النقدية الغربية، ومحاولة دمجها في الدرس النقدي العربي كآليات نقدية لها خصوصيتها التي تميزها عمّا عرفه النقاد العرب قديما، وقد اجتهد ممثلوا هذه الطائفة على إيجاد مصطلحاتهم النقدية الخاصة ببحثهم عن طريق الترجمة، أو التعريب، أو الاشتقاق، أو غيرها من الآليات التي نشدوا بها فرادة بحثهم النقدي، وانفصاله المعرفي عن الدرس النقدي العربي القديم، وأن كان معظمهم يقر بتلمس النقاد العرب القدامى لمفهوم التناص ولو من بعيد.

لقد أكثر النقاد العرب مشارقة ومغاربة الاهتمام **بنظرية التناص**، و لا أدل على ذلك من المصطلحات المختلفة والمداولات المتباينة الواردة لديهم ضمن محاولاتهم الكشف عن معانيه، وإيحاءاته، بعكس ما نجد الغربيين حيث « **مصطلح التناص مصطلح واحد... وإن طوروا مفاهيمه ودلالاته النقدية... على حين أن العرب لم يتفقوا على مصطلح واحد لهذه النظرية**»[1]، ومرد ذلك اختلاف الانتماءات الفكرية الثقافية لهؤلاء النقاد « **في اطلاعهم عليه في هذه اللغة أو تلك، وفي عدم القدرة على استيعابه... أو فهم لغته وطبيعته...**»[2]، فسادت فوضى في المصطلح يعزوها البعض إلى الجهود الفردية للباحثين العرب في التعامل مع هذا المصطلح، وعدم الاتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية،

[1] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص: 106.
[2] - المرجع نفسه، ص: 107.

بالإضافة إلى غياب دور المؤسسات العلمية التي تعمل على جسر الهوة بين المتناقضات والاختلاف في ظل الاستيراد العشوائي للمصطلح.[1]

وتتفق نصوص النقاد العرب العديدة التي تستوقفنا فيما تحمله من مفاهيم وطروحات حول التناص، مع ما تبنته البحوث التناصية الغربية كأسس لتشكيل مفهومها، ممثلة على الخصوص بالتسليم بوجود نص سابق في تفاعل، وتبادل مع نص لاحق وفق آليات معروفة.

وسنحاول فيما يأتي من فقرات البحث أن نبين إسهامات بعض النقاد العرب في **مبحث التناص**، وسنقصر الحديث حول مفهومه وبعض **تطبيقاته** عند أشهرهم، وبخاصة الرواد السابقون إليه ومنهم: (محمد بنيس، صبري حافظ، محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، **عبد الملك مرتاض**، سعيد يقطين).

- تعتبر دراسات **محمد بنيس** في كتابيه (الشعر العربي الحديث-بناياته وإبدالا ته-) و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة تكوينية-) من الدراسات الأولى التي تناولت مفهوم التناص بالدراسة، وأطلق عليه فيها مصطلح النص الغائب[2]، متبنيا « **المفهوم عن جوليا كريستيفا مضيفا مصطلح "التصحيفية" الذي يعني تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية**»[3]. كما نجده يطلق عليه مصطلح "التداخل النصي"، ثم يسميه "هجرة النص" في كتابه الآخر: حداثة السؤال[4]، واعتبر أن النص الشعري بنية لغوية متميزة متصلة بنصوص أخرى، **فيقول:** « **إن النص كشبكة تلتقي فيها النصوص لا تقف عند حد الشعري بالضرورةلأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي**»[5]. كما حدد هذا الناقد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة، وهي:

✓ **الاجترار:** حيث يظل النص الغائب نموذجا جامدا، لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

---

[1] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي ،مرجع سبق ذكره،ص 07.

[2] - نور الدين دحماني . التناص وأصوله في التراث النقدي العربي .مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد: 5 ربيع الثاني 1426هـ (ماي:2005م)، ص:371.

[3] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، مرجع سبق ذكره، ص: 197.

[4] - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مطبعة: دار هومه، ص: 48.

[5] - محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث -دراسة في نقد النقد- اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2000 م ، ص: 37.

- ✓ **الامتصاص:** يكون النص الغائب قابلا للحركة، والتحول.
- ✓ **الحوار:** وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد حينئذ قابلا للتخريب، والتفجير.[1]

ولقد قارب **محمد بنيس** مفهوم النص الغائب من خلال مفهومي: التداخل النصي، وهجرة النص، واعتبر أن التداخل النصي ينسحب على كل نص شعري أو نثري، قديما كان أو حديثا، بحيث تمثل النصوص والخطابات الغائبة دينية كانت أو ثقافية، أو تاريخية، أو غيرها، نواة مركزية للنص الحاضر، وذلك بالحوار معها وتحويلها، وهذا ما حاول بنيس بيانه في تحليله لنماذج شعرية لكل من السياب وأدونيس ومحمود درويش.[2]

- ونجد في مقام آخر الناقد **صبري حافظ** يحاول صياغة مقترب نقدي دعاه بـــ(Gognative Intertextral Approach)، أي المقترب التناصي المعرفي[3]، ومن خلاله يقرر أن: العمل الشعري يتفاعل تناصيا مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه ويتفاعل معه، وهو لا يقتصر على الشعر فقط، بل يتعداه إلى مجالات معرفية أخرى، وذلك عن طريق "الإحلال والإزاحة"، «**فالنص لا ينشأ في فراغ، بل يظهر في عالم مليء بالنصوص، ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها، وخلال عملية الإحلال والإزاحة، قد يقع النص في ظل نصوص أخرى، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر**»[4]. إنه يفترض وجود نصين يتصارعان، يتداخل الغائب منهما أي المزاح في الراهن أي الحاضر.
- كما تناول **محمد مفتاح** مفهوم "التناص" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص–)، وعنى به العلاقة بين النص نصوص أخرى، وحاول الجمع بين عدة تعريفات حددها نقاد غربيون لهذا المفهوم بغية تقديم مقاربة أكبر وأشمل له فقال: «لقد حدده (أي التناص) باحثون كثيرون مثل كريستيفا، أريفي، لورانت، ريفاتير.... على

---

[1] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالا ته)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص: 179.
[2] ـ ينظر: ليديا وعد الله: التناص في شعر عز الدين المناصرة، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري (قسنطينة)، السنة الجامعية: 2003/2002م، ص: 20.
[3] ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص: 123.
[4] ـ المرجع نفسه، ص: 125.

أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا، ولذلك فإننا سنلتجئ –أيضا– إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- 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»[1]. واعتبر أن النص لا يمكن إيجاده من اللاشيء، فقال: « **إن الدارسين – ما عدا بعض الاتجاهات المثالية– يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النّص من قبل الملتقي أيضا**»[2]. كما نبه الباحث إلى ضرورة ضبط مفهوم التناص كي يتمايز، ولا يتداخل مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسّرقات وحاول حصر مفهوم التناص من خلال تحديد أشكاله فقسمها قسمين:

سمى **الأول:** التمطيط، وميز فيه بين الجناس بالقلب، والكلمة المحور، والشرح، واستخدام النواة المحورية، أو القول المنقول، والاستعارة، والتكرار، والشكل الدرامي، وأيقونة الكتابة. أما **القسم الثاني:** فيسميه الإيجاز، ويعني به: الإحالة إلى التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص تاريخية[3] ،كما لم يبرح (مفتاح) أن تطرق إلى علاقة التناص بالشكل والمضمون، والمصداقية، ليخلص إلى أن التناص: وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب بدونه، وبأنه يكون في الشكل كما يكون في المضمون إذ «.. **لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه،**

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، ص ص: 120، 121.
[2] - المرجع نفسه، ص: 123.
[3] - المرجع نفسه ، من ص: 125، إلى ص: 129.

وهو هادي الملتقى إلى تحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك».[1]

وتحدث ذات الباحث في كتاب آخر (مشكلة المفاهيم – النقد المعرفي والمثاقفة–) عن آليات ممثلة في آلية التطابق، وآلية التحرز، وأخيرا آلية القلب.

- ومن الجهود المبتكرة، والمعتبرة في مباحث التناص ما قدمه **عبد الله الغذامي** كتابه (الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق) الصادر في عام 1985م، إذ أورده تحت مصطلح (تداخل النصوص "Intertextuality")، وقال عنه بأنه « **مفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها بسياق يشملها**»[2]. كما يرى بأن « **كل نص له حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصوصي**»[3]. كما اعتبر أن النصوص الأدبية ممتدة عبر الزمن على بعضها مشكلة فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص يتشرب من نصوص أخرى ويقوم بتحويلها، فالناص يعرف المعاني من النص ويوظفها في نصه، فيحولها وفق أسلوب يرتضيه، ويشترط تواصلا تاريخيا بين النصوص، في الوقت الذي لا تعرف فيه حدودا زمنية. فالنص عالم مهول من العلاقات «**المتشابكة يلقى فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه بإمكانية مستقلة للتداخل مع نصوص آتية**»[4]، كما يذهب **الغذامي** إلى أن النقاد الغربيين يختلفون من حيث الاصطلاح على هذه الظاهرة (التناص) في حين أنهم يتوافقون من حيث كون النصوص الأدبية متداخلة يتشرب فيها اللاحق من السابق، ويزيد عليه. ومثل لذلك بمثال قدمه رولان بارت شبه فيه النص الأدبي «.. **بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك (بصلة) تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق**

---

[1] - المرجع السابق، ص: 130.
[2] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سبق ذكره،ص: 16.
[3] - المرجع نفسه، ص: 12.
[4] - المرجع نفسه ، ص: 17.

بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي وإنما هو غطاء لغشاء مثله. وهذا هو النص الأدبي فوجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه. وهو اللب بكل حرف من حروفه».[1]

- وتطرق الناقد المغربي **سعيد يقطين** من جهته **لنظرية التناص**، ورأى فيه رأيا ضمنه كتابيه (الرواية والتراث السردي)، و(انفتاح النص الروائي –النص والسياق–) فأطلق عليه اسم (التفاعل النصي) مستفيدا من تنظيرات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)، واعتبر أن التفاعل النصي أشمل وأدعم من التناص، فقال: « **نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، ونفضله على "التعاليات النصية" التي هي مقابل (Transtextualité) عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة** »[2]. وهو عنده أساس كل نص، إذ « **لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه، أو نوعه، أو نمطه إلا على قاعدة "التفاعل" مع غيره من النصوص، وفي هذا الإطلاق دليل على أن التفاعل النصي مكون من المكونات الأساسية لأي نص**»[3]. كما اعتبر أن «**التفاعل النصي يحدث بين النص المحلل والبيانات النصية التي يدمجها في ذاته كنص بحيث تصبح جزءا منه، ومكونا من مكوناته**»[4]. كما جعل للتفاعل النصي صنفين **فقال:** « إن هناك صنفين من أصناف التفاعل النصي، أما **الأول** فهو التفاعل النصي الخاص، وهو أن يقيم نص علاقة مع نص محدد، كأن يسير نص في المدح مثلا على منوال نص آخر معروف، وأما **الصنف الثاني:** فهو التفاعل النصي العام وهو ما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس، والنوع، والنمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين، وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما (نقله) عن غيره للدلالة على المعنى نفسه،

---

[1] ـ ، عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سبق ذكره ،ص:17.
[2] ـ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص: 98.
[3] ـ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1992، ص: 16.
[4] ـ المرجع نفسه، ص: 30.

أو معطيا إياه دلالات جديدة أو مناقضة تماما»[1]. وواضح من قوله جعله التضمين والاقتباس، والتأثر من التناص، وهو نفس الطرح الذي ذهب إليه محمد مفتاح سابقا.

إن التناص على حد تعبير **يقطين** جزء أساسي من نصية النص، فأي نص يتفاعل مع نصوص الغير لإنتاج نص جديد إما: بالتضمين، أو التحويل، أو بالخرق، وقد عالج الباحث هذه العلاقات (التفاعلات النصية) في ضوء مصطلحات حاكى فيها ما قدمه (جينيت)، وهي: المناصة، التناص، الميتانصية.[2]

IV: مفاهيم تابعة للتناص:

هي تفريعات تتبع **مفهوم التناص** نزيد من خلالها مفهوم التناص جلاء ووضوحا، وهي:

1- أنواع(أقسام) التناص:

لقد أكدت المناهج والنظريات النقدية الغربية الحديثة على عدم استقلالية النص، وأكدت تبعيته لسياقات شتى إما نفسية أو تاريخية، أو اجتماعية، أو غيرها، وجاءت نظرية التناص لتؤكد كذلك تبعية أخرى للنص وعدم استقلالية، ولكنها تبعية مختلفة عما ادعته المناهج والنظريات السابقة، لأنها ببساطة تبعية من نوع خاص، إنها تبعية لنصوص أدبية أخرى سابقة على النص المبدع، وأكد رواد نظرية التناصية أن النصوص تتوالد من أرحام بعضها بعضا بأشكال متعددة، وعملوا انطلاقا من ذلك على تمييز أنواع التناص الممكن بين النصوص، فكان أن وقفوا في تفصيلهم لهذه الأنواع مواقف متباينة، ونظروا إليه من زوايا مختلفة، اختلفت معها تقسيماتهم وتعددت، ونورد فيما ها هنا ما استطعنا أن نضع عليه اليد من هذه الأقسام بحسب مستوى أو زاوية إلى هذه الظاهرة:

أ. أنواع التناص بحسب نوع المحاكاة:

يقسم التناص على مستوى المحاكاة، أي محاكاة النص للنصوص السابقة عليه، إلى نوعين أساسيين هما:

[1] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي ،مرجع سبق ذكره، ص: 18.
[2] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره،ص: 99.

***المحاكاة الساخرة (النقيضة):** التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها، ومما تعنيه: « **التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جديا..... والمدح ذما، والذم مدحا** ».[1]

***المحاكاة المقتدية (المعارضة):** وهي أهم ركائز التناص وأنواعه، وهي تعني: «**أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابه "معلم" فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما**»[2]، ويدخل ضمن هذا النوع كذلك السرقة التي تعني فيما تعنيه «**النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق**».[3]

ب. أنواع التناص بحسب الشكل والمضمون:

ميزت الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا) في الدراسة المعنوية بـــ: (النص المغلق) من كتابها (علم النص)، ومن خلال تعاملها مع رواية (أنطوان دو لا سال) (Antoine- de la sale)، والتي تحمل عنوان: جيهان دو سانتري (Jehan de Saintré) بين نوعين من التناص هما: التناص المضموني التناص الشكلي.

***التناص المضموني:** أي في المضمون، ويعني «**توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف**».[4]

***التناص الشكلي:** ويتجلى من خلال: «**مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفوا العصور الوسطى، وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة، أو الدلالات المعجمية الموظفة، أو العبارات، أو التراكيب، تنتقل إلى كتابه المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة**».[5]

***التناص في الشكل والمضمون معا:** لم يقصر فريق من الباحثين التناص على الجانب الشكلي وحده، أو الجانب المضموني فقط، بل رآه فيهما معا، إذ لا انفصال بين الشكل

---

[1] ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره،ص ص: 121، 122.
[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ـ نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 434، حزيران 2007.
[5] ـ المرجع نفسه.

والمضمون والمعنى، ومن ذلك التساؤل الذي صاغه الباحث (محمد مفتاح). حول إمكانية كون التناص في الشكل أم في المضمون،وذهب إلى أن« **ما يظهر–بادئ ذي بدء– أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه، وما عاصره من نصوص مكتوبة "عالمة" أو"شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه،وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك**».[1]

ت. أقسام التناص بحسب القصدية إليه:

ثمة ضربان من التناص يمكن رصدهما وفق تجليه في النصوص، بالنضر إلى زاوية القصد إلى استحضار النص الغائب، أو عدم القصد إلى ذلك، وهما:

***تناص اعتباطي غير مقصود، أو تناص لا شعوري خفي:** ويكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص ما في النص الذي هو بصدد إنتاجه، وما يرد فيه ليس إلا تضمينات مجهولة الصاحب، لأنها ترد بصورة تلقائية أو لا واعية وتقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص، وهو كثير في إنتاج الأدباء إذ لا ينسلخ منتج النص عن رصيد معرفي متراكم بفعل القراءات المتعددة والحفظ والمحاكاة التي تتحول بفعل النسيان إلى مخزون يستدعيه الكاتب دون الرجوع إلى مصادره مكتوبة أو مرئية أو مسموعة أو غيرها، ومن الطبيعي أن يصعب على القارئ المتعجل تحديد مصادر تلك الأجزاء الجارية عفوا واتفاقا، لأنها تحتاج إلى مزيد من إمعان النظر، والاحتكام إلى الذاكرة [2]. ولا غرو في أن هذا النوع من التناص يحتاج إلى قارئ أو ناقد حصيف مطلع ومثقف ليتلمس الصلة بين النصين الماثل و الغائب، ولقد توسع معظم النقاد في دراسة هذا النوع من التناص حتى كاد بعضهم يحصرهم فيه فقط دون سواه.

***التناص المقصود الواعي، أو الظاهر الشعوري:** وهو بعكس الأول، حيث يكون المبدع فيه على علم بالنصوص أو الأعلام أو المعطيات الثقافية التي يستحضرها، ويدخل ضمن

[1] -محمد مفتاح.تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره،ص ص:129، 130.
[2] - أحمد محمد قدور. اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي مرجع سبق ذكره .ص:127.

هذا النوع التضمين والاقتباس مثلا، وهو بائن جلي من خلال القراءة الأولى غالبا فلا يحتاج إلى إطالة وقوف لاستجلاء أصله، وتجاوز الغموض الذي يكتنفه، وقد يعد الأقرب إلى معاني التناص لأنه « **يسمح للناقد بتبين الحدود بين النصين المستحضر والمستحضر... (لأن النوع الأول منه) لا يسمح كما يبدو بالإجراء النقدي التناصي، لأن الناقد بله القارئ هو منه في شك وظنون، على حين أنه هاهنا (أي النوع الثاني من التناص) أمام مظاهر متعددة الأشكال والوظائف والمراجع، وهي التي تقدم المادة الفنية والبارزة للنقاد الذي يتناولها بعيدا عن الرجم بالغيب**».[1]كما تحسن الإشارة في نهاية الحديث عن هذين النوعين من التناص (المقصود، وغير المقصود) إلى أننا قد نجدهما تحت نعت أخرى، مثلما أشار إلى ذلك الناقد (ليون سمفل) (Léon Somville) حين جعلهما: تناصا مباشرا، وآخر غير مباشر، أما التناص المباشر فيشمل على السرقة والاقتباس والتضمين، والأخذ، والاستعانة، والمعارضة، والحل والاستشهاد، والتغاير... وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية. وأما التناص غير المباشر، فيدخل فيه المجاز والتلميح، والتوليد، والإيحاء، والتلويح، والكناية والرمز،....[2]

ث. أقسام التناص بحسب ظرف الاحتواء النص الغالب:

تكاد تجمع مصادر دراسة التناص على ثلاثة أنواع أساسية منه باعتبار النصوص الغائبة المستحضرة المحتواة في النص الحاضر، وكيفية تموضعها وظهورها داخل الإنتاج الأدبي، وهو ما عبرنا عنه بظرف احتواء النص الغائب.

***النص الخارجي:** ويكون حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب التي ظهرت في عصور بعيدة[3] أي أنه ما يتجه فيه المبدع إلى نصوص غيره فيحاورها، أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال – على رأي محمد مفتاح وهو قائم « **على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها فالنص كان يفرز ما هو إيجابي منها وما هو سلبي، فيدعم ما هو**

[1] - أحمد محمد قدور. اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي. المرجع السابق ،ص: 128.
[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره ، ص: 101.
[3] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره ،ص: 100.

إيجابي ويدافع عنه، ويمارس النقد على ما هو مناف لمنظور النص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل»[1]. والخلاصة هي أن الاتجاه الخارجي من التناص يتمثل في الإرث الثقافي الذي يعرض على المبدع دون اعتداد ببعدي الزمان أو المكان وعلى المبدع تقع مسؤولية وحرية تكييف هذا الإرث بحسب الحاجة إليه: اجترارا، أو امتصاصا، أو محاورة. وهذا النوع من التناص هو الأكثر شيوعا من دون شك.

***التناص الداخلي:** ويكون حينما يتفاعل نص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب الذين يعاصرونه، سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية، « **ولا يعني التفاعل النصي هنا أن نصا يتضمن بنيات نصية لكتاب معاصرين له، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج، وتتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بعضها بالموقف الكتابي، والممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب وهو يتموقف من تجربة معينة، ويسعى إلى إنتاج نص معين».**[2]

***التناص الذاتي:** ويكون عندما تتفاعل نصوص مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك لغويا، وأسلوبيا، ونوعيا، بحيث يظهر لنا من خلال هذا النوع من التناص طريقة محددة يمكن أن نميز بها كتابات مبدع ما، وتبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوبا محددا وعوالم خاصة يقوم بإنتاجها، ويتميز بها وذلك لتكرارها عبر عدد من نصوصه، ولكن هذا التفاعل الذاتي لا يجب أن يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه وإلا أصبح هذا التفاعل سلبيا كعملية إنتاجية.[3]

غير أن بعضا من الدارسين يقصر أنواع التناص السابقة في نوعين فقط: تناص داخلي، وتناص خارجي، بحيث يدمجون التناصين الداخلي والخارجي السابقين في نوع واحد وهو التناص الخارجي، ويتطابق لديهم التناص الداخلي بالتناص الذاتي.« **فالداخلي.... (عندهم إذا) يكون حين يمتص الشاعر أو المبدع آثاره السابقة أو يحاورها، أو يتجاوزها**

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره ،ص: 125.
[2] - المرجع نفسه، ص: 100، وص: 124.
[3]- المرجع نفسه، ص: 100، وص: 124.

فنصوصه من هذه الوجهة يفسر بعضها بعضا، ويكون منه قصدا أو غير قصد، أما الخارجي: فهو ما يتجه المبدع فيه إلى نصوص غيره، أو يحاورها، أو يتجاوزها... »[1].

كما يعترضنا في هذا السياق رأي شذ به الناقد **عبد الملك مرتاض** عما جاء به النقاد الآخرون، بأن اعتبر الاتجاهين السابقين الداخلي والخارجي معنى أو اتجاه واحد فقال: « إذن فلا غير ولا ذات، ولا ذات ولا غير، وإنما هناك امتزاج حتمي بين الذاتية والغيرية»[2]، وأكد هذا الناقد انطلاقا من فكرة أن التناص هو تبادل التأثر غير القصدي والاغتراف من المحفوظ المنسي، أنه يمكن الوقوف على مجموعة غير محدودة من التقسيمات التناصية.[3]

ج – أقسام التناص بحسب مرجعية النص الغائب:

إن أشكال التناص بالنظر إلى مرجعية النص المتناص معه (النص الغائب) كثيرة و متعددة بتعدد مرجعيات المصادر التي يتفاعل معها المبدعون، فقد يكون النص المستحضر ذو مرجعية دينية أو أسطورية، أو يحمل إيديولوجيا معينة، أو يكون تناصا أدبيا (بين نصوص أدبية سواء كانت: رواية، شعر، قصص..الخ).

***التناص الديني:** وهو الذي يكون مرجع الكاتب فيه دينيا فيوظفه بطريقته مستفيدا من تعاليم الديانات المختلفة (تفاعل من نصوص دينية).

***التناص الأسطوري:** ومن خلاله يستحضر البدع دلالات ورموز أسطورية، يعبر بها عن حاجات روحية و مادية يطلبها الإنسان، متجاوزا بها اللغة العادية التي تفقد في استعمالها اليومي المعتاد « **...تأثيرها وتشحب نضارتها، و من هنا يكون استعمال الرمز الأسطوري، أو الأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها ».[4]**

---

[1] - أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص: 128.
[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 96.
[3] - عبد المالك مرتاض. نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 292 .
[4] -جمال مباركي . التناص وجماليته في الشعر الجزائري. إصدار رابطة إبداع الثقافية. دار هومة. الجزائر. ص:207 .

***التناص التاريخي:** أين يرتبط النص الحاضر بأحداث و نصوص تاريخية، تعمل على تكثيف دلالاته، وتعميق مغازيه، وإعطائه أبعادا فنية وجمالية مختلفة عم توريده كتب التاريخ؛ كما يتخذها المبدع زادا للحجاج و التحليل واستخلاص العبر.

* **التناص الإيديولوجي:** وفيه يتجلى النص المنتج مضخما بمفاهيم أو قناعات إيديولوجية آمن بها المبدع أو لم يؤمن كمبادئ الاشتراكية، أو الرأسمالية، أو غيرهما.

* **التناص الأدبي:** ويكون بين نصوص أدبية من نفس الجنس الأدبي، أو بين أجناس أدبية مختلفة(رواية، قصة، شعر...)؛ وهو على ضربين قد سبقت الإشارة إليهما: تناص أدبي داخلي، وتناص أدبي خارجي.

***أنواع التناص بحسب النوع الأدبي:**

في دراسة للناقدة ليلى بيرون موازيس (Leyla Perrone Moisés) بعنوان "التناص" تتساءل الناقدة قائلة: « هل يمكن أن يقوم تناص نقدي بين الناقد والكاتب، أو بينه وبين نقاد آخرين، مثلما هناك تناص إبداعي يشد كل مبدع إلى كتابات الآخرين الإبداعية، وغير الإبداعية؟»[1]، ومن قولها السابق يتبدى لنا أنه بمقابل وجود التناص الإبداعي هناك إمكانية لقيام تناص نقدي.

***فالتناص الإبداعي:** هو التناص المعروف القائم بين النصوص الأدبية بعضها من بعض، مهما اختلفت الأجناس الأدبية بينها، أو هو حوارية يقيمها نص مع نصوص إبداعية أخرى، بحيث ترتسم هذه الحوارية –كما ترى كريستيفا– في محورين: « **محور أفقي تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقيه (مستلم الخطاب)، ومحور عمودي يخوض فيه النص حوارا مع نصوص الآخرين (أو نصوص أخرى للكاتب نفسه)**».[2]

***أما التناص النقدي:** فهو تناص يكون على مستوى العمل النقدي، يتفاعل فيه الناقد مع أعمال إبداعية ونقدية سابقة له وترتسم هذه العلاقة بين النصوص المختلفة أيضا على عدة محاور، فبالإضافة إلى المحورين المذكورين في حالة التناص الإبداعي يضاف: محور

[1] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سبق ذكره، ص: 67.
[2] - المرجع نفسه ،ص: 69.

أفقي يخوض فيه الناقد حوارا مع قارئه هو "المحتمل"، ومحور عمودي ينشأ فيه حوار النص النقدي مع نصوص نقدية أخرى، يلتقي هو معها أو يفترق عنها، دون إهمال تقاطعات أخرى كحوار الناقد مع الكاتب الذي يدرسه، وحوار الناقد مع القارئ عموما، وحوار النص النقدي ونصوص إبداعية أخرى، يرى الناقد أنها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أو بأخرى.[1]

ولعل أهم الفروق التي تتضح لدينا بين **نوعي التناصين: الإبداعي والنقدي**، تكون في شأن حدود النص الجديد وحدود نصوص الآخرين، ففي حين يتمتع المبدع بحرية كبيرة إزاء نصوص الآخرين بإعادة تشكيلها كما يشاء، مبتعدا عن الاختزال والخضوع أي التقليد والتكرار والانتحال، فإن الناقد ملزم بالوقوف أمام حدود ما يأخذه ويصرح به، معترفا بملكية المبدع، على أن يوسع هذه الحدود ويضيف لها من عنده.[2] يضاف إلى ذلك اختلاف في آلية تعامل التناصين الإبداعي والنقدي مع نصوص المتناص معها، أين « **تكون حوارية التناص الإبداعي "ابتلاعا" مشتركا، تذويبا وإعادة خلق، و(تكون) حوارية التناص النقدي تجاوزا وازدواجا وفي أفضل الأحوال تراكبا**»[3]، لا ترقى إلى مرتبة الإبداع إلا في حالة اعتباره كتابة "نقد" يتحول فيها الناقد من التعليق الإيضاحي لما قد يكونه الخطاب إلى مرافقة له تزيده غموضا وعتمة، أي من تابع (Suiveur) إلى متابع (Pour suiveur)، أي مترصد "لإمكانات غموض".

وخلاصة كل ما سبق هو أن التناص متشعب التفريعات والتقسيمات، وأنها تختلف باختلاف الزاوية التي ننظر منها إليه، إن بالنظر إلى نوع المحاكاة، وإن بالنظر إلى القصدية إليه أو عدم القصدية إليه، وكذلك بالنظر إلى كونه في الشكل أو في المضمون أو فيهما معا، كما تختلف أقسام التناص باختلاف مرجعية النص الغائب، وأخيرا يكون الاختلاف بالنظر إلى نوعه أدبيا كان أو نقديا.

---

[1] - المرجع السابق، ص: 70.
[2] - المرجع نفسه، ص: 68.
[3] - المرجع نفسه، ص: 70.

كما نخلص كذلك أننا لا نستطيع الجزم بأن أقسام التناص قد أحصيت عددا، بل قد يستزيد مستزيد بتغيير جهة النظر إلى هذه الظاهرة النقدية.[1] غير أن التي ذكرت هي أهم ما يدور بين النقاد ودارسي ظاهرة التناص.

2- آليات التناص:

يعمل التناص كأداة نقدية، إن على مستوى إنتاج النصوص وإن على مستوى نقدها ضمن آليات، يستخدمها منتج النص وناقده. وإذا كان الأول يتعامل معها واعيا بإجراءاتها وكيفية عملها حينا، أو جاهلا بها ولكيفية تجسيدها في ثنايا إبداعه حينا آخر، فإن الثاني (الناقد) ملزم بالإلمام بكل حيثياتها ليوظفها في قراءة العمل الأدبي مستعينا بثقافته المعرفية وبمخزونه الأدبي. فالتناص يعمل على توحيد وتنظيم النصوص (المناصات)، ويعيد صياغتها في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد وفق آليات معينة، وهذه الآليات « تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النصوص، والجمل والصور سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية، الصاعدة من عمق التاريخ أو القادمة من الثقافة المحيطة»[2]. ولقد أمكننا تتبعنا لأنواع الآليات التناصية من التمييز بين نوعين من آليات التناص: تتعلق الأولى بآليات التفاعل مع النصوص الغائبة (التناص) باعتبار الاستحضار الكمي لهذه الأخيرة وتتعلق الثانية بأنواع آليات التناص باعتبار نوع التفاعل مع النصوص الغائبة:

أولا: آليات التناص باعتبار التوظيف الكمي للنصوص الغائبة:

يذكر الباحث المغربي محمد مفتاح مجموعة من الآليات التي يشتغل عليها التناص تتعلق كلها بجانب الحضور الكمي للنصوص الغائبة في النص الحاضر، وهذه الآليات هي:

✓ **التمطيط:** وأهم أشكاله: الجناس بالقلب، وبالتصحيف، والكلمة المحور، الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدرامي، أيقونية الكتابة:

---

[1] - لقد ألفينا بعضا من النقاد يعرضون لأنواع أخرى من التناصات، فالناقد حسين جمعة يذكر أنواعا أخرى منه، وذلك بحسب كيفية توظيف النص الغائب، فرأى منه تناصا إيجابيا، وآخر سلبيا، كما عد الناقد عبد الملك مرتاض عددا آخر من التناصات وتوسع فيها (تناص موسيقي، تناص في مظاهر الحضارة المختلفة كاللباس، والصناعات المختلفة)، وقال سعيد يقطين بنوعين آخرين هما: التفاعل النصي الخاص، والتناص العام... الخ، غير أننا اكتفينا بأهمها، وهي التي ذكرناها.

[2] - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، سنة: 2007م، ص ص: 260، 261.

أ- **الأناكرم** (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، والباراكرام (الكلمة المحور)، فالقلب مثل: قول، لوق، والتصحيف مثل: نخل، نحل، الزهر، السهر، وأما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما، وقد تكون غائبة تماما من النص وقد تكون حاضرة على أن هذه الآلية تخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ.

ب- الشرح: قد يلجأ الشاعر إلى وسائل متعددة تنتمي إلى مفهوم الشرح كأن يجعل البيت الأول محورا وما تلاه من الأبيات شرح وتوضيح، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة.

ج-الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة. وهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص، أو بنقلها المجرد إلى محسوس، أو العكس.

ت- التكرار: ويكون على مستوى الأصوات، والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين.

ث- الشكل الدرامي: المتمثل في الصراع الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ويظهر في التقابل وتكرار صيغ الأفعال مما يؤدي إلى نمو الخطاب فضائيا وزمنيا.

د- أيقونة الكتابة: إن الآليات التمطيطية المذكورة تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة بين "واقع" العالم الخارجي)، وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية يبعضها واتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون.[1]

✓ **الإيجاز:** ويتركز على الإحالات التاريخية الموجودة والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم، وقد قسم حازم القرطاجني الإحالة إلى: إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضافة، وقد اشترط في الإحالة التاريخية ما يلي:

- أن يعتمد على المشهور منها والمأثور ليشبه بها حالات معهودة.
- استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها.

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، من ص: 125 إلى ص: 127.

وكلا الشرطين يحيل على نوع معين من الإحالات سابقة الذكر بطريقتين هما:

- المحاكاة التامة (التمطيط، الإطناب).
- الإحالة المحضة (الإيجاز): أين نذكر الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح.[1]

وكانت (كريستيفا) قد أوردت من قبل، في دراستها (الشعر والسلبية) عن شعر لوتريامون، ثلاثة أنواع من التصحيفات هي: النفي الكلي، والنفي المتوازي، والنفي الجزئي. متبعة في ذلك آراء دي سوسير، فذكرت:

- ✓ **النفي الكلي:** وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليـــة ومعنى النص المرجعي مقلوبا.
- ✓ **النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول، بمعنى أنه يمكن الإضافة أو الزيادة في المعنى الجديد.
- ✓ **النفي الجزئي:** حيث يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيا.[2]

ثانيا: آليات التناص باعتبار نوع التفاعل مع النصوص الغائبة:

يعرض الناقد **محمد مفتاح** في موضع آخر من كتابه (مشكلة المفاهيم، النقد المعرفي والمثقافة)، مفاهيم لتجلية الموقف الذي وقفه الشاعر **علال الفاسي** من النصوص السابقة لنصوصه أو المعاصرة لها، وذلك بأن عمل على إيضاح آليات تفاعل نصوص هذا الشاعر مع النصوص الأخرى الغائبة، فبين من هذه الآليات: آلية التطابق، وآلية التفاعل وآلية التحرز، وآلية القلب. وهذه الآليات تركز على نوعية تفاعل النص الحاضر مع نصوص الغائبة، قبولا ورفضا وتحرزا، وذلك بعكس الآليات السابقة التي ركزت على تفاعل النص الحاضر مع النصوص الغائبة من حيث الحضور الكمي لهذه الأخيرة في النصوص المنتجة.

---

[1] - المرجع السابق، من ص: 127 إلى ص: 129.
[2] – جوليا كريستيفا: ، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب ،1991 ، ص ص: 78، 79.

✓ **آلية التطابق:** وهي بأن يتقبل الشاعر أو المبدع الأشعار السابقة له، التي تستوفي قواعد الشعر الضمنية و الصريحة ويدمجها ضمن بنيته الشعرية، متبنيا الأفكار والمعاني التي تتضمنها، ما يغني التجربة الشخصية.

✓ **آلية التفاعل:** ويقصد بها أن يكيف الشاعر إطاره الشعري مع الأطر الشعرية العصرية، انطلاقا من إعجاب الشاعر بنصوص سابقة (قديمة، حديثة، معاصرة أجنبية...) وانطلاقا أيضا من آراء الاتجاهات النقدية المعاصرة.

ويتجلى هذا التفاعل فيما يعبر عنه الشاعر من قضايا مثلا، أو في تنويعاته للبحور والقوافي وغيرها...

✓ **آلية التحرز:** إن الشاعر المفكر تكون له حصانة فكرية تقيه من تشويش بعض المواضيع التي يعتبرها هامشيـة فيتحرز من التفاعل معها.

✓ **آلية القلب:** قد لا يتوقف الشاعر تجاه بعض النصوص موقف المتحرز الرافض لها بل ينقض عليها بقلب معانيها التي لا تنسجم و منطلقاته الإيمانية أو الإنسانية إلى معاني عكسية تتماشى وتتوافق مع هذه المنطلقات[1] .

2- قوانين التناص:

إنّ الأديب أو منتج النّص حين يمارس عمليّة الكتابة لا يعبر- كما كان سائدا- عن نفسه من خلال أسلوبه، فلم يعد الأسلوب هو الرجل، بل أصبح الأسلوب الرجلان أو أكثر باعتبار تعددية الروافد النّصية المعتمدة حين إخراج النص والأديب محكوم حينذاك بأحد قوانين التناص الثلاثة التالية (الاجترار، الامتصاص، الحوار)، وهذه القوانين هي التي تحدد علاقة النص الغائب بالنص الماثل.

✓ **الاجترار:**

ويكون عندما تستعيد بنية نصية سابقتها، وتنتجها بالطريقة نفسها، أي تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، ففيه يعمد الأديب إلى نسخ النص الغائب دون أن يطوره أو

[1] - محمد مفتاح: مشكلة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز العربي الثقافي. الدار البيضاء، المغرب ،ط1:سنة:2000م من :170إلىص:173.

يحاوره، بل يكتفي بإعادته كما هو، « **وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ** »[1]. بمعنى أن النص الغائب يظل نموذجا جامدا لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

إن الاجترار « **ليس فيه إلا الإعادة والتكرار**»[2]، حيث أن النص الحاضر استمرار للنص الغائب، وأن المؤلف لم يزد قدم إلينا النص الغائب في قالب ما.

✓ **الامتصاص:**

هي مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب بحيث نتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، « **وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة (امتصاصه) ضمن النص المائل كاستمرار متجدد**»[3]، وهذا يعني أن النص الغائب ليس نموذجا جامـــدا بل أنه قابل للحركة والتحول، ويرى فيه الناقد **إبراهيم رماني** أن الشاعر يعيد فيه كتابة النص وفق متطلبات تجربته الحديثة دون أن ينفي أصله[4]، أي مهادنته والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية.

كما يسجل **سعيد يقطين** أنه لا يمكننا الحديث عن "نصية" النص ضمن شروط إنتاجه، إلا بحصول الإضافة والتحويل للبنية النصية الأصلية (السابقة). أما في الحالة الأولى (الاجترار) فنحن « **أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاجه**»[5].

✓ **الحوار:**

وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد حينئذ قابلا للتخريب والتفجير، إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان شكله

---

[1] **محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001 ، ص:54.**
[2] **ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات و أفق الدرس اللغوي، مرجع سبق ذكره، ص:132.**
[3] **ـ محمد عزام: النص الغائب، مرجع سبق ذكره، ص: 54.**
[4] **ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مرجع سبق ذكره ، ص: 132.**
[5] **ـ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سبق ذكره، ص: 103.**

وحجمه، « **ويعتمد (الحوار) على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي....**»[1]، فهو إذا من قبيل "القراءة النقدية" التي لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا، إنه إعادة صياغة « **النص الغالب على نحو مغاير، فتسقط منه أجزاء، وتضاف أجزاء أخرى، وهو قليل إزاء الشكلين السابقين**»[2]

إن مصطلحات هذه القوانين الثلاثة قد تتقاطع مفهوميا مع مصطلحات أخرى تمثل من جهتها أيضا قوانين للتناص ولكنها تختلف معها على مستوى الاصطلاح (التسمية)، فنجد (جيني) مثلا يجعل للتناص ثلاثة قوانين هي: التحقيق (أو الإنجاز)، التحويل، الخرق.

وقصد بالأول: تحقيق مضمون كان يشكل في البيانات المتوارثة (الأصلية) وعدا.

وقصد بالثاني: تحويل معنى قائم أو شكل متوفر، والذهاب بهما أبعد.

وأما الأخير: ففيه يتقدم الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف فراغهما.[3]

وعلينا أن نقر أمه بالرغم الفضفضة والسعة التي تتميز بها مصطلحات (جيني) – والتي قد تزيد من إرباك الباحث وخلط الأمور عليه، بسبب تنوع المصطلحات– فإنها تتقارب مفهوميا إلى درجة التساوي مع المفاهيم السابقة، مما يجعل اعتدادنا بالمفاهيم الأولى أفضل.

3- كيف يحدد المتناص ويدرس التناص؟

إذا كان النص ابن النص على حد تعبير الغذامي، وإذا جرى التسليم بأن النص هو من عدد معين من نصوص الغير بطريقة ما، يحافظ فيها كل نص على خصوصيته ومميزاته وتساهم كلها مجتمعة في تأسيس معالم وطبيعة النص الجديد الذي يغدو جامعا لشتات تلك النصوص، والوقائع والشخصيات، بالإضافة إلى قيم ودلالات من أزمته مختلفة تنصهر

[1] - محمد عزام: النص الغائب، مرجع سبق ذكره، ص ص: 54، 55.
[2] - أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مرجع سبق ذكره، ص: 132.
[3] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، مرجع سبق ذكره، ص: 38.

جميعا وفق رؤية يرتضيها المبدع ليؤسس عليها خطابه؛ فإن الإشكالية التي تواجه الناقد المشتغل بالتناص هي كيفية إدراك خطاب الغير في النص المدروس؟ أو«... **كيف تحس الذات المتلقية- في وعيها بتلفظ الغير- هذا الوعي الذي يعبر بواسطة الخطاب الداخلي؟ كيف يستوعب الوعي الخطاب بفعالية، و ما هو التأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الكلام الذي يلفظ به المتلقي من بعد؟** ».[1]

وخاصّة إذا علمنا أن **التفاعل النصي** قد يأخذ أشكالا يصعب معها تحديد معالم النصوص المتشربة أو المقتبسة فالكاتب كثيرا ما يموه ويداري عن مصدر أفكاره وألفاظه بحسن الإفادة والتصرف ولطف التغيير أو التضمين وجودة الإشارة إليه، أو إيراد معناه في عبارة أخرى على جهة القلب أو النقل، أو الزيادة في المعنى الأول لإتمامه وتفصيله، أو تصيير المنثور منظوما والمنظوم منثورا.

وللفكاك من هذه المشكلة فإنه ليس للمتلقي من حيلة ترتجى أو طريقة تنتهج لتحديد مواطن التناص في نص ما إلا عدته المعرفية و ثقافته الواسعة، و اتقاد ذكائه بالإضافة إلى حضوره الذهني عند تعامله مع النص الحاضر؛ فتمييز إشارات منتج النص وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي يختلف من متلق لآخر، بحسب الرصيد الثقافي الذي تعرض عليه دلالات النص لكل منهما.

يقول **رجاء عيد:** « التناص حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع و إلى بصيرة و تبصر، فقد تندمج البنيات المتناصة في النص كإحدى مكوناته، ولا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة» وهو بذلك يشير إلى الدور المهم للقارئ الحصيف الذي لا يقف عند ظواهر الكلم بل يغوص في دلالاتها وإيحاءاتها، موظفا مخزونه الثقافي والمعرفي وقراءاته السابقة، وكذا نباهته وتبصره وذلك لاحتمال تداخل البنيات المتناصة في بنية النص فتغدو كإحدى مكوناته التي يصعب الوقوف عند حدودها، برغم أن النص المتناص له قدرة إيحائية تسيطر على القارئ مهما طمست معالمه بمرور الزمن وتطاوله « فالتناص الضمني يتأثر كثيرا بمرور الزمن، وبالتغير الثقافي، أو بعد اطلاع القارئ على

[1] -نور الدين دحماني. التناص و أصوله في التراث النقدي العربي.مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، العدد5 :ربيع الثاني :1426ه(ماي:2005م)،ص ص:368،369 .

المجموعة الكاملة من كتابات النخبة التي تربى عليها جيل شعري خاص، لكن سيطرة النص على القارئ لا تتقلص حتى عندما يكون المتناص معه قد طمس....»[1]. على أن يحذر هذا الملتقى من الإفراط في التخمين والتأويل، فيعزو بالنص إلى غير منابعه أو يقوله ما لم يقل، مغلبا الشك والظن على الدليل واليقين في تفسير دلالات النص التي تعرض له.

وتطرق الناقد **ميكائيل ريفاتير** من جهته إلى هذا الجانب في دراسته للتناص، ورأى أنه لا يجب علينا الاكتفاء بالتساؤل عن مصدر النص فقط، بل علينا كذلك البحث عن القوانين التي يحول بها المتناص النص كله، «**... والتي تمكننا من تأسيس نموذج يشير إلى هذا النسيج من الوظائف التي يقوم بها حول كيفية اكتشاف المتناص، ويطرح من الوظائف التي يقوم بها التحويل transformation** »[2]. ولاكتشاف المتناص والقوانين التي تصله بالنص يقترح ريفاتير مفهوما إجرائيا هو "Syllepsuis" ويعرفه بقوله: «... الكلمة لغويا تعني أن يكون لكلمة واحدة معنيان مختلفان،.. (وأما اصطلاحا) فهو: مجاز يمكن في الحضور المتزامن لمعنيين لكلمة واحدة... (وأن عن) الوظيفة النصية لهذا الـــ Syllepsuis فيقول:"المعنى المطلوب بواسطة السياق يكتب ذلك الآخر الذي يعد غير لائق في ذلك السياق". فالـــ Syllepsuis بهذا يعد موصولا Connective ، بمعنى أنه ينتمي "بشكل متساو إلى النص والمتناص، ويؤلف الأنظمة العلامية لكليهما في عناقيد سيميوطيقية جديدة"، ويحاول النص عبر آليات النقل والإزاحة أن يزيح المعنى الآخر الذي يشير إلى المتناص، لكن القارئ يتمكن من اكتشاف هذا المعنى المكبوت لأن لا نحويات النص تظل تشير أليه من ناحية، ولأن الكبت يستلزم التعويض Compensation – فيما يوضح ريفاتير– هذا التعويض الذي يتمثل في آلية التكرار Répétition التي يعاود فيها المعنى المكبوت ظهوره في مظاهر أخرى مختلفة »[3]. أما عن مناحي دراسة التناص فيمكن الاعتداد بالمراحل الثلاثة الآتية:

---

[1] ـ المرجع السابق، نفس الصفحة، وينظر كذلك: مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، 1999م، تر: محمد معتصم، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ط1، ص: 227.

[2] ـ مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، مرجع سبق ذكره،ص: 301.

[3] ـ المرجع نفسه، ص: 302.

– النظر في النص الغائب بحسب مرجعه وموقعه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

– النظر في الشكل الدلالي للتوظيف، وهو الشكل الذي ينبئ بالنص الغائب. كأن يكون الشكل نصا محددا، أو مفردات تعاد صياغتها، أو معطيات دلالية دون نقل أي مبنى من النص الغائب، أو إشارة مركزة عبر (عنوان) النص، أو العزف على مكوناته الموسيقية.

– النظر في وظائف هذا الشكل الوارد أو المحال عليه من النواحي اللغوية والبلاغية – النقدية والموسيقية. والاعتماد في استخراج ذلك كله يكون على السياق الدلالي، ومعطيات العمل من داخله.[1]

وعليه فإن دور الناقد هو رصد تحولات الخطاب في رحلته التناصية على مستويي الشكل والمضمون على محاور شتى فيقف فيها عند بنياته وثيماته، وعلى مستوياته الصرفية والنحوية، والموسيقية، مراعيا المواقف والسياقات الفاعلة في النص، موظفا قوة حافظته (حفظه) وثقافته ليلتمس العلاقة الرابطة بين ماضي النصوص وحاضرها، وما تمخض عنها من آثار ودلالات في المولود الجديد (النص الحاضر) والإضافات الجديدة التي صاحبته.

4- إشكاليات التناص:

يعتبر **التناص** من الأدوات النقدية الرئيسة في الدراسات الأدبية التي تهدف إلى قراءة وتحليل نصوص على هدي نصوص أخرى غيرها انطلاقا من كون هذه النصوص هي فضاء لتسرب وتحول نصوص في نصوص أخرى واستطاع هذا المفهوم أن يفرض وجوده بفضل الجهود النقدية المتوالية لكثير من أعلامه تنقيحا واصطلاحا.

وإذا كان **التناص** قد انتهى في تأسيساته إلى تخليص «**... النص من الانغلاق على نفسه، والانزواء حول ذاته، بل جعله ينفتح على كل النصوص في العالم...**»[2]، وبرغم الإضافات المهمة والإيجابية التي حملها **التناص** للدراسات الأدبية والنقدية، فإن ذلك كله لم يمنع بعض النقاد والدارسين من تسجيل تحفظات واسعة حول هذا المفهوم ومصطلحاته

[1] ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مرجع سبق ذكره، ص: 140.
[2] ـ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سبق ذكره،ص: 281.

من جهة، وحول إجراءاته النقدية التطبيقية تفسيرا وتأويلا من جهة ثانية، ثم **كآلية** يشتغل من خلالها المبدع في إنتاج نصه من جهة أخرى. وسنحاول من الفقرات التالية للبحث تسجيل بعض هذه المثالب أو الإشكاليات المصاحبة لهذا المفهوم من جهتين: الأولى إشكاليات التناص كإجراء نقدي، والثانية إشكاليات التناص كمعطى معرفي.

✓ إن الناقد أو القارئ وفقا لمبادئ **نظرية التناص** يسعى إلى تبيين الحدود بين النصين المستحضر، والمستحضر، أو بين الغائب والراهن، وإذا كان ذلك ممكنا ويسيرا في التناص القصدي الواعي المباشر، أين يكون النص الغائب واضحا جليا بطريقة أو بأخرى، فإنه بالعكس من ذلك حينما يكون التناص اعتباطيا غير مقصود، ففيه يستتر النص الغائب بشكل يجعل الناقد، بله القارئ منه على شك وظنون، فيلجأ إلى نوع من التحامل على النص للوقوف على النصوص التي يتضمنها رجما بالغيب.[1] فيقولها ما لم تقل، ويذهب فيها المذاهب التي شاء هو لا ما شاء النص ومنتجه. فيقع الناقد من حيث درى أو لم يدري، ومن حيث قصد أو لم يقصد في سوء تأويل النص المقروء وتفسيره.

✓ تشير بعض الدراسات إلى أن للظاهرة التناصية آثارا هامشية غير مرغوب فيها في الشعر عموما، والشعر العربي الحديث خاصة، ولعل أهم هذه الآثار "شيوع الغموض" الذي أدي إلى رفض أشعار كثيرة، لما تشعبت به الدلالات المكثفة التي أعاقت التواصل بين المبدع والمتلقي، ومرد ذلك كثرة تعويل الشاعر واستعماله للنصوص الغائبة والرموز غير المألوفة أو غير المعروفة لدى القراء، ومرد ذلك كثرة تعويل الشاعر واستعماله للنصوص الغائبة والرموز غير المألوفة أو غير المعروفة لدى القراء، فالعامل الأهم إذا «**... في الغموض هو ترقي المستوى الدلالي للشعر باتجاه التكثيف الثقافي، واستخدام رموز ومعطيات ونصوص غير مألوفة أو معروفة لدى القراء الذين لم يتعودوا هذا النمط من التعبير المركز والمتعدد الوجوه** »[2]. ولذلك نجد الباحث عز الدين إسماعيل مثلا ينصح الشعراء بأن يضعوا ضرورة التوصيل في حسبانهم حين يستخدمون الرموز

[1] ـ أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، مرجع سبق ذكره، ص: 128.
[2] ـ المرجع نفسه، ص ص: 141، 142.

التراثية، دون أن ينكر على الشاعر أن يكون مثقفا، ويوظف هذه الثقافة في إبداعه لكن الإنكار يكون في كيفية توظيفها لتظل واضحة في ذهن المتلقي ويظل التواصل قائما.[1]

✓ تذبذب مفهوم مصطلح التناص، بحيث أنه أثار جدلا نقديا ونقاشا فكريا في صفوف النقاد العرب المحدثين بسبب « **الاستيراد العشوائي للمصطلح وفهمه فهما متغايرا من قبل المترجمين العرب، وكذلك آلياته... فتعدد المصطلح وتعددت ترجمات ما يتصل به بشكل مغاير...**»[2]، ومرد هذه الفوضى في المصطلح قد يعود إلى غياب مؤسسات علمية تعمل على إيجاد منهج شمولي بين أبناء العربية وتوحيد الترجمات بمقابل الاجتهادات الفردية السائدة حاليا التي تتحكم فيها الانتماءات الفكرية والثقافية للنقاد أنفسهم، وإطلاعهم على هذا المفهوم في هذه اللغة أو تلك وعدم استيعابهم له، أو فهمهم للغته الأصلية وطبيعة أدائها.....[3]

✓ يتفق البنيويون والتناصيون على أن الخطابات على اختلاف أشكالها وأنواعها ومصادرها متساوية، فهي – كما يقول المثل الفرنسي- كالقطط تبدو في الليل البهيم رمادية وهذه المقولة تحمل في عمقها بعدا إيديولوجيا ناسفا لكل ما هو مقدس، فيغدو النص الديني تماشيا مع هذه الفلسفة كالنص البشري، لا يفرق بينهما فارق، وتمارس عليه الطقوس النقدية نفسها، ويخضع لنفس آليات التحليل والتأويل والتفسير، وهو ما يتعارض مع بعض الثقافات الإنسانية ومنها ثقافتنا العربية الإسلامية، مما يوجب الحذر من بعض تطبيقات هذه النظرية الغربية.

كما أن **التناص** يدثر تحت لفائف أفكاره الفلسفية وإجراءاته العملية التطبيقية، آليات تعمل على تقويض اليقينيات، ووضع كل المسلمات جانبا، ذلك أنه يعمل على مستويين داخلي وخارجي، ولكل مستوى منهما طرفان وبينهما درجات فالتناص الخارجي طرفاه: التطابق والتباين والتناص الداخلي طرفاه: التطابق والتناقض، ويرصد التناص الخارجي في إطار بنية أصلية ذات مكونات مضمونية وخاصيات شكلية لتتخذ أصلا يقاس عليه لإبراز التماثل والاختلاف بين البنية الأصلية، والبنيات الفرعية[4]. ومنه فإن للتناص

---

[1] - المرجع السابق، ص: 142.
[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص: 107.
[3] - المرجع نفسه، ص: 106.
[4] - محمد مفتاح: مشكلة المفاهيم، مرجع سبق ذكره،ص: 173.

إمكانية اعتراضية ونقضية للثقافة والتاريخ وللسياسة والسلوك، تعكس اتفاقا وتطابقا وتعضيدا لاتجاهات وأفكار أخرى تقوض بمكر ومراوغة اليقينيات الكبرى باستعمال الآليات المذكورة (كالتفاعل، والمطابقة، والتداخل، والتباين والتحاذي، والتجاور، والتغاير)، وكلها من أنواع التناص. علما كذلك أن أحد أهم أركان التناص التي يقف عليها ويعتمدها، هي مقولة (رولان بارت) الداعية إلى (موت المؤلف)[1]، وهذه المقولة مرتبطة في أصل نشأتها بفلسفة تنبذ الماورائيات، وتؤكد أنه ليس هناك نص أصلي بما فيه الديني كالقرآن الكريم مثلا، وهو ما يحتم علينا التحرز من هذه الخلفيات الإيديولوجية التي تظلل مفهومي موت المؤلف والتناص، والتي تتنافى وثقافتنا الإسلامية، خاصة إذا علمنا كذلك أن أصل مقولة (موت المؤلف) تعود إلى مقولة أعلنها (نيتشه) من قبل وهي (موت الإله)، والتي أراد بها تخليص الفكر الفلسفي من هيمنه الفكر الميتافيزيقي، ورأى منها أن الحقيقة الوحيدة هي التي تدرك من قبل الإنسان وما يستطيعه، وما دون ذلك فهو هراء وميت، أو ينبغي عده ميتا.

5- التناص ومفاهيم نقدية أخرى:

إنّ المتتبّع لمسيرة الحركة النقدية الغربية في العصر الحديث يتبين من أن معظم النظريات النقدية المتعاقبة يمهد السابق منها للاحق، أي أن النظرية الذاوية تقضي لنظرية أخرى تليها دون أن تلغي هذه تلك، فتبني مفاهيمها وأسسها على أنقاضها، حتى وإن خالفتها أو قلبت مفهومها وتصورها للعمل الأدبي ومنهج نقده رأسا على عقب، فمن رحم البنيوية كانت نظريتا التشريحية والتركيبية اللتان انتهت إليهما الحداثة في مرحلة ما بعد البنيوية (Post – structuralisme) كما أن نظرية التناص–وهي نظرية من نظريات ما بعد الحداثة– ولدت في أحضان السيمولوجية (السيميائية) والبنيوية ابتداء بالشكلانية وانتهاء بالتشريحية، وإن كانت مدينة بكثير من ملامحها لغيرهما من المناهج النقدية كالأدب المقارن، والسرقات الأدبية، وغيرهما.

---

[1] - والتي تعني فيما تعنيه أن دور المؤلف في العملية الإبداعية ثانوي، لا يعدو أن يكون عملية جمع وتأليف بين نصوص سابقة على نصه، بحيث تتحاور هذه النصوص وتتجاذب لتشكيل النص الجديد، ولها إذا يعود الفضل والدور الأولي في خلقه، «... ولذلك فإن مؤلف أي نص متعدد وهو لا زماني، ولا مكاني، ولا أجناسي... (وأهم ما تتضمنه مقولة موت المؤلف هو) أن اللغة هي التي تتكلم، في حين أن المؤلف صامت أو غائب في أثناء حضور القارئ، وأن النص المنجز ملك القارئ وحده». ينظر: بشير تاوريرت: محاضرات في منهاج النقد الأدبي المعاصر، ص: 128.

إنّ **التّناص مصطلح سيميائي** حديث له فعاليته الإجرائية في مجال الشعرية الحديثة والتحليل البنيوي، يمتاز عما سواه من المناهج النقدية السابقة بدوره الكبير الذي لعبه في تطوير مجال التحليل النصي، الذي كان محاطا بجملة من الضوابط والقوانين، جعلت النص السردي يبدو أشبه ما يكون بهيكل جامد، وبتهيئة الفرصة أكثر لمحاولة تحليل نصي أكثر تركيزا على البنيات الداخلية للنص.

وسنحاول فيما يلي أن نعرض إلى بعض الأسس أو المفاهيم التي يختلف فيها التناص عن بعض المناهج النقدية التي تتقاطع معه في عدد من المفاهيم و الأفكار:

- التناص والبنيوية:

تذكر الباحثة (مي عمر محمد نايف) عدة نقاط يختلف فيها التناص عن النقد البنيوي نعرضها في النقاط التالية:

أ- تنطلق البنيوية من وجود بنية للنص تجعل منه عملا أدبيا، سواء أكانت هذه البنية خفية أو تحتية في نظام معين بينما يهدف التناص إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود [1] . بمعنى أنه « **إذا كانت (البنيوية) تنطلق من اعتبار أن للنص الأدبي (بنية) تتجلى في (نظامه) و(علاقات) عناصره، فان(التناص) يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو نظامه**»[2].

ب- تعتبر البنيوية النص نظاما في عصر محدد، وأنه كيان منته في الزمان والمكان(Synchronique)، بمعنى أنه تزامني ومغلق وثابت وساكن لذلك يمكن به دراسة عصر محدد؛ في حين يعتبر التناص النص تعاقبي تاريخـــي متحرك مفتوح، متغير، متجدد، ويعتبر أن اللغة مترابطة العناصر بين فترات تاريخية مختلة(Diachronique). أي أنه «**إذا كانت البنيوية تعتبر النص بنية مغلقة، (وآني**

[1] - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية . مرجع سبق ذكره،ص:305.
[2] - محمد عزام: النص الغائب. مرجع سبق ذكره،ص:32.

"Synchronique" فإن (التناص) يعتبر النص بنية مفتوحة ومتحركة، ومتجددة (وتاريخي "Diachronique"».[1]

ت- تركز البنيوية على ثنائية الكتابة/ القراءة، وترى أن النص يقرأ القارئ، والكاتب الفعلي للنص هو القارئ. ولا يعترف التناص بكل الثنائيات المتداولة، وإذا ركز على ثنائية: الكتابة/ القراءة، فإنه ينظر إلى أطراف هذه المعادلة على أنها حلقات متتابعة (لا متقابلة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها: أي ينظر إلى تواصل فعل القراءة واستمراره، هذا التواصل يؤكد على أن النص يتضمن تأويلات متباينة متناقضة، ويؤكد **محمد عزام** ذلك بقوله: « إذا كانت (البنيوية) تركز على ثنائية الكتابة/ القراءة، وترى أن النص يقرأ القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ، فإن (التناص) يحاول فك اشتباك النصوص عن بعضها بعضا، ليعيد لكل صاحب حق حقه من السابقين والمعاصرين الذين تتردد أصواتهم في جنبات النص المبدع، وتشاهد بصماتهم في صوره وتراكيبه»[2]، وهو ما ينفي – مرة أخرى– فكرة البنية أو النظام أو المركز أو الشكل أو الفواصل بين نص وآخر.

ث- ينطلق البنيويون من مقدمات محددة تتوخى أهدافا نقدية محددة ويعتبرون أن للعمل الأدبي وجوده الخاص وبالتالي فإن مهمة الناقد وفق مبادئ التحليل البنيوي هي التركيز على الجوهر الداخلي للنص أ بنيته العميقة من خلال التحليل المنهجي المنظم، فهي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا وتساعد في التعرف على قوانين التعبير الأدبي. ويضيفون بأن الأدب مستقل فموضوع الأدب هو الأدب نفسه.

ج- لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب كما نجد ذلك في التناص، إذ يرون بأن اللغة نظام من الإشارات (Signs) والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، لهذا يعتبرون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل والتي تتطلب دراسة من منظور تزامني (قار).

---

[1] - محمد عزام: النص الغائب. مرجع سبق ذكره،ص:32.
[2] - المرجع نفسه، ص ص: 32، 33.

كما لا يعترف البنيويون كذلك بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي، جسد لغوي، مجموعة من الأفعال النحوية، مجموعة من الجمل النحوية، بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها.[1]

كما يعتبر البنيويون الجملة كيانا ألسنيا قابلا للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية)، ويعممون هذه النظرة على العمل الأدبي ككل، فالقصة عند رولان بارت مثلا ما هي إلا "مجموعة من الجمل".

-التناص والنقد المقارن:

برغم التداخل بين مجالي **نظرية التناص** والأدب المقارن، فإننا نجد من الباحثين من يعدد مجموعة من الفروق، يختلف فيها التناص عن الأدب المقارن تتمحور في معظمها حول منطلقات وأهداف كل منهما،« **فالأدب المقارن يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الأدبية التي تنتمي إلى أمم متباينة، وتكتب بلغات مختلفة، ولهذا فالأدب المقارن يهتم بالزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التي يتقنها كما يهتم بوجود صلة أو وسيط بين النصوص المقارنة، كما أن الأدب المقارن يبحث عن "تفاعل" النصوص من أجل الوصول إلى أصول الأفكار ومن ثم إلى تجسيد القاسم الإنساني المشترك في التحليل الأخير**».[2] في حين أن **التناص** يعني فيما يعنيه "الامتصاص" الذي يخرجه من حيز التأثر والتأثير في مدرسة الأدب المقارن الفرنسية، ويخرجه أيضا من السرقات الشعرية والتضمين والاقتباس في نقدنا القديم. ويتفق التأثر والتأثير في الأدب المقارن مع التناص في بعض الوجوه، منها على وجه الخصوص اتفاق على مبدأ السابق واللاحق، فالسابق هو الأصل واللاحق هو التابع، كما أن في **التناص** أسبقية أيضا فالنص الجديد إنتاج لنصوص أو أشلاء نصوص معروفة وغير معروفة سابقة عليه؛ غير أن « **مدرسة الأدب المقارن الفرنسية [تقوم على] المنهج التاريخي**

[1] - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، مرجع سبق ذكره، ص: 306.
[2] - المرجع نفسه، ص: 306.

لبيان الأسبقية والأفضلية »[1]، وهو ما تختلف فيه مع **نظرية التناص** التي يعتمد على **المنهج الوظيفي**، حيث لا يهتم كثيرا بالمرجع أو النص الغائب، بل ينظر إذا كان النص الجديد قد امتص و حول وظيفيا النص القديم.

يختلف التناص من جهة أخرى عن منهج التأثر والتأثير في عدم قصدية استحضار النصوص الغائبة في الأول، وقصدية ذلك في الثاني « **فالنص الغائب في النص المتناص يمتص ويتحول ويذوب ذوبانا كليا، ولا يبقى له إلا وجود إشعاعي إيحائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج من حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثر والتأثير والمحاكاة والتقليد، لأن حضور الأصل يظل ملموسا وطاغيا** ».[2] فالتناص يقوم بعملية ديناميكية انزياحية وتوظيف جمالي، لا يتأله فيها المؤلف، ولا يتقدس فيها القديم.

- التناص والنقد الماركسي:

يقوم النقد الماركسي على اعتبار النص متحرك متجدد متغير بتغير البناء الاجتماعي، ولئن توافق ذلك مع بعض مفاهيم نظرية التناص، فإن الفارق بينهما يكمن في أن التناص« **يلغي أي أثر للعلاقات الاجتماعية في تشكيل لنص وفهمه وتحليله ونقده** ».[3]

كما يخالف التناص أسس النقد الماركسي «**حين ينظر إلى ولادة النص وقراءته/ نقده من خلال "مرجعية وحيدة " (وإن تكن غير محددة) هي النصوص وتفاعلاتها...[وبعدم اهتمامه ولا استناده] إلى مقولات البناء التحتي والبناء الفوقي إذ هو ضد فكرة البناء أصلا** ».[4]

- التناص والنقد السيري:

من مقومات النقد السيري Autobiography أنه يهتم بسيرة الكاتب وثقافته وعصره وأيديولوجيته ولوحته النفسية ونواياه ومقاصده، ويتخذ منها سبيلا إلى فهم النص وتحليله، أما التناص فيخالف ذلك، بحيث يرى أن هذه العناصر لا تمت للنص بصلة، و«

---

[1] - خليل موسى. التناص و الأجناسية في النص الشعري . مجلة الموقف الأدبي-مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 305أيلول1996(نسخة إلكترونية).

[2] - خليل موسى. التناص و الأجناسية في النص الشعري . مجلة الموقف الأدبي العدد 305أيلول1996 .

[3] - مي عمر محمد نايف. شعر المرأة الفلسطينية . مرجع سبق ذكره،ص306.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص307 .

أن النص يتوالد من النصوص الأخرى، ويهدف إلى إظهار النص وكأنه بدون باث ».[1] وهو بذلك يلغي الاهتمام بأهم ما يقوم عليه النقد السيري.

كما يمكن القول بأن « **التناص يلغي مقولات نظرية التعبير برمتها كما يدمر مقولات النقد السيري كلها** ».[2] لأنه لا يلتقي مع مقولة "الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية" لـــ(وردزورث)، أو مقولة "الخيال الأولي والخيال الثانوي" لـــ(كوليردج).

✓ **موت المؤلف والتناص:**

يتداخل مفهوما (التناص) و(موت المؤلف)إلى الدرجة التي تجعل أحدهما تابع بالضرورة إلى الآخر، وان الاعتداد بأحدهما يقضي إلى الاعتداد بالآخر حتما. وما كان إلغاء دور المؤلف إلا أنه في الحقيقة لم يكتب شيئا – حسب رأي المنادين بموته- وإنما هو جامع لشتات نصوصه سابقة عليه، ومستثمر لها لا غير. ولبيان مدى تداخل وتمازج مصطلحي "موت المؤلف" و"التناص" نشير إلى ملاحظة أساسية يتجسد بموجبها « ... التقاطع والتضافر بين السيميائية والتفكيك فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلا يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلما سيميائيا فحسب، بل نجده أيضا في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجا في سوق التفكيك فيما بعد»[3]، فتحديد جوليا كريستيفا للتناص بالقول: "... كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى ...." يعني أن لا خاصية لنص معين سوى أنه تراكم لمجموعة معلومة من النصوص السابقة أو المعاصرة التي زالت الحدود بينها، فغدت كصهارة من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال التي لا يبقى بينها وبين النص الجديد سوى المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النص الغائب، وإذا توخينا التقسيم الدقيق في تعريف جوليا كريستيفا للتناص «... فإننا نجده يتضمن في داخله النص الحاضر والنص الغائب وعملية التناص، أو تشكيل النص الحاضر من النصوص الغائبة تشكيلا وظيفيا " كل نص = النص الحاضر"، " هو امتصاص وتحويل = عملية التناص"، " لكثير من

---

[2] -. مي عمر محمد نايف. شعر المرأة الفلسطينية . مرجع سبق ذكره، ص 307 .

[3] - بشير تاوريريت: محاضرات في منهاج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص: 128.

نصوص أخرى = النصوص الغائبة"، ونفهم من هذا التعريف أن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية والمناهج اللا نصية، فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف، فالتناص عمل آلي حتمي (كل نص امتصاص وتحويل)، فالتناص عملية متكررة بالضرورة، وكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ومن هنا يتضمن مقولة "موت المؤلف"»[1].

ومعنى ذلك أن دور المؤلف في العملية الإبداعية ثانوي، لا يعدو أن يكون عمليات جمع وتأليف بين نصوص سابقة لنصه تحاورت وتجاذبت لتشكيل النص الجديد، فلها إذا يعود الدور الأولي في خلقه، «**... ولذلك فإن مؤلف أي نص متعدد، وهو لا زماني، ولا مكاني، ولا أجناسي، وهذا يستدعي إلى الذهن مقولة "موت المؤلف" عند بارت، وأهم ما فيها أن اللغة هي التي تتكلم في حين أن المؤلف صامت أو غائب في أثناء حضور القارئ، وأن النص المنجز ملك القارئ وحده**».[2]

✓ **التناص والسرقات الأدبية:**

لقد أسال مفهوم التناص في بيئته الأصلية حبرا كثيرا في طريقه إلى تحديد مفهومه للظاهرة الأدبية والنقدية، وبناء منهج خالص متميز في معالجتها، وازداد النقاش حوله حدة وتشظيا في البيئة الأدبية العربية – بعد وفوده إليها- وتسبب ذلك في بعث مفاهيم أدبية ونقدية عربية قديمة وعرقية ذات صلة وطيدة بمفهوم التناص، كالسرقات الأدبية بأنواعها المختلفة. إذ نجد عددا من نقادنا العرب المعاصرين المنافحين عن التراث النقدي العربي القديم مثل: أكرم ضياء العمري، **وعبد الملك مرتاض**[3]، كاظم جهاد، محمد عزام وغيرهم، من يطابق بين ظاهرة **السرقات الأدبية** قديما **ونظرية التناص** في الوقت المعاصر، ويجهدون في سوق الأدلة والبراهين من أقوال البلاغيين وعلماء اللغة العرب الأسبقين ما يدللون ويبينون به تقارب المفهومين على المستويين النظري والتطبيقي، منطلقين من القناعة بأن « **نظرية التناص ليست وحيا نزل من السماء على أهل الغرب، وإنما هي فكرة طائرة، موضوعها الهواء وغايتها إثبات شيء غير موجود، وغير مقر به أصلا وذلك ما حاوله بعض النقاد**

[1] - خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مرجع سبق ذكره، ص: 51، 52.
[2] - المرجع نفسه، ص: 56.
[3] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، مرجع سبق ذكره،ص: 86.

العرب الأقدمون حين عدوا الأفكار مشتركة بين الشعراء جميعا فيتنازعونها دون أن يكون أحد منهم أولى بها من سوائه، فتعزى إليه ... وأنها لا تعدو أن تكون مطروحة في الطريق، وأن الألفاظ متنقلة متداولة بين الأدباء، وأن الكتابة تأتي بعد نسيان النصوص الأدبية، وهلم جرا مما يشكل الأسس الكبرى لنظرية التناص الغربية...»[1]. وبرغم إصرار هؤلاء النقاد على عدم التفرقة بين السرقات الشعرية والتناص واعتبارهم وجهان لعملة واحدة إلا أننا نجد منهم من يلين جانبا ويقر بالفرق ولو عد بسيطا، فيقول مرتاض مثلا: « **ويخيل إلينا أن قدماء العرب ظلوا يحومون حول هذا المفهوم – الذي هو التناص– ولكنهم لم يتعمقوا في بحثه، فلم يستطيعوا نتيجة لذلكن مجاوزة المصطلح التهجيني الذي وضعوه أول الأمر، إلى مصطلح أدبي أدق وأشمل وأدل»**[2].

وبعد أن كنا قد عرضنا فيما سبق من هذا البحث للنصوص التي استند إليها هؤلاء **النقاد** للتدليل على ما ذهبوا إليه من مواقف جعلوا فيها الدرسين العربي القديم ممثلا في السرقات الأدبية، والغربي المعاصر ممثلا في التناص يصدران من مشكاة واحدة، سنحاول فيما يلي عرض ما يراه نقاد آخرون من اختلافات بين ظاهرتي السرقات الأدبية والتناص، بدءا ببعض الاختلافات البسيطة والشكلية إلى خلافات أكثر عمقا وتمييزا بين المفهومين.

– اختلاف السرقات الأدبية عن التناص:

يجد بعض الدارسين اختلافا بين التناص والسرقات الأدبية على عدة مستويات، منها ما يخص الجانب النظري، ومنها ما يتعلق بالمستوى الإجرائي النقدي التطبيقي على النصوص الأدبية، بالإضافة إلى اختلافات أخرى تخص ظروف النشأة والخلفية المعرفية التي انطلق منها كلا من المفهومين سنوجز كل ذلك فيما يلي:

[1] ـ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سبق ذكره،ص: 196.
[2] ـ المرجع نفسه، ص: 200.

✓ **النظرة إلى الظاهرتين الأدبيتين:**

لقد واكبت ظاهرتي السرقات الأدبية والتناص الخطاب الأدبي قديما وحديثا، ولقد اختلفت نظرة نقاد الأدب لكل منهما باختلاف الإطارين الثقافيين اللذين نشأ فيه كل منهما، « **فالسرقات نظر إليها غالبا نظرة شزراء، لا تخلو من انتقاص وذم، ولعل أصل التسمية بهذا المصطلح في حد ذاته يشي بهذه الصفة السلبية، ويوحي باستهجان هذا المنحنى في مجال الإبداع الشعري**»[1]، بالرغم من أننا نجد من النقاد القدامى من استحسن بعض السرقات، واجتهدوا في تخير المسميات اللائقة البديلة، أما التناص فلم ينظر إليه كظاهرة سلبية تسم النص، بل هو شرط النص الذي « **يتيح له إمكانات التحاور النصي الذي من شأنه الدلالة وإغناؤها في سياق توارد الأدباء على المعاني والقيم والخواطر والأفكار، على اختلاف مرجعياتهم حضاريا**»[2]. فالنقاد الأقدمون إذن « **دانوا السرقة الأدبية، وهونوا من شأن الأديب الذي يعول عليها تعويلا مفضوحا، في حين أن التناصيين لا يدينون المتناص فتيـــلا بل لا يتحشمون حتى عبء التوقف لدى كتابته للتساؤل عن مصدر أفكاره وألفاظها**»[3]. ومعنى ذلك كله هو أن المشتغل بالتناص في الوقت الراهن: مثقف واسع الإطلاع ومتفتح، أما من ثبت تفاعله مع نصوص غيره قديما فهو عندهم "سارق" أو "منتحلا" أو "مغتصب" أو... وشتان بين القيمتين أو النظريتين.

✓ يختلف التناص عن السرقة الأدبية من حيث الظروف النفسية السوسيولوجية للكاتب الذي ينحت من خطاب غيره سواء كان متناصا أم "سارقا"،مما يفضي إلى اختلاف في الغاية المرجوة من الآليتين؛ فالأول يرتد إلى« عناصر وصيغ وأنماط صارت أسرارها البنائية والمضمونية أو شيفراتها معروفة لدى الجمهور العريض بما فيه الكفاية ليمارس عليه تفكيكا وإعادة بناء ضروريين لـ"بلاغه" الجديد ... [فـ]ـمعرفة الجمهور بشيفرات النصوص الخاضعة للتناص لهي بالغة الضرورة ليحقق التناص أثره المنشود». أما الكاتب الذي

---

[1] ـ نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد: 5 ربيع الثاني: 1426 هـ (ماي: 2005 م)، ص: 372.

[2] ـ المرجع نفسه، ص: 373.

[3] ـ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص: 264.

يمارس سرقة أو انتحالا« فهو مدفوع بحاجته لإملاء [ملء] نصه بما يعود لسواه وبما هو عاجز عن الإتيان به ».[1]

والمعنى هو أنه إذا سعى الكاتب في المجتمع العربي قديما إلى إخفاء النصوص التي يستحضرها في نصه، فإنه يتوجب عليه وفق النظرة النقدية المعاصرة أن يبين الآثار أو الشيفرات التي تدل على النصوص المستحضرة، لأن من شأن ذلك أن يساعده تكثيف المعاني والدلالات التي يرمي إلى إبلاغها لجمهوره من خلال تلك النصوص (الغائبة).

✓ **القصدية في استحضار النص الغائب:**

هناك اختلاف آخر بين الظاهرتين النقديتين تكمن في الكيفية التي يطرق بها المبدع أعتاب النصوص الغائبة من جهة قصدية الأخذ أو التفاعل مع هذه النصوص عن وعي من طرف المبدع، أو عدم القصد إلى ذلك بحيث تستحضر تلك النصوص(الغائبة) بطريقة لا واعية من المبدع، «فعملية الأخذ في السرقات الشعرية قصدية واعية، ولذلك سميت "سرقات" في حين أن عملية الأخذ في التناص لا واعية، لأنه ينتج القراءة المطموسة والمنسية (الأثرية) »[2]، وقد تقترب السرقات الشعرية من التناص الصريح والمقصود، ولكنها تختلف عنه اختلافا عميقا بمفهومه الأوروبي الأوسع، « لأن التلقيح والتفاعل والتكلم لا وجود لها في السرقات أو سواها»[3].

✓ **منطلق حقل الدراسة:**

انطلق الدرس النقدي القديم (سرقات، تضامين، اقتباسات، ...) من الشعر واتخذه حقلا للدراسة، في الوقت الذي « انطلقت دراسات التناص من الحقل الروائي مع باختين، ضمن مفهوم الحوارية، ثم مع جوليا كريستيفا التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين»[4]، فالسرقات انطلقت من الشعر الذي ينتمي إلى الشعرية الشفوية، أما التناص فقد انطلق من الرواية التي تنتمي إلى الشعرية المكتوبة، وشتان بين المنطلقين.

---

[1] ـكاظم جهاد . أدونيس منتحلا. مرجع سبق ذكره،ص:43.

[2] ـ خليل الموسى: التناص والإجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 305 أيلول 1996.

[3] ـ المرجع نفسه.

[4] ـ مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، العددان 2 و 3، (أكتوبر ... مارس) 2004، 2005م، ص ص: 162، 163.

✓ **ظروف النشأة والخلفية الثقافية للمفهومين:**

يرفض الناقد المغربي محمد مفتاح المطابقة بين نظرية التناص المعاصر وبين مقاربة السرقات في الأدب العربي مستندا إلى عاملين اثنين، أولهما هو أن مصطلح السرقات « وليد ذلك السياق الثقافي المشار إليه (التراث) وهو ليس مجمعا عليه في الآداب الغربية نفسها ... ثم ... إنه من مجانية الوعي التاريخي ومنطلق التاريخ، أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين»[1].

ذلك أن فكرة السرقات الأدبية قد طرحت ضمن قضية اللفظ والمعنى، وارتبطت فكرة البحث النقدي فيها بالوعي بضرورة حفظ التراث الديني للأمة، وخاصة الاهتمام بجمع المصحف الشريف وضبط القراءات وتحقيقها، وتدوين الحديث النبوي الشريف، وتحقيق روايته، وضبط أسانيده في ظل أصول علم الجرح والتعديل، « **فمن هنا لا يبعد أن يكونوا قد استعاروا من جهدهم في حفظ الكتاب والسنة آليات النظر والتدقيق والتمحيص، التي رادفتها سعة اطلاعهم وسلامة ذوقهم وخصوبة ذاكرتهم، التي هيأت لهم محفوظا شفويا ثرا**»[2]،كما ارتبطت فكرة السرقات الأدبية بنظرة فلسفية للغة ترى فيها الكمال قبل حدوث الخلق، « **ومن ثمة تصبح اللغة وسيلة أو أداة جاهزة دقيقة التحديد، نقية من الالتباس لفكر متشكل جاهز، [وقد] ألقى النقاد المحافظون هذا التصور على النص الأدبي، وبالضبط الشعر الجاهلي، ورأوا أن أي محاولة إعادته أو استثمار مقولته هي سرقة متعمدة، وأخذ مقصود من قبل أدعياء التجديد** ».[3]

أما مصطلح التناص فقد قام « **كرد فعل على التصورات البنيوية التي ترى النص كيانا لغويا مستقلا بنفسه، مقطوع النسب عن غيره من النصوص وعن محيطه الاجتماعي والثقافي، وأكد التناص في المقابل على أن النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من**

---

[1] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمائي، مرجع سبق ذكره،ص: 193.

[2] - نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، 5 ربيع الثاني 1426 هـ (ماي: 2005م)، ص: 356.

[3] -مديحة عتيق. التناص و السرقات الأدبية. مجلة الناص. العددان2و3، (أكتوبر، مارس) 2004،2005م. ص:160،159.

النصوص الغائبة مشكلة فضاء من المدلولات والرموز تمنحه إمكانات قرائية لا متناهية».[1]

لقد انبثق التناص في أحضان بيئة تسودها النظرية النسبية التي تجاوزت المطلق والمثال، وتتبنى نسبية الجمال والخير والحق والقوة، ومن ثمة« **زالت الحدود الاستعلائية بين الأمم طالما أن التفوق ليس حكرا على أمة دون أخرى، وانتقلت عدوى المرونة إلى الأفراد، إذ صار الأديب يستقي من مقولات الآخر دون إحساس بالحرج أو تخوف من تشكيك في أصالته أو قدراته الفنية ».**[2]

✓ **بؤرة التركيز في عناصر التواصلية**

يختلف المصطلح الحداثي في بؤرة تركيزهما على عناصر الخطاب، ففي حين يركز النقد التراثي على "الناص"، وذلك ما تؤكده ملابسات المناظرات وأجواء السجالات بين النقاد والمبدعين قديما، إذ لا يهتم الناقد بالنص إلا بقدر ما يؤكد إدانة الناص، « **فالسرقات، ووقع الحافر على الحافر، وتوارد الخواطر، والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب، إنها تستحصر المرسل وتؤكد دوره المهم**»[3]. وبمقابل هذا نجد النقد الحديث **(نظرية التناص)** يركز على النص، ويرى أن كل نص هو تناص وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة.[4]

✓ **النظرة إلى العمل الأدبي:**

يختلف مفهوم التناص عن مفهوم السرقات الأدبية في الممارسة العملية، ففي حين « **ينظر التناص إلى العمل الأدبي كبنية كلية، تقتضي قراءة أفقية تبدأ من ألف النص إلى يائه ثم قراءة شاقولية، تقف على بنياته الجزائية، نجد النقد العربي القديم يقرأ النص قراءة مبسترة، وتتناول الخطاب تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين**

[1] - مديحة عتيق. التناص والسرقات الأدبية. مجلة الناص. العددان 2و3، (أكتوبر... مارس) 2004، 2005م.ص:158.
[2] -المرجع نفسه ، ص: 160.
[3]- المرجع نفسه، ص: 161.
[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر حتى ولو اختزلت العملية النقدية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الأصلي».[1]

✓ **اختلاف المنهج المتبع:**

من وجوه الاختلاف الحاد التي تفصل بين مفهومي السرقات الأدبية والتناص هو الاختلاف في المنهج المتبع في تحليل الظاهرة الأدبية، « **فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني... في حين أن التناص يعتمد المنهج الوظيفي**»[2]. فتعتبر السرقات أن اللاحق هو السارق والأصل هو المبدع والنموذج والأجود، وفي هذه النظرة تقديس للقديم وعمود الشعر وتفضيل السابق على اللاحق، أما التناص فلا يهتم كثيرا بالمرجع أو النص الغائب، بل ينظر إذا كان النص الجديد قد امتص وحول وظيفيا النص القديم. ومعنى كون التناص وظيفي هو أن « **يصبح المأخوذ جزءا من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة فيه، ويصاغ صياغة جديدة، ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب».**[3]

[1] - المرجع السابق ، ص: 162.
[2] - خليل الموسى: التناص والإجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 305، أيلول 1996.
[3] -- المرجع نفسه .

الفصل الثاني

الفصل الثّاني : نظريّة النّص بين المنهجيّة والتّطبيق:

1 - عبد الملك مرتاض ونظريّة النّص :

أ- على المستوى النظري :

ب- على المستوى التطبيقي:

2 - حسين خمري ونظريّة النّص :

أ- على المستوى النظري :

ب - على المستوى التطبيقي:

3- أحمد يوسف بين الممارسة النّصانية والمقولات النقدية:

أ- * تحولات الخطاب النقدي ومقولة النسق:

ب- *أحمد يوسف والممارسة النصانية :

الفصل الثّاني : نظريّة النّص بين المنهجيّة والتّطبيق:

بعدما تتبعنا مسيرة نظريّة النّص وتناولنا التناص بالدراسة وإشكالية المصطلح والمفاهيم لاحظنا أن الأقلام النقدية العربية الحديثة اهتمت بتناول التناص معتمدة على النظرية الغربية الحديثة كأساس مرجعي، وما تبلور عنها من مفاهيم إجرائية عديدة، غير أن هذه الأقلام تراوحت بين داع إلى عودة إلى التراث العربي، كمنطلق لدراسة النص وذلك بإحياء المفاهيم النقدية القديمة التي تلامس التناصية ولو في أجزاء منها، حيث عدّها بعضهم أساساً للتناصية الحديثة، وآخرون دعوا إلى نبذ القديم وعدوه عقيماً لا يصلح للتناول في الدرس النقدي الحديث. وقد ارتأيت أن أتتبع ذلك على **السّاحة النقدية الجزائرية.**

ويمكن أن نحدّد مستويين اثنين لتناول التناصية في الثقافة العربية مستوى النظرية ومستوى الممارسة .

و سأتناول هذين المستويين:

1 - عبد الملك مرتاض ونظريّة النّص :

أ- على المستوى النظري :

وقف نقاد الحداثة مطولاً أمام إشكالية التناص ومفاهيمه و تعاريفه فقد فرض هذا المصطلح نفسه بقوة على مجمل الباحثين ودارسي النقد فنظرَ كلٌّ منهم بطريقة معينة إليه، لكنّهم لم يخرجوا عن الدائرة التي رسمتها كرستيفا، مُبدِعَةُ هذا المصطلح، في شرحها مفهومه، رغم لجوء بعضهم إلى دراساتٍ إجرائية على نصوصٍ كثيرة حديثةٍ وقديمة، كالناقد محمد مفتاح والدكتور عبد الله الغذامي، ومحمد بنيس، **وعبد الملك مرتاض،** وعبد الله التطاوي، وآخرون. وهؤلاء ساروا على منهج كرستيفا في تعاملهم في مسألة التّناص . ويشير **مرتاض** أنه "**إذا كانت عناية الدّارسين الغربيين لم تفتأ تتجدد وتتوسع، فنراها تتبارى في سبر أغوار النص الأدبي، وتتنافس في الذهاب إلى أبعد الحدود الممكنة في تحليله، والتنائي به عن الإجراءات التقليدية التي سادت قرونا طوالا، والتي كانت تقضي بفضل الشعر عن النثر الأدبي، وتخصيص موضوعات للشعر وموضوعات أخر**

للنثر...فإن الدارسين العرب المحدثين إذا استثنينا دراسات قليلة كعمل إلياس خوري في محاولته قليلة كعمل إلياس خوري في محاولته"دراسات في نقد الشعر"، بإجراءات بنوية، وكمحاولة "حسين الواد" الذي درس فيها نص "رسالة الغفران لأبي العلاء المعري" تحت عنوان "البنية القصصية في رسالة الغفران"...وكعمل "محمد مفتاح" في تحليل قصيدة ابن عبدون الأندلسي الرائيّة "وكعمل يمنى العيد" في معرفة النص"، وكعمل خالدة سعيد في تحليل طائفة من الأعمال الأدبية في كتابها "حركية الإبداع "، وكعمل صلاح فضل "في شفرات النص "... وان هناك كثيرا ممن لم يعنوا بتحليل النصوص الأدبية العربية ليكشفوا عن خفاياها الفنية، و يستكنهوا أغوارها الجمالية، ويتبحروا في ممارساتهم إلى الحد الذي يبلغ من النص المطروح للتحليل بعض غايته... "[1]

كما أكّد **مرتاض "لقد ظلنا زمنا متطاولا نتعامل مع النّص بالقراءة والتحليل ونكتب عن مفهومه شيئا قليلا من الأفكار في كل مقدمة كنا نكتبها لتحليل نص من النصوص التي نهضنا بتجشم العناء في تحليلها وقد قاربت العشرة نصوص، وكان بعض الصديق في جامعة وهران خصوصا، كثير ما يغرونني بكتابة كتاب في النظرية بعد أن كادت التطبيقات على النصوص تجاوز طورها من الاهتمام ... وإن كنت أثناء ذلك أجمع بعض الأفكار ،ومن هناك ،من كتب النظرية العامة للنّص الأدبي وماله صلة من الصّلات إلى أن استقرت العزيمة على النهوض بهذا العمل..."** [2]

ويؤكد **مرتاض "أن تحليل نص قصير قد يستغرق سفرا ضخما دون أن يوفيه،- على الرغم من ذلك- حقّه، من السّعة والشّمول، ذلك أن النّص الأدبي جوهر قائم بذاته، فالدّراسات متعدّدة وهو واحد، والتّحليلات متغيّرة وهو ثابت ..."**[3]

لذلك تتبع عبد الملك مرتاض **نظرية النص** من خلال مساهمته بتأليف كتابه **" نظرية النص الأدبي "** الذي يضم ثمانية فصول كل فصل يتناول قضية أو جملة من القضايا المركزية المتمحضة لنظرية النص الأدبي :

---

[1] - عبد الملك مرتاض.نظرية النص الأدبي. دار هومة للنشر والتوزيع،الجزائر، 2007 ،ص 14 .

2 - المرجع نفسه،ص 16.

[3] - المرجع نفسه، ص 16 .

استهل مؤلفه باستهلال حول: **النص الأدبي: إشكالية الماهية زئبقية المفهـــوم.** أمـــا فصوله كانت على النحو التالي:

الفصل الأول: نظرية- نص- أدب (تأصيل المفاهيم).

الفصل الثاني: ماهية الفن ووظيفته .

الفصل الثالث: تشابك العلاقة بين الكتابة والنص.

الفصل الرابع :النص والسيميائية الأدبية .

الفصل الخامس: نظرية التناص عند العرب .

الفصل السادس: نظرية التناص في النقد الغربي العاصر

الفصل السابع : الحيز الأدبي .

الفصل الثامن : مكوّنات أخرى لنظريّة النّص الأدبيّ و قد تناول **عبد الملك مرتاض** فـــي كتابه السّابق عدة قضايا تخص "نظريّة النصّ " وسأتطرق إلى بعضها :

*** النّص وزئبقيّة المفهوم :**

لقد طرح **مرتاض** عدّة تساؤلات حول إمكانية تحديد ماهية للنّص لكونه زئبقي يستعصى على محاصرته، لذلك تساءل : " **ما النّص إذن؟ وهل يمكن تحديد ماهيّة النّص فنضع له علما يحكمه، ونظريّة تضبطه؟ وهل يمكن تحديد ماهيّة النّص فنضع له علما يحكمه ،ونظريّة تضبطه؟وهل يمكن التّحكم فيما لا يتحكم فيه؟ وهل تعريف النّص مدرسيا ،إلاّ ضرب من المدرسة السّاذجة**[1] ليجيب مرتاض ويعد" **النص نتاج الخيال، ونتاجية اللغة، وبثنة الجمال، وثمرة المراس، الطويل ....الخيال يغدوه، والعقل يذكوه، والمراس يصقله. الخيال مادته وماؤه وقوامه... النّص تحول من عدم إلى وجود، ومن سكون إلى حركة، ومن اعتباطية إلى دلالة؛ هو استحالة من مفرد إلى مركب، ومن لغة إلى أسلوب، ومن عدم إلى وجود، ومن مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبي مكتمل، إلى**

[1] . عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق، ص 4 0 .

نص عظيم...والنص حوارية النصوص، وحوارية النصوص ليست إلا تناص النصوص ، وذانك أمران لا منا ص منهما في تكون النص، وكينونته معا والنص نصنصة؛ حتمية لا محيد عنها ...."[1]

ويشير **مرتاض** إلى انفتاح النّص على غيره وامتداد حيّزه ولانهائية معانيه فالنّص" **حيز ممتد؛فضاء بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة على ما لانهاية له من المعان .وهو ثمرة فعالية اللغة الجميلة في لعبتها السّحرية الأبدية؛ اللّعبة التي تبدو ميسرة لكل أحد منا؛فإذا حاولها أزعجته،وربما أعجزته ، بل ربما أعيته ،بل ربما تحدته؛فارتدّ من مشروعه النّصي خائبا حسيرا..."** [2]

ولقد تساءل **مرتاض** كذلك كيف يقرأ النّص؟ مشيرا أنّه"ربما أمكن تناول النص مستوياتيا...وربما روعي في قراءته الشّمولية فإذا لا هو شكل ولا مضمون؛ ولكن نسيج سحريّ متكامل التركيب ، محبوك النّسج؛ و ربّما روعي فيه انتفاء التّجنيس: فإذا هو لا شعر ولا هو نثر؛ ولكنّه نص أدبي مسطور...وربّما أمكن تتكيب قراءة النّص عن نقد النصّ:... فتحل القراءة محل النقد، وتغيب الأحكام، وتحضر القراءة لتمسي إبداعا يكتب عن إبداع ؛فيصير النص قادرا على الإخصاب؛ ويشتد من حوله حوار النّصوص؛فيفضي نصّ إلى نصّ ثان، ونص ثالث إلى نص رابع؛ فتمسي أمام ملحمة يمكن أن نطلق عليها «النصنصة المتسلسلة»...وتبلغ فعالية اللغة في هذا المستوى من الكتابة ذروتها العليا، ودرجتها القصوى...وربّما أمكن الاتّلاج في عالم النّص دون رؤية مسبقة...فإجراءاته منه وفيه...هو المتحكّم،وهو المتأوّل،وهو المتناص... [3]

وقد تعرّض **مرتاض** لبعض الآراء التي قيلت عن تكّون النّص الأدبيّ وتأسيس تنظيره الشّخصي لذلك من خلال جملة من الإشكالات منها:

أولا:إشكالية العلاقة بين النص ومبدعه.

ثانيا: إشكالية العلاقة المفهومية بين النص والكتابة.

---

[1] - عبد الملك مرتاض.نظرية النص الأدبي ، ص 04 .
[2] - المرجع نفسه ، ص 05.
[3] - المرجع نفسه ،ص ص :09، 10 .

ثالثا:إشكالية العلاقة المفهومية بين النص والإبداع.

وطرح **مرتاض** عدّة تساؤلات حول القواعد والإجراءات التي يمكن إتباعها لدى مباشرة تحليل النّص الأدبيّ وسبر أغواره واستكناه خفاياه. متسائلا " **هل للنّص الأدبيّ قواعد تتحكّم فيه وضوابط تكشف عمّا في مجاهله من قيم فنية ومظاهر جمالية ؟ وهل يجوز للنّاقد أن يتسلّح بتقنيات منبثقة عن خلفيات معرفية،وثقافة نظرية يستند إليها في تحليل النّص الأدبيّ الّذي يودّ الارتماء في خضمه العباب؟...فما تلك القواعد الّتي يمكن أن يعوّل عليها في الممارسة والتّحليل؟..**"[1] ويذهب كذلك إلى طرح تساؤلات أخر من خلال تحليل النص فـــ"**من أين نبدأ النص ونحن نزمع على تحليله،...ثمّ ما الظاهرة الفنية أو الجمالية أو النسجية التي يجب أن نلتمسها فيه ابتغاء تحليلها؟ وما صفة الأدبية التي تجعله نصا أدبيا متميزا عن سوائه من النصوص الأخر؟... وهل نسلك سبيل إجراء موحّد فنعممه على تحليل كل النّصوص على اختلاف أجناسها، أو أن كل نص يفرض علينا ما يمكن أن نتخذ له من إجراء خاص له، وقف عليه؟...**" [2]

***النّص ورفض الانتمائيّة إلى المؤلّف:**

يشير **مرتاض** إلى أنّه من الغرب وفي القرن العشرين طالعتنا آراء جديدة تزعم أنّ الكاتب ليس هو الكاتب الحقيقي لنصّه وما ينبغي له،ولكنّه مجرّد كاتب ضمنيّ، مما أدّى به إلى طرح **إشكالية :ما علاقة النّص بمبدعه؟** أهي علاقة أبوّة ببنوّة فتزعم أنّ النّص أولى له أن يعتزي إلى مؤلّفه...، أم لا صلة للنّص بصاحبه إطلاقا كما يزعم نقاد المدرسة النقدية الجديدة، في فرنسا خصوصا، أمثال مالارمي ،فاليري...ثم خلف من بعدهما خلف أمثال رولان بارت ميشال فوكو، تودوروف، وجيرار جينيت...فذهبوا إلى أبعد من ذلك في التطرّف حين نادوا بموت المؤلف نفسه، واستراحوا؟[3] فيرى **مرتاض** أنّ من نادوا **بموت المؤلف** لم ينادوا، في الحقيقة إلا بموت الإنسان نفسه، ومعه موت التّاريخ الحضاريّ للإنسانية كلّها وبذلك – من خلال تساؤله– لا يجوز أن نأخذ بهذه الآراء حرفيا، ونتقبّلها

[1] - المرجع السابق،ص: 108 .
[2] - المرجع نفسه،ص ص: 108 ،109 .
[3] - المرجع نفسه ، ص:111.

قدرا نازلا من السّماء... فيقول: " **إنّا نرى إن هي إلاّ آراء وردت في سياق تاريخيّ يقوم على هوى معيّن، ويجب أن تظلّ قابعة ولا تشرئبّ إلى آفاق رحيبة لتتمكّن فيها فتتّسع وتنمو...**"[1]

ومنه فالدكتور **عبد الملك مرتاض** لم ينسق وراء الطرح الغربي لمقولة موت المؤلف، بالرّغم من تبرّمه من القراءة السّياقية التي أبعدت النّص الأدبيّ عن عناصره الجمالية وأغلقت أمام النّقد مجالات رحبه للمساءلة التي تثري القراءة النقدية وتغني النّص في حدّ ذاته، فبقدر ما يدعو إلى استقلالية النصّ الإبداعي نراه يعطي للمؤلف مكانته في العمليّة الإبداعيّة إدراكاً منه لخطورة الانسياق وراء أطروحات النقد البنيوية في هذه المسألة التي لا تجد مسوغاتها الفلسفية في ثقافتنا العربية، ومن جهة أخرى فهو يدرك خصوصية السند الثقافي العربي كمرجعية في إعطاء المؤلف حقّه في العملية الإبداعية والنقديّة على السّواء. يقول:" **فالمبدع سيد إبداعه وصاحبه لا ينازعه فيه مجتمع ولا زمان، ولا بشر على الرغم من** إيماننا بفكرة التّناص"[2].

ويشير **مرتاض** إلى أنّ **النّقد الجديد** وراء الكفران بالمؤلّف بإنكار انتماء نصّه إليه الذي يرى أنّه مجرد شيء لا صلة له بسواه، فهو لعب باللّغة على حد تعبير رولان بارت ...باعتباره نصّ منغلق على نفسه، رافض العالم من حوله ...[3]، فلقد أصبح المؤلف في **نظرية التناص** نتاج النّص؛ فالنّص هو الذي يبدع المؤلف وليس العكس.ثم أصبح القارئ هو الذي يبدع النص ومعناه، وليس النص ولا المؤلف،فالمؤلف في الحالتين مقتول. ولم يقتصر الأمر على المؤلف فحسب، بل تجاوز إلى إبعاد كل المؤسّسات المحيطة بالنّص، وتنصيب النّص سيّدا على الكلّ، ،وهكذا يتحوّل النّص إلى كائن مقطوع الجذور ولكنه سيّد الحياة المعاصرة...[4]

---

[1] - المرجع السابق ، ص : 111.

[2] - د.عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع1989،6 ،ص: 201.

[3] - عبد الملك مرتاض.نظرية النّص الأدبي.المرجع السابق،ص :118 .

[4] -:عولمة التناص ونص الهوية، د.آمنة بلعلى.منشورات مخبر تحليل الخطاب،دار الأمل للطباعة والنشر،جامعة تيزي وزو،عدد 1، ماي 2006 ،ص : 30

***نظرية التناص مصطلح حديث لفكر قديم:**

يؤكد مرتاض أنّ الفكر النقديّ العربيّ القديم حافل بالنظريات والإجراءات التّطبيقية ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فننبهر أمامها، وهي في الحقيقــة لا تعدم أصولا لها في تراثنا النّقدي مع اختلاف في المصطلــح و المنهج والإجراء...[1]

ويتساءل **مرتاض** أيضا لعلّ من أكبــرالقضايا النّقدية،بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعج بها النّقد البلاغي العربي أن تكون **نظرية السرقات الشعرية** التي عالجها النقاد العرب...هي التّي يمكن أن ترقى إلى مستوى النّظرية النّقديّة في جانبها الشكلي على الأقل؟ وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النّقاد الجدد الغربيون:" Intertextuality , Intertextualité أي التناص؟ أو أو أنّ مفهوم السّرقات الأدبية يختلف بعض الاختلاف أو كله ،عن مفهوم التناص الغربي؟...[2]،لذلك ذهب **الدكتور عبد الملك مرتاض** إلى أن مصطلح التناص يكاد لا يخرج عن مصطلح «**السّرقات الأدبيّة** »الذي كان النّقاد العرب لاكوه فأكثروا فيه الخوض؛ حيث يقول: "**إنّ هذا الذي يلوك الناس ألسنتهم به ــ التناص ــ ليس إلا مظهراً من مظاهر السّرقات الأدبيّة التي عرفت في الفكر النقدي العربي القديم ، حذو النّعل بالنّعل...**"[3] ويبرّر **مرتاض** ما ذهب إليه، باعتبار التّناص المعاصر يحاول في حذلقة حداثية بادية، أن يزعم للنّاس أنّه غير«**السّرقة الأدبيّة** » على الرّغم من أنّه في حقيقته، ليس إلاّها؛ فهو يقرّ بوجود مبادئها العامّة فيه، ولا ينكرها منه. وكلّ ما في الأمر أن النّقاد الأقدمين كانوا ربّما دانوا السّرقة الأدبيّة وهوّنوا من شأن الأديب الذي يعوّل عليها تعويلا مفضوحا، في حين أنّ التناصيين لا يدينون المتناص فتيلا

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي. مرجع سبق ذكره،ص :188 .
[2] - المرجع نفسه، ص :188 .
[3] -الكتابة أم حوار النصوص ، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي ، عدد 330 ، 1998م ، ص 16 .

بل لا يتجشّمون حتى عبء التوقف لدى كتابته، للتساؤل عن مصدر أفكارها وألفاظها... ما داموا مقتنعين بأنّ الكتابة الرّاهنة ليست في حقيقتها إلا استبدالا –على حدّ تعبير جوليا كرستيفا– لكتابة سابقة والنصّ الماثل ليس إلاّ مزيجا من نصوص أخر كثيرة «مجهولة »، كما يعبّر رولان بارت... [1]، ويصرح **الدكتور زعل الغزالي بأنه** ليس مع **الدكتور مرتاض** في رأيه السابق لسببين: السبب الأول، لو أن العرب عرفوا مصطلح التناص لما تحدثوا عن شيء اسمه السرقة الأدبية؛ لأن ما كان محرماً مرفوضاً ومهجناً مداناً ومستبشعاً في نظرية السرقات الأدبية العربية أمسى مقبولاً ومستحسناً مستطرفاً في **نظرية التناص** الغربية على حد تعبير الدكتور مرتاض نفسه، السبب الثاني : إذا تدبرنا ما انتهت إليه تعريفات التناص... نجد أن التناص لا يقابل السرقة لأن السرقة جزء من التناص أو أحد مبادئ نظرية التناص...[2]

*** التّناص بين التعدديّة و الانفتاح:**

يشير **مرتاض** إلى أنّه إذا كان الأدب المقارن هو تبادل التأثر القصدي، وإذا تعلّق بأدب لغة أخرى، فإنّ **التناص هو تبادل التأثر غير القصدي، والاغتراف من المحفوظ المنسيّ**.وقد يعني ذلك أنّ التناص يمكن أن يكون أنواعا مختلفة؛فالتناص القائم؛ فالتناص القائم على التماثل هو تناص مماثل، والتناص القائم على تناص الأفكار هو تناص نقيض، والتناص القائم على تكرار أفكار وألفاظ بأعيانها داخل عمل أدبي واحد هو تناص داخلي أو ذاتي...فالتناص يمكن أن يمتدّ إلى خارج النص الأدبي فإذا التناص في الموسيقى، وفي الرقص، وفي الخياطة، وفي صناعة السيارات، وفي صناعة الحواسيب وفي كل الصناعات والفنون المعاصرة على اختلافها... غير أن الصّناعيين والمتفنّنين وغيرهم لمّا كانوا غير محترفي الكلام، فإنهم لا يطلقون على هذه المسألة التي تلزم كل مظاهر الحياة المكتسبة والقائمة على تبادل المحاكاة والتجارب«**تناصّ** »، ولو أنهم مظاهر الحياة المكتسبة والقائمة على تبادل المحاكاة والتجارب«**تناصّ** »، ولو أنهم يزاولون التناص ولكنّهم لا يشعرون، ولكنّهم يطلقون عليها

[1] ـ عبد الملك مرتاض.نظرية النّص الأدبي.المرجع السابق،ص :264 .

[2] ـ نظرية التناص مصطلح حديث لفكر قديم، الدكتور زعل الغزالي ، نقلا عن:http://ghazalia.com/D.Zaal9.htm

التقليد والسرقة والتزييف...[1]، كما يؤكّد كذلك أنّه إذا كان التناص مرتبطا بنص كبير يعرفه عامّة أهل الأدب استطاع النقاد والقراء أن يستكشفوا تناصّه بيسر؛ غير أنّه إذا تناص مع نصّ صغير، أو خامل، أو مع نصوص من لغات أجنبيّة غير معروفة لدى قرّائه، فإنّه يعسر عليهم تلمس التّناص في كتابته... كما أن النّقد السّيمائي لم يعد يعنيه كثيرا من أين تناص الكاتب، أو لماذا يتناص،أو حتّى لماذا لم يقرر بالوقوع تحت دائرة التناص،وإنما الذي يعنيه هو أن أيّ كتابة أدبية لا يجوز لها أن تكون إبداعا من عدم،ونصا عذريا هو من صميم أفكار كاتبه وحده ؟... ولم يعد أحد منهم ينظر إلى الإبداع على أنّه أفكار مبتكرة كتبها كاتب ولم يُسبَق إليها...[2]، كما يؤكّد **الدكتور عبد الملك مرتاض** أن العالم المتخلّف – تكنولوجيّا لا ثقافيا –هو الذي يتناص مع العالم المتطور تكنولوجيّا، فهو الّذي يقلّد، فهو تناص حضاري، لذلك يعتبره مرتاض من هذا المنظور المتوسع يحمل مفهومه مغالطة وخداعا،فمن وجهة، يزعم أصحابه أنّ الكاتب حين يكتب يتناص مع ما قرأ، أو حفظ، أو سمع، أو شاهد...لكنّهم لم يدققوا في طرح النّظرية بأنّ التناص يقع بين النّاس في المستوى التكنولوجي الأعلى أيضا؛ إذ كان من العسير بمكان أن نجد كاتبا منتميا إلى العالم المتطور يتناص مع كاتب ينتمي إلى العالم المتخلف تكنولوجيا...[3]

لذلك يستنتج **مرتاض** أن التناص بدأ بريئا، ولكنّه لم يلبث أن انقلب إلى سياسي زاخر بالهوى، فبعد أن كان العرب يبحثون في السّرقات الأدبيّة في نصوص الشّعراء لمحاولة معرفة مصادر أفكارهم، ومخزون ألفاظهم، أمسى أهل الغرب يتحدثون عن حوارية النّصوص؛ ولكنّهم لا يكادون يتحدّثون إلاّ عن نصوص معيّنة؛ فانقلب مفهوم التناص المفتوح في أصله، إلى مفهوم مغلق على الرغم منه!... [4]

***إشكالية النّص المفتوح أو المغلق:**

يشير **الدكتور مرتاض** إلى أن «**النّص المفتوح**» يمكن أن يحدّد على أنّه هو القابل لأن يقع الابتداء به بمثل ما يقع الانتهاء عليه، فيه فيكون دائريّا بهذا التّصور...غير أن هذا التحديد مجرد تقديم فكرة عن المفهوم؛ إذ ليس الأمر بهذه البساطة من التمثل؛ وإلاّ فإنّ

---

[1] - عبد الملك مرتاض.نظرية النّص الأدبي. مرجع سبق ذكره،ص ص :292 -293 .
[2] -.المرجع نفسه ،ص: 293.
[3] - المرجع نفسه ،ص: 294.
[4] - المرجع نفسه،ص : 294 .

النّص المفتوح قد لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء...أي يترك مفتوحا على كلّ تأويلات القراءة الأدبية...[1] ويشير أيضا إلى أن «**النّص المغلق**»كأنّه النّص المكتمل الذي لا تشبه نهايته بدايته،ولا تماثل بدايته نهايته،ولعلّ هذا النّص أن يكون أنزع إلى التقليدية منه إلى الجدّة وإلى الحداثة...لذلك يصرّح مرتاض أن قضية ...لذلك يصرّح مرتاض أن قضية الانفتاح والانغلاق تخلص للنّصوص السّردية ،وكلّ ما هو قابل للحكي أكثر مما تخلص للنّص التّأمّلي،أو المجرّد الذي لا يتناول شريطا حكائيا فلا يخضع لمبدإ الانفتاح أو الانغلاق،في حين أنّ النّص السّردي،بحكم الضرورة هو خاضع لهذا المبدأ؛فهو إمّا مغلق و إمّا مفتوح ... وكثير من النّصوص الشّعرية المعاصرة أمست توظّف السرد في تقديم موضوعاتها،فإذا كأنّك تقرأ قصّة شعريّة ...[2]

وقد لفت الباحث **عبد الملك مرتاض** النظر إلى أن التناص قد يمتد إلى خارج النص الأدبي ونقده، فيكون في الموسيقى، والرقص والخياطة، وصناعة السيارات، وفي صناعة الحواسيب، أي أنه تناص حضاري، وميز فيه بين نوعين كذلك، منطلقا من مبدأ عدم التكافؤ الحضاري بين البشر، فقال: « **ولقد كنا أطلقنا نحن على التناص الذي لا ينهض على التكافؤ مصطلح "التناص الغيري" أو "التناص المعاكس"، وهو الذي ينطلق من نحو الأسفل، على حين أن التناص الفكري الغيري الآخر إنما ينطلق من نحو الأدنى إلى نحو الأعلى، أي من نحو الضعفاء إلى نحو الأقوياء، أو قل من نحو الفقراء إلى نحو الأغنياء...**»[3]، ويعترف في آخر شرحه أن النوع الأول هو السائد إذ قلما « **نجد كاتبا (باعتبار أن الكتابة من مظاهر الحضارة) منتميا إلى العالم المتطور يتناص مع كاتب ينتمي إلى العالم المتخلف تكنولوجيا...**»[4]

ب- على المستوى التطبيقي:

يحرص **عبد الملك مرتاض** إلى تطبيق منهج نقدي مستوياتي على حدّ تعبيره؛لأنه يتناول النّص من مستويات مختلفة، أو منهج مركّب تصدع به عنوانات كتبه المختلفة:

---

[1] - المرجع السابق ،ص ص :351 -352 .
[2] - المرجع نفسه ،ص : 353 .
[3] - المرجع نفسه، ص: 294.
[4] - المرجع نفسه، ص: 294.

(تحليل الخطاب السّردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، (شعرية القصيدة قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية")،(ألف ليلة وليلة-تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)،(أ- ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "**أين ليلاي**" لمحمد العيد آل خليفة)، (التحليل السيميائي للخطاب الشعري- تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ) ...[1]، منطلقا من إيمان واضح بأنّ"**التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس الغربية...**"[2] لأنّ هذه المدارس صار من دأبها الميل إلى التركيب المنهجي، وذلك لدى قراءة أي نصّ أدبي ما مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية...لأنّ الإجراء الأحادي في تحليل النّص مهما يكن كاملا دقيقا، فلن يبلغ من النّص المحلّل كلّ ما فيه من مركبات لسانيّة ...، وإيديولوجيّة، وجماليّة، ونفسيّة، جميعا...[3]

كما يشير **عبد الملك مرتاض** إلى "أن تهجين أيّ منهج أمرٌ ضروريّ لتنشيط أدواته، وتفعيل إجراءاته؛ كيما يغتديَ أقدرَ على العطاء والتخصيب حيث يمكن انتقاء منهج بعينه، بتركيبه مع سَواه أو بتَركه دون تركيب؛ بناءً على الجنس الأدبيّ المحلّل أو المقروء"[4] ويورد مرتاض أيضا بعض الآراء يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية، فيشير إلى أن: النصّ المحلّل إذا كان من نوع رواية الواقعية الاشتراكيّة، مثلاً، فإنه يمكن اصطناع البِنَويّة التكوينيّة في تحليله مع اتّباع التفكيك كإجراء. أما إذا كان النص من جنس الرواية الجديدة فيمكن اصطناع البنوية مع الاستعانة بالسيمائية أداة للفهم والتأويل، والتفكيكية إجراء منهجيّاً للعمل.

وأما إذا كان النص شعريّاً فيمكن اصطناع:

*إما البِنَوية اللسانياتية مع محاولة اصطناع التفكيك؛

*وإما السيمائيّة مع استثمار كلّ عطاءات التأويلية، والرمز، والقرينة، والإشارة، والمماثل (الإيقونة)، والانزياح، وكلّ الإجراءات السيمائيّة التي يستظهر بها المحلّل على

[1] -د.يوسف وغليسي.إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي.منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،ط1، 2008 ،ص :417 .
[2] -عبد الملك مرتاض.تحليل الخطاب السردي-معالجة تفكيكية مركبة لرواية "زقاق المدق"،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995 ،ص :06 .
[3] - عبد الملك مرتاض. التحليل السيميائي للخطاب الشعري-تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي،دار الكتاب العربي، الجزائر،2001 ،ص :9-10.
[4] - المرجع نفسه، ص: 15.

قراءة نصّ شعريّ على نحو من الجمالية راقٍ.[1] وقد تناول "**مرتاض**" نصّاً شعريّاً قرأه على نحو حاول فيه ابتكار إجراءات القراءة ما استطاع. وتوخّى أن يكون النص المقروء وسَطاً من حيث فضاؤُه؛ وهو قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي" **لبدر شاكر السياب** " ويوضح أن حجمها وشكلُها فرضا عليه معاً أن يمارس عليها التحليل السيمائياتي[2]، وقد نهضت قراءة **مرتاض** لنص شناشيل ابنة الجلبي على جملة من الأسْيقة لعلّ أقْمنَها بالذكْر: أنه لاحظ في هذا النّص جنوحاً نحو النسيج التشاكلي أكثر من ميله إلى التباين. وهو شأن يمثّل في سيرة الحياة نفسها؛ إذ على ما يميز الناس من تباين، ويباعد بينهم من تنافر؛ فإن التشاكل يظلّ أكثر وروداً في علاقاتهم: بعضِهم ببعض. إن هذا النص في أحوال تشاكله، وأطوار تباينه، وتجليات تماثله أيضاً، يقوم، من حيث الدلالة، على تراكم الانتشار والامتداد، أكثر من قيامه على تراكم الانحصار والانجزار، وقد اجتهد في أن يقرأ هذا النص، داخل التشاكل اللفظي والمعنويّ معاً، قراءة تشاكلية تنهض،على علاقة الانتشارية. والانتشارية، هي أيضاً، سيرة معروفة من سير الحياة التي تميل، في معظم مظاهرها، إلى هذا السلوك. فالأجسام تنتشر في الفضاء؛ فتستحيل من الطفولة إلى الشباب، ومن القصر إلى الطول، ومن الغضاضة إلى الاشتداد، ومن الضآلة إلى الضخامة؛ والحياة الطبيعية نفسها تتجدد كلّ موسم حين تجودها الأمطار فيربو الشجر، وينمو الزرع، وينجم النبت... وهكذا.[3] وأجرى قراءته لهذا النص في ثلاثة من المستويات:

المستوى الأول: ويرتكز على التماس وجوه التشاكل والتباين في لغة الشعر العربيّ المعاصر من خلال أحد أكبر ممثّلي هذا الشعر.

المستوى الثاني: ويقوم على تقويم اللغة الشعرية لهذا النص في الشبكة الحيزية لمحاولة إفراز الأحياز فيه، أو من حوله؛ ثم لمحاولة منح الحيز الشعريّ شكلاً سيمائيّاً يثبت به من دلالته الجامدة إلى مجالات حيّة متفاعلة متجاوبة متخاصبة مع ما يجاورها، أو يكون لـــه شأن بها.

---

[1] – عبد الملك مرتاض. التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره،،ص: 15 .

[2] – المرجع نفسه،ص:16 .

[3] -المرجع نفسه ، ص:17 .

المتسوى الأخير: ويتمثّل فيه تحليل هذا النص الشعري من رؤية فنية وتقنية أيضاً قدْ تكون الممارسة التطبيقية التي جرت عليها؛ على هذا النحو من التفصيل والتركيز؛ حدثت لأول مرة في العربية. ويريد بكلّ ذلك إلى الجهاز التقنيّ الذي سخّره لتأويل الألوان والمرئيات، والملموسات، والمشمومات، والمذوقات. وربما جاوز هذه المجالات إلى مماثلات وقرائن أخرى لم يطبّق عليها السيمائيون الغربيون، وقد استنبط، خصوصاً، القرينة المركّبة التي لا تكون بصريّة فقط، أو سمعيّة فقط، أو لمسيّة فقط، أو شميّة فقط، أو ذوقيّة فقط؛ ولكن قدْ تتخذ أطواراً مركّبة بحيث قدْ تشتمل على كلّ هذه الأخلاط فتمنح النص أبعاداً دلالية خصبة.[1] و قد توحّدت القراءة السيمائيّة حول محور واحد بالقياس إلى النص كله وهو **الانتشارية؛** مع ما قدْ يعتوره من انحصارية من حين إلى حين. ذلك، وإنا قدْ قطّعنا نص قصيدة شناشيل ابنة الجلبي تقطيعاً إجرائياً بلغ أحد عشر مقطعاً؛ وكلّ مقطع يتشكّل من جملة من وحدات القراءة أدناها ثلاثٌ،/ وأعلاها تِسعٌ.[2]

كما تناول **عبد الملك مرتاض** نصوص المعلّقات السبع مقاربة سيميائية/ أنتروبولوجية في كتابه " **المعلقات** السبع مقاربة سيميائية / أنتروبولوجية في كتابه " **المعلقات** قراءتها في ضوء معطيات جديدة. وفي ذلك دعوة صريحة منه إلى العودة للتراث والشعر العربي قصد استنطاقه وسبر أغواره وتحليله والخوض في الظاهرة الشعرية فـــ"**الذي لا يخوض في الظاهرة الشعريّة، العربيّة القديمة، من النقاد لا تكتمل أدواتُه، ولا تَنْفُقُ بضاعتُه من العلم، ولا يقوم له وجه من المعرفة الرصينة، ولا يذيع له صيت في نوادي الأدب؛ ولا يستطيع، مع كلّ ذلك، أو أثناء كلّ ذلك، أن يزعم للناس من قرائه أنه قادر على فهم الظاهرة الأدبيّة في أيّ عهد من العهود اللاّحقة، ما لَمْ يَعُجْ على هذه الأشعار يستنطقها استنطاقاً، ويقصّ آثارها...**[3]، مما دفعه إلى التساؤل قبل الدخول في القراءة .

---

[1] - المرجع السابق،ص ص :31-32 .
[2] - المرجع نفسه، ص :32 .
[3] - عبد الملك مرتاض ،السبع المعلقات مقاربة سيميائية /انثربولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب،الجزائر،1998،ص :09.

***ما قبل الدخول في القراءة:**

كيف يمكن لأسراب متناثرة من السِّمات اللّفظيّة- حين تجتمع وتتعانق، وتتوامق، وتتعانق، وتتجاور، وتتحاور، وتتضافر؛ فتتناسخ ولا تتناشز- فتغتدِي نسْجاً من الكلام سحريّاً، ونظاماً من القول عطريّا؛ فأما العقولُ فتبهرُها، وأمّا القلوب فتسحرها. فأنَّى ينثال ذلك القَطْرُ المعطَّرُ، ويتأتّى ذلك السحر المَضمّخ: لهذا النسْج الكلاميّ العجيب؟ وكيف تقع تلك العناية البلاغيّة والتعبيريّة للشاعر، فيتفوّق ويَسْتَميزُ؟ ولِمَ يتفاوت الشعراء فيْ ذلك الفضل: فإذا هذا يغترف من بحر، وذاك ينحت من صخر، على حدّ تعبير المقولة النقديّة التراثية. ضمن إجراءات التأويليّة- أو الهرومينوطيقا- الشديدة التسلّط على أيّ قراءة نقرأ بها نصّاً أدبيّاً، أو دينيّاً، أو فلسفيّاً، أو قانونيّاً، أو سياسيّاً... وإنّا إذْ نأتي اليوم إلى الشعر الجاهليّ بعامّة، وإلى القصائدِ المعلّقاتِ، أو المعلّقاتِ السبع، أو السَّبْع الطوال، أو السُّموط- فكلٌّ يقال- لِنحاولَ قراءتها في أضواءٍ من المعطيات جديدة، على الأقلّ ما نعتقده نحن: فإنما لكي نُبْرِزَ، من حيث نبتغي أن لا نبتغي، دور هذه التأويليّة المتسلّطة في تمزيق حجاب السريّة التي كان قُصارَاهَا حَجْبَ الحُمولةِ الأدبيّة للنص المقروء، أو المحلّلِ، أو المؤَوّلِ، أو مواراة الملامح الجماليّة للكتابة..[1]، وقد لاحظ **عبد الملك مرتاض** حين قرأ الشعر الجاهليّ بعَامَّة، والمعلّقات بخاصّة، أنّ تأثير امرئ القيس فيمن عَداهُ من الشعراء العرب الأقدمين واضح ظاهر. ويبدو أنّ الشعراء الأقدمين لم يكونوا يتحرجون في تناول بعض الأبَاييتِ، أو مصاريع منها، أو أجزاء من مصاريعها، على سبيل **التضمين**، أو قل بلغة العصر على سبيل **التناصّ**؛ فإذا الواحِدُ منهم لا يرعوى عن أن يكرّر ما كان قاله سوَاؤُهُ، دون أن يُلْفِيَ في ذلك حرجاً أو حُوباً و مثّل لبعض ذلك في من آثار امرئ القيس في الشعر العربي: جاهلّيه، وإسلاميِّه، وأُمَويّه، دون إعنات النفسْ في متابعة ذلك إلى أزمنة أخرى متأخرة، أو إلى شعراء آخرين، على العهود الأولى للشعر العربيّ.[2]، ليتساءل **مرتاض" فهل يمكن، نتيجة لذلك عَدُّ امرئ القيس ناصّاً، ومعظم**

---

[1] ـ عبد الملك مرتاض ،السبع المعلقات مقاربة سيميائية /انثربولوجية لنصوصها، المرجع السابق، ص 05 .

[2] ـ المرجع نفسه،ص :367 .

الشعراء الباقين في الجاهلية، وصدرٍ من عهد الإسلام، متناصّين معه، مُعْجَبين به؛ محاكين له؟"[1] ليتناول **مرتاض المعلقات السبع بالدّراسة والقراءة :**

*الناصية والتناصية في المعلقات:

يشير **مرتاض** أن ما استرعى انتباهه خلال قراءة المعلقات السّبع جملةٌ من الظواهر في التناصِّ في نصوصها حتَّى وقع له منه طائفةٌ صالحة، ومقادِيرُ وافِرَةٌ: فَوَفَر له منه ما أطلق عليه اللّغة المشتركة، أو **التناصّ اللفظيّ**؛ وما أطلق عليها **التناصّ النسجي**؛ وما أطلق عليه **التناصّ الذاتي**؛ وما أطلق عليه **التناصّ المضمونيّ**. وعالج في مقاله كلّ المستويات السّابقة من التناصّ الذي يَحْكُمُ علاقاتِ التفاعُلِ بين المعلّقات السّبع.[2]

المستوى الأول: التناصّ اللفظيّ:

وحينما قرأ **مرتاض** نصوص المعلّقات، وأعاد قراءَتَها استُبَان له أنّ هنَّاك ألفاظاً كثيرةً وردَتْ لدى ناصِيّنَ فتداوَلَها آخرون متناصِيّنَ معها، معجبين بها، مُحاكِين لها، وقد لا يعود ذلك، في رأيه، إلى قصور في المخزون اللغويّ لدى هؤلاء، أو لدى أولئك؛ ولا إلى ضيقٍ في الأفق الخياليّ، ولكن إلى انضواء المعلقاتيّين من حول مسائل متقاربَةٍ، حتّى إنهم كانوا يتعمّدون التقارب فيها، أو التناصّ من حولها، وفي ذلك سعي من **مرتاض** بتمثّل الاهتمامات المشتركة التي كانت تجمعهم، كما تجسّد ما يمكن تسميتُه بوحدة التصورّ للأشياء والعالم. فتشابُه اللغة وتماثُلُها يَدُلاَّنِ على تشابه الخيال وتماثله.كما يتمثّل اللغة التي يبني منها، أو بها، الشعراء قصائدهم، تأويل طغيان مادّة لغويّة بعينها على مادّة أخراةٍ، وذلك لذلك تتبع **التناص اللفظي** بوضعه ضمن حقول :

الحقل الأوّل: الطّللُ والرسم والدار والمنزل وما في حكمها.

من خلال عرْضه لبعض التناصّات الماثلةِ في مستوى اللغة–وقل إن شئت في مستوى اللفظ– أن أكثر المعلّقاتيّين تمسُّكاً بالديار، وبكاءً على الآثار، هما: لبيد وعنترة بسنّة

[1] - المرجع السابق ،ص : 367 .
2 - المرجع نفسه ، ص :369.

تَواتُرَاتٍ، لكلّ منهما. بينما نلفي زُهيراً يستبدّ بالمنزلة الثالثة بخمسِ مراتٍ، من حيث يتبوّأُ امرؤُ القيس المنزلة الرابعة بأربعة تَواتُراتٍ. ويأتي الحارث بن حلّزة في المرتبة الخامسة بتناصَّتَيْنِ اثنتين فحسب. واجتزأ طرفة بتناصَّةٍ واحدة في المرتبة الأخيرة، فطغيان هذه التناصّات يَستَبِينُ لنا كيف كان المعلّقاتيّون متمسّكين بهذه البِنْيَةِ الفنيَّة التي أسّسها غالباً، شعراء قبل امرئ القيس...[1]، ويشير **مرتاض** لمَّا كانت المعلَّقاتُ السِّتُّ البواقِي مشتملاتٍ على هذه التناصّات اللفظيّة فقد اقتضى ذلك أن يكون بمثابة قاعدة كانت تتّبع، وبنية كانت تُبْنَى، وتقليدٍ كان يُقْتَفَى؛ فكان اللاَّحق يتناصُّ مع السابق ويستلهمه في بناء مطلع معلّقته، فلقد كانت الدار، إذن، وما في حكمها، مصدراً من مصادر الإلهام للشاعر الجاهليّ لأنها هي التي كانت تُؤْوِي الحبيبة الظاعنة عنها، ثمّ لأنّ الشاعر نَفْسَه، رُبَّما، كان ثَوَى بها زَمَناً ما، أو أوَى إليها عَهْداً ما؛ ثم، لأنها كانتْ مجتمعَ العشيرةِ، ومُلْتَقى الأحبَّة، وَمَوْطِنَ الأفراح، وَمَسْقِطَ السَّعادة واللَّذَّات، فاستأثرَتْ بالاهتمام، واستبدَّتْ بالحبّ والحنين العارم [2]...

الحقل الثاني: الماء والمطر وما حكمها:

وقد لاحظ **مرتاض** أنّ هناك حقلاً آخرَ مشتركاً بين المعلّقاتيّين في المعجم الفنّي لديهم تناصُّوا فيه، وتداولوا عليه، وهو الماء والمطر والرَّعد وما في حكم هذه المعاني حيث نلفيهم إمَّا أنْ يَتَمَاثلُوا، وإمَّا أن يتقاربوا، وإمَّا أن يتشابَهُوا في استعمال ألفاظ هذه المعاني مثل استعمال امرئ القيس للوَبْل، والسيل، والغَرَق، والصَّوْبِ (المطر)، والسَّحِّ، والمَاءِ والنَّقْيَان (تطاير قطرات المطر)...تقوم التناصات، هنا، إذن على الماء الذي هو أحد مقوّمات جماليّة الحيز الذي كان يَمْثُلُ في تلك الرسوم والطلول، وفي تلك الديار والآثار. فإنما تكتَمِلُ جماليَّةُ الحيز بوفور الماء، ،وَجَرَيَانِ السيول...[3]

[1] -- عبد الملك مرتاض ،السبع المعلقات مقاربة سيميائية /انثربولوجية لنصوصها، مرجع سبق ذكره، ص: 372 .
2 - المرجع نفسه ، ص: 374 .
[3] - المرجع نفسه، ص :376 .

الحقل الثالث: الايلاع باستعمال "كأنّ":

لقد عرض **مرتاض** لأداة التشبيه المركّبة "كأنّ" و–على حد تعبيره– ليس من باب وظيفتها التشبيهيّة، ولكن من حيث وظيفتُها التناصيَّةُ. ليتساءل لكن لما كَلِفَ المعلقاتِيُّون بهذه الأداة التشبيهيّة من دون سوَائِها؟ مجيبا لعَلَّ ذلك أنْ يَرْجع إلى جمالها المتمثّل في رصانة إيقاعها، بالإضافة إلى ذلك، مركّبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه (الكاف)، وأداة التوكيد (أنّ): فكأنّ، كَأنَّ: ليست أداةً للتشبيه فحسب، ولا أداة للتوكيد فحسب، ولكنها إيّاهُما جميعاً،ولمّا تابع **مرتاض** التناصّات التي وقعت في المعلّقات بهذه الأداة (كأنّ – كأنّها– كأنّما– كأنّي– كأنّه– كأنّهما– كأنّا – كأنّهم) لاحظ:

1– أنّ "كأنّ" هي التي تستبدّ بالتواتُر أكثر من صنواتها اللواتي يلحقن بالضمائر أو بـــ "ما" الكافّة، وذلكَ بترددٍ بلغ تِسْعَ عَشْرَةَ مرَّةً من بين زهاء اثنتيْن وأربعينَ حالَ تشبيهٍ.

2– إنّ امرّأ القيس يصطنع "كأنّ" تسع مرات – من بين ثلاثَ عَشْرَةَ "كأنّة". بطريق الحياد النسجيّ.

3– لعلّ الناقة هي التي تستأثر بـــ "كأنّ" التشبيهيّة التوكيديّة وذلك بتواتر بلغ زهاء ثلاثَ عَشْرَة مَرَّةً. وقد أُولِعَ طرفةُ بذلك فاستعملها في تشبيهِ ناقتِهِ، تسْع مرّاتٍ.

4 – إنَّ امْرَأ القيس وطرفة هما اللذان يستأثران بالمنزلة الأولى باستعمال كلّ منهما ثلاث عشرة "كَأنَّه". [1]

و يشير **مرتاض** أن جماليُّة التناصِّ الكَأنِّي تنهض ، هنا خصوصاً على موضوعين اثنيْن كانا ذَوَيْ علاقةٍ حميميةٍ بحياة المعلّقاتيّين وعواطِفِهم وبيئتهم، وهما: الناقة والمرأة فكأنَّ هذيْن الموضوعين يشكّلان محور هذه النشاط التناصّيّ القائم على توظيف أداة /كَأنَّ/ في التشبيهات، التي كانوا يُحلُّون بها نسج الكلام في معلّقاتهم السبع. ويتساءل **مرتاض** لماذا وظّف المعلّقاتيّون هذه الأداة؟، وكيف تناصّ بعضهم مع بعض بها؟، أو قل: كيف تناصّ اللاّحقون بها مع السابقين؟ بل قل: كيف تناصّ الستة المعلّقاتيّون مع الواحد الذي

[1] ـ عبد الملك مرتاض ،السبع المعلقات مقاربة سيميائية /انثربولوجية لنصوصها، مرجع سبق ذكره ، ص :377 .

هو امرؤ القيس؟ ليجيب: فلعلّ ذلك أن يكوّن لحميميّة علاقة هذه الأداة برسم جماليّة الحيز، ورسم جمالية الحبيبة وما يَحْدَوْدِقُ بها، أو يضطرب من حولها. فما كان تكرارُها لديهم إلاّ تعزيزاً لمظهر جماليّة الحيز الشعريّ، وحرص المعلّقاتيين على الإصرار على وصْفِهِ بهذه الجماليّة، وادّعائها.[1]

الحقل الرابع: لفظ الحيّ:

يشير **مرتاض** أن لفظ الحيّ ورد ذكره لدى المعلّقاتيين زهاء إحدى عشرة مرة، واستأثر بهذا التناصّ اللفظّيّ خمسة منهم، هم: امرؤ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد، وعمرو بن كلثوم. بينما غاب من معلّقتي عنترة والحارث بن حلّزة ... فكأنّ الحيز مُجسّداً في لفظ الحيّ يَمْثُل لدى امرئ القيس الشعريّة، ويمثّل لدى أضرابه الاجتماعيَّة. وإذا تأمَّلْنا، في الحاليْن الاثنتيْن، المَواطن التي وُظِفَ فيها لفظ الحيَّ استبان لنا أنّ هذا المعنى ينضوي تحت جماليّة الحيز، حيز الحبيبة لدى امرئ القيس ولبيد...[2]

الحقل الخامس : البكاء والدمع و ما في حكمهما:

لقد لاحظَ **مرتاض** أنّ أيّاً من المعلّقاتيّين لم يَكْلَفْ بتَرداد لفظ البكاء، و ما يدلّ عليه، مثل ما جاء ذلك امرُؤُ القيس الذي تواتَرَ لديهِ زهاءَ سَبْع مرّاتٍ، بينما لم يتناصَّ معه في هذا البُكى إلاّ الحارثُ بذِكْرِ البكاءِ مرتيّن اثنتيْن فَقَطْ وكأنّ امرأ القيس كان يجسّد القصيدة العربيّة الأولى بامتياز... فكأنّ البكاء، إذن، معجم وَقْفٌ على لغة امرئ القيس الذي اصطنع البكاء في مواطن مختلفة.. وخلص مرتاض أنّ الشعراء كثيراً ما كانوا يشتركون في اصطناع ألفاظ بعينها، وخصوصاً حين كانوا يتناولون موضوعات متشابهة، أو متماثلة، وقد ألفى عامّة تلك الألفاظ المشتركة تصّب في مصب واحد: هو جماليّة الحبيبة، وجماليّة حيزه...[3]

[1] - المرجع السابق ، ص:380 .
[2] - المرجع نفسه، ص:381 .
[3] - المرجع نفسه ، ص: 384 .

المستوى الثاني: التناصّ المضموني:

بعد أن تحدّث مرتاض **عن التناصّ اللفظيّ** في المعلّقات السبع، وخصوصاً في مطالعها، تناول بشيء من التحليل ما أطلق عليه "التناصّ المضمونيّ وعلى أنّ هذا الضرب من التناصّ قد يتوسّع إلى التناصّ النسجيّ أيضا جاءت فكرة هذه التناصَّةُ التي لَهِجَ بها كثير من الشعراء الجاهليّين، ومنهم شعراء المعلّقات من أصل بيتِ امرئ القيس الشهير من مطوّلته المعروفة... وهناك تناصّات نسجيّة طوراً، ومضمونيّة طوراً، ونسجيّة مضمونيّة طوراً آخر: تنهض على التناصّ الثنائيّ بحيث نلفي معلّقاتيّاً ناصّاً، ومعلّقاتِيَّاً آخرَ مُتناصاً معه...[1]

المستوى الثالث: التناصّ النسجيّ :

وقد لاحظ **مرتاض** أنّ هذا المستوى من التناصّ يتعدّى فيه حدود الاستلهام والاستيحاء، إلى ما يمكن أن نطلق عليه التناسج: بحيث نحسّ أنّ الآخر ينسج على منوال الأوّل، ولم يجتزئ باستلهام فكرته، ولكنْ جاوزها إلى محاكاة النسْج ومقابسة الكلامَ، ومُنَاصَّةِ الخِطاب. والحق أنّ بعض ذلك قد يَمْثُل فيما كان **مرتاض** أطلق عليه التناصّ المضمونيّ حيث نُحِسّ، أطواراً، بتقارب المسافة بين المضمونين الاثنين إلى حدّ غياب الفروق، واختفاء الاختلاف، واحتضار التماثل. و ذكر طائفة من هذه التناصّات الثنائية، النسجيّة ومثّل من ذلك لشعر امرؤ القيس وطرفة...[2]، وحسب **مرتاض** أنّ هذا الضرب من التناصّ كان يقوم بين أربعة معلّقاتيّين على أقصى غاية، وقد تمثّل ذلك في الوشم، ولمع اليدين: حيث اشترك في هذا التناص: **امرؤ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد** ويشير **مرتاض** بأنّ كلّ تناصّةٍ اشترك فيها امرؤ القيس، فمنطلق التسلسل الزمنّي أنّ الملك الضليل هو الناصّ، وأنّ الآخرين هم المتناصّون... كما يعتقد أنّ لبيداً كان متناصّاً مع امرئ القيس، محاكياً له، محتذياً حَذْوَه، وأنّ التناصّات التي تواترت لديه تمثّل موضوعاتُها

[1] - المرجع السابق ، ص 386 .
[2] -مرجع نفسه ،ص :388 .

الاهتمام الأوّل في نشاط أولئك المعلّقاتيّين الذين كانوا يضطربون في مُضْطَرَبٍ واحد؛ فكأنّهم وجوهٌ سبعةٌ لشخصيّةٍ واحدةٍ، أوكأنّهم صوت واحد لسبعة...[1]

المستوى الرابع: التناصّ الذاتيّ :

قبل أن يتناول **مرتاض** هذا المستوى من التناص قدم تعريفا للتناص الذاتي حيث يعني " التّكرار الذي يحدث لدى ناصٍ واحدٍ، عبر قصيدته أو قصائده، من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر...ويدلّ مثل هذا الصنيع على الاحترافيّة النسجيّة، أي يدلّ على أنّ الشاعر لكثرة ما نسج من نسوج كلاميّة تكوَّنَ لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه ولا يزايله ويفارقه ولا يفارقه..."[2]وقد ألفى مرتاض شيئاً من التناصّ الذاتيّ لدى امرئ القيس، ولعله أن يكون أكثرهم اصطناعاً لهذا الذي أطلق عليه التنأص الذاتيّ؛ وذلك بخمس تناصّات...[3] ، ليتوصل **مرتاض** أنّه إذا كانت تناصّات امرئ القيس اضطربت، في معظمها، حَوَالَ جماليّة الحيز، وجماليّة الزمن وجماليّة المرأة، وجماليّة الفَرَس، ثمّ إذا كانت تناصّاتُ لبيدٍ سَلَكَتْ مسالِكَ مختلفاتٍ، ولكن في غير الفَيْض الجماليّ: فإن تناصَّتَيْ **عنترة** لم تَمْرقا عمّا كان يُقْعِمُ نَفْسَه، ويملأ روحَه، وهو لهَجُهُ بتصوير سُلوكه حين كان يطعن الأبطال، ويجندل شجعان الرجال، وهما تناصّتان- **حسب رأي مرتاض**- في غاية من البشاعة، بالقياس إلى ذوقنا العصري، حيث الطعنُ والقتل، وحيث سَفْكُ الدماء البشريّة، وحيث جُثَثُ الناس تَنُوشُها السِّباعُ، على حدّ تعبيره، وتلتهمها الجوارح... ليُؤول **مرتاض** تلك الصورة بإسقاطها على عصرنا الحالي"...لكنّ هذا الشيء الذي نراه نحن، على عهدنا هذا، بشاعةً فتقزّز منه نفوسُنا، وتشمئز منه أذواقُنا، كان لدى القدماء مفخرةً من المفاخر،ومأثرة من المآثر. وأيّاً كان الشأنُ، فلا شيء أعجب، ولا أبْشَعُ، ولا أشْنَعُ، ولا أسمج، من عَدِّ قتل الناس شرفاً يرتفع به الذكر، ومجْداً يَقْعَنْس به السِّمْعُ...[4]

ويبرر **عبد الملك مرتاض** رأيه بضرورة العودة إلى التراث بـــ" **الانطلاق من التراث نحو الحداثة، أو من أو من الحداثة ولكن بالاستناد إلى التراث؛ وذلك على أساس أنّ**

[1] -المرجع السابق ،ص:389 .
[2] -المرجع نفسه، ص :390 .
[3] -المرجع نفسه ، ص :391 .
[4] -المرجع نفسه ،ص:391 .

التراث النقديّ العربيّ، غنيّ بالنظريّات والآراء النقديّة... والذين يكابرون فيتحاملون على هذا التراث لا يَعْدُوَن أن يكونوا واحِداً من اثنيْن: إمّا لأنَّهم يجهلون هذا التراث، وإمّا لأنهم، لبعض ما في قلوبهم من مَرَضٍ، يمقتونه فيقعون في المكابرة. ولا حجّة لهم في الحاليّن، ولا سَدَادَ لرأيهم في الطوريْن..." [1]

يتضح من خلال التجربة النقدية و النصانية **لعبد الملك مرتاض**؛ أنه يؤكد إصراره على انجاز مشروع نقدي متمثل في تأصيل ممارسة تهدف إلى إرساء تقاليد التحليل النصاني؛ لأن مرجعيته هي النص ذاته وذلك لمحاصرة دلالاته المختلفة والقبض على الأشياء المسكوت عنها والتي لم يصرّح بها و لكنّها مبثوثة داخل آليات اشتغاله ومبثوثة في فضائه

[1] - المرجع السابق ،ص: 366 .

2 – حسن خمري ونظريّة النّص :

أ- على المستوى النظري :

من المسلّمات التّي يعرفها الأدب هي عدم وجود قراءة نموذجية خاصة بالنص الأدبي، وانطلاقاً من أن لكل نص تكويناً بنيوياً فريداً يميزه عن النصوص الأخرى ويميّز هويته فإن القراءة الواحدة أو النموذجية هي قتل لهذا النص، لذلك يتساءل الناقد "**حسين خمري** " لماذا يقبل النّص قراءات عديدة دون أن تدخل مع بعضها في تعارض؟

ليتوصل إلى أنّ الإجابة عن ذلك قد وفرتها لنا **نظرية النص الأدبي** وهي أن النصّ يتكوّن من مجموعة من العلاقات المتشابكة وكل ناقد يأخذ على عاتقه فكّ نوع أو نوعين من هذه العلائق ويمكن أن نرد ذلك أيضاً إلى تعدد المستويات في النص الواحد فهناك المستوى اللغوي والمستوى الاجتماعي والثقافي والسياق الحضاري، ومنه يشير إلى أن **لكل نص قراءة** [1]، كما يشير "**خمري**" إلى أن التعامل مع النصوص الأدبية يتخذ شرعية من خلال احتكاكنا بالنصّ مباشرة والإحاطة بظروفه وملابساته وذلك قصد وضعه في إطار النموذج الثقافي الذي ساعد على إبرازه على ما هو: ولتجاوز أزمة التطبيق على النصوص الشعرية الحديثة في الوقت الذي كثرت فيه النظريات والمطارحات الأيديولوجية يجب على **الناقد** أن يتسلح بنظرة واعية فلا ينجرّ وراء النظريات الحديثة ويسقطها على الأعمال الأدبية دون مراعاة لخصوصية كل نص أدبي وعالمه اللغوي أو الانغلاق في إطار أيديولوجية نقدية معينة وبذلك يفقد النص خصوصيته أيضاً.[2]

*** خمري، قضية التناص والممارسات النصانية :**

يشير **خمري** إلى أنّ **التناص** بوصفه إحدى خصوصيات النص الأدبي، أي جزء من طبيعته، قد تحول في الوقت ذاته إلى مفهوم إجرائي وأداة تحليله،وهو ما يسمى بالوظيفة التناصية؛ حيث أن النص يتشكل من مناصات ودور الكاتب هو نظمها وتنسيقها و إقامة حوار بينها، ومنه تبرز وظيفته في موضعة النص داخل المنظومة الثقافية وتشكيل

[1] – حسين خمري.الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب) دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001 ، ص : 56 .
[2] - المرجع نفسه ، ص : 35 .

بياناته السوسيو– ثقافية والتاريخية، كما أن قيمة المناص تتجلى في كونه يساعد على مقروئية النصّ.[1]

ب– على المستوى التطبيقي:

يشير **حسين خمري** إلى أن السّؤال الذي يؤرق كل محلّل عند مواجهته لأي نصّ أدبي: **من أين نبدأ؟**، يطرح عادة بصدد النصوص المعقدة التركيب وذات الدلالات الكثيفة والمتعانقة وبالتالي فإن النصوص من هذا النوع لا تكشف عن أسرارها لأوّل قارئ أو محلّل من القراءة الأولى، بل تدفعه إلى إعادة القراءة مرات وبالتالي تحسّس المدخل الملائم لمقاربة هذا النص أو ذلك؛ وهذا السؤال يصبح مؤرقاً أيضاً بالنسبة للمحلّل الذي تعوّد على تطبيق منهجية معينة تطبيقاً آلياً دون مراعاة الخصوصية لكل نص أدبي وما هي الطريقة التي يتنفس بها داخل الثقافة ونوعية الحوار الذي يقيمه بينه وبين القارئ ،كما يشير إلى أن الحيرة التي تنتاب القارئ تتمثل في عدد من الأسئلة التي يطرحها بصدد هذا النص أو ذاك مثل: ما هي بواباباته؟ أو كيف نستطيع الولوج إلى عالم النص؟.[2]

فمن بين الممارسات النصانية لدى **خمري** محاولته سبر أغوار **إلياذة الجزائر** للشاعر "**مفدي زكرياء**"، حيث يبرر من خلال تحليله أن كثيرا من الأقاويل ترددت مفادها أن "**إلياذة الجزائر**" عبارة عن مجموعة من اللوحات التاريخية التي لا ترقى إلى مستوى الملحمة ومحاولاته هذه تجاهد للاقتراب من مفهوم الملحمة مع المحافظة على خصوصيتها وعدم إخضاعها قسراً لمقاييس الملحمة كما حددها أرسطو؛ فما يشد انتباه القارئ إلى الإلياذة هو المادة التاريخية الطاغية على بنيتها، فهي ظاهرياً بنية تاريخية: نسق من التحولات بنية من الأعمال مع تحليل لأهم آليات التحول، لكن النظرة المتمعنة لنص الإلياذة تكشف لنا عن بناء ملحمي محكم وتبين لنا وعي مفدي زكرياء بالعمل الذي أنجزه وصلته بالملحمة أكثر من أي جنس شعري آخر.[3]

---

[1] ـحسين خمري.نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدر العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ، 2007 ، ص: 259 .

[2] ـ حسين خمري.الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب)،مرجع سبق ذكره، ص :20 .

[3] ـ المرجع نفسه، ص : 91 .

ولكي يدلل **خمري** على فرضيته هذه يشير أنه لا يجب أن نقرأ "**الإلياذة**" بمعزل عن نتاج مفدي الشعري الآخر، وخاصة "**اللهب المقدس**"، وفي ذلك إشارة من الناقد **خمري** أن الشاعر يتناص مع نفسه من خلال كتاباته واتضح ذلك في ثنايا الإلياذة .

التّناصّ وهوية الإلياذة:

يشير **خمري** أن أية قراءة للإلياذة– مهما كان المستوى الذي تتحرك فيه– فإنها ستمر حتماً عن طريق كثافة الرموز وتنوعها وخاصة المتعلق منها بتاريخ الجزائر وحضارتها في الدرجة الأولى ثم التراث العربي الإسلامي فالتراث الإنساني. وتوظيف التراث بهذه الصيغة تأكيد على الهوية وإصرار على الانتماء ،وتتشكل بنية **الإلياذة** وفق سلسلة من التحولات التي تحدثها هذه الرموز وتُبنى حسب ثقافة هذا الرمز وطرائق استعماله، ونجد **التّناصّ** الذي هو **عبارة عن حوار بين النصوص وتداخل فيما بينها، قصد إعطاء بنية نصية جديدة في شكل إحالات إلى رموز ثقافية أو تاريخية** يفترض في قارئ "**الإلياذة**" معرفة الفضاء الثقافي الذي تشغله داخل الحيز الحضاري الذي أوجدها: كإعطاء بعض عناوين الكتب أو الأسماء التي لها حضور في ثقافتنا، وهذه الإحالات لا تشكل حواراً حقيقياً بين النصوص بقدر ما ترمز إلى ثقافة الشاعر وتساعد على حصر مصادر ثقافته وتحديدها.[1] أما **النوع الثاني** من **أنواع التّناصّ** فهو توظيف نصوص أو أجزاء من نصوص داخل فضاء الإلياذة، وتحديد وظيفتها يتوقف على **السياق** الذي وردت فيه وغالباً ما يكون لتشابه الموقفين أو تماثلهما أو إعادة إنتاج نفس الموقف. نجد النوع الأول من الرموز الثقافية متوزعاً على كافة أجزاء الإلياذة وهذه الرموز في مجموعها تشكل البنية الثقافية وتساعد على تحديد العلاقات الثقافية، بين الأشخاص في سياق حضاري معين. و من هذه الرموز: "**المثل السائر**" فهو ظاهرياً عنوان كتاب لابن الأثير ولكن المتأمل للبيت الذي ورد فيه يلاحظ أنه يشبه النكتة البلاغية لأن "المثل السائر" يعني الانضواء تحت راية المألوف والمتعارف عليه، ولكن الفعل الذي سبق هذا الرمز وهو "يجل" أي يسمو ويرتفع ينقل المعنى إلى الطرف المناقض حيث تصير بدعة وروعة إلى

[1] - حسين خمري.الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب)،مرجع سبق ذكره، ص: 106 .

غير ذلك من أوصاف الإعجاب، وتطغى على المقطع صيغة النداء (يا) التي تكررت في هذا المقطع عشر مرات وهذا للدلالة على تأجج العاطفة والتلذذ بهذا النداء ويعني الإصغاء لصوت الجزائر، والمتنبي الشاعر العربي ورد ذكره في سياق الحديث عن الإلياذة التي نظمها الشاعر، وقد ورد في سياق شعري محض، وقد اتخذ منه الشاعر حجة ودليلاً على عروبته وفحولته وقد تناصّ الشاعر من خلال ذكره عدة عناوين لكتبه في مواضيع مختلفة من الإلياذة مثل "**قدس اللهيب**" الذي هو عنوان ديوان الشاعر "**اللهب المقدس**"، ويمكن هنا استشفاف لغة المقدس التي تنمّ عن إيمانه بوطنه وقضاياه،وقد آخى القديسين أوغسطيس وأبولوس بمساحة شعرية هامة تقديراً للجهود التي قاما بها في المجال الثقافي وتخليدهما لمآثر الجزائر.[1]

ويدافع **خمري** عن خصوصية الإلياذة فـــ" **لعل أهم ما يعطي الإلياذة هويتها العربية الإسلامية ويجعلها مغايرة للملاحم الإغريقية، والفارسية واللاّتينيّة هو الإكثار من التّضمين وخاصّة من القرآن الكريم والشّعر العربي وهكذا ليؤكد بإصرار على انتمائه...**"[2]

3- أحمد يوسف بين الممارسة النّصانية والمقولات النقدية:

قد نتساءل عن دوافع ومسوغات القراءة النقدية المعاصرة للإبداع العربي سواء السياقية منها أو النّسقية بكل اتجاهاتها.. وما هي الإجابات التي قدمها الناقد العربي لتبرير انفتاحه إلى درجة الخضوع لسلطة المفهوم الغربي للمنهج والإجراء **التطبيقي؟** وهل كان ذلك استيعاباً أم استهلاكاً؟ وما هي البدائل التي يطرحها للخروج من مأزق المساءلة التي أبانت عن كثير من الفجوات في الرؤية النقدية والتعسف في تطبيق المنهج النقدي تحت تأثير عدم التمثل الكامل لفلسفة المنهج وخلفيته المعرفية وعدم القدرة على تبييء المفاهيم والمناهج النقدية الغربية في حقل ثقافتنا العربية؟. [3]

---

[1] - حسين خمري.الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب)،مرجع سبق ذكره ،ص : 107.

[2] - المرجع نفسه، ص : 108 .

[3] - د.عبد القادر عبو. مسوغات القراءة في الثقافة العربية المعاصرة" خطاب النقد وجامع النص "، جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1072 ،09/15/ 2007 .

أثار **الدكتور أحمد يوسف** بعض التساؤلات حول الممارسات النّصانية من خلال تطرقه إلى بعض المقولات النّقديّة الهامّة في النّقد،فيشير إلى أن مؤرّخي الفكر والفلسفة يصفون هذا العصر بأنّه عصر قد تراجعت فيه عملية تشييد الأنساق الفلسفية والفكرية الكبرى، وحلّت محلّها الأنساق العلميّة، ولا سيما علوم الرّياضيات والفيزياء والبيولوجيا والمعلوماتيات إلا أنّ بعض المناهج النقديّة حاولت أن تبتدع أنساقها الخاصّة إمّا محاكاة لهذه النظريّات العلميّة التي باتت تهيمن على أدبيات المعجم النّقدي وتحت تأثير الفلسفة الوضعية التي كانت تعول على إمكاناتها التي أتاحتها الدّراسات اللّسانية المعاصرة على التّحديد، ثم ترجمتها الشّكلانية الرّوسية في كثير من مقارباتها النّصية. إن **القراءة النسقية** معنية غاية الاعتناء بالأساس الابستمولوجي للمقاربات النقدية. [1]

فقد طرح **أحمد يوسف** في كتابه "**القراءة النّسقية سلطة البنية ووهم المحايثة** " بعض المقولات النقدية كما يشير إلى أن الحديث عن القراءة النسقية في النقد العربي المعاصر يتطلب وعيا جديدا بالمتصورات النظرية وأبعادها الابستمولوجية وتمثلا عميقا لجهاز مفاهيمها يتجلى أكثر في تناول الإيقاع الشعري سواء أكان ذلك متعلقا بالحداثة في ذاتها أم ببلورة مفهوم النسق فيها داخل الإيقاع الشعري الحداثي...[2]، لذلك حصر **أحمد يوسف** مرتكزات بحثه في المقولات الآتية : **القراءة والنسق والبنية والنص الشعري الحداثي** ... وانطلاقا منها تناول إشكالا محددا تمثل في **القراءة النسقية** التي جاءت بديلا مشروعا للقراءات السياقية، وقد استقى **مفهوم النسق** تحديدا من المرجعية الفلسفية واللسانية قصد الوقوف على أوجه التباين والتشاكل بين القراءتين السياقية والنسقية، وقد تتبع في دراسته المنطلقات والمقولات الكبرى للقراءة النسقية وتجلياتها في الممارسة النقدية العربية؛ للوقوف على متصوراتها المعرفية وأدواتها الإجرائية...[3]، وقد عالج موضوع **القراءة النسقية** من زاوية محددة ودقيقة، فحصرها في المقاربة البنيوية التي تتشيع أساسا للنسق والطرح المحايث في أحد اتجاهاتها،فحمل عنوانه الفرعي بعضا من توجهاته الفكرية والنقدية؛ ذلك أن الفكر النسقي تهيمن عليه البنية، لكنه في المقابل شدد

[1] -أحمد يوسف.القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة.الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1 ، 2007 ،ص : 09.
[2] - المرجع نفسه، ص 09 .
[3] - المرجع نفسه ، ص 09.

على ذكر وهم المحايثة ومأزقها... وهو بذلك يدعو إلى تجاوز **النسق المغلق** إلى **النسق المفتوح** ليعبر عن موقفه من طبيعة النسق المحايث وحدوده التي لا تستطيع أن تقتحم عالم **الدلالات المفتوحة** التي هي قبلة السيميائيات... [1]

*** تحولات الخطاب النقدي ومقولة النسق :**

إن كانت المقاربات البنوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايث فإن المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة لترتقي بها إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف Métadiscours تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية...[2]، فيشير **أحمد يوسف** انه لم يحصر القراءة النسقية في المقاربات البنيوية؛ لأن النسق البنيوي مظهر من مظاهر النسق العام، فقد يكون هذا النسق مغلقا كما تطرحه البنيوية الصورية، وقد **يكون مفتوحا** كما هو الشأن بالنسبة إلى المناهج النقدية الأخرى مثل السيميائيات والتأويلات المعاصرة، وتبعا للتصورات التي تقدمها القراءة للنسق تتحدد طبيعته، ومن هنا لا يمكن تقديم حد جاهز للنسق، فهو يختلف باختلاف مرجعيته الفكرية... لذلك يشير أن النسق شأنه شأن السياق فلا يمكن حصر القراءة السياقية في منهج محدد كالمنهج التاريخي أو المنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي فلكل منهج طرحه الخاص للسياق؛ وكذلك المر بالنسبة للقراءة النسقية... ومنه يرى أن **القراءة النسقية** إطار عام يتجاوز المنهج المحدود،فتنضوي تحته البنيوية كما تنضوي تحته مناهج نقدية أخرى...[3]

*** كينونة النسق المفتوح:**

يتساءل **أحمد يوسف** أنّه إذا سلّمنا بكينونة النّسق المفتوح هل يمكن أن نسلّم أنّه يشكّل موضوعا متلاحما ومنسجما للمقاربات البنيوية أو السيميائية على حدّ سواء لكونه الوجه الآخر للنسق المغلق؟ ليشير إلى أن مصطلح القراءة النسقية لا يخلو من غموض والتباس... وقد تعفف في التسليم بوجود **القراءة النسقية؛** ولاسيما في أدبيات الوعي

---

[1] المرجع السابق ، ص 10 .
[2] - المرجع نفسه، ص 113.
[3] -المرجع نفسه ، ص 116 .

النقدي العربي المعاصر، وذلك على اعتبار متابعته "**بنيوية النسق**" وتجلياتها في الثقافة النقدية العربية ...[1]

يذهب **أحمد يوسف** إلى أبعد الحدود على –حد تعبيره– هب أننا تجاوزنا مفهوم النسق المغلق ولم نقف عند دعاوى التيارات النقدية التي جاءت بعد البنيوية، وتساءلنا عن جوهر **النسق المفتوح** من جهة **والنسق المتعدد** من جهة أخرى وعن الرؤية المنهجية التي يجب أن يرتكز عليها الدارس في مقاربته للأشكال الجديدة من الأنساق، هل سنظل مخلصين لأنموذج النسق اللساني أم أننا نختار أنموذجا أشمل ؟ [2]

كما يشير كذلك إلى أن احتدام الصراع بين السياق والنسق أو بين المتصورات التقليدية والمتصورات الحداثية ساعد على انهيار السلم التراتبي للقيم الفنية الكلاسيكية وبناء معالم جديدة للتعامل مع النص، ومن ثمرات هذا التغيير **الالتفات إلى القارئ في إنتاج الدلالة ...كما حاولت القراءة النسقية أن تدمج مكتسبات القراءة السياقية ضمن تصور جديد والتخفيف من حدة التصور الحاصل بين الداخل والخارج.. .**[3]

*** أحمد يوسف والممارسات النصانية :**

من بين المقاربات النصانية **لأحمد يوسف** مقاربته لعبد الملك مرتاض، بدءا بكتابه " **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟** " حيث اعتبره بداية تحول كبير في مساره النقدي، وانعطاف في متصوره النظري وممارسته التطبيقية فهو عبارة عن محاضرات أعدت لطلاب الماجستير ما بين عام 1980 –1981 ...أرادت أن **ترسم معالم حداثية للتعامل مع النص** من جهة ،وإثارة إشكالات نقدية وجمالية تبلورت أكثر فيما تلاها من مؤلفات من جهة أخرى... [4]، وقد أشار إلى الأهداف المعرفية والتربوية التي كانت تتوخاها ومنها :

– الانتقال من النقد التقليدي إلى النقد الجديد .

---

[1] ـ أحمد يوسف.القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ،مرجع سبق ذكره ، ص 137 .
[2] ـ المرجع نفسه، ص 140 .
[3] ـ المرجع نفسه ،ص 146 .
[4] ـ المرجع نفسه ،ص 465.

- نقد القراءات السياقية .

- تعددية القراءة.

- النزوع إلى الإجرائية .

ويشير **أحمد يوسف** أن مقاربة **عبد الملك مرتاض** لقصيدة " **أشجان يمانية** " لعبد العزيز المقالح استثمرت فعالية الإحصاء أداة لدراسة البنية التركيبية وخلصت أن عدد الأفعال بلغ ثمانية وتسعين، وعدد الأسماء بلغ سبعة عشر ومائة، كما ركزت على المؤثرات الصّوتية في الإيقاع، وتعجب مرتاض من إفراط الغربيين في الحديث عن الإيقاع ... [1]، ويذهب **أحمد يوسف** أيضا أن **مرتاضا** يقدم مبرراته بخصوص انتقاء عينات من النص الشعري المقروء دون دراسة الخصائص الإيقاعية دراسة شاملة، من منطلق أن ذلك يخرج عن المنهج الذي رسمه لمقاربته، وكذلك كان يخشى من التطويل، وهذه إحدى المشكلات التي تواجه القراءة النسقية التي تنشد التدقيق والتفصيل؛ فإذا كان ذلك يستحيل في قراءة دراسة قصيدة محدودة الوحدات، فما بال دراسة قصة طويلة أو رواية على ضوء المنهج البنيوي أو السيميائي... [2]، ويشير **أحمد يوسف** أن المقاربة التشريحية لقصيدة أشجان يمانية لا يمكن الجزم بتصنيفها في دائرة المنهج البنيوي؛ لأننا لا نلفي إقرارا صريحا من المؤلف بتبني هذا المنهج سواء في مقدمة الكتاب أم في ثناياه، ثم إن هناك مفاهيم تتعارض مع مبادئ البنيوية و منطلقاتها، كما كان يستشهد منطقا ولغة بتراث أبي عثمان الجاحظ الأدبي والنقدي إلى جانب أعلام غربية ...على الرغم من ذلك فإن هذه المقاربة وإن امتنعت على التصنيف في دائرة ما، وتأبت أن تنحشر في خانة ما؛فإنها تصطنع في معجمها النقدي أدبيات المنهج البنيوي، ومتصورات القراءة النسقية، كما أنها تطبق المنهج الأسلوبي الإحصائي ...[3] **وأشار أيضا** إلى أن السؤال يبقى مطروحا **حول مشروعية هذه المناهج النقدية في الثقافة العربية المعاصرة، ومدى تحكمها في آلياتها... وهل هي قادرة على فهم النسق واستجلاء معالمه، وإبراز**

---

[1] - ـ أحمد يوسف.القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة مرجع سبق ذكره ،ص 476 .
[2] - المرجع نفسه،ص :479.
[3] - المرجع نفسه،ص: 481 .

خصائصه؟ وهل هي ملتزمة بالمنطلقات في دراسة البنية الإيقاعية في النّص الشّعري المعاصر؟ مضيفا أنّه حين مقاربته **عبد الملك مرتاض** بالتقصي، وأحاطه بالتتبع، وأصغى إصغاء دقيقا لمنطوق نصّه النّقدي، وجد أنه يشير بصدق أن **الوعي النقدي المعاصر يتخبط في متاهات، ويفتقر إلى الضوابط التي ترشد مسعاه وإحساس واضح بفشل النظريات النقدية في التعامل مع النص الأدبي...** لذلك كان **لمرتاض** سهم واف، في **صهر التراث بالحداثة** وعدم التعصب لمنهج على حساب منهج آخر والخوض في مسائل تدق عن بعض العقول وتشكل على بعض الأذهان...[1]

يخلص **أحمد يوسف** إلى أنّ **القراءة النّسقية** وقعت في مأزق وطريق مسدود من خلال سلطة البنية و مبدأ المحايثة الذي اعتبره وهما، **فالنص ليس نسقا مغلقا، بل سيظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات وهذا سر جماليته، وأساس أدبيته، بل إنّ شعريات الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهري... فالنص نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي والقارئ لبناء انسجامه...** فتبين **لأحمد يوسف** أن مقولة النسق في الخطاب النقدي العربي المعاصر بدت باهتة غامضة ولم تجد ضالتها إلا في دراسة البنية الإيقاعية...[2]

كما توصل كذلك إلى أن **القراءة** أصبحت أكثر من فعل لغوي؛ لأن **فعل القراءة** أضحى ضربا من ضروب **الحوار الفعال المنتج بين القارئ والنص**...ليعضد ما ذهب إليه من خلال الإشارة إلى أسئلة جوهرية من بينها هل النسق شرط ضروري للقراءة أم أنه يكتسي طابعا أنطلوجيا تحتمي به القراءة فقط؟ وهل هناك ارتباط بين القراءة النسقية ومسألة الانسجام؟ هل النسق يحدد الانسجام أم أن الانسجام يحدد النسق؟...[3]، ليشير أن **القراءة** فضاء واسع وأشمل من أن يكون مجرد منهج نقدي يمكن تحديد معالمه وأطروحاته ومقولاته ومعجمه... فالقراءة النسقية ليست محصورة في المنهج البنيوي، فهناك مناهج نقدية أخرى تنضوي تحتها وتقدم متصورا مغايرا لمقولة النسق يختلف عما هو عليه الحال في المقاربات البنيوية، ومن هذه المقاربات البنيوية: السيميائيات التي

[1] - المرجع السابق،ص 481.
[2] - المرجع نفسه،ص 555 .
[3] - المرجع نفسه،ص 556 .

ينبغي لها أن تتراحم مع التأويلات قصد الوقوف على **الدلالات المفتوحة وتخوم التأويل...**[1]

[1] - المرجع السابق،ص 557 .

الخاتمة

الخاتمة:

لقد تتبعنا مسيرة **نظرية النص** وتناولنا التناص بالدراسة وإشكالية المصطلح والمفاهيم لاحظنا أن الأقلام النقدية العربية الحديثة اهتمت بتناول التناص معتمدة على النظرية الغربية الحديثة كأساس مرجعي ، وما تبلور عنها من مفاهيم إجرائية عديدة غير أن هذه الأقلام تراوحت بين داع إلى عودة إلى التراث العربي، كمنطلق لدراسة النص وذلك بإحياء المفاهيم النقدية القديمة التي تلامس التناصية ولو في أجزاء منها ، حيث عدها بعضهم أساساً للتناصية الحديثة ، وآخرون دعوا إلى نبذ القديم وعدوه عقيماً لا يصلح للتناول في الدرس النقدي الحديث ، وأجمع أغلبية منهم على اختلاف السياقين ومشاربهما، ومالوا إلى عد هذه النظرية حديثة العرض والممارسة على الأقل وقد أثرى هذا التعدد في الوعي بذلك المفهوم وعلاقاته النقدية العربية، فتعددت البحوث التي تناولت التناصية من أرضيات مختلفة، وكان لتلك الأعمال فضل كبير في الكشف عن **شعرية النص**، حيث أنتجت قراءات جديدة للنص الأدبي استثمرت آليات التناصية ومفاهيمها استثماراً جيداً. وقد ارتأينا أن نتتبع ذلك على الساحة النقدية الجزائرية

فقد وقف نقاد الحداثة مطولاً أمام إشكالية التناص ومفاهيمه وتعاريفه، فقد فرض هذا المصطلح نفسه بقوة على مجمل الباحثين ودارسي النقد، فنظرَ كلٌّ منهم بطريقة معينة إليه، لكنّهم لم يخرجوا عن الدائرة التي رسمته كرستيفا، مُبدِعَةُ هذا المصطلح، في شرحها مفهومه، رغم لجوء بعضهم إلى دراساتٍ إجرائية على نصوصٍ كثيرة حديثةٍ وقديمة، كالناقد محمد مفتاح والدكتور عبد الله الغذامي، ومحمد بنيس، وعبد الملك مرتاض، وعبدالله التطاوي، وآخرون. وهؤلاء ساروا على منهج كرستيفا في تعاملهم في مسألة التّناص.

ومن بين الذين ألفينا لديهم ظلا **لنظرية النص** والممارسة النصانية.على الساحة النقدية الجزائرية: **عبد الملك مرتاض ،حسين خمري ،أحمد يوسف.**

فمن أهم بين ما خلصت إليه :

- جاء الاستخدام النقدي **لنظرية التناص** في النقد العربي الحديث متأخرا ما يقارب ربع قرن على ظهوره في النقد الغربي، وكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقدية العربية الإشكالات التي كان يعاني منها على المستوى النظري والمفهومي على وجه الخصوص. كما كان من الطبيعي أن يقابل هذا المفهوم، كغيره من المفاهيم النّقدية بتباين واضح في الموقف منه كما كان الحال في الثّقافة الّتي ظهر فيها هذا المفهوم . ونظرا لكون الدّراسة هنا تتناول استخداماته في الممارسة النّقدية، وحمولته الدلالية المعبرة عن استيعاب هؤلاء النقاد للمفهوم.
- **الاستيراد العشوائي للمصطلح** وفهمه فهما متغايرا من قبل المترجمين العرب، وكذلك آلياته... فتعدد وتعددت ترجماته أحدث فوضى في المصطلح قد يعود إلى غياب مؤسسات علمية تعمل على إيجاد منهج شمولي بين أبناء العربية وتوحيد الترجمات، بمقابل الاجتهادات الفردية السائدة حاليا التي تتحكم فيها الانتماءات الفكرية والثقافية للنقاد أنفسهم، وإطلاعهم على هذا المفهوم في هذه اللغة أو تلك وعدم استيعابهم له، أو فهمهم للغته الأصلية وطبيعة أدائها.
- تظل **التناصية مصطلحاً حديثاً** كان له التأثير على المصطلحات السابقة ذاتها، إذ كان له القدرة على خلق اتجاه قرائي جديد للسرقات الأدبية التي تناولها القدماء .

وينطبق الأمر نفسه على المعارضات الشعرية وغيرها من الأفكار النقدية في حقولها القديمة، ما يشير إلى كون **التناصية مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص**، وهذه المرحلة تمكنه من **جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق والسابق والمعاصر** في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة.

- **التناص مصطلح عمّق من مسألة قتل المؤلف وإقصائه** انطلاقاً من تعريف النص

بأنه مجموعة من النصوص المتداخلة فيما بينها، لا وجود لبداية أولى في الكتابة

الإبداعية، ولا وجود لكتابة تبدأ من نقطة الصفر، فالنصوص سابقة للنص ومتداخلة فيه مما يزيح سلطة المؤلف ويلغي ادعاءه بانتماء النص إليه أو تبنيّه.

- **التناصية Intertextualité** تذهب إلى أنَّ **فهم النص يحتاج إلى الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته،** وأسهمت في خلقه ودور القارئ ينحصر في عملية الاستحضار لمجموع النصوص المتداخلة مع النص المقروء، وتبرز فاعلية القراءة في إحالتها على قراءات أخرى سابقة عليها وفق جدلية الغياب والحضور بين الدال والمدلول.
- **في النقد الأدبي العربي الحداثي برزت النصانية التي اتخذت من تحليل النصوص منهجاً بديلاً عن البنيوية،**
- التأكيد على أنّ الفكر النقديّ العربيّ حافل بالنظريات والإجراءات التّطبيقية ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عمّا قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة؛ فننبهر أمامها، وهي في الحقيقة لا تعدم أصولا لها في تراثنا النّقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء.
- **الدعوة** إلى ضرورة العودة إلى التّراث بـــ" **الانطلاق من التراث نحو الحداثة، أو من الحداثة ولكن بالاستناد إلى التراث؛ وذلك على أساس أنّ التراث النقديّ العربيّ، غنيّ بالنظريّات والآراء النقديّة.**
- بوصف **التناص إحدى خصوصيات النص الأدبي،** أي جزء من طبيعته، قد تحول في الوقت ذاته إلى **مفهوم إجرائي وأداة تحليله،** وهو ما يسمى **بالوظيفة التناصية؛** حيث أن النص يتشكل من مناصات ودور الكاتب هو نظمها وتنسيقها و إقامة حوار بينها،ومنه تبرز وظيفتة في موضعة النص داخل المنظومة الثقافية وتشكيل بياناته السوسيو– ثقافية و التاريخية، كما أن قيمة المناص تتجلى في كونه يساعد على مقروئيّة النصّ ...
- إنّ **الاهتمام الكبير بمفهوم النص وعلاقاته المتعددة** بدءاً **بأدبيته وشعريته إلى العناصر الخارجية كالمرسل والمتلقيّ والتلقيّ والسيّاق والمرجع والتأويل والتناص والتفسير وباللسانيات، أثرى الممارسة النقدية** بالمفاهيم والأفكار وخصوصاً في مجال الكتابة

الشّعرية. ذلك أنَّ الإعلاء من **سلطة النص** في ظلّ هذا المفهوم الواسع غير المحدَّد الذي **ينفي كل إجناسية** .

- لكن ليس دائماً يمكن تتبع **ظاهرة التناص** بين النّصوص الشعرية، فكثيراً ما يكون النّص الأول، الحاضر، قد امتصّ النّص الثاني، الغائب، بطريقة اللعب على اللغة، إلى درجة انحلال المعاني، أو المفردات والتراكيب من النصّ الغائب في ثنايا النّص الحاضر بحيث يتوه القارئ في تلمّس جوهر السابق في اللاحق، إلا أنّ **الناقد الحاذق**، قد **يكتشف وجود دلائل من النّص الغائب في النّص الحاضر، تستمرّ وتجدّد اعتماداً على قانون الامتصاص.**
- في **الثقافة العربية المعاصرة** وفي **خطابها النقدي** تتضارب المبررات والمسوغات في قراءة النص الإبداعي بين إقصاء المؤلف وقتله وبين الاهتمام به وبسيرته وحياته في الدراسة والتحليل كما قدمته القراءة السياقية وجعلته مدخلاً لفهم وتفسير العمل الإبداعي.
- بعض **الكتابات النقدية العربية المعاصرة** عامة **والجزائرية** خاصة **استنسخت الجانب التطبيقي** وراحت تمارس عملها النقدي دون الوقوف على النّظرية وظلالها وفلسفتها ومناقشة خلفياتها ومبررات نشوئها في مرحلة معينة من تاريخ النقد الغربي، وكأنّ ما توصلت إليه هذه النظرية من نتائج أصبح من المسلمات التي لا تناقش وإنما يكفي الاشتغال النقدي على النصوص الأدبية مهما كانت هويتها، فمثل هذه القراءات العربية لم تشترك في الجدل النّقدي حول مسألة **موت المؤلف** وإنّما اكتفت بتقديم تحليلاتها للنّصوص خالية من الإشارة إلى مبدعيها وسيرهم إيماناً منهم بسلطة النص وعدم جدوى الالتفات إلى حياة المبدع تحقيقاً لقراءة نسقية.
- النّاقد العربي بصفة عامّة و**الجزائريّ** بصفة خاصّة **لم يتجاوز السّطحية في المقاربات والممارسات النّصانية** من خلال **تفكيك النّصوص المتداخلة، ولم يحدّد مواضع التّشابه والاختلاف بين ما تعالَقَ من النصوص** وكأنه يرجع ما هو موجود من تعابير ممتصة أو متناصة مع نصوص غائبة سابقة إلى أصحابها و**بذلك يهمل مواطن الجمال والشعرية في النص المولود الجديد.**

- خلال **الممارسات النّصانية للنّقاد الجزائريين** اتّضح **وقوعهم في مأزق** التّخبط في متاهات، والافتقار إلى الضّوابط الّتي ترشد مسعاهم وإحساس واضح **بفشل النظريات النقدية في التعامل مع النص الأدبي.**
- انفتاح **النّاقد العربي عامّة والجزائريّ** خاصّة على المناهج الغربية دفع به إلى درجة **الخضوع لسلطة المفهوم الغربي للمنهج والإجراء التطبيقي**؛ مما أدى به إلى الوقوع في مأزق المساءلة التي أبانت عن كثير من **الفجوات في الرؤية النقدية والتعسف في تطبيق المنهج النقدي** تحت تأثير عدم التمثل الكامل لفلسفة المنهج وخلفيته المعرفية وعدم القدرة على تبييء المفاهيم والمناهج النقدية الغربية في حقل ثقافتنا العربية.
- **دعوة** إلى **تجاوز** الطرح **البارثي والكريستيفي** إلى إشكالية القراءة التي تنقل التناص من الوجود بالقوة (داخل النص) إلى الوجود بالفعل (عن طريق القراءة) واستعمال **التناص** كأداة اجرائية، مما يتيح للقارئ المتمرس هامشا قرائيا أوسع في استحضار النصوص الغائبة أو المغيبة في النص المقروء، **و إضاءة** العلاقة بين النص الحاضر والنصوص السابقة، وفق ما يتوفر عليه القارئ من كفاءات ثقافية ومخزون قرائي ورصيد معرفي يسمح له بالنفاذ عبر مسامات النص بيقظة وفطنة وتمرس، ليفتح النص على إمكانات قرائية لا نهائية ...

أما عن مناحي **دراسة التناص** فيمكن الاعتداد بالمراحل الثلاثة الآتية:

1- النظر في **النص الغائب بحسب مرجعه وموقعه من الثقافة عامة،** والفن المستخدم فيه خاصة، **وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.**

2- النظر في **الشّكل الدّلالي للتّوظيف،** وهو الشكل الذي ينبئ بالنّص الغائب. كأن يكون الشّكل **نصّا محددا،** أو **مفردات تعاد صياغتها،** أو **معطيات دلالية دون** نقل أي مبنى من النص الغائب، أو **إشارة مركزة** عبر (عنوان) النص، أو العزف على مكوناته الموسيقية.

3- النظر في **وظائف هذا الشكل الوارد أو المحال عليه** من النواحي **اللغوية والبلاغية – النقدية والموسيقية.** والاعتماد في استخراج ذلك كله يكون على **السياق الدلالي، ومعطيات العمل من داخله.**

4- وعليه فإنّ دور **الناقد** هو **رصد تحولات الخطاب** في **رحلته التناصية** على **مستويي الشكل والمضمون** على محاور شتى، فيقف فيها عند **بنياته وثيماته**، وعلى **مستوياته الصّرفية والنّحوية، والموسيقية**، مراعيا المواقف والسياقات الفاعلة في النص، موظفا قوة حافظته (حفظه) وثقافته ليلتمس العلاقة الرابطة بين ماضي النصوص وحاضرها، وما تمخض عنها من آثار ودلالات في المولود الجديد (النص الحاضر)، والإضافات الجديدة الّتي صاحبته.

- **يستوجب** على **النّقاد الجزائريين الحذر** من بعض تطبيقات النّظريات والمناهج الغربيّة لكونها تحمل أبعادا إيديولوجية ومنطلقات فلسفية وحمولات معرفية فيها ما يتعارض مع بعض الثقافات الإنسانية، وثقافتنا العربية الإسلامية خاصّة قصد الحفاظ على هويّة و خصوصية النّص العربيّ.
- **... باعتبار النص نسق مفتوح** بحاجة **إلى المتلقي والقارئ وبحاجة إلى الناقد الحاذق المتسلح بعُدَّة معرفيّة وثقافيّة لبناء انسجامه و** لكون **فعل القراءة** أضحى ضربا من ضروب **الحوار الفعّال المنتج بين القارئ (الناقد) والنّص، يستوجب توخّي الحذر في التعامل وسبر أغوار النص و محاولة إضاءة وملأ فراغاته والعمل على إبراز مكامن الحيّز الجمالي ومواطن الشّعرية فيه.**

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر والمراجع:

1 - بلوحي محمد: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث – دراسة في نقد النقد- اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000 .

2- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990

3- تاوريريت بشير: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2006م.

4- جمعة حسين. المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم وللتناص). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

5- جهاد كاظم، أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط:2، 1993.

6- خمري حسين: الظاهرة الشعرية العربية(الحضور والغياب) دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

7- خمري حسين: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2002م.

8- خمري حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، سنة: 2007م.

9- شرتح عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل - دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2005.

10- الصالح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا- 2001م.

11- عزام محمد: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 .

12- عزام محمد: شعرية الخطاب السردي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

13- علي بوخاتم مولاي: مصطلحات النقد العربي السيمائي، الإشكالية، والأصول، والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، 2005م .

14-كعوان محمد: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مطبعة: دار هومه، الجزائر.

15- مباركي .جمال .التناص وجماليته في الشعر الجزائري. إصدار رابطة إبداع الثقافية. دار هومة الجزائر.

16- محمد الغدامي عبد الله. الخطيئة والتفكير. من البينونة إلى التشريحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب– ط: 6، 2006.

17- محمد نايف مي عمر. شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

18- محمد قدور أحمد: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

19- مرتاض عبد الملك. تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

20– مرتاض عبد الملك. السبع المعلقات مقاربة سيميائية /انثربولوجبة لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 1998.

21 - مرتاض عبد الملك. التحليل السيميائي للخطاب الشعري -تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر،2001.

22- مرتاض عبد المالك. نظرية النص الأدبي. دار هومه، الجزائر، ط: مجهولة، سنة: 2007م.

23- مسلم العاني شجاع. قراءات في الأدب والنقد –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

24- مفتاح محمد: مشكلة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز العربي الثقافي. الدار البيضاء، المغرب ،ط1: سنة: 2000م.

25- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 4، 2005.

26- موسى خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا- 2000م.

27- وغليسي يوسف. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي. منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، .2008

28- يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1992.
29- يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 3، 2006.

30- يوسف أحمد. القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة. الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، .2007

31- يوسف آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط: 1، 1997.

ثانيا: المعاجم

32- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى 1410هـ، 1990م، المجلد السابع.

ثالثا : الكتب المترجمة:

33- تودوروف (تزفيتان): شعرية تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، د، دار توبوقال البيضاء، المغرب، ط1، .1987

34- ريفاتير ميكائيل: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة: الأولى، 1997م.

35- كريستيفا جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب ،1991 .

رابعا :المجلاّت والدّوريّات :

36- آمنة بلعلى: عولمة التناص ونص الهوية، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباع والنشر، جامعة تيزي وزو، عدد 1، ماي..2006

37- دحماني نور الدين: التناص وأصوله في التراث النقدي العربي. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة، العدد5: ربيع الثاني : 1426ه (ماي):2005 م.

38- دحماني نور الدين: التناص وأصوله في التراث التقليدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، 5 ربيع الثاني 1426هـ (ماي 2005م)، المطبعة العربية: 11 نهج طالبي أحمد غرداية - الجزائر-.

39- عبو عبد القادر: خطاب النقد وجامع النص "مسوغات القراءة في الثقافة العربية المعاصرة". جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1072 ،09/15 /2007 .

40- فرطاس نعيمة: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد: 434، حزيران 2007.

41- أ. محصول سامية – جامعة المدية – التناص: إشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، الجزائر، العدد1، ماي2008.

42- مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل (الجزائر)، العددان 2 و 3، (أكتوبر... مارس) 2004، 2005م.

43- مرتاض عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع6 ،1989.

44 – مرتاض عبد الملك: الكتابة أم حوار النصوص ، مجلة الموقف الأدبي، عدد 330، 1998م .

45- موسى خليل: التناص والأجناسية في النص الشعري. مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 305أيلول1996(نسخة إلكترونية).

46- مونقانو دومينيك: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م.

47- النوايسة حكمت: التناص في شعر أبي تمام قصيدة "الحق أبلج" نموذجا، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 431 آذار، 2007م، السنة الخامسة.

خامسا : الرّسائل الجامعيّة :

48- عدلاني أمال: الترجمة والتناص في الرواية الجزائرية، "رشيد بوجدرة نموذجا"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات – قسم الترجمة- السنة الجامعية: 2005/ 2006م.

49- مهدي عمار: رواية (تماسخت) – دم النسيان- للحبيب السايح، دراسة سيميائية لبنية النص، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب المركز الجامعي بخنشلة، إشراف: يوسف الأطرش، السنة الجامعية: 2007/2006م.

50- وعد الله ليديا: التناص في شعر عز الدين المناصرة، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري (قسنطينة)، السنة الجامعية: 2003/2002م .

سادسا :الكتب الأجنبية :

51-Julia Kristeva :Recherche pour une sémanalyse

سابعا : موقع على الانترنت :

52- نظرية التناص مصطلح حديث لفكر قديم، الدكتور زعل الغزالي نقلا عن :

http://ghazalia.com/D.Zaal9.htm

53- عز الدين المناصرة: التناص التلاص في النقد الحديث: جريدة الرأي، الجمعة 30 كانون الأول 2005م، من موقع الانترنت:
http://www.inanasite.com/bb/viewtopic.php?t=6110. بتاريخ: 2008/01/14م، الساعة: 14: 30.

الفهرس

الموضوعات	الصفحة

المقدمة	أ
مدخل	07
نشأة المصطلح	07
الفصل الأول: التناص: المفهوم، إشكالية المصطلح والعلاقات	12
I- مفهوم التناص	12
1- المفهوم اللغوي للتناص	12
أ- التناص أو التناصص في اللغة	12
ب- جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي	13
2- مفهوم التناص في النقد الغربي	13
II- التناص عند أعلام النقد الغربي	16
1- جوليا كريستيفا(Julia Kristeva)	16
2- لوران جيني (Laurent Jenny)	20
3- ميكائيل ريفاتير (Mikhaïl Riffaterre)	22
4- جيرار جينيت (Gérard Genette)	23
5- رولان بارت (Roland Barthes)	26
6- تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)	28
III- 1- مفهوم التناص في النقد العربي	31
2- التناص في النقد العربي الحديث	32
IV: مفاهيم تابعة للتناص	39
1- آليات التناص	47
2- قوانين التناص	50

3- كيف يحدد المتناص ويدرس التناص؟ 52
4- إشكاليات التناص 55
5- التناص ومفاهيم نقدية أخرى 58
الفصل الثّاني: نظريّة النّص بين المنهجيّة والتّطبيق 72
1- عبد الملك مرتاض ونظريّة النّص 72
أ- على المستوى النظري 72
ب- على المستوى التطبيقي 81
2- حسين خمري ونظريّة النّص 93
أ- على المستوى النظري 93
ب- على المستوى التطبيقي 94
3- أحمد يوسف بين الممارسة النّصانية والمقولات النقدية 96
أ- تحولات الخطاب النقدي ومقولة النسق 98
ب- أحمد يوسف والممارسة النصانية 99
الخاتمة 104
قائمة المصادر والمراجع 111
الفهرس 117
ملخص البحث 120

ملخص البحث

الملخص:

إنّ الاهتمام بالنقد الأدبي الجزائري قد أصبح ضرورة ملحة، ولا يعقل أبدا أن يكون الاهتمام بالنقد أقل من الاهتمام بالإبداع، والنقد الأدبي الجزائري في الحقيقة جزء لا يتجزأ من النقد العربي في بلاد المشرق والمغرب، فحينما تعددت الدّراسات النقدية في العالم العربي جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق **شعرية النص الأدبي**. ولما كانت **التناصية**، في صورتها الحديثة، من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث، راح أكثرهم من الوافدين والهاضمين تمثلا لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلا ومضمونا، تنظيرا وتطبيقا رؤى التناص المعاصرة، فجنوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص، رغم اختلافهم فيما بينهم طرحا وفهما،ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة، ومن بين هؤلاء الذين ألفينا لديهم ظلا **لنظرية النص والممارسة النصانية**. النقاد: عبد الملك مرتاض، حسين خمري، أحمد يوسف؛ لذلك أردت أن أجري دراستي تحت عنوان: "**نظرية النّص في النقد الجزائري المعاصر**" وحتّى أتّوصل إلى كشف بعض النتائج وسبر أغوار بعض الممارسات النصانية، فقد اتبعت المنهج الوصفي التحليلي. لقد قسمت بحثي إلى:

-**مقدمة:** عرضت فيها أسباب دراسة البحث.

مدخل: تحدثت فيه عن: **نشأة المصطلح:**

حيث اتضح أن كل الدّراسات تجمع في المراجع التي تناولت مفهوم التّناص بالدّرس على أسبقية النّاقدة والرّوائية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) والمختصّة في النّقد النّصي (critique textuelle) إلى تناول هذا المفهوم .

- **فصل نظري: وعنونته بـــ: التناص: المفهوم، إشكالية المصطلح والعلاقات :**
- خصّصته للحديث عن مفهوم التناص وعمدت إلى تقسيم العمل إلى أجزاء تتعاضد وتتلاحم لتؤدي الهدف المرجو، فبدأت بمحاولة بيان الأصل اللغوي للمفهوم ثم أتبعته بالمفاهيم الاصطلاحية له عند بعض أعلام **نظرية التناص** الغربيين، مبينا إسهامات كل منهم في التأسيس لها، لننتهي في الأخير إلى بيان الإمتدادت النظرية لهذا المفهوم النقدي في الدرس العربي القديم والحديث،لاعتقاد بعض النقاد العرب بأن للتناص أصول في التأليفات القديمة العربية، وإن بمسميات أخرى، وبأشكال تقترب مسافة كبيرة من المصطلح الحديث.

فصل تطبيقي: وعنونته بـــ: نظرية النص بين النظرية والتطبيق .

قمت فيه ببيان بعض الرؤى والمقولات النقدية وظل نظرية النص والممارسة النصانية لدى النقاد الجزائريين **(عبد الملك مرتاض، حسين خمري، أحمد يوسف)** وذلك على المستويين النظري و التطبيقي .

وفي الأخير وضعت **خاتمة** استخلصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها خلال البحث سواء على مستوى المدخل، الفصل النظري، الفصل التطبيقي. ثم وضعت قائمة المصادر والمراجع وفهرس للموضوعات. مع وضع رقم أمام كل موضوع، حتى يسهل على القارئ أن يطلع على موضوعه بالعودة إلى رقم الصفحة، دون اللجوء إلى البحث كله .

Résumé

Le fait de s'intériser à la critique littéraire algérienne est devenu une importance, et ci ce n`est pas moins que le fait de S'intérisser à la critivité. La critique littéraire algérienne fait une partie intégrante de la critique arabe dans l orient et l'occident .La variété des études de la critique arabe dans le monde arabe a adapte de nouvelle approches dont l'objectif de réaliser la poésie du texte littéraire. La textualité à été, dans son nouvelle image, parmis les fondement de la nouvelle leçon critique, en effet, le majorité des intéressés ont cherché son origine dans ce cours, et ont disinté forme et fond, théorique et pratiqué les théories de la textualité contemporaine, et ils ont récolté la poésie du texte poétique et la littérature du texte**.** La diversité des opinions a donné une richesse du domaine de la critique par des recherches importants. Parmis les chercheures dans le domaine de **la théorie du texte et la pratique textuelle : Abdelmalek Mortath, Hussin khamri, Ahmed Youcef**. Pour ce fait j'ai voulu mélargir dans ce domaine, et j'ai choisis comme thème**: " La théorie du texte dans la critique algérienne contemporaine "**.

Et pour arriver à découvrir quelques résultats, et comprendre quelques pratiques textuelles, j'ai suivi l'approche critique analytique.

J'ai partagé ma thèse à:

Présentation: J'ai présenté les raisons d`étude de cette recherche.

Une introduction : J'ai mais l`accent sur la naissance de ce terme.

Il s'est avéré que toutes les études se regroupent dans les références que traitent la textualité. A leur tête la critique écrivaine **" Julia Kristeva"** qui est spécialiste de la critique textuelle.

Une partie théorique:

Je l'ai intitulé**:** la textualité , le définition , problématique du terme et des relations .

Dans cette partie j'ai définis la textualité, je l'ai partagé en des châpitres bien enchaînés pour arriver à l'objectif souhaité.

J'ai essayé de montrer l'origine de cette notion et je suivi par des définitions de quelques spécialistes occidentaux de la critique textuelle , en montrant les trace théoriques de chaque chercheur . Enfin, j'ai montré les définitions du terme critique dans l'ancienne et la nouvelle leçon arabe critique. Vu que les critiques arabes pensent que la textualité a des origines dans les anciennes œuvres arabes, même sous autres nomination, et par des formes qui ressemblent à la nouvelle nomination.

Une Partie pratique: dont intitulé est la pratique textuelle entre la théorie et la pratique.

Dans cette partie j'ai précisé quelques opinions et quelques citations critiques , la théorie du texte et la pratique textuelle, chez les critiques algériennes**: Abdelmalek Mortath, Hussin khamri** et **Ahmed Youcef.** Et cela sur les deux niveaux**: théorique et pratique .**

En fin, une conclusion, dans laquelle j'ai déduit les résultats importants auxquels je suis arrivé dans les différents partie de ma thèse.

J'ai achevé mon travail par la bibliographie et le sommaire numéroté pour faciliter la lecture et la recherche des parties de mon travail.