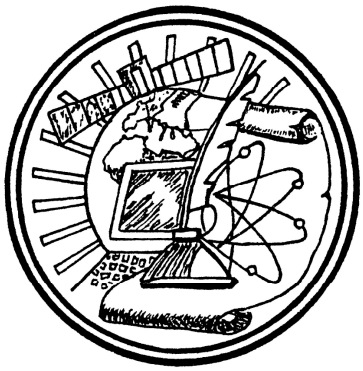

نظرية التناصّ
الأصول، التّاريخ والنّظريّات

ناتالي بيغاي غروص ترجمة/ عبد الحميد بورايو

إنّ رسم مسار التّطوّر التّاريخيّ للتّناصّ، يعني الكشف عن مفاهيم النّصّ وأشكال القراءات النّقديّة التي قام ضدّها. لأنّه إذا ما كان التّناصّ يشمل ممارسات على قدر ما هي قديمة تمثّل مكوّنا من مكوّنات الأدب، يدّعي أنّه يقيم قطيعة مع الفكر الأدبي ّالموروث وعن تقاليده. إنّ ميلاد مفهوم التّناصّ المقترح من طرف جوليا كريستيفا Julia Kristeva في نهاية السّتّينيّات كان بمعنى من المعاني مهيّأ له عن طريق النّظريّات الشّعريّة للشّكلانيّين الرّوس الذين أسهموا في إعادة التّركيز على النّصّ الأدبي في ذاته.

I . الشّكلانيّون الرّوس واستقلاليّة النّصّ الأدبيّ

في بداية القرن طالب فريق من المنظّرين الرّوس المنضوين في (جمعية لدراسة اللغة الشعريّة) أوبوياز Opaiaz بمراعاة خصوصيّة النّصّ الأدبيّ، فرفض شرحه عن طريق تقديم أسباب تاريخية، اجتماعيّة، نفسيّة... غريبة عنه. تتمثّل المسلّمة المنطلق منها في مثل هذه النظرية في الأدب (المسمّاة من طرف خصومهم "شكلانيّة") في أنّ (موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة المميّزات الخاصّة للموضوعات الأدبيّة التي تميّزها عن كلّ مادّة أخرى، وهذا لا يتعارض مع كون أنّ هذه المادّة بملامحها الثّانويّة يمكنها أن تكون ذريعة وتمنح حقّا لتناولها في العلوم الأخرى باعتبارها موضوعا مساعدا) (ب.إيخنباوم B.Eikhenbaum، (نظريّة المنهج "الشّكليّ")، *نظريّة الأدب*، مجموع نصوص الشّكلانيين الروس، قدّمها وترجمها تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov، لوسوي Le Seuil، 1965). إنّها *الأدبيّة* التي هي موضوع هذه النّظريّة. بناء على ذلك،لا يمكن لتاريخ الأدب أن يفسّر عن

طريق الأسباب الخارج- أدبيّة ما يستدعي تجديد الأعمال الأدبيّة، التّخلّي عن بعض الأنواع أو ميلاد أشكال جديدة. إنّه بالعكس تكون حركيّة العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرّك لتطوّر النّصوص.

إذا كان العمل الفنّي يجب ألاّ يردّ إلى عناصر خارجة عن فاعليته الخاصة، حضوره في مجموع أو نسق أعمال على جانب كبير من الأهمّية. إنّ الفعاليّة الدّاخليّة للأشكال تسمح في الحقيقة بمراعاة تطوّر الأدب:

العمل الفنّي منظور إليه في علاقته بالأعمال الفنّيّة الأخرى وبمساعدة تداخلاته معها [...] ليس فقط المعارضة،لكنّ كلّ عمل فنّيّ أبدع بموازاة نموذج ما أو معارضة له. لا يظهر الشّكل الجديد ليعبّر عن مضمون جديد، لكن ليأخذ مكان الشّكل القديم الذي فقد طابعه الجماليّ.

شكلوفسكي Chklovski، ذكره إخمباوم Eikhenbaum.

هكذا، تلعب الرّوابط بين النّصوص – المحاكاة، الموقف من نموذج – دورا أساسيّا وتحلّ محلّ التّفسيرات النّفسيّة للتّأثّر مثلما هو الحال في ممارسة الإعارة، التي تعزى دائما للكاتب.

فإذا كان الوقت لم يحن بعد لطرح مسألة التّناصّ، فإنّ المكانة التي أعطيت للمعارضة السّاخرة في كتابات الشّكلانيّين الرّوس لا تستبعد تصوّره المسبق. صحيح أنّه بالمعنى الشديد الاتّساع، المعارضة السّاخرة تظهر وكأنّها البديل الغائب للمحاكاة ولتحوّل الأعمال. تعرّي المعارضة الساخرة في الحقيقة الطرق الميكانيكيّة لنوع أصبح مقعّدا: هذه الطّرق تنتهي بأن تفقد دلالتها الحيّة وتعوّض بأخرى. إنّ لأمر دالّ أن يقارن هذا التجديد للأشكال باستشهاد:

من أجل مقاومة أن تصبح الطّريقة ميكانيكيّة، يتمّ تجديدها بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد. يماثل تجديد الطّريقة استعمال الاستشهاد بكاتب قديم في سياق جديد وبدلالة جديدة.

ب.طوماشوفسكي B.Tomachevski، "موضوعاتيّة"، نظرية الأدب.

انبثاق الأنواع الأدبيّة ثمّ اختفاؤها ينتج إذن فقط عن استعادة لأشكال قديمة، معدّلة، يتمّ تفعيلها من جديد عن طريق استنباتها في سياق جديد: يتمّ التّموقع في صيرورة تكون أساسا داخل الأدب. فالعمل الذي يمثّل أحسن تمثيل، حسب الشّكلانيّين الرّوس، هذه الصّيرورة هو تريسترام صاندي Tristram Shandy لشتيرن Sterne. هذه الرواية، في الحقيقة، تجعل من المعارضة السّاخرة للطّرق الرّوائيّة نظاما، مقدّمة المنطق السّردي الخطّي المؤسّس على التسلسل العقلانيّ للأسباب والنتائج بصفة معكوسة، مضاعفة من الاستطرادات ومغالية في الرّسم الساخر لخيالات المخطوطة التي تمّ العثور عليها باعتبار ذلك حلاّ للعقدة الرّوائيّة التّقليديّة. توصل المعارضة السّاخرة إذن إلى الكشف عن الطّرق الشّكلية؛ تظهر هكذا بصفة واضحة في وعي القارئ الذي بإمكانه أن يدرك عتاقتها والحاجة الملحّة لتجديدها.

هذا المنظور لـــ ((الشّكلانيّين الرّوس)) والذي سوف نضطر للاكتفاء به في إطار هذا الكتاب، يعلن إذن عن بعض العناصر الأساسيّة لنظريّة التّناصّ: انغلاق النّصّ واستبعاد الأسباب الخارجيّة لصالح الروابط التي تقوم بين الأعمال نفسها و لمفهوم الطّريقة أيضا. يفترض مفهوم التّناصّ بالإضافة إلى ذلك النّظر بعين الاعتبار

لاشتغال النّصّ وللفعاليّة التي تنتجه بدون الرجوع إلى الكاتب. و، دائما إذا ما تمسّكنا بالصّرامة البيانيّة للتّحديدات الأولى، نجدها تستبعد بالذّات أن تتمّ الإحالة إلى مقاصد الكاتب وكذلك التّأثيرات التي خضع لها.

II- باختين والحواريّة

يرتبط مفهوم الحواريّة، الذي يلعب دورا مركزيّا في تكوّن التّناصّ، ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف ومنظّر الرّواية، ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (1895-1975). ففي كتابيه الوصفيّين (عمل فرنسوا رابولي Francois Rabelais والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي أثناء النهضة ومشاكل شعريّة دستويفسكي Dostoivski، اللّذان ظهرت ترجمتهما من نشر غاليمار Gallimard سنة 1970)، تشكّلت نظريّته في الملفوظ وفي الحواريّة: إنّ عمل رابولي Rabelais ، في الحقيقة، هو شعاريّ، يحمل أدبا "احتفاليّا" ويعدّ دستويفسكي خالق رواية متعدّدة الأصوات. فجّرت تعدّديّة الأصوات والكتابة المعارضة السّاخرة والاحتفاليّة واحديّة اللّغة ووضعت في مركزها الحوار. في هاتين الدراستين، يعتبر باختين بأنّ الرّواية أساسا هي ظاهرة لغويّة. غير أنّ صلاته بالشّكلانيّين الرّوس كانت معقّدة: فإذا كان مدينا إلى حدّ كبير لهذه الحركة التي يقاسمها عددا معيّنا من الطّروحات، كان يسعى إلى تحصيل تركيب بين دراسة الأشكال والرجوع إلى المحتوى الذي بدا له أنّه أساسيّ (1)؛ يعيد بالذّات موقعه في الرّواية التي لا يختزلها في مجرّد قصّة recit.

إنّ نظريّته في الملفوظ، التي هي مركزيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ، توضّح جيّدا هذه الإرادة في التّخلّص من شكلانيّة صارمة. بالنّسبة لباختين Bakhtine، كلّ ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجذّر في سياق اجتماعيّ يسمه بعمق كما أنّه موجّه لأفق اجتماعيّ. أيضا، كلّ ملفوظ، كلّ تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكّله؛ فـ"التّباين heterologie" (اصطلاح جديد يفسّره طودوروف على أنّه اختلاف الأنماط السّرديّة) المشكّل للكلام يشبه اختلاف الألسن. إنّها واحديّة الملفوظ وتجانسه(2) الذي أصبح محلّ شكّ، فبعد بابل، حلّ التّشظّي اللساني محلّ وحدة اللغة. فكلّ عبارة حاملة لكلام مغاير، يسمها إلى حدّ لم تبق هناك عبارة متلقّاة بريئة من تلفّظ سابق:

موضوع خطاب متحدّث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأوّل مرّة في ملفوظ معطى، والمتحدّث لايمكن أن يكون هو أوّل من يتكلّم به. فالموضوع، إذا صحّ التّعبير، تمّ التّكلّم به، تمّت معارضته، تمّ توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنّه الموضع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفترق وجهات نظر مختلفة، رؤى للعالم، توجّهات. فالمتحدث ليس هو آدم الكتاب المقدّس في مواجهة موضوعات عذراء، لم تعيّن بعد، فيكون هو أوّل من يسمّيها.

فملفوظ ما يتناول إذن دائما من خلال شبكة من ملفوظات أخرى تشكّله. إذا كان عدم تجانس الملفوظ مشبّها باختلاف الألسن، فإنّ تشظّي كلّ ملفوظ يرجع إلى الحوار: في كلّ كلمة توجد بصمات صوت وكلام الآخر، بحيث يمّحي المونولوج أمام الحوار dialogue، كما تمّحي الكلمة الموحّدة أمام كلام متشظّي، غير متجانس، مخترق بكلام الآخرين.

بوصفها مكوّنا لكلّ خطاب مهما كانت صفته، الحواريّة على جانب كبير من الأهمّية. لكن داخل الأدب، يحدث باختين قسمة أخرى: يؤكّد بأنّ الرواية هي أساسا حواريّة بينما الشّعر يكون مونولوجيّا monologique. هذه المقابلة لا تمرّ دون أن تثير مشكلة ما دامت الحواريّة تمّ تقديمها ابتداء على أنّها خاصّية تتعلّق بكل نمط من أنماط الخطاب. لماذا، حينئذ، يمتنع الشعر عن أن يكون كذلك؟ حاول طودوروف أن يشرح هذا التناقض الظّاهر محوّلا المسألة من زاوية نظر الملفوظ إلى زاوية نظر التّلفّظ: (إنّ الشّعر فعل تلفّظ، بينما الرواية تمثّله واحدا)، كتب في ميخائيل باختين، مبدأ الحواريّة، مذكور سابقا) ؛ يتكفّل الشّاعر يصحّ هذا على الأقلّ على الشّعر الغنائيّ ويضطلع مباشرة بتلفّظه الخاصّ بينما يضع الروائي على مسرح الأحداث اللغة ويضاعف من مآخذ الكلام مثل أنماط الملفوظات.

في الحقيقة، الرواية – وكلّ عمل دستويفسكي بصفة خاصة، بالنسبة لباختين، يشكّل الأمثولة– لها كموضوع خاصّ (الإنسان المتكلّم وخطابه). لا تجعل الرواية من اللغة وسيلة موجّهة لنقل رسالة لكنّها تقدّم الكلام في ذاته، الموسوم دائما بالملفوظات والتّلفّظات السّابقة.

أضف إلى ذلك أنّ الرواية لها خاصّيّة تشظية كلّ خطاب واحديّ؛ لا يمتنع فقط الكاتب عن الكلام (باسمه الخاصّ) ، لكنّه يجعل مختلف الخطابات تتعامل مع بعضها. إنّ التّلفّظ الرّوائيّ إذن في غاية التّعدّد. تدرج الشّخصيّات، بصفة خاصّة، في نصّ الرّواية أصواتا متعدّدة؛ هذا التّنضيد للأصوات يخدم بصفة جازمة تعدّد اللّغات. فتعدّديّة الأصوات، باعتبارها خاصّية مميّزة لكلّ خطاب روائيّ، هي بصفة خاصّة ملازمة للرواية الهزليّة (يحيل باختين Bakhtine على شتيرن Sterne وجان– بول Jean–Paul): في هذه النّصوص، في الحقيقة، اللغات الأكثر تنوّعا تمّ إدراجها في لعبة مواجهة وهدم لاتتوقّف. حقيقة هذا النمط من الخطابات لا تكمن في تأكيد كلام ذي سلطة، بل، على العكس، في الحوار الذي يقوم بين الأصوات المختلفة.

فالرّواية تجعل هذه الأنماط المختلفة للخطاب تتعايش وتتحاور دون أن تعزلها عن دعاوي الكاتب، دون أن تحدّد بدقّة، أبدا، الحدود التي تفصل بعضها عن بعض. بالإضافة إلى ذلك، فالرّواية يمكنها بالتّأكيد أن تضمّ أنواعا مختلفة غير متجانسة معها، سواء كانت أدبيّة (أشعار، قصص قصيرة...) أم غير أدبيّة (دراسات للأخلاق، نصوص بلاغية، علمية، دينية...). فالرّواية إذن بصفة أساسيّة هجينة وحواريّة.

يولي باختين Bakhtine أهمّية أكبر إلى نقل اللّغة الاجتماعيّة التي ليست فقط تمثّل خصوصيّة التّعدّديّة الصّوتيّة للرّواية لكنّها أيضا تشهد على تاريخيّتها الخاصّة، على بعدها الاجتماعي والإيديولوجي:

طوال وجودها التّاريخيّ، خلال صيرورتها اللّغويّة المتعدّدة، امتلأت بهذه اللهجات المحتملة: تتقاطع فيما بينها بطرق متعدّدة، هي لا تنمو حتّى النّهاية وتموت [...]. اللّغة هي تاريخيّا واقعيّة لأنّها تصير إلى تعدّدية لغويّة، تعجّ بكلم مستقبليّ وماض، كلم "الأرسطقراطيّين" المتصنّع، "دخلاء" على اللّسان، عدد لا يحصى من المبادرين بالكلام، الذين يتفاوتون في مدى سعادتهم أو شقائهم، لغات ذات مدى اجتماعي يضيق ويتّسع، بمراعاة دائرة الاستعمال هذه أو تلك. صورة لغة مثل هذه في الرواية، إنّها صورة أفق اجتماعيّ، صورة إيديولوجيم اجتماعي ملتحم بخطابه، بلغته.

جماليّات ونظريّة الرّواية، غليمار 1978 .(في الخطاب الرّوائيّ):

يمكن للرّواية إذن أن تدرج في نطاقها (لغات) و(منظورات أدبيّة وإيديولوجيّة متعدّدة الأشكال – أجناس، مهن، جماعات اجتماعيّة لغة النبيل، المزارع، البائع، الفلاّح)، أيضا (لغات موجّهة، معتادة ثرثرة، هذر الحفلات، حديث الخدم) (نفس المرجع). لنأخذ كمثال فقرة من ديكنز، يشير باختين نفسه إلى هذا اللاّتجانس المكوّن للسّرد:

هذا الملتقى وقع حوالي الرابعة أو الخامسة بعد منتصف النّهار، حينئذ كان كلّ حيّ هارلي ستريت، كافانديش سكوار، يعجّ بهدير السيارات وضربات الزوّار المضاعفة بالمطرقة على أبواب المدخل. حدثت المقابلة هنا لمّا دخل م.مردل إلى منزله، بعد أن قام بمهمّته اليوميّة التي تتمثّل في فرض احترام أكثر فأكثر للإسم البريطاني في جميع مناطق العالم المتحضّر، القادرة على تقدير المؤسسات التجاريّة ذات الصّيت العالميّ والجمع بين رؤوس الأموال الضخمة والخبرة العملية. ذلك أنّه لم يكن أحد يعلم بالضّبط بما يشتغل به حقيقة السّيّد ميردل، فيما عدا أنّ عمله ينتج المال؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شغل السيد مردل خلال جميع الحفلات الرّسميّة، وكان التّفسير الحديث لمثل الجمل وثقب الإبرة، يتقبّله مغمض العينين.

شارل ديكنز Charles Dickens، دوريس الصّغيرة La petite Dorris، ذكره باختين.

إنّ (الأسلبة الباروديّة التي أجريت على خطب البرلمان والمآدب) تقوم بإدراج كلام الآخر في الرّواية (تحت شكل مستتر) (مذكور سابقا)، دون أن تمحوه في الخطاب الرّوائيّ.

إنّ كتابات باختين Bakhtine حول الحواريّة إذن أساسيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ. فالتّحديد الذي اقترحته جوليا كريستيفا Julia Kristeva هو قبل كلّ شيء مرتبط جدّا بتعليقها على أعمال باختين Bakhtine التي ساهمت في التّعريف بها في فرنسا. كريستيفا Kristeva، في الحقيقة، أقامت موازاة بين وضعية الكلمة، الحواريّة، عند باختين Bakhtine، ووضعيّة النّصوص: فمثل الكلمة التي تعود على الذات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت وتكون موجّهة نحو الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، النّصّ كان دائما في نقطة تقاطع مع النّصوص الأخرى: ((كلّ نصّ ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر)) (سميوتيكا Semeiotike، مذكور سابقا). التّناصّ إذن وبالضّبط عند مراعاة اللاتجانس المكوّن لكلّ عمل يلغي مفهوم العلاقة الدّاخل– ذاتيّة intersubjectivite: كما أنّ الكلمة لا تعود على الذّات التي تستعملها فقط بل هي موسومة بكلام آخر، نفس الشيء بالنسبة للرواية لا تردّد فقط الكلام الوحيد والواحديّ للكاتب، فالنّص هو مكان انشطار الذّات وتشظّيها:

ما يفهمه باختين من (الـــ)كلمة/ خطاب [...] هو انقسام الذّات، تنقسم قبل كلّ شيء لأنّها مشكّلة من الغير، لكي تصبح على مرّ الزّمن لها غيرها الخاصّ، وبهذا تكون متعدّدة غير قابلة للمسك، متعدّدة الأصوات. لغة رواية ما هو المجال الذي يتجاوب فيه تبديد "الأنا"، وتعدّد تشكّله.

جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ((شعريّة مخرّبة))، المقدّمة لـــميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، لوسوي، 1970.

إنّ التّناصّ هو علامة التّاريخ والإيديولوجيا: هكذا كتب رولان بارث Roland Barths بأنّ ((مفهوم التّناصّ هو ما أضافه لنظريّة النّصّ من حجم المجتمعيّة: إنّه كلّ اللّغة، السابقة والمعاصرة، التي تقبل على النّصّ ليس فقط عن طريق انتساب قابل للكشف، محاكاة إراديّة، لكنها منبثّة) (مقال "نصّ (نظريّة الـــ)" مذكور سابقا). إنّ التّناصّ إذن لا يقطع أبدا النّصّ الأدبيّ عن السّياق الاجتماعيّ الذي ينبثق فيه: يجب ألاّ يفهم على أنّه شكل من انكفاء الأدب على نفسه. فالنّصّ الأدبيّ، حسب كريستيفا التي تعيد طرح نظريات باختين حول هذه النّقطة، لا يردّد فقط صدى الكتابات السابقة لكن أيضا الخطابات المتاخمة له. فالتّناصّ، وفق هذا المنظور، لا يفهم على أساس أنّه حسب نموذج عموديّ، نموذج التّقليد والانتساب، لكنه حسب النموذج الأفقيّ للتّبادل مع اللّغة المحيطة.

III –المتناصّ intertexte والمتخلّل للخطاب interdiscours

على كلّ حال، مهما كانت الرّوابط الأساسيّة التي توحّد ما بين الحواريّة والتّناصّ، من المهمّ عدم المطابقة بينهما. فالتّناصّ، عندما يفكّر فيه على منوال الحواريّة، في حدود صيرورة كتابة وانبثاث، يطرح في الحال مسألة حدوده الخاصّة وطبيعة المتناصّ.

إذا اعتبر، في الحقيقة، كلّ شكل من أشكال اللاّتجانس السّرديّ هو علامة للتّناصّ، هذا الأخير لا يتحدّد بالتمكّن من جديد من نصّ، إلاّ إذا تمّت مراعاة مفهوم النّصّ نفسه بمعنى شديد الاتّساع. غير أنّ مقاربة مثل هذه معرّضة لأن تفكّك المفهوم وأن تحرمه من كل إفادة للتّحليل الأدبي. أيضا لنميّز بين المتناصّ intertexte وتفاعل الخطاب interdiscours، هذا الجزء من الآخر الحاضر في كلّ خطاب، هذا العمق السّرديّ الذي يتملّص منه كلّ تلفّظ(1).

نحتفظ إذن باختلاف واضح بين الإحالة إلى نصّ والانبثاث من خلال الخطاب. إذا كان الوعي باللاّ تجانسيّة المشكّلة لكلّ كلام هي ضروريّة لتكوّن مفهوم التّناصّ، مع ذلك فإنّ هذا الأخير ليس مرادفا لها. إلى جانب ذلك علينا ألاّ نعتبر كلّ لغة موسومة إيديولوجيّا صادرة عن تناصّ، ولا كلّ تصوير هزليّ لسنن خطابيّ خاصّ، ولا كلّ تعبير هجائيّ كذلك. هكذا، فإنّ الخطاب المتفاصح المسنّن بدرجة كبيرة من الفخامة الذي يتمسّك به، في *رحلة في آخر الليل* Voyage au bout de la nuit، "الأستاذ المبرّز بيسطومبيس Bestombes" لا يشكّل معارضة تناصّيّة لكنّه تصوير هزليّ لنمط من الخطابات الذي تدرجه الكتابة في الرّواية لكي يظهر حذلقة عالم باعتبارها غرورا علميّا في سياق الحرب:

فودسكين، زد على ذلك، هذا الملاحظ المتواضع، لكن كم هو لبيب، قام باستخلاص مثالب أخلاقيّة عند جنود الأمبراطوريّة، منذ 1802، نعثر على ملاحظات مثل هذه في مذكّرة أصبحت الآن قديمة، مع ذلك فقد أهملها جورا طلبتنا الحاليّين، حيث سجّل، أقول هذا، بكثير من التّبصّر والدّقّة حالات يقال عنها أزمات "اعتراف" قد تحدث، إشارة ممتازة، من بين مجموع الإشارات، عند من هو في مرحلة نقاهة أخلاقيّة... شخصيّتنا العظيمة دوبري Dupre، بعد حوالي قرن، عرف كيف يهيّئ، بخصوص نفس الظّاهرة، مصنّفا عرف شهرة منذئذ حيث توجد هذه الأزمة تحت عنوان أزمة "ضميمة الذّكريات"، أزمة يجب، حسب نفس المؤلّف، أن تسبق بقليل، لمّا

يوجّه العلاج بعناية، التّدهور الشّامل للمثل المضطربة والتّحرير النّهائيّ لحقل الضّمير، ظاهرة تالية عامّة في مجرى الشّفاء النّفسيّ.

سيلين Celine، رحلة في نهاية الليل Voyage au bout de la nuit، غاليمار Gallimard، 1932.

النّبرة المفخّمة، فخامة العبارات، المرسلة بدون انقطاع عن طريق النّعوت، المراجع المستقصاة هي في النهاية الدّواء الوحيد الذي يمكن للأستاذ أن يعالج به خوف باردامو .Bardamou. انتهى الهجاء بمضاعفة سخرية الكاريكاتير: بستومبس Bestombes، مؤكّدا علىانغلاق خطابه الخاصّ، يتوجّه إلى باردامو Bardamou بعبارات متمدّنة بصفة خاصّة لا تخلو من هزء، مع أنّها منطوقة على مسرح الحرب العنيف والهمجيّ: هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

لمّا يوسّع المبدأ إلى حدّ قبول مثل هذه الممارسات كظواهر تناصّيّة، تكون المخاطرة كبيرة في أن يصبح غير عمليّ: لأنّه إذا ما كان كلّ شيء تناصّ ، بما فيها الآثار الأكثر دقّة للّهجة الاجتماعيّة التي تتجلّى في شكل استشهادات غير قابلة للتحديد ومجهولة الأصل في نصّ ما، الدّراسة الدّقيقة لتناصّ ما تفقد معناها. لابدّ إذن من التّأكيد بأنّه إذا ما كان كلّ شكل من التناصّ يتطلّب لاتجانسا خطابيّا، فإنّ كلّ فقدان للتّجانس الخطابي لا يعني تناصّا.

رغم أنّه، كلّ تناصّ ليس فقط وبالقطع أدبيّا ويكون من المجازفة التّأكيد بأنّ الآثار المتأتّية من الأعمال المعترف بها في تقاليد معطاة هي وحدها المعدّة تناصّا. لا يمكننا، في الواقع، أن نستبعد من حقل التّناصّ النّصوص الأجنبيّة عن الأدب والتي تندرج فيه تحت شكل استشهادات، تلميحات: قصاصات الجرائد، استشهادات في عوليس Ulysse لجويس Joyce، تندرج في التّناصّ بنفس القدر الذي تندرج فيه الإحالات إلى هومير Homere. نفس الشيء في مذكّرات ما بعد القبر Memoires d`outre–tombe لــشاطوبريان Chateaubriand، الإحالات، العديدة جدّا، للأدب القديم والكلاسيكي، يجب أن تعامل على أنّها متناصّات، مثل مستلاّت المراسلة الخاصّة، كرسائل لوسيل Lucile، وهي ذخائر حافظت عليها المذكّرات، استحضرتها بعد موت هذه الأخيرة، أو الوثائق السياسية، مثل مراسلات نابليون Napoleon لكليبير Kleber (شاطوبريان Chateaubriand، مذكرات مابعد القبر Memoires d`outre–tombe، على التوالي، الكتاب 17، القسم6 والكتاب 19، القسم 18).

إذا كان لابدّ من اعتبار كلّ نصّ، مهما كانت طبيعته، ما أن يستحضر من طرف نصّ آخر، ينتمي بحقّ للتّناصّ، فلأنّ المتناصّ أيضا لا يمكنه أن يحدّد اعتمادا على خاصّية ليست منه. فهل بإمكاننا أيضا التّأكيد بأنّ

الاستشهادات المتعلّقة ببطاقة menu سرتا Certa في "فلاّح باريس Le Paysan de Paris" لآراقون Aragon أو، في "الحياة طريقة عمل La Vie mode d`emploi" لجورج بيريك Georges Perec، بالمعلّقات والتّدوينات المختلفة ("كالمعلّقة الحاملة لعبارة توقّف مؤقّت للمصعد" في القسم XXII، شبكات الكلمات المتقطّعة أو إعلانات الصّيدليّة في القسم LXXVI، أو أيضا الاستشهادات المستمدّة من وصفات المطبخ –"سلاطة دنتوفيل salade d`inteville" في القسم XLVII– ج.بيريك، في "الحياة صيغة عمل"، هاشيت، 1978) لها الحقّ تماما في أن تكون من بين الممارسات الأدبيّة، هذه النّصوص لم تعد على هامش النّصّ الأدبيّ.

IV. نقد نقد المصادر

سرعان ما ظهرت خطورة أن يبدو التّناصّ كمجرّد صيغة لنقد المصادر التّقليديّ. في ثورة اللّغة الشّعريّة (لوسوي، 1974) ألحّت جوليا كريستيفا على طريقة النّقل الخاصّة بالتّناصّ التي يجب أن تميّزه. فمفهوم المصدر يركّز على أصل ثابت، تكون له دائما على الأقلّ قيمة العلّة والتي على القارئ أن يفكّ طلسمها. كان يفترض دائما بأنّ المصدر قابل للعزل، يمكن رصده، بأنّه موضوع قارّ يمكن التّعرّف عليه؛ التّناصّ، على العكس من ذلك، يتصوّر على أنّه طاقة منتشرة يمكنها أن تبثّ آثارا تكون إلى حدّ ما من غير الممكن مسكها في النّص.

يحيل مفهوم المصدر بالذّات إلى نصّ يتصوّر على أنّه كيان عضويّ ينمو باستمرار انطلاقا من هذا المبدإ الأوّليّ؛ التّناصّ على العكس من ذلك، يثمّن النّصّ المنفجر، غير المتجانس، المتشظّي... (انظر الأنطولوجيا، ص). أخيرا يبتعد الغرض من نقد المصادر جذريا عن فكرة المناصّ. فالكشف عن مصادر نصّ ما، هو دائما البحث عن التّأثير، موضعة العمل في تقليد أدبيّ، وبالتّالي، بيان مدى أصالة المؤلّف. بالنّسبة لـــلانسون Lanson، ((الأبحاث المتعلّقة بالمصادر والأبحاث البيوغرافيّة، إذا ما لم يكن لها من هدف سوى تقديم حساب للفائف جان جاك Jean–Jaques Rousseau روسو أو العثور على بيت شعريّ إيطاليّ ترجمه رنصار Ronsard، [يكون] معرفة ضئيلة وعقيمة جدّا)). بينما، عند النّظر في ((المنظر الّذي شكّل مسقط رأس راسين، الجوّ العائليّ حيث تربّى، البور روايال Port–Royal الجنسيني Janseniste والهيليني helliniste، القصر الملكي، العالم، شامبميسلي Champmesle وعشّاقها، باطن البورجوازي الموسر لمّا بلغ سنّ الشّيخوخة، تقرأ قائمة كتبه؛ تستكشف في أعماله آثار بعض الأعمال القديمة والحديثة)) (غوستاف لانسون Gustave Lanson، "التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع"، 1904، محاولة في المنهج، في النّقد وفي التاريخ الأدبي، هاشيت Hachette، 1965

هكذا تسمح دراسة المصادر بإعادة تشكيل تكوّن العمل وبيان ما تدين به أصالته وتفرّده لسياقه الاجتماعي والتاريخي. تسعى أيضا إلى شرح العمل ممسكة بالصّلات التي تربطه بزمنه، إلى أن ((تجعل من الكاتب منتوجا اجتماعيّا وتعبيرا عن المجتمع)) (نفس المرجع). يفهم نقد المصادر الكتابة على أنّها خليط من التّأثيرات ومن الإسهامات الشّخصيّة، التي على النّقد أن يوضّحها. قد يتحدّد المصدر حتّى بالنّسب: هكذا يؤكّد غوستاف رودلر Gustave Rudler وهو من أتباع لانسون Lanson، بأنّ المصدر لا يوجد في كلّ مرّة تكتشف فيها قرابات ما بين عدّة نصوص، لكن لمّا ((الكتّاب يكرّرون [...] بعضهم البعض)) (غوستاف رودلر Gustave Rudler، تقنيات النّقد

والتّاريخ الأدبيّ، أكسفورد Oxford، مطبعة الجامعة، 1923). المصدر إذن هو الحلقة التي تقيم ما بين المؤلّفين نسبا، مكوّنا للموروث.

يحدّد غوستاف رودلر Gustave Rudler في مؤلّفه منهجا حقيقيّا يؤسّس بصفة إيجابيّة نقد المصادر؛ يقترح تصنيفا أصيلا يميّز بين المصادر الحيّة والمدوّنة، المصادر الأمّ والإضافيّة؛ يخصّص المؤشّرات (الدّاخليّة والخارجيّة) التي تسمح بالتّعرّف عليها، ثمّ يعرض الأشكال المختلفة للتّقصّي (تبعا للنّوع، وفق الحقبة،بالنّظر للموضوع، حسب الكاتب ...) المتّبع من أجل العثور عليها. مثل هذا المنهج يبيّن بصفة نموذجيّة تماما كيف أنّ نقد المصادر، من ناحية، تمّ تصوّره باعتباره خطوة وضعيّة تدّعي بأنّها نجت قدر الإمكان من تعسّف وتخمين المقاربات مابين النّصوص و، من ناحية أخرى، كيف يفترض أنّ كاتبا ما يستمدّ من موروث يعرفه وينتمي إليه.

إنّ هذا التّذكير بالمنهج المدعو "نقد المصادر" يسمح لنا في البداية بفهم كيف أنّ مفهوم التّناصّ، بالنّسبة لكريستيفا Kristeva وبارث Barthes على الخصوص، يقوم ضدّ هذه المقاربة النّقديّة التّقليديّة والتي يزعم أنّه جاء كبديل لها. بالنّسبة لهذه المواقف النّقديّة، في الواقع، التّناص يمثّل قطيعة مع كلّ تفكير يتعلّق بالنّسب وبالتّأثير.

كما كتب رولان بارث في "من الأثر إلى النّصّ"، ((التّناصّيّ الذي يوصف به كلّ نصّ، لا يمكن أن يختلط بشيء من أصل النّصّ: البحث عن الـــ"مصادر"، الـــ"التّأثيرات" لعمل ما، إنّها الاستجابة لأسطورة النّسب؛ الاستشهادات التي يوردها نصّ مجهول صاحبها، غير قابلة للرّصد، فقد قرئت من قبل [...])) ("من الأثر إلى النّصّ" De l`oeuvre au texte، حفيف اللّغة، محاولات نقديّة IV ، لوسوي Le Seuil، 1984). هذه المعارضة ما بين التّناصّيّ من ناحية، والمصدر، والنّسب من ناحية أخرى، تندرج في نظام يعارض مصطلحا بمصطلح، الأثر بالنّصّ.

بالنسبة لبارث وكريستيفا، النّصّ، في الواقع، يتعارض مع الأثر كإنتاجيّة بالنّسبة لمنتوج مكتمل، كفعاليّة بالنّسبة لحالة؛ فللنّصّ تدليل signifiance (يكون متعدّدا دائما، مضاعفا دوما) بينما الأثر هو ذو دلالة signification، والتي يمكنها أن تتحدّد بوضوح. فإذا ما كان النّصّ، محدّدا بالتّناصّيّة، غير قابل للإحالة، كما تمّ بيانه من قبل، على ذات تراقب هويّته، يضمن المؤلّف الأثر؛ إلى جانب ذلك، حسب تعبير رولان بارث Roland Barthes، الأثر ((مندرج في مجرى نسب))، وهو ما يعني بأنّه ((يفترض تحديدا للعالم (للأصل، ثمّ للتاريخ الخاصّ بالأثر)، تسلسل للآثار فيما بينها وتملّك للأثر من طرف مؤلّفه)) (نفس المرجع). المتناصّ، في المقابل، لا يقدّم مبدأ شارحا، لا يسمح بتحديد علاقة سببيّة لها تأثير على ما بين الآثار. استعارات النّسج والتّشابك مفيدة في التّعامل مع النّصّ تأخذ مكان النّموّ، العضويّة، التّطوّر، التي تضفى على الأثر.

لايؤدّي التّناصّ إذن، نظريّا على الأقلّ، إلى طريقة في القراءة تبحث عن أصل الأثر كاشفة عن البصمات المختلفة التي شكّلته، ولا أن تجعل من النّاقد بديلا عن المؤلّف قادرا على الوصول إلى قراءاته، وبالتّالي استرجاع ذكرياته، مهما كانت درجة وعيه بها و ما طواه النّسيان منها. إنّه عمق ذاكرة جمعيّة ومجهولة النّسبة يردّ التّناصّ إليها النّصّ، محدّدة بهذه الصّفة، بينما نقد مصادر الأثر تفترض ذاكرة فرديّة. إذا ما كان القارئ متمثّلا للتّناصّ،

عليه أن يراعي اللاّتجانس الذي يخترق النّصّ، وتدليله، ((بريق، وميض غير متوقّع لعدد غير محدود من اللّغات) ، حسب تعبير رولان بارث (مقال "النّصّ (نظريّة الـــ)، مذكور سابقا).

هكذا يفهم لماذا مثل هذا التّثمين للنّصّ، على حساب الأثر، تماشى مع نقد للأدب، جعل منظّري التّناصّ يختارون الأعمال الأكثر خرقا للمألوف، ومن بينها، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror وشعر لوتريامون Poesies de Lautreament. هذان النّصّان هما في الواقع يمثّلان كتابة تسعى إلى هدم وإعادة بناء مستمرّة من مختلف الأوجه للأدب، محقّقة اختراقا في نطاقه مؤدّية إلى التّشكيك في حدوده الأكثر صرامة (انظر جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ثورة اللغة الشعرية La revolution du langage poetique، لوسوي Le Seuil، 1974). إنّه بدون أدنى شكّ لأمر دالّ أن تكون نصوص النّهضة التي مثّلت أرضا خصبة لدراسة فضّلها نقد المصادر مادامت تسمح له باستكشاف البصمات المختلفة للمؤلّفين القدامى مثلما هو الحال في الأدب الإيطالي(1)، تترك مكانها لنصوص، تأتي في واقع الحال، لتلغي مجرّد نقد للمصادر فتشكّك في كنهه.

V- محصّلة نقديّة للمفهوم

في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة للنّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة النّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق محالا على التاريخ ولا على المؤلّف بصفة خاصّة، على نفسيته ومقاصده، ولأنّ تداخل النّصوص وتشابك الخطابات أمكن أن تفهم باعتبارها محرّكا للتّطوّر وعنصرا أساسيّا للدّلالة. لأنّ الشّكّ أحال اتّجاه اللّغة، نحو غزارة الملفوظ وهويّة التّلفّظ وتجانسه، أمكن تصوّر النّصّ كتراكب لشظايا غير متجانسة. جرّ التّناصّ إذن "موت المؤلّف"، على حدّ تعبير بارث: ("موت المؤلّف"، محاولات نقدية. مذكور سابقا.): الاستشهادات، التّلميحات، الاستعادات المختلفة للذكريات لم تعد أبدا تفهم باعتبارها تجارة يقيمها مؤلّف ما مع أحد الّذين سبقوه، بحيث يستدين منه، بغرض الاحتفاء به أو السخرية منه، لكي يستظلّ بظلّه أو يميّز نفسه عنه...

هكذا فإنّ التّناصّ المحدّد بخطاب نقديّ خاصّ جدّا، قضى على مقاربة نفسانيّة للكتابة من جديد التي سادت مادام النّصّ المشهور كتابته مختوما ببصمة كاتبه ومادام هذا الأخير اعتبر قد تمكّن من السّيطرة على قدر اللاّتجانس الذي تسرّب إلى خطابه؛ على العكس من ذلك يفترض التّناصّ بأنّ كلّ قول يأخذ نصيبه من الغير.

تتدخّل نظريّة التّناصّ إذن ضمن تصوّر للنّصّ منسجم جدّا وصارم والّذي عدّل بعمق فكرة الكتابة، وبالتّالي غيّر أشكال القراءة والتّحليل. هكذا لعب التّناصّ دورا حاسما في الانتقال الحادث من الأثر إلى النّصّ، من المؤلّف

إلى الذّات المفارقة لكلّ تلفّظ، من المصدر ومن التّأثير إلى التّداول المعمّم وغير المحدود للغيريّة في خطاب استمراريّة نموّ وتطوّر لاتجانس نصّ متصوّر كتحوير لشظايا ...

مع ذلك، فإنّ مفهوما مثل هذا للنّصّ، الذي، من بعض النّواحي، يثوّر المقاربة الممكنة من الكتابة، هو عرضة لأن يجازف بأهمّية مفهوم التّناصّ في حدّ ذاته. فأطروحة إنتاجيّة النّصّ، كما رأينا سابقا، تفترض بأنّه يتكوّن بصفة مستقلّة ذاتيّا و تجب قراءته دون أن تكون هناك ضرورة للرّجوع لا إلى ما هو خارج النّصّ ولا إلى المؤلّف؛ تجعل من غير الفائدة رصد اللاّتجانس والاستشهادات وتترك هذا العمل لنقد المصادر الذي تتنكّر له بعنف.

أضف إلى ذلك هل من المنطقيّ، في منظور مثل هذا، أن تفضّل بصفة منتظمة الأشكال الضّمنيّة للتّناصّ، الاستشهادات "بدون وضع علامات التّنصيص"، الآثار الدّقيقة للاّتجانس، المنبثّة في مجموع النّصّ...، على حساب الأشكال الواضحة ومنها، على سبيل المثال، الاستشهادات الصّريحة. فالدّلالات الخاصّة بالتّناصّ تظهر بقدر أكبر لمّا النّصوص التي، بشكل من الأشكال، تستعاد في الحكي، على خشبة المسرح أو في قصيدة يمكن رصدها بتؤدّة. إنّه لممّا يدعو إلى الانتباه، في الواقع، أن تخصّ رواية ما بالذّكر مؤلّفا أو نوعا معطى: قد يتأسّس حتّى معنى النّصّ على مثل هذه الاستعادة. أيضا الاتّهام الصّريح الموجّه لعمليّة رصد المصادر ألا يبدو لأوّل وهلة مبالغا فيه. فبهذا الصّدد أكّد لورون جنّي Laurent Jenny ، في مقال أساسيّ، "استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme" ، بأنّه ((على عكس ما كتبت جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، إذا ما روعي التّناصّ بالمعنى المحدّد من غير الصّحيح أن لا علاقة له بنقد "المصادر": فالتّناص لا يعيّن تلقّ غامض وخفيّ للتّأثيرات، بل إنّ عمل التّحويل والتّمثّل لعدّة نصوص التي يقوم بها نصّ ما يمثّل القطب الذي يتمركز حوله المعنى)) (لورون جنّي Laurent Jenny، "استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme "، الشّعريّة Poetique ، رقم 27 ، 1976).

إذ أنّه، من أجل توضيح هذا "العمل"، لأمر من البداهة بمكان أن يتمّ تحديد ما هي النّصوص المستعادة وكيف تمّ تحويلها أو تمثّلها. فإذا ما كان التّناصّ لا يقف عند رصد "البصمات"، لا يمكنه أن يستغني عنها.

إنّ بيان مصدر ما، حتّى وإن أخذ موقعه من منظور أصوليّ محدّد، يمكن أن لا يكون الهدف منه فرز الأصل عمّا اقترض منه، مثل فرز الحبّ عن التّبن، بل محاصرة رهانات جماليّات. هكذا في بداية المنافسة La Curee ، وصف جولة في غابة بولونيا، قد يبدو كنتاج لملاحظة شديدة الدّقّة أكثر منها متأنّية(1):

Malgré la saison avancee, tout Paris etait là: la duchesse de Sternich, en huit-ressort, Mme de Lauwerens, en victoria trés correctement attelée, la baronne de Meinhold, dans un ravissant cab bai-brun, la comtesse Vanska, avec ses poneys, Mme Daste, et ses fameux stappers noirs, Mme de Guende et Mme Teissiere, en coupe, la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livree antique et solonnelle, Selim Pacha, avec son fez et sans son gouverneur, la duchesse de Rozan, en coupe-egoiste, avec sa livree poudree a blanc, M. le comte de Chibray, en

dog-cart, M. Simpson, en mail de la plus belle tenue, toute la colonie americaine. Enfin deux academitiens, en fiacre.

Zola, La Curee, chap.I, 1872.

فهذا الوصف يستند على تسجيلات تقريريّة مستمدّة من الصّحافة الباريسيّة احتفظ بها زولا Zola في ملفّاته التي يستعملها عند التّهيّؤ للكتابة: بيان الوثائق التي تغذّي العرض تسمح بتأكيد أنّ الكتابة الأكثر مرجعيّة، الأكثر حرصا على أن تظلّ أقرب ما يمكن من الواقع، تمرّ عبر نسخ نصوص معدّة سلفا. لمّا يواجه النّصّ بمناصّه (انظر طبعة غاليمار Gallimard، "فوليو Folio"، 1981، ملاحظات هنري ميتيران Henri Mitterant الذي يستعيد مقال الفيغارو Figaro الذي استخدمه المؤلّف)، يستنتج بأنّ زولا Zola يستردّ لون عصر، جوّا، موصوفا جيّدا، فيقيس على الأسماء الواقعيّة ليخلق صنوها؛ يلجأ عن طريق التّحوير إلى اسم العلم الأوّل: فـــالكونتيسّة والوسكا Walewska تصبح الكونتيسّة فانسكا Vanska، وحسين باشا Hussein Pacha يصبح سليم باشا Selim Pacha، أو يحافظ على الإيحاء الأجنبيّ لبعض الأسماء، الإسبانيّة والألمانيّة بصفة بارزة، لينحت على منوالها اسما خياليّا. يوفّر إذن مقال الجريدة معلومة ثمينة، يغنى الحكي بها بمضاعفة التّفاصيل وتنوّع إلى أقصى حدّ من مصادر مختلف الاستبدالات المعجميّة (حلاقة، عربات ...). إنّ بيان "مصدر" النّصّ يسمح هكذا بإبراز الكتابات المغايرة التي استند إليها تكوين الخطاب الواقعيّ، ولعلّه يوفّر للقارئ مظهرا للاّتجانس ضروريّ لعقد المشابهة مع الواقع. إنّ رصد المناصّ يكشف عن الكيمياء الخاصّ بكتابة تمزج بين الواقعيّ والمخترع ويؤكّد بأنّ الطّبيعة المرجعيّة للحكي تتحكّم على قدر كبير في قراءات مؤلّف بقدر ما تحكّمت في تجربته، وبأنّ تأثير الواقع ينتج دوما عن اقتراض نصّي، عن أثر قراءة.

إذا ما كان التّناصّ يشمل نقد المصادر، بل يتجاوزه، فلأنّه أيضا لا يختزله في سلسلة من الاقتراضات لكنّه يعتبره وكأنّه مقدّمة للنّصّ دلاليّة وإيديولوجيّة: فالمصدر ليس فقط المبدأ المؤسّس والمغذّي للعمل، هو استمداد للقيم وللدّلالات الجديدة. لأنّه، لكي يمكن أن لا يحلّل فقط بمصطلحات الانتساب والاقتراض، يمكنه أن يبرز الصّفة التّاريخيّة الخاصّة بمناصّ ما. إنّه بهذا المعنى أمكن لـــبول بينيشو Paul Benichou أن يحلّل الأندروماك Andromaque لـــراسين Racine("أندروماك Andromaque الأسيرة ثمّ الأميرة"، الكاتب وأعماله L`Ecrivain et ses travaux، كورتي Corti، 1967). إنّ التّنقيب المجنّد لإقامة جدول بيانيّ لمختلف الأعمال التي شكّلت موضوع راسين Racine لايبلغ هدفه في حدّ ذاته: فبعد أن أبرز أيّة مصادر استعمل راسين Racine، حلّل النّاقد الكيفيّة التي اشتغلت بها في المسرحيّة. بيّن في البداية كيف أنّ راسين Racine قام بالوصل بين فرعين متمايزين من الموروث، ما يتعلّق بـــهرميون Hermione وما يتعلّق بـــأندروماك Andromaque، مشكّلا هكذا موضوعه المأساوي حول خمس شخصيّات، المتنافستان، أستياناكس Astyanax، بيريس Pyrrhus و أورست Oreste. أكّد بعد ذلك بول بينيشيو Paul Benichou على عنصرين أساسيّين: ما فعله راسين Racine لمّا جعل ((بيريس Pyrrhus ينحاز إلى جانب أعداء أندروماك Andromaque ولمّا أسند له واقعة التّهديد بقتل الطّفل)) و سفير أورست Oreste

وهو قادم إلى إيبير Epire يطالب بولد هكتور Hector، في المشهد الافتتاحي للمسرحيّة. بعض التّحويرات تعود إلى الحرص على الانسجام الدّاخليّ للعقدة؛ بعضها الآخر تبرّره ضرورات مشابهة الواقع. هكذا فإنّ عفّة أندروماك Andromaque، التي لا يمكن إدراكها في عصر يوريبيد Euripide، تفرض نفسها في القرن السّابع عشر بالنّسبة لبطلة في مثل هذه المرتبة؛ تسمح بالإضافة إلى ذلك بتقديمها في صورة مثاليّة وبتثمين دور الأمّ الذي قامت به:

موضوع أندروماك Andromaque تعرّض للبلبلة خلال القرون عن طريق التّغييرات التي حصلت للمفاهيم المشتركة المتعلّقة بالمعاشرة وبكرامة المرأة؛ وبصفة أكثر خاصّة، في زمن راسين Racine، بفعل فقدان للتّفاؤل البطوليّ، الذي فتح المجال، على خشبة المسرح المأساويّ، ليتصادم، وجها لوجه، العنف الذي لا حدّ له والفضيلة اللاّئذة إلى الدّموع.

بول بينيشو Paul Benichou.

عند تحليل الكيفيّة التي يندرج بها عمل ما في محيط موروث ما ويستعيد، ولكن في نفس الوقت يتجاهل ويترك، عددا معيّنا من المصادر، إنّه إذن من الممكن إبراز كيف أنّ مجموع القيم المشتركة في عصر ما تتطلّب قراءة جديدة للمناصّ وشرحا لما يصيبه من تحويرات جديدة. إنّ دراسة المناصّ لا تكشف فقط عن تفرّد عمل في عصر ما، لكن أيضا عن التّطوّر التّاريخيّ لموضوع أو لتقليد (محور التّزامن وحده هو الذي اعتبره لانسون Lanson كورقة رابحة في نقد المصادر). إنّ مجرّد استنتاج للمغايرة الحاضرة في نصّ راسين Racine تعرض بوضوح التّاريخيّة المكتشفة هكذا في مناصّ أندروماك Andromaque.

النّقطة الثّانية التي تجعل من واجب أيّة ممارسة للتّناص أن تراجع أسسها النّظريّة المبدئيّة بخصوصها، ولن يكون ذلك إلاّ بهدف التّرشيد، ألا وهي المتعلّقة بالاستبعاد الكلّي لمفهوم المؤلّف. لا تضع نظريّة النّصّ أبدا في حسابها مقصديّة المؤلّف (وهو طرف مركزيّ في كتابات لانسون Lanson): ما أراد المؤلّف أن يقوله محيلا إلى هذا النّصّ أو ذاك لا أهمّيّة تذكر له. لكن، حتّى إذا ما كانت قراءة الاستشهاد، التّلميح ... لم تكن، فعلا، مسترشدة بهذا المفهوم للمقصديّة، ألا يستبعد إلى حدّ كبير ما تشكّله في أغلب الأحيان من استراتيجيّة دلالة موجّهة مباشرة للقارئ؟ استعمال المؤلّفين المعاصرين للنّصوص القديمة، على سبيل المثال، هل يمكن فهمه بدون أن توضع في الحساب استراتيجيّة الدّلالة هذه التي يتأسّس عليها؟ هكذا، لن يقف التّناص في أغاني مالدورور Chants de Maldoror والأشعار Les poesies عند حدّ تناقل لمقطوعات مجهولة المؤلّف هي متعدّدة بقدر ماهي متنوّعة: هو استعمال متعمّدة للأدب وللبلاغة اللّتين يضعهما لوتريامون Lautreamont في سلّة واحدة، في عمليّة إنشاء تشبه أيضا لعبة تلميذ ثانويّ.

بدون أن يكون الأمر متعلّقا برغبة في التّمييز، هي عمليّة مستحيلة تماما، ما بين الاقتراضات الواعية والاقتراضات غير الواعية، يبقى أساسيّا التّأكيد بأنّ بعض الممارسات التّناصيّة تصنع المعنى في الحدود التي

تجعلها تندرج في استراتيجية محسوبة. فتأثيرات المعنى التي تنتجها، من المؤكّد أنّها تختلف عن مقصد المؤلّف، لا يمكن إهمالها: الاستشهاد، التلميح، المحاكاة السّاخرة ... هي أيضا البحث عن الهجاء، السّخرية، تحويل الدّلالة، انتقاد السّلطة، معارضة الإيديولوجيّة. سوف نرى كدليل بأنّ بعض الأساليب التّناصّيّة، المعارضة مثلا، تتطلّب أن يكون عند المؤلّف وعي حادّ بكتابته الخاصّة وقدرة كبيرة على السّيطرة بدقّة متناهية على الجانب المتعلّق بالمغايرة المدرجة. ألم يسع بروست Proust إلى المعارضة الإراديّة بصفة مخصوصة لكي يتخلّص من ذكرياته وإلى محاكاة غير واعية؟ (انظر الأنطولوجيا، ص.159). لا يتوقّف التّناصّ إذن عند التّناول المجدّد غير المراقب للنّصوص، ودراستها بدون أن توضع في الحساب الاستراتيجية المتعمّدة التي تشتغل الكتابة على أساسها، ممّا يعتبر فقدانا لرهان من رهاناتها الأساسيّة. قد يعني هذا أيضا استبعاد القارئ من مقاربتها، رغم أنّها تلتمس قربه بشدّة.

أخيرا، من المناسب الإشارة بأنّ التّعريفات التي أعطيت للتّناصّ في السّبعينيّات تنحو إلى فرض نموذج نصّيّ وحيد: جرى كلّ شيء في الواقع وكأنّ كلّ نصّ، وفق تعريف تناصّيّ، هو فسيفساء من الاستشهادات، تجميع مشكّل من عناصر غير متجانسة.حقّا أن التّقطّع، التّشظّي، اللاّتجانس من الخصائص الأساسيّة للنّصّ المعاصر، و من بعض النّواحي، للنّص الاستشهادي. لكن جدوى التّناصّ ألا يكمن في طرح جماليّات متنوّعة في المعالجة؟ ألا يمكنها أن تشكّل بقدر ماهي قوّة قطيعة، شكلا من الارتباط؟ إنّ دراسة نصوص تنتمي لحقب مختلفة تسمح ببيان تنوّع رهانات التّناصّ، فيصبح من التّعسّف اختزاله في نظريّة النّصّ، في جماليّات معطاة

من أجل ذلك، لن نمنح الامتياز للمناصّات الضّمنيّة، ولن ننفر من التّعرّف على "النّصوص السّابقة"، حسب مصطلحات جينيت، ولن نهمل الاستراتيجيّات التي تمّ تشغيلها من طرف الممارسات التّناصّيّة، مادام على القارئ أيضا أن يكون عارفا بها ما أن يدرك بناء معنى النّصّ. إنّه إذن في مقابل بعض الخيانة للنّظريّة الأولى للتّناصّ يصير ممكنا عدم فصلها عن ممارسات الكتابة والقراءة المحدّدة للنّصوص. لكي يظلّ مفيدا للتّحليل، في الواقع، على المفهوم ألاّ يكون موضوعا للتوسّع المبالغ فيه –كلّ أثر للاّتجانس يصبح علامة تناصّيّة –، ولا لحصر مفرط – وحدها الأشكال الضّمنيّة هي المهمّة، والتي يجب فحصها بمعزل عن المؤلّف والتّاريخ –. تتمثّل فرضيّتنا في أن مثل هذا الانعطاف لا يعني أبدا عودة لنقد المصادر.

*المقال مأخوذ من كتاب ناتالي بيغاي-غروس:

Nathlie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Nathan, Paris,2002. pp.22-41.

-ميخائيل باختين، جماليّات الإبداع اللغويّ، غاليمار، 1984.

(1) بخصوص وضعية باختين اتجاه أوبايز، أنظر تزفيتان طودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواريّ، لوسوي، 1981.

(2)إنّه لمن المفيد بدون شكّ شرح ((التّباينيّة)) عن طريق لاتجانس ملفوظات وليس عن طريق تنوّعها: هذه الأخيرة قد تحيل إلى تعدّديّتها (الملفوظات متعدّدة) وليس إلى خرق تجانس كلّ ملفوظ (كلّ ملفوظ مخترق بالمغاير alterite).

(3)بخصوص مفاهيم تفاعل الخطابات interdiscours والتّفاعليّة الخطابيّة interdiscursivite أنظر ، دومينيك منقينو Dominique Maingueneau، تحليل الخطاب L`Analyse du discours، هاشيت Hachette، 1991.

(4) يحال بهذا الخصوص إلى الدّراسة النّموذجيّة لغوستاف لانسون Gustave Lanson، "كيف تتمّ عمليّة الخلق عند رنصار Comment Ronsard invente" (ملاحظات حول نشيد ode"في اختيار رمسه De l`election de son sepulcre")، محاولات في المنهج، في النقد وفي التاريخ الأدبيّ، .

(5)حافظنا على كتابة النّصّ بلغته الأصلية نظرا لكون العبارات المستعملة تتعلّق بأنواع عربات وأسماء أعلام وأشياء ومظاهر حضاريّة لها علاقة وطيدة بالعصر والبيئة اللّذين كتبت فيهما، ومن الصّعب نقلها إلى لغة أخرى. ثمّ إنّ المفهوم المعالج من خلال هذا النّصّ يقوم على هذا التوثيق الذي لا يمكن أن يبرز إلاّ من خلال النّصّ بلغته الأصلية. [المترجم].