تمظهرات التناص : تحديد المصطلح ومناقشة تعليميّته

بلقاسم عيساني

جامعة المدية

الملخص

يتمظهر التناص كحقل منهجي ـ من الناحية الشكلية ـ عبر مستويين: جزئي متمثلا في كل من الاستشهاد والإحالة والتلميح ، وكلّي متمثلا في : المعارضة الساخرة والمعارضة والانتحال، وهذا التصنيف يستدعي تبيان كيفية تشكّل الدلالة وانتقالها إلى التدليل وفقا لطريقة التوظيف، غير أن التقعير ـ كتميّز شكلي ـ يمكن أن يشمل المستويين الجزئي والكلي معا رغم تنوعاته المختلفة، وفي الأخير نتساءل كيف يمكن تلقي هذه التصنيفات تعليميا وما هي الإعاقات المنهجية والإجرائية التي تحول دون تقديمها للطلبة .

Résumé

La diversité des approches théoriques montre que l'intertextualité se manifeste par deux niveaux :

- Microstructural à travers la citation, la référence et l'allusion
- Macrostructural par la parodie, le pastiche et le plagiat

L'article explique comment ces différences formelles influencent la transformation de la signification à la signifiance.
Un dernier phénomène d'intertextualité : la mise en abyme concerne à la fois la microstructure et la macrostructure par ses différents types.
A la fin une explication paraît indispensable pour décrire les problèmes de réception qui concernent ces concepts au niveau didactique.

تمهيد

يعتبر التناص ـ كحقل منهجي ـ جديدا نسبيا في إطار نظرية الأدب ، فمنذ اجتراحه من طرف " جوليا كريستيفا" انطلاقا من مفهوم الحوارية الباختيني ، لازال يتلّمس طريقه في

إنضاج أدواته التحليلية ، كونه تعرّض لتقاطعات واستقطابات عديدة من قبل المشتغلين في المجال السيميائي واللساني ومحلّلي الخطاب ، مما وسّع من رقعة تعريفاته ، لكنّنا سنركّز على مجمل تمظهراته النصّية ، أي الشكل الفني الذي يتجلّى فيه للقارئ ، ولن نخوض كثيرا في مسيرة تطوّر المصطلح إلا بما يوضّح تلافيف بعض الجوانب الإجرائية .

التناص وتمظهراته الشكلية :

أ ـ على المستوى الجزئي : الاستشهاد ـ الإحالة ـ التلميح .

الاستشهاد والمراد منها إيراد الشاهد ، أي استجلاب أقوال الآخرين ، مقطع مكتوب لكاتب ما ، وأصل الكلمة citation والفعل citer والذي يعني استدعى، مما يبيّن أن الاستشهاد هو دعوة واعية لأحلال قول الآخر في كلام من استدعاه ، أو هو بمثابة الحد الأدنى لإمكانية إدخال جزئ نصي في نص ما ، مما يمكن أن ندعوه بالتناص التخاطبي المصغّر ، والمتمثل في الوجود الفعلي لملفوظ عُرفت نسبته لشخص ما في نص لآخر ، وتؤشر عليه مجموعة من العلامات كأسماء الأعلام ، و عناوين الكتب المتناص معها إمكانا (خاصة بحضور التوثيق) والعلامات الطوبوغرافية على الورقة المكتوبة، وعلامة " بين القوسين" ، والمعقوفتين ، وخشونة الخط المميّز،

فالاستشهاد ممارسة نصّية وأدبية كثيرة التكرار ، ومن وظائفها الأساس حمولتها التأثيرية المكرّسة لمفهوم المرجعية (Anne claire Gignoux .2005 . p 55) .

من المنظور اللساني ، يعتبر الاستشهاد من أشكال الاختلاف الظاهر، والاختلاف هنا يُقصد به تميّز وحدة لسانية ما عن بقية التتابع الجملي ، " هذا التميّز العمدي يحمل في طياته استضافة الآخر في ثنايا الخطاب .

أونطوان كومبانيون وقياسا على الفعالية التناصية التي خبرها في النصوص ، حدّث فقال : " لا يمكن الحديث عن أهمية الشاهد في ذاته ، بل بما يدخله من جدّة المعنى في العبارة أو النص أو العمل ، لأن الشاهد فاعل في النص الذي دخل عليه (حتى ولو كان على شكل تصدير)، والنص أيضا فاعل في تحويل دلالة الشاهد حتى ولو كان وراءه (Antoin Compagnon . 1979 p 38)، فالهدف من كتابه " اليد الثانية : عمل الشاهد "

(ولنا تحفظ على هذه الترجمة الحرفية لعنوان هذا الكتاب المهم ، لاختلاف سياقات التعبير بين الفرنسية والعربية ، ونفضل : الكلام الموظف للمرة الثانية ، أو الكلام المعاد .. الخ ولكنا لم نعتمد الترجمة الأخيرة لعدم توافقها مع وظائف المصطلح) الدارس للخطاب الديني في الأساس إضافة إلى أمثلة معاصرة من توظيف الشواهد ـ هو تقديم قراءة فينومونولوجية لكيفية توظيف الشواهد كإنتاجية نصّية أبدعها الآخر مما ينفي عنه براءة الاستجلاب .

إنّ كل توظيف إلا وله أهداف تؤثّر على تشكّل الدلالة لا تتوقف عند حدود القول المنقول ، بل تتعدّاه إلى البعد الحواري المراد استحداثه بواسطة ملفوظ الشاهد وأيضا اسم كاتبه فسيميائية بيرس سمحت لكومبانيون بتوصيف كيفية عمل الاستشهاد وما هي آلياته ، والأخير لكي تُؤدّى فاعليّتُه يجب أن يتعرّف عليه القارئ بدءا لفهمه ، ثم في درجة ثانية بتأويله بعد أن اكتسب معنىً جديدا ، فنرى حيثيات التوظيف النصي للشاهد كتناص في الزبدة الحوارية المستخلصة ، ولكنه يتأطر في حقل واسع لمهام التكرار البلاغية وغايات إعادة الكتابة ، إذ الاستشهاد حدث لساني على مستوى الخطاب وشكل بسيط من المعاودة ولكنه خطير دلاليا حينما يخضع لتجاذبات المعنى بإدخاله في سياقات مختلفة وأحيانا متناقضة ، فإذا عاودنا التمثيل بالخطاب الديني ، فإن الشاهد فيه في أغلب الأحيان يحمل وظيفة حجاجية باعتبار الكلام الآمر- بتعبير باختين ـ يتميّز بسلطة روحية تُستحضر مع الشاهد من النص المقدّس ، ولكن الحذر هنا يتمثل في استغفال الشاهد حينما يتم إدخاله في نص جديد حتى ولو كان الشاهد من نص مقدّس ، بل ولاسيما إن كان منه ، ليضحى الشاهد دالا على حكم قيمة مستقطع من أصله ، بينما هو لا ينطبق على الحالة المستدعى إليها ، فيتعرّض النص إلى إعادة كتابة بحيث يقول النص ما يُراد له أن يقول عبر ليْ رقبة المعنى وإخضاعه للمراد الحالي ، وهذا يفتح الحوار على آفاق غير منتهية فالنص القرآني كثيرا ما ينتهج سبيل التعميم رغم أن أسباب النزول كانت خاصّة ، لهذا لا نجد أبدا تواتر في ذكر أسماء الأشخاص والأمكنة والظروف التي كانت المناسبة الفعلية في نزول الآيات والسّور ، وهذا ليرتفع القرآن الكريم عن حيثيات الزمن المحدود باعتباره نصا أبديا ، هذا التعميم يسّهل من توظيفه عبر الشاهد المقطوع حتى أحيانا بقطع الشاهد في تواصليّته العباراتية من مثل " ويل للمصلّين "

للتعبير عن عكس مرادها في الآية ، ولكن هذا القطع البيّن كثيرا ما يُتندّر به ، إلا أن أساليب الخطاب في تطويع الشاهد أكثر تعقيدا حين تتعدّد مستويات التعبير لدى هذا الخطاب .

في النتيجة دلالة الشاهد تغتني ـ بالضرورة ـ عند كل توظيف لها في نص مغاير ، بما تكتسبه بتركيبيتها الجديدة من قيم المعاودة في النص المستقبِل ، فالاستشهاد قد يبتعد كثيرا عن مجرّد تمظهر تزييني ، بل إن توظيفه يتغلغل في منتهى مسام الدلالة. إن تغيير الشاهد في حرفيّته أثناء الانتقال من نصه الأصلي إلى النص المضيف هو تغيير لدلالته بالضرورة سواء أكان هذا التغيير بوعي أو بدون وعي ، بإعلان مصدره أو بإخفائه ، كلها حالات تدخل في إطار إعادة الكتابة ، فكل شاهد من خلال عملية بتره من سياقه وإحلاله سياقا مغايرا هو بمثابة صياغة جديدة لذلك الملفوظ وهذا ما يدخله بامتياز تحت قبّة الحاضنة التناصّية .

الاستشهاد حسب أنطوان كومبانيون يحتوي الإحالة والتلميح ، إذ لا يخرجان عن كونهما كيفيات له ، فيعرّف الإحالة بذكر الكتاب الذي ورد منه الشاهد ، أو ذكر مؤلّفه ، فذكر الإحالة يُكسب الشاهد مصداقية مصدره ويبعده عن ظنّية كونه يشكّل سرقة أدبية إضافة إلى كونه دعوة للقارئ للتأكد ، مما يكسب الكتابة توثيقا يوفر شرعية إحلاليته النصّية ، ويكسب القراءة شرعية الوثوق بالمصدر ، لكن الإحالة عبر ذكرها ، تكرّس التناص في وجوديّته وتشّهّر بمصدره ، لكن ذكر الإحالة كثيرا ما يخرج عن غاياته المرسومة إلى نوع من إظهار التثاقف المبالغ فيه ، للتمكين للنص أمام القارئ بغية الإبهار بالتوسع الثقافي واستغفاله بجهله ..

على العكس من ذلك التلميح الذي يشكّل تناصا خفيا لا يكاد يبين خيطه الأبيض من خيطه الأسود ، ضمني ومضمر في ثنايا العبارة (البريئة دلاليا) ، ويمكن تعريفه كما يلي " صورة متضخّمة الوجوه ، حيث نفس الدال يدل على مدلول آخر ينتمي إلى خطاب مغاير مما يخلق بالضرورة سياقين لسانيين يتداولان الدلالة بينهما في قالب استعاري متقلّب ، فعندما يتم تغليب دلالة سياق ما فإن حيثيات السياق الموازي تنغلق ، في تورية لعبية مستمرّة معتمدة على نظائرية متخافتة " (Georges Molinié . 1989 . p 12) ، وهذا الازدواج في

الدلالة لا يتيح لها دوما أن تُحل محل تناصي ، فقد يكون مجرّد تمظهر لساني ، فالتلميح هو شاهد غاب عنه ذكر المصدر ، أو أية علامة تدل على النص المأخوذ منه ، لذا وجوده متخافت تبعا لثقافة المتلقي الواقع تفاوتيا بين الانتباه له والغفلة عنه ، باعتباره معروضا نصّيا دون تحديد لأية خاصّية له كملفوظ قادم من خارج النص المتواجد فيه ، وبالتالي التضمين يحافظ على قيمته الدلائلية ولكنّه يفقد مستثمرات المعاودة كما في التناص الصريح " (Anne Claire gignoux . p 60 . 61)

على المستوى الكلي :

ـ المعارضة الساخرة ـ المعارضة . الإنتحال

حسب تصنيفية جيرار جينيت تحل المعارضة الساخرة والمعارضة في إطار النص المتفرّع l'hypertextualité، وذلك أن جينيت قد وسّع هذا الإطار التصنيفي بالتضييق على مفهوم التناص الذي قصره على الحضور الفعلي لنص في نص آخر (Girard Genette 1982. p 8) ولكنه ترك العلاقة مشتبكة التخوم بين كل من التناص والنص المتفرّع في أيّهما يحتضن أكثر أشكال التقاطعات النصّية ، ولكننا هنا نخالفه ونحل الأنواع الثلاثة المذكورة آنفا في إطار التناص الكلي ، أي المتعلّق بالعمل الأدبي في كلّيته وينسحب على معظم جزئياته . وحسب جينات دائما ، فإن التفرّع النصي يكون بطريقتين : التقليد الأسلوبي l'imitation d'un style أو التحويل النصي transformation d'un texte ، ولكنّه قصر وظيفة التحويل النصي على المحاكاة الساخرة بينما أسند التقليد الأسلوبي إلى المعارضة ، ونحن إن لم نوافقه على التصنيف الأول فإننا نتّبعه في تصنيفه الثاني ، وذلك أن إحلال المحاكاة الساخرة والمعارضة في النص المتفرّع ما هو سوى تصنيف مرحلي سوف يغلب عليه مصطلح " إعادة الكتابة réecriture والذي سيضحى أكثر شهرة متجاوزا اجتهادات منظّري الثمانينات في القرن الماضي (كتاب طروس لجينات نُشر عام 1982 ، ورغم أن جينات ذكر مصطلح إعادة الكتابة إلا أنه استبعد اعتماده لغموضه)

وأصل كلمة بارودیا قديم ومتعلّق بالملاحم ،لأن odé تعني النشيد و para تعني بجانب ، أو على الهامش ، أو شبه ، وكأن هناك نشيد أساسي آخر بالتوازي معه ، أو على نقيضه ...

الخ ، وقد تعرّضت الملاحم إلى الكثير من المعارضات والمحاكاة الساخرة ، ويعرّف جينات البارروديا بقوله : " هي تناول نص معروف (وهنا يعني عمل متكامل) في كلّيته وبحرفيّته وإنجاز شبيه له مماثل لإغنائه بدلالة جديدة مع اللعب بالكلمات إذا تطلّب الأمر ذلك" (Genette p 20) . فالمحاكاة الساخرة ظهرت كتحويل للنص لأهداف لعبية ، وقد تتبدّى في عملية تحويل الحبكة والإطار الذي تدور فيه الأحداث ، إضافة إلى الشخصيات إذا تعلّق الأمر بعمل سردي ، ولكنه تحويل يبقى دائما مرتبط بالهيكل النصي الأول ، لكن مع تغليب الجانب الساخر على سير الأحداث ، مما يحتم ضمور البعد المأساوي في العمل الثاني ، وكذلك التصرّف في الزمن المستخدم بشكل خلافي ، فإذا كان العمل الأول يستخدم الفعل الماضي بقوة فإن الثاني يستعمل المضارع كطرف نقيض ، لكن المشكل أن المحاكاة الساخرة لا تخلد كعمل كما يخلد النص الأصل ، ولا يتأتى لها النجاح إلا بقدر مدى توفّر الأدبية بها ، لأنها في الكثير من الأحيان تتطفّل على عمل سابق بغية التسلية والإضحاك .. فقط ، إلا أن السخرية الحادة قد تتحوّل إلى طابع هجائي عبر التحريف الهزلي travestissement burlesque .

أما المعارضة (le pastiche رغم أن ترجمة المصطلح يمكن أن يعتريها الاختلاف ، لكن نلتزم بمسمى واحد لأنه لا ترادف في الاصطلاح إلا إذا كان المفهوم غير معروف كما سنجد في التقعير) فهي تقليد لأسلوب ما حسب جينات ، أي النسج على منوال معيّن في الكتابة دون التقيّد بكتاب بعينه ، فالمعارض ماهر بحيث يعيد إنتاج أسلوب أو طرائق التعبير لدى سابقيه ، فهو لا ينتحل شيئا ، حيث يؤلّف كتابه ويمضيه في شبه تماهي مع المؤلّف الذي يعارضه ، فالمعارضة مرتبطة دوما بعمل نال حظوة خاصّة عند المعارِض ، بل هو تعلّق خاص أنتج قدرة على التقنّع والتلبّس بأسلوب المؤلِف المعجَب به ، فالمعارضة كرؤية ليس أكثر من آية عرفان بيانية للعمل الذي تُعارضه ، فالمعارضة ممارسة نصّية تعتمد على العلاقة التناصّية ولكنها لا تُنتج عملا أدبيا له طابع الديمومة ، يتميّز بسِمَة لعبية ، ويواجه نفس مشكل المنتحل ، إلا أن المعارض يعطي للمعارَض ولا يأخذ منه إذ هو ينسب إليه ، بحيث يعيد كتابة نصّه ويتّخذه منوالا سابقا ، ولكنّه يخلق ـ أو يحاول أن يفعل ـ عالما نصّيا موازيا للنص الأول ،

لكن بنفس أدوات العمل ، هذا لأن المعارِض يمتلك بالضرورة ثقافة نقدية تؤهّله لإدراك متطلّبات الأسلبة وتوصيفاتها ، ولكن يبقي دائما السؤال الذي يبعث على الحيرة : لماذا يتجشّم المعارِض كل هذا الجهد ؟ ، وماذا يستفيد من وراء ذلك كلّه ، والجواب أن الكتابة فن يتجسّد عبر الإنشاء الفعلي للعمل ، أي هو نوع من التدريب يوفّر لصاحبه الثقة اللازمة لفعل الكتابة ،فالذي يستطيع تمثّل أسلوب ما ويكتب به فعلا لن يعدم وسيلة لخلق أسلوبه الخاص والدخول في خضم معترك النصوص ، فالاهتمام ليس منصبّا على فحوى القول ، بل بهويّة مؤلّفه ، وأثر الكفالة غير المباشرة التي يؤمّنها هذا التماهي مع أسلوبه ، إذ بإمكان المعارِض ـ وهذا ما يحصل غالبا ـ الحصول على نفس درجة الإعجاب في ممارسة نصّية حتى من دون التماس الإذن ، إنّ الأهمّية في عدد كبير من المعارضات تعود ببساطة لاسم المؤلّف المقلَّد أسلوبه ، هذا الإسم الذي يهيّئ للمؤلّف الجديد شرفَ وعذوبة نسب ثقافي كبير ، ـ ولو وهما ـ عبره يختارالمؤلّف " أنداده ، وبالتالي موقعه داخل فضاء العظماء le panthéon ، فالحافز نفسي لغايات احترافية .

الانتحال :

حيث يمثل إحدى الأوجه الرائجة فيما يمكن اعتباره تناصا ، إذ أخلاقيا هو تسطير وكتابة مفكّر فيها من خلال استغلال جهد الآخر وإدّعاء امتلاكه ، فالانتحال يتميّز بوعي الاستيلاء ومحو الآثار ، لكن هنا يجب التفريق بين البلاجيا والنسخة المقلّدة المعاقب عليها قانونا حيث الإدانة الأخلاقية في الأولى والإدانة القانونية في الثانية ، غير أن التحديد والاستبانة في الانتحال أصعب حتى لمتخصّصي النقد ، الذين يحاولون وزن الكم المسروق مع كم المجدّد فيه لكن في كل الأحوال يتعيّن انتحاله وقد لا يتحدّد ، والمنتحل معتدي ، واعتداؤه صارخ لأنه يتعلّق بأخص خواص الإنسان الحميمية : تفكيره وإحساسه وأسلوبه . أي ملكيّته الأعمق والأقرب إليه من أية ملكية مادّية ، لذا كثيرا ما يرتبط الانتحال بما نحب من الكتابات كونها ناطقة بلسان الحال ، بل هي عبارة شخصية متمنّاة من طرف منتحلها ، فهي في نظره الأجمل والأوفى بالمعنى والمعبّرة عما يجيش في صدره ، ولكنّها مع الأسف قالها

قبله آخر ، فليلحقها بما كتبه هو امتلاكا لها .

لكن هل للانتحال كينونة أدبية ؟ ، الوجه القانوني في منع سرقة أفكار الآخر وعباراته معترف به بالفعل ، والانتحال لصالح من أدركتهم حرفة الادب دون توفّر موهبة فعلية حقيقة نتلمّسها في النقد والمخاصمات الأدبية في كل العصور والأمكنة ، إذ ما يمكن تسميته سرقة هنا له تاريخ ، بدأ مع القرن التاسع عشر في أوروبا أما ما قبل ذلك فقد كان النص الأدبي مشاعا كالكلأ والماء ولم يكن هناك من حرج ـ قانونيا كان أم أخلاقيا ـ في أخذ قول الآخر والبناء عليه ، على عكس ما نجده في الأدب العربي القديم حيث كان الانتحال سبّة أخلاقية ومساحة طعن في موهبة الشاعر ، وهذا منذ عصور الشعر الأولى ، فتُعرّف البلاجيا ـ وهذا هو اسمها تعريبا ـ بأنها سرقة موصوفة مؤكّدة لعناصر لغوية محمية قانونا (André Lucas. Critique. septembre 2002 . p 592)، والانتحال هنا كتجريم قضائي ينسحب على الكلمات والعبارات لا الأفكار لأن الفكرة هي مشترك بين الناس إلا إذا توفّر بها طابع الجدة ، هنا فقط تُمتلك . لكن الطابع الأدبي من منظور زئبقية الدال يجعل من المخاصمات القضائية في هذا المجال إشكالية لا تنتهي .

إلا أن الانتحال لا تقتصر مشكلته على الجانب القانوني فقط ، بل الأخلاقي أيضا ، وهو ما اهتم به بعض محلّلي الطب النفسي لانعكاساته السلبية على صورة الذات ، فهناك من الكتاب من يعش على هاجس التعرض للإنتحال المتلبّس بالقلق العصابي ، بينما يبادر آخرون للانتحال لعدم ثقتهم بقدراتهم الخلاقة ، فالمنتحل يكتب بأقوال الآخرين كون فعل الكتابة يمتنع عنه ، إنه يعيش وهم الإبداع ، فيكسبه ذلك ثقة بالنفس ، ولكنّها ثقة مبنية على هلع خوف الانكشاف ، مثل اللص تماما الذي يستملح ما بيده ، ولكنه موقوف الشعور بفرحة منقوصة في التعرّض للفضيحة والخزي الداخلي الذي يعرّيه من داخل ذاته ، والحقيقة أن الدافع النفسي للانتحال له مكانته كحافز لحركة الكتابة ، فهو يريد أن يصنع منجزا يبلور به ذاته ولكنه لا يستطيع ، فيأخذ ما لاحق له فيه ، ثم يمسح آثاره وراءه ويمضي .. وله في ذلك طرائق كثيرة ، وكلما شعر أنه نجح يستمرئ ما قام به ويواصل ويعيش الوهم حقيقة ، ألا يُعد هذا سلوكا نموذجيا لانفصام الشخصية المرضي ، فهل المنتحل باختصار

إنسان مريض أم أنه مجرّد محتال .. ؟ ، هذه المسائل وغيرها يتتبّعها المحلل النفسي دون أن يُجلس مريضه على سرير الاعتراف ، ولكن بتتبّع مسارات المكتوب المهور باسمه مما يحوجه إلى فراسة التتبّع وقراءة الآثار الدالة على النصوص السابقة المتخفّية تحت جلد الثعلب .

لكن إذا وضعنا جانبا البعدين : القانوني والنفسي ، يصبح الجانب النقدي هو الذي يهمّنا هنا، وإشكالية التداخل بين الانتحال والتناص أو إعادة الكتابة ، فعلى مستوى المفاهيم ما الذي يضيفه تحليل ظاهرة الانتحال وتشريحها في توضيح مفهوم التناص سواء عبر الاستقصاء الدقيق للفروقات بينهما ، أو مجمل المشترك الصوري الذي تكوّن عن تداخلهما في المدرك الجمعي نقديا ، فالكثير ممن خبر المصطلح لا يبرّئ التناص ولا إعادة الكتابة من جرّ أذيال السقوط الأخلاقي معتبرا أنهما مجرّد تغطية اصطلاحية تدّعي ملامح الموضوعية على سرقة موصوفة يقوم بها عدد لا يُحصى من الشعراء والكتاب لكن بالزيادة والنقصان كما وكيفا وبذكاء شديد وأحيانا بغباء منكر ...

لكن في بدأ التأسيس لمفهوم التناص يتعيّن التوضيح أن المصطلح نشأ في ظل مدّ منهجي هدفه استبعاد المؤلّف وقتله ، كون التناص يعتبر ديناميكية نصّية مستقلّة عن كل ما هو خارج نصّي أي ظاهرة تكوينية عامّة تشترك فيها جميع النصوص ليضحى النص في تعريفاته البدئية تناصا ولكن هذا الموقف سرعان ما انحصر لوصول البنيوية إلى طريق مسدود باعتبارها عجزت عن الإلمام بظاهرة التناص بحكم حجم الاجتماعي في الملفوض المتناص .

وهذا يفتح الباب لمناقشة الانتحال بعيدا عن الحسابات الأخلاقية السابقة ، إذ أن النقل من نصوص الآخرين بشكل حرفي أسلوبا وأفكارا ونسبها إلى ذات المؤلّف هي عملية مرفوضة قطعا بما فيها على المستوى الإبداعي ، الكاتب الببغاء الذي يعاود ما قاله غيره هو كاتب فاشل بالضرورة ولن يستطيع أن يخلق أدبا أبدا بحكم خيبة المسعى ، ولكن الانتحال قد يكون له جانب آخر ، إذ ـ واعترافا به ـ يصبح لدى بعض الكتاب نصّا تحفيزيا سيتم البناء عليه في إبداعية أدبية لا غبار عليها ، بمعنى الإضافة تكون إبداعا خالصا نشأ من تشرّب الأفكار المنتحلة ، وبالتالي التفكير في الانتحال يؤدّي بنا إلى التفكير في آفاق تناصّية ذات مصداقية نقدية قويّة ، أي أن التركيز يكون منصبّا على مدى إبداعية الإضافة ، فالقارئ لا يهمّه سوى

الاستمتاع بلذّة النص وتحقّق أدبيّته ، ولا يهمّه إن كان أصل النص منتحلا أم لا، فإذا كان ذلك بطل أن يكون الإنتحال مشكلة أدبية نقدية ، بل تنزوي في بعديها الأخلاقي والقانوني .

التقعير

la mise en abyme وللمصطلح ترجمات عدة منها : التجويف (حسن المنيعي) ، الإنشطار (أحمد اليبوري) ، الإرصاد المرآتي (محمّد برادة) الخ

ويتعلّق بالمستويين الكلي والجزئي معا ، كتمظهر تناصي ، حيث يرتكز لدينا مفهوم الاحتواء من عمل ما لكتاب ما ، وقد يمتد التقعير في صفحات محدودات ، وقد يتجاوزها إلى ما هو أكثر بكثير . وأثناء مرحلة التنظير لمفهوم التناص تجلّى التماس مع مفهوم التقعير بحثيا ، وليس من الصدفة أن يُنشر كتاب " السرد المرآوي : دراسة حول التقعير " (Lucien . Dàllenbach. 1977) ، أي زمن رواج تعاريف التناص وتطبيقاته كرؤية مغايرة لما سبقها من تاريخ الأدب ، مما يخلق علاقة عضوية في إطار تنظيري كلّي بين التقعير والتناص حينما يُبتدأ في تحليل العمل الأدبي بتمظهر انعكاسي لنص داخلي يكرّس فكرة التوازي والمقارنة ، فمصطلح التقعير وما يحتويه من مفهوم ابتُدع سنة 1950 ، في دراسة حول أعمال أندريه جيد (Claude Edmonde Magny . 1950) ، فالتقعير بعد التقعيد النظري تمظهر كدراسة انعكاسية ، أي دراسة العمل من خلال العمل ذاته ، وهدف الدراسة التقعيرية هو فهم تركيبية المعنى والشكل في العمل الأدبي مما يمكن أن نسمّيه " صغير وفيك انطوى العالم الأكبر " ، في إطار " إزدواجية المعنى المنعكس" عبر التضعيف الدلالي ، فعلى المستوي السردي يمكن أن يكون الأثر المدروس رواية أحداثها تتمثل في تأليف رواية هي ذاتها الإطار المحيط للأثر ذاته ، لذلك التعريف العملي للتقعير يمكن أن يكون كما يلي : " التقعير هو كل مرآة نصّية تكون أداة تأمّلية لمجموع العملية السردية عن طريق الانعكاس الأحادي أو المضاعف وقد يكون مموّها (Lucien Dàllenbach p 52) ، ولكي لا يؤخذ كل نص مأخذا تقعيريا، لا بد من رصد المؤشرات الدالة على التناظر بين السرد الداخلي والسرد الخارجي المؤطّر له في شتى المناحي ، يُنتبه فيها إلى كل أنواع المتجانسات في أسماء

الشخصيات أو الأماكن ، أو أوصاف هذه الشخصيات والأماكن ومجمل السلوكات والملاحظات التي تكتسب طابعا تكراريا تقابليا بين عالمين : الأول مُحتوا في الثاني . " فالملفوظ الموظف في العمل وفي إطار محموله الانعكاسي نجده يرسل دلالة مزدوجة مفادها : أولا سرد عادي ، وثانيا سرد يحمل في طياته دلالة موازية méta-signification يجعل من السرد الأول موضوعه ." (Lucien Dàllenbach p 62)، فالتقعير يُستوعَب كدلالة مزدوجة ، أي يُقرَأ خطّيا بطريقتين .

وللتقعير ثلاثة أنواع فصّلهم "دولنباخ" في كتابه المذكور آنفا ، أوّلها التناظر البسيط ، والمتمثّل في تشابه بين بعض تفاصيل السرد المزدوج ، وثانيها التناظر اللانهائي ، وهو أن يناظر مقطع سردي السرد العام للعمل ، وتناظر هذا المقطع السردي بالجزئية السردية مستمر إلى ما لا نهاية ،في اطّرادية متكرّرة تتكرّس عير التخلّق المتشابه غير القابل للنفاذ، في حين أن هذا النوع غير متواتر في الأعمال الأدبية ، بينما النوع الثالث يتمثل في الصورة التناظرية الكلّية حيث يحتضن مسار سردي ما كلّية العمل بمجمله حاملا أكبر نصيب منه في اختزالية مميّزة ، إننا هنا أمام عمل وشبيهه ، كصورتين فوتوغرافيتين تحتوى الواحدة الأخرى بحجم أقل منها .

بعد هذه التصنيفية الشكلية للتقعير ، نجد خمسة أنواع أخرى له ، من منظور طبيعة المنظور المنعكس فيما تعلّق بالملفوظية ذاتها ، أو الجزيء النصي الملفوظ ، أو بالتشفير الحامل لهذا الانعكاس ، وهذه الأنواع كلّها تنطلق من منطلق واحد عبارة عن " تمثيل قصير للمحتوى أو تلخيص تناصي "(Lucien Dàllenbach p 76) ، وللتعريف الأخير أهمية خاصة كونه يربط بين التقعير والتناص في تصنيف واحد .

أولى الأنواع الخمسة التي سبق فيها القول هو التقعير المخيالي ، الذي يلاحق السرد الأساس بسردٍ يغيّر من حجم المحكي عبر التضخيم أو المبالغة أو أية زيادة بأية كيفية .

النوع الثاني نصّي يتعلّق بتحقّق أدبية العمل ، في إيراد لاستعارات وتشابيه تعارض تلك المقدّمة في متن النص ، أي محتوى يرسم صورا مجازية بجمالية تسابق جمالية المتن الأكبر ، أما النوع الثالث فيتعلّق بتشابه في ذكر أطراف الرسالة الأدبية من مرسل ومستقبل وفحوى الرسالة ذاتها في تأشير واضح على النص الكلي كرسالة موجّهة مِن وإلى ,أي الوضعية الاتصالية ،

والنوع الرابع مجمل التشابه التناظري في عملية التشفير الرمزي المنتهج من قبل الكاتب ، حيث يتم إرسال إشارات هنا أو هناك تفضح الإنتماء الأسلوبي وطرائق التعبير وكيفية تشكّل الصورة الرمزية ، أما النوع الأخير فهو إيراد كلمات وعبارات تكشف البعد الإيديولوجي الذي يسبح فيه النص .

الآن كيف يتحقّق التقعير في ثنايا النص ؟ ، وما هو الشكل الذي سيتلبّسه ؟ ، ففي الغالب الأعم التقعير لا يحقّقه الكاتب نفسه كراوٍ للأحداث ، ولكنه يسمح لإحدى شخصيات العمل الروائي مثلا ـ في إطار المفهوم البوليفوني الباختيني والذي يعني أن شخصيات الرواية مستقلّة عن صوت الروائي . المتمثّلة في كاتب يعطي رأيه في فنّية عمل ما أو مستوى أدبيّته أو يورد حكمة ما توصيفا لحقيقة من حقائق الواقع . أما كيف يأخذ التقعير شكله ، فذلك عموما يتحقّق بنوع من التوصيف لعمل فنّي أو أدبي يكون الحديث عنه بمثابة الحديث الإشاري على العمل الذي ورد فيه ، والتقعير بما أنه يرد ـ كما أسلفنا ـ أحاديا أو مكرّرا ، فإنه يقطع التتابع الكرونولوجي للأحداث ، ولنا أن نجمل نظرية لوسيان دولينباخ في التقعير بالتركيز على علاقته العضوية بالتناص ، فنحن في قبالة نصّين يتبادلان التأثير وردا في عمل واحد وأُلحقا في نسق واحد من خلق الدلالة وصنعها . ولكن التقعير يخرج عن تصنيفية جيرار جينات الشهيرة في المتعاليات النصّية . ومن نافلة القول أن تجسيد التقعير في الأعمال الأدبية قليل لما يتطلّبه من تقنية انعكاسية وإيراد لأمثلة تصويرية مفكَّر فيها ، عُرف هذا النوع من الكتابة في الرواية الجديدة كما تجسّدها روايات كلود سيمون ، وألان روب غريي في فرنسا مثلا ، كما أن التقعير يتطلّب حدا معيّنا من الثقافة الأدبية والعامة لدى القارئ لكي يُدرَك ، فهو مثل التناص دلالة تتحقّق عبر القراءة التأمّلية .

لكن إذا أطلق كاتب ما العنان لفنّيته ، واستخدم التقعير الإيهامي ، أي يستذكر نصّا لا وجود له إلا في مخيّلته ، هل يحق لنا أن نتحدّث عن صورة من صور التناص ؟ ، وهل ينحصر هذا الأخير بين المنشورات فقط ، أم أنه آلية تأشيرية تحلَّل في شكلها العلائقي دون الاهتمام بوجود النصوص الفعلي أم لا ؟ ، علما أن " كريستيفا " قد تناولت مفهوم النص الافتراضي ، وعلاقته بأنماط الخطاب مما يوسّع مفهوم التناص إلى تلك التفاعلية الاحتمالية ، كما نجده

في نموذج الكاتبة الفرنسية " نتالي ساروت " في روايتها " فواكه الذهب " حيث تشير إلى عمل آخر بنفس العنوان دون أن تكون هناك علاقة فعلية تستدعي رصد أوجه العلاقة التناصية المزعومة ، كما أن الخروج عن واقعية الأبعاد التناصية يلجئنا إلى التساؤل إن كانت هناك تفاعلية بين الفن الأدبي المكتوب والمسطّر مع الفنون غير النصّية كالموسيقى والرّسم والإعلانات والصّور والتي هي نصوص أيضا ولكن غير حرفية وإنما بصرية أو سمعية ، فقد مارس " تولستوي " التقعير في روايته " سوناتة كروتزر " موظفا الحديث عن سوناتة بيتهوفن الشهيرة ، والمعزوفة من طرف زوجة الراوي وعشيقها بجعل توصيفه للمعزوفة ينعكس على ما يعانيه من آلام الحب والغيرة " كانا يعزفان سوناتة كروتزر لبيتهوفن ، ـ " هل عرفت تلك الحركة السّريعة ؟ هل تعرفها ؟ " ، تساءل صارخا ، ـ " كم هي مفزعة ، خاصّة الحركة هذه ، وهذه الموسيقى كم هي مخيفة ، ما هي بالضبط ؟ ، إني أعجز عن فهم فحواها ، ما هي الموسيقى ؟ ، ولماذا تفعل فينا الأفاعيل ؟ ، ولماذا تتصرّف بهذا الشكل ؟ " (Tolstoi . trad. Sylvie Luneau . 1966 . p 1126 . 1127.)

واعتبار كل أوجه التعبير نصوصا هو موقف " بارتي " (نسبة إلى Roland Barthes) في الأساس كمتناول سيميائي ، رغم أن أكثر الباحثين يفرّقون بين ما هو نص وما هو صورة أو صوت سمعي ، ولكن ظاهرة التأثر والتأثير بينها يمكن أن تدخل أيضا في حقل التفكير التناصي .

هذا التقديم المنهجي السابق كيف يمكن التعامل معه تعليميا لتوظيفه جامعيا على مستوى الدروس التطبيقية والمحاضرات ؟ ، وأية فاعلية يطرحها على مستوى وضوح المفاهيم ؟ ، خاصة في ظل غموض المصطلحات واستعصائها على الفهم ، والذي يعود إلى الترجمات السيئة والمبنية على اجتراح المصطلح الفردي الذي لا يجد له رواجا بين عموم الباحثين ، إنّ العرض السابق للمفاهيم يمكن اتّخاذه تجربة في مدى إمكانه تقديم خدمة تواصلية في عملية تعليمية يسودها الوضوح أوّلا وأخيرا ، فالطلبة يدرسون المناهج والمدارس النقدية ولكن بانفصال عن بعضها البعض مما يجعلها تبدو في أذهانهم كجزر منهجية على المستوى الفكري لا رابط بينها ، فإذا أخذنا بعين الإعتبار التناقضات المكرّسة بينها بحكم جدلية الفكر الناشئ من المفارقات

الديالكتية والتي تشكّل أساس التطوّر الفكري بشكل عام والمنهجي بشكل خاص ، فإنه يترسّخ لدى الطالب المتلقي أن هذه المدارس لا يمكنها أن تلتقي في دراسة موحّدة أبدا ، فدراستنا مثلا لجوليا كريستيفا وتطوّر مفاهيمها حول التناص تجعل الطالب يتشكّك في معلوماته السابقة ، لأن كريستيفا وفي عمق المسعى الذي كان يحدوها في البحث عن الجديد على المستوى الشخصي ، والجو الفكري المتزامن الذي كانت تعيش في بوتقته على المستوى الجماعي ، جعلها تنطلق من البنيوية ـ عبر جماعة تل كل ـ إلى ما بعد البنيوية لتمارس النقد انطلاقا من السيميائية ، بل أضحت من مؤسّسيها في مجال التناص بما بذلته من جهود لتأسيس علم النص .

علما أن كريستيفا لم تكن فقط مشاركة في الفكر البنيوي بل كانت صانعة له ، وذلك من استيعاب مجمل أعمال ميخائيل باختين والشكلانيين الروس ، وهذا جعلها تحمل كل المتناقضات المنهجية في شخصها كمن يعتنق عدّة عقائد في نفس الوقت ، مما يجرّ عليها فوضى الفهم في العملية التعليمية حينما تقسّم الأنساق الفكرية إلى وحدات منفصلة كما نرى في الجامعة اليوم ، علما أن ما يشخّص الحالة هذه عند كريستيفا إنما هو الارتقاء المنهجي والتحوّل المبرّر عبر توالي المناهج و تطوّر مجمل الفكر الإنساني الذي يغيّر أفقه البحثي بما تتطلّبه المرحلة ، من هنا تأتي ضرورة تدريس وحدة تعليمية يمكن أن نعنونها " تكامل المناهج " وذلك بخلق مسار وهمي تنتظم عبره مجموعة من المفاهيم وُجدت في البنيوية ثم السيميائية ثم التفكيكية وما يربطها مع الأسلوبية ، ولن نجد مفهوما يستجيب لهذا المعطى كالتناص ، الذي تتقاطعه عدّة مناهج ، إذ ومن خلاله يمكن أن نركّز الضوء على النضج الدلالي الذي عرفه من خلال تجريبيته المنهجية .. .

وهذا المسعى يجد صعوبة في التجسّيد حينما نلاحظ انتقال المفهوم من البنيوية إلى السيميائية خاصّة مع رولان بارت ، الذي أخذ مفهوم التناص عن كريستيفا ووسّعه إلى حدوده القصوى ، وإن كان من الصّعب على الطالب الدارس أن يحصّل آراء بارت في عموميّتها كونها منثورة في مجمل مؤلّفاته المتنوّعة والكثيرة ، حتى أننا نشعر بنوع من التيهان في الحصول على رأيه الكلّي حول التطبيقات السيميائية في مجال التناص لأن البعد التمثيلي الذي انتهجه بعيد كل

البعد عن الدراسات النصّية ، ففي كتابه " تقليعة mode " يتخذ من عالم الأزياء مجالا لتصوّراته لفعل وأثر الأيقونة السيميائية كعلامات دالّة ذات بعد تأويلي ، كما أن تبادل التأثيرات بين خالقي الموضة هي ذاتها نفس الأنساق الموجودة على المستوى النصّي ، وبالتالي ماذا نقول للطالب المتعلّم ؟ ، هل نطلب منه قراءة كتاب بارت ؟ أم نلخّص له الأطر المنهجية الكبرى التي استخلصها بارت بطريقة تقرّبه من منهجية المنهج التجريبي الذي يفرض الفرضية ويقوم بالتجربة ثم يستخرج القانون ، أي أن القاعدة التناصية وقوانينها الداخلية وفق الرؤية السيميائية تتواجد عند بارت انطلاقا من مجال بعيد عن النص ، فما هي القاعدة المثلى التي يجب أن يسلكها المعلّم لهذا النوع من الفكر ، لأنه إن لم يخض في التفاصيل التي خاض فيها بارت سيجد نفسه يتحدّث على مستوى إبيستمولوجي بحت ، والجانب الإبيستمولوجي دائما يتمظهر في ذهن الطالب المتعلّم كفكر تجريدي صعب الفهم ، ومن هنا تنشأ المعضلة ، معضلة التفسير وتفكيك المقولات وتجاوز ظروف خلقها وتبسيطها ... وهذا يستدعي أيضا على مستوى التطبيق على النصوص استحداث أمثلة تخالف وتجانب تلك التي استخدمها رولان بارت في كتبه ، ولكن بهذا الفعل تنشأ إشكالية جديدة وخطيرة على مستوى الإخلاص في نقل الفكرة دون تغييرها مما قد يلحق بها ضررا على مستوى الاستيعاب وقد يشوّهها ، فما الذي يضمن أن تكون الأمثلة الجديدة المستخدمة في عملية التوضيح والتقريب التعليمي عاكسة فعلا للخيارات الفكرية لبارت ومجسّدة لرؤاه ...

فإذا أخذنا بعين الاعتبار التحذير الذي ساقه إدوارد سعيد في نظريّته حول " سفر النظرية " حيث يقرّر أنّ المفاهيم والمناهج والنظريات حينما تنتقل من بلد إلى آخر تطرأ عليها تغييرات نتيجة اختلاف التربة الاجتماعية والإيديولوجية والفكرية والدينية التي تنغرس فيها كفكر وافد جديد ، وهذا التحوير يتم بشكل إجباري ذلك أنّ أية مفاهيم هي نتاج مقروئية المتلقّين ، وعلى مستوى الاستقبال الواعي واللاواعي تُثبَّت أفكار وتُزاح أخرى ويحوّر نوع ثالث ، وهذا لأن الذهن يحاكم الفكرة الجديدة انطلاقا من موروثه الفكري شاء ذلك أم أبى ، فلا يوجد عقل خالي الوفاض من أفكار وقناعات مسبّقة ، كما تتعرّض الفكرة الوافدة إلى جدل القراءة في خضم تجاذبات وأخذ ورد لأجيال ، خاصّة إذا كان الفكر الوافد خلافيا ، ولقناعة راسخة

أنه لا يوجد فكر موضوعي متعالي عن حيثيات الزمان والمكان .

فالسؤال الذي يطرح نفسه : كيف يتم ـ وعلى مستوى التعليمية الصّرفة ـ تقديم هذا الكم الفكري والجمالي إلى الطلبة رغم كونه صادم لعقيدتهم و عاداتهم في كيفية الإدراك ، وماذا يفعل المشرف على هذا النوع من التعليمية حينما يُقابل هذا الفكر بالرفض ؟ ،هل يخلق حججا تتميّز بالجدة تكون أداة حوار مع الأذهان المستقبلة ؟ ، أم أنه يقنع مستقبليه أنه مجرّد أداة عارضة لمعطى فكري ينبغي فقط التعرّف عليه ؟ ، إن التعليمية هنا تمر بفترة حرجة ينبغي مناقشة رهاناتها .. بل إنّ عرض الفكرة تعريفيا كما فعلنا أعلاه مع المعارضة في إطار تصنيفية جيرار جينات مثلا ، تحتاج إلى جهد خاص وتمثّل مغاير لتوصيفات جينات كونه يمتح أمثلته من النصوص الغربية ، فكيف يفعل المتعلّم ليفهم ويقارب تلك المفاهيم وأمثلتها التطبيقية غريبة عنه ولم يقرأها ولم يحط بها علما ومجمل إحالاتها تحيل على مجهول لديه ؟ ، وقد يكون الجواب استحضار أمثلة من المكتوب الفني المرسوم باللغة العربية ، نقول هذا إذا توفّر المثال باللغة الأم ، وماذا نفعل إذا لم يوجد المثال الذي يعوّض تلك المستجلبة من طرف التنظير الغربي ؟ ، علما أن هذه الأمثلة النصّية الغربية هيكليا تابعة للبنية المعرفية التي أتت منها ، ومستدعاة من تقليد فني وإبداعي غربي هو الآخر ، مما ينشئ لدى المتلقي العربي ـ وهو هنا الطالب الجامعي ـ فوضى المرجعيات ، وهذا حائل أساس دون الفهم والاستيعاب ، وإذا أضفنا ضعف طلابنا في اللغات الأجنبية نعلم لماذا يشكو الكثير من الطلبة الجامعيين فشل العملية التعليمية في إيصال الفكرة ويستشعرون صعوبة التحصيل العلمي في هذا المجال ، يحسبونه قدرا من أقداره وليس ذلك من شيء حسب تعبير ابن خلدون ، إنما الصعوبة تعليمية ميدانية ولها علاقة بكيفية اختيار الأمثلة الممنوحة لكل مفهوم يستجلب ويراد استيعابه في هذا المدى المنظور من المصطلحات الوافدة بكثرة وغزارة يعجز طلابنا عموما على اللحاق بتوافدها الكث فضلا عن تنوّعها ..

أما حينما نصل إلى الانتحال فإن المشكلة تتعقّد أكثر لأننا آنذاك نُدخل المتعلّم في منطق مقارن بين مفهوم الانتحال عند الغرب والسرقات الأدبية كما عُرفت عند العرب ، علما أنّ هذه الأخيرة تمّ التعرّف على حيثياتها في خضم دراسة متكاملة من المكوّنات التراثية في الشعر

العربي ، ولهذا تبقى الصورة المسيطرة للسرقة في بعدها الجنائي والأخلاقي كما عرفها العرب ، ويصعب انتقالها إلى مفهوم البلاجيا الموسّع كما عُرف عند الغرب ، فكيف السبيل إلى محو الصورة الأولى وتعويضها بالثانية التي تستجيب أكثر إلى ممارسة قارّة في عملية التأثير والتأثر والحدود المرسومة لها ، حيث نحن بإزاء رسم تخطيطي جديد لما يجب أن يكون عليه المنطق الإدراكي للمتعلّم المتعرّف على ما يؤثّث تراث الآخر ونشاطه العقلي وعدم الإقتصار على ما عنده هو .

عندما نصل إلى مفهوم التقعير تشتدّ أزمة الفهم لغياب الأمثلة التوضيحية النصّية الإبداعية منها خاصّة ، فتتوجّب الاستعانة بضرب مثال صورة فوتوغرافية كبرا تحتوى الصورة ذاتها لكن بحجم أقل محتواة فيها ، فالمثل التوضيحي تعليميا ينتمي إلى فئة البصريّات ، فالأدب نص بصري يُرى ولكنّه محرّك ذهني بالدرجة الأولى وذو قدرة تحريكية غير عادية للوجدان والعواطف بأداة سحر البيان : اللغة الفنّية ، فإلى أيّ المدى ترقى الوسائل البصرية المحايدة وتكون قادرةعلى توصيل فكرة التقعير إلى المتلقي المتعلّم ؟

إنّ التعليمية في هذا المجال القريب من التجريد يجب أن تكون خصبة موظفة للمخيال إلى أبعد الحدود ، ولكنه مخيال ابتكاري في صنع المثال التوضيحي الذي يقرّب الفكرة دون الإخلال بمواصفاتها ، وهذا يجعل من التعليمية أداة فعّالة تعاضد النشاط الحر للطالب في المطالعة والبحث ، ولكن طلّابنا يصطدمون بمصطلحات وإشكاليات مفاهيمية يجعل تحديدها الدقيق مهمّة أساسية في قاعات الدّرس ، فالعلم والفكر الحديثين يمتنعان عن الولوج الذاتي إلى أذهان المهتمّين للصعوبات الآنف ذكرها مما يضفي على التعليمية أهمّية بالغة في عمليّة التوصيل كونها نشاط محدّد الهدف ومضبوط الغاية .

المراجع

- Compagnon Antoine . La seconde main – ou le travail de la citation- . Seuil . Paris . 1979 .
- Dàllenbach Lucien . Le Récit spéculaire – Essai sur la mise en

abyme - . Seuil . Paris . 1977 .
- Genette Girard . Palimpsestes. Seuil . Paris . 1982
- Gignoux Anne Claire . Initiation à l'intertextualité . Ellipses . Paris . 2005
– Lucas , André. le droit d'auteur et l'interdit . Critique n 663 . 664 . septembre 2002 .
- Magny . Claude Edmonde . Dans l'histoire du roman français depuis 1918. Seuil . Paris . 1950
- Molinié Georges . vocabulaire de la stylistique . p.u.f. Paris . 1989 .
-Tolstoi. La Sonate à Kreutzer, in Souvenirs et récits . traduction Sylvie Luneau . Gallimard. La Pléiade. Paris . 1966 .