في فقه التناص

In the jurisprudence of intertextuality

أبو بكر مرزوق *
جامعة الأغواط (الجزائر)، merzougboubakeur@yahoo.fr
Boubakeur Merzoug *
University of Laghouat (Algeria)

تاريخ الاستلام:2021/07/29 تاريخ القبول:2021/11/02 تاريخ النشر:2022/01/15

الملخص:

لم يعد "الخطاب الأدبي" ذلك الأثر المغلق على نفسه؛ فقد أثبت "علم النص" أنّ للخطاب امتدادات عميقة عبر مختلف السياقات التاريخية والثقافية التي أوجدته، ينفتح عليها، ويتفاعل معها. ولقد تمحورت الأسئلة التي واجهت الخطاب الأدبي في قضية "التأثير والتأثر" بين النصوص، وقضية "تداخل النصوص" عند الكتابة، وناقش علماء النص هذه المظاهر تحت مصطلحات كثيرة أشهرها: "الحوارية"، و"التناصية"، و"المتعاليات النصية"، حيث اجتمعت هذه المصطلحات لتأسيس جهاز مفاهيميّ له سياقاته، على مستوى الإبداع والنقد، والوظيفة التداولية، والدلالية التي يجدها المتلقي، أو يفرزها النص أثناء القراءة.

الكلمات المفتاحية: تداخل نصوص؛ تناص؛ تناصية؛ حوارية؛ متعاليات نصية

Abstract:

Literary discourse is no longer that closed effect on itself; The "science of the text" has proven that discourse has deep extensions across the various historical and cultural contexts that created it, opens up to it, and interacts with it. The questions that confronted the literary discourse revolved around the issue of "influence and influence" between texts, and the issue of "texts overlapping" when writing. These terms came together to establish a conceptual apparatus with its contexts, at the level of creativity, criticism, deliberative and semantic function that the recipient finds, or secreted by the text during reading.

Keywords: Overlapping Texts; Intertext; Intertextuality; Dialogue; Textual Transcendence.

*المؤلف المرسل

1- مقدمة:

لم يعد الخطاب الأدبي ذلك الخطاب المغلق على نفسه -كما تصوّره الشكلانيون، وبذلوا جهدهم في الإقرار باستقلاليته "البنيوية"، وخصوصيته "الأدبيتية"، فقد أثبت "علم النص" بأنّ للخطاب امتداداته العميقة عبر مختلف السياقات التاريخية والثقافية التي أوجدته، ينفتح على عوالمها، متفاعلا معها - تأثّرا وتأثيرا - لينتهيَ عند كلّ تفعيل بميلاد نص جديد، له "شعريته"، لكنه لا يمكنه أن يستقلّ بنفسه الاستقلال الكامل؛ نظرا لشبكة العلاقات المتفاعلة، التي صنعته.

وإذا كانت الأسئلة التي تواجه الخطاب الأدبي - ومثلها الأسئلة التي توجّه إليه - تتمحور في مسألة التأثير والتأثر الحاصلة بين النصوص، وهي من مقاصد "الأدب الموازن"، و"الأدب المقارن"، أو في مسألة "تداخل النصوص" عند الكتابة، وهي من مقاصد "علم النص"، حين تناولوا هذه الحتميات الثقافية في الإبداع الأدبي، وقاربوا العلاقات المعقّدة بين النصوص، تحت مفهومات كثيرة أشهرها: الحوارية (بالمعنى الذي قصده ميخائيل باختين – Bakhtine Mikhaïl)، والتناصية (حسب استعمال جوليا كريستيفا - Julia Kristeva)، والمتعاليات النصية (كما حدّدها جيرار جنيت - Gérard Genette)، حيث تجتمع هذه المتعاليات النصية؛ لتأسيس جهاز "مفاهيميّ" له خصوصياته، وله سياقاته، إنْ على مستوى "المنجَز الإبداعي"، أو على مستوى "المنجَز النقدي"، إلى جانب تلك الوظيفة "التداولية"، والدلالية التي يلتمسها المتلقي، أو يفرزه النص، في إثناء الفعل القرائي، بوصف التناص تصوّرا، وآليةَ اشتغال.

2- تلاقح النصوص:

2-1- تناص أم تناصية:

ترنح الاستعمال الاصطلاحي في موضوعة "التفاعل النصوصي- Interaction textuelle" بين: ملفوظ "تناص - Intertexte "، وملفوظ "تناصية -Intertextualité"، قبل التحوّل إلى مصطلح عائم هو " تداخل النصوص".

ولعلّ مصطلح "التناصية" من المصطلحات التي انتزعتها (جوليا كريستيفا) من إرث (ميخائيل باختين)، ضمن مفهوم "الحوارية - Dialogisme"، بحيث يمكن تمييز "التناص" عن "التناصية"، بوصف الأولى: صورة الحضور الفعلي المادي المباشر لـ (نص/ نصوص) في نص آخر، بمثل ما أصّله (جيرار جنيت) في كتابه: "طروس - Palimpsestes "، عبر نماذجه المختلفة (الاستشهاد، والسرقات، والتلميح، الاقتباس، المعارضة، المحاكاة الساخرة..)، بينما توصف "التناصية" بأنّها الحقل الدلالي (المفاهيمي والإجرائي)، الذي يعكس كفاية القارئ في تأويل النص، منضافا إليها: الآليات الخاصة بالقراءة الأدبية في إنتاج "التدليل - Signifance" (انجلو و جنيت ، 1998، صفحة 55، 123).

ولمّا كان مبدأ هذا التحويل قائما على فكرة انْبناء نص (لاحق) على نص (سابق)، وفق علاقة مؤسسة على "المحاكاة النصيّة"، الغاية منها: محاكاة تجربة أدبية ذاتية كحدّ أدنى، إلى جانب علاقة مؤسسة على "التفاعل النصي" في حدوده القصوى، تكون الغاية منها: الظفر بنكهة تاريخية، أو تقرير جمالية في الموروث القديم، أو تحقيق بعد تداولي يرتضيه الواقع، حيث يمكن - عندئذ - النظر إلى طبيعة المنهج المتّبع في ذلك، وتبيّن حدود الإجراء المسموح به في عملية الاستلهام، بوصفها ممارسة نقدية بالدرجة الأولى.

وعلى هذا الشرط، أمكن طرح فكرة "التناص" بين كونه: إجراءً فنيّا مقصودا، استثمر في الفعل الإبداعي، أو تراكما معرفيا، وجد طريقه إلى الظهور ضمن موجة استدعائية عارمة استبدّت بالمبدع، أو رافقت لحظة تداعٍ فني هيمنت عليه في أثناء الإبداع (مرزوق، 2016، صفحة 15).

غير أنّ المنهج الذي حدّده المشتغلون بعلم النص تحت مفهوم "التناصية" – بكونه ممارسة نقدية واعية– قد يحيل إلى وضعيتين أساسيتين:

الوضعية الأولى: فيما إذا كان التناص قد تمّ بالمصادفة، أم أنّه حمل قصدية، وعندها، وجب تحديد المرجعيته المتحكّمة في هذه العملية، وهو إجراء من شأنه أن يحدّد ظرف النص اللاحق، وكيفية تفاعله مع النص السابق، ومن ثمّ، تحديد بعده الدلالي، وأثره التداولي، ومراميه التناصية.

الوضعية الثانية: كشف الخصوصية، التي يحملها كلّ من النصين: السابق واللاحق، بوصف هذه العملية ممارسة نقدية تتغيّا القبض على هويّة كلّ نص على حدة، ورصد حمولته الفكرية والفنية، التي تتحدّد من خلالها قيمة النص الواحد، وبمعزل عن كلّ تداخل نصوصي (هذا حكم نسبي عند الإيمان بقدرية تداخل النصوص وتلاقحها القسري)، ودرجة الاستثمار الواعي التي تحكم على نص لاحق بالجودة، التي لا تفهم إلا بمعيار تحوّله – بدوره – إلى نص جديد يمتلك حمولة فكرية وجمالية جديدة منفتحة.

ومن هنا، تبدو أهمية هذا الطرح حين نحمل قناعة أنّ: عملية التناص هي عملية مؤطّرة بمحورين اثنين هما: التداخل والتدخّل.

فأمّا **التداخل**: فيخضع لحتمية التأثير والتأثّر القرائي، بوصف عملية التناص عملية تفاعلية تبادلية بالدرجة الأولى، تفرز – في العادة – نوعا من الصدام الرؤيوي غير العدائي، ينتهي بغلبة الموضوعي والمنطقي والمقنع من الأفكار والرؤى، والإذعان إليها بصورة مباشرة أو ضمنيّة، وهذا موضع اشتغال التناص الحقيقي في (النص).

أمّا **التدخّل**: فهي العملية التفاعلية التي تفرز فعلا (قرائيا/كتابيا) يعتمد على تقنيات التحويل والتحوير لنص سابق بوعي فنيّ – أو بدونه – وهذا اشتغال ثان في التناص، يرتبط بمنتج النص أكثر من ارتباطه بـ (النص).

وتبدو ضرورة هذا الطرح في: أنّ طرح مسألة "الخلفية النقدية" عند الكاتب هي مسألة جوهرية لإدراك صفاء النوع التناصي، وفهم نسيجية العملية التناصية في الفعل النقدي، مثلما يقرّها المنهج الموضوعاتي، وهنا، تطرح قضية لها من الأهميّة ما لها:

– هل يعتدّ بالتناص العفوي، غير القصدي، فيكون جوهر هذه العملية استقصائيا، بحيث يكتفي (القارئ/المقارب) عندئذ بعملية المكاشفة، وإعادة تركيب مكونات النص، وهو جهد تقع تبعاته على المقارب – لا محالة – كفاعل قارئ يقوم بفعل قرائي له قواعده وأخلاقياته، بما يقتضيه من: عدم الطعن في النصوص اللواحق، أو التشهير بالسرْق الفني عند الكاتب، وإنّما تكمن المهمّة القرائية – تحديدا – في: تبيان حدود البنية الحوارية التي تؤطر (المتناص)، وتعليل الحتمية التناصية فيه.

– وفي المقابل الآخر: هل تقتصر مهمة القراءة التناصية على: محاكمة (منتج النص) بمقتضى ذلك السلوك (القرائي/ الكتابي) القصدي، كونه قد تمّ عن سابق إصرار وترصدّ – مثلما يقال في أبجديات المحاكمات الجنائية – فيخضع الكاتب – عندئذ – إلى عملية غربلة قرائية صارمة، تتحدّد من خلالها: ما للكاتب، وما ليس للكاتب، في إجراءٍ هو أقرب إلى المحاكمة النصوصية – مثل ما نشاهدها في قواعد نقدنا العربي القديم، عند التطرّق إلى فكرة السرقات الأدبية (الشعرية)، أو تناول موضوع السجالات التي شهدتها كتب الموازنات (الوساطات) – والتي تنتهي بإدانة (منتج

النص)، و/ أو تقزيم (النص)، وهنا مكمن المفاضلة التناصية، حيث إنّ أقل الإدانات في حقّ (منتج النص) هو معيار على الجديد الذي يأتي به اللاحق، ومقياس الطريف الذي يتميّز به عن السابق.

ومثل هذه الكرونولوجية التناصية قد تقال – أيضا – مع الدراسات المواكبة للطموحات التناصية العربية، والمتأثرة بالمقاربات الغربية المتسارعة، أو الملتفتة إلى التراث كحتمية وجودية، أين نصادف فيها نكهة لها خصوصيتها العربية، تضامت تحت إيقاعية: "الاقتباس" و"التضمين" و"التوليد" و"التلميح"، أو انتظمت ضمن مسار: "الاحتذاء" و"المعارضة" و"المناقضة" و"الاقتراض"، وحيث درج النقد العربي على رصدها، وتنميطها، وتوظيفها في الإنشاء؛ بوصفها مصطلحات نقدية، لها أصالتها، ولها اعتباراتها، وإنْ تأرجحت بين حتمية التبعية الإبداعية، وبين أخلاقيات الممارسة الفنية، وهذا مبحث ثرّ عالجه النقاد القدامى بحذر، اعتقادا منهم أنّه ليس من المحظورات الفنية دائما، إذا ما أخذ بقدر وحذق، بل قد يذهب بعضهم – وهذا مذهب البلاغيين – إلى القول باستحالة الوقوف على النص الخالص المنزّه عن أثر التناص، أو ادّعاء السلامة من هذه التناصية الضمنية (القيرواني، 1996، صفحة 2: 421).

فجزء كبير من وظيفة الناقد، وصور فهمه للنص، إنّما تقوم –كما يذهب إليه الناقد شكري الماضي – على مبدأ (التأويل)، ومناط هذا التأويل هو (اللغة): ذلك الوسيط الرمزي الذي يحكم بين (منتج) النص و(قارئه)، لكن النص – بما هو نص – يبقى أفقاً مفتوحاً على كل التأويلات، ومن ثمّ، فإنّ أمر استمرارية المعنى هو شيء يصنعه القارئ (المؤول)، دون أن يغيّب البعد السيكولوجي لمنتجه الأول*، أو يعصف بقصدية المؤلف، ممّا يوحي إلى أن أبعاد المعنى كامنة –كما تقتضيه نظرية القراءة – في المتلقي، لا في النص، وأنّ النص لا ينتج معناه الأوحد، وإنّما ينتج مادة نصوصية زئبقية حربائية، يضعها المؤلف أمام المتلقي المتميّز، ومن خلال الفعل التأويلي، الذي يمارسه، تنبثق أبعادٌ قرائية، وتأويلات رؤيوية، لا تستلزم بالضرورة: أن يكون ضمنها "مقصدية" منتجه الأول، على الرغم من أنّ النص لا يمكن أن يكون خلوا من هذه المقصدية (الماضي، 2012).

لقد انتهت أغلب النظريات النقدية – المؤسسة على النصوص – إلى أن النص الأدبي هو نتاج لغوي خالص، يعمل وفق آلية متموقعة داخل حدود اللسان، وأنّ النص بنية قائمة بذاتها، منغلقة على نفسها، محتكمة إلى قوانين داخلية تؤطرها، يحقّق النص من خلالها (أدبيته). وعلى أساس هذا المنحى من المقاربات النصية، فإنّ طبيعة النص – والنص الأدبي تحديدا – قد يحمل المشتغل به على تصنيفه وفق بعده القيمي، فيتعامل معه على أساس تصورات علمية، تتبنّى التجريد اللساني، وفق ما تذهب إليه (النظرية الشعرية البنيوية).

من جهة مغايرة، هناك إمكانية منطقية قد تحمل المقاربة على النظر إلى النص بوصفه "جنسا" وفق قوانين (النظرية الأجناسية)، وتاليا، النظر إلى النص الأدبي بوصفه "جنسا أدبيا" له خصوصيته.

بيد أنّ احتكام النص إلى هذه التصورات (الشعرية أو الأجناسية)، قد يهمز في مقاصد النظريتين، ويفضح التعسّف المسلّط على النص الأدبي، ويكشف جور الإجراء الذي قد تتبنّاه في استقراء النص، قصد تحقيق صولة علمية، أو تبرير نزوة منطقية، فيحشر النص في قفص أنساق اللغة الصارمة، أو يعصر في زوايا مقولات الجنس المجرّدة، بحيث يبطل في النص ذلك البريق الوثّاب، وتعطّل فيه تلك الوظيفة الدينامية المتنامية.

ومن هنا، يمكن تفهّم دعاوى (التمرّد) على انغلاقية النص، وتبرير محاولات (الخرق) التي تنادي بها نظرية "الانزياح"، على مستوى البناء الملفوظي داخل النص، أو تلهج به نظرية "التناص"، على مستوى التعالق النصوصي، على أن الفكرة الأجناسية (وبضمنها فكرة الأنواع)، قد لا تمثّل العائق الكبير أمام دينامية النص، بل قد تكون دعوة لانفتاح

النص المغلق في حالة تحرّره من قيود الأحكام العامة، واستثماره لفتوحات "التعالق النصوصي"، وهو ما يحصل الآن تحت مفهوم "الحوارية".

وإذا كانت فكرة "التناصية" – بوصفها تقويضا لفكرة (النص المغلق)، وانتهاكا لقواعد الطرح (البنيوي) في معالجة قضايا النص – قد تولّدت عن انشغالات باحثة مثل (جوليا كريستيفا)، امتلكت كفاية معرفية في مجال اللسانيات، وتمثلت مبادئ هذا العلم تمثّلا صارما في أثناء التحليل السيميائي للنصوص، فإنّ للمسألة – في حدّ ذاتها– أبعادا فكرية، ومتطلبات منهجية، تكون قد أسّست – بعد تبلورها عند الناقدة — من أجل تقيم تصوّرها الجديد لمفهوم النص، يرتقي إلى مفهوم (علمية النص)، نتيجة تفاعل فكري (نظري)، مع منجزات سابقة، تأسست على مجهودات (ميخائيل باختين) النقدية تحديدا، في مجال فلسفة اللغة، والرواية، والتأملات القرائية في المنجز السردي (النهضوي)، عبر أعمال (رابلي)، والمنجز السردي (الحديث)، عبر أعمال (دوستويفسكي).

2–2– تناصية أم حوارية:

وهنا تتبلور العلاقة التناصية بين مجهودات (كريستيفا) ومجهودات (باختين)، مما يحمل – لا محالة – إلى الإشارة لعلاقة "التناصية" بـ "الحوارية"، ذلك أنّ (كريستيفا) تطرح مشروعا متكاملا، من خلال مؤلفها: "Sémiotiké"، يتعلّق بتحديد خاصية أساسية في النص، ألا وهي: خاصية "التناصية"، من حيث إنّها صلة تنعقد بين نص ماثل بين أيدينا، ونص متباعد زمنيا، أو متزامن مع النص – على الأقل – يكون قد تحقّقت بينهما علائقية أوجدتها صفة تقاطع النص (اللاحق) مع النص (السابق/ المتزامن)، لا عن إعادة وتكرار، وإنّما عن تمثّل واستحضار، وهو ما يتحدّد – عادة – في: المعارضة، أو التحويل، أو التحوير، وفق مقتضيات أدبية جمالية فنية خالصة، ليغدو النص الداخل امتدادا له، أو خلقا لنص جديد مدرَك بالتأويل. وكلا الوظيفتين هي تفعيل للنص في ذاته، وانفتاح للنص على نصوص أخرى.

إنّ الفعل (الحواري) مع النصوص يخضع – إذاً – إلى آلية شديدة الحساسية، يمكن القبض عليها ضمن الالتزامات التي يراعيها منتج النص أثناء الإنجاز. هذه الالتزامات، قد تحدّد في المقومات الآتية:

– **الإذعان إلى النص الأنموذج**: فلا يتشكل نص (لاحق) إلا باعتبار أنموذج نصيّ (سابق)، يتأسّس على منواله، ويتمثّل خواصه، نلمس ذلك – على سبيل التمثيل – في النص "السردي" أو النص "الحجاجي" أو نص "الخبر"، حيث يسير على خطى الأنموذج الأجناسي السابق عليه؛ يحاكيه في عناصره الكليّة، بوصفه جنسا أو فنا له خصوصيته.

– **الأمانة التناصية**: وهذه الآلية تؤسّس لمنظومة النصوص المقتبسة في العادة، بحيث يُتحرّى فيها أمانة النقل، وبراعة الاقتباس، دون أن يكون الحرص على صاحب (الملكية المعرفية / الثقافية)؛ كونها ستغدو – في هذه المرحلة – ضمن الإرث الثقافي الإنساني المشاع. يتجلى لنا –كإجراء – في جملة المستنسخات والاستشهادات والاستعارات، والاقتباسات الثقافية العامة.

– **الموازاة النصية**: وهي جملة "المناصات" المحيطة بالنص (المتن)، حيث تكمن فاعليتها في تقبّل النص الأصلي بشكل مرحليّ سلسٍ، وكأنّ النص الملحق (الخارجي) له قدرةُ منحِ القراءة الموازية مع النص الأصلي (الداخلي)، كمناص تمهيديّ يظهر في عتبات النص (العناوين، الإهداءات، المقدمات، التمهيدات، الشروح، الإحالات، التعليقات، التعقيبات، الفهارس..).

– **الامتصاص النصّاني**: وهي عمليةُ إذابةٍ نصوصية واعية، تتفاوت في درجة ظهورها وضمورها بحسب عبقرية مستعملها، فلا يتسنّى استكشافها إلا للقارئ المحترف، أو لذوي المخزون الثقافي المحيط. ويشيع هذا النوع في الأعمال الأدبية (الإبداعية) (مرزوق، 2016، صفحة 55).

ومن هنا، فإنّ الهدف من (الحوارية)، وفق هذه المقومات – التي ألمحنا إليها – قد يتحدّد في كيفية إنتاج نص من نصوص سابقة أو متزامنة، وفي توليد دلالات جديدة، من خلال التفاعل والتشابك؛ لكشف المقصديات، وإنتاج المعاني ضمن صيرورة نصيّة مفتوحة على كلّ الآفاق الثقافية، وعلى أساس ذلك، يمكن استنتاج الوظيفة البنائية للنصوص، وأهميتها في إنتاج المعنى.

إنّ تحقّق هذه الآليات – مجتمعةً أو متفرّقةً – قد تغدو فاعلة في المنجز النصّي؛ إذْ من خلالها يتّخذ النص كيانه في العملية التواصلية؛ فيصبح فعلا لغويا تواصليا فعّالا على المستوى (الاجتماعي/ الثقافي)، وبه يتموْقع، بوصفه إعادةَ إنتاج؛ له حمولته الدلالية، وأبعاده السيميائية، لذا، فإنّ أيّ إخلال بهذه الآليات، أو أي تراجع عن تحقيقها الواعي، سيزعزع كيان النص ونسقَه، وعندها، لا يمكن أن يُتصوّر نص في غياب الفعل (التواصلي/ الاجتماعي)، ولا يمكن أن يتشكّل نص دون عمليات الاتساق والانسجام التي تحكم بنيته، كمتتالية لسانية، ترتكن إلى نسق منطقي، موضوعي، تدليلي، وعلى أساس هذه البنية (النصيّة / التناصية) المتماهية، يُتقبَّل العالم المعرفي الذي يبنْيُنُه (النص/ الخطاب)، وينتجه، مما يضمن استمراريته (التداولية)، وإنتاجيته (السيميوزية).

2–3– تناص أم تداخل نصوص:

على أنّه – من الضروري – ضبط الحدود الفارقة، التي أومأ إليها بعض المشتغلين بعلم النص، بين مفهوم "التناص"، الذي هو: "حضور نصوص سابقة في نص لاحق"، وهو منطلق (جيرار جنيت) العام، قبل أن يؤصل مصطلحاته التناصية*، وبين مفهوم "التداخل النصي"، الذي هو: قراءة موجهة لنص ما، تحدّد المسار القرائي عند المتلقي، بحيث تغدو أشبه بالقراءة (العمودية)، المخالفة للقراءة (الأفقية)، التي يقتضيها التناص في وجوده المادي، وهذا مذهب (ميكائيل ريفاتير) حين ميّزه عن التناص. يقول ريفاتير:

"**التناص هو: حضور النصوص الغائبة، التي تتناصص مع النص المقروء، حيث ينتبه إليها القارئ بعفوية – وقد لا ينتبه إليها – دون أن يسعى إلى استحضارها بقصد، بعكس تداخل النصوص، التي تستحضرها القصدية، بحيث تغدو عملية قرائية (نقدية) يتوسّل بها في تأويل النصوص**" (حماد، 1997، صفحة 17).

من هذا التمييز بين المفهومين، ندرك أنّ (التناص) هو: مجموعة النصوص التي تحضر بعفوية أو تستحضر بقصدية عند قراءة نص ما، في حين يكون (تداخل النصوص) هو: ذلك الطقس القرائي الذي يحياه القارئ النموذجي مع نصوصه، وقد تشكّلت صورته من اختمار مادة معرفية سابقة استثارتها ذاكرته القرائية في ظرف أشبه ما تكون بذاكرة الحاسوب (الكومبيوتر)، وصورة استثارتها لملفوظات مفتاحية منتقاة، فإذا بها تفتح "نافذة" موضوعاتية تطلّ من خلالها على حقل معلوماتي مترامي الأطراف، هو أشبه بالمكتبة المفتوحة، التي تسمح بمنح حيّز خصب للمقاربة، والمقارنة، والمقايسة، والحكم، والمفاضلة. وعلى هذا الأساس، أمكن القبض – في أغلب الأحيان – على تلك الحدود التناصية بين النصوص.

وإذا اعتبرنا النص (الأدبي) نتاجا إبداعيا قوامه اللغة، تعضدها مجموعة من عناصر تكوينية متلازمة: فكرية، ووجدانية، وفنية، تسهم في إحكام بنائها وهندستها. فإنّه يعتبر – من جهة أخرى – تفاعلا فكريا وجدانيا وفنّيا وقع بين ذاتين:

- **ذات منجزة**: تضطلع بالفعل الكتابي وفق ما تملكه من قدرة على التواصل، ومكنة في صناعة الدلالة؛
- **ذات متلقية**: امتلكت كفاية قرائية، وقدرة على مقاربة المعاني، وتفكيك الدلالات.

لكن هذه العملية القرائية قد تبدو – في الجهة الموازية للنص – مختلفة قليلا، حين يؤخذ بمفهوم التناص، الذي يقضي مبدأ تعاطيه: الاضطلاع بمهمة استكشاف ذلك التشكيل الفسيفسائي لنصوص سابقة أو متزامنة، تدخّلت، وتداخلت بصورة ما، مع النص المنتج، بنيّة خلقِ تشكيلٍ نصي جديد يعتمد على آلية من التحوير أو التحويل أو الخرق.. فيكون التناص – عندئذ – سبيلا فنيّا يفضح بواسطته هذه العلائقية المضمرة.

فقد يبدو (التناص) في الأثر الأدبي ظاهرا صريحا؛ نهتدي إليه – شكلا – بعلامات خطية (حروف مغلّظة، حروف مصغّرة، حروف مائلة..) أو عبر استراتيجية علامات الترقيم، بأبعادها الغرافية (الأقواس الحاضنة بأنواعها: المقوّسة والمزدوجة، والمعقوفة والهلالية..)، كما نهتدي إليها – مضمونا – بعلامات دلالية، عبر تمييز النصوص الدخيلة، اعتمادا على: اسم مؤلِفها، أو عنوان مؤلَفها، أو شهرة "الموضوعة" فيها (في النص الشعري)، أو شهرة "الشخصية" بها (في النص السردي)..

غير أن التناص – في أحايين كثيرة – قد يبدو ضامرا أو مضمَّنا، ليس له دليل على وجوده إلا ذلك الإحساس الخفيّ، الذي ينتاب القارئ؛ صاحب الكفاية القرائية، أو المتوسِّطَهَا، حين يشعر بـ (لا تجانس) النص المقروء، وأنّ أمرًا يعرفه – سابقا – قد تمّ كسره، والخروج عنه، أو أنّ أمرًا ما يريد النص أن يكشف عنه أو يومئ إليه، فيجد عناءً وعنتا أثناء الإيصال، وهو مع صاحب النص ضرب من الاحتيال.

ينعت (ميكائيل ريفاتير) هذه الاستراتيجية (النصية / التناصية) بـ "الحبسة التركيبية – Agrammaticalité"، ويعني بها: "**كلَّ مفعولٍ نصيّ يمنح القارئ الشعور بأنّ قاعدة ما قد خرقت، حتى وإنْ كان الوجود السابق للقاعدة يبقى متعذرا إثباته**" (غروس، 2012، صفحة 130، 131). فيكون هذا (لا التجانس) علامة على "تشويش" مقصود من جهة (الناص)، أو (المتناص)، تُجاه (القارئ)، من جهة، ومن جهة أخرى، علامة على "الشعرية"، ومعيارا لـ "أدبية" النص، وبراعة الناص (غروس، 2012، صفحة 271).

وعلى هذا الأساس، تتحدّد كفاية القارئ في قدرته على استكشاف تلك العلاقات القائمة بين نص ونصوص أخرى سابقة عليه، وإدراك مدى إسهام هذا النص اللاحق في إبراز مسكوت هذه النصوص، أو بلورة وظيفتها، أو فضح ما كان خفيّا منها، أو ما يمكن أن يخفيَه منتجُ النص – بقصد أو بغير قصد – من تناص، أو تثمين جهد المنتج فيما ولّد من جديد النصوص، حينما يكون التعامل معه تعاملا (ميتا – نصيا) خالصا.

بيد أنّ هذه الآلية قد تختلف مقصديتها عند المبدع، الذي يقرأ إبداعه، حين تتبلور عنده الوظيفة القرائية لمتلقي نصوصه، وتتحدّد مساحة التأويل لدى هذا القارئ؛ فيعمد منتج النص (الحقيقي) إلى توجيه الفعل القرائي، بطريقة هي أقرب إلى التواطؤ مع القارئ منها إلى طريقة اختبار كفايته المعرفية والقرائية (النقدية)، مما يكرّس هذه (الميتا– نصية).

لكنّ الفكرة التي روّج لها (رولان بارت)، حين طرح فكرة "أبوّة النص"، وأنّ النص يخرج عن ملكية صاحبه بمجرّد الانتهاء من تشكيله وإنتاجه، لها وجاهته القرائية، ما دامت لم يتجاوز حدّ المقاربة الجمالية، ولم تخرج عن ممارسة ذلك الضرب من الحوارية الفنيّة التي لا تؤمن بأحادية الصوت، ولا تعتدّ بالرؤية الفنية اليتيمة، وهي سمة تستدعيها النصوص المفتوحة. أمّا إذا بلغ الأمر مرحلة السطو الفني، والإغارة على عمل الغير أو الحجر عليه، بحجّة أنْ لا ملكية فردية في النصوص أو التذرّع بفكرة الأدب المشاع، فإنّ المسألة لا يمكن تبريرها أخلاقيا، بله فنّيا.

إنّ العملية الإبداعية قد تبدو – تحت مفهوم التناص – أشبه باكتساب ملكة فنية جديدة بالمعنى الذي أدركها النقد العربي القديم، وفهمه (ابن خلدون)، عند تلميحه إلى مفهوم "التناص"، أين أشار إليه بالوصف (ولم يذكره بالوسم)، عبر عملية الاستيعاب، ثم تناسي المادة المستوعبة أو مدافعتها في أثناء فعل المحاكاة حتى لا تظهر. يقول ابن خلدون، متحدثا عن التناصية الشعرية:

".. **فمن قلّ حفظه أو عدم، لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم. وبالإكثار منه، تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ؛ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها – وقد تكيّفت النفس بها – انتقش الأسلوب فيها؛ كأنّه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثاله من كلمات أخرى ضرورة**.." (ابن خلدون، 1984، صفحة 2: 744).

وعليه، فإنّ هذه المحاكاة ستتحقّق ضمن منحيين:

– **منحى مباشر**: يقوم على المحاكاة الغيرية، عبر تناصية خارجية تكشف عن مرجعيّتها؛

– **منحى غير مباشر**: يقوم على المحاكاة الذاتية عبر تناصية داخلية دقيقة معقّدة.

وهي محاكاة قد تكون واعية، كما قد تكون غائبة أو مغيّبة، بيد أنّها تحقّق – في الحالتين – غاية القراءة التناصية، ووفق مستويات تفاعلية دقيقة يتعاطاها المؤلف، كأن تكون اجترارا للنص الآخر، أو امتصاصا له، أو تحاورا معه، حيث تتحكّم في هذه المرحلة حتميات يجدها المبدع في نفسه، هي نتاج تكوينه (المعرفي/ الفكري)، أو (العلمي/ الفني)، أو (النفسي/ المزاجي)، أو (الاجتماعي/ الثقافي)..

وبالنظر إلى هذه القراءة المتناصة، فإنّ كل عمل – كما يعتقد تودوروف – قد "**تعاد كتابته من طرف قارئ، يفرض عليه منظورا تأويليا، لا يكون – في الغالب – هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره؛ أي: من خطاب آخر. وكلّ فهم هو التقاء بين خطابين؛ أي: هو حوار**.." (تودوروف، 1990، صفحة 18).

3– سجال النص وآليات تشكيله التناصي:

ولمّا كانت النصوص السابقة نواة تلك التراكمات المعرفية القابلة للاستثمار، كان المنجز الإبداعي، المتناص معه، فعلا بنائيا في جوهره، يقوم على إعادة تشكيل النص عبر التحوير أو التحويل؛ إذ من المسلّم به أنّ النص لا يمكنه أن ينشأ من فراغ البتّة، بل يبقى النص بنية كلامية من إنتاج فرد، لكن دلالته تحقّق ضمن بنيات نصية سابقة عليه أو متزامنة معه، بحيث تتعالق معها تعالقا موضوعاتيا وفنّيا، ليغدو النص الجديد معها مجموعة أصداء للغات وثقافات مختزنة، تمْثلُ، عند الاستدعاء الكتابي، من غير تنصيص – كما يقول بارت –؛ إنّها أشبه بـ "الانقراء" أو "الانكتاب" مع نصوص قابعة في قاع الذاكرة دوما (بارت، 1993، صفحة 81).

إنّ عودة المؤلف إلى نصوص قابعة في الذاكرة؛ إنما يكون اهتداؤه إليها عن ميل وعاطفة؛ ذلك أنّه لم يكن ليختار نصوصا سابقة عليه أو متزامنة معه أو لصيقة بإنتاجه، ما لم يكن قد وجد حيالها سببا وجيها، كأن تكون رغبةً دفينة في المؤلف أو تكون من مخلّفات قراءاته، استفزتها لحظةُ الكتابة، فشقّت طريقها إلى النص الجديد أو قد يكون مصدرَ ذلك عملٌ أدبي كتبه المؤلف من قبل، ثم تمّ استدعاؤه بقصد أو بغير قصد.

من هنا، تتولّد قناعة مؤدّاها: إنّ لكلّ نص هُويّته الحاملة لسلالته النصوصية المهاجرة، نجد أثرها الظاهر – أو الضامر – في النص الجديد، بحيث تتحقّق فيه بصماتها في صمت، فإذا بالمتناص تشكيل وظيفي جديد، حمل خلاصة

نصوص قد امّحت بينها الحدود، لكنها بقيت "تطريسات كتابية" دلّت على كينونتها ووجودها، وما دمنا نستطيع قراءة هذه النصوص، نستطيع – من ثمّ – إعادة كتابتها (الموسى، 1996، صفحة 81).

إنّ للنص الأدبي – إذاً – قدرةً على امتصاص النصوص الأخرى، وممارسة ضرب من التحوير والتحويل الفاعل، مما يجعله فضاءً مفتوحا لنصوص متعدّدة الدلالات والأبعاد، تتناسل من خلالها الكتابات، حاملة – في زمن العولمة النصيّة – كلّ الأبعاد النصوصية المطلقة، وتتوالد، دون أن تتنازع فيما بينها (أبوّة) النص، أو تطالبَ – على حدّ قول رولان بارت – بحق (ملكيته) الثقافية.

ولما كان النص، ينتج في إطار بنية نصية شاملة، فإنّ هذه البنية ستتكوّن تكوّنا تاريخيا. وفي أثناء تدرّجها التاريخي، تتبنْيَنُ فيها ثوابت، وتطرأ عليها تحولات، حيث إنّ بعض هذه التحولات قد تمتصها هذه البنية، فتصبح جزءا منها، دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، بينما يتلاشى بعضها الآخر مع الزمن؛ لعدم القدرة على الوصول إلى البنية الأصل، ومن ثمّ القدرة على تغييرها. وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض – في حقبة أدبية مناسبة – فتحقّق ما تكون قد عجزت عنه لحظة ظهورها ضمن بنيتها الأصل (يقطين، 2001، صفحة 137).

3–1– النص وآليات التناص الخارجي:

ومن هنا، سوف يضطلع نص (لاحق) باحتواء هذا النص (السابق/ المتزامن)، بعد أن يدرك المتفاعل مع هذا النص عمق هذه الممارسة التناصية، ويعي أهميتها في استثمار أفكار السابق المشاعة، من دون أن يجد في نفسه حرجا في هذا الاقتناء الفكري، أو هذا الاستثمار الشكلي. ومن خلال هذا الفعل (الحواري)، ووفق آلية (التناص الخارجي)، الذي يتمكن الناص بواسطتهما مرة، ووساطتهما مرة أخرى، احتواء نصوص يكون قد عفاها الزمان، فإذا بها تحيا حياة أخرى جديدة، في جسد نص شاب فتيّ، يضمن له الاستمرارية، ويحقق له البقاء.

وإذْ يقيم النص، بوصفه منجزا وجوديا، علاقة مع نصوص أخرى تشاركه الوجود، وتتداخل معه إلى درجة التشابك والتضافر، بل إلى درجة انعدام الحدود، بحيث نعجز – في كثير من الأحيان – عن كشف سرّ هذه التفاعليّة الحوارية، فإنّ النص قد يسمح – عن وعي تناصي – بالانفتاح على النصوص التي تدخل في تركيبته الثقافية والإنسانية، بحيث يعيد امتصاصها، ثم إنتاجها، دون أن يكرّرها أو يقتل فيها بريقها، فهو في أثناء ذلك كلّه، يقحمها في سياق نصي مغاير، يعطي للنص دلالاته الجديدة المبتكرة المتساوقة مع كينونته، وخصوصيته الوجودية، فيحفظ بذلك ذاكرته الخاصة، ويُبقي (أثرا) هو أساس بقاء فاعليته، وحواريته، وتلك قدرية في النصوص لا يمكن تجاهلها، أو تجنّبها.

3–2– النص وآليات التناص الداخلي:

وليس من العسير على دارس (التناص الداخلي)، أن يدرك – بقليل من التأمل لهذه الممارسة النصية المركبة – أنّ هذا النوع من التناص، الذي قد نعتبره – تجاوزا – تناصًا غيرَ إراديّ في غالب الأحيان، هو، في حقيقة تشكّله الاستباقي، تناص منبثق عن تفاعل عمليات تناصية خارجية، قد نعدّها، بدورها، تناصات إرادية في أكثر الحالات، حيث تتراكم عند الذات المبدعة، عبر مراحل تزودها المعرفي، لتغدوَ جزءا من تكوينها، حتى إذا ما كانت لحظةُ خلق النص، طفت هذه العناصرُ التناصية على السطح، آخذةً تموقعها الدقيق، مُمارِسةً على المتلقي، وعلى المبدع معا، لعبة (التخفيّ) الفني.

إذًا؛ لقد جاءت "التناصية" لتقزيم دور المبدع، وتحجيم إبداعه؛ اعتبارا بأنّ ما ينتجه إنما هو حصيلة تفاعلات نصية متراكمة وصلت إليه، لتطفو على السطح ساعة ممارسته الإبداعية، موهمة إيّاه، والمتلقي معه، أنّها من عندياته، وسوف تلقى فكرة "قتل المؤلف" من يتبنّاها وفق هذا الطرح، وأنْ لا ضرورة لوجوده، فإن كان لا بد من ذلك، فاقتصاره

على التأليف بين النصوص، التي اجتمعت في ذاكرته، والإشراف على إدارة العملية الحوارية بينها، بصورة انفتاحية، واعية، ذكيّة، منصفة.

3-3- النص وآليات التناص الذاتي:

لقد ثبت لدى دارسي "علم النص" أنّ التناص عملية نفسية فنية معقّدة، تتبدّى سلوكا واعيا ملازما للنص، حينما تكون نية منتج النص: توليد نص من نص، أو تطوير نص من آخر، كما تكون سلوكا غير واع؛ يستبدّ بالمنتج؛ إذ عادة ما تكون الأفكار والمواقف، ومثلها المشاعر والعواطف، مشتركة بين المبدعين، بلْهَ عند المبدع الواحد، تصل (بهم/ به) حدّ الشعور بالعقم، أو عدم القدرة على الإبداع.

وحيال هذا الهاجس، يلجأ منتج النص إلى عملية "تحفيزية" لما يكون قد أنتجه من قبل، من أجل استقطاب الأفكار، وتمثّل الصور، وتوليد التشكيلات اللغوية، في تناصية "خارجية" مع الغير؛ يستنجد بما أبدعه، بعد ما يكون قد تفاعل معه سابقا، في محاولة امتصاص بريئة، وقد تكون ماكرة في بعض الأحيان.

وقد يكرّر منتج النص نفسه في نصوصه؛ ظنا منه في محدودية طاقته على الإبداع، وأنّ عطاءه سرعان ما تخبو شعلته، ليسلمه – بعد ذلك – إلى موت أدبي يجد مرارته في وتيرة إنتاجه. عندئذ يتجشّم عناء التكرار والاجترار، وإعادة المنجز السابق، كطوق نجاة يدفع عنه النكسة الأدبية أو يمدّ في نَفَسِه الإبداعي قليلا.

ولا يفهم من هذا الشكل من (التناص الذاتي)، إلا قصور المبدع في أداء فعله الكتابي، وإن توهّم فيه ضربا من الاستدراك المبرّر، يحمله على ضرورة تطوير فكرةٍ كان ضمّنها نصّا له سابقا، معتقدا أنّه لم يستوفها حقّها، فيرتدّ إليها إنماءً وتطويرا، أو تجليةً وتوضيحا، أو تصويبا وتصحيحا؛ كون ما أقدم عليه هو: مشروعُ نص سابق آن أوان إعادة النظر فيه، وهو أمر مشروع ومستساغ عند بعض النقاد، غير أنّ الوجه المعتم في هذه العملية: أن يكون التناص الذاتي حشوا كتابيا، وتضخيما نصوصيا، لا ينشد منه إلاّ الاستكثار الكمّي.

فمن أشكال التناص الذاتي: أن تستدعي العمليةَ التناصيةَ قناعةٌ إيديولوجية أو فكرةٌ مسيطرة أو عاطفةٌ مهيمنة، أو رؤيةٌ فنية؛ كحال أدب الالتزام (محمود درويش في شعره المقاوم مثلا..)، فيؤصّل ذلك مشروعَ الكتابة عند المبدع كظاهرة موضوعاتية*.

ومن أشكاله: أن يكون أسلوب الكتابة الذي التزم به الناص سببا في عملية تناصية ذاتية مع نصوصٍ للناص نفسه، سابقةٍ عليها أو متزامنةٍ لها، بوصفها نواة فعله الكتابي، حيث يتجلّى أثرها على مستوى التشكيل اللغوي؛ ذلك أنّ الناص يتعامل مع جهاز لغوي له خصوصيته، تتحقّق من خلاله صور التفكير، وعلى أساسها يكون أسلوبه في العرض والوصف والتصوير..، فكان حتما – عندئذ – أن يتقاطع ويتناصص مع كلّ ذلك؛

فأحلام مستغانمي، في رواية "عابر سرير"، مثلا، تكاد تتناصص مع عملَيْها السابقين: "فوضى الحواس" و"ذاكرة الجسد"، على مستوى الشخصيات، والأحداث، والرؤية السردية، والبناء الفني، من دون أن تقع في الاجترار المضرّ، أو التكرار المخلّ، مما يجعل عبارة (ثلاثية أحلام مستغانمي) عبارة مبرّرة حقا، نتيجة هذه الحوارية النصوصية الداخلية المغلقة*. ومن هنا، يغدو التناص سبيلا إلى تحقيق الخصوصية الكتابية، بما يمكن نعته بـ "الشعرية" مع (النص/ الناص) الواحد)) أو "الأدبية" مع جيل هذا الناص، وموضوعة الكتابة المهيمنة في عصره.

ومن أشكال التناص الذاتي: أن تفرض الطبيعة الجغرافية تناصها الموضوعاتي؛ فتجعل من المشتهر بهذه التيمة الجغرافية سيدا في مضمارها، ويكون من حاكاه فيها (عيالا) له إن لم يكونوا (عالة) عليه (تيمة الصحراء في روايات إبراهيم الكوني مثلا)؛

ومن أشكاله: أن يلتزم الأديب بالموقف الواحد، الذي يحمله على العزف على الوتر الواحد، الذي صنع شعريته (مثال ذلك: مفدي زكريا الذي خبت شعريته التاريخية (الثورية) مع انتهاء الثورة التحريرية)؛

ومن أشكاله: أن يتحقّق التناص في حدود الألفاظ عند الكتابة بلغتين مختلفتين، متحولا من تناص لفظي إلى تناص معنوي، قياسا باللغة الواحدة التي تفترض التناصين معا (يجد مرزاق بقطاش نفسه – حينما ينقل رواياته من الفرنسية إلى العربية – مع تشكيل لغوي جديد، فتغدو النتيجة: نواة مشروع كتابي لاحق حمل بذوره النص الفرنسي، وهو ينتظر بلورة رؤيته السردية بوصفه عملا إبداعيا جديدا).

من هنا، نجد كثيرا من الكتّاب من يدخل في تناصية متعمّدة مع كتابة له سابقة، كأن تكون للمؤلف رواية هي – في أصلِ فكرتها – قصةٌ سابقة عليها، ومثل هذه المحفزات أو المشاريع الكتابية الأولى نجدها شائعة في منجزات سرد جمال الغيطاني؛ إذ إنّ قصته: "هداية الورى لبعض مما جرى في المقشرة" مثلا، قد تناصت مع رواية "الزيني بركات" بشكل ملفت، وكأن الرواية ليست إلاّ توسعة وتفصيلا لهذه القصة.

وكما تحدث هذه التناصات على مستوى المضمون، فقد تحدث على مستوى الأسلوب؛ لكثرة ما يكون المؤلف قد نسج من نسوج كلامية، تكوّن لديه – بحكم العادة – علامة أسلوبية تسمه، وتميّزه؛ فليس "**التناص – في حقيقة شكله وجوهره – إلاّ تكرارا أو ضربا من التكرار؛ إمّا بلفظه، وإمّا بنسجه، وإمّا بمعناه، وإمّا بها جميعا، وإمّا بالتضاد والاعتراض..**" (مرتاض، 1998، صفحة 390).

وقد يحقّق التناص "الذاتي" تلك العلاقة الوجودية، التي يستشعرها الناص في نصوصه، كذلك الشعور الذي وجده (تزفطان تودوروف)، أثناء معاودة قراءة ما كتب:

"**عندما أعيد قراءة نصي.. أحسّ.. أنّ أحدا آخر هو الذي كتبه.. هذا الشخص يتّخذ موقفا تاريخيا.. وإذا ما أعدت كتابة الكتاب، سيكون ذلك من أجل محو آثار الزمن، ولأجل الشخص ينزلق من التاريخ إلى داخل العلم، غير أنّ ذلك سيكون من قبيل الوهم، إذ سأكون قد عوضت علامات الماضي بعلامات الحاضر، بالخضوع العجيب لسراب التمركز حول الذات، حيث يتعادل الصفر مع اللا– متناهي، ويصبح الحاضر خلودا..**" (تودوروف، 1990، صفحة 10).

وقد تكون هذه التناصية الذاتية في النصوص الشعرية أكثر منها في النصوص النثرية؛ لطغيان الانفعالية العاطفية، التي – غالبا – ما يسيّجها العقل، والبناء المنطقي في العمل السردي، إلى جانب إكراهات "النظمية"، التي تحدّ من انسيابية الدفق الشعري؛ نتيجة سلطة القالب الإيقاعي*، وخاصة سلطة (الوزن والقافية). ولقد أشار عبد الملك مرتاض إلى هذه التناصية في الشعر، بقوله:

"**.. التكرار الذي يحدث لدى ناص واحد، عبر قصيدته أو قصائده، من حيث يشعر أو من حيث لا يشعر.. ويدلّ مثل هذا الصنيع على الاحترافية النسيجية أو على ما يمكن أن يطلق عليه ذلك، أي يدلّ على أنّ الشاعر، لكثرة ما نسج من نسوج كلامية، تكون لديه ما يشبه الأسلوب الذي يلازمه، ولا يزايله، ويقارفه ولا يفارقه..**" (مرتاض، 1998، صفحة 390).

إنّ مثل هذه التناصات، قد تحدث على مستوى المضمون، وهو شكلها الشائع، لكنّها قد تحدث على مستوى النسيج اللفظي نفسه.. ولمعترض أن يعدّ هذه التناصات في باب التكرار لا من باب التناص، والذي يذهب إليه ... يكون كمن وقع فيما فرّ منه؛ أرأيت أنّ التناص في حقيقة شكله وجوهره ليس إلاّ تكرارا أو ضربا من التكرار، إمّا بلفظه،

وإمّا بنسجه، وإمّا بمعناه، وإمّا بها جميعا، وإمّا بالتضاد والاعتراض ... وفي كلّ الأطوار لا يستطيع أن يمرق من جلده، ولا أن يتنكر لوصفه، فيخرج من دائرة التكرار.. (مرتاض، 1998، صفحة 392).

وقد يصعب القبض على التمظهرات التناصية في النصوص، ذلك أنّه "قد يكون من قبيل العبث أن يركض القارئ (الدارس) وراء سراب الإشارات: الظاهرة والضامرة، المبثوثة في [المتن].. لأنه، مهما كانت حصيلة هذا القارئ من التجارب والمقروءات، ومهارات التقفّي، فلن يقوى على استنفاد كلّ الرسوبات والتشكلات (الجيو- مورفولوجية) داخل النص، كون المتناص هو خطة قائمة على الإرباك والتشويش، طالما أنّه يتّخذ تمظهرات شتى.. إذ إنّ المقطع التناصي قد يكون صريحا (استشهاد، اقتباس، تضمين..)، وقد يكون مضمرا (معارضة، محاكاة، بارودیا..)، وقد يكون الأمر على صعيد الأشكال (جنس أدبي معين)، أو على صعيد المضمون (موضوعة مشتركة). (الدايم ربي، 2004، الصفحات 17-19).

4- خاتمة:

لقد انتهت أغلب نظريات "علم النص" إلى أن النص الأدبي، ما هو إلاّ نتاج لغوي خالص، يعمل وفق آلية متموقعة داخل حدود اللسان، وأنّ النص بنية قائمة بذاتها، منغلقة على نفسها، محتكمة إلى قوانين داخلية تؤطرها، يحقّق النص من خلالها "أدبيته".

ويطرح مفهوم الحوارية (الباختيني) مشروعا متكاملا، يتعلّق بتحديد خاصية التناص وفق المفهوم (الكريستيفي)، من حيث إنّها صلة تنعقد بين نص ماثل بين أيدينا، وبين نص أو نصوص متباعدة زمنيا، أو متزامنة – على الأقل – لا عن إعادة وتكرار، وإنّما عن تمثّل واستحضار، وهو ما يتحدّد في أشكال المعارضة، والتحويل، والتحوير، وفق مقتضيات فنية خالصة، ليغدو امتدادا لهذه النصوص السابقة أو خلقا لنص جديد بعدها.

هذه المحاكاة تتحقّق ضمن منحى مباشر: يقوم على المحاكاة الغيرية، عبر تناصية خارجية تكشف عن مرجعيّتها، ومنحى غير مباشر: يقوم على المحاكاة الذاتية، عبر تناصية داخلية دقيقة معقّدة، ليغدو النص الجديد معها مجموعة أصداء للغات وثقافات مختزنة، تمْثلُ، عند الاستدعاء الكتابي، من غير "تنصيص"، بحيث تغدو العملية الإبداعية – تحت مفهوم التناصية – أشبه باكتساب ملكة فنية جديدة، وكأنّ التناص قدر محتوم عند الكتابة.

5- المراجع:

- مارك أنجلو / جيرار جنيت (1998)، دراسات في النص والتناصية، ط.1 (حلب)، مركز الإنماء الحضاري.
- رولان بارت (1993): درس السيميولوجيا، ط.3 (الدار البيضاء)، دار توبقال.
- تزفطان تودوروف (1990): الشعرية، ط.2 (الدار البيضاء)، دار توبقال للنشر.
- حسن محمد حماد (د.ت)، تداخل النصوص في الرواية العربية، ط.1 (القاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الرحمن بن خلدون (1984): المقدمة، ط.1 (تونس / الجزائر)، الدار التونسية للنشر / المؤسسة الوطنية للكتاب.
- الحبيب الدائم ربي (2004): الكتابة والتناص في الرواية العربية (دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، ط.1 (الرباط)، منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- ناتالي بييقي غروس (2012): مدخل إلى التناص، ط.1 (دمشق)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- ابن رشيق القيرواني (1996): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط.1 (بيروت)، دار الهلال للطباعة والنشر.

- عبد الملك مرتاض (1998): السبع المعلقات – مقاربة سيميائية انثروبولوجية (دمشق)، اتحاد الكتاب العرب.
- أبو بكر مرزوق (2016): التناص والنص التراثي في روايات جمال الغيطاني (رسالة غير منشورة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الدراسات النقدية التطبيقية)، جامعة الجزائر (2)، الجزائر.
- خليل الموسى (1996)، التناص والأجناسية ، مجلة الموقف الأدبي، مجلد 26 (عدد. 305)، دمشق.
- شكري الماضي (2012/12/14): الرواية العربية في أزمة (ضمن: النقد والرواية.. علاقة إشكالية ومسارات متشعّبة) المحاور: **جعفر العقيلي/ بثينة جدعون**. الموقع: http://www.alrai.com/article/556916.html.
- سعيد يقطين (2001): انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط.2 (الدار البيضاء)، المركز الثقافي العربي.
- Gérard Genette (1982): Palimpsestes (Paris) , Ed. Seuil.

6- الإحالات:

---

* هناك من الأصوات النقدية ما ينتصر لفكرة عدمية المعنى في النصوص، انطلاقا من فلسفة التشكيك في كلّ شيء، ذلك ما روّجت لها تيارات ما بعد البنيوية، حين تساءلت – في شكّ يختلف عن الشكّ الديكارتي، الذي يقصد به الوصول إلى المعنى– عن "هوية المعنى"، وعن "وجود المعنى في الأشياء"، تمهيدا لتقبّل فكرة "عدمية المعنى"، المرتبطة بفلسفة (التنوير)، التي راجت منذ القرن التاسع عشر، عندما تشكَّكَ المفكرون بالنزعة الإنسانية، ثم تبلورت في القرن العشرين.

* Genette (Gérard): Palimpsestes, Ed. Seuil, Paris, 1982, pp. 8 – 12.

* مثلُ هذه القناعات نستشفّها عند أحلام مستغانمي، من خلال هذا الملفوظ السردي: "**أجمل حب هو ذاك الذي يأتي دون أن نبحث عنه**"، ومقابله في رواية لها أخرى: "**أليس الحب يأتي حين نبحث عن شيء آخر؟**"، حيث لم تكد هذه التناصية تخرج عن عملية: إعادة كتابية أو تكرار فني لا يوهم – بالضرورة – بكساد فكري، أو فقر أسلوبي، بل إنّ الكاتبة تحمّلت في جوهرها قناعة فكرتها في الحب، التي لم تتغيّر فيها وجهة نظرها، وإنْ تغيّرَ التشكيل اللغوي؛ ذلك أنّها نظرت إلى الحب، في الموضعين من روايتيها، فعبّرت عنه بصيغة واحدة.

* إنّ هذا الاستعمال الارتدادي للحوارية، لا يحمل تناقضا استعماليا، بحجّة أنّ الحوارية (الباختينية) هي انفتاح نحو الخارج، وليس ارتدادا إلى الداخل؛ ذلك أنّ هذا المستوى التناصي (الداخلي) هو امتداد طبيعي لـ (تناص خارجي) حتمي، كون المبدع – بعد هذه المرحلة – لا يملك إلاّ التحاور مع نصوص خارجية (بعيدة عن عصره، أو متزامنة معه)، وهذه هي حلقة الوصل بين قطبي الداخل والخارج.

* قد تخفّ حدّة هذه الإكراهات حينما يكون الكلام عن القصيدة الكلاسيكية، وما تفرضه من شروط نظمية على الشاعر، حيث لا يستطيع المبدع أن يترك حبل التدفّق الشعري على عواهنه دون أن يراعيَ ما اشترطه أهل "العروض" في باب القافية، إذ لا يجب عليه أن يقع فيما قد يعدّ من عيوب القافية؛ كالإيطاء مثلا.