الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية — كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

التـــنـــاص

المفهوم والآلية في النقد العربي المعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي

إعداد الطالب :

أحمد خضرة

إشراف الدكتورة:

آمال لواتي

لجنة المناقشة

أ.د.ع الوهاب بوشليحة	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
د.آمال لواتي	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر	مشرف ومقررا
أ.د. يوسف وغليسي	أستاذ	جامعة قسنطينة 1	عضوا مناقشا
د.فتيحة كحلوش	أستاذة محاضرة	جامعة فرحات عباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1434 -1435هـ/ 2013-2014 م

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

وأخص بالذكر أستاذتي الفاضلة "د.أمال لواتي" صاحبة الفضل فيما توصلت إليه.

وكذا أساتذتي الأفاضل: أ.د.يوسف وغليسي، أ.د.سكينة قدور.

وإلى السيدة شبيلة صاحبة مكتبة صناع الحياة التي قامت بإخراج هذا البحث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن النظرة المتأمّلة المدققة في المناهج الحداثية وعلوم النقد الأدبي المعاصر، تجد أن هذه المناهج قد اتسعت دائرتها اتساعا كبيرا وهائلا بصورة تعددت معها حقول الأدب ودراساته، لذلك اهتم النقد الأدبي عبر مسيرته بتقديم أجوبة عبر كثير من الأسئلة التي تخص النص الأدبي، هذا النص الذي يعرفه قاموس الألسنية بأنه المجموعة الواحدة من الملفوظات أو الجمل المنفذة حيث تكون خاضعة للتحليل والتأويل، فالنص عينة من السلوك الألسني المترابط، وهو في رأي المبدعين والنقاد شبكة من العلاقات الدلالية والرمزية والجمالية المتضافرة فيما بينها فهو مفتوح على جهات متقابلة متعاكسة، فالنص الأساس متحف أو معرض لنصوص أخرى لأن النص لا يبتدع من فراغ.

-أهمية الموضوع:

فالنص أو المبدع يستند إلى سجل ثقافي يحاصره ولا بد أن تلوح آثاره لدى عملية إبداع نص جديد، بحيث يعد كل نص قراءة لنص سابق أو لعدة نصوص، من نفس النوع الأدبي أو من أنواع وعصور مختلفة وتفسير معناها يرتبط بالأصل الذي يفسره، وكل تحليل يحيل إلى نص محلل سابقا. ومن هنا برز مصطلح جديد هو مصطلح التناص، الذي يعد من المصطلحات النقدية الغربية الحداثية، التي دخلت النقد الأدبي الحديث عند العرب، وتسريب تلك الآراء الغربية المتعددة حول مفهوم التناص عن طريق المثاقفة، فتعددت اجتهاداتهم في ترجمة وتأويل هذا المفهوم: كالتناص والتناصية وتداخل النصوص... الخ بالإضافة إلى تأثير المناهج الغربية في الدرس النقدي العربي فلم يكن النقاد العرب على معرفة بمصطلح التناص، مع أنهم تعاملوا مع بعض المصطلحات التي تقترب منه في الموضوع والتناول، كالسرقات الأدبية والاقتباس والتضمين والنقائض والمعارضات...الخ.

فالتناص في إرهاصاته الأولى ظهر في الغرب اعتمادا على الدراسات اللسانية الحديثة مع الشكلانيين الروس Forma listes Russes، وقد وضع هذا المفهوم العالم الروسي "ميخائيل باختين" من خلال مفهوم الحوارية Dialogisme حتى استوى على يد الناقدة "جوليا كريستيفا" ثم شاع هذا المصطلح في حقل الدراسات النقدية بين الباحثين والدارسين.

-إشكالية البحث:

إن موضوع بحثنا يتناول الحديث عن التناص عند النقاد العرب المعاصرين، وبالنظر إلى ما

كتبه النقاد: محمد مفتاح، محمد بنيس، عبد الله الغذامي وعبد المالك مرتاض، كل ذلك يشكل محاورة ومحاولة لتكوين فكرة عن ظهور التناص وكيف تحدد مفهومه، وقراءته وآلياته التطبيقية عندهم، وكيف ظهر هذا المفهوم في الكتابات النقدية العربية المعاصرة في هذا المجال، إضافة إلى مناقشة الجهود التي بذلوها حول بلورة هذه المسألة النقدية الحديثة خصوصا وأن الساحة النقدية الحديثة قد شهدت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين قفزة هائلة في مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها حيث استحوذ سلطان النص على اهتمامات الدارسين وانشغالاتهم، فحدث أن برزت نظريات نصية تختلف مفاهيمها من منهج نقدي لآخر، فكانت نظرية التناص إستراتيجية الولوج إلى عالم النص ، فأردنا أن نستقرئ الجهود النقدية المعاصرة التي بذلت جهودا لتأسيس مفهومه، ولبسط إجراءاته في النقد العربي وتطبيقه على المستوى الإبداع الشعري والسردي.

-المنهج:

اعتمد البحث على المنهج التاريخي الذي يعد واحدا من أحد المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي وأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها، وما التناص إلا ظاهرة نقدية حديثة حيث تتبع البحث جذوره في بدايته ومن منابعه الثقافية الأولى الغربية ثم العربية، وعلى المنهج الاستقرائي الذي يبدأ بالجزئيات ليصل منها إلى قوانين عامة لتتبع الظاهرة التناصية من خلال استقراء التأسيس الغربي إلى التأويلية في الوافد الغربي وكيف كان استقراء مصطلح التناص في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ولقد فرضت علي هذه الرؤية المنهجية إلى تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول حيث كانت البداية فيه بفصل أول تم فيه دراسة جذور التناص في النقد الغربي، بداية من دي سوسير والشكلانيين الروس، ثم إلى أن استقر واضحا عند ميخائيل باختين، ليظهر مكتمل المعالم في الدراسات النقدية الأدبية عند كريستيفا وصولا إلى متعاليات جيرار جنيت وتعلقاته النصية.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه دراسة مفهوم التناص عند أبرز النقاد العرب المعاصرين وكان التركيز على الأسماء التي تعاملت بوعي مع هذا المصطلح وهم: محمد مفتاح- محمد بنيس- سعيد يقطين- عبد الله الغذامي وعبد المالك مرتاض.

أما الفصل الثالث فقد احتوت مضامينه على كشف المظاهر التي يتمظهر من خلالها التناص والكشف عن الطرائق التي يتم بها تداخل النص الحاضر مع النص الغائب، إذ الشعراء لا

يتساوون في قراءتهم للنصوص، ومن ثم يتفاوتون في استخدامهم الفني لها في نصوصهم، وهو ما أطلقت عليه بالآليات أي التقنيات التي تناصت بها النصوص خصوصا عند النقاد الثلاثة: محمد مفتاح ومحمد بنيس، وأخيرا عند أحمد مجاهد حاولت الكشف عن تجليات هذه الآليات على الشعر العربي المعاصر، خصوصا عند الشعراء الرواد، والسبب في اختيار شعر هذه المرحلة يرجع إلى الأسباب التالية:

1/ اتفاق الدراسات النقدية الحديثة على أن هذا الجيل من الشعراء قد استلهم تراث أمته واستلهم أفكارها.

2/ تجاوز إبداعات هؤلاء الشعراء الإنتاج الغربي إلى التراث العالمي: فكانت ثقافتهم ثقافة كونية حاولت امتصاص وحوار النصوص التراثية والغربية، وتحويلها في نصوصهم الجديدة مما زادها عمقا فكريا وجمالا فنيا.

3/ المؤثرات التي كانت بين شعراء هذا الجيل بعضه ببعض، فقد كانت لها وضوحا في بعض نصوصهم من خلال آليات التناص التي طبقناها على شعرهم مع اتسام بعضها بالكثير من الغموض.

وأنهيت البحث بخاتمة رصدت فيها النتائج المتوصل إليها بعد دراسة الموضوع.

وقد تنوعت مصادر البحث ومراجعه إلا أن اعتمادي الكلي كان على المصادر الآتية:

- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) لمحمد مفتاح.
- سؤال الحداثة لمحمد مفتاح.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس.
- الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها) الجزء 4 لمحمد بنيس.
- الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين.
- انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين.
- نظرية النص الأدبي لعبد المالك مرتاض.
- النص الغائب لمحمد عزام.
- أشكال التناص الشعري لأحمد مجاهد.

كما استفدت كثيرا من بعض المراجع المتخصصة مثل كتاب "المرايا المحدبة" لعبد العزيز حمودة، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي، المسبار في النقد الأدبي لحسين جمعة، التناص في شعر الرواد لأحمد ناهم وغيرهما... وقد صادف البحث بعض العقبات والصعوبات من ذلك مثلا:

- الموضوع جرى على مستوى النقدِ ونقد النقد.
- اختلاف وجهات النظر وتضارب الآراء في بعض الأحيان في الدراسات المتوفرة.
- صعوبة التوفيق بين الآراء النقدية خصوصا وإن كل ناقد كان ينطلق من رؤاه الفكرية الخاصة ومرجعيته المعرفية في رؤيته لمفهوم المصطلح المشكل.

وقد أمكن تجاوز هذه العقبات وغيرها، بفضل توجيهات الأساتذة المشرفة: آمال لواتي وتصويباتها، وتشجيعها المتواصل الذي أكسبني ثقة بالنفس، فجزاها الله على تعبها المضني في سبيل إتمام هذا البحث، دون أن أنسى يد العون التي مدت إليّ بطلب وبغير طلب، من الأساتذة الأفاضل، أ.د.يوسف وغليسي، أ.د.سكينة قدور، د.يوسف العايب، أ. بن زغدة. كما لا يسعني أن أشكر اللجنة المناقشة على تفضلها قراءة المذكرة ومناقشتها وتقييمها.

وبالله التوفيق وهو المستعان.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

جذور التناص في النقد الغربي

المبحث الأول: التناص عند باختين وكريستيفا

المبحث الثاني: التعالي النصي عند جيرار جنيت

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد تعددت الدراسات والاختصاصات التي وظفت التناصية واستثمرتها نظريا وتطبيقيا، سواء أكان شعرا أم نثرا، وكانت أولى مراحل تلك الصياغة مع التناصية في الترجمة النهائية لها هو ترجمة مصطلح intertextualité في النقد الغربي الذي انطلق من مفهوم النصية وليسهل لنا فهم التناصية يتطلب منا أن نتوقف بلا استرسال عند مصطلح النص texte أولا وعند هذا المفترق نصل إلى مفهوم " **التناص** " أو "**النصية** " أو" **التفاعل النصي** "أو" **تداخل النصوص**" أو" **تضافر النصوص**" أو " **تحاور النصوص**". ..الخ.

وقد ظهرت الحاجة إلى الإلحاق في التناصية حيثما تعددت المصطلحات التابعة له، وتشعبت استخداماته ليفرز صورا جديدة مبتكرة،" تتدرج من النص والنصية إلى التناصية، فإلى التناص، ثم الميتناص من الأدب و من الآداب بعد قرائها"[1].

أما عن مصطلح " النص" ينتهي إلى المادة " ن ص ص" في الثقافة العربية لها معان تختلف عن المعنى المتداول في الثقافة الغربية، فالنص لغة في المعاجم هو: الرفع، الظهور، البروز[2].

وسنرى النص في الثقافة الغربية حيث كان للنص معنى "وثيقة" و"جسد" و"نسيج".

أما عن مصطلح intertextualité فهي مفردة لاتينية تدل على الاختلاط والنسج ، وقد ورد المعنى اللغوي لها في المعجمات العربية القديمة (لسان العرب لابن منظور، والقاموس للفيروز آبادي، وأساس البلاغة للزمخشري)، مأخوذة من مادة : "نصص"، كقولنا تناص القوم أي اجتمعوا، إلا أن هذه المادة لم ترد في المعاجم العربية الأدبية الحديثة المتخصصة .

وعن مصطلح " التناصية" نرى بأنه قد انبثق من الفعل العربي عن الفعل "نصّ" الذي يدل على الرفع، والحركة، الاستقصاء.

وإذا أردنا أن نهضم مفهوم النص لا يمكن أن نتجاوز " عبد الله الغذامي" : الذي كانت له

---

[1]-عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،د ط، ص119.

[2]-الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت 1982 م،مادة " ن ص ص".

إسهامات فعّالة في تناوله لهذا المفهوم، بحيث يرى أن النص يتركب من كتابات متعددة، ومنسجمة بثقافات متنوعة، وبذلك يدخل مع سواه من النصوص وفق علاقات الحوار. وعلى حد التعبير" الغذامي" في تحديده للنص تتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول .

والواقع أن هناك الكثير في "التناص" يمكن فهمه من خلال "النصية" textuality التي تعني بأن النص الأدبي هو منتوج مغلق ذو نسق نهائي يمكن تحليله وفق علاقاته الداخلية في نسقه، أما عكسها يكون النص مفتوحا ذو نسق لا نهائي، يتضمن أنظمة متعددة منها الاجتماعية، الاقتصادية، الدينية، التاريخية، الخرافية ...الخ[1] .

فنجد تعبير باختين: "هو وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة يحمل آثار نصوص سابقة ... فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص فقط، فهذا الأخير لا يمكن أن يكون الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ"[2].

وعليه نجد أن "التناص" شأنه شأن أي نوع أدبي مثل الخطاب، والنص له من الشمول والعموم، فهو كائن موجود لا يعدم وجوده في أي نص سواء كان الكاتب واعيا بذلك أو لم يع، " إنه سمة متعالية عن الزمان والمكان،بل إنه يرتبط بأي كلام كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه"[3].

وقد وضع مفهوم التناص العالم الروسي ميخائيل باختين من خلال كتابه شعرية "**دوستو فسكي**" الذي جاءنا بمصطلح " الحوارية " وقد سبق وأن استعمل مصطلح "التفاعل اللفظي"، أي أنه في علاقة تفاعل بين نصوص سابقة ونصٍ حاضر، حدث بكيفيات مختلفة، وعنى باختين بالتناص والذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين حتى استوى مفهوم التناص بشكل تام على

---

[1]-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، د ط، 2001م، ص 451.

[2]-عبد العزيز حمودة، المر يا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مطابع الوطن، الكويت،د ط، 1978م، ص361.

[3]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د ط 1992، ص10.

يد " جوليا كريستيفا" التي استنبطت مصطلح " التناص" عام 1969م، كما أنها أتت بمصطلحات عدة منها الإنتاجية (productivité)، التمعني (signifiance)، التحويل (transformations) المناقلة (transposition)، الاستنتاج (plagia) .

ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حول التناص وتوسع الباحثون في تناول هذا المفهوم وكلها لا تخرج عن هذا الأصل.

وقد أضاف الناقد الفرنسي " جيرار جينت " كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماما لهذه المسألة حيث جاء بمصطلح " التعاليات النصية" La Transtextuality في كتابه (معمار النص) ورصد العلاقات التي تبدو خفية أو ظاهرة لنص معين يسيطر وجودها في فضاء النص الحاضر، وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل، أو عبارة عن استشهاد بنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء، كما يرى " جيرار جينت "أن هذا النص قد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية مثل : " المعارضة" و "المحاكاة الساخرة".

وهكذا يمكننا القول بأن "التناص" كممارسة دالة، يبرز لنا تفاعل الكاتب مع نصوص غيره،أو حتى مع نصوصه السابقة، منتجا بذلك نصا جديدا .

وبذلك يكون قد خاض تجربة فتية ساهمت في التراكم النصي القابل للتحويل والتحريف، وبهذا فالتناص " موجود في أي نص قديم أو حديث، وجد أمس أو سيوجد غدا"[1].

فالتأمل في طبيعة المؤلفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جدا لوجود أصول لقضية التناص فيه، فقد أكد كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب القديم واظهروا وجوده فيها تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب بمسافة كبيرة من المصطلح الحديث، وقد أوضح الدكتور محمد بنيس ذلك وبيّن أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره

[1]-سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص11.

من النصوص منذ الجاهلية، ولكن هذا لا يعني أن نقول بأن العرب قد سبقوا الغرب على التناص كمفهوم لأن لهذا الرأي أصحابه الأرفع والأرقى مستوى، إنهم أصحاب الشأن النقاد الذين يملكون عدة البحث عن التناص كنظرية، انطلاقا من نصوص موجودة، ثم في فترة الستينات حاول " تودوروف " تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي، فأشار إلى مفهوم التناص عن غير قصد " إنه من الوهم أن يعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة "[1] وأكد ذلك "رولان بارت" حيث قال: " إن الأدب ليس سوى نص واحد"[2].

انطلاقا مما سبق يمكننا أن نقول بأن هؤلاء النقاد قد أجمعوا على حضور ذاكرة نصية يقوم عليها الأدب، من بينهم نجد "ميشال أريفي" الذي يعرّف لنا التناص فيقول:

« إنه مجموع النصوص التي تدخل في نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة»[3]. وقد حدد أنواعا للتناص كأن يكون النص الأول مضمون النص الثاني، ويمكن للنص الثاني أن يستعرض عناصر النص الأول.

و التناص يمكن أن يحدث بين النصوص الأدبية والنصوص الأخرى غير الأدبية كالتاريخ، الموسيقى، الكيمياء، الخرافة، والمناقب، وبطبيعة الحال القارئ النموذجي هو الذي يدرك تلك العلاقات التي توجد بينها .

و قد توصلنا إلى أن هذا التطور الخطي لمفهوم التناص لا يعطي صورة فعلية أو حقيقية للتطور الذي شهده المصطلح، لأن أول من وضعه هي البلغارية " جوليا كريستيفا" معتمدة في ذلك على منجزات باختين في كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة" وكتابه " شعرية دوستوفسكي" و"الرواية البوليفونية" ثم جاء بعدها الناقد الفرنسي " جيرار جينيت" صاحب كتب عدة أهمها :

---

[1]-أنور المرتجي : سميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (دط)، 1987، المغرب، ص 45.

[2]-المرجع نفسه، ص46.

[3]-المرجع السابق،ص46.

" معمارية النص"، " عتبات النص"، والذي جاءنا بمصطلح " التعاليات النصية" .

وسنعرض فيما يلي آراء النقاد الثلاث في الـــمبحثين الأول والثاني:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول :

التناص كمفهوم عند باختين و كريستيفا.

I-حوارية باختين:

أ- باختين و الإيديولوجيا.

ب-باختين و الرواية البوليفونية.

جـ-التفاعل اللفظي.

II-إنتاجية كريستيفا.

أ-نظرية النص.

1. **إشكالية المصطلح.**
2. **النص الأدبي عند كريستيفا.**

ب-إنتاجية المعنى عند كريستيفا.

جـ-التناص عند كريستيفا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الحديث عن الخلفيات المرجعية لأي نص من النصوص يبعث في الأذهان قضية الأخـــذ والتأثر بما يعرف بالمصطلح التناص ومن المسلم به أن هذا المصطلح في صورته المعروفة والبدايـــة الأولية هو اكتشاف غربي أجنبي وقد اتخذ عندهم مفهومات عدة قبل أن يصبح مدلولا في الساحة النقدية الحديثة.

فمتى دخل هذا المصطلح ميدان الممارسة النقدية؟ كيف كانت بداياته العربيـــة في مهـــاده الأجنبي.

ولهذا فان رسم مسار التطور التاريخي للتناص يعني الكشف عن مفاهيم الـــنص وأشـــكال القراءات النقدية التي قام ضدها ويبدو أن التناص جاء في إطار القطيعة مع الفكر الأدبي الموروث وتقاليده وهي القطيعة التي بدأها دي سوسير ومكن لها الشكلانيون الروس الذين هيأوا الدراسة النص الأدبي ومهدوا لنظريات جديدة وثورية لميلاد مفهوم التناص فيما بعد على يـــد جوليـــا كريستيفا وميخائيل باختين.

«يرى بعض النقاد أن مهاد مصطلح التناص كان مع اللغوي الشهير فرديناند دي سوســـير حيث أنجز دراسة بين عامي1906و1909 وذلك في كتاب الكلمات تحت الكلمات وهـــذا الكتاب قاد الدراسة إلى ما يمكن تسميته حفريات النص بعد أن تبين لدى دي سوسير أن النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص اخرى»[1].

ونجد إلى هذا إشارة أخرى تطرح جهود دي سوسير في إنارة هذا المصطلح أن قضية تقاطع وتشتت الخطابات الغربية المختلفة داخل اللغة الشعرية سبق وأن أثارها فرديناند دي سوســـير ferdinand de ssaussure في كتابه جناسات القلب anagrannes وقد استطعنا من خلال

[1] _ شرفي عبد الكريم، التناص وإشكالية المصطلح والمفهوم، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيره، ع2، جانفي 2004، ص62.

مفهوم الكلمة المحور paaragrane الذي يستعمله سوسير كخاصية أساس لاشتغال اللغة الشعرية سميناها محورية الكلمة paragramatisme في امتصاص رسالة شعرية تقدم نفسها على أنها متمحورة حول معنى معين لعدد وافر من النصوص والمعاني الموازية لذلك المعنى[1] وهذا ما كان سابقة لواصلة البحث السيميائي والأدبي وما اتبع منه الشكلانيون الروس فيما بعد.

لقد استفاد الشكلانيون الروس من إنجازات اللغو ي الشهير دي سوسير من خلال تعاملهم مع الشكل دون المضمون والتعامل مع بنية النص فقط فمن المعروف أنهم تناولوا النص الأدبي من زاوية الشكل فقط فتعاملوا معه كبناء متكامل منغلق على نفسه يحقق جماليته من التحام عناصره الداخلية لذلك عزلوه عن كل طرف خارجي لكنهم ما لبثوا أن أعادوا النظر في دراساتهم الأدبية والنقدية حيث رأوا أن الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتواليات النقدية الأخرى

فنلاحظ أن مهمتهم الأولى كانت محصورة عن عزل العمل الأدبي عن كل السياقات الخارجية فرسخت لديهم فكرة تزامنية الأدب ليعدلوا عن ذلك ويعتبرون هذه النظرية ضربا من الوهم وسلموا من ذلك بنظرية تأثير السابق في اللاحق وأقروا بذلك مصطلح التناص حتى وإن لم يستعملوه بهذه الصيغة، ففي مقال مشترك لجاكبسون وتينيانوف، نجد القول أن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة الساذج نظرا لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن وإنما أيضا من أعمال انجذبت في فلك النظام آتية من آداب أجنبية ومن حقب سابقة.

وإذا كان الوقت لم يحن بعد لطرح المسألة التناصية لدى الشكلانيين الروس فانه من الدلالة بمكان أن يربط أحد أعلام الشكلانيين الروس وهو توماشيفسكي Tomachevski بين تحدد الأشكال واستعمال الاستشهاد من أجل مقاومة أن تصبح الطريقة ميكانيكية يتم تجديدها بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد ويماثل تحديد الطريقة استعمال الاستشهاد بكاتب قديم في سياق

---

[1] _ المختار حسني، مفهوم التناص خصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، المغرب، ط1، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2007، ص21.

جديد وبدلالة جديدة.

ويذهب شكلوفيسكي Chklovskit في نفس السياق أو الاتجاه فيعلن أن العمل الأدبي يدرك عن طريق علاقته بأعمال سابقة عليه وليس عن طريق المعارضة فيراه مواز للنص أيضا فيقول فكل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما[1] أي أن الأشكال الجديدة تظهر في رأيهم على أنقاض الأشكال النصية القديمة وكرد فعل على سابقتها وهكذا أشار الشكلانيون الروس إلى مسألة نقدية في غاية الأهمية وهي أن حركية العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرك لتطور النصوص[2] فهذا ما انتهت إليه الشكلانية الروسية مما يدعم الموضوع عند إقرارها باستحالة دراسة العمل الأدبي كواقعة معزولة عن السياقات الخارجية للمبدع أو خالق النص.

ومهما تكن الأسباب التي أدت بالشكلانيين الروس إلى تعديل مبادئ النظرية سواء كانت انطلاقا من منهجيتهم في البحث التي تحتم عليهم التصحيح أو التعديل أو كانت رضوخا لانتقادات شتلوفسكي في كتابه الأدب والثورة سنة 1924 وإنشاء منظمة موحدة لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياسة النقدية والأدبية في ظل الثورة الاشتراكية[3] فقد ترتب عن هذا الاعتقاد ظهور ما يسمى بمدرسة باختين التي ربطت بين الشكلية والماركسية أو بين اللغة والايديولوجيا وهذا ما سنعرفه في الصفحات التالية.

I – حوارية باختين:

من الواضح أن الحوار يُعدّ إحدى أهم محطات الاتصال المتبادل بين الناس،وأكيد أن له شتى الصيغ والهيئات، وكان ميخائيل باختين[*] Mikhail -Bakhtinine من أوائل الباحثين فيه،

---

[1] _ فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص92.

[2] _المختار حسني، مرجع سابق، ص24.

[3] _ شرفي عبد الكريم، مرجع سابق، ص63.

[*] –ميخائيل باختين (1895-1975م): فيلسوف لغوي ومنظر أدبي روسي (سوفياتي) ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918، وعمل في سلك التعليم، وأسس "حلقة باختين"، النقدية عام 1921.

حيث يعرّف الحوار فيقول :

" إن الحوار ظاهرة عامة تقريبا ولا تنفصل عن النطق البشري وشتى تجارب الاتصال بين الناس و أشكاله، وعن كل من يملك معنى ودلالة وحيث يبدأ الوعي يبدأ الحوار"[1].

وهذا ما يجعل " باختين " يقتنع بوجود علم الحوار يضاهي السيميائية وما أسماه هو بالإيديولوجيات.

أ) **باختين و الإيديولوجيا:**

في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة حدد مفهوم البويطيقا السوسيولوجية بنقده للذاتية المثالية " Subjectivisme Idéatif" التي تركز على لسانية الكلام والذي تعتبره مجرد فعل للإبداع الفردي والنزعة الموضوعية التجريدية"Objectivisme Abstrait" التي تفرق بين اللغة، اللسان والكلام.

وقد وجّه " باختين" النقد لهذا الاتجاه باعتباره الأساس النظري للمفاهيم الشكلانية، فأطلق مصطلح " الإيديولوجيم" "Idéologème" عليه، واستخدم بعض المفاهيم من أجل تقديم تصوره النظري لأشكال التقاطع بين الإيديولوجيم والأدب. فبحث عنها في اللفظ " solvo" لأن الإيديولوجيا لا تنفصل عن الواقع المادي للدليل، وجودها مرتبط باللغة والعكس صحيح.

فالإيديولوجيا إذن، تتعامل مع الحوار كالتقاء أو تفاعل أو تصادم لوجهات النظر ومواقف عقائدية ذات دوافع براغماتية " فالمتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية" Idéologème "[2]. فاللفظ بحركته التواصلية وباعتباره سلوكا جعل باختين يرى أن : "كل لفظ مسكون بصوت الآخر"[3]. وقبل أن يأتي بمصطلح الحوارية كان قد

---

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص90.

[2]-المرجع السابق، ص91.

[3]-أنور المرتجي، مرجع سابق، ص50.

جاء بمصطلح "التفاعل اللفظي" حيث «هو الحقيقة الأساسية للغة»[1].واعتبر الحوار أهم أشكاله والذي حدد له ثلاثة مظاهر يجب أن تكون حاضرة أثناء ذلك وهي:

1-الفضاء :المشترك بين المتكلمين أي وحدة المكان، فالفضاء في الرواية «ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها»[2].

2-المعرفة والفهم : المشترك بينهما بمعنى نفس السياق.

3-التقويم المشترك بين المتحاورين لنفس السياق.

كما أنه ميز بين المتكلم كذات " الأنا" الحقيقي بواسطة الملفوظ، حيث رأى أنه لا توجد شخصية بيولوجية مجردة، أي لا يوجد إنسان خارج المجتمع، والولادة البيولوجية الأولى غير كافية في تحديد الشخصية، بل توجد ولادة ثانية داخل المجموعة الاجتماعية لذلك قال:

«إن الأسلوب ليس هو الرجل، بل الرجلين على الأقل . فهو لم يستثن من حضور الحوارية إلا آدم الأسطوري الذي يمكنه أن يتجنب هذا التوجه المتبادل نحو خطاب آخر»[3]. إننا نتحفّظ على كلمة الأسطوري لأن "آدم عليه السلام" حقيقة ثابتة، وليس أسطورة، وعليه أي كلام يتلفظ به المتكلم ليس هو أول من تكلم به، لأن ذلك الكلام يكون قد تلفظه شخص آخر من قبل.

ب) باختين والرواية البوليفونية :

في كتابه "قضايا شعرية دوستوفسكي" يقوم بتحليل عميق للأصل الحواري في صنف النثر الروائي

---

[1]-المرجع نفسه، ص50.

[2]-حسن البحراوي: بنية الشكل الراوئي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص31.

[3]-أنور المرتجي، مرجع سابق، ص 51،

أسماه "الرواية البولفونية" وقد اعتبر الرواية ذلك الخلق الذي يتحقق فيه الحوار بكامل أشكاله «يمكننا أن نعتبر الحوار في مفهومه الواسع، قاصدين ذلك ليس التواصل اللفظي المباشر، أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر ولكن كل تواصل لفظي يجري على شكل تبادل للأقوال أي على شكل حوار»[1]. وجد باختين أن الحوار يتخطى بعيدا عن إطار الاتصال الشائع بين شخصين،فالذات هي المركز الحقيقي للحوار .

لذلك أقر بأنه يفرض منطقة داخل حقل الإيديولوجيا، وكتب في " قضايا شعرية دوستوفسكي" بأن السرديات الحوارية هي ظاهرة عامة لا تنفصل عن النطق البشري، وبعبارة أخرى يرى باختين أن الحوار يبدو كما لو أنه شكل سيمائي لكل تعارف فكري ونزاع إيديولوجي، لأن الفرد أو الفاعل حسبه يكون حاملا لمضمون وعيه، و مسؤول عن مشاعره وأفكاره وسلوكا ته، وبما أنه سوسيولوجي فهي يعبر عن كامل شكل العلاقات الاجتماعية .

أما فيما يخص مفهوم الحوار دعا باختين إلى ما يسمى الميتالغة[2].

لغرض فحص العلاقات الحوارية للكلمة، ومن مفاهيم مدرسته هناك ما أسماه بالصياغة المزدوجة للحوار التي تتمثل فيه:

-**الحوار المصغر**: وهو حوار داخلي يبين الإشارات في النص.

-**الحوار الخارجي**: بين خارج النص ومتلقيه أي الحوار كاتصال communication إذن حوار باختين هو حوار أفكار يمارس بمساعدة الكلمة ذات الصيغة الإيديولوجية «وجهة نظر ضد وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، تثمين ضد تثمين...و هذا الاتصال الحواري لغتين ومنظورين يسمح لنية الكاتب أن يتحقق بطريقة تجعلنا نحسها تتميز في كل لحظة من الخطاب الروائي»[3]. فوراء كل

---

[1]-المرجع نفسه، ص 50-51.

[2]-عدنان مبارك، الحوارية في علم الأدب، الحوار يضاهي العلوم السيمائية، جريدة الزمان،ع1599، 2003/09/01، ص05.

[3]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 73.

كلمة يقف المؤلف، ووراء كل فكرة تقف قوى اجتماعية، تقيم فيما بينها الحوار

ج) التفاعل اللفظي:

انطلاقا من فكرة الكرنفال الباختيتية التي تشبّه النص بها، يمكننا أن نقول بأن باختين ينفي فكرة النص المغلق، ففكره يدور حول مبدأ هام، «و هو رفض النص للانتهاء Infinalizabilité[1] رغم أنه ليس تفكيكي وما يدعم قولنا هو تشبيهه للنص بالجسم الغريب حيث يقول "... بالجسم الغريب" Grotesque.

جسم في حالة صيرورة، إنه لا ينتهي ولا يكتمل أبدا إذ تتم عملية تشكيله وخلقه بصفة مستمرة، وهو يقوم بتشكيل وخلق جسم آخر، علاوة على ذلك فإن الجسم يبتلع العالم ...» [2].

لكن إذا نظرنا إلى النص بمنظور باختين حينما أقر بفكرة "رفض النص للانتهاء " يمكننا أن ننوه في فوضى الدلالة، وبذلك نعرض النص إلى خطر وانزلاقات عدة . خاصة وأن التفاعل النصي لا يمكن فصله عن مبادئ التلقي والتفكيك. وأخطرها القول باجتياح حدود النص الذي شرحه التفكيكي جاك دريدا في دراسة متأخرة له بعنوان " Livingon borderlines" ويقر بأن هناك مفهوما للنص، مفهوم قديم يرى النص كيانا محدد المعالم ومفهوم جديد " ما حدث إذا كان قد حدث هو عملية اجتياح storming ... أبطلت كل الحدود والتقسيمات "[3]، فهو يؤكد على فكرة اجتياح حدود النص، أي يضم النصوص بعضها إلى بعض، وعدم التمييز بينها .

وهكذا فإن باختين لما استخدم المفاهيم السابقة بحث عنها فيما أسماه باللفظ، وذلك من اجل أن يقدم لنا تصوره النظري لأشكال التقاطع بين (الإيديولوجيا والأدب) و (الرواية البوليفونية والأدب) وعلاقتها بالتفاعل اللفظي وبهذا أصبح اللفظ عند باختين مؤسس البراغماتية.

---

[1]-عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص457.

[2]-المرجع نفسه، ص 457.

[3]-عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 456.

II-إنتاجية كريستيفا:

أ- نظرية النص:

1- إشكالية المصطلح:

يثير مصطلح التناص منذ ثلاثين عاما إشكالية جديدة في النقد المعاصر ، ظهر النص كمصطلح جنسي للإبداع محاولا الجمع بين الشعر والرواية والقصة في كتابة إبداعية جديدة لا جنس لها، لكن في جنس أدبي جديد هو الكتابة .

وعلى الرغم من وجود تعريفات عدة للنص من طرف أدباء كثيرين ونقاد، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع ومانع له، ففي اللغة الأجنبية :النص = texte مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل texter بمعنى يحوك، ينسخ، أما في القاموس la rousse الفرنسي فالنص مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها في كاتب وهو عكس التعليقات[1].

إن النص الأدبي قبل أن يتجسد في شكل بنية لغوية يكون عبارة عن تفاعل جملة من المعارف، فالنص بالنسبة للمبدع هو صورة ثانية لنفسيته وانعكاس لشخصيته خاصة إذا كان نصا شعريا فالمبدع لا بد أن يتقيد بالكتابة حتى نتمكن من قراءة أفكاره وآرائه .

2- النص الأدبي عند" كريستيفيا":

يبدو النص عند كريستيفيا: «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق، ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الأخبار المباشر، مع أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة المختلفة»[2]، فالنص حسبها هو أكثر من مجرد قول أو خطاب بل هو ظاهر عبر لسانية، أي ظاهرة تتم عن طريق تبادل اللغة .

---

[1]-محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، العرب، دمشق، د ط، 2001 م، ص11-12.

[2]-المصدر نفسه، ص23.

والنص هو موضوع لعديد من الدراسات السيميولوجية التي يعتدّ بها ليكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة «وللنص توجيه مزدوج يتجلى الاول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي تنتج فيه اللغة في عصر ومجتمع معينين، ويبرز الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطابا»[1] ومن هنا فالنص هو عملية إنتاجية تبرز لنا مفهومين :

الأول: علاقاته باللغة التي يتموقع فيها، تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق عمليتي الهدم والبناء.

الثاني: يمثل النص عملية تعويض نصوص أخرى أي عملية "تناص" ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتجسيد بعضها الآخر ونقضه.

ب- إنتاجية الـــمعنى عند كريستيفا:

إن مصطلح التناص قام كردّ فعل على التصورات البنيوية التي تعاملت مع النص داخل سيميائيات التواصل كحقل للتبادل، وذلك بالتركيز على المفهوم الدليل عند دي سوسير، وكذلك على الصورة الصوتية والمفهوم (ثنائية الدال والمدلول)، وتعاملت أيضا مع النص الأدبي كمجموعة من الدلائل الحاملة لـــمدلولات معينة.

فمفهوم الإنتاجية (Productivité) عند كريستيفا تجاوز هذا التصور المحدود لسيميائيات التواصل للنص الذي ليس له منتوجا **Produit** للعمل «وإنما هو مسرح الإنتاجية حيث يوجد المرسل والمتلقي» [2]، فهي تعتبر النص إنتاجية وتبادل النصوص – التناص– أو فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، كما أنها تعتبر النص فضاء متعدد الدلالة، وإعادة توزيع اللغة يعارض كل استعمال تواصلي وتمثيلي للغة .

---

[1]–محمد عزام، النص الغائب، ص23.

[2]–أنور المرتجي، مرجع سابق، ص 54.

ويرتبط هذا المفهوم عندها يفكرة النص باعتباره وحدة إيديولوجية وهي الوظيفة التناصية التي تتمظهر ماديا على مستويات بنية النص المختلفة والتي تعطيه خيوطا تاريخية واجتماعية، وأيضا هذه الوحدة تضم الأقوال والمتتاليات التي يشملها النص في فضائه، أو التي يميل إليها فضاء النصوص ذاتها.

«ولما اعتبرت النص إيديولوجيما فإنها ترى هذا الإيديولوجيم هو الذي يحدد عمل السيمولوجيا في التناص النصي. وهكذا فإن السيمولوجيا عندها تنظر إلى النص كدليل منفتح ومتعدد الدلالات»[1].

وهذا المنطلق النظري للنص الذي تتعامل معه " كريستيفا " كإنتاجية فرقت بين الدلالة التي تنتمي إلى مجال التواصل و الإبدالية[2] (التدليل) التي لا تقوم على فعل اللغة وهي موضوع الإنتاجية،وهي تختلف عن الدلالة باعتبارها عملية تتخلص من خلالها ذات النص وتتلاشى وتغيب من منطق " الأنا" إلى منطق آخر يتم فيه تحاور المعنى وتحطيمه (هدمه) .وإذا كان تشو مسكي قد قال ببنيتين : سطحية وعميقة، فإن كريستيفا تفضل مصطلحين آخرين هما: النص الظاهر Phénotexte والنص المولد Génotexte .

فالأول هو المظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي، وهو مجال اللغة التواصلية والتي تدرسها السيميائيات التحليلية التي تقتصر على المستوى السطحي (صوتي، صرفي، دلالي)، فالنص الظاهر عندها يجمع بين البنيتين السطحية والعميقة، ويطابق التحليل السيميائي القائم على نظرية التواصل .

«إن هذه السيميائيات تشتغل على النصوص في غياب ودون إشارة إلى الذات كصيرورة

---

[1]-محمد عزام، النص الغائب، ص23.

[2]-مصطلح عند لاكان.

لا شعورية، أي ما يخترق النص من نصوص مخزونة على مستوى الدال»[1].

أما النص المولد فهو ما يتولد عن النص الظاهر فيتعلق بالعمليات المنطقية التي تفسر الصيرورة التي تقطعها الإبدالية. «إنه مجال المكتوبات والمكان الذي توجد فيه الدلائل مستمرة من طرف الدوافع»[2].

والنص الأدبي حسب كريستيفا طيف واسع تتقاطع فيه الألوان لا حصر فيها من النصوص الأخرى التي تتبادل معه التأثر والتأثير. وبهذه الطريقة تكون عملية إنتاج النصوص ليست محكومة بأثر النصوص الأخرى عليها، وإنما تصبح طبيعة هذه الإنتاجية ذاتها موبوءة بروح المتعدد الذي يتحدث على لسانها وكل نص «ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[3]، فهي تدعو إلى انفتاح النص وبالتالي تدعو إلى الحوارية والصوت المتعدد نقلا عن باختين.

ج- التناص عند "كريستيفا":

لقي مصطلح الحوارية اعتراضات كونه مصطلح مربك وشائك، ولذا استبدل بمصطلح آخر أكثر شمولا فكان التناص، وكانت البلغارية جوليا كريستيفا[*] Julia kristiva أول من استخدمت وأعطت التسمية النهائية له بدل الحوارية الباختينية، وذلك لا يعتبر استنساخا له،إذ نجدها تعرضت له في أعمالها المنشورة سنة 1966م و 1967م في مجلة" tel quel" أو "نقد "، ومع ذلك فقد أشارت إلى أنها استعارته من أستاذها باختين، حيث اعترفت بفضله في التنظير النقدي له، ضمن إطار الشكلانية الروسية.

ومما ساعدها خاصة دراسته حول أعمال " دوستوفيسكي" و "رابليه"، حيث يؤكد أن

---

[1]-أنور المرتجي، المرجع السابق، ص55.

[2]-المرجع نفسه، ص55.

[3]-المرجع السابق، ص55.

[*] -جوليا كريستيفا: فيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري، من مواليد 24 يونيو 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا، أديبة، عالمة لسانيات.

كل خطاب أدبي هو داخل خطاب أدبي آخر والقراءة تشكل خطابا، أي في النص يوجد تناص والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته ومعلوماته السابقة.

فـــ كريستيفا أضافت إلى "حوارية باختين" حوارا مع المعرفة الحديثة المتمثلة في الماركسية وعلم النفس، لذا يكون التناص عندها أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عندها أو معاصرة لها .

وقد أجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها وعرّفته فيها بأنه: «إنها علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement ، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[1] . إذن هو عملية تداخل النصوص فيما بينها مشكلة بذلك نصوصا جديدة، وهذا ما يعرف عند "ميخائيل ريفاتير "، "بالتعددية النصـــية"[2]، فالقارئ هو الذي يلحظ تلك العلاقات التي تربط بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته.

فالتناصية هي الآلية الخاصة بالقراءة التي تنتج المعنى Signifiance، فالـــمعنى هو نتيجة طبيعية واردة من أي نص سواء كان أدبيا أو غير أدبي، وأساس انتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم و هذا يستوقفنا لطرح التساؤل التالي:

هل يمكن إنتاج أي نص من العدم؟

طبعا، لا، ولا نكون مخطئين إذا قلنا أن كل كاتب يكون مزودا بتراكم ثقافي اكتسبه من المحـــيط الاجتماعي و الثقافي الذي ساهم في بناء وتكوين شخصيته، والنص هو عملية إسقاط أفكاره على الورق.

فالتناص هو نقطة التقاء التعابير المختلفة داخل نص واحد، وكأن هناك محاورة نصية ما يعـــرف ب"الديالوج" Dialogue وهو ما تطلق عليه كريستيفا اسم التناص .

---

[1]-آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 132.

[2]-المرجع نفسه، ص134.

ويظهر تنبؤ كريستيفا بمستقبل التناصية، فقد قامت بإدماجه مع كلمة أخرى وهي الإيديولوجيم والتي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى أو ما يحيل منها.

وبذا يكون التناص هو: «تقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[1] أي أنه عملية نقل لتعابير سابقة أو متزامنة غير أن هذا التعريف لم يحدد طبيعة هذه النصوص ومصادرها، لأنها قد تكون أسطورية، أو دينية، أو تاريخية، أو أدبية... «هو على نحو من الأنحاء (اقتطاع) و(تحويل) وكل هذه الظواهر تنتمي – بداهة–إلى الكلام انتماء (استيطيقيا) تسمية كريستيفا– نقلا عن باختين – (الحوارية) أو(الصوت المتعدد)»[2].

عددا خاصا عن وبعد عشر سنوات من إطلاقها مصطلح التناص نشرت مجلة " poétique " الفرنسية التناص تحت إشراف " لوران جني".وعندما وجدت كريستيفا شيوعا للمصطلحين طرف نقاد آخرين فبات استخدامه مبتدلا لديها، لذلك فضلت مصطلحا آخر هو التنقلية أو التحويل عام 1985م، إذ تقول: «إن هذا المصطلح التناصية الذي فهم غالبا بالمعنى المتبذل (لنقد الينابيع) في نص ما، تفضل عليه مصطلح التنقلية»[3] لذا كان ذلك المصطلح هو البديل .

فـ كريستيفا كانت من الذين يحبون التفرد في استعمال المصطلحات، وهذا ما جعلها تورد المصطلحات السابقة الذكر والمتنوعة، كبديل لمصطلح التناص، وذلك لا يعني أن عملها استنساخا للمفهوم الباختيني "الحوارية "والسبب يعود إلى اختلاف المرحلة المعرفية التي تفصل بينهما.

---

[1]–محمد عزام، النص الغائب، ص37.

[2]–المصدر نفسه، ص37.

[3]–المصدر نفسه، ص28.

المبحث الثاني:

التعالي النصي عند جيرار جينيت

I-أنماط التعالي النصي.

أ- الـــمناص.

ب- الـــميتانص.

ج- التعالق النصي.

د- معمارية النص.

ه- التناص.

II-أشكال التفاعل النصي:

أ- التفاعل النصي الذاتي.

ب- التفاعل النصي الداخلي.

ج- التفاعل النصي الخارجي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تحدث "جيرار جينيت"(*) عن التعاليات النصية والتي جسدها في كتابه الشهير " **طـــروس**" palimpsestes أو الأطراس الممسوحة سنة اثنان وثمانون تسعمائة وألف، و الطروس تعود إلى الأصل اليوناني الذي يعني الكتاب الممحو، و طرس الكتاب أي أعاد الكتابـــة علـــى المكتـــوب «ويستخدم جينيت استعارة الطرس التي جعلها عنوانا لكتابه ليدل على إمكان وضع نص علـــى نص آخر لم يمح تماما، فالطرس في اللغة العربية أشبه (بمعنى Patimpseste ذات الاصل) اليوناني هو الكتاب الممحو، وطرّس الكتاب الكتاب أعاد الكتابة على المكتوب، والطّرس هو الصـــحيفة عموما، وتخصيصا الصحيفة التي محيت ثم كتبت...» [1].

من هذا المنطق قام جيرار جينيت Gerard Genette بأبحاث عديدة، كانت منصـــبة حول تحديد مفهوم الشعرية وقد توصل عام 1979 ضمن كتابه جامع الـــنصL'architexte إلى أن موضوع الشعرية يكمن في دراسة معمارية النص،و التي يعنى بها مجموعة المقـــولات العامـــة الباحثة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية (الرواية، والشعر، القصة)، لكنه عدل عن هذا التصور فيما بعد، الشيء الذي يتبدى لنا في كتابـــه " الأطـــراس" (palimpsestes) حيث قصر مفهومه للشعرية وموضوعها فيمـــا اصـــطلح علبـــه بـــــ: التعاليـــات النصـــية transsexualité، أو بأكثر دقة التعالي النصي للنص.

ويقصد بالمتعاليات النصية transtextualité كل ما يجعل نصا يتعالق مـــع نصـــوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية. ومفهوم التعالي النصي حسب جينيت هو: «كل ما يجعل مـــن النص يتعالق ويتداخل مع النصوص الأخرى في علاقة خفية أو ظاهرة » [2]. وفي هذا الصـــدد يقول: «إن التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء

(*) –ولد في 1930 بباريس، وهو ناقد أدبي، ومنظر في الآداب.

(1)–إيمان الشنيني، التناص (النشأة و مفهوم)، مجلة الأفق الثقافية، ...08-11-2009. www.ofouq.com

(2)–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، المغرب، ط3، 2006، ص96.

آخر والذي من الـــممكن أن يكون أحد النصوص»[1]. فالتعالي حسبه هو نوع من الـــــمعرفة التي تبين تداخل النصوص فيما بينها.

إن التأطير النظري إلى معالجة التعاليات النصية التي أكدها جيرار جينيت في كتابه فإنه قد رصـــد واستعمل مفهوم التفاعل النصي كمقابل للمتعاليات النصية [ورأى أنه أعم واشمل من "التنـــاص" وأدق من "المتعاليات النصية"][2]. ويحدد جيرار جينيت المتعاليات النصية في خمسة أنواع وهي:

1- التّعالق النصي: **hyper textualité** : وهو النمط الذي يتكون منه موضـــوع "طروس" ويشير أنه: «بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحـــدث عنـــه، دون الاستشهاد به أو استدعائه،بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»[3].

فالتعالق النصي يشير إلى أي علاقة نصية، تربط نصا لاحقا hypertexte بنص ســـابق hypotext

2 –التناص: Intertextualité : ويقصد به تلاقـــح النصـــوص عـــبر المحـــاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة كما هو الشأن لدى كريستيفا ومن قبلها باختين في الحوارية.

3–معمارية النص Archi textualité [4]: تتحدد في الإشارة إلى نـــوع الجـــنس الأدبي: شعر،النثر،ملحمة، رواية،بحث، والتي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف، ويعني جـــيرار جينيت، بمعمار النص: «أنه العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا أي مناصا خارجيا، وكون هذه العلاقة بكماء راجع ربما إلى رفضها إظهار أي وضوح أو على العكس لأنها تتجنب وتدفع كـــل

---

[1]-سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، دت، ص22.

[2]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ص96.

[3]-جيرار جينيت أطراس[الأدب من الدرجة الثانية] : ت: المختار حسني، دط، ص 130.

[4]-أنظر:،Gérard Genette : palimpsestes p9، 1982، éditons du seuil.

انتماء»[1]. وهذا النوع التناصي أمر يخص القارئ أولا عن طريق القراءة فعنوان النص المرسوم على الغلاف يعفي القارئ من الانتظار والتقرب والمفاجأة لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه وإدراكه لجنس النص منذ البداية ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده.

4-المنّاص: Para texte: هو عبارة عن العناوين،والعناوين الفرعية، ومقدمات، وذيول، وصور، وكلمات الناشر.

5- الميتا نص : Méta texte[2]: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره ولا أن يسميه أحيانا.وهناك علاقة وطيدة بين هذه الأنماط من التعاليات النصية، حيث خصص تقريبا لكل نمط من هذه الأنماط كتابا يشرحه بالتفصيل منها "كتاب المدخل إلى النص الجامع"[3].

الذي يقدم فيه معالجة دقيقة وجديدة لمسألة الأجناس الأدبية، والكتاب يتحدث فيه عن المناصية وجعله يحمل عنوان عتباب seuitls.

وانطلاقا من الخطاطة التالية يمكننا توضيح مجموعة الأنماط الخمسة[4].

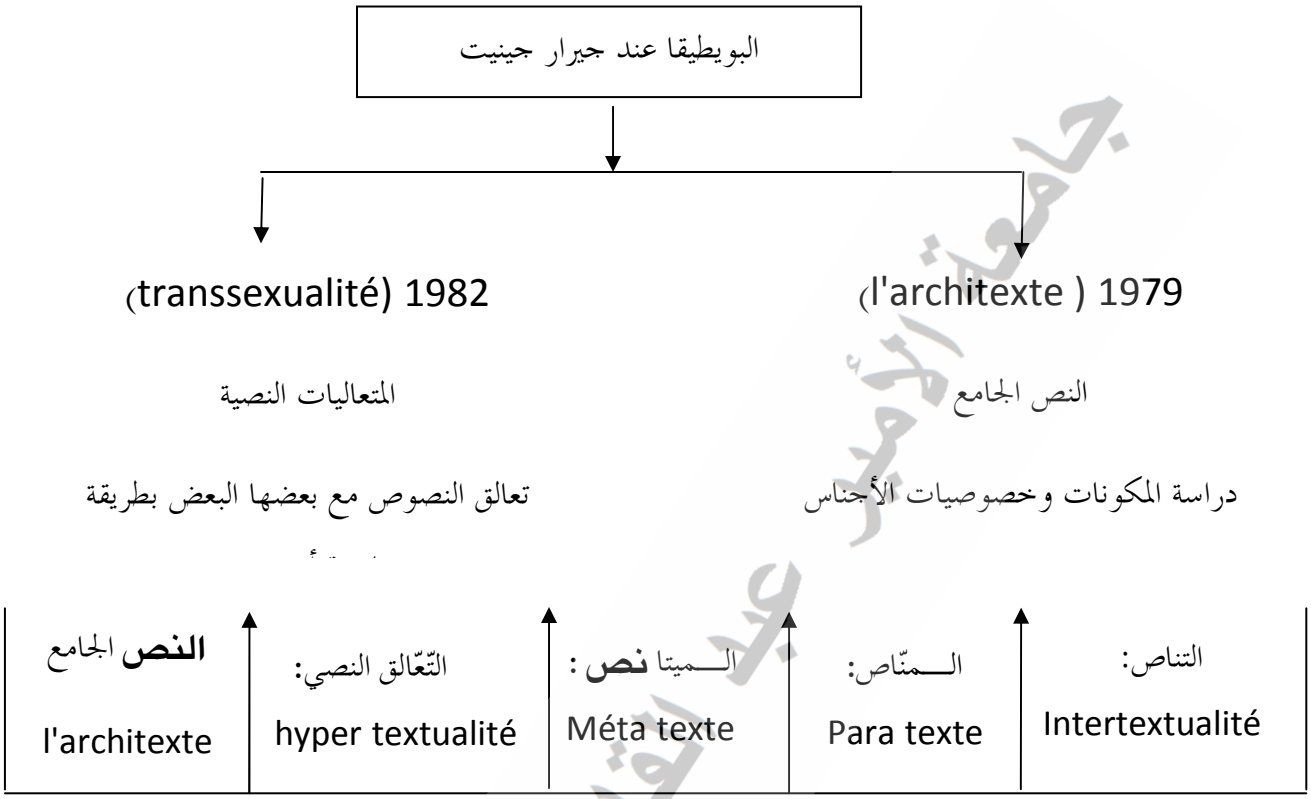
---

(1)-أنظر: جيرار جينيت، ص132..

(2)-أنظر: palimpsestes 10. مرجع سابق.

(3)-هو كتاب الذي ترجم إلى العربية مرتين : مرة بعنوان" مدخل لجامع النص" ترجمة عبد الرحمن أيوب التي صدرت عن دار توبقال للنشر للعربية سنة 1995،، مرة ثانية بعنوان "مدخل إلى نص الجامع" ترجمة عبد العزيز شيل ومراجعة حمادي صمود، وصدرت عن المشروع القومي للترجمة في القاهرة سنة 1999م.

(4)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع3، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي-مارس، 1997، ص104.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

I–أنماط التعالي النصي:

أ–المناص: **Para texte**: ويسميه (جينيت)(المناص الخارجي) و وقد بحثه بشيء من التفصيل في كتابه (عتبات).

ويدخل ضمن هذا النوع : العناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والتوطئات والـــذيول والصور وكلمات الناشر والهوامش والتعليقات (إخراج العمل الأدبي عموما) . وإن أهمية هـــذا النوع من التناص تتمثل في أن النص يقوم عليه ويدخل في علاقات حوارية، تتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها متمثلـــة في : «العنـــاوين الرئيســـية والفرعية ومابين العناوين، التقديم،التذييل، التوطئة، الخ...ويدخل ضمن هـــذا النـــوع كـــذلك الهوامش التعليقات، وطريقة إخراج العمل الأدبي»[1].

ويأتي المناص على ثلاثة أوجه هي : الوجه السردي، الوجه الديني، الوجه التـــاريخي، وتـــدخل الأسطورة، والخرافة، والحكاية الشعبية صمن النوع السردي، وهذه المناصات إذ وجدت فلأن لها وظيفة مهمة في النص، ومجيئها يحقق الأبعاد التالية:

- ⇦ **الـــمماثلة:** ويكون المناص يماثل النص،أي العلاقة تشابه بينهما.
- ⇦ **الـــمعارضة:** ويكون المناص يعارض النص،كأن يكون النص سامي والمنـــاص مـــنحط والعكس.
- ⇦ **التفسير** : كأن يأتي المناص تاريخيا موظفا في رواية أو ديوان شعري معين، وذلك يـــدل على امتداد الماضي في الحاضر.

وعليه فإن العلاقات الثلاث السابقة تحقق وظيفة جمالية وبلاغية نفهمها عن طريق الانزياح والتعميق الدلالي.

ب – **الميتا نص: Méta texte**: هو نوع من المناص بمعنى أنه يأخذ بعد نقدي محض في

---

[1]–أنور المرتجي، مرجع سابق، ص57،

علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصلية، فلذلك قبل أن نحدد المتفاعل النصي من حيث نوعه وعلاقته بالنص، يكون مناصا أولا ثم ميتا نصا ثانيا، «وكما قلنا عن المتناص بأنه يكون متنوعا (سردي،شعري،...) فكذلك الميتانص قد يكون أدبيا أو إيديولوجيا أو تاريخيا... أو ما شابه، إلا أن العلاقة التي يقيمها دائما مع النص هي علاقة نقدية»[1].

ج –التعالق النصي:Hypertextualité

1–التعالق النصي :Hypertextualité هو الذي يصل نصا لاحقا بنص سابق مثلا : نربط إنياذة "فرجيل" بإلياذة "هوميروس" حيث النص اللاحق مُتعلِّق والنص السابق متعلَّق به، وحيث النص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه مناسبا له، لأن يكون موضوع التعلق لمواصفات خاصة مميزة، وتوضيح دلالته ما بين نصين.

وهذا النوع ينعته جيرار جينيت بـ النصية المتفرعة hupertextualité «أقصد بهذا الكل علاقة تجمع نصا (ب) – الذي سأسميه نصا متفرعا – بنص سابق (أ) سأسميه نصا أصلا...» [2].

وينقل لنا "سعيد يقطين" تحديد "جينيت" لما يسميه على سبيل الترجمة التعالق النصي ...«بأنه يوجد حيثما يتم تحول نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة، وذلك بالاعتناء أساسا بثلاثة أنواع منها : المحاكاة الساخرة، أو التحريف أو المعارضة، الأمر الذي فرض دراسة هذه الأنواع والتمييز بينها، إبرازا للفارق ما بين التفاعل النصي والتعالق النصي»[3].

فانطلاقا من التعريف السابق، نلاحظ بأن التعلق النصي يتجسد في الخطاب وفي الأسلوب وحتى في الأبعاد الدلالية حيث يعنى بثلاثة سبل:

---

[1]–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي–النص والسياق، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)للمغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001م، ص118.

[2]–انظر : جيرار جينيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ص134.

[3]–سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث، ص24.

1) المحاكاة الساخرة " الباروديا" : parodie

يعرفها "محمد مفتاح" كالتالي: «هي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلا والهزلي جديا ... والمدح ذما والذم مدحا»[1].

وسنضع جدولا يلخص لنا كيف تتجسد الباروديا من خلال السرد[2]:

النوع / النمط	الدراما	السرد
السامي	التراجيديا	الـــملحمة
الـــمنحط	الكوميديا	الـــمحاكاة الساخرة

إن الـــمحاكاة الساخرة أو الباروديا، تدخل من خلال الجدول ضمن السرد الـــمنحط، الذي يعني إنشاء الكلام،يرمي إلى دلالات أخرى عكس الظاهرة، ويحصر "جينيت" أشكالها في ثلاثة تتعلق بالنص وأسلوبه ومضمونه:

«ففي الشكل الأول يتم تحويل نص سام إلى موضوع منحط وذلك بتحويل النص عن موضوعه البطولي مع إحداث تغييرات جوهرية.

وفي الثاني يحرّف النص السامي عن طريق أسلوب منحط مع الاحتفاظ بنفس الموضوع البطولي.

---

(1)-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992 م، ص121.

(2)-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص24.

أما في الثالث فيتجسد من خلال توظيف الأسلوب السامي لمعالجة موضوع منحط ولا بطولي»[1].

وعليه يمكننا أن نلتمس جوهر المحاكاة الساخرة في:

- التبديل الدائم للموضوع الجديد عما هو محاكي.
- الموضوعات الجادة تحول إلى موضوعات هزلية.
- تحويل للموضوع لا للأسلوب.

2) المعارضة:Pastishe

تقوم على المحاكاة أي أنها ليست تحريفا لنص بعينه، بل هي محاكاة أسلوب واختيار الموضوع بالنسبة إليها غير مهم.

فالمعارضة: «... شأنها شأن المحاكاة الساخرة، تبغي إثبات الذات، ولكن هذه المعارضة لا تخلوا – رغم ذلك- من تهجين لأنها تميل إلى التقليد منها إلى الإبداع»[2] ويعرفها "محمد مفتاح" فيقول: «تعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية الكتابة فيه، أو أسلوبه ليقتدي بهما أو ليسخر منهما»[3].

إن الفروقات بسيطة جدا بين هذه الأنواع، ويبرز ذلك في كون "المحاكاة الساخرة " المحضة و"المعارضة" البطولية الهزلية، فرغم الاختلاف بينهما إلا أنهما يتمتعان بقاسم مشترك يتجلى ذلك في إدخال موضوع منحط دون المساس سمو الأسلوب، فهما يلتقيان في اسلوبهما السامي وموضوعهما المنحط وبذلك يختلفان عن "التحريف الهزلي" الذي نجد موضوعه ساميا وأسلوب منحطا. وللتمييز بين هذه الأنواع جميعا على صعيد الوظيفة نعاين كون "المحاكاة

---

[1]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص24.

[2]-المصدر السابق، ص50.

[3]-محمد مفتاح، اسراتيجية التناص –تحليل الخطاب الشعري، ص12.

الساخرة" و"التحريف الهزلي" و"المعارضة الساخرة" ذات وظيفة هجائية، وتختلف عنهما المعارضة في كونها لا هجائية.

وبناء على ما سبق يمكن أن نضع الجدول التالي[1]:

	الـــموضوع	الأسلوب	الوظيفة	علاقة النص السابق بالنص اللاحق
الـــمحاكاة الساخرة	تحويل	لا تحويل	هجائية	تحويل
التحريف	لا تحويل	تحويل	لا هجائية	تحويل
المعارضة	تحويل	لا تحويل	هجائية	محاكاة

من خلال هذا العمل نعاين أن "جيرار جينيت" سعى وهو يحاول أن ينظّم مختلف الأشكال والعلاقات العديدة التي يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينهما وهي تتفاعل أو تتعلق بعضـــها ببعض.

2 – أشكال التعالق النصي[2]: هناك خمسة أشكال من التعاليق النصية تتمثل في:

1- **التمطيط** : **Extension** وذلك بتوسيع جسد النص إذ يقوم النص اللاحق بإضافة مقاطع للنص السابق دون الإخلاء بجملة أو بمقاطعه الخاصة .

[1]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 27.

[2]-سليمة غدا وري "الرواية والتاريخ " دراسة في العلاقة النصية، رواية العلامة لابن سالم حميش نموذجا، رسالة الماجستير، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص55.

2- **الإيــجاز Concision** ويقوم فيه النص اللاحق باختصار ما جاء في النص السابق (دون تضييع لــمعانيه)

3- **التحويل الصيغي : la transmadalisations** وهو التحويل الذي يخــص طريقة التمثيل الخاصة بالنص السابق،فيكون التحويل من الصيغة السردية إلى الدراما أو العكس.

4- **استبدال الحوافز Substitution** :يعني التحوير في الأسلوب أو الحوافز التي يقوم عليها النص.

5- **التحويل القيمي la transvalorisation**: هذا الــتغير علــى الشخصــيات كإعطاء الشخصية دورا أقل قيمة أو أكثر قيمة مما منح لها في النص السابق: أي يقــوم الــنص اللاحق بتغيير قيم النص السابق.

د–معمارية النص: Archi textualité

إن موضوع الشعري هو جامع النص l'archi texte وليس النص في حد ذاته ويعني ذلك مجموع المقالات العامة أو المفارقة، أنماط الخطابات و الأجناس الأدبية .

فالنص غير مطلوب منه دائما أن يعرف كيفيته النوعية، وبالتالي لا يعلن عنــها وذلــك حسب رأينا من مهمة القارئ، أو الناقد لأن الكاتب اتبع استراتيجية معينة في تقديم عمله الأدبي و والقارئ مهمته أن يعرف تلك الإستراتيجية كون هذه العلاقة ضمنية،لذلك نجد : " ليس مهمة النص في نهاية الأمر أن يحدد وضعه النوعي ولكنها مهمة القارئ والناقــد والجمهــور الــذين يستطيعون تماما أن يرفضوا الوضع الذي تم تبنّيه عبر جامع النص : ولذلك تقول عادة إن تراجيديا (كورني corneille) تلك ليست تراجييديا حقيقية وأن رواية الوردة ليست روايــة[1]. فتلــك الخاصية التعريفية تعود إلى القارئ في اغلب الأحيان، عن طريق القراءة، ومع ذلك فإن «دور هذا

[1]-المرجع نفسه، ص138.

التحديد التصنيفي يرتبط بأفق الانتظار عند القارئ / والمتلقي الذي يحدد إدراكه، ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده»[1]. أي أن التصور يوجه القارئ، ولا يخلق افق الانتظار ويحـــدد اســـتقبال العمل الأدبي.

هـــ – التناص Intertextualite

النص هو ركام لنواة معنوية موجودة من قبل، فالكاتب يخضع لأفكاره التي يكوّن مصدرها و مستمدة من الثقافة التي اكتسبها من محيطه، والنص الذي يكتبه يكون محملا بشـــفرات منـــها مدركة، ومنها منسية ولهذا نقول بأن القارئ لهذا النص ليس مستهلكا، وإنما هـــو منـــتج لـــه. والقراءة فيه إعادة كتابة له، لأن هذا النص ليس بنية من الدلالات ولكنه –مجرد من الإشارات– «نص مصنوع من كتابات مضاعفة و وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة ،وتعارض و ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكـــان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر وإنه القارئ»[2] .

وإذا قلنا التناص الأصح أن نقول : التعالي النصي عند "جيرار جينيت" الذي يعني : «عرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية، أم جلية مع غيره من النصوص»[3]. فالنص في نظر جينيـــت: «لا ينسج فضاؤه من ذاته، وإنما يستعين بالعديد من اللبنات التي يســـتمدها مـــن عـــوالم فنيـــة أخرى»[4].

II– أشكال التفاعل النصي:

فنهدف من ذلك أن نبحث عن المتفاعلات بين نص الكاتب ونصوصه الأخرى–الـــذاتي– ومع نصوص غير الـــمعاصرة له –الداخلي– والأخرى غير معاصرة له – الخارجي–.

---

[1]–أنور المرتجي، مرجع سابق، ص58.

[2]–رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ص24.

[3]–سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص10.

[4]–جمال مباركي، المرجع السابق، ص140.

أ-التفاعل النصي الذاتي:

مما لا شك فيه أن الكتّاب يختلفون في طرق كتاباتهم،فقد ينتج أحدهم نصا في اعتماده أسلوبا محددا،فيطبق مقولة: "الأسلوب هم الرجل" لكن: «لا يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه، وعندما يصل إلى هذا الحد يصبح التفاعل النصي الذاتي هنا سلبيا كعملية إنتاجه، مادام التفاعل فيه يصبح اجترار وتكرار لبنية نصية سابقة عند الكاتب نفسه»[1] .

ولهذا لا يصبح رصيد الكاتب مجموعة نصوص، وإنما نص واحد. وبهذا يمكننا أن نقول بأن لكل كاتب نص واحد و وطبعا لا يمكن للمنطق أن يوافق ذلك فمهما خضع الكاتب اثناء عملية انتاجه لنصوصه لا يمكن أن يكررها،أو يستنسخها كما هي، فما هو أكيد أنه سيغير فيها ويضمنها فكرة جديدة، خاصة وأنه يتفاعل مع المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه.

ب- التفاعل النصي الداخلي:

يمكننا أن نجد تفاعلا محددا بين نصوص المتن الروائي أو المتن الشعري،سواء على المستوى الخطاب في مكوناته،أو على مستوى البناء النصي وتفاعله، «ولا يعني التفاعل النصي هنا أن نصا يضمن بنيات نصية لكتّاب معاصرين له، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتَج»[2].

فـ"سعيد يقطين" يبين لنا بأن التفاعل النصي الداخلي هو حصيلة منتجة من نصوص سابقة، يمكن أن تكون لصاحب ذلك النص، حيث تتحكم في ذلك، التفاعل عدة عناصر منها الممارسة الفعلية التي يقوم بها الكاتب منطقا من تجربة معينة منتجا من خلالها نصا معينا.

ج- التفاعل النصي الخارجي:

رأينا سابقا أن المتفاعلات النصية،سواء كانت(دينية، أو أدبية أو تاريخية)على قديمها

---

[1]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، ص99.

[2]-المصدر نفسه، ص124.

وحديثها هي التي تتفاعل مع النص الجديد وتنتجه عن طريق التحويل، والنقد وربما أن طبيعة تلك المتفاعلات غير منسجمة، فالنص هو الذي يلعب دور المصفاة، بحيث يمارس النقد الإيجابي والسلبي منها، فيقدمه عن طريق المعارضة، أو التحويل أو السخرية.

التناص في الدرس النقدي المعاصر ضروري للكاتب والشاعر، لأنه لا يوجد كلام يبدأ من الصمت بل يركز فيه على تلك الصلات التي تربط نصا بآخر، وعلى العلاقات أو التفـــاعلات الظاهرة والخفية التي تحدث بين النصوص مباشرة أو ضمنا بقصد أو بغير قصد، هذا تحقيقا لفكرة "رولان بارث" عن النص الجماعي وتأكيدا لفكرة جماعية النص وتداخل النصوص لأن اللغة التي تنتج النص يقطنها دوما آخر فعلى حد تعبير "رولان بارت" : «... هذا النص مكثف بالنصوص الأخرى السابقة والمتزامنة له»[1]، والشاعر الفذ هو من امتلك القدرة على هضـــم الموروثـــات السابقة والمتزامنة للنص الجمعي المكتوب والراهن وتحقيقا لوجود هذا النص الكتابي.

[1]–جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري معاصر، إصدارات رابطة الإبداع، دط، دت، ص 137.

الفصل الثاني:
مفهوم التناص في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: ماهية التناص

المبحث الثاني: التناص والسرقات الشعرية

المبحث الثالث: القراءة النقدية للمفاهيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حظي مصطلح التناص بشهرة معرفية في حقل الدراسات النقدية المعاصرة وهو موجود كمفهوم منذ أن وجد النص، كون هذا الأخير أحد ميزاته، ومنه يستمد فاعليته بذلك لا يمكننا فهم التناص بعزله عن فهمنا للنص.

فالنص في لسان العرب: «رفعك الشيء أي نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر نقد نص ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور»[1].

وفي قاموس المحيط نجد: «نص الحديث إليه رفعه، وناقته استخرج ما عندها من السير والشيء حركه، ومنه فلان ينص أنفه غضبا وهو نصا في الأنف والمتاع جعل بعضه فوق بعض، وفلان استقصى مسألة عن الشيء والعروس أقعدها على المنصة وهي ما ترفع عليه فانتصت»[2].

ونجد أيضا في لسان العرب: «نصص: النص رفع الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجل أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسنده، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض، وكل شيء أظهرته والماشطة تنتص عليها العروس فتقعدها على المنصة وهي تنتص عليها لترى ما بين النساء، فيقول جبار: «اعذروني فإني لا أناص عبدا إلا هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ومنه قول الفقهاء نص القرآن، ونص السنة أي ما جاء فيهما من الأحكام[3] أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام.

ففي «التاج» نجد «نص الحديث، ينصه- نصا، كذلك نص إليه إذا رفعه والنص: التوثيق، وكل ذلك مجازة من النص بمعنى المرجع والظهور»[4].

ومصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في «تناص القوم عند اجتماعهم، أي: ازدحموا، فالتناص ازدحام القوم»[5] والتناص مصدر الفعل على وزنه تفاعل أي المشاركة والمفاعلة بين نصين أو أكثر، فدلالات لفظ «نص» عدة وقربها إلى الميل الحسي هي

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج، دط، دت، ص 648.

(2)- مجدى محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، مج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (دط)، (دت)، ص 319.

(3)- ابن منظور، مصدر سابق، ص 648.

(4)- محمد مرتضى الحسيني «تاج العروس من جواهر القاموس» الجزء 18، الكويت، مطبعة حكومي، دبي، دط، 1349-1979، ص 187-188.

(5)- أحمد رضا، متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، دط، 1926 ، ص 472.

الرفع والظهور.

إلا أن المصادر اللغوية لم تنظر إلى التناص كمصطلح مفهومي يتعامل مع الظاهرة الأدبية من ناحية التفسير والتحليل والمناقشة للظواهر اللغوية وذلك ما يؤكد في المقولة: «والحق إن الدلالة المرجعية للمصطلح قد شغله القدماء كما شغله المحدثين، ولقد كانت العودة للمصادر اللغوية لا تفيد إلا بقدر محدد في تحديد المصطلح، فعلى الرغم من قدم المادة لم يكن لها مرجع متصل يتصل بالبيئة الأدبية... ومادة (التناص) بصورتها اللفظية لم تذكرها المعاجم إلا في (تناص) القوم عند اجتماعهم[1].

ونظرا لهذه الإشكالية اللغوية للمادة التناصية فقد تعددت مدلولات الكلمة عند النقاد «وهذه المادة تعود أصلا إلى (تنص): ويتولد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التي نلحظ بينها قدرا من التقارب، حتى يمكن القول بانتمائها إلى حقل دلالي واحد وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية هو دلالتها على عملية (التوثيق) والنسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها»[2].

إذن فالعودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح «التناص في المعاجم اللغوية القديمة لا تشفي الغليل في تحديد المصطلح، ذلك لأن المادة اللغوية قديمة، إلا أنها لم تكن لها مرجعية تتصل بالبيئة الإبداعية، فهذه المادة تعود أصلا إلى (نصص) وربما الذي يقربها من المنطقة النقدية هو دلالتها على عملية (التوثيق) وذلك في نص الحديث وكذا، إلى صاحبه عن طريق متابعة صاحب الحديث لاستخراج كل عناصر، ففي «التاج» نجد نص الحديث، ينصه نصا، وكذا نص إليه، إذا رفعه والنص: التوثيق، وكل ذلك مجازة من النص بمعنى الرفع والظهور[3].

أما إذا تتبعنا مفهوم التناص لغة نجد أن صاحب اللسان يورد كلمة (التناص) بمعنى الاتصال والالتقاء، حيث يقول: «هذه الغلاة تناص أرض كذا وتواصيها، أي تتصل بها»[4].

---

(1)- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، (لونجمان)، ط1، 1995، ص 136.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت، مطبعة حكومة دبي 1349هـ-1979م، دط، ج18، ص 187-188.

(4)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ص ص)، ص649.

فمن خلال ما سبق من التعاريف اللغوية للمادة (نصص) نجد أنها ذات حمولات دلالية متمثلة في الازدحام والرفع والظهور، والتوثيق والتراكم، و لم ترق إلى مستوى الإبداع الفني، الذي ينجز مصطلحا فنيا لعملية التناص.

مع اتساع مفهوم التناص والاهتمام في بيئته الغربية، حيث أصبح إحدى الوسائل الإجرائية التي يعتمد عليها الديوان في الحقلين السيميائي والتفكيكي في تفكيك النص وتركيبه والتغلغل في أعماقه والكشف عن جملة التفاعلات النصية التي أصبح النص الأدبي المعاصر حافلا بها، والبحث في أشكالها ودلالتها فإنه انتقل لاحقا إلى الأدب العربي مع جمع من الظواهر النقدية والأدبية في إطار الاحتكاك الثقافي وقت كانت الساحة العربية النقدية تتطلع إلى إيجاد مناهج ونظريات نقدية جديدة وفي هذا الإطار احتفى الشعراء ونقاد العرب بما أفرزته النهضة الأوربية والأمريكية من فلسفات ونظريات أدبية ونقدية والكتابة فيها فأثروا الساحة النقدية العربية بمؤلفات وبحوث مهمة في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية يحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة، ومنه أصبح التناص مفهوما شائعا في الساحة الثقافية قلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

ومهما يكن من أمر فإن وجهة بحثنا هذا لا تسمح بالتتبع التفصيلي لكل ما ألفه أولئك النقاد لذلك سوف نركز على مفهوم التناص وآلياته لدى بعض الدارسين المعاصرين من أمثال: محمد بنيس محمد مفتاح وعبد الله الغذامي عبد المالك مرتاض- سعيد يقطين.

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص في منتصف الستينات مع جماعة «تال كال» وكريستيفا، فإن الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينات رغم أسبقية الاهتمام عند النقاد العرب القدامى على الغرب، ونشير في هذا المجال إلى بعض النقاد العرب الذين تصدوا لمفهوم التناص، مستفيدين في ذلك من النظريات والآراء الغربية ومحاولين طرح تصوراتهم ومفاهيمهم الخاصة المختلفة التي يكشف عنها منذ بداية تعدد المصطلح.

ولقد توجهت جهود النقاد العرب في العصر الحديث إلى إعادة صياغة المفهومات النقدية والمصطلحات القديمة وفق التصورات النقدية الجديدة على ضوء الفهم الحداثي العميق لظاهرة «التناص» في أبعادها المختلفة ومستوياتها المتباينة.

المبحث الأول: ماهية التناص

أولا: التناص عند محمد مفتاح:

ثانيا: التناص عند محمد بنيس

ثالثا: التناص عند عبد المالك مرتاض

رابعا: التناص عند عبد الله الغذامي:

خامسا: التناص عند سعيد يقطين:

سادسا: التناص عند محمد عزام

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لعله لا يمكننا الخوض في تعريف مصطلح التناص إلا على ضوء تعريف مصطلح آخر هو «**النص**» باعتبار النص هو البنية الاشتقاقية الأولى التي تشكل منها التناص فارتأينا معرفة النص قبل الدخول في مفهوم التناص.

وللنص تعاريف عديدة بقدر ما هناك من المدارس والمذاهب، وقد تلخصت معظم تعاريفه في كونه «وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية دلالية تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية»[1].

فهو يهدف إلى توصيل المعارف ونقل التجارب بطريقة إخبارية مباشرة أو أدبية غير مباشرة، وهو كدليل يستوجب (دالا) و(مدلولا) ليقوم على مبادئ الانسجام والتماسك التي تمنحه أدبيته، يتميز بانفتاحه وديناميته وتفاعله مع النصوص الأخرى، لتأتي ذات المبدع، وذات القارئ ولكل منهما نصه الخاص به.

فالنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم أنه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا متكيفة بذاتها هي مجموعة من الكلمات القابلة ليس فقط لاستعمالات عديدة بل للدخول أيضا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهائية»[2]. وهكذا يتحقق النص من خلال انفتاحه وتعدده عند نقاد الحداثة تميزه عن رؤيته كعمل مغلق مستقل عند دعاة النقد الجديد «فيأتي الانتقال من العمل الأدبي إلى النص الأدبي انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية كعمل مغلق مجهز بمعان محددة، تكون مهمة الناقد أن يحل شفرتها إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقبل الاختزال، كتفاعل لا ينتهي للدلالات التي يمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى واحد... وهكذا فإذا كان النص مقولة يكون التناص هو الإجراء الذي تفرضه هذه المقولة»[3].

فالنص دائم الحاجة لغيره من النصوص وأنه تناص بطبعه لضمان تعزيز موقفه وتأكيد

---

(1)- محمد عزام، النصر الغائب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 24.

(2)- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2005، ص 173.

(3)- محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطقا التداخل النصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1998، ص 24.
نقلا عن: تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، هيئة حضور الثقافة، مصر، 1961، ص 167- 168.

حضوره الفاعل الذي يؤسس له من خلال تلك الشبكات العلائقية التي يقيمها مع النصوص الوافدة، ومن هذا المعنى يعتبر التناص: «وسيلة تواصل».

ومنه فإن القضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسألة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كان كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر لمصادر معينة، يستطيع أن يمددها القارئ الخبير المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، أنها تتحاور وتصطرع وتتزاوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصيا بوصفها أنظمة علاقات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تتلاقى في الشعر الجديد، تسهم متضافرة في نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص»[1].

وكل هذه الاختلافات في التعريف تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب... وأمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلا أن نركب بينها جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية الآتية:

- مدونة إعلامية وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا.
- حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة.
- تواصلي يهدف إلى توصيل معارف ونقل تجاربه.
- **تفاعلي**: كونه يقيم علاقات اجتماعية بين الأفراد ويحافظ عليها.
- مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية، التي لها بداية ونهاية ولكنه من الناحية المعنوية هو:

-توالدي، حيث أن النص ليس موجودا من عدم إنما متولد من أحداث تاريخية ونفسية ولغوية، وتتناسل منه نصوص لغوية أخرى، لا حقه له فالنص إذن: «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2].

---

(1)- عبد النبي اصطيف، مجلة الراية، جامعة مؤتة، ع2، 1993، ص 55.

(2)- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 119.

وعلى ضوء هذا يتسم مفهوم التناص من خلال فكرة جاك دريدا التي عالجها تحت مقوله الاقتطاف نجد: «إذا وصلنا بفكرة دريدا عن الاقتطاف Citation إلى منتهاها وجدنا أنها تلتقي بالنظرية الأوسع عن التناص»[1]. والاقتطاف يعني توظيف أي كلمة سبق استخدامها في النص السابق، أو الماضي و«أن كل كلمة تُجسد إمكانية اقتطافها في كل مرة تنطق أو تكتب... أن كل كلمة داخل نص تحمل هذه الإمكانية، وخطوط التناص، حينما تضرب في إمكانية اقتطافها، تتعدى كل احتمالات التصور، ومعادلتنا هي: مجمع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي كمية التناص»[2].

فالنص دائم الحاجة لغيره من النصوص، أنه تناص بطبعه لضمان تعزيز موقعه وتأكيد حضوره الفاعل الذي يؤسس له من خلال تلك الشبكات العلائقية التي يقيمها مع النصوص الوافدة، ومن هذا المعطى يعتبر النص وسيلة تواصل «فالنص تواصلي، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي»[3].

فالنص هو تجميع أو انعكاس لنصوص أخرى دون المساس بقيمة الكاتب وذاتيته «أن النص بنية لغوية متميزة وهو – في الحقيقة أمره– مجموعة من النصوص المتداخلة تؤلف نظاما خاصا داخل هذه البنية ذات العلائق اللغوية المعقدة داخليا وخارجيا، ومن ثم كان النص الشعري انقطاعا معرفيا وجماليا واستمرارا في آن معا، لذا فالنص الشعري هو كتابة أخرى لتلك النصوص دون نفي لذاتية المبدع»[4].

ويرى صلاح فضل أن لبنية النص في نظره تصورين في كينونته من الإنتاجية إلى التلقي لدى القارئ وهما: «فالأول ثابت كونه مجموعة من الأبنية المركبة المتفاعلة بينها القابلة للتحليل وفك الشفرات وإعادة البناء، والتحويل، والثاني متحرك كونه «إنتاجية» تتفاعل داخله مجموعة نصوص سابقة أو متزامنة له، فهو حوار فني لممارسات متنوعة»[5].

---

(1)– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة، ع232، 1998، ص 372.

(2)– المرجع نفسه، ص 373.

(3)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 121.

(4)– مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 14.

(5)– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية للطباعة والنشر، لونجلمان، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص309.

وهكذا يبقى النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعاته بل عبر حياته كلها فإنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعاتها مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها إعادة إنتاج هذه التناقضات وإعطاؤها دلالات نابعة من الوضع السويسوثقافي لمؤلف النص»[1].

إذن يبدو أن مصطلح النص قد مثل إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يقتصر على دلالته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل اكتسب دلالات جديدة أخرى من خلال تداخله مع عدد من المصطلحات المجاورة كمصطلحي الخطاب Discourse والأثر الأدبي أو العمل Work بالإضافة إلى ذلك غدى معناه شاملا لفنون التعبير الفني الأخرى سواء كانت مقروءة أو مسموعة أو متذوقة أو منظورة ليظهر بعد ذلك مصطلح آخر هو «النص الفني» الذي يشمل أصناف الفنون بما فيها حتى الأدب.

ولكن نجد أن مصطلح النص في الكتابات النقدية أو ما بعد البنيوية قد اقترن بمصطلح «التناص Intertextualité «حيث يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر في ترابطاتها المختلفة فالنص لا يمكن أن يكون نقيا وبريئا لأنه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة»[2].

أولا: التناص عند محمد مفتاح:

فمن هؤلاء النقد العرب المعاصرين نجد محمد مفتاح[*] أحد الذين خصوا هذه الخاصية السيميائية (التناص) بكتابات واسعة، واحتكموا إليها كمفهوم وإجراء سيميائي، ولا أدل على ذلك ما جسده ضمن مؤلفه الشهير «تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص- كعنوان للدراسة[3].

ولعل هذه الثمرة التي أينعت كانت هي التي رعت جهود نقاد المغرب العربي، فهم أسبق

---

(1)- عبد العاضي كيوان: التناص الأسطوري في شعر أبو سنة، دار الآفاق العربية، ط1، 2007، القاهرة، ص 10.

(2)- أحمد ناهم، التناص في الشعر، شعر الرواد، دار الآفاق العربية، ط1، 2007، القاهرة، ص 18.

(*)محمد مفتاح : ناقد وكاتب مغربي معاصر ، ولد عام 1942 بالدار البيضاء (المغرب)، تحصل على دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب بفاس عام 1972 ، ودكتوراه من كلية الآداب بالرباط ، من كتبه : (تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص) 1985 ، و " دينامية النص : تنظير و انجاز) سنة 1977 ، و مجهول البيان) سنة 1990 و (التشابه و الاختلاف نحو منهاجية شموليته) سنة 1966 ، و (المفاهيم معالم نحو تاويل واقعي) سنة 1999 .

(3)- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط) 2005، الجزائر، ص23.

من إخوانهم المشارقة في زرع بذور التناص، فزكت دراساتهم واستطالت فروعها، فعني بهذه الدراسة محمد مفتاح، نجده قد تمثل في كتابه المذكور (تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص) استقصاء هذه الظاهرة البنيوية والتعبيرية الفنية (نظريا وتطبيقا) التي كشفت عنها مسيرة القصيدة العربية خصوصا الجديدة في تشابكاتها المتجذره مع نصوص أخرى عالقة بها، كما أشار إلى التداخل الكبير بين مفهوم التناص وعدد مفهومات أخرى مثل: الأدب المقارن و«المثاقفة» و«دراسة المصادر» و«السرقات» حيث يقول «قد يرى المطلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات» ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط»[1].

فهو هنا قد أشار إلى ضرورة تميز مفهوم التناص من المفهومات السابقة ومن خلال بلورة المفاهيم الخاصة بهذا المصطلح وحصرا للمناقشات التي أثارها في هذا الجانب أوجد محمد مفتاح عدة مصطلحات تتلخص ضمن اتجاهين هما:

1- الاتجاه البلاغي القديم:

أورد محمد مفتاح مصطلح «السرقة» كنواة للنظرية الغربية، مقترحا مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارنة، المثافقة، دراسة المصادر، ومؤكدا ذلك بقوله «أن نظرية التناص موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يدلي بها متلقوا الآداب في مختلف الثقافات ومنها الثقافة العربية»[2].

لكن الناقد دعا في مرحلة لاحقة إلى «رفض المطابقة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقاربة السرقات في النص العربي»[3] مستندا إلى عاملين:

- مصطلح السرقات هو وليد ذلك السياق الثقافي المشار إليه (التراث) وهو ليس مجمعا عليه في الآداب الغربية نفسها.

- ثم يرى أن العامل الثاني هو حسب الظروف السياقية المحيطة بشكل مصطلح «أنه من

---

(1)- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 119.

(2)- محمد مفتاح، دور المعرفة في الإبداع والتحليل، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، خر يف شتاء، 1992، ع6، نقلا عن مولاي علي بو خاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص 15.

(3)- المصدر نفسه، ص ن.

مجانية الوعي ومنطق التاريخ، أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين[1] ومن خلال ذلك دعا إلى إحياء مصطلح النقد العربي، وإعادة فهمه ودراسته ضمن سياقه الثقافي وموقعه الذي ولد فيه.

- **الاتجاه الأوروبي الحديث:**

في هذا الاتجاه حاول الناقد محمد مفتاح المزج بين السيمائية الحديثة الأوربية، كما نجدها عند دي سويسر وبين السيميوطيقا الأنجلوسكسونية عند بيرس، حيث استعمل مصطلح «التناص» مستجليا في ذلك نزعتين متضادتين لكنهما متتامتان في تحديد مفهوم التناص وهما:

- **النزعة الأولى:** نزعة أدبية تتجلى في آثار «باختين» ومن تأثر به كـــ «كريستيفا» و«بارت» «التي تعد التناص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا، وإنما كل نص هو معضد أو قالب تنص آخر سابق عليه أو معاصر له»[2].

- **النزعة الثانية:** نزعة فلسفية: تلك التي تتجلى في تفكيكية «دريدا» و «بارت» و«بول دومن» و«هارتمن» التي أثبتت أن أي نص هو عبارة عن نسيج من إحداث آتية من هنا هناك»[3].

إذن ومن خلال هاتين النزعتين صاغ الناقد محمد مفتاح تعريفا للتناص قائلا: «أما نظرية التناص فهي أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي فيها إلى كشف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة والمعاصرة»[4].

فهو هنا جمع بين النزعتين الأدبية التي تمارس ضغط الكلمة أو البنية اللغوية المفردة على نفسية الأديب أو المبدع لتخيل النص الآخر، وبين العقلانية التي تهدف إلى تحطيم المركزية الأدبية القديمة التي قام عليها الفكر البنيوي عند جاك دريدا «ومفهوم مركزية الكلمة لا يقوم إلا على تلك المركزية ذاتها التي يسعى لتحطيمها»[5].

---

(1)- المصدر السابق، ص15.

(2)- المصدر نفسه، ص152.

(3)- المصدر نفسه، ص ن.

(4)- المصدر نفسه، ص ن.

(5)- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج والإعلامي، القاهرة،دط، دت، ص 91.

إذن فإننا نعتبر دراسة محمد مفتاح من الدراسات النقدية الأولى التي أدخلت مصطلح التناص إلى النقد العربي والمعاصر وعالجته بوعي فردي واستخدمته في مجاله التنظيري والتطبيقي لمصطلح «التناص» لأن الناقد ناقش عددا من القضايا والنقاط التي تتعلق بهذا المصطلح، فيرى «أن الظاهرة التناصية شيء لا مناص منه، لأنه لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم»[1].

فالناقد محمد مفتاح يعد واحدا من الباحثين المغاربة المتخصصين في تعريف مفهوم التناص Intertextualité بكتابات واسعة، ما لبثت أن أصبحت مرجعا هاما في الدراسات النقدية المعاصرة، فالتناص كما يرى مفتاح: «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فالحياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[2].

ويتم هذا التناص على مستوى الشكل والمضمون حسب رأيه، أو كل واحد على حدى، ويرى أن للتناص مقاصده، أنه عبارة عن موقف لاستخلاص العبر، ومثل على ذلك بقصيدة شوقي التي يعارض فيها سينية البحتري «في ديوان كسرى» وإن اشتركا في الوزن والقافية والموضوع، لقد اختلفا في المقصد، فوصف البحتري لديوان كسرى يقصد من ورائه التأسي والتنبؤ بمصير الدولة العباسية أما شوقي فقد استحضر صورة الأندلس وما آلت إليه وبذلك وصل إلى نتيجة استخلص أنه لا تنظيم أمور الناس إلا إذا تولاهم من تتوفر فيه الخلال الحميدة»[3].

فشوقي لم يكن مجرد مستهلك وناقل لهذه القصيدة وإنما كانت له لمساته الفنية وعبقريته الفذة التي جعلت منه أميرا للشعراء في عصره، فيتحقق فيه القول أن إبداع شوقي هو حالة إنتاجية وليست عملية استرجاع لما هو مقروء، إذن فالتناص يمثل من خلال ذلك أقصى ما وصل إليه العقل النقدي في تحليله للنص الأدبي عبر آليات والتي سنتطرق إليها في فصلنا الموالي من هذا البحث عند الناقد مفتاح، كما نجده يتبنى الدلائلية كأداة منهجية باعتبارها «أشمل نظرية لتحليل الخطاب الإنساني»[4]. ويمكن اعتبار كتاب «تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص» من الدراسات التي راهنت على الدلائلية وقد وصلها بمفاهيم التداولية كالمنتج والمتلقي والتداول

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ص 121.

(2)- المصدر نفسه، ص 125.

(3)- المصدر نفسه، ص 132.

(4)- المصدر السابق، ص 9.

والمقصدية، مركزا في تحليله للشعر على البعد التواصلي يقول: «مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير فإن المضمون يبقى قطب العملية التواصلية»[1].

وهذا ما يجعل التناص لديه «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»[2] ويقدم تصوره لمفهوم النص والتناص بوضع جملة من المقومات الجوهرية لكل منها يشتقها من تعاريف مختلفة تكشف عن توجهات معرفية ونظرية ومنهجية موجودة في النقد الغربي، فالنص الأدبي عند: «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[3]. فلذلك قدم لنا مفتاح عدد تعريفات للتناص وهي:

1- التعالق النصي :

يرى محمد مفتاح أن الباحثين أمثال كريستيفا، ريفاتير جنين... لم يتمكنوا من وضع تعريف جامع ومانع لمفهوم التناص ومن ثم اقترح تعريفه الخاص:

- يستفاد من نصوص أخرى فيه بتقنيات مختلفة.
- يمتص فيها يجعلها من أولويات ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول) في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[4] فهو هنا يسميه بـــ «التعالق النصي».

2- التناص والتداخل مع المصطلحات:

وكان الناقد قد أشار إلى التداخل مع المصطلحات المختلفة التي شكلت ميادين الدراسات النقدية المعاصرة كالأدب المقارن، والمثاقفة ودراسة المصادر، والسرقات، وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية:

- **المعارضة:** وتعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة معلم فيه أو أسلوبه ليتعدى بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما.

---

(1)- المصدر نفسه، ص 27.

(2)- المصدر نفسه، ص 134-135

(3)- المصدر نفسه، ص 120.

(4)- المصدر نفسه، ص 121.

- **المعارضة الساخرة:** أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا... والمدح ذما والذم مدحا.

- **السرقة:** وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة... «مع إخفاء المسروق» ومع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية، فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها.

- **المعارضة:** التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير ولكن هذا معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة.

- **المناقضة:** يجيز أن المعارضة - لغة اصطلاحا- تعني أحيانا المخالفة، واتخاذ كل من المؤلفين طريقة سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة، وهذا معنى آخر نقله النقاد إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة.

ويرى محمد مفتاح أن هناك نوعين من التناص هما:

- **المحاكاة الساخرة (النقيضة)** أين يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

- **المحاكاة المقتدية (المعارضة)** التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[1].

وبعد أن يشير إلى اتفاق المهتمين باللغة لمختلف أجناسهم وعصرهم وأمكنتهم على النوعين الأساسين من التناص وهما: (المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة) يضيف أنه ينظر إلى الأمر في نسبية ثقافية، فالثقافة بين المحافظة على الأسلاف والاجترار لتراثهم، والتغير لتحولات تاريخية واجتماعية انتابتها، فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية[2].

ويتفق الناقد محمد مفتاح مع الدارسين أن الإنسان لا يمتلك القدرة على تحرير نفسه من هذه الظاهرة التناصية لارتباطها بالشروط الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، وبذاكرته التاريخية حيث يقول: «كما أن الدارسين- ماعدا الاتجاهات المثالية- يتفوقون على أن التناص شيء لا مناص فيه لأنه لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من

---

(1)- المصدر السابق، ص 122.

(2)- المصدر نفسه، ص 122.

ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم[1]. ولا يغفل دور القارئ وحصافته في تأويل النصوص وردها إلى أحدها «وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[2].

ثم يتطرق مفتاح إلى قضية أخرى هي الإنتاجية على أساس إلغاء الحدود من النص الأصلي والنص الوافد الذي يتخذ حدين هما: السلب والإيجاب حيث نجد مصطفى محمد الدهون يقول: «وثمة أمر لا بد من إثارته في أقوال مفتاح يتمثل في فكرة إعادة الإنتاج في التناص، فمفتاح يوقفنا عند طرح مهم حول الجانب السلبي، والجانب الإيجابي، لإنتاج دلالة النص إسهاما في نجاح عملية التمثيل بين النصوص:

-الجانب السلبي:

يبرز في ظن بعضهم أن ظاهرة التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده.

- الجانب الإيجابي:

ولكن يجب أن يدرك دور النصوص ذاتها في عملية إبداع وإنتاج التناص للدلالة، إذ يقول بهذا المجال»[3]. «إن الكاتب أو الشاعر معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره»[4].

3- الحوارية:

نجد أن الناقد محمد مفتاح قد استبدل مصطلح «التناص»بمصطلح آخر أكثر فاعلية، ولكنه أخذه من ميخائيل باختين Dialogisme «الحوارية» وهو عنده «الحوار» الذي استخدمه في كتابه «دينامية النص» فقد استخدم مصطلح الحوارية ضمن عنوان فرعي في الكتاب تحت اسم

---

(1)- المصدر السابق، ص 123.

(2)- المصدر نفسه، ص ن.

(3)- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر ابن العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011، ص 20.

(4)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ص 122-123.

«الحوارية في النص الشعري» وقسمه إلى نوعين:

- الحوار الخارجي:

ويرى أنه حوار النص الخارجية عن ميدانه يقول: «ونقصد بحوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه- ما يقع بينه وبينها من علاقات تعاضدية أو علاقات تنافر»[1] فيقر بذلك إلزامية الحوار إما بالسلبية أو الايجابية التي تمنحه دينامية تطورية.

- الحوار الداخلي:

هو العلاقات الضرورية بين الجمل والقضايا التي تتولد من أفعال كلامية سواء كانت متضامة أو متضادة.

ويقول أيضا: «مفهوم الحوار يمكن إرجاعه إلى نظرية العمل وهي ماركسية سوسيولوجية وابستومولوجية تقول بالسيرورة والتطور... فهذه نظرية سكونية وفيه ندرس العلاقات، علاقات التضار، والتضمين وندرس تطور النص، فإنه يندرج في الحوارية والتفاعل»[2].

والدليل المؤكد على استخدامه لمصطلح الحوارية Dialogisme اهتمامه في كتابه دينامية النص (تنظيرا وانجازا) بالحوارية في النص الشعري، حيث تناول فيه عدة قضايا عديدة للشاعر «لسان الدين بن الخطيب» وإن اضطر إلى تجاوز النصوص الشعرية أحيانا إلى نصوص سردية، ليختبر المنهج وصلاحيته في مختلف الأجناس التي تناولها الناقد في كتابه المذكور آنفا.

وفي ميدان التناص ألغينا أن الناقد محمد مفتاح ركز في جهوده النقدية على جوانب ذات أهمية في المتن الشعري العربي وهو كما أسلفنا الذكر (الحوارية في النص الشعري)، وهو الجانب الذي ركز عليه جل الباحثين، إلا أن الناقد هنا لم يقف إلا قليلا عند الثنائية التي وقف عندها النقاد طويلا، وهي **العلاقات التعضدية، والعلاقات التنافرية** بل تجاوزها إلى ما هو أهم وهو الكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص، وبخاصة النصوص الشعرية، كما حاول الناقد أيضا التفرقة بين النص المركزي الذي يتخذه الشاعر هدفا لإقامة حوار معه، ويستخدم النصوص الفرعية المساعدة، الآتية من منابع متعددة... ويزيد الناقد على العلاقتين اللتين فرق بينهما

---

(1)- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص82.

(2)- المصدر نفسه، ص 152.

الباحثون فيرى للعلاقة الأولى أي التعضدية مفهومها الفرعي وهي:

- التبجيل والاحترام والوقار: كما رأى أن للعلاقة الثانية أي التنافرية مفهوماتها الفرعية أيضا وهي: الاستهزاء والسخرية والدعابة[1].

وينهي الناقد ما أفاض فيه من حديث عن (الحوارية في النص الشعري) قائلا: «عملية حوار النصوص ليست سهلة يسيرة لمعيد الإنتاج كما أنها ليست هينة لضبط آلياتها ومؤولها»[2].

ومع أن هناك مؤثرات تجعل التناص يكشف عن نفسه في رأيه أيضا هو: «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعه معرفته وتدرجه على الترجيح»[3].

4- التحويل:

إن من خلال قراءتنا للدراسات التي قدمها الباحث محمد مفتاح والتي خص بها التناص، ألفيناه في موضع آخر قد اعتبر أن عملية التحويل داخل البنى الداخلية للنصوص الأدبية يتدرج ضمن مفاهيم التناص «إن مفهوم "**التحويل**" أيضا هو مفهوم سيميائي وأساسي ومعنى ذلك أن كل نص هو تحويل لنص أو نصوص سابقة عليه»[4].

5-التخاطب:

إن من خلال تعدد المناهج النقدية في دراسة تحليل الخطاب الأدبي والتي اعتبرت النص في بنيته الإنشائية هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة منه، حيث تتصارع وتتداخل بعد أن تمثلها الكاتب في نصه- نرى من النقاد من توجه إلى فك نسيج هذه البنية النصية الجديدة ومحاولة الرجوع إلى مكوناتها الأولى والطريقة التي تمت من خلالها عملية صياغة النص إنشائيا ودلاليا، فطفت على سطح النقد عدة مقاربات مصطلحية هذا ما أشار إليه محمد مفتاح: «مما شاع من المفاهيم من الدارسين مفهوم «التخاطب» وقد كتبت فيه، أبحاث كثيرة، ومع ذلك فقد غادر الباحثون متردمات، ولتبيان هذه المغادرة فإننا نقترح تناولا جديدا يستند إلى مقاربتنا للتوازي وإلى

---

(1)- المصدر السابق، ص 82.

(2)- المصدر نفسه، ص 102.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 131.

(4)- مولاي بو خاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2005، ص 153.

مقاربة غيري للمقايسة»[1].

فنجد أن الباحث قد أعاد ترجمة مصطلح Intertextualité بلفظ آخر هو «التخاطب» الذي يعني في أبسط تعريفاته «وجود علائقي خارجي بين أنواع من الخطاب وداخلي بين مستويات اللغة وتتراوح درجة العلاقة من (أ) إلى عدد ما، والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا مما يفرض أن يكون هناك خطاب أصلي وأنواع من الخطابات فرعية، وقد يستخلص من الخطاب الأصلي إذا كان كاملا ونموذجا أمثل بنية مجردة، تصير هي البنية المرجعية للبنى الفرعية الأخرى»[2].

ويمكننا أن نجمل أهم المحاور التي اعتنى بها محمد مفتاح في مجال التناص Intertextualité أو الحوارية في النقاط الآتية:

- التناص الخارجي:

وهو ما يتعلق بنصوص الكاتب الواحد، وما يحدث فيها ما علاقات «لأن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وقد تضمن من الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه»[3].

- التناص الداخلي:

وهو ما يتعلق بنصوص مختلفة كتبها كتاب عديدون، وتحاور معها الشاعر أو الأديب بالامتصاص او التجاوز «من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام أو المقال ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها وزمانيا في حيز تاريخي معين»[4].

- التناص (Intertextualité): في الشكل والمضمون:

يظهر بادئ ذي بدء أن التناص -حسب الناقد- لا يكون بالمضمون لأننا نرى الشاعر يعيد

---

(1)- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص44.

(2)- المصدر نفسه، ص 44.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 125.

(4)- المصدر السابق، ص 125.

إنتاج ما تقدمه إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة عالمة أو شعبية...

وينتقي منها صورة أو موقفا دراميا تعبيريا ذا قوة رمزية، ولكن بات من المسلم به اليوم أنه لا مضمون خارج الشكل بل لعل الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص (Intertextualité) وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك[1].

ومما سبق نجد أن اهتمام محمد مفتاح بمفهوم هذه الظاهرة (التناص) نظرا لأهميتها في تحليل الخطاب الأدبي باعتباره مفهوما يقول بتداخل أي تعالق النصوص وتناسلها فيما بينهما، وهذا يعني ليس هناك نص لا يعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، فالنص المنتج ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها الشاعر/ الكاتب من منظوره ليقدم نصه الجديد.

ولذلك توصل أغلب النقاد العرب خصوصا المعاصرين الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص إلى استخراج نصوص سابقة من النصوص المدونة وهذا ما كان عند ناقدنا محمد مفتاح، بحيث تناول (التناص كليا و لم يفصله إلى أنواع أو أقسام فنجده قد تناوله بصورة شمولية، وهذه الشمولية لم تنل عنده في التناول النظري لهذا المفهوم إلا توظيفا سطحيا فيها في استخراج جميع ما تضمنه النص من تناص، فكانت وجهة نظره حول التناص «أنه ذا ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية»[2].

كما تحدث الناقد «مفتاح» عن ثنائية: **الشاعر/الكاتب** في النصوص التي ظهرت في خطابه الشعري، فيرى أن الملتقى المتمرس يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية (التناص) يتم التواصل مع نصوص سابقة وكأن النص الأدبي حسب رأيه ينفتح عبر كثافة التناص على أفق لا متناه، فقد جعل لذلك شروطا وهي:

- الشرط الأول:

يجب على الشاعر أن لا يفصل في ذكر الأحداث التاريخية وإنما يحيل على ما اشتهر منها، فالإحالة بأنواعها لا تخرج عن الترغيب والترهيب والتعجيب.

---

(1)- المصدر نفسه، ص 130.

(2)- المصدر السابق، ص 120.

الشرط الثاني:

وهو استقصاء أجزاء الخبر المحاكاتي، فالشاعر لا بد أن يتتبع أجزاء الحكاية، ويستقصي أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به، وتأتي هاته الأحداث مرتبة ترتيبا متتاليا فهو بهذا يقدم لنا الشاعر صورة لواقع مضى يصور لنا الارتباط الوثيق من فن الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ مثل «ابن دراج» و «ابن عبدون» و«الرندي» فالشاعر الآخذ العبارة إذا كان محسن لها عن الشاعر المأخوذة عنه واختياره للوزن الرشيق حتى يكون للنفوس قابلية لها، كان هو أحق من سابقة وخاصة أذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع لآخر، بحيث لا يتضح أثر النقل ويشير أيضا محمد مفتاح «إلى أن (التناص) ليست غايته مسايرة النصوص الأولى، بل اتخاذ الشاعر/الكاتب الأخذ أسلوبا جديدا مغايرا» تناصه مع الشعر الجاهلي لا يهدف إلى مسايرته، ولكن لينسف قيوده ويتهكم على تقاليده الفنية المتوارثة»[1]. فيكون بذلك الشاعر قد هضم الشعر الجاهلي غير أن دلالته تدور في فلك نظام استشاري قديم:

فالتناص رؤية صاحبه للعالم أي هو حدث لغوي خلاصة أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه لذلك أصبح هذا المصطلح شفرة نقدية لتحليل الخطاب الأدبي يمثل النظرية الشعرية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه جيولوجيا معرفية ترقد في صمته الوهمي العديد من العلوم والفنون والتخصصات»[2].

إن ما قدمه الدكتور الناقد محمد مفتاح من جهود في دراسة ظاهرة التناص تعد الخطوة الأولى على هذا السبيل وهي جهود عميقة وجادة ومع أنه ذهب مذاهب شتى في محاولة تحديد الأطر والمفهومات والعناصر والمكونات النصية والملفوظية لهذا المصطلح الغربي في تراثنا الأدبي.

فهو لم يصل بدقة متناهية إلى ما أراد، فتعددت آراؤه وتشعبت مسمياته لهذا المصطلح والسبب في ذلك يعود أصلا إلى أن هذا المصطلح لا يحمل مفهوما دقيقا وواضحا وصريحا في ثقافتنا عموما أو في لغتنا وأدبنا خصوصا.

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 133.

(2)- المرجع السابق، ص 120-128.

ثانيا: التناص عند محمد بنيس

ومن النقاد المغاربة السباقين إلى ولوج عالم التناص إلى موضوعه تعريفا وتطبيقا وتنظيرا نجد الباحث المغربي والناقد: الدكتور محمد بنيس.

تعتبر دراسة محمد بنيس الموسومة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) مقاربة بنيوية تكوينية سنة 1979 من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي، إذا اعتمد مفهوم التناص كأداة نقدية لقراءة المتن الشعري المغربي آنذاك، حيث ذهب الناقد إلى أن النظر الشعري هو بنية لغوية منفصلة عن العلاقات الخارجية للنصوص وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها النص الغائب، كما يرى «شبكة تلتقي فيهما عدة نصوص، استطاع الشاعر أن يجعل منها كتره الشعري، وذاكرته الشعرية وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالتقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي»[1].

ولقد استعمل محمد بنيس مفهوم التناص Intertextualité كأداة للقراءة الخارجية للمتن المدروس، وذلك باستناده على «جوليا كريستيفا Julia Kristiv» وتزيفيان تودروف Telvnten Todorov فاعتبر أيضا أن النص الشعري بنية لغوية متميز، «فتعددت قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة»[2].

ولقد كانت قراءة محمد بنيس لمصطلح التناص في إطار المسعى التنظيري تنصب أساسا حول تعقيد العلاقات النصية بإيجاد بدائل مصطلحية لهذا المصطلح، ولعله كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع محاولا عرض تصوراته الفكرية ومفاهيمه المختلفة والخطابة التي يكشف عنها منذ بداية تعدد المصطلح.

لقد تناول الدكتور محمد بنيس «ظاهرة التناص في رسالته (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وكذلك في أطروحته (الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها وكتاب (حداثة السؤال). ولعل أهم المصطلحات التي قدمها الناقد في مؤلفاته المذكورة آنفا هي:

---

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985، ص 251.

(2)- المصدر السابق، ص 253.

1- التداخل النصي:

لقد استبدل (محمد بنيس) بعض مصطلحات «التناص: بمصطلحات جديدة في كتابة (ظاهرة الشعر المعاصر، وحداثة السؤال) إذا أطلق على مصطلح "التناص" مصطلح «التداخل النصي» الذي يحدث نتيجة تداخل نصي حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي تعيد قراءته أي مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته[1] وهذا النص متحقق في النص القديم والمعاصر» بعقله ووجدانه نحو مفهوم الإنسانية قديمها وحديثها، مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة، والفنون غير الأدبية، من تشكيل، ومعمار وسينما، ورقص، ومسرح، بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية والقانونية بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية[2].

وهذا ما جعل النص المعاصر نصا مركبا، يصطدم فيه القارئ بهذا العالم الغريب من التركيب الكيميائي لمصادر ثقافية متنوعة يصعب تحديدها بدقة[3]، حيث «تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب... دون معرفة حقيقة النص الغائب، وتخريج معاينة وإضاءة ظلماته الرمزية»[4]. كما تناول هذا المصطلح بترعة التداخل النصي في كتابه الشعر العربي الحديث- بنياته وابدالاتها يقول: «إن التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديما أم حديث»[5] فهو يقر بشمولية المصطلح وغزوه للأثر الأدبي عامة سواء كان النص تراثيا أم حديثا ومعاصرا.

2- النص الغائب:

لقد استعمل محمد بنيس مصطلح «النص الغائب» كمرادف لمصطلح «التناص من خلال قراءة الشعراء للنصوص السابقة وإعادة صياغتها وفق مقتضيات السياقات المعاصرة لضمان

---

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

(2)- المصدر نفسه، ص250.

(3)- جمال مباركي، التناص وجمالياته، ص 96.

(4)- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص349.
محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها، دار توبقال للنشر، ط3، 2001، ص 181.

(5)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

النص: «ولذلك يكون النص الشعري هو مجموعة من النصوص... ولذلك كان النص إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة يمكن أن تحول النص إلى صدور أو تغيير أو اجترار، وهذه القوانين تحديد للطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة» ويعرف أيضا «النص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستثمرة التي يحتويها النص الحاضر وتعمل بشكل عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته»[1].

إذن فعملية (التناص) هي عملية بعث التراث الحضاري من جديد فالنصوص المغمورة (الغائبة) أو الميتة المهملة دلاليا، وإيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها وتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها، وهذه الفكرة تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص سواء كان قديما أم معاصرا، غير أن المعاصر يحفل بقراء للنصوص الأخرى، هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم[2].

وهذه إشارة إلى أهمية القراءة ومهارات القارئ حتى يقوم بهذه العملية فالشاعر الفذ هو من امتلك القدرة على هضم ما قرأ واستطاع أن يطهره في بوتقة الذات، فالنص الشعري هو تحصيل ما قرأ وحفظ وسمع، وبهذا يحدث التفاعل الخصب بين النصوص التي تبتكر الأعمال الأدبية وبالكشف عن هذه النصوص الغائبة وطريقة توظيفها، نتعرف عن مدى أصالة الفنون القولية وما حوته من جدة وابتكار فالتناص يوصفه تداخلا بين النصوص لا ينفي الأصالة والتفرد والتجدد، لأن الشاعر وهو يحاور هذه النصوص لا يعيد كتابتها بشكل نمطي اجتراري جامد بل تخضع تلك المحاورة لقاعدتي الإحلال والانزياح مما يجعلها توجه الدلالات في النص المقروء بشكل خفي «مما يجعل النص متاهة لا نهائية، تنتشر خلف صمته الوهمي علاقات وقوانين ونصوص يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة»[3].

---

(1)- المصدر نفسه، ص 253.

(2)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 252.

(3)- المصدر السابق، ص 251.

3- هجرة النص:

أما في كتابه «حداثة السؤال» فقد استعاض مصطلح «التناص» بمصطلح «هجرة النص» الذي شطره إلى شطرين، فهناك (نص مهاجر) وهو النص الغائب و(نص مهاجر إليه) النص الحاضر وهذا المفهوم اهتدى إليه الناقد نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب، وهو أيضا «يرصد هجرة النص المشرقي إلى النص المغربي كما انتهى إلى تحديد سمات القانون العام لهجرة النص[1].

وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم له هذه الفاعلية، وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء.

وهذه الهجرة لا تتم لأي نص أدبي، وإنما للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة التي من خلالها يقرأ و«يعيد إنتاج همسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان وعاملا رئيسيا في تحويله وتحرره»[2].

يعني مما سبق أن هنالك نصا تفر إليه مجموعة من النصوص يستوعبها هذا النص المهاجر إليه ويبلورها ويمتصها، فتتعرض لعملية تحول كما يقول محمد بنيس «غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة مستوى تأمل الكتابة ذاتها»[3].

ويبدو أن محمد بنيس في تقسيمه لمصطلح «هجرة النص» متأثر إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي جيرار جنيت الذي وضع تصنيفات محددة للتناص تبدأ بـــ «التعالي النصي» Transe cendance الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر وانتهائه بـــ «المناص Para texte» «الميتانصNeta texre» الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في

---

(1)- خديجة جليلي، جماليات التناص في شعر أمل نقل، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2008.

(2)- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط والمغرب، ص 96-97، نقلا عن جمال مباركي، التناص وجمالياته- الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.

(3)- المصدر السابق، ص 85.

خطابه الأدبي[1]. يحدد محمد بنيس القانون العام لهجرة النص الذي يتلخص فيما يلي:

– إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.

– إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطر أو غير مؤطر زمانا ومكانا.

– إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر[2].

4- النص الصدى والنص الأثر:

ومن خلال دراسته لنموذجي قصيدة السياب «غريب على الخليج» وقصيدة «وراء الماء» لمحمد الخمار الكنوني نرى الناقد بنيس قد تناول مفهوم التناص تحت مصطلحين آخرين هما: النص الصدى والنص الأثر يقول: «كان بإمكاننا أن نتناول هنا، هجرة النص إلى النص الصدى في الشعر العربي الحديث برمته، ومن التقليدية إلى الشعر المعاصر ثم قراءتها من خلال قديم الشعر العربي وحديثه»[3].

ويرى أن هذان النموذجان المذكوران آنفا يمثلان لنا «هجرة النص الأثر إلى النص الصدى، ولكن هجرة النص تبلغ النص الأثر هو الآخر... ونقصد به النص الأثر في المركز الشعري وعلاقته بالنصوص التي هجرت إليه»[4].

5- النص الموازي:

كما نجد أن محمد بنيس يطلق على التناص مصطلحا آخر هو "النص الموازي" ويقصد به الطريقة التي بها يضع كتابا من نفسه ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه[5].

فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو

---

(1)– سعيد تيطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 28.

(2)– محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 97.

(3)– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 201.

(4)– المصدر السابق، ص 203.

(5)– محصول سامية، التناص: إشكالية المصطلح والمفاهيم مجلة دراسات سيمائسة أدبية مركز البصيرة، الجزائر، ص 79.

غير مباشرة.

ويعرف بنيس النص الموازي بأنه تلك «العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن واحد تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتتفصل عنه انفصالا»[1].

لقد واكب النقاد العرب في العصر الحديث النهضة الأمريكية والأوروبية، آخذين منها الكثير من الفلسفات والنظريات الأدبية، محتدين بنقاد الغرب ولذا اتجهوا إلى ترجمة بعض النظريات النقدية فكان لهذه الدراسات صدى واسع في مجال النقد الأدبي، وبعد مصطلح التناص من السيمائيات الحديثة الغربية الأصل، وهو مفهوم له فعاليته الإجرائية، كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة والتحليل البنيوي، وهو مظهر استقطب كثيرا من الباحثين ورواد الدرس السيمائي في أوروبا والبلدان العربية أيضا، فتعددت المفاهيم والمصطلحات وراء اللفظ الواحد بين مترجم لوقائع المصطلحات الجديدة ومعتمدا على جذور التقدم العربي القديم.

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب الشعري، معالجة تفكيكية سميائية، مركبة، لرواية زقاق المدن، سلسلة المعارف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص278.

ثالثا: التناص عند عبد المالك مرتاض

في الجزائر نجد الناقد عبد المالك مرتاض(*) في بداية مشوار الكتابة بدأ أكثر احتكاما إلى المفهوم السيمائي في المعاصر، مبررا أهمية المصطلح من الكتابة النقدية بالقول «إن هذا التناص للنص الإبداعي كالا وكسجين الذي لا يشتم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه يعني الاختناق»(1).

ثم أشار «واحسب أن المصطلح –التناص المعاصر– الذي هو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية أدق على الحال»(2)، وفي ذلك إشارة واضحة إلى المصطلح الفرنسي (Intertextualité) كمفهوم فيه نصان أو أكثر يتعارضان أو يتضاربان أو يتنافسان»(3).

أما الوجه الآخر، في تعريفه للتناص (Intertextualité) قائلا: «أن التناص تبادل التأثر، تأثير مبدع بآخر».

وهو تشرب: تشرب مبدع بأفكار آخر، أو آراؤه أو أسلوبه.

وهو تأثير: تأثير هذا التأثير، وذلك الشاعر في هذا النص.

وهو تضاد: يختلف واحد مع الآخر، فيكتب ما يكتب على سبيل التضاد.

وهو تشابه: تشابه كتابه بكتابه وكلام بكلام.

وإن شئنا تلاقي أفكار ونظام أطراف أو توارد خواطر(4).

(*)-عبد مالك مرتاض : أكاديمي وناقد جزائري ولد سنة 1935 بتلمسان " الجزائر" تحصل سنة 1970 على درجة الدكتوراه الطور الثالث من جامعة الجزائر ، رئيس مجمع اللغوي الجزائر ، رئيس المجلس العلمي بمعهد اللغة العربية و آدابها بجامعة وهران ، ورئيس مجلة " تجليات الحداثة " التي يصدرها معهد اللغة في الجامعة ، ومن كتبه : نظرية النص الأدبي و " دراسة تفكيكية سيمائية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، و" تحليل الخطاب السردي " شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة و " نظام الخطاب القرآني " و" قراءة النص ".

(1)–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة، الرواية «زقاق المدن» سلسلة المعرفة– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 278.

(2)– مولاي علي بو خاتم، الدرس السيمائي المغاربي، ص 134.

(3)–عبد المالك مرتاض، بين التناص والتكاتب– الماهية التطور، مجلة قوافل النادي الأدبي، الرياض، السعودية، السنة، ع7، 1996، ص 188.

(4)– المرجع السابق، ص 188.

بعد هذا عاد الناقد يطرح بعض وجهات نظر مختلفة في التناص (Intertextualité) قائلا: «إن التناص تفاعل وتبادل العلاقة بين نص وآخر أما على سبيل الاقتباس أو المعارضة أو التضاد»[1].

وغير بعيد عن هذا التمثيل عد «كل نص تشرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة أخرى»[2] معتبرا الخطاب بأنه وحده غير مغلقة داخل نسيجه بل هو وضع لعمل نصوص أخرى مضمنة.

1-التكاتب:

أما الشكل الثاني من المصطلحات التي اقترحها الباحث هو القول بمصطلح «التكاتب» مميزا بينه، وبين التناص، فالأول مرسوم بالعموم، شمل اللغة والأسلوب والأفكار، والثاني أكثر خصوصية قريب من التأدب، حيث برهن على اطلاقة التكاتب ومواءمته للمفهوم انطلاقا من قوله: «فعلينا أن نتصور جريان مصطلح التناص في الكتابات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية واللاهوتية وسواها، مما يزيد من تنصيب مفهوم التناص وخطورة تعميمه، وهما أمران يجعلان غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي الخالص... وتأسيا على هذا التصور، استحدثنا ما نطلقه عليه التكاتب...».

أما بخصوص المبررات التي استند إليها الناقد لإطلاق مصطلح التكاتب هي:

التناص	التكاتب
- عام يشمل اللغة والأسلوب والأفكار. - مفهوم يطلق على كل شيء وعلى تبادل التأثر بشكل أو بآخر.	- أكثر خصوصية ويعني التأدب. - تأثر الكاتب بكتابات أخرى.

2-التفاعل:

ولقد أوجد الناقد عبد المالك مرتاضى مصطلح آخر معبرا عن التناص وهو «التفاعل» في قوله «أن التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى الشفوية والعلمية فهي تنضوي تحت مفهوم «التناص» كما تنضوي تحت مفهوم التكاتب»[3] ثم أضاف «وأصل فكرة

---

(1)- المرجع نفسه ، ص 189.

(2)- المرجع نفسه، ص 196.

(3)- المرجع السابق، ص 200.

هذا المفهوم تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير إما بصورة مباشرة بنص، تتضمن نصا، وبصورة غير مباشرة»[1].

ومن خلال تعامله مع مصطلح التناص نجد الناقد يظهر محاولة تجاوز حدود النقل والتعليق الهامشي على انجازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب ودعوته إلى تفحص النقد العربي في عهوده الراهنة، مقترحا مصطلحا آخر نذكره فيما يلي:

3-الاقتباس: Adaptation:

بالقول: «وهو إن شئت- أي التناص- اقتباس، وهذا مصطبح بلاغي محض، ولكنه الآن مسطو عليه من قبل السيميائية التي التحقت بالنشاطات، واستراحت، بل إنها ألحقت أيضا الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص بكل جرأة»[2].

وفي هذا المضمار أشار الناقد إلى مسألة التناصية «شرط لقيام كل نص وهي تلازم المبدع مهما كان شأنه، فلا بد لأي نص أيا كان نوعه من أن يعتمد على نص سابق يحاوره ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا، إلا باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة، ومن مخزون ثقافي»[3].

تتخذ العلاقة النصية عند مرتاض أحد الشكلين، إما أن تكون مرئية مباشرة، أو غير مرئية، وغير مباشرة، ومعظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني، واعتبر المصطلحات «التناص» و«السرقات الأدبية» و «المعارضة» و«الاقتباس» عبارة عن شكل واحد من العلاقات التناصية ولكن بتسميات متعددة «والتناص» عنده في أبسط صوره هو «تحاور طائفة من النصوص، وتظافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها»[4]. وبناء على هذا فإن كل نص هو تشرب لنصوص أخرى ومن ذاتها وملامستها.

إذن فالتناص هو أن يجعل نصوصا عديدة تلتقي في نص واحد، فتتصارع يبطل أحدهما

---

(1)- مولاي علي بو خاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص 136.

(2)- عبد الملك مرتاض، بين التناص والتكاتب، ص 136 .

(3)- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع2001، كانون الثاني 1988، ص 55.

(4)- المرجع السابق، ص 91.

مفعول الآخر، وتتلاحم فيما بينها إذ ينجح النص الراهن لاستيعابه النصوص الأخرى، وتدميرها في الوقت ذاته إنه إثبات ونفي تركيب، والتناص كما أرى ليس سرقة وإنما هي قراءة جديدة أي كتابة ثانية، ليس لها نفس المعنى الأول.

5-التناص العائم والابتداع:

آخر الإشارات فيما تناوله مرتاض في قضية هذا المصطلح نجده في هذا الإجراء السيمائي قد أثار مصطلح التناص العائم ثم اقتراحه لمصطلح الابتداع كضرب من ضروري التناص Intertextualité المجسد الذين من خلاله يظل المبدع يجول حول نص واحد هو أصلا ثمرة لجملة من النصوص»[1].

رابعا: التناص عند عبد الله الغذامي:

عندما شاع مصطلح التناص في حقل الدراسات النقدية العربية المعاصرة حاول النقاد الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل النص أو بين نصوص مختلفة مما أدى بذلك إلى الدخول في إشكالية التعريف، فبذل النقاد في ذلك جهودا مستفيضة لإيجاد مفهوم واضح ودقيق لمصطلح التناص. من بين النقاد المعاصرين نجد الناقد السعودي عبد الله الغذامي[*] والذي تناول الموضوع بصراحة في كتابه الموسوم بـــ: «الخطيئة والتكفير» حيث أطلق عليه:

1- تداخل النصوص

«على أن كتاب الخطيئة والتكفير » لعبد الله الغذامي الذي صدر عام 1985 هو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربية لم يستعمل هو أيضا مصطلح التناص صراحة، ولكنه أورد تحت مصطلح «تداخل النصوص»Intertextualité وقد علق الغذامي على هذا المفهوم بأنه متطور جدا في كشف حقائق التجربة الابداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في

---

(1)- عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب قصيدة "أشجان يمانية"، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 39.

(*)—عبد الله الغذامي، أكاديمي وناقد سعودي، ولد سنة 1946، أستاذ النقد والنظرية بجامعة الملك سعود بالرياض، حاصل على درجة الدكتوراه من بريطانيا، صاحب مشروع النقد الثقافي، كان عضوا ثابتا في المماحكاة الأدبية التي شهدتها الساحة السعودية، ونادى جده الثقافي في فترة الثمانينات بين الحداثيين والتقليديين، ومن كتبه "الخطيئة والتفكير"، "قراءة نقد لنموذج لساني معاصر"، و"قراءة في النظرية النقدية العربية"، و"بحث في الشبيه المختلف".

الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها»[1] ومن باب تعميم الفائدة نجد أن الغذامي يعتقد أن «تداخل النصوص يتم عبر نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى»[2] وفي ضوء هذا التحديد قدم تفسيرا للمصطلح، معتبرا التناص Intertextualité يضع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، ومن ثقافات متعددة ومتداخلة»[3].

وإستراتيجية التناص/ تداخل النصوص احتلت ثلثي كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير» حيث نظر الغذامي إليها من زاوية منهجية محددة فعلها منذ البداية «مصطلح سيمويولوجي وتشريحي»[4] وهذا يعود إلى أن المبدأ العام للتناص هو مبدأ الحضور والغياب، حيث يستمر النص غائبا غير محور لأنه «ثمة شيء عنه على الدوام غائب، ولهذا ينفي نفسه ليكون معنى مختلفا، بل ومخلفا في قراءة كل قارئ»[5].

ولذلك صح التداخل النصي جدا من حدود النص الذي يعد – في نظر الغذامي– خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، الكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص الآخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب[6].

ثم يختزل الغذامي إستراتيجية تداخل النصوص في محاولة منه لتبسيط المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي، فيضع هذه المعادلة النظرية.

التاريخ الكلي ← تاريخ كل كلمة لا عدد الكلمات في النص: المجموع الكمي للنصوص المتداخلة في هذا النص[7].

إلا أن الغذامي ينبه إلى أمر مهم يتعلق بتاريخ الكلمات يصعب تحديد تاريخها فيقول: «ولأننا لا نملك القدرة على تقرير كامل التاريخ أي كلمة فإن قيمة المعادلة تنبع من اقتراحها بأن

---

(1)– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 254.

(2)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى الشريحية)، ص 83.

(3)– عبد المالك مرتاض، بين التناص والتكاتب، مرجع سابق، ص136.

(4)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 288.

(5)– رولان بارت، نقد وحقيقة، (مقدمة المترجم)، ص 8.

(6)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 52.

(7)– المصدر السابق، ص 53.

النصوص المتداخلة لا حصر لها»[1].وهنا تكمن أهمية المعادلة حيث تعيننا على اكتشاف تكون النص الذي يعد مجموع ثقافات متنوعة لذلك فهو يتسم بالتعدد الدلالي ولا نهائية المعنى، أي أن النص يتكون نتيجة انتقال نصوص أخرى إليه.

ويجعل الغذامي من مصطلح النصوص المتداخلة مصطلحا سيمولوجيا تفكيكيا، يرتكز على أن النصوص كثير إلى نصوص أخرى، ويستقر الغذامي مفهومه للتناص ومن هذا المنطلق السيميولوجي الذي تتضافر فيه نظرية النصوص المتداخلة مع نظرية الإشارات الحرة لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه، ويتجدد بتجدد قراءة النص[2].

إضافة إلى ذلك فقد استعمل عبد الله الغذامي مصطلحات فرعية مكملة:

2- النص المتداخل:

ويقوم هذا المصطلح على مبدأ الاقتباس، ومن ثم تداخل النصوص لأن أي نص أو جزء لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر»[3] كما أنها «لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بما تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد (...).

وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية، تكشف لنا السياق على أنه ذو طبيعة اعتباطية[4].

ولعل هذا ما دفع الغذامي إلى نبذ مقولة السرقات في المفهوم العربي القديم، فيقول: «أن هذه النظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الكافر على الكافر بلغة بعضهم، وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقاتها السابقة، أي الكلمة وتاريخها أو نظرية التكرارية كما نقلنا هنا»[5] وهو بذلك ينفي وجود سرقات أدبية لأن ذاكرة الأفراد ما هو إلا مخزون ثقافي، ولعل رأي الغذامي يعود بالدرجة الأولى إلى محاولة إكساب مفهوم

---

(1)- المصدر نفسه، ص 53.

(2)- رابح بن خوية: جماليات القصيدة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص 208.

(3)- عبد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 52.

(4)- المصدر نفسه، ص 53.

(5)- المصدر السابق، ص 53.

التناص صفة إيجابية وسمة جمالية تتجلى بها النصوص المنتجة وإبعاد تلك الصفة السلبية المتينة التي تعارف عليها المفهوم البلاغي القديم في نظرته إلى تفاعل النصوص.

من الملاحظ أن الغذامى يفضل مصطلح «تداخل النصوص» الذي جاء به من باب معنى (التفاعل) وهو إحدى صيغ الفعل المزيد الذي يدل على معنى التداخل.

كما نشير إلى أن اختيار الغذامي للبديل المصطلحي (تداخل النصوص/ مداخلة نصوصية أو النصوص المتداخلة) هو مقابل للمصطلح الأجنبي Intertextualité، أما مصطلح نص متداخل نص بديل للمصطلح الأجنبي Intertextualité، فعرف النص المتداخل «هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أو لم يع»[1].

3- النص ابن النص:

لقد صاغ الغذامي مقولة جديدة متمثلة في (النص ابن النص) مفادها أن النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تعمل (جينات) أسلافها، كما أنها تتمخض عن (بذور) لأجيال نصوصية تتولد عنها»[2] ولا يخفى ما بين حديث الغذامي من تناص مع نظرية هارولد بلوم الشهيرة (التأثير وإساءة القراءة) حيث أن بلوم يرى أن «الشاعر القوي (Strong Preet) يكيف النص السابق (الأدب) مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به بهدف التخلص من التأثير المثل الذي تمارسه عبقرية الأب»[3] فالشاعر اللاحق (الابن) يحسد الشاعر السابق (الأب) لكنه يعجب بقصيدة (الأم) التي يسعى إلى تملكها وتجاوزها عن طريق كتابة قصيدة أخرى له أنقاضها تستوعبها وتراجعها وتعيد قراءتها»[4].

4-النصوصية:

يذكر الغذامي الاستقرار في كتابه: (تشريح النص) لمصطلح (النصوصية) وذلك في معرض قراءته لنص شعري في ضوء التناص، مطلقا عبارة رددها في كتابه الخطيئة والتكفير وهي: أن التناص مصطلح سيميولوجي تشريحي» والملحوظ في الفقرة السابقة أن الغذامي لم يضع حدا مانعا جامعا للتناص فحسب، بل تركه نسيجا من المصطلحات التي ندرجها ضمن مظلة التشريح

---

(1)- المصدر نفسه، ص 288.

(2)- الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص 54.

(3)- وناس صمودي: التيارات النقدية عند عبد الله الغذامي، مذكرة ماجستير، جامعة عنابة، 2011، ص 127.

(4)- إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 19.

والسيميولوجيا...

فنظرة الغذامي تقوم على فهم للتناص تقوم على فهم دقيق لوظيفة الإبداعية التي تشكل احتمالية الدلالة من خلال إشارات النصوص المتداخلة والمنفتحة على التاريخ والمستقبل[1].

كما نلاحظ بأن الناقد تأثر بالنقاد الغربيين من خلال المصطلحات التناصية: «واللافت للانتباه، أن الغذامي يترجم التناص ترجمات شتى من مثل: تداخل النصوص، المتداخلة، النصوصية، ثم يورد تعريفات عديدة له، يتكئ على مقولات وتفسيرات كل من: بارت، كريستيفا ورنفانير...[2].

خامسا: التناص عند سعيد يقطين:

وفي ذات البيئة المغاربية نجد سعيد يقطين[*] في كتبه النقدية هو أول من استثمر التناص Intertextualité، في دراسته حول الرواية ففي كتابه (انفتاح النص الروائي) قد اعتمد على الشعرية مستثمرا في ذلك تنظيرات جرار جينيت Gerard Genette حول المتعاليات النصية، ومن مصطلحاته:

1-التفاعل النصي:

تعرض يقطين إلى ما أسماه بالتفاعل النصي، فعمد إلى ترجمة مصطلحات جيرار جنيت باحتراز قائلا: «إننا نستعمل «التفاعل النصي» مرادفا لما شاع تحت مفهوم «التناص» Intertextualité أو المتعاليات Transtextualiter كما استعملها جنيت بالأخص، يفضل «التفاعل النصي» بالأخص، لأن التناص في تحديدنا الذي تنطلق فيه من جنيت – ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي، كما سنبين ذلك ونؤثره على «المتعاليات النصية» أو «عبر النصية» كما يستعملها جنيت (...) وعلى الرغم من أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن التعالي Trans

---

(1)- المرجع نفسه، ص 19.

(2)- المرجع نفسه، ص 19.

(*)-سعيد يقطين: ناقد مغربي مهتم بالسرديات، ولد في الدار البيضاء 1955 أستاذ جامعي في كلية الرباط، ومن كتبه النقدية «التحليل الروائي» و «انفتاح النصر الروائي» و«قال الراوي» أجرى تطبيقا جزئيا على بعض النصوص من (الوقائع الغريبة) «لإيميل حبيبي» ومن «الزمن الموحش» «حيدر حيدر» ومن «الزيني بركات» «جمال الغيطاني» ولكنه يعود إلى تطبيق هذه الآليات النصية في مقاربة السرد على نصوص روائية كاملة في كتاب مركز ثان بعنوان (الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث).

endance قد يوحي ببعض الدلالات التي لا بنظمها المعنى «التفاعل النصي» الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم»[1].

كما نجده يؤكد رأيه هذا في قوله: استعمل مفهوم "التفاعل النصي" كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت وأرى أنه أعم وأشمل من "التناص" وأدق من المتعاليات النصية، كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة، وعندما نتحدث عن الإعلاميات والنص الالكتروني، يتضح لنا بجلاء أن مصطلح "التفاعل" أكثر ملائمة وانسجاما ودلالة من غيره من المقابلات المستعملة في العربية للدلالة على «التناص» أو «المتعاليات النصية»[2].

ويأتي تركيزه على مفهوم «التفاعل النصي» وتفضيله لاعتباره من ضرورات الانتاج ويتكون من المكونات الأساسية لأي نص «إن عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو إلا على قاعدة «التفاعل» مع غيره من النصوص»[3].

لقد كان سعيد يقطين في تناوله لمصطلح (التناص) متأثرا بجنيت عند تفريقه بين مصطلحين من التفاعل هما:

أ- **التفاعل النصي الخاص:**

وهو إقامة النص لعلاقة مع آخر محدد وتظهر هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط وهذا ما أطلق عليه (التعاليق النصي).

ب- **التفاعل النصي العام:**

ويظهر حين يحاور النص نصوصا أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع ومن ثم جاءت تسميته بالعام لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة (...)، فقد يظهره

---

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز العربي الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 92-93.

(2)- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 26.

(3)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 28.

في نص ما أثر لنصوص كثيرة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا»[1].

وتأسيسا على ما سبق تذهب حركة التناص النقدية إلى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في إيجاده «لأن ما يكتب وفق سياق جديد ينقلها من تجربة فنية إلى تجربة مختلفة، ويتوزع على ذكره واسعة تعترف من مصادر متنوعة مما يجعل دور القارئ حاسما في استحضار النص الغائب وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما لأن الشاعر وهو يحاول هذه النصوص، إنما يقوم بهدم البنية لإقامة صروح أخرى مختلفة تركيبا ودلالة ورؤية تجعل المتلقي مساهما ومشاركا في عملية البناء والهدم»[2].

يعيد سعيد يقطين تعريفه للنص على غرار ما قدمته «جوليا كريستيفا» حين قال: «النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية وجماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[3] ففي تعريفه للنص أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص والبنية النصية التي سبق إنتاجها هي التي يتفاعل معها النص الجديد تضمينا أو تحويلا أو خرقا حيث يشير في ذلك إلى «التفاعل النصي» الذي عالج علاقاته وحدد أنواعه الآتية:

- **المناصة: Paratextualité** :

فهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات متعددة والمناقشة تستعمل كتفاعل نصي داخلي أي داخل النصي، ومنها خارجية تتعلق بالذيول والملاحق وكلمات الناشر والمقدمة.

- **التناص Intertextualité**:

يأخذ بعد التضمن كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية، وتبدو كأنها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة.

- **الميتانصية Intertextualité**:

---

(1)- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق، المغرب، ط1، 1993 ، ص 88.

(2)- المرجع نفسه، ص91.

(3)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص32.

هي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل»[1].

ويرى «سعيد يقطين» أن هذه المفاهيم المتعلقة تمثل جانبا من جوانب مقاربة النص السردي خاصة فيقول: «ولانجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي نقسم النص إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه «بنية النص» وهو الذي يتصل بـــ «عالم النص» لغة وشخصيات و أحداثا، وقسم آخر نسميه «بنية المتفاعل النصي» والمتفاعلات النصية هي البنيات النصية آيا كان نوعها التي تستوعبها "بنية النص" وتصبح جزء منها ضمن عملية "التفاعل النصي"[2].

ويميز "سعيد يقطين" بين ثلاثة مظاهر من التفاعل النصي هي:

- **التفاعل النصي الذاتي**: وهو «دخول نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

- **التفاعل النصي الداخلي**: وهو «تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من كتاب عصره أدبية كانت أو غير أدبية».

- **التفاعل النصي الخارجي**: وهو: «تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصره بعيدة»[3].

فالتناص هو مجموع النصوص التي تقربنا من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، فهو يحقق وجوده في النص من خلال تمظهره في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثله، أما على مستوى البنية الشكلية أو المضمونية، وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطائه بعض بناء دلالات جديدة يمثلها السياق، ومن أهم المظاهر التناصية التي جعلها «يقطين» من الشروط الأساسية للقراءة الصحيحة (السياق) فالنص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية تفرض وجودها داخل النص ونقصد هنا بأن يكون السياق متعلق بعالم الأساطير أو حضارة أو تاريخا[4].

---

(1)- المرجع السابق، ص 99.

(2)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 98-99.

(3)- المصدر نفسه، ص 100.

(4)- المصدر السابق، ص 34.

ونظر «يقطين» إلى إنتاج النص ضمن البنية النصية حيث قال:

«يتم انتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتعارض وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء»[1].

بهذا نرى تمكن «يقطين» من خلال بحوثه على القبض على أداوته الإجرائية في تحديد ظاهرة (التفاعل النصي) وذلك بالصبر الكبير وقدرته على تتبع المقروء السابق ومقارنته باللاحق ورصد أنواع التفاعل النصي بينها وتحديد أشكالها ووظائفها، وكل ذلك لأجل الخروج عن الأحكام الانطباعية في النقد التي تركز إليها النقاد دون بذل جهد في معرفة مكونات النص المقروء وتحديد خصائصه الجمالية والأسلوبية.

2-التعالق النصي:

بالإضافة إلى العلاقات السابقة يجد سعيد يقطين علاقة أخرى يصطلح عليها «التعلق النصي» ويتجسد التعلق النصي من خلال نصين محددين أولهما سابق والثاني لاحق تجمع بينهما علاقة تعلق «أن التفاعل النصي تميز فيه قسمين من التفاعل: الأول خاص عندما يكون نص محدد «أ» يتعلق بنص محدد «ب» الأول «لاحقا» والثاني «سابقا» والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة «تعلق» لذلك فالنص اللاحق متعلق والنص السابق متعلق به، وإذ نستعمل معنى التعلق لوصف هذه العلاقة بين النصين فالنص اللاحق ينتقى ويختار النص الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا لـــ «التعلق» لمواصفات خاصة مميزة»[2] هذا النص الأخير الذي تتم محاكاته، والسير على منواله، أو تحويله، أو نقده ومعارضة بسلبه كل مميزاته وقيمه.

ونقول بعد هذا أن سعيد يقطين قد توسع في كتاب (الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث في تقويم مشروع جيرار جنيت Gerard Genette أطراس Palimpsestes بالوقوف خاصة عند القسم الخاص «بالمعارضة الساخرة Parodie ومختلف أنواعها ودرجاتها ليبين أن النصوص في ارتباط بعضها ببعض لا تتجاوز علاقتين أساسيتين وهما:

---

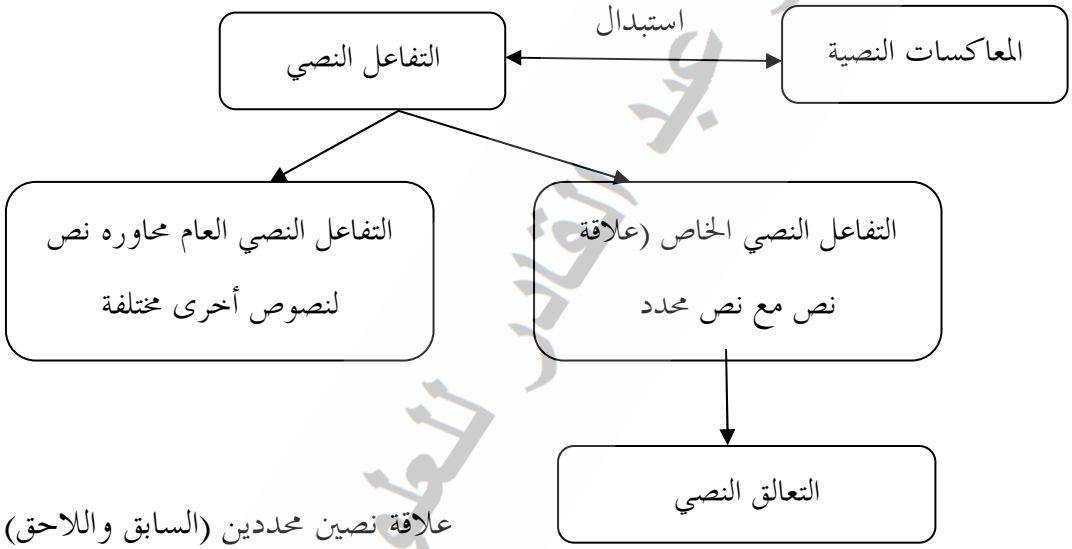
[1]- المصدر نفسه، ص 32.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 50.

علاقة محاكاة: (Imitation): من جهة وعلاقة تحويل (Transformation) من جهة أخرى.

فهذا الناقد اهتم بما لحق مفهوم التناص Intertextualité من تطور، وذلك بمجهوداته العلمية الجبارة التي انصبت على دراسة السرد العربي أساسا في القديم والحديث، وبهذا يكون قد قدم خدمة كبيرة للدراسات الأدبية.

ويمكن أن نلخص مصطلحات سعيد يقطين اعتمادا على دراسات جنيت في الخطاطة التالية:



سادسا: التناص عند محمد عزام

ومن النقاد المعاصرين الذي تناولوا المسألة التناصية بوعي ولو بجزئية شرعية، نجد الناقد السوري محمد عزام، حيث نجده في كتابه المرسوم بـــ «النص الغائب» تجليات التناص في الشعر العربي، حيث يتحدث محمد عزام عن النص الغائب، وعن التناص وعن النص، وبعض المفاهيم والقضايا والتي يراها عزام تدخل في صلب موضوع التناص مثل السرقات الشعرية والنقائض والمعارضات والتي سنؤخر الحديث عنها كونها جزء من كتاب عزام الذي بصدد استجلاء ظاهرة التناص الواردة فيه. وقد عرفه بـــ: «النص الغائب مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى»[1].

[1]- محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001 ، ص 09.

فالنص الغائب هو المصدر الذي يستلهم منه الأديب نصه الجديد وذلك لأن النص عبارة عن نصوص سابقة، وهو عبارة عن:

«تشكيل لنصوص سابقة ومعاصره أعيدت صياغتها بشكل جديد وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن»[1].

فالنص هو عبارة عن نصوص أخرى مخزونة في ذاكرة الأديب أو في العقل الباطن، تساعد بشكل أو بآخر في تشكيل النص الجديد وهكذا يغذي اللاوعي الوعي والذي يظهر تشكيلات لغوية.

ويلتفت محمد عزام إلى مسألة هامة فيما يخص التناص وهي استقلال النص وتبعيته لغيره من النصوص حيث يقول: «وإذا كان النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النص لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي فإن التناص في النقد المعاصر يؤكد أيضا عدم استقلال النص الأدبي، لكنه لا يمارس التبعية بالمعنى التقليدي، صحيح أن النص له صلة بالنصوص السابقة عليه، لكنه لا يسعى إلى كشف النصوص الأصلية»[2].

فعزام هنا نجده يميز بين مفهومي التناص والتبعية وعندما يسترسل في الحديث عن النقائض نجده يستعرض تاريخها ثم ينتهي من ذلك بقوله إلى «إذا كان التناص يعني التفاعل النصي بين النص الماثل والنصوص الغائبة التي أسهمت في نسيجه، وإذا كان النقائض تعني أن يلتزم الشاعر الثاني معاني الشاعر الأول، ووزن قصيدته العروضي وقاضيتها ورويها فيردها عليه، ويزيد فيها، فإن هذا يعني أن «النقائض تقع في صلب التناص» أو أنها التناص بعينه»[3]، حيث يرى أنه إذا كانت النقيضة تعتمد على معنى سابق، والتناص عبارة عن تفاعل بين النصوص فإن النقائض شكل من أشكال التناص، لأن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الثاني هو أكبر من إسهام الثاني.

كما خصص محمد عزام جزءا للحديث عن المعارضات الشعرية لكنه يشترط النص المثال (النموذج): «وهكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فني ماثل أما الشاعر المعارض، ليقتدي به،

---

(1)- المصدر نفسه، ص 09.

(2)- المصدر نفسه، ص 30.

(3)- المصدر السابق، ص 87.

ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه»[1]، فيتحدث عن معارضات سامي البارودي ومعارضات أحمد شوقي، فو يرى أن سامي البارودي قد استفاد بشكل كبير من التراث وقد أعطاه التراث الذي نهل منه وتأثر به في شعره كله وفي جميع مراحل حياته «فترسم آثار الشعراء الأقدمين في معانيهم ومبانيهم، وفي تراكيبهم اللفظية وصورهم الشعرية»[2].

فإذن نرى أن محمد عزام يعد النقائض والسرقات نوعا من أنواع التناص والسرقات أيضا كما ذكرنا سالفا، وكأنه يريد أن يقول أن التاريخ العربي النقدي قد تعامل مع التناص بجوهره دون مصطلحه. إن ما يمكن قوله في الأخير أن النقد العربي القديم لم تعامل مع مفهوم التناص كما يتعامل به نقده العصر الحديث ولكنهم تعاملوا مع بعض المفاهيم التي تقترب من مفهوم التناص.

ولقد كان لنقادنا المعاصرين إسهاماتهم في مفهوم التناص ولكنها بقيت تعتمد على التنظير الغربي، بالإضافة إلى انقسام النقاد العرب المعاصرين إلى قسمين فيما يخص المعارضات والنقائض والسرقات الشعرية فمنهم من أدخلها في التناص ومنهم من أخرجها .

وهذا ما دفعنا لأن تناول قضية السرقات الشعرية والتناص من حيث المقاربة والمقارنة في المبحث الموالي .

---

(1)- المصدر نفسه، ص 137.

(2)- المصدر نفسه، ص 153.

المبحث الثاني: التناص والسرقات الشعرية:

أولا: المقاربة

ثانيا: المقارنة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من القضايا التي اسلمنا هذا البحث هو الخوض في قضيتي السرقات والتناص كإشكاليتين نقديتين متباعدتين في الزمان وكذا التساؤل عن مدى علاقة هذين المفهومين وإلى أي مدى يمكن أن نقارب بينهما أو أن نعترف بأن لا شبه ولا علاقة لأحدهما بالأخر، مادمنا نعرف أن البيئة التي نشأ فيها مصطلح السرقة والملابسات التي صحبت تلك النشأة هي غير البيئة والملابسات التي ظهر فيها مصطلح التناص فالأولى عربية خالصة والثانية غربية المنشأ والظهور.

أولا: المقاربة

وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم التناص ونشأته في النقد العربي، نجده مصطلحا جديدا لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فالمتأمل في طبيعة المؤلفات العربية القديمة[1] يعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه ولكن تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب من المصطلح الحديث.

والجدير بالذكر أن الإحساس بهذه الظاهرة الفنية كان له وجود عند المبدعين العرب حيث ترددت بعض المصطلحات التي تشي بعملية التداخل الدلالي لمقولة (علي بن أبي طالب) كرم الله وجهه "لولا ان الكلام يعاد لنفذ" تحت مسميات عدة أبرزها السرقات الأدبية، والتي كانت حاضرة في التراث العربي ودارت حولها يومئذ ملاحظات نقدية تتعلق بالإبداع والقدرة على محاورة النصوص، من هنا يمكن ان تبرز لنا على السطح الإشكالية التالية:

-هل يمكن اعتبار السرقات الشعرية هي الصورة المتقدمة لمفهوم التناص؟ أم أن التناص وليد فكرة وثقافة مغايرة للبيئة العقلية والثقافية التي أنتجت قضية السرقات؟ وماهي أوجه التشابه والاختلاف بين السرقات والتناص؟ وغيرها من الأسئلة التي تدور في أذهاننا إن لم نقل أنها تطرح نفسها بقوة والتي دفعتنا للاجتهاد وتكثيف البحث وتمطيطه سعيا منا للوصول إلى نتائج أكثر دقة حول هذه القضية التي تراكمت وجهات النظر حولها في النقد العربي القديم والمعاصر على حدّ سواء إلاّ أننا سوف نقتصر على محاولات بعض النقاد المعاصرين العرب أمثال عبد المالك مرتاض- عبد الله الغذامي- محمد مفتاح-محمد بنيس. لأن تتبع علاقة التناص والسرقات منذ القديم يستوجب بحثا كاملا ومنفصلا.

فلقد حاول النقاد المعاصرين مصاهرة أنساب المصطلحات بين الماضي والحاضر أو ستحاول

---

[1]- ينظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981.

هذه الصحفات أن تستفيد من جهود هؤلاء منطلقة من قناعة تثير الأسئلة وتحرك الإشكاليات، وهو أن مصطلح السرقات الأدبية الأكثر شيوعا بين النقاد قديما وحديثا من جهة والتقارب مع المصطلح الحداثي حين «أوضح الدكتور محمد بنيس ذلك وبين أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، وضرب لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصّي بينهما»[1] من جهة أخرى، يرى الناقد مرتاض نفس الفكرة فيقول: «هذا ما أحسّ به شعراؤنا الغذامي خاصة في مطالعهم... أنهم يكررون موضوعات ومعاني بعينها وان معجمهم الفني يكاد يكون واحدا من الوقوف على الأطلال والبكاء وذكر الدّمن وهذا انما يفتح أفقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصّي متشابك»[2].

فالناقد القديم قد تفطن لوجود مقاربة لفظية في نقدنا القديم. لأن الشعراء في القديم يشترطون على أن الشاعر لا يكون شاعرا فحلا متمكن إلا إذا حفظ لفحول الشعراء...«قلّ حفظه للأشعار الجيّدة لا يكون شاعرا، إنما يكون ناظما وساقطا»[3].وذلك لأن نسيان النص المحفوظ يؤدي إلى كتابة نص جديد على أنقاضه من جهة ونصّ جيّد إذا كان المحفوظ المنسي هو أيضا جيد وهذا ما يقر به مرتاض: «فليس التناص في تصورنا إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ومخاض نص في لحظة التكون ينشأ عن تلك العلاقة النص الراهن فقراءة النصوص السابقة، في تمثل النقاد الجدد والسيمائيين وحفظ هذه النصوص ثم نسيناها في تصور ابن خلدون وابن طباطبا من قبلهم هما أساس التناص التي تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه»[4].

فابن خلدون هنا يتحدث عن أصل التناص فيتساءل عن كيف يمكن لشخص من الناس أن يقتدي بكاتب أو أديب أو شاعر حاذقا وليس له ذخيرة من الألفاظ والمعاني والتراكيب يتناصّ معها حين الكتابة.

السرقات كمصطلح أوجدته آراء البلاغيين والنقاد القدماء، فيذهب عبد المالك مرتاض في دفاعه عن الجذور العربية لمصطلح التناص إلى حد نفيه غربية هذا المصطلح الإجرائي، فهو يعتد بمقولة ابن خلدون حول فكرة النسيان أي مسألة حفظ العرض ونسيانها على أساس أنها فكرة تناصية وفي هذا السياق يؤكد مرتاض على العودة إلى التراث النقدي البلاغي لأنه يشكل خلفية

---

(1) _إيمان الشنيني، التناص (النشأة والمفهوم) جدارية محمود درويش "نموذجا" مجلة أفق الإلكترونية، ص1.

(2) _عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، الجزائر، ص175.

(3) _نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة للطباعة، ط1، 1997 ج2، ص 118.

(4) _عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة، الجزائر، 2007، ص 246.

مناسبة للدرس النصي الحديث فيقول: «إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات، ومن غير المعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون من أصول لنظريات نقدية غربية، يبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية فنبهر أمامها، وهي في حقيقتها، لا تقدم أصولها في تراثنا الفكري مع اختلاف المصطلح والمنهج بطبيعة الحال»[1]، لم يلبث أن أكد على مسألة السرقات الشعرية بديلا عن التناص عاقدا بعض المقاربات بين البلاغيين والنقاد السيمائيين الغرب ولا أدل على ذلك مقاربة آراء «ابن خلدون» «بفكره» رولان بارت Roland Barthes بخصوص النسيان.

وفي آخر بحثه يقر عبد المالك مرتاض بالمطابقة الوثيقة بين نظرية التناص وقضية السرقات الأدبية قائلا: «إن التناص كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثير بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»[2].

وبهذا نجد الناقد مرتاض يعرف التناص «ليس التناص في تصورنا الأحدث علاقة تفاعلية من نص سابق، ومخاض نص في لحظة التكون لينشئ عن تلك العلاقة النص الراهن، فقراء، النصوص السابقة في تمثل انتقاء الجدد، والسيمائيين، وحفظ هذه النصوص ثم نسيانهم في تصور (بن خلدون وابن طباطبا) هما أساس نظرية التناص التي تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه فالمخزون من النصوص أو المحفوظة المنسية، من قبل هو الذي يتحكم، غالبا في طبيعة النص المكتوب»[3] إذن فالتناص في نظره هو الذي يهب للنص قيمته ومعناه.

ويدلل مرتاض أيضا على علاقة التناص بمصطلح السرقات الشعرية فيرى أن المسألة موجودة في النقد القديم والمشكل يكمن في المصطلح لا غير «إذا كان مصطلح السرقات يجني على نظرية التناص فهو من باب جني السجع على نفسه والبحر على إيقاعه، فالمسألة في رأينا مصطلح لا مسألة الفكرة في حدّ ذاتها، فهي قد وردت في النقد العربي القديم»[4].

ولقد انتبه المبدعون العرب الأوائل قبل أن يأتي النقد، وتستوي الحركة النقدية إلى ظاهرة

---

(1)- مرتاض عبد المالك «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، ماي 1991، ص 71

(2)- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر ، د.ط، 2007 ، ص 260.

(3)- المصدر نفسه، ص 246.

(4)_المصدر السابق، ص 258

تداخل النصوص وتشابكها، والتقاء الشعراء وتواردهم على المعاني، مع احساس منهم بحتمية هذه الحقيقة وضرورتها «فالنظرة المتأملة في الإنتاج البلاغي تقيم برهانا على أن البلاغيين العرب كما النقاد والشعراء قد أحسوا بهذه الظاهرة الفنية إذ تصادفنا كلمات واضحة تدل على الاعتراف بالتداخل النصّي (النصوص) والأخذ وتأكيد هذه الحقيقة»[1]. فقال عنترة (من الكامل):

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم[2].

ويبدو أن ملاحظة عنترة تمثل رؤية فنية متقدمة، اذ لاحظ أن المعاني الخاصة بالطلل قد استهلكها الشعراء قبله، فهم ما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه[3].

وقال كعب بن زهير (من الخفيف):

ما أرانا نقول الا معادا أو معارا من قولنا مكرورا

ونفى طرفه عن نفسه بعد هذا لسرقة أشعار غيره ومعانيهم فقال (من البسيط)

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيث وشر الناس من سرقا[4]

ومن خلال هذا يبدو كما يقول محمد عزام أن الشعراء «هم الذين فتحوا هذا الباب للنقاد، فتابعهم النقاد فيه، وجمعوا مادته من الشعراء أنفسهم، ثم أضافوا إليها جهودهم النقدية»[5].

ذلك أن الشعراء أحسوا أنهم ينتقلون على ما قدمه السابقون ويتكئون عليهم سواء أقصدوا إلى ذلك أم لم يقصدوا ولذلك فقد وجدوا أنفسهم أمام أمر واقع ينبغي الإقرار به، والتصريح والاعتراف به دون حرج، إلاّ أن منهم من أخذه الشعور بالذنب واللوم، وأحسّ بالنقص تجاه سابقيه، الذين يرى أنه من واجبه أن يسالمهم ويسالم إنتاجهم الشعري ويتجلى معه بالأمانة بدل السرقة أو الانتحال أو الادعاء، ومن هؤلاء المبدعين طرفه بن العبد في بيته السابق، لكننا نرى حازما يعيب هذا الشعور، وهذا التلوم بقوله: «وأنت تجد الآن الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه

---

(1) _جمال مباركي: المرجع السابق، ص 50.

(2) _المرجع نفسه، ص 50.

(3) _المرجع نفسه، ص ن.

(4) _ ديوان عنترة، ت: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2011، ص15.

(5) _ ديوان طرفة ابن العبد، ت: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2009، ص113.

إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر»[1].

وليس شرطا أن يكون هذا المعلم المبصر أستاذا، أو ما إلى ذلك بل قد يكون موروثا محفوظا في ذاكرة المبدع، تنطبع وفق شخصيته، ويتأثر به طبعه وسجيته الأدبية، ويفتق فيه مختلف القدرات الفنية والابداعية، فإن تمكن هذا المبدع من تجاوز ذلك الموروث وتجديده وتحسينه، وإلا فهو مبدع فاشل أو قل سارق سيء، وهذا الذي تجلى التأكيد عليه حين صنف النقاد القدماء السرقة إلى حسنة وقبيحة.

ومن خلال تلك الأبيات التي أوردناها يمكن أن نستنتج أن العرب القدماء-نقادا ومبدعين- قد انتبهوا إلى قضية تداخل النصوص بشكل فطري واع، وهاهو امرؤ القيس-شاعر العرب- يتخير من إرثه النصي مايستجاد ويترك المرذول غير الصالح وينبذه، يقول (من المتقارب):

أذوذ القوافي عني ذياذا ذياذ غلام جريّ جوادا

فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من ذرها المستجادا

فلما كثرن وعنّينه تخيّر منهن سرّا جيادا[2]

فنظرية التناص قائمة في أعلى مفهوم لها على أن النص الابداعي انما هو النص الأخير لكل الفرع التي تنتهي إليه وهذا عينه ما فعله امرؤ القيس[3].

وتقارب هذا المفهوم الحداثي مع السرقات الشعرية هو ما يراه الغذامي إذا اعتبر «التناص نظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»[4].

وللتشابه والتقارب الكبير بين آراء العرب القدامى في مبحث السرقات وبين التناص ذو الأصول الغربية، يذهب أحد الدارسين وهو حسين جمعة في أبعد استقصاء له للعلاقة التي يمكن أن تكون بين موضوع السرقات وموضوع التناص على أن نظرية التناص مستوحاة من النقد العربي. وقائمة على أسس منه، متأثرة به، فيقول: «إن بارت كان مدرسا للأدب الفرنسي والكلاسيكي

---

(1) _حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح وتقديم: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغريب، ط2، دت، ص140.

(2) _ ديوان امرئ القيس، ت: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 2009، ص113.

(3) _حسين جمعة، المسار في النقد الادبي، دار أرسلان للطباعة، دمشق، د.ط، 2011، ص164.

(4) _مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، مجلة النص والتناص، ص 159. أو عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 53.

في جامعة الإسكندرية في مصر عام 1949م، قبل أن يستقر بباريس في الكلية الفرنسية حتى وفاته سنة1980م»[1].ف"بارت" هو أول من استوحى من النقد العربي ما كان بوادر ومقدمات لنظرية التناص، وهو همزة الوصل والقناة التي تنقلت عبرها فكرة النظرية من النقد العربي إلى النقد الغربي، لتخضع هناك لتأثيرات تلك البيئة، ولآراء زعماء النقد فيها، وتكيف حسب ما يتفق ونظرتهم بإبداع الأدبي ووفق تصورهم له، وللنص الأدبي الشعري منه والسردي، ثم تقفل النظرية راجعة إلى ساحتنا النقدية العربية محملة بملامح ذاك النقد وتعديلاته ورؤاه، بعد أن احتك النقد العربي في مطالع العصر الحديث بالنقد الغربي بمدارسه المختلفة ومناهجه المتعددة.

ثانيا: المقارنة

إن ما بين المصطلحين: السرقات والتناص-إذا ما غضضنا الطرف عن الاختلافات الطبيعية بينهما، والتي يمليها عامل الزمان وعامل البيئة والمحيط- من تقارب وتشابه يؤدي إلى الاطمئنان إلى ما قاله حسين جمعة من قبل، بأن النقد الغربي استقى نظريته واستلهمها من نظرية النقد العربي القديم. وانطلق في التأسيس لها من هذا التراث وهذه الثقافة، وبعض هذا ما نلحظه «من أن كثيرا من المصطلحات التناصية إنما تعود في أصولها إلى البلاغة العربية. وإن اتجهت اتجاها نقديا جديدا. فهناك تواصل وتقاطع بين الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية وبين مصطلحات نظرية التناص، ولكن كثيرا من مفاهيمها الدلالية قد تغيرت»[2].

وهذا التلاقح بين الثقافات مما يجب التسليم والإقرار به، فضلا عن الاستفادة منه، لكن أن نلغي أنفسنا ونجمد عطاءاتنا وجهود نقادنا القدامى وما قدموه للحياة الفنية والنقدية من مفاهيم وتصورات ناضجة، لنقف مما ينتج غيرنا موقف المستهلك المنبهر، المقلد المسلوب فهذا الذي نعارضه ولا نشجع عليه، لأن الشعور بالنقص والاستلاب أمام الآخر شعور لا مبرر له ما دام هذا الآخر يرغب في الانفتاح على مالدينا فيستلهم منه، ويزيد فيه، دون أن يعتريه شيء من هذا الشعور السلبي والتناص كإنتاج وكمفهوم محكوم بالتطور التاريخي الذي تخضع له كل الظواهر وان ابتدأ عند العرب بالسجال والاتهام، فإنه ولا شك تطورتطورا كبيرا، يبطل ما قيل عن الثقافة العربية، وما وصمت به من السكون أو الجمود وعدم التطور وغلق أبواب التواصل مع السابقين

---

[1] _حسين جمعة، مرجع سابق، ص 165 .

[2] _المرجع نفسه، ص 180

والإفادة منهم أمام المبدع، وجعله دائما في مقام المجرم المدان المتهم بالسرقة إن هو أخذ من غيره، وحاول التهذيب والإصلاح والزيادة والقلب والعكس، مقابل وصف الثقافة الغربية بالحيوية والإبداع وبغير ذلك من الأوصاف الايجابية، حتى وإن اعتبرت هذه الثقافة النص الأدبي في وقت ما وفي عصر من عصورها النقدية كبسولة مغلقة على نفسها، تسبح في فضائها الخاص واعتبرت الأديب إنسانا منغلقا أيضا لا يتأثر بما يحمل، ولا بما يحيط به من حوله، بل أن هذه النظرة الحقيقية هي الأخف بأن تتهم بالجمود والانغلاق والسكون، لولا أن الدراسات الحديثة جاءت لترك الأمر إلى نصابه وتنظر إلى آثار القدماء وما قدموه وأنتجوه في سياقه التاريخي[1].

والمعرفي الذي جاء فيه، ونحكم عليه تبعا لذلك، بعيدا عن الانتقاص، والاحتقار، أو التقديس المطلق، فإذا قلنا إن نظرية السرقة لها سلبياتها وما تؤخذبه، فإن نظرية التناص بالمقابل لها ما تؤخذ به أيضار وتعاب فيه، فهي ليست منسجمة تمام الانسجام إذا طبقناها في الواقع الإبداعي العربي، إلا إذا أخضعناها لخصوصياتها الفكرية والثقافية والدينية ومميزات أدبنا ببعض التحوير والمواءمة والتعديل، لأن هذه النظرية استنادا إلى ما قررناه ليست بحال تطورا طبيعيا لنظرية السرقات الأدبية، وان تكن أصولها منها، فإنها قد تطورت في أحضان غربية مغايرة، ورضعت حليب غير الذي رضعته أوائل أيامها، وتقرر هنا بالمقابل حقيقة أخرى وهي «أن نظرية التناص قدمت لنا إشارات مهمة لإسهامات الامتداد الثقافي العربي وزعزعت في أبنائه التمسك بتراثهم ولا سيما النقدي منه، فقد أماطت اللثام عما قدمته الحضارة الإنسانية، وإن لم تعترف اعتراف صحيحا بذلك، لأن موتها الأول موت المؤلف الحقيقي» [2].

أمّا مبدؤنا فغزو الحديث ونصّه، وإسناده إلى قائله، والتحري في ذلك، مع الاعتراف لأهل الفضل بفضلهم قلّ أو كثر، ونحن في محاولتنا هذه للمقاربة بين النظريتين التناصية والسرقاتية الشعرية ومحاولتنا لتثمين تلاقحهما والاستفادة منه نبرأ من الاستلاب والتعصب.

وباعتمادنا على ماتقدم من نقاشات حول المفهومين وما كتب عن التناص والسرقات الشعرية من مقالات يمكن أن نسجل في ختام هذه المقاربات والمقارنات جملة من الاستنتاجات تمثلت في أوجه الاختلاف أو التباين بين المصطلحين الخطاطة الآتية:

---

[1] _محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 133-134 .

[2] _حسين جمعة، المرجع السابق، ص191.

السرقات الشعرية	التناص
-السرقات ذو قيمة أخلاقية.	-التناص ذو قيمة فنية (تقنية) خالصة
- نظرية المطلق المثال والنموذج الذي يحتدى به	- نظرية نسبية لا تركز على النموذج.
-يعبر عن ظاهرة السرقات بشكل عام لكنه لا يعبّر عن درجات السرقة وأنواعها	-يعبر عن تداخل النصوص كيفما كان نوعها
-في السرقات العملية واعية.	-في التناص العملية غير واعية
-السرقة تعتمد على المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود	-التناص يعتمد على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب
-الرؤية التراثية منصبة على المؤلف حيث عمل "السرقة" صفة أخلاقية توجه فيها أصابع الاتهام إلى الشاعر.	-عدوى المرونة بين الأفراد إذا أصبح الأديب يستقي من مقولات الآخرين دون إحساس بالحرج أو تخوف من تشكيك في أصالته وقدراته الفنية.
-السرقات من المكتسبات التراثية.	-التناص من المفاهيم الحداثية وما بعد الحداثية.
-ناقد السرقة يسعى إلى استنكار عمل السارق وإدانته.	-ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج والجمالي فيه.
-الاختلاف يكمن أيضا في الممارسة: حيث نجد النقد القديم يتناول الخطاب تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين الشاعر حتى ولو اختزلت العملية القرائية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الأصلي	-ينظر التناص بفعل القراءة إلى العمل الأدبي كبنية كلية تقتضي قراءة أفقية ثم قراءة شاقولية تقف على بنياته الجزئية.

كون القصيدة "أبيات" شعرية مستقلة.	
-كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه مفاهيم السرقات الشعرية وما قاربها من اقتباس و...	-انطلقت الدراسات التناصية من الحقل الروائي بداية من باختين، ومفهوم الحوارية غربيا، وعند سعيد يقطين، ومرتاض وغيرهم عربيا.
-سلطة النقد التراثي كانت على النص (المبدع).	-ركز النقد الحداثي على النّص والذي عدوه ترحالا وتداخلا للنصوص.

إذن ما دام التناص من المفاهيم النقدية الغربية التي أراد تأصيلها بعض النقاد العرب المعاصرين إلى تأصيلها بالبحث لها عن أصول وسوابق في التراث النقدي والبلاغي العربي، سعى هؤلاء النقاد إلى تأصيل هذا المصطلح عن طريق ربطه بمفهوم السرقات التراثي، فذهب هؤلاء النقاد المعاصرون إلى أن النقاد العرب القدامى عرفوا فكرة التناص في مفهومها وأبعادها ووظائفها، إن كانوا لم يصطنعوا هذا المصطلح بعينه (التناص) وأن مفهوم السرقات يعد أصلا لمفهوم التناص. غير أن الدراسة المتفحصة لمفهوم السرقات والتناص تكشف عن وجود اختلافات جوهرية، كما ذكرنا آنفا.

والنتيجة التي يخلص إليها النقاد الذين رصدوا هذه الفروق بين السرقات الشعرية والتناص هي أن السرقات بمفهومها المعروف في تراثنا النقدي والبلاغي، ليست هي الصورة القديمة أو العربية للتناص، وليست رديفا له، وإن تشابها شكلا وظاهرا.

إلاّ أننا نطمئن لهذه النظرية (نظرية التناص) التي ناقشها النقد العربي القديم، حتى ولو أنه لم يصرّح بالمصطلح الحديث له والمستعمل في النقد المعاصر، وإن لم يعترف أيضا أرباب النظرية الغربية بهذا الصنيع الذي تركه أجدادنا في التراث النقدي العربي لنقول في نهاية هذا الفصل كما قال حسين جمعة، من أن التناص صك غربي جديد لعملة عربية قديمة، وإن اختلفت المفاهيم والمسميات.

المبحث الثالث: القراءة النقدية للمفاهيم

1- قراءة محمد مفتاح

2-قراءة محمد بنيس

3-قراءة عبدالمالك مرتاض

4-قراءة سعيد يقطين

5-قراءة عبد الله الغذامي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد أن وضحنا جهود هؤلاء النقاد في تحديد مفهوم التناص، وجب علينا أن نشير إلى ذلك التباين الحاصل فيما بينهم في استخدام مفهوم التناص وآليات تطبيقه ويرجع ذلك كما يرى شكري **عزيز ماضي** إلى تمايز المنهجية في كل تجربة نقدية، فمحمد مفتاح ينهل من اللسانيات، والغدامي من النبوية والتفكيكية، ومنهم من يحاول تطويع المفهوم ليصبح أداة محورية في منهجه»[1].

هذا إضافة إلى المفاهيم النقدية التي عرفها النقد العربي القديم على أن هذا التمايز في المداخل والتباين في المواقف في أطروحات النقاد العرب المعاصرين ما هو إلا صدى لما عرفته البيئة الأصلية للمصطلح، فالمشاريع النقدية الغربية المتعلقة بمبحث التناص كما يشير محمد حسن حماد ما زالت غير متبلورة فهي دائمة التحرك وأصحابها أنفسهم مازالوا على قيد الحياة يطورون مناهجهم النقدية.

حيث شغل هذا المصطلح كثيرا من الدراسيين العرب فاستعملوا استعمالات متباينة تتنوع بين التوظيف السطحي أو الأولي حين استعاضوا به عن مفاهيم عرفها النقد الغربي القديم كالاقتباس والتضمين والسرقات ونثر الشعر ونظم النثر والمعارضة وغيرها. وبين التوظيف المتطور الذي يبحث في حفريات النص وسلالته هذا على مستوى التنظيري «غير أننا لم نجد عندهم على مستوى الممارسة ما يعكس إسهام النقاد في فهم جديد للإبداع، ويضع في الاعتبار جينيالوحيا الأدب التي تقتضي أن يشكل المشهد الإبداعي لأي أمة ويتحول ليعكس تحول الواقع وأشكال الوعي والرؤى في إطار المرجعية الحضارية ...فتلقفنا المفهوم واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع»[2].

1- قراءة محمد مفتاح

نورد هنا كلاما قد قاله نور الدين السد معقبا على دراسة محمد مفتاح في حديثه عن التناص بأنه لم يفصله إلى أنواع وأقسام وإنما تناوله بصورة شمولية، غير أن هذه الشمولية في التناول النظري لهذا المفهوم لم يوظفها بصورة عميقة وموسعة في استخراج جميع ما تضمنه النص

---

[1]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2005، ص 173.

[2]-د.آ منة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، تيزي وزو، ع1 ماي، 2006، ص13 .

من تناص)، كما في تحديده التطبيقي لأهم البنى التناصية الواردة في نص ابن عبدون هي الـــدهر وتقلباته، ورثاء المدن، والمدح وسوى ذلك، وهي موضوعات تشكل رصيدا ضخما في أشـــعار القدماء، على ألا يكتفي الدارس برصد تراكم موضوع من الموضوعات في الشعر أو النثر. وإنمـــا يحلل هذه الظاهرة ويشير إلى أبعادها ويحدد دلالتها وطرائق توظيفها في النص والنص اللاحق)[1].

ومن خلال ما تقدم نجد أن ما قدمه الناقد محمد مفتاح من جهود في دراسة ظاهرة التناص وهي تعد الخطوة الأولى على هذا السبيل، وهي جهود عميقة وجادة، مع أنه ذهب مذاهب شيء في محاولة تحديد الأطر والمفهومات والعناصر والمكونات النصية والملفوظية لهذا المصطلح الغربي في تراثنا الأدبي. إلا أنه لم يصل بدقة متناهية إلى ما أراد . فلقد تعددت آراؤه وتسمياته اتجاه قـــراءة هذا المصطلح. وترى أن السبب في ذلك يعود إلى أن هذا المصطلح لا يحمل مفهومـــا محـــددا في ثقافتنا أو لغتنا.

2-قراءة محمد بنيس

كما يبدو لنا تأثر محمد بنيس بالنقد الغربي ونلحظ ذلك من خلال تقسيمه لمصطلح "هجرة النص" متأثرا إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي **جيرار جنيت** الذي وضع تصنيفات محددة للتنـــاص، تبدأ بـــ "التعالي النصي" " Trance, Cendance " الذي يمثل هروب النص من ذاته، بحثا عـــن نص آخر وانتهاءا بـــ " المناص" Paratexte و" والميتا نص" "Meta Texte " الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي.

ورغم أن مصطلح "التداخل النصي" لم يتم له الاستعمال الواسع في الساحة النقدية العربية إلا أننا نجد أن الناقد محمد بنيس متشبثا به كثيرا في دراسته النقدية، وحجته في ذلك : أن ترجمته المصطلح تضعه في شبكة من العلائق في لغة الانطلاق . وشبكة أخرى في لغة الوصـــول وهـــي علائق دلالية وصرفية وتركيبية معتبرا في نفس الوقت أن العلائق باعتبار أن الجهاز المفـــاهيمي في أي حقل معرفي كان إنما يترجمه شق لغوي متعالق.

1- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ج2، ص 105.

3-قراءة عبدالمالك مرتاض

من خلال تعريفه لمصطلح التناص نجد أن عبد المالك مرتاض يقر بحقيقة أدبية مفادها إثبات صلة السرقات الشعرية بنظرية التناص رغم معارضة زميله جابر عصفور في ندوة النقد الحداثي[1] لأنه رأى بعد تأمل كبير في قراءة النقاد العرب القدامى أمثال بن رشيف وعبد العزيز الجرجاني الذين انشغلوا بفكرة السرقات الأدبية، وبعد حديث ثنائي مع عبد الله الغذامي كما يذكر مرتاض في كتابه " نظرية النص الأدبي " نجد الناقد مرتاض قد اقتنع بأن العرب عرفوا فكرة التناص قديما في مفهومها وأبعادها غير أنهم عجزوا عن اصطناع المصطلح المناسب كما استعمله النقد الغربي حديثا في الثلث الأخير من القرن 20 عند جوليا كريستيفا ورولان بارت.

و كما أشار مرتاض إلى فكرة النسيان التي أقرها ابن خلدون وتناولها في معرض كلامه عن النسيان المحفوظ، فيرى الناقد مرتاض أن هذه الفكرة هي نفسها فكرة "رولان بارت" والتي يقول عنها: (أنا أكتب لأني نسيت).

كما أن تداول المعاني من الأدباء من خلال الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد القديم، ولأن الألفاظ متداولة بينهم فيرى مرتاض في أن التداول الذي يتحدث عنه الجرجاني يعني مفهوم الاستبدال Permutation لدى جوليا كريستيفا وماهي إلا ضربا من التناص الصريح، وانتقال الألفاظ وسيرورتها بين الناس تعني عند الناقد تفاعل النصوص وتبادل التأثر نحو ما.

كما يرى الناقد أن فكرة التناص قائمة على التضاد فالسرقات أيضا تقوم على التضاد والاختلاف لا على مجرد الاتفاق والائتلاف.

4-قراءة سعيد يقطين

من خلال ما تقدم نستطيع القول أن النقاد العرب تأثروا إلى حد بعيد بالنقاد الغربيين خاصة في الجانب النظري، إذ لا نكاد نلمس فروقات ذات شأن من هذه الناحية، فنجد الناقد سعيد يقطين يعيد صياغة مفاهيم النص على غرار تلك التي قدمتها **جوليا كريستيفا Julia kristeva** للنص حيث يقول :

---

[1]- انعقدت بصنعاء سنة 1986.

« النص بنية ذات دلالة تنتجها الذات الفردية أو الجماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة »[1].

ثم إذا كان تركيزه على مفهوم التفاعل النصي، وتفصيله لاعتباره ضرورة من ضـــرورات الإنتاج الأدبي ومكون من مكوناته الرئيسية فنرى أنه قد استلهم هذا اللفظ عن المنظرين الغرب، فنلمس ذلك عن تناوله لمصطلح من المصطلحين :

- التفاعل النصي الخاص : ويشمل (التناص – المتناص – المتيتانص)

- التفاعل النصي العام :و يشمل (المحاكاة – التحويل – المعارضة)

كما أنه لم يتوازن في استعمال مصطلحات أخرى قديمة تقارب مفهوم التناص من التراث الغربي النقدي القديم مثل : الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وهي فحوى مبدأ التعالق النصي كما يرى هو بنفسه .

5-قراءة عبد الله الغذامي

لقد تناول عبد الله الغذامي مفهوم التناص أو بمصطلحه تداخل النصـــوص أو النصـــوص المتداخلة في سياق الحديث عن نظرية جاك ديدا التي يلغي من خلالها وجود حدود فاصلة بين نص وآخر، حيث تقوم هذه النظرية على مبدأ " الاقتباس " ومن ثم تداخل النصوص، فجعل الغذامي من مصطلح النصوص المتداخلة مصطلحا سيمولوجيا تفكيكيا (أي تشريحيا حسب ما اصـــطلح عليه) ومنه فالواضح أن الغذامي لم يقم بصياغة مفهوم خاص للتناص تعتمد مكوناته علـــى مـــا عرف في التراث العربي وتجسد ذلك في الشعر العربي كفن المعارضات وغيرها، وإنما يتبنى مفاهيم التناص التي صاغها كل من كريستيفا وبارت وشولز وليتشي.

ويذكر مرتاض أن عبد الله الغذامي قد علق على أهمية مفهوم التناص في معرفة تجربة المبدع وعلاقة نص المبدع بالنصوص التي نهل منها حيث قال، بأنه «متطور جدا في كشـــف حقـــائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامهـــا على سياق يشملها»[2].

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 32.

[2]- عبد المالك مرتاض، مائة قضية وقضية، دار هومه، الجزائر ، د،ط، 2012.

و في نهاية القراءة نقف عند سؤال جوهري يمثل مفتاح هذه المناقشة النقدية إن لم يكن الموضوع ذاته – ما هو التناص في النقد العربي المعاصر؟ نجد الإجابة تشرئب بعنقها إلينا لتقول إنه من الصعب جدا الوصول إلى تعريف نهائي لمفهوم التناص بسبب زئبقيته وبنائه على تعدد المعاني عند الدارسين والنقاد الذين عالجوا هذا المصطلح، وهو كغيره من المصطلحات طرح إشكالية كؤودا واختلافا بين الناقد والدارسين أنفسهم وكل ناقد له مبرراته ومسوغاته الإجرائية التي تنبئ عن ثقافته، وقد يعود الاختلاف أيضا إلى عدم استقرار النصوص وعدم ثبات مرتكزاتها الفنية واختلافها من منتج إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

ومن خلال ما تم تناوله ضمن إشكالية المفهوم (مفهوم التناص)في النقد العربي المعاصر ندرك أن هذا المصطلح قد شغل الكثير من الدارسين العرب فاستعملوه استعمالات متباينة تتنوع بين التوظيف السطحي والأولي حين استعاضوا به عن مفاهيم عرفها النقد العربي القديم كالاقتباس والتضمين والسرقات والمعارضة وغيرها وبين التوظيف المتطور الذي يبحث في حفريات النص وسلاسته هذا على المستوى التنظيري «غير أننا لم نجد عندهم على مستوى الممارسة ما يعكس إسهام التناص في فهم جديد للإبداع ويضع في الاعتبار جينيالوجيا الأدب التي تقتضي أن يتشكل المشهد الإبداعي لأي أمة ويتحول ليعكس تحول الواقع وإشكال الوعي والرؤى في إطار مرجعيته الحضارية ...فتلقفنا الظاهرة واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع».

وذلك ما أدى بالنقاد العاصرين إلى الاختلاف في استعمالات المصطلح الذي انبهر به البعض في بداية الأمر ومن ثمة محاولة عكسه على الواقع الثقافي العربي مما أدى إلى التباين الجلي في صياغة المصطلح فظهرت ترجمات عديدة للمصطلح وترجمات عدة للكلمة الغربية فعانى هذا المصطلح في النقد العربي المعاصر من تعددية في الصياغة والتشكيل فقد ظهر في حقل الدراسات النقدية العربية الحديثة بعدة صياغات وترجمات ومسميات كثيرة من بينها :

- التناص أو التناصية
- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة
- النص الغائب
- النصوص المهاجرة والمهاجر إليها
- تفاعل النصوص

- التداخل النصي
- التعالق النصي
- النص الصدى والنص الأثر
- حوار النصوص

والأمر لم يقف عند تلك المسميات بل نقرا عنوانات أخرى :كالمثاقفة والمصادر والحوارية والتكاتب والنصوصية .

إلا أنه نرى أن هناك جهود قد تظافرت للنقاد العرب المعاصرين وقد تبلورت آراؤهم حول مصطلح التناص وتأطير آلياته فأضافوا الكثير إلى آراء جوليا كريستيفا وأفكارها التي تعد أول من أرسى قواعد هذا المصطلح وسعت إلى انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحا نقديا فاحتل مكانة بارزة في الأبحاث النقدية المعاصرة لكنه لا يخلو من التباس أحيانا في مفهومه لدى بعض النقاد أو عدم تضح واكتمال أحيانا أخرى لدى بعضهم الآخر كما انه استعمل مفهوم التناص – أحيانا كثيرة استعمالا خصبا للبحث عن جماليات النص والكشف عن البنية الدلالية والثقافية والاجتماعية التي أنتج فيها أو التي أثرت فيه وهذا الاستخدام لا شك تعتريه عقبات لا يستطيع الناقد تجاوزها إلا بصبر وأناة ومجاهدة للنفس هذا من جهة وبكثير من القدرة الشخصية والمستندة إلى حقول وحمولات معرفية وثقافية متعددة من جهة أخرى .

وهنا يكشف عن قيمة التناص الوظيفية داخل النصوص ومدها بقيم جمالية وبنيات دلالية كانت سببا في إنتاجه كما تأتي أهمية التناص من أنه يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها ببعض بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة كما يمثل تحرر وانعتاق للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة ومن قيد الزمان والمكان انه معانقة أكثر رحابة وفساحة بالإضافة إلى أن التناص يأتي ليفتح نص المبدع على نصوص أخرى.

وفي مجمل القول نستنتج إن هذه الدراسات ما زالت قائمة حول هذا المصطلح لعلها تصل إلى الجديد في النقد الجمالي على مستوى قراءة النصوص ونقدها وإدخال إجراءات واقتراحات تحليلية والنقد العربي مطالب باستيعاب استراتيجيات التناص ومفاهيمه ومستوياته وأشكاله المتعددة حتى يتمكن من تشكيل أرضية معرفية ونقدية تؤهله للمساهمة في إقامة حوار معرفي معه سواء لنقد طروحاته ومفاهيمه ومقولاته أو تطوير وإغناء هذه المقولات .

وكل هذه الدراسات المقدمة في النقد العربي هي عبارة عن ترجمة أو تلخيص للدراسات الغربية المتفرقة لبعض أصحاب هذه النظرية، وكل هؤلاء النقاد ينحازون إلى فكرة تداخل النصوص وأنه لا يمكن الفصل بين الأجناس الأدبية مما يترك مزايا فنية في النصوص، وفي هذا الإطار نجد دراسة للناقد "حاتم الصكر" تحت عنوان "النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث" حيث وسع من مفهوم التناص الذي لم يعد رأيه مجرد وجود أو حياة نص ما في نص آخر بل توسع ليشمل :

- التناص النوعي بين الأنواع الشعرية والنثرية.
- التناص الموضوعي بين هالات عمل القصيدة وموضوعاتها وكيفيات التناص اللغوي.
- التناص الفني والأسلوبي المستوعب لإمكانات الملحمة والتاريخ إذن يمكن أن نجد لهذا المفهوم أسماء وتعريفات كثيرة تختلف باختلاف الناقد المترجم وخلفية المعرفة وفهمه لهذا المصطلح.
- لذا نرى أن الدراسات مازالت قائمة حول هذا المصطلح لعلها تصل إلى الجديد في النقد الجمالي على مستوى قراءة النصوص ونقدها وإدخال إجراءات ومقترحات تحليلية .

فالنقد العربي مطالب بإستعاب استراتجيات التناص ومفاهيمه ومستوياته وأشكاله المتعددة حتى يتمكن من تشكيل أرضية معرفية ونقدية تؤهله للمساهمة في إقامة حوار معرفي سواء لنقص طروحاته ومفاهيمه ومقولاته أو تطوير واغناء هذه المقولات ولعل الأهمية تكمن في كيفية قراءة النص الغائب وليس في تحديد المفهوم وهذا ما سنتناوله في الفصل القادم من البحث عن طريق تطبيق آليات التناص .

وفي خضم هذه الآراء النقدية التي تماثلت أو تقابلت أو تناقضت، إلا أنها جنحت إلى حتمية واحدة رغم تعددية المصطلح بين النقاد هي أن التناص هو قانون النصوص جميعها، وأن كل نص هو تناص .

وفي الأخير نشير إلى الناظر في صيغ النقاد العرب مغاربة ومشارقة يلفيهم مهتمين بهذا المفهوم أكثر من المفاهيم الأخرى، ولا أدل على ذلك من المصطلحات المختلفة الواردة لديهم،

ولازال إلى اليوم يعرف تطورا ملحوظا، بحسب تطور خلفياته المعرفية واتجاهاته، وحسب الحقول المشغلة له والتطور المراد له، خاصة بعد أن أصبح من المستعبد تغيبه عن أية دراسة أدبية.

ومن خلال تتبع مفهوم التناص وجدنا أنه يعاني في النقد العربي المعاصر، مما برزت أزمة في فهمه ومن ثمّ تطبيقه في الدراسات النقدية. ويمكننا أن نعزي ذلك إلى أسباب نذكر منها:

1.إشكالية الترجمة المصطلحية، كانت ترجمة المصطلح الجديد دون وعي عميق بخلفيته الفكرية والفلسفية، فيفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد المعنى، لأن قيم النقاد المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف،لذلك أصبح نشاطنا الفكري ضربا من الفوضى الثقافية .وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لايتقبله واقعنا الثقافي .

2.الاختلاف في المرجعية و الخلفية المعرفية والفكرية التي تشبع بها كل باحث والمستقاة من منابع متعددة، مما جعل النقاد العرب المعاصرين يتوقون إلى التوفيق بين التراث والحداثة خصوصا في جانب حفرية المصطلح.

3.عدم الاستقلال الذاتي للنقاد العرب: حيث كان معظمهم خارج عملية الإنتاج المعرفي النقدي فظلوا يدركون النظريات الغربية دون تطويع لخصوصيات الإبداع العربي، وكان إخضاع اللغة العربية ليس لحاجياتها المعرفية الملحة، بل تحويلها إلى مجرد أداة للنقل المعرفي.

4.غياب التنسيق بين الباحثين يرجع هذا السبب خصوصا إلى ترجمة المصطلحات وترك الأمر للأفراد فشاعت بين أيدي الباحثين عدد من الترجمات لهذا المصطلح الغربي intertextualité في مختلف الأقطار العربية، بل أحيانا في داخل القطر الواحد كما رأينا سالف الذكر عند محمد مفتاح ومحمد ينيس وسعيد يقطين، إن لم نقل أحيانا عند باحث واحد في كتاب واحد، وهدا ما يعطينا فكرة عن عدم وجود اتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية فتحول المصطلح النقدي إلى إبداع ذاتي يتميز به كل ناقد عن غيره و هدا ما جعل المصطلح العربي يعيش في ... مصطلحية عارمة.

5.غياب المقابل في المعجم العربي، حيث نجد أن مصطلح التناص مصطلح واحد عند النقاد الغربيين، وإن طوروا مفاهيمه ودلالته النقدية، في حين نجد أن النقاد العرب المعاصرين لم يتفقوا على مصطلح واحد نظرا لاختلاف انتماءاتهم الفكرية ، وعدم القدرة على استيعاب هذا

المصطلح العابر للقارات المنهاجية لذلك تعددت مفاهيمه عندهم وهذا ما يبرر أن هنالك ظـــاهرة يتكبدها المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر لعدم الاتفاق على منهج شمولي، وهو مـــا يؤشر على غياب دور المؤسسات العلمية وهيمنة الاجتهاد الفردي، الذي كان سببا رئيسا في بلبلة المصطلح.

وحتى تتضح الصورة أكثر بخصوص أوجه التشاكل والتباين بين النقاد المعاصرين في صياغة هذا المصطلح السيميائي "التناص" يمكن أن نبين ذلك في الجدول الآتي:

النقاد	المصطلح/ تناص التناص	المصدر/ الصفحة
محمـــــــد مفتاح	التعالق النّصي	تحليل الشعري استراتيجية التناص، ص120.
	الأدب المقـــارن المثاقفـــة، دراسة المصادر	تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص122
	الحوارية	دينامية النص، ص: 82
	التحويل	التحليل السميائي أدواته وأبعاده، مجلة دراسات، ص: 27، العدد1، المغرب
	التخاطب	التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ص44
عبـــــد الله الغذامي	تداخل النصوص	الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريعية)، ص83.
	التكرارية	الخطيئة والتكفير، ص53.
	النص ابن النص	الكتابة ضد الكتابة، ص54.
	النصوصية	تشريح النص، ص:62.
محمد بنيس	التداخل النّصي	الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3، الشـــعر المعاصر، ص183.
	النص الغائب	ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

	-التفاعل	
	هجرة النص	حداثة السؤال، ص96.
	النص الصدى والنص الآخر	ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص203.
	النص الموازي	ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص215.
عبد المالك مرتاض	التناص/	تحليل الخطاب السردي، ص278
	التكاتب، التفاعل الاقتباس	بين التناص والتكاتب، مجلة قوافل النادي الأدبي، عدد7، ص197-200، 188.
	السرقات الشعرية	فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة، العدد1، ص70.
سعيد يقطين	-التفاعل النصي -التعالق النّصي	انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص92
محمد عزام	النص الغائب	النص الغائب، ص9.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث:

آليات التناص في النقد العربي المعاصر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول: آليات التناص عند محمد مفتاح

المبحث الثاني: قوانين التناص عند محمد بنيس

المبحث الثالث: أشكال التناص عند أحمد مجاهد

إن الناظر في صنيع النقاد العرب المعاصرين يلفيهم مهتمين بهذا المصطلح (المصطلح) أكثر من المفاهيم الأخرى، فلا ضرو أن يجد القارئ أو الباحث نفسه في متاهات بين هذه المصطلحات والمفاهيم ولا أدلّ على ذلك من المصطلحات المختلفة الواردة لديهم ضمن محاولاتهم للكشف عن معانيه وإيحاءاته انطلاقا من الخلفيات المعرفية والاتجاهات الفكرية لكل ناقد فهو ما زال يعرف تطورا ملحوظا، بحسب الحقول المشتغلة له، والتصور المراد له، خاصة بعد أن أصبح من المستبعد تغييبه عن أي دراسة أدبية .

وبعد التجاذب في تحديد ماهية المصطلح في ترجمة لغوية محددة نرى أن الأهمية لا تكمن في مسك المصطلح إنما في الآليات الفنية التي تتحكم في عملية الحوار بين النصوص والتفاعل بينها فالسؤال الذي يلح علينا هو.

ما هي الآليات التي تسمح للأديب أن يتفاعل بشكل ايجابي مع نموذجه السابق عليه (النص الغائب)؟ وما مبادلات التناصية والعلاقات التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها

ورأينا من خلال ما تقدم في الفصل السابق أن مصطلح التناص قد عرف عدة مقاربات في النقد العربي المعاصر وذلك قبل أن يستقر مميزا عنه في النقد الغربي وأنه اتكأ في مرجعيته المعرفية عليه، إلا أنه تميزه وفعاليته إنما يكمنان أساسا في الدراسة التطبيقية للنصوص وفي تجلياته داخل فضاء النص الأدبي الذي أوجد نوعا من التبادل والتحاور بين النصوص السابقة عليه.

من هنا فإن المسألة النقدية الملحة هي: ماذا نعني بالتناص؟ ولكن الأهم الذي يجب أن يدرس بحرفية وفنية في الممارسة النقدية والتحليلية للنص هو: لأي شيء يصلح التناص أو يستعمل في التوظيف الدلالي، وهذا يعني « أن التناص وإن كان يراهن في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي تتفاعل معها، فإن حقيقته إنما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة »[1]

لذلك سوف نقوم في هذا الفصل بمقاربة الآليات التناصية التي اشتغل عليها النقاد العرب المعاصرون: كمحمد مفتاح، محمد بنيس. وأحمد مجاهد[*] على النصوص الشعرية العربية الحديثة،

---

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (دط)، افريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 23.

[*] –أحمد مجاهد، قام بالتطبيق و لم ينظر بل اعتمد على تنظيرات مفتاح وبنيس.

وسيكون التركيز على شعراء العصر الحديث خصوصا كالبياتي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وأمل دنقل وغيرهم ممن استندوا من خلال نصوصهم الشعرية على توظيف الآليات انطلاقا من الوظيفة الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية العربية المعاصرة وهي الوظيفة التحويلية والدلالية «إذ أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها»[1]. وهذه النصوص اخترتها كنماذج للتطبيق على تلك الآليات التي أسس لها النقاد في هذه الدراسة، حتى يتضح لنا هذا الجانب التطبيقي لتلك الآليات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]- المرجع السابق، ص 24

المبحث الأول: آليات التناص عند محمد مفتاح

أولا: التمطيط

ثانيا: الإيجاز

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد وضع الناقد محمد مفتاح آليات للتناص وتقنيات نصية تشتغل على الجانب العملي للنص ومحاولة كشف دلالته التركيبية واللغوية التي تشكل هيكل أو بناء النص. فقد اتخذ الناقد من التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي آلية من آليات التناص التي تتحكم في كل عملية تناصية من السابق واللاحق فقتم ذلك إلى مكونين أساسين هما: التمطيط والإنجاز.

أولا: التمطيط

التمطيط في جوهره عملية توسيع للنص. ونعني به الإطناب والإسهاب في اللفظ والمعنى، ولا يقصد به الإطناب الممل الذي عرف في الدرس البلاغي القديم وهو تمدد في وحدات النص البنائية اللفظية أو التركيبية « حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص، فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزا دلاليا في النص، وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها (ريفاتير) بلفظ Matrice »[1] أي تفجير مركزية النص مما ينتج عنه توسعا للنص عن طريق الدلالة المركزية وهذا التمطيط يحصل في متن النص بأشكال مختلفة أهمها:

1- الأناكرام: ويعني الجناس بالقلب أو بالتصحيف.

فالقلب يكون مثلا: نال – لان، قول – لوق، عسل – لسع، ملك – لكم.

والتصحيف يكون مثل: قال – نال، الزهر – السهر، نحل – نخل، عثرة – عتره[2].

وهو نوع من التلاعب بالأصوات على مستوى التركيب ويكون ذلك على مستوى الكلمة الواحدة أو مجموعة من الكلمات بإعادة ترتيب وتقليب أصواتها لتعطي معنى جديدا داخل صعيد البناء النصي وهو ما يساعد على توسعه المتن.

إذن فإن آلية الأناكرام « تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار تبين عام يسهم في تناسل النص داخليا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما »[3] ويحصل ذلك اما على صعيد جذر الكلمة أو عدة كلمات في النص من خلال آلية

---

[1]- محمد الفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص126.

[2]- المصدر نفسه، 126.

[3]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 79.

التصريف أيضا مثل: قول – يقول – قل – نقول... إلخ.

كما نقرأ الجناس (الاناكرام) في قصيدة (تعتيم) للسياب:

« النور والظلماء

أسطورة منحوتة في الصخور:

كم ذاد بالنار،

من أسد صناري

وكم أخاف النمور،

إنسان تلك العصور

بالنور والنار !

فأطفئي مصباحنا أطفئيه

ولنطفئ التنور

وندفن الخبز فيه،

كي لا تعيد الصخور

أسطورة للنار، ظلت تدور

حتى غدا أول ما فيها

آخر ما فينا – وليل القبور.

أول ما فيها.وليل القبور

أول ما فيها

ولتبق في الديجور

كي لا ترانا نمور

تجوس في الظلماء

لترجم الأحياء

من غابة في السماء

بالصخر والنار

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وتسبيح القبور! »[1]

إن الأناكرام في هذا المقطع تحدد في النقاط الآتية:

1- الصخر – الصخور.

2- فأطفئ – أطفئيه – لنطفئ.

3- في – فيه – فيها – فينا.

4- النمور – نمور.

كل هذه التغيرات المنفردة الواحدة ساهمت في تمطيط النص وتناسله وتوسيعه وتكاثره على أساس مواد أولية – كتبت لتنتج دلالات جديدة من مفردات خاصة بالشاعر ونصه.

2- الباكرام (القلب المكاني)

وهو مصطلح حاول فيه الناقد محمد مفتاح أن يعطي للتناص آلية أسلوبية فجاء بـ "الباكرام" الذي يسمى بالقلب المكاني تحرزا عن القلب الاعلالي بقلب الياء والواو وجميعها من حروف العلة، والقلب المكاني في علم الصرف هو قلب الحروف وتقليبها وتغيير في ترتيب حروف الكلمة المفردة عن الصيغة الطبيعية لها أي المعروفة عن طريق تقديم بعض الحروف وتأخير بعضها مما ينتج إلينا تناسلا داخليا للنص.

و الباكرام آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليا «وأما الكلمة المحور فقد كون أصواتها مشتتة طوال النص. مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما عن النص، ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه...»[2] ومثال ذلك في قصيدته (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، حيث يقول في المقطع الثاني:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرائس الكروم

---

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 336-337.

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص126

ودغدغت صوت العصافير على الشجر

أنشودة المطر...

مطر...

مطر... »[1]

فقد بنيت القصيدة على كلمة "المطر" فهذا الأمر يسهم في إيجاد عملية التمطيط انطلاقا من دلالة أو كلمة محورية.

3- الشرح: « إن الشرح أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم »[2] فقد يدرج الشاعر فكرة القصيدة في البيت الأول يتعرض لها بالشرح والتمطيط في باقي الأبيات وقد يستعير قولا، أو مثلا معروفا ليجعله في الوسط أو في الأخير ثم يمططه وذلك بتقليبه في عدة صيغ، وقد يتم (الشرح بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين، وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية).

و آلية الشرح قد تكون داخل النص عن طريق غير الهوامش فقد يقع داخل المتن بعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص الشعري وتمطيطه.

ونجد صورة آلية الشرح التي تتم بين العنوان ومتن القصيدة ما نقرأ في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب حيث يقول:

من رؤيا فوكاي ⟵ عنوان القصيدة

نلاحظ هنا أن الشاعر جعل عنوان البيت الأول (عنوان القصيدة) محورا أساسيا في بناء المقطوعة أو القصيدة ثم مططه في صيغ مختلفة من عناوين فرعية وشرح داخل المتن الشعري، وهو وسيلة قد اعتمد فيها الكاتب على التمطيط وذلك باستعماله البعد التفسيري للفكرة التي حاول شرحها. لذلك كان الشرح أساس كل خطاب وبالأخص إذا كان شعرا إذ تكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة كلها.

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، المج1، مج1، ص 475 ، مربم/24.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مصدر سابق، ص126.

(فوكاي كاتب في البعثة اليسوعية

في هيروشيما، جن من هول ما شاهده

غداة ضربت بالقنبلة الذرية) ← شرح داخل متن القصيدة

هياي... كونغاي، كونغاي ← عنوان فرعي

ما زال قوس أبيك يقلق المساء ← متن القصيدة

بأفجع الرثاء:

"هياي... كونغاي، كونغاي" ← عنوان فرعي

فيفزع الصغار في الدروب

وتخفق القلوب

وتغلق الدور ببكين وشنغهاي

من رجع: كونغاي، كونغاي ! [1]

إذ تم شرح الاسم "فوكاي" وكان نكره فعرفه الشاعر داخل المتن وبعد العنوان مباشرة.

كما نلاحظ آلية الشرح أيضا في قصيدة (إرم ذات العماد) للسياب ونقد النمط الآتي:

ارم ذات العماد ← عنوان النص الشعري

(عند المسلمين أن " شداد بن عاد " بنى جنة لينافس بها جنة

الله، هي «ارم» وحين أهلك الله قوم عاد، اختلقت «إرم»

وظلت تطوف، وهي مستورة، في الأرض لا يراها إنسان إلا

مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها) ← شرح داخل متن القصيدة.

من خلل الدخان من سيكاره، ← بداية القصيدة

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 355 .

« من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشر، وهو يلتوي، إزارة

ليحجب الزمان والمكان،»[1]

لقد مهد الشاعر للفكرة عن طريق آلية الشرح والتوضيح والتفسير بعد أن ذكر العنوان مباشرة، الأمر الذي مكن القارئ من تشكيل تصور عام عن هذه الأمة الغابرة لكي تنفتح لدى القارئ بعض الرموز والشفرات من جهة، ومن جهة أخرى يرى مدى التلاعب والحوار الذي سوف يتم في القصيدة حول الموضوع.

4- التكرار:

وتقوم هذه الآلية على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلية في التراكم والتباني [2]. وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون التكرار في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة (في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي... وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئا آخر...).[3]

ويعتبر التكرار أسلوبا من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر، بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، ويعد في الأدب الحديث ظاهرة فنية بارزة لها دلالات فنية نفسية وما يحدثه من موقف وتأويل أو انفعال عند القارئ، فتكرار كلمة في العديد من المقاطع في القصيدة، تضيف تمطيطا للنص الشعري إضافة إلى الجمالية والنوعية أثناء تأدية وظيفته. وتكاد ظاهرة التكرار أن تشيع في النص الشعري الحديث، إذ تساعد على انسجامه إيقاعيا ودلاليا، كما نلمح تكرار كلمة "حجار" في قصيدة السياب "لأني غريب":

« لأني غريب

لأن العراق الحبيب

بعيد، وإني هنا في اشتياق

---

[1]- المصدر السابق، ص 602

[2]- تحليل الخطاب الشعري، ص 127

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، الراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص34.

إليه، إليها... أنادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي،
و أما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى:
حجار
حجار وما من ثمار
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب
حجار يندیه بعض الدم
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار... »[1]

حصل التكرار هنا في المفردة (حجار) إذ تم تكراراها خمس مرات مما عمل ذلك على زيادة النص خمسة أسطر أخرى بفضل عملية التكرار التي مططت النص مكانيا وكشفت في الوقت ذاته المعنى العام المتمركز في الإحساس بالغربة والعجز والضيق واللاجدوى، أما التكرار الحاصل على مستوى أكبر من المفردة الواحدة فنجده واضح صوت آخر للسياب، في قصيدة (العودة لجيكور)

« على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال
من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 195-196.

من ليلها النابح والعابرين،
من نورها الغيهب،
من ربها المغسول بالخمر،
من عارها المخبوء بالزهر
من موتها الساري على النهر »[1]

إذ تكررت المتوالية (من + اسم + الضمير العائد على جيكور + مضاف إليه) ثماني مرات، مساهم في تمطيط النص وانسجامه إيقاعيا ودلاليا مؤكدة دلالة الاشتياق لجيكور والتلهف لأجوائها، حتى جاءت العودة الروحية إلى البقعة لأن الهرب ليس هروبا مكانيا ولكنه شعور خاص، لأن الشاعر سرعان ما يجد نفسه بين تلك الأجواء التي نشأ فيها.. ويتفاقم الأثر الذي يحدثه التكرار في تمدد النص وتوسعه عندما يقع على مستوى المقاطع الشعرية.

ولنتابع أيضا قصيدة (متى نلتقي) للسياب، إذ يقول فيها:

« ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه
فلاحت لنا من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة ؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع ؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظل البيوت
هزيلا كما ينسج العنكبوت
ألا تتحجر منا العيون
ويلمح فيها بريق الجنون ؟
و بالأمس كنا يذيب العناق
دما في دم
كنور ونار، سنا واحتراق

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 420.

.....

.....

ألا يرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينه

فلاحت لنا، من ظلام، قلوع

تهدهدها غمغمات حزينة ؟

ألا يأكل الرعب منا الضلوع ؟»[1]

إذ نلاحظ هنا التكرار على مستوى الجملتين أو الشطرين (ألا يأكل الرعب منا الضلوع) و(ألا تتحجر منا العيون) فقد أسهما تكرارهما في تمطيط النص وتمديده ثم المقطع الأول الذي تكرر في نهاية النص، وهو ما أسهم إسهاما فاعلا في زيادة فضاء النص الكتابي (وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولد لدى القارئ إحساسا دائما بالعودة إلى بداية النص مع الاحتفاظ برغبته في مواصلة الرحلة حتى النهاية، وهكذا فهو هنا أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التي لا تنتهي، وهذا النوع من التكرار الذي نصفه بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص وتوالده حتى نهايته التي هي البداية أصلا[2]، كما يسمى هذا التكرار بتكرار المقطع (هو تكرار يلزم بتكرار بيت نفسه أي توقيف المعنى ليبدأ معنى آخر، وهو لا ينجح في القصيدة التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، وقد استخلصه كثير من الشعراء المعاصرين وهو يقوم بدور الأفضل والخاتمة للقصيدة)[3]، فإذن ثمة تناسب حركي أضفاه هذا التكرار على توليد دلالات جديدة معينة تسهم في تمطيط الشكل البنائي العام للقصيدة وهو ما كانت عليه الجملة المكررة لبؤرة محورية تبدأ دلالاتها الجديدة كلما انتهت الدلالة السابقة، وكذلك ما جعل في التكرار العبارة حدث تغيير أنقذ القصيدة من الرتابة.

كما يبرز تكرار العبارة الشعرية في إثارة الدهشة وحرارة السياق الإبداعي وتأثير الحركات المتتالية والمتنوعة مما يحقق التواصل الجمالي للنص والتنمية الإبداعية للفكر الشعري، ومهما تنوعت العبارة فتكرارها يشحذ الشاعر مركزا في خلق معنى جديد لبنية النص المتناص ويصبح فيه التكرار

---

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 682-684.

[2]- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص 89.

[3]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998م، ص 227-228.

وسيلة إلى توالد النص من نص وإثراء الموقف الشاعري ويشحذ الشعور إلى حد الإملاء ونجد أن القصيدة العربية المعاصرة تختلف عن القصيدة التقليدية وأن الشاعر المعاصر يلجأ إلى الشعر انطلاقا من تجربة شعورية، هذه التجربة ألهمت للقصيدة نظاما فنيا خاصا يعتمد أساسا على إشكال وهو التكرار حيث نجد أسلوب التكرار مثله مثل أي أسلوب آخر يحتوي علـــى إمكانيـــات تعبيريـــة وتدفقات شعورية أدت إلى تمطيط المتن الشعري المعاصر، وهذا التكرار يتجسد في ديوان "محمود درويش" وهو مديح الظل العالي، يقول الشاعر:

«حاصر حاصرك.. لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوك.. لا مفر
وسقطت قربك.. فالتقطني
واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر
حر
وحر
قتلاك، أو جراحك فيك ذخيرة
فاضرب بها: اضرب عدوك.. لا مفر
أشلاؤنا أسماؤنا
حاصر حصارك بالجنون
وبالجنون»[1]

حيث نجد تكرار الأصوات المجهورة التي تعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، فتكرر صوت الراء (18 مرة) والهمزة والياء والعين والنون... إلخ فالشاعر هنا يصور لنا الثورة ذروتها المأساوية أي لا هروب من العدو بل يجب محاصرته من جميع النواحي، وهذا ما جعل التكرار له دلالته في هذه العبارات من خلال (قربك – الحصار – الحرية...) مما زاد في تمطيط النص على مســـتوى الكثافة اللغوية.

وقد تتكرر الكلمة بعينها سواء كانت اسما أو فعلا، كما نجده في قول محمود درويش:

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984، ص 36-37.

«ويكون – بر
ويكون – غيم
ويكون – دم
ويكون – ليل
ويكون – قتل
ويكون – سبت
ويكون – صبرا»[1]

لقد تكرر الفعل "يكون" عدة مرات في النص، مما أشاع نوعا من الحركة بتحوله إلى فاصلة زمنية، فهو ينتقل من زمن البر والصفاء إلى الاكفهرار والغيم وتكون المفاجأة بإمطار الغيم دائما وتتوالى الأحداث إلى حدوث مجزرة صبرا المؤلمة فيتكرر الفعل المضارع فتتوالى الأحداث وتتسارع، كما نجد تكرار الاسم في هذا المقطع:

«كلب البحر أبيض
كل شيء أبيض
بيضاء دهشتنا
بيضاء ليلتنا
و خطوتنا
و هذا الكون أبيض
أصدقائي
و الملائكة الصغار
وصورة الأعداء
أبيض، كل شيء، صورة بيضاء، هذا البحر، ملء البحر،
أبيض »[2]

فهو يكرر كلمة أبيض – بيضاء، والملاحظ هنا تكرار الصمت، والذي يرمز له بالبياض

[1]- المصدر السابق، ص89.
[2]-المصدر نفسه، ص 116.

والصمت يعني السكون الطويل، وقد قمت بعملية إحصائية لنسبة تكرار الفعل والاسم في قصيدة فوجدت طغيان الاسمية على الفعلية بينما تساويها في المقطع الأول كما سيتبين في الجدول الآتي:

تكرار البنية الفعلية	تكرارا البنية الاسمية
يكون	كله – البحر –أبيض – كل – شيء – بيضاء – دهشتنا
يكون	ليلتنا – خطوتنا – هذا – الكون – أبيض – أصدقائي
يكون	الملائكة – الصغار – صورة – بيضاء – الأعداء – أبيض
يكون	كل – شيء – صورة – بيضاء – هذا – البحر – ملئ
يكون	البحر – أبيض
يكون	

نجد في اللافتة الأولى: تكرار الاسم والفعل كان متساوي سبعة مرات لكل منها وهـــي في اللافتة الثانية تكرار الاسم بنسبة أكبر من الفعل، فالتكرار يلعب دورا أساسيا في بنيـــة الـــنص الشعري عن طريق آلية التمطيط مما يزيد في حجم النص بالإضافة إلى الدور الدلالي على مستوى الصيغة والتركيب.

وقد يكون التكرار عن طريق تكرار الصورة والتي يتخذها الشاعر سبيلا للتأثير في المتلقي، وهو ما نجده في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش فيقول:

نامي قليلا، يا ابنتي، نامي قليلا

الطائرات تعضني، وتعض ما في القلب من عسل

فنامي في طريق النحل، نامي

قبل أن أصحو قتيلا

الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام، فاضطجعي

على درجات هذا السلم الحجري، وانتبهي إذا اقتربت

شظاياها كثيرا منك وارتجعي قليلا

نامي قليلا

كنا نحبك، يا ابنتي

كنا نعد على أصابع كفك اليسرى مسيرتنا

وننقصها رحيلا

نامي قليلا

الطائرات تطير والأشجار تهوي

والمباني، تخبز السكان، فاختبئي بأغنيتي الأخيرة، أو بطلقتي الأخيرة يا ابنتي

وتوسديني كنت فحما أم قتيلا

نامي قليلا»[1]

تتشكل الصورة في هذا المقطع من مدينة بيروت ليلا وهي في حالة القصف الجوي، فنلاحظ التكرارات لعدد من المشاهد التصويرية، أدت إلى نمو شبكة متلاحمة من الدلالات ساعدت في حيوية القصيدة وتشكيل صورة ذهنية لدى القارئ.

هذا اللون من الإبداع أقرب ما يكون إلى فن الرسم إلا أن الشاعر رسم الكلمات، فهو يرسم لنا لوحة كلامية معبرة عن هلع السكان وتحطم الأشجار وكثرة الغارات، والهدم لحد يصل إلى أن جدران المنازل تتحطم فوق رؤوس الأبرياء كأنها كومة من الفحم فلقد جسد الواقع في ألفاظ شعرية فكان تناصه داخليا مع الواقع وكأننا نعيش هذه المأساة وهي حاصلة أمام أعيننا فهذه الألفاظ متكررة (نامي قليلا) كانت مقوما فنيا جسد أبعاد المكان، وتتوضح لدينا الصورة في

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 30-31.

هذا المقطع عن طريق مجموعة من الاستعارات والكنايات أهمها (الطائرات تعضني) وهي استعارة مكنية ونجد الكناية في قوله: الأشجار تهوي، فكان تجسيد هذا التكرار الذي يتصاعد دلاليا على المستويين الأفقي والعمودي بتوضيح التوتر والتفاعل في البناء النصي للقصيدة وإذا ساهم هـذا التكرار في تمطيط النص وانسجامه إيقاعيا ودلاليا مؤكدة حالة القصف المتواصل والمستمر بصورة فضيعة وعن طريق التكرار كانت هذه المشاهد الدرامية التي تشير إلى صراع الهيكل العام للدولـة وصفه الشاعر في القصيدة ككل.

ومن خلال تتبعنا لديوان مديح الظل العالي استوقفتني صورة الوطن الأم فلسطين ممثلـة في مدنها: دير ياسين، كفر قاسم، وخاصة صبرا، الذي كررها الشاعر في المقطع حيث يقول:

«صبرا– تغطي صدرها العاري بأغنية الوداع

صبرا – تمزق صدرها المكشوف

صبرا – تخاف الليل، تسنده لركبتها

صبرا تنام وخنجر الفاشي يصحو

صبرا تنادي.. من تنادي

صبرا – تقاطع شاعرين على جسد

صبرا – نزول الروح في حجر

و صبرا – لا أحد

صبرا – هوية عصرنا حتى الأبد»[1]

فالشاعر هنا يصور لنا صورة صبرا في حالة لقتل، فقد تكررت هذه الكلمة في بداية كـل مقطع من الأبيات الشعرية، كما يتجلى أمامنا تكرار واضح جلي من خلال اللقطتين التـاليتين: الحرب، الموت بواسطة ألفاظ تحمل دلالتهما: الدمار، الاغتصاب، الانهيـار، يمـوت، الميتـون، الحصار، وتكرار صورة الحرب من خلال الطائرات، اقتل في قوله:

«أنا أول القتلى وآخر من يموت

[1]– محمد درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 84، 89.

فالشعوب تعودت أن تدفن الموتى

عن جيش يحاربني

عشرين قرنا كان سفاحا معهم

كان يخفي بسمته في دمعته»[1]

إذن فتكراره لصوت الحرب والدمار والقتل وأشكالهما هي مأساة الشاعر ومعاناته في هذه الحياة وهذه المشاهد البصرية تتكرر كل يوم، بل كل ساعة، صورة عنيفة يمارسها المستعمر ضد هذا الشعب المظلوم.

و في الأخير نرى أن محمود درويش استعمل التكرار من جهتين، الجهة الأولى: تعبر عن التكرار باعتباره ظاهرة لغوية ضاربة بجذورها في تراث الأدب العربي، ومن الجهة كان بمثابة النافذة التي تفتح لنا مجال التساؤلات والبحث أكثر في عمق الأفكار.

5- أيقونة الكتابة (التصحيفية)

«وهي الآلية التي تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات كالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلا عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة»[2] وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار «تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون»[3] كما يدخل الشكل الطباعي للنص أي الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات وشكل القصيدة على الصفحة، وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية، إذ تسهم كل هذه الأمور في تمطيط النص وتوسع فضائه الكتابي، كما يفعل السياب مثلا في قصيدة (الأسلحة والأطفال) حيث قسم النص في البداية إلى ثمانية مقاطع، الأمر الذي زاد من فضاء النص الكتابي على مستوى الصفحة، كما نجد أن البياض المتروك بين قسم وآخر في هذه القصيدة يتسع لكتابة خمسة أشطر تقريبا، وهذا إذا استثنينا التكرار الحاصل لبعض المقاطع التي أسهمت هي الأخرى في تمطيط النص.

---

[1]- المصدر السابق، ص 90.

[2]- التناص في شعر الرواد، ص 89.

[3]- تحليل الخطاب الشعري، ص 127.

فعلى صعيد الشكل الطباعي المتغير للمفردات التالية (حديد – عتيق – رصاص)

نلاحظ التحوير الآتي في القصيدة كما يلي:

(1) (حديد عتيـــ.....ـــيق

رصا.....ص

حديـــ.....د)

(2) (حديد عتيق

حديد عتيق !

رصا....ص) فحتى كأن الهواء

رصاص، وحتى كأن الطريق

حديد عتيق.

(3) (حديد عتيق

رصا.....ص

حديد.....!)

(4) (حد.....يد)

لمن كل هذا الحديد ؟

رصا.....ص

لمن كل هذا الرصاص ؟)

(5) حديد

رصاص

رصاص

رصاص

(حديد.....)

(6) (حديد

رصا.....ص

حديد عتيق

رصاص)

(7) (حديد حديد

حديد..... حديد

حديد، عتيق

نحاس عتيق

حديد، حديد)

(8) (حديد عتيق

حديد

رصا.....ص)

(9) (رصاص، رصاص، رصاص، رصاص

حديد عتيق)..

لكون جديد !)[1]

لقد تمت كتابة هذه المفردات (حديد – رصاص – عتيق) بحرف طباعي أكبر من بقية المفردات، نلمح أيضا استغلال الثلث الأوسط من الصفحة في الكتابة، وكل هذا ساهم في تمطيط النص وجعله أكبر حجما لو كتب بالكتابة العادية بفضل الآلية الكتابية أو التصحيفية التي تجسدت فعلا في هذا النص الشعري المطول.

كما نلمح استغلال فضاء الصفحات أيضا في مجموعة البياتي لاسيما (قصائد حب على بوابات العالم السبع) فهو إلى جانب توزيعه القصيدة بين عدد من المقاطع المرقمة، وتكرار بعض المقاطع والجمل، ونراه يعمد إلى زيادة فضاء النص بشغله بالرسوم والتخطيطات الفنية، تتوقف في الصفحة الواحدة مثلا على هذا المقطع وهو المقطع الثالث من قصيدة (عين شمس):

«تقودني أعمى إلى منفاي: عين الشمس»[2]

في حين نرى في مجموعة (الموت والقنديل) أن الصفحة قد لا تشغل إلا كلمات قليلة ففي المقطع السابق نقرأ للبياتي:

«وطني المنفى

---

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 563، ص 591.

[2]-ديوان البياتي، المج3، ص 15.

منفاي الكلمات»[1]

وهكذا بقية صفحات المجموعة التي شغل القسم الأكبر منها التخطيطات والرسوم الفنية.

كل هذه الآليات عملت على تمطيط النص وزادت من فضائه النصي، وقد يقوم القارئ أيضا بدوره في إنجاز تمطيط آخر ما هو إلا نتيجة فعل قرائي لشكل من أشكال التمدد الكتابي الذي يملأ الصفحة عند تحبير النص الشعري.

و في قصيدة "سأنصب لكم خيمة في الحدائق الطاغوية" للبياتي يقرأ المتلقي:

«عقوبتي: الحياة»[2]

إن القارئ قد يفاجأ بمثل هذه الكلمات لأنه اعتاد أن يقرأ مقطعا أو على الأقل سطورا في الصفحات السابقة من القصيدة .

الثاني: إعادة تأويلها مع كل قراءة جديدة.

إن هذه الصفحة بكلماتها القليلة قد شغلت القارئ بالقدر نفسه أو أكثر مما شغلته الصفحات السابقة وهو نوع من تمطيط النص عن طريق القراءة والتأويل[3].

6- الاستعارة (المجاورة)

الاستعارة تكون بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة (تصريحيه ومكنية) فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر، لما تنقل من حياة في القصيدة. وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد إلى محسوس[4]، أما بنية المجاورة فتتحقق بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص والمجاورة تعني في النص ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري، أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين

---

[1]- المصدر السابق، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 275.

[3]- التناص في شعر الرواد، ص 92.

[4]- تحليل الخطاب الشعري، ص 126.

القراءتين السطحية والعميقة.

و عندما يلجا الشاعر إلى هذا الأسلوب (المجاورة) الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فإنه قد يضطر إلى تمطيط نصه لأنه لجأ إلى طريقة صعبة في التعبير قصد الفرادة والتمييز[1]. فعندما يقول السياب في قصيدته (أنشودة المطر)

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»[2]

فكأن المقصود من قوله هذا هو " عيناك جميلتان " لكننا نجد الفرق على صعيد الكم من الكلمات واضح جلي بين القولين، فقد أوجد في القصيدة متوسعا لأنه أراد أن يقول هذا المعنى بحيث أنه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلائق المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني الذي يقصده الشاعر ويكونه القارئ أو المتلقي.

فتحققت بنية المجاورة (الاستعارة) عن طريق آلية التصوير لأجزاء النص أو المعنى الثاني الذي يدرك على أساس تأويل القارئ أو المتلقي إذ نحدد المعنى الأول أو الأصلي المقصود من وراء التشكيل الظاهري اللغوي للقصيدة من خلال رصد صفات العينين الذي يشبه بأشياء موجودة في أرض الواقع (غابتا نخيل – شرفتان) لتتحول بعد جهد تأويلي خاص مطعمًّا البيت بالروافد الثقافية.

كما احتضان النص الحاضر للنص الغائب والتفاعل معه ومن ثم يأخذ المعنى توجهه الشعري داخل السياق الخاص – إلى المعنى الثاني الذي يدرك من خلال انتقاء المعنى الأول في الواقع، ولو أراد الشاعر أن يقول المعنى بأسلوب واضح ودون استعمال المجاورة لما احتاج إلى هذا التمطيط ولكنه أراد تمطيط نصه عن طريق الاستعارة لمعنى آخر قصد به الشاعر الفرادة الشعرية.

-ثانيا: الإيجاز

يختلف الإيجاز عن التمطيط، فهو لا يتحدد في النص كما في التمطيط، فالإيجاز في النص قد لا يكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا

---

[1]- التناص في شعر الرواد، ص 95.

[2]- ديوان السياب، المج1، ص 474.

الأمر عن طريق التأويل والتداعي وأنه شيئا ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلا.

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤديا أساسا إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر، وقد يكون التقليص دافعا إلى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي يشوب تلك النصوص، فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة.

– طريقة داخلية نصية: يتم فيها اختصار النص ذاتيا كما في التلخيص.

– طريقة خارجية: يتم فيها زج بعض النصوص أو الأجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة[1].

1– التلميح:

التلميح هو الإشارة إلى حدث أو قصة مشهورة، من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابتستيمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واع لها، ولتقرأ في قصيدة المعبد الغريق للسياب التلميح الآتي لاسيما في هذا المقطع:

لأجل فجور أنثى واتقاد متوج بالثأر

تخضب من دم المهجات حتى تسلم الدفن

وحل بلا أوان وأن يومنا، وتساوت الأعمار

كزرع منه ساوى منجل

وهناك في الشفق

تنوح نساؤنا المترملات، يولول الأطفال عند مدارج الأفق[2]

من خلال المقطع نلحظ أن هناك ثمة إشارة إلى حرب طروادة التي حدثت بين أهل آسيا الصغرى ة الإغريق اليوناني، إذ حدثت هذه المعركة بسبب اختطاف (هيلين) الملكة، ويحاول

---

[1]– التناص في شعر الرواد، ص 98.

[2]– ديوان السياب، المج1، ص170– 171.

السياب أن يشير إلى الويلات والخراب وكثرة القتلى من جراء هذه الحادثة التي دوّنها التاريخ و لم يذكر السياب تفاصيل زائدة أخرى وإنما اكتفى بالإشارة (التلميح) وعلى القارئ استحضار الملحمة كاملة على نسق ما وردت في إلياذة هوميروس.

و ملاحظة التحويل الذي أجراه السياب في الجانب الآخر إذ على المتلقي أن يربط هذا الاستحضار مع الدلالة الكبرى للنص الجديد وفرز دلالة أخرى بواسطة التأويل[1].

و في قصيدة أخرى للسياب لاسيما المقطع الآتي من "أنشودة المطر" نقرأ فيها:

«أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في سهول الجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر... »[2]

لقد أشار الشاعر إلى المدن التي دمرها الله تعالى كما ورد في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم ﴿ وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ﴿٤١﴾ مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ ﴿٤٢﴾ وَفِي ثَمُودَ إِذْ قِيلَ لَهُمْ تَمَتَّعُوا حَتَّىٰ حِينٍ ﴿٤٣﴾ فَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ فَأَخَذَتْهُمُ الصَّاعِقَةُ وَهُمْ يَنظُرُونَ ﴿٤٤﴾ ﴾[3].

نجد أن الشاعر هنا يستحضر النص الغائب وهو النص الديني الذي يروي القصة ثمود وكيف عاقبهم الله وهو ما سيومئ للقارئ النخبوي هنا بالعاقبة الوخيمة التي ستحل بالعراق إن استمر الوضع كذلك.

2- الحذف:

الحذف آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون من خلاله ثمة إشارة إلى

---

[1]- التناص في شعر الرواد، ص99.

[2]- ديوان السياب، المج1، ص477.

[3]- سورة الذاريات، الآيات (41-44).

هذا الحذف كالبياض والنقاط، وعلى القارئ أو المتلقي ملء هذا البياض حتى يكتمل المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ، ونلمح ذلك في قصيدة " من أغاني المهد " للبياتي هذا الحذف في قوله الآتي:

نم يا حبيبي نم يغمرك الظل
والطيب والطل
.....
و الريح في الغصن تعبث في حسرة
هذا الشذا مني وأنت في زهرة
على فمي زفرة
نامت عيون النجم[1].....

إذن فهذه الطريقة في بناء الشعر على الجدل من الصوت والصمت المتبين في النص هي تفاعل بين اللساني والتشكيلي، فالصوت الصامت التي تمثله السطور البيضاء والفراغات التي تتخللها هو كلام خفي مستور يتعين على القارئ هتك حجبه حين يظفر لما تكتم عليه الشاعر.

و إن الحذف هنا جاء في مقطع مذكور في بداية القصيدة وعلى القارئ إعادة المقطع كما هو لأنه موجود أصلا واختصارا للنص وتكثيفا له وقعت نقاط دالة على هذا الحذف للإيجاز من جهة أخرى يجبر هذا الحذف القارئ لا على قراءة المقطع المحذوف فحسب، إنما يضطره إلى قراءة القصيدة بأكملها مرة أخرى، وهذا ما أراده الشاعر حذف هنا على مستوى المقطع.

3- التلخيص:

التلخيص على عكس الباكرام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة، لكن التلخيص هو أن يعمد الشاعر إلى اختصار فكرة القصيدة في مقطع من مقاطعها، ففي قصيدة "ثلج ونار" لنازك الملائكة، نتوقف عند التلخيص الآتي:

«تسأل ماذا أقصد، لا دعني، لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المقفل

---

[1]- ديوان البياتي، مج2، ص27.

اتركني يحجب أسراري ستر مسدل

إن وراء الأستار وروداً قد تذبل

يا آدم لا تسأل... حواؤك مطوية

في زاوية من قلبك، حيري منسية

ذلك ما شاءته أقدار مقضية

آدم مثل الثلج وحواء نارية»[1]

فقد لخصت الشاعرة فكرة القصيدة كلها في الشطر الأخير من مقطعها الأخير والذي يتحدث عن الحب من جانبها، والصادر من الجانب الآخر وهو تلخيص تشوبه سخرية يغلفها إحساس بالألم والتوجع والخيبة من الجنس الآخر.

لقد كان التركيز هنا في هذا المقطع على الجملة الأخيرة لأنها تمثل مركز الدلالة وبؤرة المعنى، فالوظيفة المعنوية التي قام بها التناص هنا هي إنتاج جديد يتجسد حالة التلازم بين الذكر والأنثى والوحدة التي يعيشها آدم باحثا في حضورها عن شعاع ينير له الدرب ويعيده إلى حالته الطبيعية، وهنا نلاحظ أن النص الحاضر لا يفي بالغرض دون الاستعانة بالنص الغائب القرآني (قصة آدم وحواء) والذي يتشابك معه في إنتاج الدلالة.

4- الاقتباس:

عرف الاقتباس في البلاغة على أنه تضمين النص الشعري بشيء من القرآن الكريم أو من حديث الرسول ﷺ، أو نص قديم، لكن نجد في النقد المعاصر نظرة أخرى حيث «ينظر إلى الاقتباس على شكل من أشكال التناص واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه، إن نظرية التكرارية التي يلغي (دريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص»[2].

ومنه فالاقتباس يعد آلية تكثيفية (إيجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة

---

[1]- ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص 470، 475.

[2]- الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص55.

عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها، ويتم استذكارها لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في قصيدة "الموت" للبياتي حيث نقرأ المقطع الآتي:

«بيده الثلجية الصفراْء

يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء

يرمي بها للنار

يزيف النقود والأفكار

يندس في قلب المغني، يقطع الأوتار

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد في مملكة الأحياء..»[1]

إن الاقتباس هنا يجري على صعيد الألفاظ المحدودة، لكن القارئ سيستحضر الآية القرآنية:

﴿ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ﴾[2].

لقد كان الاقتباس هنا موجزا إذ لم يذكر الشاعر الآية كاملة، لكنه اكتفى بذكر كلمات منها، في حين عمد القارئ إلى استحضار الآية محاولا ربط العلائق المشتركة بين النصين: ومع ذلك فإن «المادة المقتبسة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود، لذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الإشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص من نص آخر»[3].

5- التضمين:

التضمين هو الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات في المتن الشعري أن يستعير الشاعر شطرا أو

---

[1]- ديوان البياتي، المج2، ص 247.

[2]- سورة آل عمرآن، الآية 26.

[3]- التناص في شعر الرواد نقلا عن مجلة الآداب، عدد (1 – 2)، 1998، ص 53.

بيتا أو أكثر من قصيدة لشاعر آخر يدرجها في بيت أو قصيدة له ويسمي التضمين أيضا بالتناص المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الآخر في هوامش الصفحة أو أن يضع علامات تنصيص كما في قول السياب في قصيدة (مرثية جيكور) حيث يقول فيها:

«هكذا قد أسف من نفسه الإنسان وانهار كانهيار العمود

فهو يسعى وحلمه الخبز والأسمال والفعل واعتصار النهود !

و الذي حارت البرية فيه بالتآويل كائن ذو نقود»[1]

فقد أشار السياب في هامش الصفحة إلى أن البيت الأخير ما هو إلا تضمين من قول المعري:

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد [2]

هنا جاء مباشرا (تناص مباشر) وكان على وفق القانون الأول من قوانين التناص (الاجترار)، فقد أعاد السياب البيت باستثناء تغيير طفيف إذ إذ تحولت المفردة (حيوان) إلى (كائن) وتحولت شبه الجملة (من جماد) إلى عبارة (دو نقود).

6- الترجمة:

لا نعني بالترجمة هنا مفهومها العام، لكننا نقصد بها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي يضمنها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة، مع ذكر مؤلفها مما يجعلها وسيلة وآلية من آليات الإيجاز.

إن الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بسبب أسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص للنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به: كاختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، ألفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به، ومثال عن الترجمة ما نراه في بعض الأبيات كما وردت في قصيدة من رؤيا فوكاي) للسياب:

---

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 409.

[2]- المصدر نفسه، ص 409.

«ورغم أن العالم استمر واندثر

ما زال طائر الحديد يذرع السماء

وفي قرارة المحيط يعقد القرى

أهداب طفلك اليتيم – حيث لا عناء

إلا صراخ « البابيون »: زادك الثرى

فازحف على الأربع... فالحضيض والعلاء

سيان والحياة كالغناء ! »[1]

لقد أشار السياب إلى أن هذه الأبيات من القصيدة مقتبسة من الشاعرة الإنجليزية (أيـــدث ستويل) ومن قصيدتها الرائعة (ترنيمة السرير) Lullaby ويذكر السياب أنه ترجمها عنـــها، إذ في هذه الترجمة إيجاز للنص الأصلي فإن النص الأصلي لا يعرفه القارئ (المتلقي)، ولكـــن ترجمـــة السايب الموجزة ستدفعه حتما إلى مراجعة النص الأصلي، وهذا يعني انبثاق أكثر من قراءة ومن ثم تعميق الدلالة التي ابتعدت كثيرا بواسطة هذه الآلية من واقع الدلالة ذات البعد الواحد.

كما فعلت نازك الملائكة في قصيدة (الشيخ ربيع) حيث تقول:

إنه الشيخ ربيع

ذلك الشيخ المرح

دو الثياب الخضر والوجه البديع

و الجبين المنشرح

كلما طافت خطى نسيان بالدنيا أطل من كوى غرفته عذبا طروبا

هاتفا: «أهلا وسهلا»[2]

إذ ترجمت الشاعرة هذه القصيدة بتصرف عن الشاعر الفرنســـي (بروســـير بلانشـــمين)

---

[1]-ديوان السياب، المج1، ص 410.

[2]- ديوان نازك الملائكة، المج2، ص355-340.

وذكرت ذلك في بداية القصيدة، ذلك أنها ترجمت قصائد عدة لشعراء غربيين بتصرف أيضا، وهو ما يجعل آلية الترجمة تعمل على تلخيص النص الأصل وإيجازه شريطة إشارة الشاعر إلى ذلك.

يتبين من خلال ما اقترحه الناقد محمد مفتاح من آليات للتناص، أنها آليات داخلية بالدرجة الأولى، حيث يساهم الأناكرام في تناسل النص داخليا، وذلك بالاعتماد على مفردات النص ذاته، وهو نوع من التناص الذاتي النصي، وتناص مع المعجم الخاص للنص، فهذه الآليات تعمل على تماسك وانسجام النص بنائيا، وذلك عن طريق اتحاد عناصره بعضها ببعض، وعن طريق انحصاره وانقراضه، أو تكاثره وتناسله داخليا من مواد النص ذاته، وهذا ما يجعل النص ذو تمطيط أو تكثيف، وذلك ما اقترح عليه مصطلح التنصيص، كما أن ألية الباركرام آلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ لإنجازها، هي تلاعب لغوي يعمل على توكيد المفردات اللامحدودة، ويتطلب هذا القلب المكاني مهارة خاصة من الأديب، تخضع لقواعد اللغة، ونرى أن هذا ما يعرف في الدرس العربي بالإقلاب، وهو في أصله رديف التخالف، فالناقد قد أعاد التسمية القديمة بمسمى جديد لا غيره.

المبحث الثاني: قوانين التناص عند محمد بنيس

1-القانون الأول: التناص الاجتراري

2-القانون الثاني: التناص الامتصاصي:

3-القانون الثالث: التناص الحواري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن عملية التناص هي عملية بعث التراث الحضاري من جديد فالنصوص المغمورة أو الميتة والمهملة دلاليا وإيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعاد كتابتها وتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها وهذه الفكرة «تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص، سواءً كان قديما أم حديثا أم معاصرا غير أن المعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى، هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما هو معروف في النص القديم»[1].

وهذه إشارة إلى أهمية القراءة ومهارات القارئ حتى يقوم بهذه العملية فالشاعر الفذ هو من امتلك القدرة على هضم ما قرأ واستطاع أن يصهر في بوتقة الذات، فالنص الشعري هو تحصيل ما قرأ أو حفظ وسمع، وبهذا يحدث التفاعل الخصب بين النصوص التي تبتكر الأعمال الأدبية، وبالكشف عن هذه النصوص الغائبة وطريقة توظيفها. نتعرف على مدى أصالة الفنون القولية وما حوته من جدة وابتكار. فالتناص بوصفه تداخلا بين النصوص لا ينفي الأصالة والتفرد والتجدد، لآن الشاعر وهو يحاور هذه النصوص لا يعيد كتابتها بشكل نمطي اجتراري جامد، بل تخضع تلك المحاورة لقاعدتي الإحلال والانزياح مما يجعلها توجه الدلالات في النص المقروء بشكل خفي مما يجعل النص «عملا متكاملا ومتاهة لا نهائية، ترقد تحت صمته الوهمي علاقات وقوانين ونصوص يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من البحث العلمي والتطور التقني على الأقل ».[2]

فالنص شبكة معقدة تلتقي فيها نصوص عدة لا تقف بالضرورة عن حدود النصوص الشعرية. بل هي حصيلة نصوص يصعب تحديدها، يتزاوج فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي والذاتي بالموضوعي...

ولقد حدد محمد بنيس " التداخل النصي " وفقا لنوعية قراءة النص الغائب فيجعل لذلك ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين. والتي نعدها من آليات توظيف النص الغائب في النص الماثل.

---

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1975، ص 252.

[2]- المصدر نفسه، ص 251.

وانطلاقا من أن هذا المبحث لا يقوم على تعيين النص المتناص وإرجاعه إلى أصوله ومؤثراته ومرجعياته التي يتكئ عليها النص الشعري، بل على تحديد قانون هذا التناص، وهي متمثلة بالنقد الحديث «وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد هذه قوانين القراءة هو أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة»[1]

ويدور هذا الاستخدام أي تحديد علاقة النص الغائب الماثل عند محمد بنيس بين ثلاث طرائق: التناص الإجترارري، التناص الامتصاصي، التناص الحواري وسوف نقوم بتطبيق هذه الطرائق والآليات على الشعر.

و يقوم هذا المبحث على تحديد قانون التناص، أي تصنيف النصوص الشعرية المتناصة مع نصوص أخرى ضمن هذه القوانين الثلاثة أو الطرائق التي ذكرناها آنفا، وللقارئ طبعا دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة أي تأويل المعنى المطلوب.

1-القانون الأول: التناص الاجترارري

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره و لم يحوره، بل اكتفى بإعادته كما هو، أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره وذلك لسببين:

- نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيما الدينية والأسطورية منها.

- ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة[2].

و هكذا «تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها على البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح

---

[1]-المصدر السابق، ص 253.

[2]- التناص في شعر الرواد، ص 50.

النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني »[1]، وذلك بتوجيه وتقديس النصوص كما قيلت ودمجها مع العمل الإبداعي اجترارا وهذا النوع استفحل في النصوص الأدبية على مر الأزمنة التاريخية، وفيه يعاد النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه، بحيث يكون تعامل الكاتب مع النص بوعي سكوني، فنجد النص الثاني يمكن أن يكـــون مضـــمونه في النص الأول مع الإشارة أنه بإمكان الكاتب إيراد النص الغائب حرفيا، لأن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترار لهذا النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي وفكري ما، تلتقي فيه تجربته بتجربة النص، وهذا ما حصل في قصيدة (سوق القرية) للبياتي إذ يقول:

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ ؛
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء
و صياح ديك فر من قفص، وقديس صغير
"ما حك جلدك مثل ظفرك
و الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس " أقرب " والذباب
والحاصدون المتعبون
زرعوا و لم نأكل
ونزرع صاغرين فيأكلون "
والعائدون من المدينة، يا لها وحشا ضرير ؛
صرعاه موتان وأجساد النساء
والحالمون الطيبون
وخوار أبقار، وبائعة الأسوار والعطور

[1]-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

كالخنفساء تدب " قبرتي العزيزة يا سدوم !

لن يصلح العطار ما قد أفسده الدهر الغشوم

وبنادق، وسور ومحراث، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

(على أشكالها تقطع الطيور

والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدموع)...[1]

يجمع هذا النص الشعري نصوصا عديدة غائبة من مقولات ونصوص وأمثال فكانت هذه النصوص مقحمة على جسد النص، فترى أن النص الجديد اتكأ على هذه النصوص، أما على صعيد الأشطر فوقع فيها التناص فجاءت من دون تحوير أو تغيير، فنرى أن الشاعر هنا قد أعاد الشطر (ماحك جلدك مثل ظفرك) من دون إضافة أو تحوير، وهذا ما حصل في الأشطر التالية (لن يصلح العطار ما قد أفسده الدهر الغشوم) فليس ثمة تغيير كبير بينه وبين الشطر الثاني من البيت الشعري التالي:

ذهبت إلى العطار تطلب زينة *** فهل يصلح العطار ما أفسد الدهر

وحصل تقديم وتأخير في العبارة (الطيور على أشكالها تقع) كالآتي:

(أبدا على إشكالها تقع الطيور) مع تغيير طفيف لم يسهم في تطوير هذه العبارة العبارات الأخرى، فكان هذا النص مجرد تكرار واجترار لنصوص غائبة دون تحوير أو انحراف يسهم في خلق شرعية للنص الجديد (المتناص).

ومثال آخر على قانون الاجترار نجد قول السياب في قصيدة (ظلال الحب)

يا زهرة التفاح ... هلا تخبريني عن الجنان

يوم استقر بها الهوى قلبين باتا يخفقان

أروى لنا نبأ (الطريد) فأنت راوية الزمان

أغوته (حواء) فمد يده نحو الأفعوان

ثمر يحرمه الإله عليهما... ويحلان

[1]- ديوان البياتي: المج1، ص 190 وما بعدها.

ذاقا فكانا ظالمين فكيف يجزى الظالمان ؟

وبدا المواري منهما فإذا هناك سوءتان

و عليهما طفقا من الورق المهدل يخصفان...

يا بؤس من فضح الإله و لم يزده سور الهوان

لم يعرف الروح الخريف ونزع أوراق حسان

حتى نضى ورقاته العاشقان الآثمان[1]

فالنص هنا يجتر قصة (آدم وحواء) كما وردت في الكتب المقدسة إلا أننا نلمح أن الشاعر قد استقاها من النص القرآني لورود بعض المفردات التي جاءت في القرءان الكريم مثل (طفقا، يخصفان، الورق) فالنص هو اجترار للآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[2]. وأيضا الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ﴾[3]، فلقد تعامل السياب مع الآيتين باحترام وتقديس فأعادهما كما وردتا في القرآن الكريم.

كما نجد أيضا في القصيدة الطويلة لنازك الملائكة (مأساة حياة) إذ تقول فيها:

هكذا جئت للحياة وما أد ري إلى أين سوف تمضي الحياة

و سأحيا كما يشاء إلى المجـ هول حيرى تلهو بي الظلمات[4]

فالشاعرة تجتر قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي ، ولاسيما في المقطع الآتي:

جئت لا أعلم من أين، ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

---

[1]- ديوان السياب، المج2، ص 205

[2]- سورة البقرة، الآية (35)

[3]- سورة الأعراف الآية (22)

[4]- ديوان نازك الملائكة، المج1، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979، ص 58.

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي

لست أدري... [1]

كما نلمح الاجترار أيضا في قصيدة (يوميات العشاق الفقراء)

للبياتي:

يا فقراء العالم المذهوب

اتحدوا !

يا فقراء العالم المذهوب [2]

فهو يجتر المقولة الاشتراكية القائلة (يا عمال العالم اتحدوا) فلم نلاحظ على البيت أي شكل من التغير أو تحويل العبارة المتناصة سوى أنه استبدل الشاعر لفظة " العمال " بـ " الفقراء " وذلك لدلالة الفقر على الاستلاب وجعل للفظة الثانية " العالم " صفة " المذهوب " ولكن تبقى دلالة المقولتين سواء في المقولة الاشتراكية أو مقولة النص الشعري تقتربان من مدلول أو معنى واحد، وهو ما جعل البيت اجترارا للأولى.

ومن خلال تأمل لافتات أحمد مطر، يظهر أنه يوظف وبشكل مكثف آيات وألفاظ قرآنية، حيث تبرز وبقوة توجهه الديني وإعجابه العميق به. فنجده في قصيدة (قلة أدب) يقول:

قرأت في القرآن

" تبت يدا أبي لهب "

فأعلنت وسائل الإذعان

" إن السكوت من ذهب "

" وتب

ما أغنى عنه ماله وما كسب "

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العودة، د.ط، 1986، ص 191.

[2]- ديوان البياتي،مج3، ص 56.

فصودرت حنجرتي
بجرم قلة الأدب
وصودر القرآن
لأنه حرفني على الشغب ! [1]

نرى بوضوح اجترار الشاعر الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ۝٢ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ۝٣﴾ .[2]

وإن هذا الاجترار أضفى على القصيدة لمسة جمالية، تمثلت في تعميق المعنى وتأكيده رغم اجترار الآيتين كاملتين.

يمكن القول في نهاية هذا القانون (المستوى الاجتراري) أن الشاعر يأخذ النص الغائب كمادة خام، يقحمها في نصه ولا يغير فيه ولا يتفاعل ولا ينسجم معه، وبذلك يصبح النص الغائب (المتناص) نموذجا جامدا أو ساكنا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بهذا الوعي السكوني الجامد.

2-القانون الثاني: التناص الامتصاصي:

«وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحويل»[3] وإذ يعد هذا النوع مرحلة أو «خطوة متقدمة التشكيل الفني إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا »[4]

وامتصاص النص الغائب لا يدل على محوه « ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب، وينقده، فإنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها. وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت»[5]

---

[1]- أحمد مطر الأعمال الكاملة (لافتات)، لندن، ط 1، 2000، ص 8.
[2]- سورة المسد، الآية 1-2-3.
[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.
[4]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 158.
[5]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد.

والتناص الامتصاصي كما يرى محمد بنيس هو « قبول سابق للنص الغائب وتقديسه، وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره... ينطلق الشاعر من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص غير قابل للنقد، أي الحوار، والامتصاص بهذا المعنى، هو مهادنة للنص والدفاع عنه، وتحقيق سيرورته التاريخية»[1] ومن ذلك يكون النص الغائب مستمرا في الحياة ومتفاعلا مع النصوص الأخرى مستقبليا وفق قانون الامتصاص.

ولقد حصل الامتصاص في قصيدة (الموت والقنديل) للبياتي:

«كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت

أميل على سيفي منتحرا تحت الثلج وقبل أفول

النجم القطبي وراء الأبراج

فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار...»[2]

فالشاعر هنا يمتص قصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة وخصوصا ما ذكره في الأبيات:

أنت طوال الحياة للروم غاز فمتى الوعد أن يكون القفول

وسوى الروم خلف ظهرك فعلى أي جانبيك تميل

قعد الناس كلهم عن مساعيك وقامت بها القنا والفصول

فالذي عنده تدار المنايا كالذي عنده تدار الشمول..[3]

فهناك امتصاص لفكرة الأبيات الأربعة في قصيدة البياتي، والذي تغير في النص المتناص هو التحول في صيغة الضمير المخاطب في نص المتنبي إلى ضمير المتكلم في نص البياتي.

---

[1]- المصدر السابق، ص 277.

[2]- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص 432.

[3]- المصدر نفسه، ص 447.

وهذا ما حصل أيضا في قصيدة (الموت في الحب) يقول أيضا:

باريس

يتبعها (أوليس)

عبر الممرات إلى (ممفيس)

يعود للتابوت

لظلمة البحر، لبطن الحوت

تتركني على الرصيف صامتا أموت...

.....

أن أمير الدنمارك (هملت) اليتيم

أعود من مملكة الموت إلى الخمارة

مهرجا حزين

.....

(أوليفا عادت إلى صنعاء

أميرة شرقية

ساحرة، حسناء

تأوي إلى قلعتها النسور والظباء

.....

أيتها العذراء

هزي لجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

.....

عائشة عادت تبحث عن سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة

(أوليفا) اليتيمة

تبحث تحت سعف النخيل

عائشة صغيرة..... [1]

نلاحظ في هذا النص أن نصوصا كثيرة قد ساهمت في تشكيل بنية هذا النص الشعري بداية من قصة (عوليس) وضياعه في البحر بعد حرب طروادة، ثم قصة نبي الله يونس ﷺ وكيف ابتلعه الحوت كما ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم، ثم قصة (هاملت / وحبيبته (أوليفا) التي تداخلت مع شخصيتي عائشة والسيدة العذراء وقصة الطوفان، إذن فهذا النص الشعري هو محاولة امتصاص هذه النصوص المتمثلة في الأحداث والشخصيات، فأصبح هذا النص كما تقول جوليا كريستيفا عندما عرّفت التناص بأنه لوحة فسيفسائية على حد تعبيرها وهذا ما تجسد في النص، ونلاحظ أن مراكز التناص تكمن في هذه المقاطع:

«أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

نولد في مدريد

تحت سماء عالم جديد»[2]

---

[1]- ديوان البياتي، المج 2، ص337 وما بعدها.

[2]- المصدر نفسه، ص 340.

فلقد امتص هذا المقطع الآية القرآنية في قولـــه تعـــالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ﴾[1] مع أنه أضاف وغير بعض المفردات والجمل مثل جملة: أيتها العـــذراء – الفرعاء، وأبدل لفظة (أشياء) بـــ (رطبا) وهنا تحقق قانون الامتصاص الذي حـــاول الـــنص الجديد (الماثل) أن يعيد تشكيل مرجعه وفق تصوراته وقوانينه فمع إعادته وتكراره نحقق العمـــق الدلالي المقصود من النص، فالبياتي لم يشتق الآيات أو القصص من القرآن كما هي أو كما لـــو كانت اجترارا بل حورها وفق تجربته بدليل ورود بعض الألفاظ في المقطع (شناشيل/ابنة الجلـــبي) للسياب حيث يقول:

و تحت النخل تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر – إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)

سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يشب !))[2]

فالبياتي أخذ من السياب الألفاظ: الفرعاء – تنفجر – مطر.

ولقد اعتمد نص السياب على امتصاص جملة من النصوص الغائبة كقصة العـــذراء الـــتي ذكرناها سابقا وقصة نبي الله عيسى (عليه السلام) وخصوصا فيما يتعلق بمعجزاته التي أوردها الله تعالى في قوله:﴿وَتُبۡرِئُ ٱلۡأَكۡمَهَ وَٱلۡأَبۡرَصَ بِإِذۡنِيۖ وَإِذۡ تُخۡرِجُ ٱلۡمَوۡتَىٰ بِإِذۡنِي ﴾.[3]

كما يمتص أغنية شعبية يغنيها الأطفال في قرية البصرة حين تمطر السماء: " مطر، مطـــر،

---

[1]- سورة المائدة، الآية 25..

[2]- ديوان السياب، المج1، ص 598 – 599.

[3]- سورة المائدة، الآية 110.

حبلي، عبر بنات الجلبي "[1] يقول السياب في المقطع التالي:

«يا مطرا يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطر من ذهب...»[2]

فلقد تم تحويل أغنية شعبية من اللهجة العامية إلى قصيدة أو نص شعري باللغة العربية الفصحى وذلك بامتصاصها مع تحويلها أو تحويرها عبر بعض الإضافات التي فرضها شكل الشعر الحر أو الجديد.

إذن فالتناص الامتصاصي أخيرا يوظف فيه الشاعر النص الغائب توظيفا فاعلا، بحيث يكيف النص مع ما يخدم تجربته دون أن يهاجم هذا النص أو يرفضه، بل يكون ممجدا له مما يساهم في استمراره ويزيد في حيويته.

3-القانون الثالث: التناص الحواري

« أما الحوار فهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كترعة فوضوية أو عديمة»[3]

«فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره»[4] لأن الحوار هو «تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم

---

[1]- ديوان السياب، المج1، ص 598 – 599.

[2]- ديوان السياب، المج1، ص 599.

[3]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

[4]- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 159.

محدودية الإبداع ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والتيمات والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية في الإبداع، والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة: فكان قانون الحوار.

«والحوار أو القلب أو العكس Interversion أو التناص العكسي» [1] هو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص، وخصوصا في المحاكاة الساخرة، لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستخدمة في علاقة تناصية[2] وترى كريستيفا أن «هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية»[3] قائمة أساسا على النفي بمعناه النحوي أو اللغوي وهذا مرفوض لأن الحوار لا يقوم على النفي فحسب، وإنما بآليات وطرق عدة. أما الأنماط كما تراها جوليا كريستيفا فهي:

1- النص الكلي.

2- النفي المتوازي.

3- النفي الجزئي[4]

ففي قصيدة (صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر) للبياتي يقول الآتي:

قالوا: انطق باسم الله

و باسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب... [5]

إن النص هنا يحاور سورة العلق. قال تعالى:﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ﴾[6] لقد تحولت الجملة في النص الغائب والتي كانت في صيغة الأمر، في النص الجديد فاقرأ

---

[1]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية).

[2]- كاظم جهاد، ادونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص11.

[3]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص 73.

[4]-المرجع نفسه، ص 55.

[5]- ديوان البياتي ، المج2، ص381.

[6]- سورة العلق، الآيتان (1-2)

باسم قالوا: انطق باسم، حيث أبدل مفردة أنطق بمفردة "اقرأ" مما احدث تحولا واضحا على صعيد الدلالة، لأن "إقرأ" تدل علاماتيا على أن المقابل (المخاطب) لا يريد التكلم بسبب حالة نفسية ألمت به ولكن عموما فالقراءة أعم من النطق لأنها تكون بصوت أو لا تكون بصوت أي صامته، والنطق لا يكون إلا بصوت.

ونلمح أيضا الحوار في قصيدة (سوق الفرية) التي تناولناها في القانون الأول (قانون الاجترار) لكننا استثنينا منها الشطرين الذين حدث فيهما حوار وهما:

«زرعوا، و لم نأكل

ونزرع، صاغرين فيأكلون»[1]

فالمقولة التي يعرفها المتلقي والمستنبطة من الموروث الأدبي العربي (زرعوا فأكلنا، ونزرع فيأكلون) والذي حدث هنا أن نص البياتي قد حاور هذه المقولة عن طريق نفي الشطر الأول منها (أي جزء منها) فتحولت العبارة من الإيجاب إلى السلب في عبارة (و لم نأكل) مما أحدث انزياحا شعريا والذي حصل هنا هو عدم الأكل (لم نأكل) مما أحدث خلخلة في أفق التوقع عند المتلقي لأن المتوقع هو أن يعيد الجملة كما هي، أي يعيد الجملة زرعوا نتوقع الفعل (فأكلنا) ومعه الفاعل العائد على ضمير الجماعة، لتولد بعدا دلاليا جديدا قائما على الاستلاب، وهذا ما تؤكده نقطة صاغرين المحصورة بين (نزرع) و(فيأكلون).

و ترى في قصيدة (المؤسس العمياء) هذا الحوار في المقطع الآتي:

«الليل يطبق مرة أخرى.. فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون (ميدوزا) تحجر كل قلب بالضغينة

و كأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق»[2]

---

[1]- ديوان البياتي، ص 191.

[2]- ديوان السياب، المج1، ص 509.

تقول الأسطورة اليونانية أن عيون ميدوزا تحول كل من تقع عليهما إلى حجـــر. ولكننـــا نلاحظ هنا أن عيون ميدورا لا تحول الإنسان مثلا إلى حجر بل حجرت قلبه بالضغينة (وتحجـــر القلب هنا) مجازا دلالة على القسوة والشدة، وفي الأسطورة يأتي التحجر على شكل ملموس فثمة قلب وتحويل في فكرة الأسطورة إلى صيغة جديدة أحدثت انزياحا في النص الغائب.

إن هذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة في النصوص لما له من تحوير وتطوير وقلب وتحويل، وهو القانون الذي يعطي التناص شعرية عالية.

إذن نرى أخيرا أن المستوى الحواري قائم أساسا على خلخلة النص الغائب لا على تجميده أو مهادنته، وهو قراءة نقدية تبحث عن التغيير، ولا تكتف بمجرد تأمل النص والتعالق معه.

نلاحظ أن قوانين التناص عند بنيس، تتمحور حول ثلاثة درجات:

الدرجة الأولى: تناص اجتراري، هو نص جامد حيويا، بدون حركة ولا تطور.

الدرجة الثانية: تناص امتصاص، هو نص ذو حركة وتحول جزئي، لأنّه يمثل بؤرة أو مركز انطلاق قابل للتجديد اللغوي، والتأويل من طرف الأديب أو المتلقي.

الدرجة الثالثة: تناص حواري، هو تغير للنص وقلبه وتحويله عن طريق العكس أو النفـــي بكل مستوياته، وهو أعلى مراتب قراءة النص الغائب، مما يعطيه شعرية متعالية في أفق الإبداع.

وتبقى هذه القوانين مجرد آليات خاصة من طرف الناقد لقراءة النص الغائب، وإدراك مدى تعالقاته للقوانين الثلاثة مع النصوص السابقة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثالث: آليات التناص عند أحمد مجاهد

1-استدعاء الشخصية (الاستدعاء بالعلم)

2- استدعاء الوظيفة (الاستدعاء بالدور)

3- استدعاء الخطاب (الاستدعاء بالقول)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عندما أقرّ النقد الحديث بعدم استقلالية النص الأدبي انتشرت المقولة النقدية في أوساط النقاد المعاصرين أن النص لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، إذ رأى بعضهم أن النص على نحو مطلق في بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه وشبهوه بأنه قطعة موزاييك من المقبوسات، واستيعابا وتحويلا لنصوص أخرى أو أي نص كان، لكن هذا التفاعل بين النصوص يتطلب بالضرورة حضور آليات وطرائق أو تقنيات خاصة بالتناص لابد للمبدع منها بعيدا عن القصدية الواعية وغير الواعية المرتبطة بالموضوع.

فالتناص يتم بآليات وأساليب مختلفة ويتخذ اشكالا وطرائق متعددة فلقد وقف بعض النقاد العرب وقفة متأنية محاولين تقييم هذه الآليات، فقد يتم التناص في شكل معارضة ساخرة من أجل التمرس على الكتابة أو بهدف السخرية والاستهزاء، وكأن المبدع هنا يقلب أسس النص (المتناص) والذي يأخذ منه لفنه أسسا جديدة تكون منسوبة إليه، وقد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرة دون إشارة الى المسروق منه من أجل تدعيم فكرة ما أو التركيز على رأي خاص بما قال السلف فيه[1].

و قد يلجأ الكاتب إلى آليات أو طرائق يشتغل فيها أعمال غيره لتجمع نصه، ومن أهمها آليتا التمطيط والإيجاز كما تطرقنا إليها في المبحث الأول من هذا الفصل عند الناقد محمد مفتاح، وانتهى إلى أنه ما ذكره من آليات هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد الاقتداء فإنه يمطط مادحا وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية ذاتها.

أما محمد بنيس في النقد المعاصر أيضا فقد حدد التداخل النصي تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب، ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين وهي قوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب ولقد تراوح استخدامه من ثلاث طرائق هي التناص الاجتراري والامتصاصي والحواري كما رأينا في المبحث الثاني.

و من النقاد العرب الذين حاولوا تقييم تلك الآليات وفق رؤاهم الخاصة وقراءتهم التطبيقية للشعر نجد أحمد مجاهد إذ قسمها إلى ثلاثة أشكال:

---

[1]- بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار رسلان، دمشق. سوريا،2010، ص62 .

-العلم عن طريق استدعاء الشخصية بأقسامها المختلفة.

-الدور عن طريق استدعاء أفعال الشخصية.

-القول المتمثل في استدعاء الشخصية من خلال ذكر أقوالها.

وستقف دراسة هذا المبحث على كل قسم من هذه الأقسام محاولا عرضه من خلال تلمسه في الخطابات الشعرية الحديثة عند رواد الشعر في العصر الحديث أمثال: أمل دنقل، صلاح عبد الصبور... إلخ.

بين أن هذا التقسيم لا يعني الفصل بين هذه الأقسام واستحالة التقائها، فيمكن أن تتداخل هذه الأقسام في نص واحد دون أن يكون بينها الالتقاء النصي بأنه نقص أو قصور، بل قد يميزه ويعزز آليات الشاعر التناصية من جهة ما يتصل بالشخصية المستدعاة في مادة التناص، وترى الناقدة العمانية حصة البادي أن تقسيم أحمد مجاهد لآليات التناص هو الأنسب مقارنة بالدراسات السابقة «إذ أنه في ظني كان أقرب إلى المصطلح (آلية) وأنضج في تبينه، ربما لأنه أفاد ممن سبقه من دراسات في هذا المجال، في حين كانت كتابات محمد مفتاح هي الرائدة في الحديث عن التناص، ولما يكن المفهوم قد ثبت بعد إذ نجده يتداخل مع أمور أخرى كأشكال التناص»[1].

في البداية يشير أحمد مجاهد الى دور القارئ في تحديد الشخصية المستدعاة في النص الشعري وذلك اعتمادا على السياق أولا «أن القارئ لا يجد أمامه سوى وسيلة وحيدة يمكنه الارتكاز عليها في محاولة تعيين الشخصية التي يشير إلها اسم العلم المستدعى داخل النص وهي السياق»[2]، وإضافة إلى أنه قد يكون اسم الشخصية مباشر وغير مباشر عند ورودها في السياق الشعري أو أحد صفاتها الواردة في النص.

1. استدعاء الشخصية (الاستدعاء بالعلم)

يقصد بالعلم (علم الشخص) وهو الذي يعين مسماه تعيينا مطلقا قد يقوم الشاعر بذكر اسم العلم داخل مجموعة من السطور الشعرية بحيث تصبح الشخصية الموظفة معروفة تماما لدى القارئ، كما فعل صلاح عبد الصبور في الأبيات التالية:

---

[1]-حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2009، ص24.

[2]- أحمد مجاهد. أشكال التناص الشعري. دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة، 1998، ص15.

«خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق الكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروبْ
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
مثلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير »[1]

فقد تم في هذا المقطع استدعاء شخصية سيدنا عيسى –عليه السلام– حيث ذكر الاسم صريحا ومباشرا، وقد يكون السر في استخدام الشاعر للاسم المباشر أنه لم يرغب على المستوى الفني في تكرار صيغة واحدة لاستدعاء العلم داخل الفقرة الشعرية، حيث فضل أنه يراوح بين الاسم المباشر عيسى (عليه السلام) واللقب (المسيح) الذي أورده الشاعر في السطر الأخير من المقطع الشعري، وربما يعود السبب في استخدام الشاعر لصيغة الاسم المباشر على المستوى الدلالي «إلى أن السياق المتعلق بالاسم المباشر (عيسى) في هذه الفقرة يحمل دلالات القوة والقدرة وفعل المعجزات، في حين أن السياقات الأخرى المتعلقة باللقب (المسيح) كافة تحمل دلالات التسامح والحزن وقول الحكمة»[2] حيث يقول أمل دنقل:

«كان في صوتك شيء... رقأه
و المسيح المرتجى: قائله...
كان في عينك عذر برأة
و الذي ضاع من العمر سدى
جسدت فيك الليالي نبأه !» [3]

فقد تم هنا استدعاء الاسم غير المباشر (المسيح)، فكأن الاستخدام المباشر هنا إجباريا، وغير

[1]– ديوان صلاح عبد الصبور. الناس في بلادي ص82.
[2]– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص32.
[3]– أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ت.ط، د.ت، ص157.

قابل للاستبدال والتغيير ومن أمثلة ما نجده أيضا:

«أسألي زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء»[1]

فقد تم استدعاء شخصية السيدة مريم من خلال اللقب (العذراء) وتمثلت أيضا في إيراد متعلقا خاصا باسم العلم (مريم)، ضمن سطور القصيدة، حيث يصبح المتلقي على قدرة من المعرفة بالشخصية، يسمح له هذا التعارف بمواصلة التفاعل مع النص.

و قد يكون الاستدعاء عن طريق رصد تقنية الوصف المشهور لدى استدعاء الشخصية أو العلم فتكون عن طريق السياق أو عن طريق البناء، وتمثل تقنية السياق ما نجده في قصيدة (من أنا) للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول في بدايتها:

«وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغتفرون لي التقصير... ما كنت أنا الطيب

و لم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

و لست أنا الحكيم رهين محبسة بلا أرب

لأني لو قعدت بمحبسي لقضيت من سغب

و ليست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل

يناغبه مغنيه

و ملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه

... »[2]

حيث استخدم الشاعر ثلاثة أوصاف لاستدعاء ثلاث شخصيات شعرية معروفة في الأدب العربي، وحيث عبر عن كل واحد بكنيته، كنية الأول ((أبو الطيب)) ولقب الثاني ((رهيب المحبسين)) ولقب الثالث ((أمير الشعراء)) لكن الشاعر هنا يعرض على القارئ في نهاية قصيدته

---

[1]-أمل دنقل، المرجع السابق، ص160.

[2]-ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، ص158.

ثلاث أوصاف أخرى جديدة تصلح لأن تكون ألقابا لهذه الشخصيات الثلاثة الماضية، يقول الشاعر:

«شفيعي انتمو للشيخ، هذا الأبد الموهوبْ

لكي يحفظ في واعية الأيام...

... إسما ساذجا للغاية

بجنب الفارس العملاق،

و الشيخ الضرير،

و حامل الرايه...» [1]

فالشاعر هنا قد أورد الألقاب القديمة والحديثة، في سياق واحد وبترتيب واحد ينبه القارئ إلى إمكان قيام هذه الألقاب المستحدثة إلى جوار الألقاب القديمة، والشاعر هنا لا يكتفي باستدعاء الاسم غير المباشر (لقب) الشخصية على سبيل الإلصاق بالنص دون تفاعل أو تداخل مع جزئياته، بل تعبر شخصياته المستدعاة عن تفهمه لدور الشخصيات الأدبية القديمة ورفدها للنص الحاضر بطريقة التفاعل والتحرير وليس تضمينا مباشرا وحسب، وبذلك يكون للشاعر دور كبير في إبراز الشخصيات العربية من خلال توظيفها لتحقق رمزا ونموذجا يحتذى به مع الالتقاء بتجربة مماثلة متساوية في تلك الشخصية الايجابية والسلبية.

قد يذكر الشاعر في القصيدة أكثر من لقب للشخصية الواحدة في سياق القصيدة حيث نجد صلاح عبد الصبور في قصيدته ((أبو تمام)) يقول:

«الصوت الصارخ في عمورية

لم يذهب في البريهْ

سيف ((البغدادي)) الثائر

شق الصحراء إليه...لباه

حين دعت أختٌ عربيهْ

وامعتصماه

---

[1]- المرجع السابق، ص160.

لكن الصوت الصارخ في طبريهْ
لبّاه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ في وَهْرَانْ
لبته الأحزان
يا سيف المعتصم الثائر
اخلع غمد سحابك، وانزل في قلب الظلمه
شق العتمه
و اضربْ يمنى في طبريهْ
و اضرب يسرى في وهران»[1]

حيث نجد أن الشاعر قد استخدم لقبين من ألقاب الخليفة العباسي (محمد بي هارون الرشيد) وهما: لقب "البغدادي"،و لقب "المعتصم" نظرا لان اللقب (الاسم) الأول (البغدادي) لقب عام يصلح أنه يطلق على أي شخص ولد بمدينة بغداد العراقية، فكان لزاما ان يدعم بلقب ثان يكون أسهل إدراكا لدى المتلقي ومعرفة بالشخصية المستدعاة في القصيدة، فذكر لقب (المعتصم) والذي اشتهر به الخليفة العباسي وبذلك تتضح ملامح الشخصية في ذهن القارئ أو السامع للنص الشعري، وقد يكون اللقب مصاحبا للدور الذي يمكن للشاعر أن يشير إليه، وتتمثل الإشارة إلى الدور المصاحب للقب عن طريق المنبه السردي في قول الشاعر أمل دنقل:

«الأمراء الصمُّ
ماتوا على المداخل
لم يبق الا "الداخلْ"
يعبر نهر الدم !
.....
لم يبق الا "الداخلْ"
يعبر نهر الدم...»[2]

---

[1]- صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص 141-142 .

[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص167

استخدم الشاعر هنا أحد ألقاب الخليفة الأموي عبد الرحمان ابن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان، وهو لقب "الداخل" الذي لقب به.

قد يذكر الشاعر في قصيدته كنيه غير معروفة للشخصية التراثية التي تم استدعاؤها في القصيدة، وهنا يكون نسب الشخصية إلى أب غير معروف أو إلى الأم، و لم يستخدم هذا النوع من الكنية سوى أمل دنقل في استدعاء الشخصيات كزياد بن أبيه، حيث يقول أمل دنقل في قصيدة ((إيلول)):

«في سورية

كانت تتهاوى رايات أمية

فرفعنا عاما علما... ووقعنا في أسر الروم

لكنا في طابور الأسرى المهزوم

كنا ننظر زياد ابن أبيه

ليعود، فينقذنا مما نتسربل فيه

كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء

تنمو في شرفة بيت في حلب الشهباء

و ظللنا ننتظر.. تطول الأظفار.. ويبيض السالف...»[1]

فالشاعر هنا استخدم كنية أو لقب "ابن أبيه" في سياق النص الشعري، وكأن هؤلاء الذين يسيرون في طابور الأسرى المهزوم ينتظرون أي زياد سواء أكان بن أبي سفيان أو غيره، فهم ينتظرون القائد المخلص الذي يمكنه فك قيودهم أيا من كان هذا القائد لكنهم ظلوا ينتظرون حتى طالت أظافرهم وابيضت سوالفهم دون أن يأتي زياد، وقد تناسبت هذه الكنية المجهولة "ابن أبيه" بما تشاء به من إطلاق في المستوى الثاني من التلقي.

و من خلال تلازم العلم والحادثة فإنه من الطبيعي أن يرتبط علم تراثي ما في أحد النصوص الشعرية وتداعي أفكار في ذهن المتلقي، فإنه يمكن القارئ كذلك من ارتباط الشخصيات

[1]-المصدر السابق، ص167.

بالحوادث وتداعيها في ذهن المبدع أيضا، فمثلا نجد شخصية "صلاح الدين الأيوبي" تـــرتبط في ذهن الشاعر بموقعة حطين الشهيرة من خلال عنوان القصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" حيث يقول أمل دنقل:

«أنت تسترخي أخيرا

فوداعا...

يا صلاح الدين

يا أيها الطبل البدائيُّ الذي تراقص الموتى

على ايقاعه المجنون

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة

و سنة... بعد سنة...

صارت لهم ((حطين))...

تميمة الطفل، والكبير الغد العنين»

و تقول في القصيدة نفسها:

«و أنت في المذياع، في جرائد التهوين

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحا ((حطين))

.....

نم يا صلاح الدين

نم... تتدلى فوق قبرك الورود...

كالمظللينْ »[1]

يرى الشاعر هنا من خلال استدعاء شخصية صلاح الدين أن قيمته الحقيقية تكمن في فعله

[1]- أمل دنقل الديوان، ص169.

الأكبر، المتمثل في موقعة حطين وانتصاره على الصليبيين واستعادته لبيت المقدس، ونجد التلازم بين الموقعة نفسها وطبيعة الشخصية الموظفة في النص الشعري حيث تكرر ذكر الشخصية مرتين في المقطع.

أما «الكثافة التكرارية العالية للعلم فتتمثل في إلحاح الشاعر على تكرار اسم معين في سياق القصيدة، وان كان هذا التكرار المكثف لا يعني دائما اهتمام الشاعر بالتركيز على الشخصية ذاتها»[1]، ولقد كان هذا التكرار المكثف عند صلاح عبد الصبور في قصيدة ((لوركا)):

«لوركا...
نافورة ميدان
ظل ومقيل للأطفال الفقراء
لوركا اغنيات عجرية
لوركا شمس ذهبية
لوركا ليل صيفي منعم
لوركا أنثى متيم
لوركا سوسنة بيضاء
مسحت خديها في الماء
لوركا أجراس قبابْ
سكنت في جوف ضباب
قرب النجم المفرد
آنا تشدو، آنا تتنهد
لوركا سعف العيد الأخضر
لوركا حلوى سكر
لوركا قلب مملوء بالنور الرائق
و ضلوع شفافة
لوركا صدر عريان من زبَدٍ ودخانْ

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص63.

علم للشجعان
لوركا حلوى كجن النحل الشبعان
مر كمياه البحر الحُلْوَهْ
في موجتها هيمانْ...» [1]

يتضح في هذا المقطع ان الشاعر يعتمد على اسم العلم "لوركا" حيث ذكره منفردا قد يربط الشاعر بين عدد من الأعلام غير المتعاصرة تاريخيا في سياق واحد من خلال عنصر موضوعي يعد عاملا مشتركا كما فعل صلاح عبد الصبور بشكل غير مباشر في قوله:

«يسألني بول اليوار
عن معنى الكلمة
"الحرية"
يسألني برت بريخت
عن معنى الكلمة
"العدل"
يسألني دانتي اليجيري
عن معنى كلمة
"الحب"
يسألني المتنبي
عن معنى كلمة
"العزة"»[2].

حيث كان استدعاء الأعلام «بول اليوار وبرت بريخت، ودانتي والمتنبي»، والعامل المشترك يتمثل في كونهم شعراء،و قد أشار الشاعر إلى مهنتهم ضمنيا عندما ألح على سؤال كل واحد منهم على معنى ((الكلمة)) وفي معرفة أحد الشخصيات المستدعاة تؤدي معرفة القارئ إلى استنتاج كُنْه باقي الشخصيات المتوالية معه في سياق النص الشعري الذي دونت ضمنه في عنوان

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص 228-229 .
[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، شجر الليل، ص 48 .

القصيدة، حيث أنه العنصر الوحيد الموجود في الجملة، فقد حصر تكراره المكثف لاسم العلم داخل متن القصيدة (12) مرة، حيث أصبح اسم "لوركا" يمثل إيقاعا مقصودا داخل نسيج النص الشعري، آلية استدعاء الشخصية باسم العلم هنا كانت واضحة وفي هذا الاستدعاء مسارات تتعدد ودلالات تتنوع حسب قدرة استخدامها وأمثلة ذلك كثيرة في الشعر العربي الحديث.

و أما القصيدة الأخرى للشاعر تحت عنوان ((شنق زهران)) يتكرر فيها اسم العلم المباشر "زهران " (14) مرة من مقاطعها:

«مُذْ تدلى رأس زهران الوديع

كان زهران غلاما

.....

ونمت في قلب زهران زهيرة

.....

كان زهران صديقا للحياة

مدّ زهران إلى الأنجم كفًّا»[1]

و من خلال عنوان القصيدة يتضح لنا أن الشاعر لا يهدف إلى التركيز على اسم العلم المباشر "زهران" ذاته والذي بان مضافا بقدر ما كان يهدف إلى التركيز على حادثة الشنق نفسها،لكنها تعد هذه الطريقة آلية من آليات استدعاء الشخصية عن طريق تضمين أو إقحام اسم العلم المباشر داخل المتن الشعري.

2- استدعاء الوظيفة (الاستدعاء بالدور)

كان شكل استدعاء الشخصية يقدم للقارئ الحدث عبر مؤديه والإشارة المباشرة إليه، فإن شكل استدعاء الوظيفة يقدم له المؤدى عبر الحدث أو عبر الوظيفة التي تستحضر صورة الشخصية غير المعروفة في ذهن المتلقي وهكذا نرى استعمال هذا الشكل يحول الأدوار أو الأفعال الدالة إلى دوال وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات في المستوى الأول من الإدراك ويمكن للمبدع

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص20-21

توظيف الشخصية المستدعاة من خلال الوظيفة عبر تقنيات متعددة مثل: «خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم»[1].

إذن فإن استدعاء الشخصية التراثية، تتمثل في ذكر الدور الذي لعبته الشخصية دون التصريح باسمها داخل النص أحيانا كثيرة حيث يمثل الدور المذكور إشارة تستحضر صورة الشخصية غير المذكورة في ذهن السامع أو المتلقي، كما قام أمل دنقل باستدعاء شخصية سيدنا "يوسف" من خلال آلية الدور في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" حيث يقول:

عائدون

و أصغر اخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلب في الحب !

أجمل اخوتهم لا يعودْ !

و عجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص، فتبيض أعينها بالبكاء

و لا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

نلاحظ في هذه السطور الشعرية أنها تمثل دقة شعرية في كلمة "يعود" التي تقف على الدال الساكنة، وهي تستدعي شخصية سيدنا يوسف –عليه السلام– من خلال ذكر الأحداث الحقيقية للقصة دون تحريف فيها أو تحرير لها، ونجد في السطر الرابع من القصيدة تغييرا على مستوى الاسم، فبدل من أن يصور لنا حزن يعقوب على فقده لابنه يوسف يفاجئنا الشاعر باستبدال "القدس" بـ "يعقوب" ويتحول الخطاب إلى صيغة المؤنث: تشم، تبيض، تخلع، لها، فتاها، والعلاقة بين يوسف ويعقوب هي علاقة أبوة مشوبة بالحزن لغياب الابن الأفضل، وقام الشاعر بالاستبدال المباشر بين القدس ويعقوب حيث ينبه القارئ إلى هذا المجال الاستعاري، وقد كان الاستدعاء مواكبا لغرض الشاعر الدلالي في هذا المقطع الشعري حيث قام باستدعاء شخصية يعقوب من خلال الدور فقط بوصفه خلفية تراثية مصاحبة له.

[1]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 124.

إن الدواوين الشعرية التي صدرت للشاعر صلاح عبد الصبور نجدها تضم استدعاءات وإشارات مباشرة إلى جمال عبد الناصر خاصة في مرثية أو قصيدة "الحزن" ففي عام 1957 صدر ديوان صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" وكانت السعادة تغمر مصر من أدناها إلى أقصاها فرحا بتأميم قناة السويس وبهزيمة العدوان الثلاثي، ولكن الشاعر كان مسترسلا في بكائه الحزين[1] حيث يقول في بداية هذه المرثية الحزينة:

«يا صاحبي إنّي حزين

طلع الصباح، فما ابتسمت، و لم يُنِرْ وجهي الصباح»[2]

ثم يصر الشاعر في نهاية القصيدة على إعلان خلافه مع صاحبه الذي مازال مخدوعا ومتفائلا لما يحدث حيث يقول:

«يا صاحبي !

زوق حديثك، كل شيء قد خلا من كل ذوقٍ

أما أنا، فلقد عرفت نهاية الحدر العميق

الحزن يفترش الطريق»[3]

من خلال ذلك يمكن للقارئ أن يلمح هذا الموقف الخاص من الشاعر الذي اتخذه من عبد الناصر حتى في قصيدة رثاء له، ومن خلال هذا الخلاف نجد الشاعر قد خلع ملامح النبوة على وجه عبد الناصر في قصيدة رثاء له، التي استدعى خلالها شخصية "محمد" من خلال آلية الدور، حيث قال:

«نلقاك كهلا أشيب الفودين في عمر النبوه

تعلي مواثيق الأخوه

و تضم في عينيك توق النيل للأنهار

---

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص106.

[2]- صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص 36.

[3]- المصدر نفسه، ص30.

يلغط أهلها بلغى العروبه

و تؤلف المدن القريبه

كانت قد اختلفت وغيرها الزمان

وأصبحت مدنا غريبة»[1]

فالشاعر هنا قد ضيق نطاق الدلالة لعبارة ((في عمر النبوه)) لأنها لا تحدد نبيا معينا، بل ذكر من خلال الوصف المحدد في عبارة ((يلغط أهلها يلغى العروبه)) والشاعر لم يكتف بهذا التحديد الوصفي للغة بل تناص مع الرسالة المحمدية التي حملها سيدنا النبي محمد ﷺ إلى البشرية جمعاء ألا وهي القرآن الكريم، فقال الشاعر:

« نلقاك في الخمسين أكثر حكمة وأشد حزنًا

الأقرباء تباعدوا وتباغضوا

والنصر أخلف وعده، والله يلهمنا الطريق

يشدُ أزر المؤمنين

الله ! يا هول السنين

المحنة الكبرى، ووجهك غائب، والليل يوغل

و الشجون»[2]

فهي إشارة إلى استدعاء زمن النبي ﷺ من خلال تناصه المخالف مع سورة النصر في عهده ﷺ فيقول هنا: الأقرباء تباعدوا وتباغضوا، في مقابل قوله تعالى: ﴿إِذَا جَآءَ نَصْرُ ٱللَّهِ وَٱلْفَتْحُ ﴾[3] بقول "والنصر اخلف وعده" كما يستدعي الشاعر صلاح عبد الصبور شخصيتين من أتباع المسيح وهما ((يهودا)) و((بطرس)) حيث يرى الأول كان محبا للمسيح ومخلصا له أكثر من الآخر فهو يستدعي الشخصيتين من خلال الدور، ويحاول تفسير الحكاية من

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، تأملات يا زمن جريح، ص345.

[2]- المصدر نفسه، ص 346.

[3]- سورة النصر، الآية 1.

خلال رؤية جديدة معاصرة فتضمنت سردا للحكاية يوضح دور كل شخصية حيث يقول:

«كان له أصحاب

و عاهدوه في مساء حزنه

ألا يسلموه للجنودْ

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطانْ

فواحد اسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحرْ

وآخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجرْ

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشى مكرزا مفاخرا أنه رآهْ

وباسمه صار مباركا معمَّدَا»[1]

فتتبلور هنا في هذا المقطع شخصية المسيح من خلال قول الشاعر: وعاهدوه في مساء حزنه، حيث قام الشاعر باستلهام عبارة المسيح، التي قالها لرفاقه قبل بداية "العشاء الأخير"، وهي نفسي حزينة حتى الموت»[2] لكن الشاعر أعاد الصياغة من جديد ووازن بين اللفظتين في إطار معادل موضوعي هما: العشاء، المساء من خلال الدلائلية الأولى بأنها الأخيرة والثانية بأنها الأخيرة في اليوم، وهنا يبدو اهتمام الشاعر في المقام الأول بالتركيز على استدعاء الدور والموقف، أكثر من اهتمامه بإقامة تناص مع الكتاب المقدس،أما شخصية يهودا فتتبلور في الفقرة الشعرية التالية:

فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحر

---

[1]- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص 226.

[2]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 130.

و من خلال ذكره في مرحلتين مختلفتين، الأولى ليلة العشاء الأخير والثانية بعد موت المسيح لان يهوذا انتحر بعد موت المسيح ندما على خيانته له، أما شخصية بطرس فقد تبلورت في الفقرة الشعرية التالية:

و آخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر

و دور بعد موت المسيح

فقد كان تحقيق مجد على الانتساب إليه، ويواصل الشاعر استدعاء شخصية المسيح من خلال المقطع:

«والآن يا أصحاب

أسألكم سؤال حائر

أيهما أحبه ؟...

من خسر الروح فأرخص الحياة

أم من بنى له معابدًا

و شاد باسمه منائِرْ

قامت على حياهْ

نجت لأنها تنكرت

و الآن يا أصحاب

أيهما أحبه ؟

أيهما أحب نفسه ؟

أيهما أحبّنَا ؟»[1]

تعد شخصية المسيح من أبرز الشخصيات التراثية التي استدعاها الشاعر من خلال آلية الدور، وروح المسيح تحوم في سائر قصائد "أقول لكم" للشاعر صلاح عبد الصبور فهي تمثل

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص227.

خطابا حكيما موجها من الشاعر إلى المتلقي.

3- استدعاء الخطاب (الاستدعاء بالقول):

يتمثل هذا الشكل من أشكال استدعاء الشخصية التراثية، في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية (سواء أكان صادرا عنها أو موجها إليها) ويصلح للدلالة عليها في آن، بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة: التفاعل الحرّ مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي[1]، وأغلب هذا التناص تناص اعتباطي، يعتمد على ذاكرة المتلقي كما ورد عند محمد مفتاح[2].

لقد قام أمل دنقل باستدعاء شخصية البطل العربي الجليل "خالد بن الوليد" في قصيدة "الموت في الفراش" حيث يقول:

أيها السادة: لم يبق اختيار

سقط المهر من الاعياء

وانحلت سيور العروبة

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدرنا يلمسه السيف

و في الظهر: الجدار !

.....

أيها السادة لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبْدْ

و قطعنا شعرة الوالي "ابن هند"

ليس ما نخسره الآن...

---

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص115.

[2]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص137.

سوى الرحلة من مقهي الى مقهى...

و من عار. لعارْ !! [1]

فمن خلال العنوان نجده يتناص مع عبارة خالد بن الوليد الشهيرة «أموت في فراشي كما يموت العير»، كما أن عبارة الشاعر (صدرنا يلمسه السيف،و في الظهر الجدار) يتناص مع عبارة طارق بن زياد (البحر من خلفكم والعدوّ أمامكم) ولكن دون أن يقصد استدعاء الشخصية وقوله (وقطعنا شعرة الوالي "بن هند") يتناص مع عبارة معاوية التي يقول فيها «لو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت أبدا»، لكن استدعاء شخصية معاوية في هذا السياق تم عن طريق الكنية التي هي فرع من العلم وليس عن طريق القول.

و في المقطع التالي ذات المقاطع الثلاثة نجد أنها تتفق مع مفتتح القصيدة في توجهات الخطاب حيث يصدر الخطاب عن متكلم مفرد ويوجه الى جمع المخاطبين يقول الشاعر:

«أموت في فراش... مثلما تموت العير

أموت، والنفير..

يدق في دمشقْ...

أموت في الشارع: في العطور والأزياءْ

أموت، والأعداءْ

تدرس وجه الحقْ

" وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنٌ برمحْ "

... إلا وفيه جُرْحْ

إذنْ.

" فلا نامت عيون الجبناء "»[2]

فيتمثل الشاعر هنا في استدعاء شخصية خالد بن الوليد من خلال التناص مع قول خالد بن

---

[1]- أمل دنقل، الديوان، ص206.

[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص314.

الوليد عند موته: «لقد لقيت كذا وكذا زحفا، وما بجسمي موضع شبر إلا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثم ها أنا أموت على فراشي، كما يموت العير، فلا نامت اعين الجبناء»[1].

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد قام باستدعاء شخصية "روميو" من خلال القول (الخطاب) في قصيدته "لحن" والتي يقول الشاعر في مقدماتها:

«جارتي مدّت من الشرفة حبلا من نَغمْ

نغم قاسٍ رتيب الضرب متروف القرارْ

نغم كالنار

نغم يقطع من قلبي السكينه

نغم يورق في روحي أدغالا حزينه»[2]

إن مشهد (مد الحبل من الشرفة) ربما يذكر القارئ أو المتلقي، بذلك الحبل الذي ألقته (جولييت) لـ (روميو) حتى يصعد إليها، لكن الشاعر وصف الحبل بأنه (حبل من نغم) مع عدم تعيينه للشخص الذي ألقت إليه الفتاة بحبلها في تنبيه القارئ، وقد فاجأ الشاعر القارئ من خلال تغيّره من التقاط هذا الحبل الى بداية وصف بركان من المشاعر المؤلمة، فراح يصور عالمه حيث يقول الشاعر في تصويره:

«بيننا يا جارتي بحر عميق

و أنا لست بقرصان... و لم أركب سفينة

بيننا يا جارتي سبع صحاري

و أنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيًا»[3]

فالشاعر يعترف أنه مازال قرويا محافظا على العادات والتقاليد و لم يعرف نساء المدن وأن ثمة بحرا من العجز يمنعه أن يكون فارسها المنتظر، ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير عالم الترف الذي

---

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري نقلا عن العقد الفريد، لابن عبد ربه، ج1، ص139-173.

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ص64.

[3]- المصدر نفسه، ص 64.

يغمر الفتاة في صحوها وحلمها حيث يقول:

«أنت في القلعة تغفين على فراش الحرير

وتذودين عن النفس السآمةْ

بالمرايا واللآلي والعطور

و انتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير

" أشرقي يا فتنتي "

" مولاي !! "

" أشواقي رَمَتْ بي "

" آه لا تقسم على حبي بوجه القمرْ

ذلك الخداع في كل مسَاءْ

يكتسي وجها جديدا»

ثم يمهّد الشاعر لتجسيد صورة "فارس الاحلام" الذي يراود خيال هذه الفتاة في أخريات الليل من خلال التناص مع قول " جولييت " في مسرحية شكسبير "روميو وجولييت":

«... لا تقسم على حبي بوجه القمر المتقلب، والذي يكتس

وجها جديدا كلما تقلب في مداره كل شهر، فيكون

حبك متبدلا مثله»[1]

إن الشاعر هنا يستخدم أسلوبا جديدا في استدعاء شخصية "روميو" المعتمد على آلية القول، حيث يستخدم خطابا موجها إليه وليس صادرا عنه مما يتوافق مع طبيعة الحلم، وهذه الفتاة تحلم بأن يكون فارس أحلامها أميرا يتمتع بالمال والوسامة مثل روميو، لكن الشاعر يرى أن شخصيته تختلف عن شخصية روميو في المقومات حيث يقول:

---

[1]- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري،ص181. نقلا عن:

Shakespeare , william , Romeo and Juliet , longman ,1965 ,P 66

«جارتي لست ميرا

لا، ولست المضحك الممراح في قصر الأمير

سأريك العجب المعجب في شمس النهار

أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاما

و نجديك من النعمة تفاح وسكّرْ»[1]

إذن فقد عارض الشاعر شخصية روميو لإيمانه العميق بان الدور الذي يلعبه الشعراء أعظم وأبقى من الدور الذي يلعبه الأمراء في حياتهم، لذلك فهو لا يتمنى أن يصبح مثل روميو على الرغم من شظف العيش وتسرّب الفتاة من بين أنامله، وهذا استدعاء قصدي ضمن التناص المضاد إذ خالف الشاعر صلاح عبد الصبور في توظيفه للمقاطع الشعرية شخصية روميو الذي اختلفت مقومات شخصيته عن مقومات الشاعر هذا من جهة ومن جهة ثانية استخدم الشاعر في استخدام آلية القول استدعاء شخصية تراثية أجنبية اعتمد خلالها على نص أجنبي هو مسرحية شكسبير مما يدل على تعدد روافده الثقافية وشده ولعه بالدراما.

[1]- ديوان عبد الصبور، الناس في بلادي، ص 65 .

الفصل الرابع:
التناص والسرد

المبحث الأول: التناص الروائي وتطبيقاته عند سعيد يقطين

المبحث الثاني: آليات تناصية للنص السردي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شهدت الساحة النقدية العربية حركة حثيثة، تفرعت في مسالك شتى، وانتحت مناحي متباينة بتباين المادة الأدبية المشتغل عليها والمرجعية المستند عليها، والمرجعية المستند عليها، ومختلفة باختلاف عنايتها بالتنظير والتحليل.

ولقد حظيت المادة السردية العربية القديمة أو الحديثة الرسمية أو الشعبية بنصيب من الدرس النقدي، سواء في المشرق العربي أو المغرب، على الرغم من التفاوت بينهما.

بعد شيوع مفهوم التناص في النقد الأدبي الحديث أضحت الرواية العربية متنا مناسبا لفحصه ودراسته، إذ تم إنجاز عدد من الدراسات النقدية، وكان التركيز على المتن الروائي للبحث في علاقات التناص بين الرواية المعاصرة والتراث العربي القديم، لأنّ المبدع أثناء العملية الإبداعية لا ينطلق من العدم، ولكنه متأثر بما حوله، فيصحبه الإبداع إلى إنتاجات متعددة لها مرجعيات تحركها وتثيرها، فإنتاج الكاتب يكون ضمن بنية نصية سابقة، ومن هنا يرتبط النص بذاكرة الأديب وتصبح العملية الإبداعية في تعالقات نصية مع نصوص كثيرة، تفترق في الإيديولوجيات والسياسة والتاريخ، تفتحها وتعيد صهرها في بوتقة النص المنتج، وتتم هذه التعالقات النصية بقصد من المبدع أو دون قصد بتجليات مختلفة تحكمها الدلالات الخفية والظاهرة التي تنتج نصا جديدا بهوية جديدة شرط أن لا يكون النص الإبداعي، استنساخا لنصوص سابقة، ويمكن تقسيم الدراسات النقدية التي اهتمت بالمنجز الروائي في ضوء التناص إلى قسمين:

1-الدراسات التطبيقية التي فحصت أكثر من رواية عربية لكنها اقتصرت على التناص بوصفه ممارسة نقدية لمنجز الرواية العربية وعلاقات التناص المتبيّنة في المتن الروائي، ومن أمثلة ذلك كتاب "الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث للناقد المغربي سعيد يقطين، بالإضافة إلى كتاب "تداخل النصوص في الرواية العربية"، "بحث في نماذج مختارة" لحسن حماد، وكتاب "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" لمحمد رياضي وتار.

2-أما الدراسات التي اقتصرت على دراسة عمل روائي واحد من منظور تناصي فهي كثيرة ومنها كتاب "شعرية النص السردي قراءة تناصية في كتاب التجليات" البشير القمري، وبحث أحمد الريحي "التناص التاريخي والديني" مقدمة نظرية.

وفي دراسة تبدو أكثر وضوحا قدم محمد وتار كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" الذي يستهله بتحديد سبب تأليف كتابه فيحصرها في سببين هما:

-النجاح الكبير الذي حققته الرواية العربية في آخر ثلاثة عقود في القرن الماضي، وانتشار ظاهرة توظيف التراث فيها، واعتمد في تقسيمه للكتاب على ما فعله السابقون في التراث القديم وتحديد في الأنواع التراثية المعروفة مثل توظيف الحكاية الشعبية، والسيرة الشعبية والتاريخ والنص الديني إلى جانب التراث الأدبي، ثم نراه يحدد أ سباب توظيف النص الديني وأنواعه في الرواية العربية المعاصرة فيرى أنه ثمة أشكال كبيرة للتناص الديني على مستوى الأحداث أو على مستوى السرد وعلى مستوى الشخصيات، ومع أن تقسيم الدراسة يبدو مقنعا وفاعلا، إلاّ أن امتداد المتن المدروس قد قلص نسب التحليل العميق لها في دراسته، فقد أقتحم عددا كبيرا من الأعمال الروائية التي قاربت أربعين (40)، عملا معظمها معاصره مع كونه أورد سردا بتلك المفاهيم في آخر كتابه، لكن الكتاب يظل مرجعا ومدخلا مناسبا لمن أراد الخوض في مجال تناص السرد أو الرواية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول: التناص الروائي وتطبيقاته عند سعيد يقطين

1-الوعي بالتراث عند سعيد يقطين

2-مستويات التفاعل النصي

3-التناص/ البناء الشكلي

4-التناص/المحتوى السردي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعتبر الناقد المغربي سعيد يقطين من الوجوه العربية البارزة في ساحة النقد الأدبي خصوصا الروائي منه، حيث استطاع أن يؤسس تجربة نقدية متميزة لها مرجعياتها، وآفاق اشتغالها الخاصة، وتعتبر كتابات سعيد يقطين مثل "انفتاح النص الروائي" وكتاب "الرواية والتراث السردي"، من أجل وعي جديد بالتراث محاولة جادة في استقراء علاقة النص الروائي بالتراث لأنّ الرواية من وجهه نظره أكثر قدرة من الخطابات العربية الأخرى إبداعية وفكرية في التفاعل مع النص التراثي ومع الواقع العربي ومع العصر الحديث الذي نعيش فيه.

1-الوعي بالتراث عند يقطين

يبيّن سعيد يقطين في الفصل السابع من كتابه "الرواية والتراث السردي" تحت عنوان: "نحن والتراث: أسئلة الآفاق" أن موقفنا من التراث لا يتحقق من خلال السؤال: هل نحن مع التراث أو ضده»، وهو ما ردّده المحدثون حسب رأيه: لكنه يتحقق من خلال الإجابة عن تساؤل أساسي وهو: بأي وعي نتعامل مع التراث؟ لأنّ عملية التفاعل الإيجابي مع التراث لا تكمن في تقديسه أو في التنكّر له، وإنما هي عملية إنجازيه تعني الفهم والاستيعاب والقراءة المتفحصة والمنتجة بعد ذلك.

والإنجاز من وجهة نظره يتطلب منّا إعادة تعريف لتيماتنا الأدبية أو الثقافية التي تفي إلى حدّ ما الإجابة عن مجموعة أسئلة منها:

ما الأدب؟ ما أجناسه؟ وأنواع؟ وأنماطه؟ ما بنياته الثابتة والمتحولة والمتغيرة، ما علاقات الإنتاج الكتابي بالشفهي في ثقافتنا القديمة؟ ما البنيات الذهنية وما وظائفها؟ كيف فهمنا الأنواع والأجناس الأدبية؟ كيف تشكلت وتطورت، كيف فهمنا الأشكال الفنية والأدبية، وأبعادها الدلالية؟ ما العلاقات التي تربط الواقع بالتخييل والمتخيل؟ ما البنيات الرمزية والأسطورية؟

وإلى جانب ذلك نجد أن يقطين يقرّ من جهة أخرى أن هناك دراسات متميزة وإنجازات قدمها مبدعون ومفكرون في مجال علاقة النص الحديث بالتراث، والتي كانت ساعية إلى إنتاج معرفة جديدة بناء على العلاقة مع التراث، وذكر منهم: طيب تيزيني وحسن حنفي والجابري وأركون وهشام جعيط وبرهان غليون وحسين مروة وعزيز العظمة، ومحمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو وجمال الدين بن الشيخ ومحمود طرشونة...

وبكل تأكيد تبدو علاقة الرواية بالتراث من أهم الإشكاليات التي تواجه الرواية العربية

الجديدة التجريبية التي تحاول قدر الإمكان شق طريقها في خضم الدراسات التناصية الحديثة وتوثيق العلاقة مع التراث العربي، والذي بدأ مؤخرا غنيًّا بفضاءاته السردية التي حجبت عن الأنظار، وذلك بسبب ريادة أو تغلب الثقافة ا لشعرية على الدراسات الأدبية عموما.

2-مستويات التفاعل النصي

هناك خاصية أساسية تميز التجربة النقدية عند سعيد يقطين تتمثل في الترابط بين النصوص النقدية المكونة، لهذه التجربة مما يعطي الخطاب النقدي نوعا من الوحدة في الهدف الذي يريد تحقيقه، فالعمل النقدي اللاحق يخرج من صلب السابق، وتتأكد هذه الفرضية بالرجوع إلى مقدمات وخواتم المؤلفات التي كتبها سعيد يقطين، إذ غالبا ما يسترجع في المقدمة الخلاصات التي كان قد انتهى إليها في الكتاب السابق، ويستشرف في الخاتمة القضايا التي سيطرحها في الكتاب اللاحق، فقد ختم كتابه "انفتاح النص الروائي" بإشارته إلى ضرورة إغناء وتطوير وعينا وقراءتنا للذات وللنصوص التي تنتج، أي بكلمة موجزة إغناء المنهج الذي به نحلل والنص الذي نقرأ، ولا يمكن أن يتأتى هذا إلا عبر "التفاعل" الإيجابي القائم على الحوار الهادف والبناء»[1]. وهذا ما يفسره العنوان الفرعي لكتابه اللاحق "الرواية والتراث السردي".

أما على المستوى المنهجي يبدو كتاب الرواية والتراث السردي أيضا امتدادا للكتاب السابق يقول: «يأتي هذا البحث امتدادا وتوسيعا للمبحث الموسوم بـــ"التفاعل النّصي" في الكتاب المذكور أعلاه (انفتاح النص الروائي)، وهنا أسعى إلى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النّصي»[2].

ومن الملاحظات الأساسية التي يمكن تقديمها حول كتاب سعيد يقطين "انفتاح النص الروائي" هو أن الناقد قام بتوسيع السرديات من إطارها البنيوي إلى الإطار الوظيفي، ومن السكوني إلى الدينامي معتمدا في ذلك على عمليتين:

-تتمثل الأولى في رصد علاقات النص بنصوص سابقة أو معاصرة له، وهو ما يطلق عليه بالتفاعل النصي أو التناص.

---

(1)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ، 2006، ص154.

(2)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2002، ص9.

-أما الثانية فتتمثل في وضع النص في سياق البنية الثقافية والاجتماعية التي ظهرت فيها، أي البنيات السوسيونصية كما يراها.

وقد اعتمد الناقد في المستوى الأول (التفاعل النّصي) على بعض الأبحاث التي أنجزت في حقل الشعرية (عند جيرار جنيت وكتاباته في مجال التناص أو المتعاليات النصية، كما يسميها، أما فيما يتعلق بالبحث عن البنيات السوسيونصية فقد اعتمد على نظريات علم الاجتماع النص كما عند باختين وكريستيفا، لكن بالإضافة إلى ذلك كان في الإمكان توظيف إنجازات علم اجتماع النص في سياق البحث عن علاقة النّص بنصوص أخرى سابقة عليه وما يعر ف بـــ"التناص".

ولقد تناول الناقد مفهوم التناص أي التفاعل النصي في النقد الروائي، حيث حرص في جملة دراساته على اختيار نماذج من الرواية العربية فراح في عمله يراوح بين النظري والتطبيقي فلا نظرية بدون تطبيق ولا تطبيق بدون نظرية، لذا نجده لا يفصل الجانب النظري عن الجانب التطبيقي، بل هي متوازيات ويكمل أحدهما الآخر، وأن يتم نقد تلك الأعمال المختارة من خلال استثمار التناص بوصفه أداة نقدية.

وقد كان من هذه الدراسات ما يظهر الوعي بالتراث، هو ما أنجزه الباحث المغربي سعيد يقطين في كتابه الموسوم بـــ"الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث، ويتضمن هذا الكتاب مناقشات عدة حول التناص، ويمثل معبرا لدراسة مجموعة من النصوص السردية العربية الحديثة، تضافرا مع النص السردي العربي القديم، وهو ما يفتح الباب طوعا لمجال التأثر والتأثير الذي أقامه الناقد المغربي في البحث عن كيفية تعلق نص جديد "الرواية" بنص سردي قديم، حيث قام بتحليل التعالق النصي لنماذج روائية مشهورة، سواء أكانت تراثية أم معاصرة وهي:

-الزيني بركات لجمال الغيطاني تأثرا بـــ"بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس.

-ليالي ألف وليلة لنجيب محفوظ تأثرا بالنص السردي الأم أو الأصل وهو "ألف ليلة وليلة".

-"نوار اللوز" تغريبة صالح بن عامر الزوفري للكاتب الجزائري واسيني الأعرج تأثرا أو تعالقا بالنص الشعري "سيرة بني هلال" والذي لا تزال الدراسات الأدبية والمقارنة تنهل من معينه الثري.

-نص "ليون الإفريقي" للكاتب اللبناني أمين معلوف تأثرا بالنص "وصف إفريقيا" للحسن بن الوزان.

فكل نص تراثي حاضر بصورة جلية إن لم تكن كلية، حيث أنّ نصّ حديث يتفاعل مع مؤثر التراثي تفاعلا نصيّا بين ثناياه بوضوح، كما نجد يقطين في دراساته معتمدا على جهود جبرار جنيت الذي أورد فيه مصطلحات عدة وفصّل القول في موضوع التناص، وذلك لاستكناه العلاقات التناصية بين تلك الأعمال والنصوص الكلاسيكية.

ولقد تمكن يقطين من تقديم تلك المصطلحات التناصية إلى قرائه بوضوح وكانت مقاربته واضحة ومتماسكة، وربما عاد ذلك التماسك إلى كونه قد درس عددا قليلا من الأعمال الروائية مستثمرا مصطلحات، "جنيت" النظرية في تطبيقه الذي أسهم في رواج الكتاب بوصفه كتابا جامعيا، كما حدد يقطين صورتان للتناص حيث نجده يحدد العلاقة التواصلية للرواية العربية الحديثة مع التراث السردي في صورتين:

1-الانطلاق من نص سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية أو نص روائي حديث، وحضور النوع القديم يتجسد على صعيد كلي أو جزئي في الرواية الحديثة.

2-الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصّي معه»[1].

ومن الرواية ينطلق سعيد يقطين في معالجة مادة كتابه، حيث يستفيد كثيرا من نظرية جيرار جنيت في التناص، وذلك عندما يحدد الأخير أنواع التعالق النصي في ستة أنواع هي: المحاكاة الساخرة والتحريف، والمعارضة، والمغالاة، والمراجعة والاختراع.

والرواية العربية، الحديثة كما يقول يقطين «قدمت لنا قراءات خاصة لهذا التراث تبرز خصوصيتها في الكتابات الروائية التي تظهر إنتاجتها في تقديم نصوص جديدة، تتأسس على قاعدة استلهام النص السردي القديم، واستيعاب بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقف منه بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل».

---

[1]- الرواية والتراث السردي، ص7-8.

3-التناص/ البناء الشكلي

من خلال كتابه الموسوم "الرواية والتراث السردي" جدل التفاعل والإبداع، يقدم سعيد يقطين قراءة متميزة تحاول ترسيم العلاقة بين الرواية الحديثة وبعض النصوص السردية التراثية، فهو يقدم أربعة أنساق أساسية تقيم جدلية التفاعل والإبداع، بحيث تكون الرواية نصا عميق الصلة بالتراث، وخاصة الحكاية والسيرة الشعبية والرحلة والتاريخ، وفي الوقت نفسه تتحقق روائية النص لأنّها نص إبداعي «يستوجب الأنواع القديمة ويسلبها نوعيتها معيدا بذلك نظمها وصياغتها»[1]. «الشيء الذي يجعل القارئ يرى في هذه النصوص أنها بقدر ما تتعلق بالسرد التراثي الذي تفاعلت معه تفترق عنه، وبقدر ما تعيد بناءه تهدمه، وبقدر ما تحاكيه تحوله وتعارضه»[2].

لكن الأهم نرى أن سعيد يقطين يرسم أربعة جوانب للعلاقة بين الرواية والتراث وهي:

-**المادة الحكائية:** وهي الشخصيات والفضاء والزمان والأحداث... والمادة الحكائية تحكمها تيمة ثنائية التحويل/المحاكاة، فأبو زيد على سبيل المثال، هو أحد أبطال التغريبة الأشاوس، ولكنه يصبح في رواية نوار اللوز انتهازيا خائفا قواد ا .. أما "ألف ليلة وليلة" خزانا للنصوص فتصبح في ليالي نجيب محفوظ نصا منسجما له بداية ونهاية..

-**الخطاب:** وهو الزمن السردي والمنظور السردي، فالرواية الجديدة تقوم على تكسير خطية الزمن التسلسلي وتكسير عمودية السرد على تميز النصوص.. يضاف إلى ذلك وجود تعددية صوتية سردية في الرواية مقابل محدودية ذلك كمنظور سردي في التراث.

-**الأسلوب:** وهو المحاكاة أو التحويل في اللغة والذي يجيء في الرواية المتأثرة بالتراث في صياغة الثقافة الشعبية أو في صياغة الثقافة الرسمية.

-**الدلالة:** لعلّ هناك تشابها كبيرا في الدلالة بين النصين الروائي والتراثي، لأن «الكاتب وهو ينجز نصّه يقوم بذلك ضمن سياق ثقافي واجتماعي وسياسي محدد القضايا والسمات والمشاكل»[3].

---

(1)- الرواية والتراث السردي، ص213.

(2)- المصدر نفسه، ص217.

(3)- المصدر نفسه، ص219.

وينتهي سعيد يقطين في خاتمة ذلك إلى تأكيد أن الرواية العربية المعاصرة تتخذ مظهرا دلاليا يتمثل في تفاعل الكاتب مع الواقع الذاتي الذي يعش فيه فيشكل بذلك مماثلة للواقع الثقافي الذي تتفاعل معه، حيث تجسد ذلك من خلال عنصرين هما: الامتداد والاستعادة، حيث «يحقق الامتداد في "ليالي ألف ليلة وليلة" و"ليون الإفريقي"»[1].

كما يرى يقطين أن الرواية المعاصرة ما هي إلا «تمثيل لجدل التفاعل مع النص والواقع الذاتي والعصر، وأنها أخيرا تعبير عن جدل الإبداع الروائي في تفاعله مع التاريخ والواقع»[2].

4-التناص/المحتوى السردي

وتتحدد مناخات التراث السردي المستقصد في بعض الروايات التي يتناولها سعيد يقطين في كتابه "الرواية والتراث السردي " بفضاءات الحكاية والسيرة الشعبية والرحلة والتاريخ.

-الحكاية: استطاع نجيب محفوظ في رواياته الأخيرة أن «يقيم علاقات خاصة مع بعض الأشكال السردية العربية الكلاسيكية ويسعى إلى ترهينها من خلال إبداع روائي جديد، كما نجده في رواية "رحلة بن فطومة" وملحمة "الحرافيش"، وبالأخص رواية "في ليالي أفق ليلة"»[3].

تتوالد الحكايات في "ألف ليلة وليلة" تحت نسق الانطلاق من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجبا في ظل حكاية إطارية كبرى تحوي مجموعة كبيرة من الحكايات العجيبة لتنهي الليالي بالعفو عن شهرزاد.

ويسمى يقطين هذه الحركة السردية بمبدأ الزمن-العجب، وهو المبدأ فسه الذي يحقق في ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ من خلال قراءتين، هذه الرواية تشابه النص الأصلي «في مادة حكيه وبعض مميزاته النوعية، وبالأخص بعده العجائبي الناظم والمولد للكثير من الأحداث والشخصيات، والذي أفضى على الرواية خصوصيتها على هذا الصعيد»[4].

يتحقق علاقة التشابه بين النص من خلال علاقة التمويه بينهما حيث تمّ «تحويل النص السابق إلى نص جديد مغاير للنص المحوّل... وفي هذا التحويل تبرز إنتاجية نص جديد مغاير

---

(1)- المصدر السابق، ص220.

(2)- المصدر نفسه، ص221.

(3)-المصدر نفسه، ص60.

(4)-المصدر نفسه، ص82.

للنص المحوّل.. وفي هذا التحريك تبرز إنتاجية نص جديد مجسد من خلال تقديمه للحكاية العجيبة، شكل جديد (الرواية) مستوعبا بذلك مختلف البنيات والأنواع الحكائية التي تتضمنها»[1].

–**السيرة الشعبية**: تعد التغريبة في التراث العربي من أهم السرديات ذات البناء الملحمي القائم على التتابع الزمني. وتتلخص حكاية التغريبة في خروج بني هلال من نجد إلى المغرب، حيث تقع الحرب بينهم وبين قوم الزناتي خليفة، فينتصر بنو هلال لتقع الحرب بين أفراد القبيلة على الأرض والسلطة... يبدو أن هناك رؤى كثيرة حاولت أن تتخذ من تغريبة بني هلال فضاء للكتابة كما هو الحال في رواية "نوار اللوز" تغريبة صاغ بن عامر الزوفروي الكاتب الجزائري واسيني الأعرج التي يقيم عليها سعيد يقطين مقاربته.

إن هناك تشابها في المضمون بين الرواية والتغريبة، خاصة أن صالح بن عامر الزوفري هو رمز للآخرين متشابهين معه جاهدا في الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، وبعد أن تحرروا من الاستعمار بدأت الحرب بينهم أنفسهم في مثل مواصفات بني هلال: «كان بنو هلال متحدين وهم يواجهون مقاومة المغاربة، لكن ما انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا وكل يكيد للآخر لا فرق بين الزمن الماضي والجديد، كما أنّه لا فرق بين الماضي الغرب (الاستعمار الفرنسي)، والحاضر (الاستقلال) إنها نفس الممارسة»[2].

ويشتغل يقطين كثيرا في تتبع حركة التناص من الرواية والتغريبة، حين نجد تشابها أو تماثلا بين الرواية والتغريبة على مستويات اللغة الشعبية والصوت السردي، وعوالم الخطابين والدلالة القائمة على التغريب، إذ نجد التغريبة فعلا تاريخيا ممتدا في الواقع (واقعيا) جوهره البنيوي والأساس الحرب ضد العدو والحرب ضد مكونات الذات.

ولقد توصل سعيد يقطين إلى أن رواية واسيني الأعرج هي نص على نص، حيث يقول: «أن نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال»[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص82.

[2]– المصدر نفسه، ص108.

[3]– المصدر السابق، ص95.

وبالرغم من التشابه الكبير بين الرواية الحديثة والتغريبة السردية القديمة، إلا أن هناك مفارقات كبيرة أهمها:

-واسيني الأعرج لم يكتب نصا تقليديا «كون الكاتب وهو يمارس التفاعل النصي كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لا كتابة تغريبة جديدة»[1].

لعل أهم الفوارق بين الرواية والتغريبة نلاحظ أن التغريبة قائمة على النتائج السردية في حين كسرت الرواية عمودية السرد «إذ لا نجد في"نوار اللوز" أمام أحداث متسلسلة وخصوصا في الفصل الأول»[2].

-كما أننا حين نذهب بعيدا في مقاربة التغريبيين نجد أن الأولى جماعية والثانية فردية متمثلة في شخصية صالح بن عامر، لكنه يتغرب مثلا في سلالة بني هلال.

-الرحلة: إن تراثنا مليء بكتب الرحلات والسير، وهي من أكثر المصادر التي حفلت بنمط التداخل بين الذات والآخر، فهناك تداخل كبير بين رواية "ليون الإفريقي" لأمين معلوف، وكتاب "وصف إفريقيا" للحسن بن الوزان.

فالرواية تأخذ شكل السيرة الذاتية للحسن بن الوزان وهي رواية «تمارس الحكي عن الأفعال والأحداث التي تأخذ مجراها زمن وقوعها كما يعانيها الراوي –الشخص (الراوي المتكلم) ... الذي يصبح ذاتا للسرد وموضوعا له في آن، فهو ذات السرد باعتباره فاعلا داخليا أو ذاتيا، وهو موضوع السرد عندما يحكي عن تجاربه والأحداث التي تطر عليه»[3].

وشكل الرحلة هو العنصر المركزي في مجرى الحكى، وهو الذي أفضى بالشخصية المركزية التاريخية (الوازن) كي يصبح شخصية روائية جديدة لها أبعادها وإيحاءاتها المعاصرة، ذات الحضور المتميز الذي يلغي كونها نسخا أو إعادة إنتاج لشخصية تاريخية معروفة، ولا يمكن أن تعدّ "ليون الإفريقي" رواية تاريخية، وإن اكتسبت هذا الشكل التاريخي.

«إن الكاتب "معلوف" لم يقف عند المادة التي تقدمها الرواية وقوف المسترجع المحاكي أو

---

(1)- المصدر نفسه، ص108.

(2)- المصدر نفسه، ص106.

(3)- المصدر نفسه، ص114.

المنبهر، كما يمكن أن نجد في بعض الأعمال التي تأسست على مادة تاريخية، وحاولت إعادة كتابتها من منظور يجسد التاريخ باعتباره مقدّسا، كما نجد بالأخص في بعض الروايات التاريخية التي ظهرت في بدايات هذا القرن أو أواسطه، إنه وهو يقدم لنا نصا يتأسس على قاعدة (التفاعل) أو (التعالّق) ينتج نصا جديدا يجعلنا –بوجه عام– لا نرى في "ليون الإفريقي، شخصية تاريخية، قام أمين معلوف بتشكيل ملامحها وبنائها بهدف "إحيائها" ولكننا نرى فيها شخصية روائية عميقة وممتلئة بمختلفة المقومات التي تجعلها كذلك بغض النظر عن هويتها الثقافية أو انتمائها الحضاري»[1]. فكل الملامح الإنتاجية التي تجسدت في الرواية لا يمكن أن تكون إلا من خلال نصية ليون الإفريقي وهي تجسد نصية متفردة متحولة عن النص المتعلق به.

–التاريخ: التاريخ عند الغيطاني هو إحساس بالزمن ولقد توصل يقطين إلى أن علاقة الغيطاني مع التاريخ هي زمان يتداخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وفضاء تتجلى فيه صورة المعمار الإسلامي، ونص يتفاعل مع العصر المملوكي... لتشكل روايات الغيطاني وهي محاولة تأسيس كتابة سردية جديدة تتجاوز الأشكال السردية التي استعملها القاص أو الروائي العربي من خلال احتكاكه بالنصوص السردية الغربية...

ويحدد الغيطاني موقفه من الشكل التاريخي، وذلك من خلال حديثه عن تأثره بأسلوب ابن إياس «من ابن إياس تشربت أسلوبه الدافئ، البسيط، التلقائي الذي يأتي بصياغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلا فنيّا أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة، كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة وتضمين النوادر والحكايات»[2].

إنّ ما يراه يقطين في تجربة الغيطاني هو أنها تجربة تمتح من التراث العربي على عكس من قال أن الرواية دخيلة آتية من الغرب، فيؤكد يقطين أن هذه التجربة تؤكد أن «الاستلهام الفعال والخلاق للتراث السردي العربي الكلاسيكي أو الشعبي جدير بإيجاد وخلق شكل فني جديد»[3]، وهو الشكل الفني الذي يتمظهر خاصة في رواية الزيني بركات.

وعلاقة الغيطاني كما يقول يقطين مع التراث علاقة إيجابية ترفض النسخ أو المحاكاة، إنه «لا

---

(1)– المصدر السابق، ص156.

(2)– المصدر نفسه، ص183.

(3)– المصدر نفسه، ص187.

يعيد كتابة الخطاب التاريخي، ولكنه انطلاقا منه يكتب "رواية" ... إنه يحول مادة الخطاب التاريخي لتقدم من خلال نوع مختلف بمواصفاته ومكوناته المختلفة هو "الرواية" نجد ذلك في زمن الخطاب وصيغة (السرد- العرض) في وجهات نظره أو تبئيراته، ومن خلال هذه المكونات مجتمعة نعاين أن التحويل مسّ مختلف البيانات السردية، الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ الزيني بركات نستشعر أننا أمام معمار مختلف عما نجده في الخطاب التاريخي»[1].

ويسهب يقطين في تصوير الاختلاف بين بدائع الزهور والزيني بركات في إطار عدة مستويات هي في الوقت نفسه صورة العلاقة التشاكلية بين الخطابين، وهذه المستويات هي: المادة والخطاب والأسلوب والدلالة.

وينهي يقطين مقاربته لهذا النص بتأكيد استقلالية الزيني بركات عن بدائع الزهور، يقول: «نجد أن التفاعل النّصي الإيجابي أو الخلاق هو الذي يدفع إلى تجاوز "المحاكاة" البسيطة أو الاستنساخية، ويحقق لدى الكاتب القدرة على إنتاج نص جديد "يحاور" النص القديم، "يحوله" تعبيريا ودلاليا، هذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق، وتحقيق هذا العمل بهذا الشكل هو الذي جعل الزيني بركات نصا جديدا، وجعل الغيطاني روائيا متميزا في وعيه بالتراث وفي كتابه نصا جديدا يتأسس على قاعدة التعالق النصي بالتراث»[2].

إذن فالزيني بركات قد استوحت التعبيرات التراثية التي كان يستخدمها المؤرخون في المرحلة المملوكية خاصة ابن إياس والذي عارض كتابه "بدائع الزهور"، فقد كان من ناحية الموضوع والأحداث والتعبيرات، إذ نلمس التناص (التطابق) على مستوى الكلمات وتراكيب الجمل ومنطق السرد، لكن «ومع أن المحاكاة كانت شاملة، فإنّ نص الغيطاني يسعى للتفرد نجد -مثلا- ابن إياس يسرد أحداثه على وجه السرعة دون تطويل بينهما الغيطاني يتناول جزئيات الحدث الواقعة ويضيف أبعادا معاصرة، فيطول وصفه»[3]. فقد سعى الغيطاني إلى إخضاع الشكل التاريخي عند ابن إياس لمقتضيات الشكل الروائي الجديد، فهو يحاول إقامة علاقات جديدة من

---

[1]- المصدر السابق، ص192.

[2]- المصدر نفسه، ص199.

[3]-حسن لشكر: استلهام التراث السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الرواي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع25، سبتمبر، 2012، ص96.

الأساليب التراثية من أجل تطويرها، وذلك لطرق أساليب سردية حديثة وإيجاد واقعية جديدة للرواية الحديثة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثاني: آليات تناصية للنص السردي

1- تناص العنوان

2-التصديرات

3-الاستشهاد

4-الاقتراض

5-الإيحاء

6-الاستيعاب

7- الاستدعاء

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يشكل التاريخ مادة مهمة بالنسبة للأديب يستمد منه موضوعاته وشخصياته وعوالم نصّه، فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ الهاما وتجربة ومصدرا للعمل الأدبي، حيث «تتعدد رؤية التاريخ في العمل الأدبي، وفق ما تقتضيه الحيثيات الجمالية للتجسيد»[1]، وإن علاقة الأدب بالتاريخ هي من القضايا النقدية الشائكة ، ذلك أن الأدب إبداع يراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع، فينتج عن ذلك تناص الرواية (المتخيل) مع التاريخ كحقيقة ثابتة (أي إحالة موضوعية)، فهي تفاعل بين التاريخ كحقيقة نسبية وثابتة ومتخيّل يبني على طلب هذه الحقيقة التي يختبرها ويخترقها، ولا يعيد إنتاجها من جديد.

وإذا كان التاريخ هو ذلك الرصيد القومي الموروث من قبل الخلف عن السلف، فإن النقاد قد أباحوا للأديب في التعامل مع التاريخ مساحة من الحرية، قد تضيق عند بعضهم، وقد تتسع عند الآخرين، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بشدة هو: ما هي صورة حضور ذلك المخزون من التاريخ في الرواية العربية؟ وما الآليات المطبقة في ذلك؟

وإذا كان الروائي حين يقوم بتوظيف التاريخ وتناصاته فما هي الطاقات التعبيرية والجمالية التي يحققها توظيف التاريخ في الرواية؟

فإذا كان الأدب يحدث في نفس المتلقي المتعة، فإنّ الخطاب التاريخي يقوم بتقديم حصيلة الأحداث ووقائع معينة جرت في زمن مضى، لكن نلاحظ التأثر والتأثير أو لنقل التفاعل بين التاريخي والأدبي «بدليل أننا نجد الكثير من المؤرخين العرب الذين اتصف عملهم بمنهجية ما، وكانوا مع ذلك أدباء في أسلوبهم وفي كتاباتهم مثل المسعودي وابن خلدون... فالتجاذب بين الطرفين يكمن في عنصر (التفاعلية) التي تشدّ أحدهما إلى الآخر»[2].

فالأديب حين يكتب الرواية هو يستعمل أحداث تاريخية ويضيف إليها بعض المكونات الذاتية والفنية والتي تعطي للنص متعة وجمالا، يشد إليه القارئ ويكون ذلك عن طريق آلية الاستدعاء التي يلجأ إليها الروائي «فالروائي يستدعي الماضي أو التاريخ الذي يقوم على أساس

---

(1)- فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص302.

(2)- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2010، ص192.

الفن ويقصد به توظيف رموز التاريخ وإسقاطها على ما هو حادث وقائم في الحاضر»[1]، وبذلك تتفاعل أو تتعالق الرواية مع الماضي من أجل توصيل فكرة ما بطريقة تعبيرية وفنيّة تكّسر أ فقية التاريخ على جسر المتخيّل الروائي، حيث تمثل رواية "العلامة" لابن سالم حميش علامة واضحة وفارقة في مشروعه الروائي الحديث، والذي يتمثل في محاورة التاريخ العربي من منطلقين رئيسيين هما:

1-منطلق المعرفة بوجود نقاط تماس بين مشروعه وبين الرواية من جهة، انفتاح التاريخ على مختلف الأجناس والأنواع والحقول المعرفية، ومن جهة كون الرواية فنّا زمنيّا أي تاريخيا ماضيا بامتياز.

2-منطلق الوعي بحدود الكتابة التاريخية وسلطة الكتابة الروائية، وهو ما يجسد مشروع التخييل التاريخي في الرواية المغربية خصوصا، والعربية عموما، ففي هذه الرواية نجد أن سالم حميش يذهب بعيدا في تفاعله مع النص التراثي، وذلك بتوظيفه لآلية الميتانص والتي خوّلت له تطعيم الشكل السيري العربي القديم بخصائص الشكل السيري الحديث، كما خولت له الرواية الدخول في حوار مع آراء بن خلدون التاريخية ومواقفه، حيث حاورت الرواية التراث الخلدوني من زاويتين متلاحمتين: زاوية الشكل السيري، الذي يغيب في اهتمامه بالوقائع العامة والحياة الخاصة للفرد، وزاوية الوقائع والأفكار والمواقف التي تتعرض لها الشخصية في خضم هذه الأحداث.

ومن علامات تناص الرواية مع التاريخ ما نجده عند الكاتب الجزائري، حيث نلمس في روايته "نوار اللوز" التي استلهمت التراث وتناصت مع تغريبة بني هلال، فالملاحظ للرواية يجد أن تاريخ بني هلال موجود بقوة على صفحات الرواية، وهذا التاريخ ما هو إلا تفسيرات موضوعية لمرحلة تاريخية مشابهة للمرحلة الواقعية، التي مرّ بها الهلاليون بعد أن استقروا في بلاد المغرب، وهنا يكون دور القارئ في فك شفرات الرواية والعثور على هذه التفسيرات الفنية في الرواية الحديثة.

حيث نجد أن واسيني الأعرج كان هدفه هنا «توقا إلى المغابرة والإضافة مع إخضاع سيرة بني هلال لمنطق الحكي الروائي وإخفاء طابع المعاصرة عليها، فقد أخفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته وتجذيره مكانيا في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره

---

[1]- المرجع السابق، ص183.

ومداه في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات على جميع الأصعدة»[1].

إذن فلقد تجاوز واسيني الأعرج بنية النص المرجعي أو التاريخي وبنى عالما روائيا جديدا يعارض سيرة بني هلال التاريخية، ويتخطاها نصيّا، والذي كان على صعيد الإضافة تارة والاستنتاج والتشابه تارة أخرى.

لقد أوردت الباحثة سليمة غدراوي في كتابها الموسوم بـــ"شعرية التناص في الرواية العربية" بعض الآليات التي تتخذها الرواية الحديثة للتعالق (التناص) من خلال ما يأتي:

1- تناص العنوان

يعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي للنص الأصلي وملحقاته الداخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع التخييلي عامة والنص الروائي، ومن المعروف أن العنوان هو عتبة النص وبدايته وإشاراته الأولى، فهو من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس، إلى جانب الحواشي والمقتبسات والأدلة الأيقونية، والعنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية ويوضح دلالات الرواية، ويحلّ ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص ويحيلنا إلى النص الأصلي (المناص).

فالعنوان الذي يوجد في أعلى الصفحة هو أساس كل خطاب عليه بنى النص بكامله أو المشهد أو المقطع الروائي عبر تقنيات مختلفة، كالتحوير والشرح والتمطيط والإسهاب في المعنى وتفصيله حتى يمكن لنا القول أن الرواية تتلخص غالبا في العنوان، لأنّه هو المركز وما عداه محيط به.

وإذا عدنا إلى النصوص الروائية العربية الحديثة، يمكن تصنيفها عنوانيا إلى عنونة تراثية وعنونة تاريخية و...

ومن العنونة التراثية التاريخية نجد رواية "العلامة" لبن سالم حميش، وبما أن العنوان هو العتبة الأولى المقابلة لزاوية القراءة، لأنّه لا يمكن الدخول إلى عالم متن النّص إلا بعد المرور بالعنوان، فنجد عنوان الرواية العلامة «وكلمة العلامة كعنوان تشير أول ما تشير إلى لبّ العملية السردية

---

[1]- حسن لشكر، مجلة الراوي، مرجع سابق، ص116.

المتمثلة في الشخصية الأساسية للنص أي لابن خلدون وتحضر كواحدة من صفاته بل وأهمها على الإطلاق»[1]، متعالق النصين هنا يأتي من خلال عنوان الرواية "العلامة" لابن سالم حميش وهو النص اللاحق Hypertexte الذي يتناص مع نص مجموع النصوص التاريخية لابن خلدون ضمن الحقل التاريخي الذي ينتمي إليه، حيث «ترتبط هذه الكلمة أساسا لدى المتلقي بشخصية تاريخية مهمة، هي شخصية ابن خلدون، فالعنوان إذن يتأسس على عملية التذكر التي تعتبر عملية شخصية للغاية»[2]، ومنه يمكن القول أنّ رواية العلامة لابن سالم حميش على مستوى العنوان هي إحالة بالدرجة الأولى على النصوص السابقة للعلامة ابن خلدون.

أما بن هدوقة فنجده يقدم لنا انفتاحا نصيا على النصوص الروائية السابقة والتي كان لها الأثر الكبير في إنتاج رواياته، فمن خلال قراءتنا لروايته "الجازية والدرويش" يستحضر رواية "نجمة" لكاتب ياسين، حيث يتناصان في نفس الرؤية التي يطمحان إليها، فابن هدوقة كان يريد أن يهرب من الحاضر المؤلم المرعب إلى المستقبل المأمول المرتضى عبر الماضي العابر المنهج، كان لا بد من الخلاص لهذا كانت الجازية هي الرمز مثلما كانت نجمة رمزا أيضا، هذا الرمز الذي تمثل في هاتين البطلتين هو الجزائر الوطن الأم، فهذا الامتصاص عنوانيا وللنص الغائب (نجمة) من طرف الكاتب بن هدوقة وإعادة تشكيله وفق بنائه الروائي ال جديد، فحسّ بأنها نجمة عادت بثوب جديد وفكر أكثر اتساعا.

2-التصديرات:

يتمظهر التعالق النصي أيضا من خلال عنصر التصدير الذي يعتمد على النص اللاحق في السردية للنص السابق، حيث نرى المتن الروائي في رواية "العلامة" قد «اعتمد على أكثر من تصدير فنجده يدرج المقولات الاستهلاكية في بداية كل فصل من الفصول الثلاث للرواية واعتمد لها مقاطع معينة»[3].

والذي يدل على ذلك أنه ورد ذكر صاحب كل مقولة (تصدير) أسفل المقطع مع عنوان الكتاب الذي أخذ منه وهو ما يحيلنا إلى التناص أو التعالق النص بين الرواية الجديدة العلامة،

---

(1)- سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012، ص112.

(2)- المصدر نفسه، ص112.

(3)- المصدر نفسه، ص121.

الرواية التاريخية لابن خلدون، فلم يختلف التصدير اللاحق عن السابق، لا من حيث المحتوى ولا من حيث العلاقة بين التعبيرين، وقد وردت التصديرات في الفصول الثلاثة من الرواية فالفصل الأول يفتتح بعبارة لسان بن الخطيب ورد فيه «رجل فاضل، جم الفصائل، رفيع القدر، أصيل المجد... شديد البحث كثير الحفظ، بارع الحظ، حسن العشرة، مفخرة من مفاخر العرب»[1].

3-الاستشهاد:

فقد ورد في الرواية حالات عدة في المتن الروائي التي اعتمدت على الاستشهاد والتي يقوم بإعادة كتابة نصوص ابن خلدون التاريخية فيكون «التصريح بالنص السابق مستحضرا كامل الفقرة بخط مغاير، وبين خاصتين تسبقها نقطتي الحديث، بالإضافة إلى الإشارة الصريحة لعنوان الكتاب المستشهد منه»[2].

4-الاقتراض

وهوا قتراض بعض الجمل من النص التاريخي وإدارجها في النص الروائي وخاصة الجمل التي تمثل العناوين بشكل خاص كعناوين الفصول والأبواب خاصة في كتابي "التعريف" و"المقدمة" لابن خلدون، إذ «تختفي النصوص التاريخية في نص الرواية، حيث نجدها مدرجة بشكل مباشر باعتبارها جملا سردية دون أي نوع إشاري يوحي بانتمائها للنص التاريخي»[3]، وتمثل الباحثة لذلك «قيل للمغربي قبل وفوده عليها من لم يرها لم يعرف عزّ الإسلام»، فهذه الجملة افترضت من كتاب التعريف وكان اقتراضها حرفيا دون التصريح بها، فلا يمكن اكتشافها إلا من خلال نص بن خلدون (التعريف) في قوله فقلت له: كيف هذه القاهرة، فقال: من لم يرها لم يعرف عز الإسلام»[4].

5-الإيحاء:

حيث توحي بعض النصوص الواردة في الرواية إلى نصوص ابن خلدون وهي ممارسة تناصية تكثر في رواية "العلامة" لابن سالم حميش، دونما أي دليل على ذلك عدا القدرة على تمييز

---

(1)- المصدر السابق، ص121.

(2)-المصدر نفسه، ص148.

(3)- المرجع نفسه، ص149.

(4)- المرجع نفسه، ص149

حضورها أو إحالتها من طرف القارئ، وهو ما لا يتأتى إلا عن طريق معرفة النصوص السابقة (التاريخية)... فنجد في الرواية على لسان إحدى الشخصيات مخاطبة ابن خلدون: لا أحاجج في أنك حضر من منسوب إلى جد من أقيال العرب هو الصحابي وائل بن حجر، الذي بارك سيد الخلق فيه وفي ذريته، وهي الفكرة التي تحيل القارئ إلى الحديث الوارد في التعريف... وفد على النبي ﷺ منبسط له رداءه وأجلسه عليه وقال: «اللهم بارك في وائل بن حجر وولد ولده إلى القيامة»[1].

وعليه يكون نص العلامة قد استحضر نصوص التاريخ الخلدوني بمختلف الطرق والتقنيات، مما منح له مساحة أكبر على استعادة النصوص السابقة، هي ايجاد تعالقات نصية، .....لعبت دورا بارزا في جمالية الرواية على مستوى المتن الداخلي وعلى مستوى الممارسة الأدبية للرواية العربية.

وما دام التراث هو كل ما يتعلق بالمرجعية الثقافية والحضارية للمجتمع الإنساني، وبناء على هذه المرجعية تتألف النصوص الأدبية الروائية، ولا يتم ذلك إلا عبر الآليات التي تختصر المادة وتقييم القيم السائدة في الواقع، وفق منظور نقدي أدبي مؤسس نصا حداثيا على التراث السابق.

ومن بين آليات التقييم والنقد يمكن أن نجد:

6-الاستيعاب:

التي يراها النقد المعاصر من آليات تناص الرواية مع التراث، فمثلا في رواية "نوار اللوز" «يتقاطع التراث مع النص وفق منظور جمالي يرتبط لعلاقة الحوار القائمة بين التراث والواقع الجديد، وأن قراءة النص تثبت أن المتكلم هو الماضي بسلبياته وإيجابياته، في حين بقي الحاضر محل النقد والتقويم»[2]. فلا فرق بين التراث والنص كون الاستيعاب له مبرراته الواقعية للنص الجديد من خلال وجود مبررات تجانس في النصين من خلال الموازاة التي يقيمها النقد الروائي بين الماضي والحاضر.

---

(1)- المصدر السابق، ص150.

(2)- فتحي بوخالفة، مرجع سابق، ص134.

7- الاستدعاء:

وتتمثل مثل هذه الآلية في استدعاء الشخصية التراثية بكل مقوماتها وصفاتها في الرواية الحديثة «والعلاقة القائمة بين التغريبة والرواية تتجلى في استدعاء شخصيات التغريبية الحقيقيين أمثال الجازية، الحسن بن سرحان، الزناتي خليفة، مثل هذه الشخصيات لها وجود في الزمان والمكان، وعلى وقائع التاريخ، ولكن بالنسبة للرواية فوجودها تخييلي ليس إلا»[1]، فكان هنا التمثل الفني التخييلي تتبعا لعلاقات الصراع بين الشخصيات في الرواية التراثية والحديثة، فالنصان متشابهان في تجسيد الصراع بين الشخصيات، وفق تطورات جديدة للتاريخ، فالتغريبة صراع بين الزعماء، ثم التوسع ثم كان الاقتتال، أما رواية (نوار اللوز) كان صراع الشخصية الرئيسية مع البؤس نتيجة للتوزيع غير العادل للثروات.

ومن خلال ما سبق نجد أن جمالية التعالق النصّي تجلت في ربط علاقات النص الحاضر بالنص الغائب، أما بوعي من الروائي أو أن النصوص المضمرة في مطاوي التاريخ تقفز أثناء الكتابة لتفرض نفسها على إيقاع النص مشكلة تناغمية مع النصوص الراهنة، خرج منها باستراتيجية قامت بامتصاص وتذويب الفرص الغائبة في المتن الروائي الجديد، وهو التفاعل الذي أكسب النص الجديد دلالات موازية شكلت في معماريتها النص الروائي المستحدث مستعينا بإحياء الذاكرة.

إضافة إلى المرجع الواقعي، فالرواية تحكي واقع الشاعر (الكاتب) من خلال الأحداث والمعطى التاريخي لا واقع أي شخصية من شخصيات الرواية المبتدعة.

---

[1]- المرجع السابق، ص306.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ليست الخاتمة نهاية لفكرة البحث، ولكنها نتائج خوض في فكرة معينة أردت توضيح مدى أهميتها في ميدان موضوع معاصر وشائك وهو التناص، استخلصت من خلال استقراء مادته النقدية إلى ما يأتي:

1- التأكيد على حضور التناص من خلال اختيار مقولة الإمام علي ﷺ «لو لا أن الكلام يعاد لنفذ»، فنحن إزاء تناص استعاري لكل كلام أو مقول، فلكل نص مواده الأولية والتي استقاها من رفات نصوص أخرى سابقة عليه زمانيا وعلى مستويات التشكيل والبناء أو حتى على مستوى الموضوعات والأفكار.

2- انقسام رؤية النقاد العرب المعاصرين إلى التناص ضمن رؤيتين:

- الصنف الأول: قام فكر ممثليه على أطروحات النقاد الغربيين أمثال كريستيفا وجنيت وبارت ...، إذ لم يخرجوا عن التنظيرات الغربية لمفهوم التناص ويمثل هذا الاتجاه: محمد مفتاح- محمد بنيس- سعيد يقطين وغيرهم.

- الصنف الثاني: عمد أصحابه إلى المقاربة بين التناص والطرح القديم للمصطلحات البلاغية التي عرفها النقد العربي القديم، كالاقتباس والتضمين والمعارضات والسرقات، ويمثل هذا الاتجاه: عبد المالك مرتاض ومحمد عزام وغيرهما.

3- تعددية وتداخل مفهوم التناص عند نقاد العرب، فالملفت للانتباه هو اختلافهم في إيجاد لفظة أو ترجمة موحدة لمصطلح التناص، فظهر بعدة صياغات: النص الغائب، تداخل النصوص، التداخل النصي، التعالق النصي، تفاعل النصوص، النصوص المهاجرة وهذا ما يدخل ضمن دائرة الإشكالية في تعدد المسميات وخوض المصطلح النقدي الظاهر في النقد العربي الحديث، أن النقاد العرب يأخذون كلهم من مصادر أجنبية (غربية) واحدة أو متماثلة.

4- تمت دراسة هذا المصطلح (التناص) وفق رؤى النقاد العرب المتعددة والمختلفة المشارب وبناء على المرجعية الثقافية لكل ناقد واختلاف نظرة النقاد من جهة أخرى للتناص بين كونه وسيلة أو غاية، فمحمد مفتاح يرى أن التناص هو الدخول في علاقة لنصوص مع نص معين،

وركز في استنباطه على ثقافة المتلقي، فهو أعطى بعض الأهمية الكبرى لتداخل النصوص بشكل كلي، وأهمل التداخل في شكله الجزئي الذي قد يكون في إشارة أو تلميح أو جملة أو كلمة كما ربط التناص بمفهومات أخرى كدراسة المصادر والثقافة والسرقات، ليستبدل مصطلح التناص بالحوارية ورغم أن جهود مفتاح تعد الخطوات الأولى في دراسة الظاهرة وتحديد أطر هذا المصطلح الغربي.

5- درس مرتاض عبد المالك التناص ضمن نظرية النص الأدبي، كما اعتمد على النظرة الخلدونية «نسيان المحفوظ» حيث يرى أن التناصية تلازم المبدع فهو يبدع النص من خلال الموروث الثقافي ومما حفظ من نصوص سابقة ثم نسيانها لتطفو عند الإبداع على لسان المبدع. وأصبح التناص وسيلة إبداع حسب رأي مرتاض، كما ربط المصطلح بالاقتباس والسرقات الشعرية، وحثّ على المطابقة بين نظرية التناص وفكرة السرقات الأدبية.

6- يرى الناقد عبد الله الغذامي أن الأشكال التناصية محصورة في التداخل النصي ويجعل تداخل النص الواحد من مجموعة مفاهيم لدراسة النص الأدبي من صوت وعلاقة- وإشارة حرة- وأثر. كما تداخل مفهوم المعارضة مع التداخل النصي عند الغذامي، ورغم أن المعارضة في بعض النصوص تأخذ شكل التداخل الأدبي الذي فيه قوة التفاعل بين النصوص، ولكن رغم ذلك لا يمكن إخراج الأجناس الأدبية الأخرى من دائرة التناص.

7- قدم محمد بنيس عدة مصطلحات أهمها، التداخل النصي، الذي يقصد به مجموعة النصوص المنتشرة، التي يحتويها النص الحاضر، كذلك مصطلح النص الغائب كمرادف للتناص الذي يعتبره إعادة كتابة وقراءة لنصوص غائبة وتشكيل دلالتها الجديدة، كما اعتبر مصطلح «هجرة النص» شرطا أساسيا لإعادة إنتاجه من جديد، ثم يضيف مصطلحات أخرى كالنص الصدى والنص الموازي وكلها اجتهادات من الناقد للمسك بمصطلح موائم للتناص.

8- استثمر سعيد يقطين التناص في المجال الروائي ليؤسس عدة مصطلحات وهي التفاعل النصي كمقابل للمتعاليات النصية التي استعملها جيرار جنيت، ورأى أنها أعم من التناص ثم يأتي بمصطلح التعالق النصي الذي يتجسد من خلال نصين محددين تجمع بينهما علاقة تعلق من السابق إلى اللاحق.

9- لم يتخلص المصطلح النقدي العربي في الخطاب النقدي المعاصر وخصوصا مصطلح

التناص بعد من إشكاليات التذبذب والاضطراب والغموض والتداخل أحيانا، ولن يستطيع النقد أن يتخلص من أزمته إلا إذا عمل بمبدأ التوحيد، أي توحيد جهود النقاد والباحثين والمترجمين لمعجم اصطلاحي خاص لكل مصطلح ومراجعة كل المصطلحات المتداولة التي استخدمت بطرق غير دقيقة والسعي لتأسيس هيئة نقدية تقوم بوظيفة الصياغة والتوحيد، ومراجعة المصطلح النقدي واللساني والبلاغي الموروث لتأسيس الصلة بين المصطلح التراثي والمصطلح الغربي.

ومهما يكن من أمر فإنه ينبغي استثمار هذه التوجيهات النظرية والمعرفية والمؤسسة لمفهوم التناص بطريقة لا تتعارض ولا تتناقض فيما بينها وبين النصوص المتناصة موظفين التناص بوصفه أداة مفهوميه وآلية إجرائية من أجل الوقوف على جماليات النص سواء أكان قديما أم حديثا وإدراك مدة اتساع المساحة المعرفية التي تتفاعل مع النصوص السابقة لكل نص من أجل الإنتاجية النصية المبدعة، ومن هذا المنطلق الجمالي تفرعت دراسات التناص حول النص الشعري والسردي، بآلياته الإجرائية ومجالاته المتنوعة.

لقد اجتهدت في الكشف عن بعض تجليات مفاهيم هذا المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ولكن ليس للحد الذي نزعم فيه أنني وفيت البحث حقه، وأجبت عن كل أسئلته النقدية، لأن أفق البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحا على الدرس النقدي العربي المعاصر.

المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- القران الكريم برواية حفص.

المصادر العربية

1. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي –من اجل وعي جديد بالتراث ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1992م.
2. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي و المغرب، ط3، 2006م.
3. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.
4. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، (من البنيوية إلى التشريحية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006.
5. عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، لبنان، ط1، 1991.
6. عبد الله الغذامي: قضايا الراوية العربية الجديدة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012،
7. عبد المالك مرتاض:تحليل الخطاب الشعري، معالجة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
8. عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، لبنان ، ط1، 1991.
9. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر ، د.ط، 2007.
10. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وبدالاتها)، دار توبقال للنشر، ط3، 2001م.
11. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1985.
12. محمد عزام: النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 2011.
13. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيه التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

14. مفتاح محمد: التشابه والاختلاف نحو منهاجيه شمولية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

15. مفتاح محمد: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

16. مفتاح محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي وط3، 2006م المغرب

الدواوين الشعرية

17. أحمد مطر: الأعمال الكاملة (لافتات) ، لندن، ط1، 2000.

18. أمل دنقل: الأعمال الشعرية مكتبة مد يولي، (د.ت)، (د.ط)، القاهرة.

19. إيليا أبو ماضي: الجداول، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1986.

20. بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.

21. ديوان محمد العيد محمد علي خليفه، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، (د،ط)

22. صلاح الصبور: الديوان، بيروت، ط1، 1972 .

23. محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1984.

24. نازك الملائكة: مجلدان، دار العودة، بيروت، 1979.

المراجع العربية

25. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ط1، 1991.

26. إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

27. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الأفاق، المغرب ، ط1، 1993.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

28. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية الهيئة المصرية العامة، (د ط)، 1998.

29. أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

30. أنور المرتجي: سيميائية النص الادبي، دار إفريقيا الشرق، (د.ط)، 1987م.

31. بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دمشق ، دار آرسلان، (د.ط)، و2010.

32. حسين جمعه: المسبار في النقد الأدبي، مؤسسة رسلان، دمشق، سوريا، (د،ط)،2011.

33. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا) ودار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، (د.ط)، ط1، 2009.

34. رابح بن خوية: جماليات القصيدة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ط1، 2003 .

35. رمضان الصباغ، في الشعر المعاصر المعاصر (دراسة جمالية)، الإسكندرية ، دار الوفاء، ط1، 1998

36. سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية الموذجا عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، اربد الأردن.

37. صلاح نضل: مناهج النفد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج، د ط، ت القاهرة

38. عبد العاطي كيوان: التناص في الشعر الرواد، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، ط1 ، 2007.

39. عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي واليلاغي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، (دط)، 2007.

40. عبد المالك مرتاض: مائة قضية، دار هومة، الجزائر، (د،ط)، 2012.

41. فتحي بو خالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

42. مولاي بو حاتم: الدرس السيميائي المغاربي ، ديوان المطبوعات الجامعية،ط، 2005، الجزائر.
43. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة (د، ت)، (د، ط)، الجزائر.

المراجع الأجنبية المترجمة:

44. تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة ، احمد حسان، هيئة قصور الثقافة، مصر (د.ط)، 1961.
45. جوليا كريستيفا: علم الشعر ترجمة، فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991.
46. جيرار جينت: اطراس (الأدب من الدرجة الثانية)ترجمة المختار حسيني، (د.ط)، (د.ت)
47. رولان بارت.نقد وحقيقة ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 1994.
48. مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية- المفهوم والتطور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط). 1998.
49. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي: ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، الرباط، 1987م.

المراجع الأجنبية:

50. Gérad Genette: palimpsestes édition du seuil 1982
51. Shakes Peare، William، Romeo And Juliet، London: Longman 1965

الرسائل الجامعية:

52. الجابري مقدم: جماليات التناص في شعر أمل دنقل، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2008.
53. خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري، ماجستير، باتنة، 2010.
54. سليمه غداوري: الروايه والتاريخ دراسة العلاقات النصيه رواية العلامة لابن سالم حميش، نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005 -2006.

55. وردة مداح: التيارات النقدية عن عبد الله الغذامي، مذكرة ماجستير، جامعة عنابه، 2011.

56. وناس صمودي: التيارات النقدية عند عبد الله الغذامي، مذكرة ماجستير، عنابة، 2011.

الدوريات والمجلات

57. آمنه بلعلي ، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، ع1، ماي 2006 جامعة تيزي وزو.

58. جميل حمداوي. السيميو طيقا والعنونة. مجلة عالم الفكر. مجلد 25.العدد3 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جانفي مارس، 1997.الكويت

59. حسن لشكر: استلهام التراث السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع25، سبتمبر 2012.

60. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق ع2001، كانون الثاني 1988.

61. عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية النص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج1، مج1، ماي 1991.

62. عبد النبي اصطيف، التناص، مجلة الراية، جامعة مؤتة، الأردن، ع2، 1993.

63. عدنان مبارك، الحوارية في علم الأدب، الحوار يضاهي العلوم السيمائية، جريدة الزمان، ع1599.

64. محصول سامية إشكالية المصطلح، مجلة دراسات سيميائيه أدبيه، المفاهيم مركز البصيرة، ع1، ماي 2008، الجزائر.

65. مديحه عتيق، التناص والسرقات الأدبية، مجلة النص والناص، العدد03/02. جامعة جيجل، مارس 2005/2004.

الموقع الإلكترونية:

66. إيمان الشنيني: مجلة الأنف الثقافية: التناص (النشأة و المفهوم)
www. Ofouqu. Com ،18 ،11 ،2009

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

الفصل الأول:

جذور التناص في النقد الغربي

المبحث الأول: التناص كمفهوم عند باختين و كريستيفا..... 6

I-حوارية باختين..... 9

أ- باختين و الايديولوجيا..... 9

ب-باختين و الرواية البوليفونية..... 11

جـ-التفاعل اللفظي..... 12

II-إنتاجية كريستيفا..... 13

أ-نظرية النص..... 13

3. إشكالية المصطلح..... 13

4. النص الأدبي عند كريستيفا..... 13

ب-إنتاجية المعنى عند كريستيفا..... 14

جـ-التناص عند كريستيفا..... 16

المبحث الثاني: التعالي النصي عند جيرار جينيت 19

I-أنماط التعالي النصي..... 23

و- المناص..... 23

ز- الميتانص..... 23

ح-التعالق النصي..... 24

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ط-معمارية النص..... 27
ي-التناص..... 28
II-أشكال التفاعل النصي..... 28
د- التفاعل النصي الذاتي..... 28
ه- التفاعل النصي الداخلي..... 29
و- التفاعل النصي الخارجي..... 29

الفصل الثاني:

مفهوم التناص في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: ماهية التناص..... 36
أولا: التناص عند محمد مفتاح..... 40
ثانيا: التناص عند محمد بنيس..... 52
ثالثا: التناص عند عبد المالك مرتاض 58
رابعا: التناص عند عبد الله الغذامي..... 61
خامسا: التناص عند سعيد يقطين..... 65
سادسا: التناص عند محمد عزام..... 71
المبحث الثاني: التناص والسرقات الشعرية..... 73
أولا: المقاربة..... 74
ثانيا: المقارنة..... 79
المبحث الثالث: القراءة النقدية للمفاهيم..... 84
1- قراءة محمد مفتاح..... 85

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2-قراءة محمد بنيس..... 86
3-قراءة عبد المالك مرتاض..... 87
4-قراءة سعيد يقطين..... 87
5-قراءة عبد الله الغذامي..... 88

الفصل الثالث:

آليات التناص في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: آليات التناص عند محمد مفتاح..... 98
أولا: التمطيط 99
ثانيا: الإيجاز 117
المبحث الثاني: قوانين التناص عند محمد بنيس..... 126
1-القانون الأول: التناص الاجتراري 128
2-القانون الثاني: التناص الامتصاصي..... 133
3-القانون الثالث: التناص الحواري..... 138
المبحث الثالث: أشكال التناص عند أحمد مجاهد..... 142
1-استدعاء الشخصية (الاستدعاء بالعلم) 144
2- استدعاء الوظيفة (الاستدعاء بالدور)..... 153
3- استدعاء الخطاب (الاستدعاء بالقول)..... 159

الفصل الرابع:

التناص والسرد

المبحث الأول: التناص الروائي وتطبيقاته عند سعيد يقطين..... 167

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-الوعي بالتراث عند سعيد يقطين..... 168
2-مستويات التفاعل النصي 169
3-التناص/ البناء الشكلي..... 172
4-التناص/المحتوى السردي..... 173
المبحث الثاني: آليات تناصية للنص السردي..... 179
1- تناص العنوان..... 182
2-التصديرات 183
3-الاستشهاد 184
4-الاقتراض 184
5-الإيحاء 185
6-الاستيعاب 185
7- الاستدعاء..... 186
خاتمة 187
قائمة المصادر والمراجع..... 191
فهرس الموضوعات..... 197

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية