التناصية وأثرها في النقد الأدبي العربي المعاصر

د.حليمة الشيخ*

كان النقد الأدبي العربي في العصر الحديث أحد الميادين التي امتدت إليها عملية النقل من اللغات الأجنبية وخاصة الفرنسية والانجليزية إلى اللغة العربية، ومن المعروف أنه «لم ينشأ نتيجة لتطورات فكرية تمت داخل النقد الأدبي العربي القديم وتمخضت عن نقد أدبي جديد، بل نشأ كإحدى النتائج التي أسفرت عنها عمليات المثاقفة الكبرى التي جرت بين العربية والثقافة الأوروبية الغربية»[2]، مماّ أدى إلى انفتاح النقد الأدبي وتفاعله مع مختلف النظريات والمناهج النقدية الغربية، وإعادة قراءة التراث النقدي العربي القديم من منظور معاصر بمعنى جعله معاصرا على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي ارتكازا على أسس النقد الأدبي أي بناء فهم جديد للنقد العربي القديم انطلاقا من مرتكزات النقد الأجنبي.

ظهر مفهوم التناصيَّة لأول مرة على يد الباحثة الفرنسية والبلغارية الأصل»جوليا كرستيفا» في أبحاثها الأولى التي كتبتها بين 1966 و1967، والتي صدرت في مجلتي «*Tel Quel*»و«*Critique*» وأعادت نشرها في كتابيها: «سيميوتيك» و»نَّص الرواية «*Le Texte du Roman*».

شيدت «كرستيفا» مصطلح التناصية بالاعتماد على عملية النحت (*Agglutination*)، حيث استندت على البادئة اللاتينية «*Inter*» وهي بادئة يتم اعتمادها كثيرا في توليد المصطلحات في اللغة الفرنسية ومن معانيها: العلاقة المتبادلة، التداخل والتفاعل[3]، وأضافتها إلى كلمة «*Texte*» مماّ أعطاها «*Intertextualité*»[4]*.

وإذا كانت الممارسة النصية قديمة في كل الثقافات الإنسانية، فمن الطبيعي أن تكون التناصيَّة باعتبارها تقوم بوظيفة توضيح الصيرورة التي عن طريقها يمكن لكل نَّص أن يقرأ بوصفه اندماجًا وتحويلاً لنَّص أو

---

* معهد الترجمة، جامعة وهران1.

Résumé: Cet article se penche sur la réception du concept de l'intertextualité par la critique arabe moderne. Il comporte une première partie théorique qui décrit les différentes définitions de l'intertexualité.La deuxième partie de l'étude présente une analyse d'un nombre d'exemple des textes critiques arabes modernes à travers une étude de la présence de l'intertextualité et ses référents. Cette présence est le résultat de l'influence des théories critiques occidentales dans la critique arabe qui se manifeste au niveau conceptuel et terminologique

2 عبده عبود، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 219.

3 *Le petit Robert, Tome I, Paris, le Robert, 1984, intempérant.*

4 * من هنا، شاع هذا المصطلح في اللغة العربيـة تحت أسماء كثيرة تحمل دلالة التفاعل مثل التداخل النصي، والتناص، ولعلَّ هيمنة كلمة التناص في اللغة العربية على بقية المصطلحات الأخرى متأتية من أنَّ هذا المقابل العربي يخضع لخصائص المصطلح المتمثلة في الدقة والاختصار.

لمجموعة من النصوص قديما قدم الممارسة النصية، ذلك أنه «من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودا مستقلا – فهو يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم، فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي»[1].

تناولت «كرستيفا» التناصيَّة في كتابها «سيميوتيك»في مبحث «الكلمة، الحوار والرواية» (*le mot,le dialogue et le roman*) وهي في بحثها تحيل إلى»باختين»وتشيد بفكره، إذ تعتبره يمثل «ما بعد الشكلانية الروسية» (*Un post-formaliste*)، وترتبط معرفتها المبكرة بباختين بثقافتها الشرقية، حيث كان «باختين» معروفا بين أوساط المثقفين في صوفيا (بلغاريا) ودول شرق أوروبا، في حين كان مجهولا في باريس، وفي بلدان أوروبا الغربية. وهي تعتز بكونها أوَّل من عّرف به وبفكره في فرنسا، ثم انتقلت تلك المعرفة إلى إيطاليا واسبانيا وانكلترا وألمانيا والقارة الأمريكية[2]. وبإضافتنا نحن للعالم العربي، تكون «كرستيفا» قد أوصلت صوت «باختين» إلى كلَّ العالم.

لقد كان تعريفها بِـ «باختين» هو أول بحث تقدمت به في إحدى الحلقات الدراسية التي كان يديرها «رولان بارت» في مدرسة الدراسات العليا بباريس (*Ecole des Hautes Etudes*)، بطلب من رولان بارت نفسه، ومن جيرار جينت[3]**. ولا بدَّ هنا من أن نشير إلى أنَّ اهتمامها بباختين منذ بحوثها الأولى ارتبط عندها بطموحها إلى شق طريق جديد في صلب البنوية، وفتح نسقها المغلق، وهو الطموح الذي غذَّاه عندها «باختين» بتجاوزه لمنظور الشكلانية الروسية حيث مثل عندها «واحدا من الأحداث الأكثر تأثيرا وواحدة من المحاولات الأكثر قوة لتجاوز هذه المدرسة»[4].

وأهمية «باختين» بالنسبة لكرستيفا تتمثل في فهمه لحركية البنية الأدبية التي ليست ساكنة في علاقتها ببنية أخرى، وهي الفكرة التي يتولد عنها تقاطع مساحات نصية مختلفة، وحوار بين كتابات عديدة، بين النَّص وصاحبه من جهة، وبين المتلقي والسياق الثقافي الراهن أوالسابق من جهة ثانية (*Contexte culturel actuel ou antérieur*)[5].

تُعرف «كرستيفا» التناصيَّة بقولها:» ففي قضاء النَّص تتقاطع ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى»[6]، وهو «يتأسس كفسيفساء من الإستشهادات (*Mosaïque de Citation*)[7]. النَّص إذن،

1 تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة مجموعة من المترجمين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992، ص 41.

2 *Julia Kristeva, Au risque de la pensée, préfacée par Marie Christine, Edition de l'Aube, 2001, P.31.*

3 ** لتزفيتان تودوروف الفضل على كرستيفا في تعرفها على جيرار جينت، الذي عرفها بدوره بفيليب سولرس، وجماعة "Tel Quel"، التي كانت بمثابة القناة التي تعرفت "كرستيفا" من خلالها على أكبر المثقفين في باريس.

4 *Julia Kristeva, Sémèiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris,1965, P.82.*

5 *Ibid. P.83.*

6 *Julia Kristeva, Sémèiotiké,P. 52.*

7 *Ibid . P.85.*

يتداخل مع نصوص أخرى، ولا يتحقق فعل الكتابة إلاَّ تحت سلطة كتابات مختلفة، قديمة وحديثة، سواء أكان ذلك بوعي من الناص أم بغير وعي منه، إذ لا منـاص له من أن يقرأ قبل أن يكتـب، ولا بد أن يتشرَّب آثار تلك القراءة في نفسه وعقله، الأمـر الذي يجعــل المبدعين شركاء في الفكر وفي اللغة، يتشرب بعضهم من بعض.

حدَّدت «كرستيفا» التناصيَّة في آليات مختلفة مثل الاقتباس والسرقة، وعرفت عندها تحت أسماء مختلفة، هي كالآتي:

Dialogisme	الحوارية
Transformation	التحويل
Absorption	الامتصاص
Ambivalence	التعدد
Dédoublement	الازدواج
Référence	الإحالة
Interférence	التداخل
Négation	النفي
Déconstruction / Construction	الهدم والبناء
Assimilation	الاستيعاب
Permutation	الاستبدال
Connexion	الترابط

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التسميات، لا تختلف من كتاب إلى كتاب آخر، بل هي موجودة جنبا إلى جنب في الكتاب الواحد، وذلك منذ كتابها الأول «سيميوتيك»، ويكمن أن نعزو تعدد هذه التسميات إلى صعوبة ضبط كل الآليات التي قد يتخذها النَّص في حواره للنصوص الأخرى، كما قد تكون الصعوبة المشار إليها هي مصدر تأرجح الشعرية العربية القديمة بين رفض وقبول السرقات الأدبية، وتقسيمها إلى ممدوحة ومذمومة.

لقد اتخذت «كرستيفا» في «سيميوتيك» شعر «لوتريامون» (*Lautréamont*) مثالا واضحا للتناصيَّة التي اتَّخذت حسب رأيها ثلاثة أشكال:

- **الشكل الأول: نفي كلي (*Négation Totale*)**: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ويكون معنى النَّص المرجع مقلوبا. مثل قول باسكال (*Pascal*): «عند كتابة خواطري، تنفلت مني أحيانا، إلاَّ أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، وأنا أتعلم بمقدار ما يعلمني إياه ضعفي المنسي ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي»، وهو ما يصبح عند لوتريامون: «حيث أكتب خواطري، فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي

فكري، ولا أتوق إلاَّ إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».

- **الشكل الثاني: النفي المتوازي (*Négation Symétrique*):** يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلاَّ أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس «لوتريامون» للنَّص المرجعي معنى جديدًا معاديا للنزعة الإنسانية (*Anti- Humanisme*) والعاطفية والرومانسية، مثل قول لاروشفوكو (*La Roche-Foucauld*)*[1]: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا». وهو ما يصبح عند لوتريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا».

- **الشكل الثالث: النفي الجزئي (Négation partielle):** هي الحالة التي يكون فيها جزء واحد فقط من النَّص المرجعي منفيًا: مثل قول باسكال: «نضيع حياتنا ببهجتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك»، ويقول لوتريامون: « تضيع حياتنا ببهجة إذا لم نتحدث عن ذلك قط»[2].

تحدد «كرستيفا» من خلال هذه الأمثلة التناصيَّة، بوضع النَّص الجديد في مقابل النَّص الأصل التي تمَّ الاستمداد منه، وهو ما تسميه بالنَّص المرجعي (*Le texte Référentiel*)، خلافا للمصطلحات التي يتخذها «جاك فونتاني» (*Jacques Foutanille*) حين يتحدث عن التناصيَّة، حيث يعتمد مصطلحات تنتمي إلى حقل الترجمة والأدب المقارن، وهي مصطلح النَّص المصدر (*Le texte source*)، والنَّص الهدف (*Le texte Cible*) أو النَّص المستقبل (*Le texte d'accueil*)، كما نجد جيرار جينيت يصطنع مصطلحين لهذا التعيين وهما: *Hypertexte* للنص الحاضر، و*Hypotexte* للنَّص الغائب[3].

وهي ترى أن القانون الذي يتحكم في العلاقة بين النَّصين هو قانون النفي، يحاور «لوتريامون» باسكال في الشكل الأول: ويقلب المعنى من موقف سلبي إلى موقف إيجابي: ففي موقف «باسكال» يتوجه الخطاب إلى الضعف، أمَّا في قول «لوتريامون»، فإنَّ الخطاب موجَّه إلى القوة، ممَّا يحدث نفيا كليًا.

أمَّا في الشكل الثاني، فيتمّ الإبقاء على المعنى المنطقي للنَّص الأوَّل وإضافة بعد جديد له، وفي الشكل الثالث، يتمّ نفي جزء واحد من النَّص وليس الكل مثل ما يحدث في النفي الكلِّي. ويمكننا أن نقول: إنَّ هذا التحليل يتيح إمكان قراءة التناصيَّة وفق قانون التحويل بالنفي.

غير أننا نلاحظ، أن التناصيَّة هنا، لا تتجاوز دائرة المعنى، أي أن التناصيَّة هنا هي تناصيَّة معنوية. والجدير بالذكر، أنَّ النقد العربي القديم قد اشتغل بالمعنى في بحثه عن السرقات حيث يقول «ابن رشيق»: «غير أنّ المتّبع إذ تناول معنى- فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن

1- (1813 – 1680) :François de la Roche Foucauld كاتب فرنسي، عرف خاصة بكتابه (Maximes) الذي هو عبارة عن مجموعة من الحكم، صدر لأوَّل مرَّة عام 1685.

2 Julia Kristeva, Sémèiotiké, P. 195 - 196.

3 Jacques Foutanille, Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode, 1e Edition, PUF, Paris, 1999, P. 130131-/ Gérard Genette, palimpsestes-la littérature au second degré, Seuil, Paris, P. 13.

كـــان كزا، أو يبـيّنه إن كان غامضا، أو يختار له حـسن الكـلام إن كان سفـسافا، أو رشيق الوزن، إن كان جافيا- فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه من وجه إلى وجه آخر»[1] . وواضح هنا أن التغييرات التي قد يجريها المبدع على معاني غيره من المبدعين، تعد من باب الإبداع، وهو ما ترى فيه «كرستيفا» تناصيَّة.

وإلى جانب «لوتريامون»، هناك أسماء بارزة في دنيا الشعر تمثل التناصيَّة خير تمثيل عند كرستيفا مثل: إدغار آلان بو، بودلير، مالارميه. أمَّا على مستوى الرواية، فتذكر: جويس (*Joyce*)، بروست (*Proust*)، وكافكا (*Kafka*). إلى جـانب كل مـــــن رابليه (*Rablais*)، ودوستويفسكي، وهـــي الأسماء الـــــتي سبق «باختين» التنـويه بها، ودراستها في نطاق فكرة الحوارية.

تمثل التناصيَّة لدى»كرستيفا» صيغة شمولية، لكونها تغدو النَّص كلَّه من حيث إنَّ إطارها هو الذي يشكل حدَّ النَّص، وهذا بخلاف ما كان سائدا من أنَّ النَّص يتحدد بنسقه المحايث، وهو ما جعل مفهوم التناصيَّة تبعًا لهذه الدلالة يتلبس بمفهوم الإجراء، الذي أرادت «كرستيفا» من خلاله محاربة النمطية المحايثـة في عملية تحلـيل النَّص، حيث تـكون التـناصيَّة خاصـية إنتـاجية يعتمـدها الناص في إنتاج النص اعتمـادا على المقـروء، وتكون في الوقت نفسه خاصية القراءة حيث ينبغي على القارئ بناء نَّص جديد من خلال موقعة النَّص المقروء في المجال النَّصي العام، وهنا تساعدنا التناصيَّة على فهم الأدب بوصفه سلسلة من النصوص المثمنة بين سلسلة نصوص أخرى، ممَّا يعني أنَّها يساعدنا على الخروج من النَّص لفـهم النَّص، وبهذا تقـوم التناصيَّة بوصـفها خـاصية الأدب.

ولذلك، حينما تتولى التناصيَّة بناء النَّص من خلال التداخل النصي، فإنَّ التمدلل الذي تجسده، يتوقف على فتح نسق النَّص كلّه، ومن ثمة ارتبطت بنى النَّص بسياقها الذي تتواجد فيه، وبنسقها الذي يخضع له النَّص، وهو الإجراء نفسه الذي سيسمح لـ «كريستـيفا» بالدعوة إلى استبدال التقسيم البلاغي للأحباس بنمذجة لنصوص (*Typologie des Textes*) على أساس تحديد خواص مختلف المركبات النصية وربطها بسياق النَّص.

وهنا، لا بدَّ من الإشارة إلى أن التناصيَّة تظهر في كتابات «كرستيفا» الأولى تحت مصطلح «الإديولوجيم» (*Idéologème*)، وهو مصطلح استعارته «كرستيفا» من البـــاحث الروســـي (*P.N.Medvedev*) في كتـابه الصادر بـ «لينغـراد» عام 1928 تحت عنـــوان: «المنهـج الشكلـي في النظـــرية الأدبية -مـدخل نقـدي لسيـمولوجيا الشـعرية»(*La méthode Formelle dans la Théorie Littéraire* -*Introduction critique à la sémiologie de la poétique* -). وقد انطلق الكاتب من التركيز على القيمة الإديولوجية (*La valeur idéologique du Discours*). وقد لا يكون هذا الباحث إلاَّ

1 ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط02، 2006، المجلد الثاني، ص541.

«باختين»، ذلك أن تزفيتان تودوروف قد أشار في مناسبات عديدة إلى أن بيوغرافيا «باختين» معقدة، حيث كان يوقّع بعض كتبه باسمين من أسماء أصدقائه، وهما (*P.Medvedev*) و(*V.Volochinov*)[1] . وهو الشك الذي جعل تودوروف يهتدي في بعض دراساته إلى اتخاذ صيغة خاصة في الإشارة إلى اسم باختين: *Medvedev/Bakhtine* و*Volochinov /Bakhtine*، وهذا على عكس»كرستيفا» التي لم تلتفت إلى مسألة حقيقة نسبة بعض العناوين إلى «باختين».

ومهما يكن من أمر، فإنَّ مصطلح «الإديولوجيم» ليس إلاَّ تسمية أخرى للتناصيَّة، حيث تعرفه بقولها: «الإديولوجيم» هو تلك الوظيفة التناصيَّة التي يمكن قراءتها «ماديا» في مختلف مستويات بنية كل نَّص، والتي على طول مساره، مانحة إيَّاه معطياته التاريخية والاجتماعية»[2] . وبهذا يكون «الإديولوجيم»، وظيفة وإجراء في الوقت ذاته، حيث وصفته بأنه قراءة مادية للنَّص من خلال تشفير سيميائي للملفوظات المتداخلة والمندمجة ككلية في نَّص التاريخ، ونَّص المجتمع (*Le texte Historique et social*)، وهنا يستوقفنا فهم «كرستيفا» لخارج النَّص الذي ليس إلاَّ نَّصا، فالذات نَّص والتاريخ نَّص، والمجتمع نَّص ممَّا يجعل من «الإديولوجيم» عبارة عن تحديد خصوصية مختلف التركيبات النصية بموقعتها داخل نَّص عام هو الثقافة.

لقد عرف مفهوم التناصيَّة بعد التقعيد الكرستيفي له امتدادًا وانتشارًا واسعين على أيدي الكثير من الباحثين، حيث نجد «ميشال فوكو» في مقال صدر له عام 1967 بعنوان «*La bibliothèque Fantastique*» يؤكد على الطبيعة التناصيَّة في كتابه « فلوبير» حتى وإن لم يستخدم التناصيَّة بلفظها الصريح، فإنها كانت المنطق الذي قامت عليه تلك الدراسة. ولعلّ ما يدعم رأينا، قوله: «لا ينبغي أن نغلق عيوننا لنحلم بل ينبغي أن نقرأ»[3]، وقوله أيضا: «ينتمي كل عمل أدبي إلى الهمس اللانهائي للكتابة»[4]، وهذا يعني أن التناصيَّة هي ذاكرة الأدب، وأن النَّص هو قراءة النصوص السابقة.

أما «فيليب سولرس» فقد حدَّده في العام نفسه بقوله: «يقع كل نَّص في نقطة التقاء نصوص عديدة حيث يكون في الوقت ذاته إعادة قراءة لها، وتشكيلا وتحويلا وتعميقا»[5]، مماً يجعل من التناصيَّة عنده مجموعة العلاقات التي يقيمها النَّص مع النصوص من خلال الهدم والتحويل.

وبداية من 1972، دخل المصطلح مجال المعجمية من خلال تعرض الموسوعات والمعاجم له بالشرح والتوضيح، تعرض له تزفيتان تودروف رفقة أوسوالد ديكرو (*Oswald Ducrot*) في معجمهما

1 Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, ed. Seuil, Paris, 1981, P.09.

2 Julia Kristeva , Sémèiotiké, P.194.

3 Michel Foucault, la Bibliothèque Fantastique On In, Travail de Flaubert, écrit par u groupe de chercheurs, présentation; Gérard Genette, Ed. Seuil, 1980,P.106.

4 Ibid., P.107.

5 Philippe Sollers, Ecriture et Révolution, in Théorie d'ensemble, coll. Tel Quel, Ed. Seuil, 1968, P. 75.

«المعجـــم الموسوعي لعلـــــوم اللغـــة»*Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* في إطار تعريف النَّص، ممَّا يجعل من التناصيَّة قوام النَّص، وقد تمَّ ذلك بالإحـــالة على كرستيفا في كتـــابها سيميوتيك[1].

وتجدر الإشارة إلى أن تودوروف سبق له أن تعرض للمفهوم في كتابه الصادر عام 1968 بعنوان:

(*Qu'est ce que le Structuralisme*) في الجزء الخاص بالشعرية[2]. وقد أشاد بدور الشكلانيّين في الاعتراف بقيمة العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها، وهو الأمر الذي دفعه عام 1981، إلى تخصيص كتاب عن باختين «المبدأ الحواري» ليذكَّر بقيمة هذا الباحث في التأسيس لمفهوم التناصيَّة، ولمفاهيم أخرى، حيث عدَّه «أهم مفكر سوفياتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر باحث أدبي في القرن العشرين»[3] . كما خصَّ «رولان بارت» عام 1973 الموسوعة العالمية بمقال تحت عنوان: «نظرية النَّص»، تعرض فيه للتناصيَّة محيلاً هو أيضا، على تعريف كرستيفا للنَّص نقلاً من كتابها سيميوتيك، كما تبناه في كتبه اللاحقة. من ذلك، ما ورد في كتابه «لذة النَّص»: «هذه هي خاصية النَّص المتداخل: إنها استحالة العيش خارج النَّص اللامتناهي ولا فرق في ذلك، أن يكون هذا النَّص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي[4]» ، وواضح هنا كيف أن التناصيَّة هي قانون كل خطاب مهما كان الشكل الذي تتخذه، ويمكننا أن نقول أن التناصيَّة كانت منطق كتابات»بارت»، كما نلمس ذلك في (*Roland Barthes par Roland Barthes 1974-1975*) و(*Fragment d'un Discours amoureux,1977*).

وفي عام 1979، تناوله «غريماس» بالتعاون مع «كورتيس»في معجمهما «السيميائية-المعجم المعقلن لنظرية اللغة «*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage* » مع التنويه بدور «باختين» في نشأة المفهوم، وبدلاً من الإحالة على «كرستيفا»، نجد الاستشهاد يتمّ بقول لأندري مالرو (*1976-A.Malraux-1901*) يعزو فيه إبداع العمل الفني إلى أثر الأعمال السابقة، وليس إلى رؤية الفنان الخاصة.

وبهذا يتبيّن لنا، أن التأسيس المعجمي لمصطلح التناصيَّة بدأ بعد أربع سنوات من ظهوره على يد «كرستيفا».

وبعـيدا عـن مجـال المعـجمية، خصـصت مجلة (*Poétique*) عام 1976 عددها الثامن للتنـاص، تحت إشـــراف لوران جـــيني (*Laurait Jenny*)، الذي تناوله في مقال بعنـوان (*La stratégie de la forme*)، معرفاً إياه بقوله: «عمل تحويل واستيعاب عدة نصوص يقوم بها نَّص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى[5]»

1 Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, 1972, Texte.

2 تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1987، ص 40، وما بعدها.

3 Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe Dialogique, Seuil, 1981, P. 7.

4 رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دمشق، مركز الانماء الحضاري، ص 70.

5 L. Jenny, la stratégie de la forme, Politique, 8. 1976 In Sophie Rabau, l'intertextualité, Flammarion, 2002, P. 62.

، التناصيَّة إذن، هي خاصية النَّص.

وإذا كنا نعلم سلفاً أن النقد العربي مشدود دائما وباستمرار إلى ما ينتجه الغرب، فلا بد من أن نتساءل عن مكانة المفهوم في الخطاب النقدي العربي المعاصر بغية الكشف عن حدوده المنهجية.

يعود منطلق تشغيل المفهوم في الخطاب النقدي الغربي وإن شئنا الفرنسي، إلى منتصف الستينيات من القرن العشرين كما تبين لنا ذلك فيما سبق. أما تشغيله في الخطاب النقدي المعاصر فيعود إلى أواخر السبعينيات، حيث تعرض له الكاتب المغربي «محمد بنيس» في كتابه الصادر عام 1979» ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» واعتمده أداة لقراءة النَّص، وقد اصطنع للحديث عن ذلك مصطلح التداخل النَّصي معتمدا في تصوره على «كرستيفا» و»بارت» و»تودوروف»، كما أنه في سياق سعيه لضبط العلاقات النصية اهتدى إلى مصطلح «النَّص الغائب»، محاولا بذلك توضيح القوانين التي تتمّ بها إعادة كتابة النَّص الغائب في النَّص الجديد، وهو يتجلى عنده من خلال التأثير المتعدد للمستويات المختلفة لنَّص أو لنصوص سابقة، ويمكن للنَّص الغائب أن يكون مركزيًا أو هامشيًا تبعاً لطبيعة القراءة ونوعية الوعي المتحكمة في القراءة[1].

وقد اشتغل بتفعيل إجرائية هذا المفهوم من خلال قراءة نص فتح عمورية لِـ «أبي تمام» في قصيدة «انتصار الأتراك في الحرب والسياسة»[2]* لِـ «أحمد شوقي»، وكان ذلك في دراسة قدَّمها عام 1982 بمناسبة الاحتفال بذكرى حافظ وشوقي بالقاهرة «النَّص الغائب في شعر أحمد شوقي»- القراءة والوعي»، وقد انتهى في هذه الدراسية إلى أن قراءة شوقي لأبي تمام ولغيره من شعراء النصف الأول من القرن الثالث للهجرة تحكم فيها قانون الاجترار، ولم يحقق فيها الامتصاص والتحويل الذي ينبغي أن تقوم عليه قراءة وإعادة كتابة النَّص الغائب[3]، وقد أثرى هذا المفهوم بمفهوم آخر هو «هجرة النَّص» الذي حاول من خلاله قراءة تأثير النَّص المشرقي في النَّص المغربي كدراسته الموسومة، بـ «صلاح عبد الصبور في المغرب- مقاربة أولية لهجرة لنَّص» والتي خلص فيها إلى الإسهام الفعال لنَّص عبد الصبور في تبدل الحساسية الشعرية ورؤية العالم في شعراء المغرب الذين حملوا لواء القصيدة المعاصرة، ومواجهة هيمنة التقليد والخضوع، إلى جانب إسهام أسماء أخرى مثل: البياتي، السياب، خليل حاوي، وأدونيس[4].

يمكن إذن، عدّ دراسات «محمد بنيس» تمهيدا لتأمل العلاقات النَّصية التي ستحظى باهتمام كبير، ممَّا سيؤدي إلى تمركز الخطاب النقدي العربي المعاصر حول مفهوم التناصيَّة، والتي سيتم تناولها تحت تسميات متعددة (ولا مجال هنا لطرح إشكالية تعدد المصطلح في اللغة العربية).

استعمل «محمد مفتاح» مصطلح التناصيَّة في كتابه «تحليل الخطاب الشعري»الصادر عام 1985،

1 محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، ص 87.

2 هي القصيدة التي كتبها شوقي بعد معاهدة «لوزان»1923، وهي المعاهدة التي حفظت انتصار مصطفى باشا كمال ومطلعها:

3 محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 279.

4 المرجع نفسه،ص 170.

معتمداً على السيميائية وعلى بعض مفاهيم التداولية، مثل: المنتج والمتلقي والمقصدية والتداول، وقد ركزَّ في تناوله للشعر على البعد التواصلي حيث يقول: «مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير فإنَّ المضمون يبقى قطب العملية التواصلية[1]»، مماً يجعل من التناصيَّة عنده وسيلة تواصل ضرورية لتحقيق القصد من أي خطاب لغوي غير أنَّ هذه الأهمية التي تتمتع بها التناصيَّة في العملية التواصلية المتحققة بين المرسل والمستقبل، لم تمنع «محمد مفتاح» من أن يحذرنا من مزالق إطلاق المفهوم على الخطابات باختلاف أجناسها[2].

أمَّا بالنسبة للباحث «سعيد يقطين»، فإنه يصطنع مفهوم «التفاعل النصي»، متأثرا في هذا بالتقسيمات التي وضعها «جيرار جينيت»، وهو عنده «سمة متعالية عن الزمان والمكان[3]»، ذلك أنه «يرتبط بأي كلام كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه[4]»، وهذا يدُّل على أنَّ «سعيد يقطين»، يتناول التفاعل النَّصي في صورة تعميم من خلال البحث عن القوانين النَّصية المتعالية عن الجنس والزمان والمكان.

ولعلّ الوعي بهذه الإطلاقية العامة هو ما جعله يستدرك قائلا: «فوجود التفاعل النصي من أصول النَّص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور و«قدرات» المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نَّصية سابقة[5]». وهنا، نلاحظ أن استدراك «سعيد يقطين» يتمّ بناءً على الاختلاف بين العصور، وقدرات المبدعين دون النظر إلى الاختلاف بين الأجناس. ولا يمكن هنا، تغافل إسهام الكاتب والناقد «عبد الملك مرتاض» في تشغيل مفهوم التناصيَّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ذلك أنه تناولها في دراسات كثيرة تراوحت بين التنظير للمفهوم، والتطبيق عليه، وهي عنده «كالأكسجين الذي لا يُشم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيُّها يعني الاختناق المحتوم[6]»، كما أنه يقسمها إلى قسمين: قسم تكون فيه التناصيَّة ظاهرة أو مباشرة، حيث يتضح فيها المرجع، وهو ما كان يعرف عند البلاغيين العرب بالاقتباس وقسم تكون فيه التناصيَّة خفية أو عائمة، لا سبيل إلى اكتشافها حتى عند الكاتب نفسه، وليس فقط عند دارسه[7]، مماً يعني أنَّ التناصيَّة عند «عبد الملك مرتاض» ضرورة أساسية لإبداع النَّص لا فكاك للمبدع من قبضتها.

ولعلّ «عز الدين المناصرة» أوَّل باحث عربي ينتبه إلى قابلية تطبيق مفهوم التناصية في الدراسات المقارنة من خلال ما قدمه في دراسته «المثقافة والنقد المقارن*[8]: منظور إشكالي». وهي

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1986، ص27.

2 المرجع السابق، ص 9.

3 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1992، ص 10.

4 المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

5 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 16.

6 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 278.

7 المرجع نفسه، ص 279.

8 يفضل عز الدين المناصرة تسمية «النقد المقارن»على «الأدب المقارن» السائد في حقل الدراسات المقارنة.

الـــدراسة التي كانت بمثابـــة دعوة من «عز الدين المناصرة»إلى فتح حـدود الأدب المقارن على المثقافـــة. الحدود التي كانت تـؤطـــرها النظرة الكلاسيكيـــة القائمة على دراســة آداب الشعوب داخـــل دائرة مقولة «التأثر والتأثـــير»، المشروطـــة بالحصول المحـــقـــق للتفاعلات التاريخية بين النصوص وبين المبدعين من لغات وثقافات مختلفة. وهذه النظرة الضيقة والمقيدة في الدراسة المقارنة هي التي دعا الباحث إلى تجاوزها من خلال توسيـع حقـــل الأدب المقـارن ليشمل الثقـافـــة بالاعتماد على «التناصيَّة»، حيث يقول: «إن مقولة «التناص» أكثر موضوعية في تناول المقارنـــة بين آداب الشعوب[1]» ، ممّـــا يجعل من التنـــاصيَّة تفـــاعـــلا نـــصيا بيـن لغتين مختلفتين، وليس ضمن اللغة الواحدة.

وإذا كان لهذا الموقف قيمته النظرية، فإنَّ «عز الدين المناصرة» لم يوضح القابلية الإجرائية للمفهوم في حقل الأدب المقارن، ممَّا يوحي بأنَّ التناصيَّة، لا تخرج هنا عن مقولة المقارنة بين النصوص التي اعتمدها الأدب المقارن منذ بدايته، في حين تسعى التناصيَّة إلى تبيُّن حقيقة تعالق النصوص فيما بينها ضمن ثقافة بعينها أو خارجها.

وتنبغي الإشارة إلى أنه بفضل مفهوم التناصية جدد النقد العربي المعاصر قراءته لمنجزات النقد العربي القديم، إذ أن فكرة تعالق النصوص وأخذ بعضها من بعض ليست غريبة عن الفكر العربي القديم الذي لمس طبيعة التعالق بين النصوص من خلال ما أنجزه بعض النقاد في باب السرقات التي تحدّدت صورها عندهم في جانب المعنى. وهو فهم تولد من فكرة الفصل بين الشكل والمعنى، ومن الرؤية المقتضبة التي ينصرف فيها مفهوم النَّص إلى البيت الشعري الواحد، مما يعني أن البحث عن الأصل لم يكن يتجاوز الوقفة المتعجلة التي ترصد ذلك الأصل في البيت معزولا عن سياقه، أو في الكلمة الواحدة ممَّا جعل من فعل القراءة عملا تجزيئيا للنَّص.

ويبدو أنَّ الدائرة التي انحصرت فيها قراءة القدماء في تراثنا العربي للعلاقات بين النصوص قد شكلها الحرص على حماية حقوق المبدع، حيث حرصوا على إسناد النَّص إلى صاحبه. مما أدى إلى أن تشكل قضية «السرقات الأدبية» مبحثا مهما في قراءة النَّص، تناولته كتب الطبقات والتراجم وكتب البلاغة والنقد، واعتنت عناية بالغة بحصر أنواعها، وهي واعية بصعوبة المهمة، لأن كشف السرقة «باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالـم المبرَّز، وليس كـل مـن تعرض لـه أدركه ولا كل مـن أدركه استـوفـاه واستكمله»[2].

وإذا كـــان العرب قد أدركوا أنَّ السرقة لم يسلم منها أي شاعر، فإننا نجد القول فيها ينتعش عند ظهور شاعر مجدد، ولعل هذا سبب كثرة تناول النقاد لشعر أبي نواس وأبي تمام، والمتنبي. وعلى الرغم

1 عز الدين مناصرة، الثقافة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02، ص12. ذكره: شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النَّص الشعري وغيره، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997، ص 126.

2 علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط3، ص183.

من كثرة الكتب التي تناولت السرقات، فإنه يصعب علينا تحديد مفهوم دقيق للسرقة؛ ذلك أن نظرة القدماء جمعت بين الرفض والقبول. جاء في كتاب المثل السائر: «وليس في السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة[1]»، «ذلك من أحسن السرقات[2]»، «ذلك حسن يكاد يخرجه عن حدِّ السرقة[3]». وهذه عبارات تشهد على درجة تضارب المواقف حول السرقة. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى تمييز القدماء بين السرقة المذمومة والممدوحة، وبين «المشترك» و»الخاص»، فالمشترك لا يجوز الاتهام فيه بالسرقة، وينضوي تحته ما أسموه بتوارد الخواطر، في حين تبقى السرقة وقفا على ما هو خاص، وهو يمثل عندهم القول المتبوع المخترع.

وإذا كان من الصعب تطويق تصور الباحثين العرب للتناصيَّة لاعتبارات عديدة، منها كثرة الدراسات التي تناولتها، وتشعب المنطلقات النظرية التي أطرت تلك الدراسات، فإن المتتبع لبعضها، يستطيع أن يلمس بجلاء، أنها أسهمت مع اختلافها وتشعبها في إبدال معرفي في الخطاب النقدي العربي المعاصر شمل مفهوم النَّص، وفعل القراءة في الوقت ذاته.

ولا ترتبط التناصيَّة كما تجلت عند أغلب الباحثين بنوع أدبي معين، ولا حاجة تدعو إلى تحديد الطابع الأجناسي لها، فهي حضور تحايثه سلطة النصوص وتتخفى فيه، وإذا كان النقد الكلاسيكي شدَّد على إسناد النَّص إلى صاحبه، فلأنه ينطلق من مسلمات حول سلطة الكاتب، ومن تلك المسلمات، مسلمة الملكية، والتي مفادها أنَّ النّـَص ملك لصاحبه الذي أنتجه، ومنها كذلك مسلمة حدود النَّص وانغلاق دائرته، وهي مسلمة مفادها أنَّ النَّص أثر يبدعه الكاتب. لذا، فإنَّ حدود النَّص محدَّدة الموقع، تنحصر في المعنى الذي يريده الكاتب وعلى القارئ أن يضع يده على ذلك المعنى.

قائمة المصادر والمراجع:

بالعربية:

1. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المطبعة المصرية، بيروت، 1990.
2. ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، الملجد الثاني، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط02، 2006.
3. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط3.
4. بارت، رولان، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق.
5. بنيس، محمد، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط2.
6. تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء،

1 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، بيروت، المطبعة المصرية، 1990، ص359.
2 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص368.
3 المرجع نفسه، ص369.

المغرب، ط01، 1987.

7. مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة مجموعة من المترجمين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992.
8. عبود، عبده، هجرة النصوص – دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
9. مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
10. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1986.

المجلات:

- داغر، شربل، التناص سبيلا إلى دراسة النَّص الشعري وغيره، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997.

الأجنبية:

1. *Ducrot ,Oswald et Todorov ,Tzvetan ,Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Seuil, 1972*
2. *Fontanille, Jacques, Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode, PUF, Paris, 1999.*
3. *Foucault, Michel, la Bibliothèque Fantastique on in, Travail de Flaubert, écrit par UN groupe de chercheurs, présentation; Gérard Genette, Ed. Seuil, 1987.*
4. *Genette, Gérard, palimpsestes-la littérature au second degré, Seuil, Paris.*
5. *.Jenny, L, la stratégie de la forme, Politique, 8. 1976 In Sophie Rabau, l'intertextualité, Flammarion, 2002.*
6. *Le petit Robert, Tome I, Paris, le Robert, 1984.*
7. *Kristeva, Julia;Sémèiotiké,Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris,1965.*
8. *Au risque de la pensée, préfacée par Marie Christine, Edition de l'Aube, 2001.*
9. *Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le Principe Dialogique, Seuil, Paris, 1981.*
10. *Sollers, Philippe, Ecriture et Révolution, in Théorie d'ensemble, coll. Tel Quel, Ed. Seuil, 1968.*