التناص في الدرس النقدي الحديث
(إشكالية التنظير والممارسة)

د. فاتح حمبلي
المركز الجامعي العربي بن مهيدي بأم البواقي

تمهيد:

إن النقد الغربي لم ينتج مفهوما واحدا للتناص فمنذ ظهر المصطلح للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كريستيفا ومحاولات استخدامه وتطويره، لم تتوقف، حتى رصد مارك أنجينو Angenot في عام1983م أكثر من أربعة عشر مفهوما للتناص، مما يعني أن التناص أصبح رواقا يدخل منه الناقد إلى القضايا النقدية التي يريد مناقشتها حسب اشتغاله الإيديولوجي أو الجمالي، وحسب أفقه المنهجي الذي ينظر منه إلى النص الأدبي.

من هذا المنطلق نحاول في هذا العرض أن نقف عند أهم أعلام النقد الأدبي الحديث الذين احتفوا بفكرة التناص لنتتبع حركة نمو هذا المصطلح وتطور مفاهيمه تنظيرا وممارسة ابتداء في الدرس النقدي الغربي وصولا إلى استخداماته في مباحث النقد العربي المعاصر مرورا بإرهاصاته الأولى في نقدنا العربي القديم.

1- التناص في النقد الغربي

أ- التناص عند الشكلانيين الروس (باختين والحوارية)

لقد رفض الشكلانيون النظر إلى النص من الخارج، وذلك على اعتبار أن المكونات الداخلية للنص هي نقطة الانطلاق التي يمكن من خلالها تقييم هذا النص. ومن ثم تصبح هذه المكونات بؤرة لتواصل الحاضر الموجود مع الماضي السالف. يشير جاكبسون (Jakobson) إلى أن نظام التزامن الأدبي يتضمن هذا التواصل << فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان –أ: نزعة تقليد القديم كواقعه أسلوب، أي الخلفية اللسانية والأدبية نحس بها كأسلوب متجاوز، – ب: الميولات التجديدية في اللغة وفي الأدب، والتي نشعر بها كتجدد للنظام >> [1].هكذا يكتسح مفهوم النظام التزامني مفهوم الحقبة نظرا لدينامية النظام التزامني لأن هذا المفهوم، لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت من فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة .....>>[2]، لقد أصبح النظام التزامني أمارة على ولوج نصوص من حقب سابقة، وآداب مختلفة، بحيث تدخل فضاء النص على أنها جزء من تكوينه. ولعل هذه الملاحظة تفسر أكثر من مرحلة تاريخية داخل النص، تختلف، وقد تتشابه مع مرحلة الإنتاج.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

ثم يمضي جاكبسون معلنا ثورته على كل ما يقع خارج النص، فيعلن أن موضوع علم الأدب هو الأدبية [3] أي إن النصية شيء، وحياة الكاتب، والنزاعات الفلسفية، و الميولات الدينية...إلخ شيء آخر.النص ذاته،ولا شيء سوى النص هو محور اهتمام الشكلانيين الروس،وهو أيضا نقطة انطلاقهم في عملية تفسير النصوص ونقدها .

لقد مهد الشكلانيون لمسألة التناص، على الرغم من عدم تعرضهم لهذه المسألة.لكن هذا لا ينفي أنهم تلمسوا المكونات الداخلية للنص، ووضعوا تصورا جديدا للشكل، يعكس التطور المستمر في تنظيرا تهم، كما يشير بفهم مغاير للآراء التقليدية التي تفصل الشكل عن المضمون.ويعد شكلوفسكي chklovski بالخروج من إطار المفهوم التقليدي بقوله<<إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي يكون قد فقد صفته الجمالية>>[4]. ومن ثم يحمل الشكل الجديد على حد تعبير ايخنباوم:Ikhen-boum<<ملامح جديدة مستمدة من الدينامية التطورية، والتنو(5).ستمر....، فلقد اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة، وأن شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته>> [5].وهكذا اتجه الشكلانيون إلى التناص من خلال ثورتهم الأدبية على محتوى الشكل.

وعلى الجملة نجد دراسة الشكلانيين الروس في هذا الميدان امتدادًا لها بالنسبة إلى علاقة النص بالمحيط الثقافي، الذي يتشكل منه هذا النص، حيث تظهر دراسات تنحو نحوهم بطريقة خفية أكثر منها صريحة.ولكنها في الحالتين لا تستطيع التملص نهائيا من أفكار الشكلانيين الروس.

وسوف تكتسب الحوارية الباختينية مكانة، تدل على التعدد والتنوع داخل النص، يمهد لها، ويومئ إليها فهم متعمق بتنوع الخطابات واللغات، على الرغم من عدم استخدام باختين Bakhtine مفردة <<التناص>> .

عبر هذه اللغات يتقدم باختين، ويتطور نحو هدف، وهو الحد من هيمنة المبدع، فاللغة هي التي تتقدم إلينا دون وسيط.<< إن الكاتب صار محايدًا، لا ينتمي إلى أي لغة، على الرالقصصي.تعدد اللغوي داخل السياق، وعلى الرغم من اقترابه من جميع المستويات اللغوية، إلا أنه لا ينتمي إلى أي منها >> [6].هذا التنوع هو الذي يحدد المتغيرات التي تطرأ على الشكل القصصي.

وسترد هذه المقولة عند بعض النقاد مثل بارت، كما سيأتي، ولأهميتها، فإن باختين يعد من أهم المنظرين لطمس معالم الكاتب(مبدع النص)، أو الحد من هيمنته.ولعل هذا يعني التركيز على لغة النص الأدبي، دون الاهتمام بالمؤلف.تقع داخل هذه اللغة علائق حوارية متعددة منها العلاقة الحوارية بين متكلمين<<يمكن قياس هذه العلاقات(التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار>>[7]، و يشير تودوروف Todorov إلى أن جميع العلاقات التي تربط تعبيرًا بآخر، وبصورة أساسية علاقات تناص، أو ما يسميه باختين بالتواصل اللفظي.لكن معظم هذه العلاقات لا تتخذ صورة مباشرة، فثمة علاقات ترتبط ببعضها البعض بشكل غير مباشر.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

من هنا ذهب باختين إلى أن اللغة مليئة بالنوايا الأجنبية، ومسكونة بكلام الآخر. ومن ثم ليس، بصفتها دخولها الدائم في تعارضات وتصادمات، بحيث لا يمكن النظر إلى هذه اللغة على أنها لغة أحادية.<<إن اللغة، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعى الفنان بالكلمة، لم تكن أبدًا لغة وحيدة >> [8] .إنها لغة (مجتمعية) تحيا بالتفاعل اللفظي بين الأفراد، بداية من التلفظ القائم بين متكلمين داخل بيئة اجتماعية، ثم يدخل هذا التلفظ في حوار، بل حوارات مع ملفوظات جمة، تساهم جميعا في إنتاج الخطاب.<<ولكي يشق الخطاب طريقة نحو معناه وتعبيره، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع بعضها الآخر.وداخل هذه الصيرورة للصوغ الحواري، يستطيع أن يعطي شكلا لصورته ولنبرته الأسلوبيتين>>[9] .

وفي خضم هذه الحوارية يمكن الوقوف على الطابع الأسلوبي للمتكلم، ويمكن أيضا التنبؤ بالدلالات، التي تحملها هذه التعبيرات.

لقد ذهب باختين إلى ما هو أبعد شأوا، حيث نظر إلى الحوارية على أنها تشتمل على جميع الخطابات السابقة (الموجودة من قبل)، بل والمحتملة أيضا.فليس ثمة لغة بكر.ومن ثم فكل ما يقع في دائرة التواصل اللفظي– حسب باختين– يحمل بعدا تناصيا، يدخل من خلاله محيط المواجهة مع الآخر. وهكذا، فلا شيء يفلت من زمام هذه الحوارية ، التي استحوذت على التلفظ من أدناه إلى أقصاه.كل ما يستخدمه المبدع سبق استعماله. و لكن هذا لا يعني عدم قدرة هذه الملفوظات على الخرق، وإعادة تركيب الخطابات حسب حاجة الواقع الجمالية، فـ<<الفنان– الناثر– يشيد ذلك التعدد اللساني الاجتماعي حول الموضوع بما فيه الصورة المكتملة، المشبعة بامتلاء الأصداء الحوارية فنيا لجميع الأصوات و النبرات الجوهرية الموجودة في ذلك التعدد>>[10] ، <<حيث أن كل خطاب يواجه خطابا آخر ، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلاً حيا،قويا، معه.وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب، بكلامه الأول، عالما بكرًا، لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتحود كان يستطيع أن يتجنب تمامًا هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين. و هذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس، التاريخي، الذي لا يستطيع إلا بطريقة اصطلاحية، وفي حدود معينة فقط >[11].لقد استوعبت الحوارية لدى باختين تاريخ اللغة.وهذا نفسه ما لمسه تودوروف عند باختين حيث أشار إلى أنه<ليس هناك تلفظ مجرد من بعد تناص>[12].

هذه الدينامكية، التي تتمتع بها الحوارية، كما يمكن أن نتخيل، تمثل انتعاشًا تبادليًا بين اللغة، وبين الواقع، ثم يتوصل هذا الانتعاش ليجد ضالته في النص، الذي يهيئ لها فضاء، تتنوع فيه اختلافا وتشابها لتحقيق خاصية أسلوبية مرتبطة بطبيعة الصياغة، أو بطريقة بنائها في هذا النص– من هنا تصبح هذه الحوارية مشكلة لحيز من أشكال التناص يتمثل في تعددية المعنى الناتجة عن ثنائية الأصوات الكائنة في تلك النزعة الحوارية. ويدخل في دائرة الحوارية الباختينية أيضًا التعدد اللغوي في النص. لم تقتصر العلاقة الحوارية

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

على اللغات الأدبية فقط، بل ثمة مجال للتحاور مع الأجناس غير الأدبية أيضًا.ما دامت< اللغة لا تحيا إلا بالتبادل الحواري> [13]

تشكل هذه الأجناس عنصرًا من عناصر بناء النص ، ثم تتكامل مع غيرها من العناصر لتشكل امتدادًا معرفيًا يشي بالتجدد الدائم والتطور المستمر،وذوبان الأجناس في بعضها بعضًا ، على الرغم مما بينها من تنافر،ويشير باختين إلى هذا التعدد بقوله< إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها كل جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية ، أو خارج أدبية ... >[14].بل إنه يستبعد أن يكون ثمة جنس تعبيري واحد لم يسبق مزجه بجنس أدبي آخر[15].لا يخلو هذا التعدد من رؤى متنوعة، حيث يحمل كل جنس تعبيري خاصيته الأسلوبية، التي تتجاور في النص مع غيرها من الخصائص المختلفة لتشي بشكل فني مسكونا بآثار الفنون الإنسانية، معلنًا تحطيم ما بينها من الحواجز.هذا الشكل الفني هو بلا شك انعكاس لخلق عالم فني جديد قائم على التحويل المتواصل لما سبقه من ملفوظات.

هذا هو مناخ الحوارية عند باختين، وكما هو واضح فإنه مناخ يعنى بتصوير أشكال الوعي المختلف في النص، وهي أشكال—على اختلافها حسب طبيعة النص— ذات قيمة دلالية. من هنا كان التعدد الصوتي في إبداع دوستويفسكي— على سبيل المثال— ممهدًا لبلورة ملامح الحوارية كما أراد لها باختين، ثم طورها فيما بعد لتتجاوز اللغة إلى الجنس الأدبي، ومن ثم يمكن القول بأن التناص موجود في اللغة، وفي الأجناس الأدبية، ولم يقتصر على الخطاب وحده، كما لاحظ تودوروف لدى باختين [16].

وهنا تطرأ تساؤلات حول: لماذا استبدلت كريستيفا، مفهوم الحوارية بمفهوم التناص؟، وهل يعني هذا قصورًا في المفهوم الباختيني بالنظر إلى المفاهيم التي طرحتها كريستيفا؟ أم يعني صرف الدارسين عن الدراسات القيمة التي قدمها باختين ببزوغ مصطلح جديد ينتسب إليها، على الرغم من عدم غياب التناص نهائيًا عند باختين؟< إن التناص ليس غائبًا أبدًا، وبعض أشكاله فقط يمكن أن تكون غائبة >[17]، وبصيغة أوضح من أين جاء التناص إلى كريسيفا؟ .

يبدو أن ما ذهب إليه تودوروف يضع يد البحث على موقع الحوارية من التناص، أو يفسر لماذا استعملت كريستيفا التناص؟

تمثل الحوارية إحدى صور التناص، مما يعني شمولية المصطلح الجديد، واستيعابه لأشكال عديدة من العلائق بين النصوص.

ب– التناص عند جوليا كريستيفا (الإنتاجية النصية)

لم يأت التناص عند كريستيفا من فراغ، ولا يمكن لناقد أن يتناول هذه المفردة << تناص >> Intertexte بالدراسة دون التوجه شطر مفهوم الحوارية النابعة من لدن باختين، وعلى الرغم من التسليم بهذا كله، فاللافت أن كريستيفا توجهت بالتناص وجهة دلالية تتحكم في التوالد المستمر للنصوص، وفي إنتاجها، على اعتبار أن هذه النصوص مشيدة من المعارف الإنسانية. بالإضافة إلى جهودها المتواصلة منذ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

أواخر الستينيات لتثبيت هذا المصطلح في النقد الفرنسي.< لقد ظهر التناص في فرنسا في أواخر عام 1960، وأصبح أوسع انتشارا كطريقة في التفكير بالنسبة لكيفية إنتاج النص الأدبي، وكيف يكتسب هذا النص معانيه(دلالته)>> [18]. ويذكر أنجينو أن كريستيفا قد منحت التناص مدلولات واسعة، وذلك بتدعيم فكرة الانتقال من داخل النص إلى خارجه، وإعادة النظر في المفاهيم القديمة(المرجع، مصادر تكوين النص، الأصول).<<إن التناص لم يأت من عند باختين وعلينا أن نعتمد مصطلح كريستيفا.ولقد رأينا أن التناص لم يظهر كمصطلح سنة 1966 إلا لتعريف أو لتحديد مصطلح آخر هو إيديولوجيم Idéologèmeالذي يعرف بشهرة أقل>> [19].

نحاول هنا أن نحدد خطوات كريستيفا التي صاغتها لوضع مفهوم التناص منذ أوليات التنظير حتى تطوير هذا المصطلح. إذ كان الإيديولوجيم هو المصطلح الذي اشتقته كريستيفا من ميخائيل<<باختين>>[20].فالتناص من إنتاج المعجمية الكريستيفية . وعلى الرغم من وضوح هذا التحديد فقد تداخل المصطلحان لدى كريستيفا، فهي تطلق على تقاطع الملفوظات في سياق نص معين اسم الإيديولوجيم<< وسنطلق على تقاطع نظام نصي معين– (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي الذي يمكننا قراءتها(ماديًا)على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية>> [21].

تنظر كريستيفا إلى الإيديولوجيم بنظر التناص مما يعني أنها تقصد من وراء الإيديولوجيم تحديد التناص. وليس أدل على ذلك من غياب المصطلح الأول نهائيًا، وانفراد النص بآراء كريستيفا حول تقاطع النصوص. لقد وضعت كريستيفا يدها على تلمس التناص عند تناولها بالتحليل لقصة << جيهان دوسانتري Jehan de Saintre للمؤلف "أنطوان دولاسال" وذلك بإشاراتها الواعية إلى التعدد الصوتي وتماهي أشخاص القصة في شخصية الراوي، يتصاعد هذا كله عبر جدلية صاعدة،.الخطاب خلالها إلى خطاب ذي ثنائية ملتبسة، يصدر هذا التعدد عن صنفين من الانزياحات يؤول أحدهما إلى الوصف الصادر عن ملفوظ البائع الذي يمتدح بضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال وتصبح الكلمة الصوتية، والملفوظ الشفوي نفسه كتابة، حيث يخترق الأخير من جانب خطاب الشعارات التي تمارس في الساحة العامة بهدف الإخبار، فتصبح واقعًا ملموسا <<مكتوبًا>> ويعود ثانيهما إلى الشاهد أو الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، وفي هذا الصدد استشهد أنطوان دولاسال بـ <<أوغسطين، وسان برنار، وسان بول، وابن سينا...إلخ >> [22] .يتعاون هذا التنوع على توسيع فضاء المعنى في مشهد قائم على استخدام عبارات مزدوجة المعنى بهدف توجيه النقد، أو قد يحمل على السخرية من التعاليم الدينية الصادرة عن الكنيسة، إنه انتهاء لقانون الكتابة الرسمية، وهنا يمكن للقارئ أن يلاحظ صدى باختين في قراءة كريستيفا لقصة أنطوان دولاسال، ولعل هذا يعني أن تخلص كريستيفا نهائيًا من مفهوم الحوارية لم يأت مرة واحدة.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

من هنا يتحدد التناص لديها على أن<< كل نص هو تشرب (امتصاص) وتحويل لنصوص أخرى >>، كما في عرض كلر Culler لأفكارها، ونعين من خلال هذا التحديد الذي جاءت به كريستيفا أن النص مجال منفتح أمام التأويلات المختلفة، حيث إن استقباله للنصوص، بغض النظر عن آلية التفاعل، ينم عن كونه نمطًا منتجًا، لا يمكن إدراكه من خلال الكتابة الخطية.

إن هذا يعني أن التناص لا يتشكل كبناء من خلال لغات تتقاطع وتتداخل مع بعضها بعضًا، أو يقوم على اختراق شكل فني لشكل آخر داخل سيرورة النص، بل إن الذي يمكن فهمه من اقتراح كريستيفا هو أن التناص داخل النص يكمن في إنتاج المعنى وتحويله.

ومن خلال هذا الفهم يمكن معاينة التناص لديها برؤية شمولية. تقول كريستيفا << إن كل نص يتخذ شكل موزايكو من الاقتباسات. كل نص هو امتصاص لنصوص أخرى، وتحويل لها. وفكرة التناص من شأنها أن تحل محل فكرة تدخل الذوات Intersubjective. إن النص لا يمكن إلا قراءته متصلاً بنصوص أخرى، أو في مواجهتها. هذه النصوص التي هي بمثابة الأساس الذي يمكن من خلاله قراءة النصوص، وذلك بتأسيس التوقعات من تبيين الملامح البارزة وإعطائها بنية. ومن ثم فإن تداخل الذوات – المعرفة التي تبرز إلى الوجود أثناء القراءة – إنما هي وظيفة هذه النصوص الأخرى >> (23).

وانطلاقًا من هذا الفهم الشامل، يتحقق التوجيه المزدوج للتناص، يظهر الأول فوق سطح الكتابة، حيث العلاقة التي تربط نصا بنص، أو نصوص أخرى، ويجلى الثاني في مستوى متعمق خلف الكتابة الخطية عندما تؤول نصوصا غائبة إلى جمل واسعة من المعارف المختزلة، التي يتجلى وجودها الفعلي من خلال القراءة، تلعب هذه النصوص دورًا فعالاً في تأسيس دينامية النص، بل تغدو بنية محتمل، غير قابلة للتحقق. بالإضافة إلى عدم بقائها عند خط واحد مع حركة النص فتارة تعارضه، وتارة تتماثل معه.

بهذا التصور، يمكن الكشف عن علاقة الكتابة بالقراءة في النص، حيث يعود التناص – حسب كريستيفا – إليهما معًا، أو هو المحصلة النهائية لتشكيلهما داخل النص. من هنا يصبح التناص مجالاً لإنتاجية نصية، تشي بـ << إنجاز كتاب يصنع ويدمر نفسه في سيرورة تعالق أطراف متعارضة أو متناقضة، ليس بالإمكان إخضاع هذه الإنتاجية اللامتعددة لإجراء تحقق << ذا فعل محتمل >> (24). أي تصبح علامة مطمورة في بنية النص (غير مقروءة).

هكذا صار التناص بمعناه الواسع لدى كريستيفا علامات غير مقروءة، لا يمكن للكتابة أن تعطي أدنى انطباع حولها، كما لا يمكنها أيضًا تحديد معنى ثابت، أو التوجه نحو حقيقة ما، إن التناص حركة لا متناهية، تدمر الخط، وتهدم لتعيد البناء، لتمكننا من قراءة أخرى مغايرة، توجد في مستوى آخر غير الملموس. أما المستوى الجديد فهو منتوج التناص.

لقد وضعت كريستيفا اللبنة الأولى لفهم التناص فهمًا جديدًا يلائم التغيير المصاحب للامتداد الزمني من باختين في العشرينات إلى أوائل السبعينيات. ومن ثم يمكن النظر إلى أفكار كريستيفا حول التناص

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

باعتبارها الأم الرؤوم، التي رضعت من ثديها (الثورة)التي قامت حول التناص. وهنا تجدر الإشارة إلى أن ثمة أفكارا كثيرة حول التناص أفادت من كريستيفا. فعلى الرغم من تبادلات الأسلوب، فقد ظهرت دراسات كثيرة تركز على ملمح جوهري في تعريف كريستيفا وهو << إحالة النصوص إلى نصوص أخرى >>. و اللافت أن هذه الجملة تدل على جميع مظاهر تداخل النصوص؛ حيث تصبح قاسمًا مشتركًا بين النقاد الذين جاءوا بعد كريستيفا. << إن مصطلح التناص Intertexte له معنى محدد جدًا وخاص عند السيميوطيقيين من أمثال بارت، وجينت، وكريستيفا، وريفاتير، ومعناه عند كل واحد منهم يختلف عن معناه عند الآخر، على أن المبدأ المشترك بينهم جميعًا هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن العلامات تشير إلى علامات أخرى، وليس إلى الأشياء أنفسها على نحو مباشر، والفنان يكتب أو يرسم فلا يكتب أو يرسم من الطبيعة ولكن من طرائق من سبقوه في تحويل الطبيعة إلى نص، أو (جعل الطبيعة نصًا) >> [25]. والواقع أن كريستيفا كانت نقطة الانطلاق، خاصة للنقاد السيميوطيقيين، لكن ما طرحه شولز هنا مهم جدًا. أما مرجع أهميته ففي جعل الطبيعة نصًا يعزف على أوتار هذا النص كل مبدع يجد في نفسه موهبة فذة، تسمح له بأن يبرز على هذا الوتر لمسته الذاتية، لتضاف إلى لمسات من سبقوه في العزف على الوتر نفسه. هذا الخروج عن محيط التكرار هو ما يكفل حرية التناول، وفي الوقت نفسه يمكن لهذا الخروج أن يمحو الطريق غير المعترف به في توظيف النصوص السابقة على النص.

ج– التناص عند رولان بارت (موت المؤلف)

من أهم النقاد السيميوطيقيين الذين أفادوا من كريستيفا الناقد رولان بارت << Roland Barthes>>، وذلك من خلال وجهة نظره عن النص. ذهب بارت إلى ضرورة اختفاء المؤلف. لم يعد المؤلف خلاقًا، مبدعًا عظيمًا ينسب إلى نفسه ما بداخل النص. لأن النص << ينتمي لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة >> [26] إذن فالنص ينسج من المحيط الثقافي، ويرى بارت أنه << جيولوجيا كتابات، وقراءة ألتوسير Althsuer>> تصبح فنًا لـ <<كشف ما لا يكشف في النص نفسه الذي تقرأ والعلاقة مع نص حاضر بغياب ضروري في الأول >> [27]. واللافت أن آراء بارت حول النص قد أخذت طابعًا تناصيًا، وذلك أن إعادة قراءة العبارة الأخيرة في الفقرة مرة ثانية تعطي انطباعًا بفكرة << تداخل الذوات>> لدى كريستيفا، هذا الكشف ينفي ارتباط النص بإشارات محددة وأمام اتساع المجال الإشاري للنص تنتفي فكرة أبوة النص، أو انتمائه إلى أي من المصادر السابقة عليه، وفي هذه الحال تمكننا قراءة النص من اكتشاف أشياء لم نطلع عليها من قبل عبر فاعليته المستمرة.

يهتف (جان لوى بودرى) أن << مفهوم الموضوع. ذاته ينفجر، تقول –كريستيفا–، ليصبح صلة وصل بين معرفة وممارسة >> [28]. ويعي << سولرز Solers >> فكرة كريستيفا فيكتب << كل نص يقع في مفترق نصوص عدة يكون في آن واحد إعادة لقراءة لها، وامتدادًا، وتكثيفًا، ونقلاً وتعميقًا >> [29]. ويستبعد << جان جوزيف غو >> Jean Joseph cox فكرة المرجع Referant <<

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

إذ الكتابة لا ترتبط بمرجع، ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية. التي ليس لها استشهادًا >> [30].

ومع مطلع السبعينات يهجر المصطلح النقد الفرنسي، حيث اتسع اهتمام النقاد بالتناص انطلاقًا من الحاجة إلى الوقوف على هذه الظاهرة الجديدة في النقد الأدبي، تلك الظاهرة التي كشفت كريستيفا أغوارها، وحددت ملامحها.ولكنها لم تتوقع أنها تنتقل بسرعة إلى الأقطار الأخرى، خاصة أمريكا، وحسب أنجينو، فقد تبنى العديد من المجالات الأدبية للتناص كالبويتيقا، وجمالية التلقي.

لقد تجاوز المصطلح الشفرة اللسانية إلى الإيديولوجية بوجهة عامة. هكذا أصبح التناص داخل النص غير مكتمل بدون العنصر الخارجي ويعني به أن المقروء الثقافي جزء لا يتجزأ من تجليات النص. ولعل هذا المقروء المكمل للنص هو ما أشار إليه يورى لوتمان J.Lotman ، ويقصد به صيغة تخارج النص "L'extratexte "يكتب لوتمان << إن العلاقات الخارج نصية لعمل ما يمكن وصفها بمثابة علاقة مجموع العناصر المثبة في النص بمجموع العناصر التي انطلاقًا منها تم تحقيق اختيار العنصر المستعمل>>[31].يركز لوتمان على الشروط التي ينتج في ظلها النص ، حيث علاقة النص بأنماط ثقافية ، وعناصر خارجية ، تمثل متوالية ممتدة من النصوص التي يتناص معها النص ، وذلك بربط الأخير بالسياق الثقافي الأعم ، حيث تدخل الخلفيات السياسية والفلسفية والاجتماعية والأدبية حقل السياق النصي.

وكما اعتنى بالتناص مجلات أدبية، فقد اعتنى به أيضًا بعض المجلات المتخصصة، << وبعد مرور عشر سنوات على إطلاق كريستيفا لكلمة << تناص >> والفرضيات المتصلة بها، نشرت مجلة بويتيك << Poetique >> (الفرنسية) عددًا خاصًا من اشرف لوران جيني Jenny حول التناصيات Intertextuopites وكان الوقت قد حان سنة 1976 لتوضيح الأمر، خاصة وأن الكلمة أصبحت على كل لسان. وقد اقترح جيني إعادة تعريف التناص في العبارات التالية << عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى >> [32]. والواقع أن تحديد جيني يطل علينا من عباءة كريستيفا، وينسلخ عنها في الوقت نفسه، فهو يتواصل معها في النظر إلى علاقة النص بالنصوص الأخرى باعتبارها علاقة تحويل وتمثيل (استيعاب وامتصاص). لكنه يذهب بعيدًا عندما يصرح بأن التناص لا يهمل بعض الأنشطة غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية، << والتي تدعى: الانحال، البارروديا، الهوجاء، المونتاج، الكولاج (اللصق، المقطعية) والتي ازدهرت حول معانيها ومواضيعها العديد من الندوات والأعداد الخاصة للمجلات، ومن بين رهانات عملية التناص هذه، معرفة مدى امتداد << حقل التناص ذاته >> [33].

من هنا تقوم تصنيفات جيني للتناص إما على اقتفاء المبدع للأثر السابق، وإما تشكيل السابق تشكيلاً جديدًا بابتكار عمل جديد هو مزيج من السابق واللاحق، حيث تلتحم البنية الأصلية بالموروث الثقافي من خلال التحويل والتمثيل باعتبار التناص تحويلاً ثقافيًا، وذلك أن كل شكل فني يمكنه أن يكون الشكل السابق مع إضافة أفكار جديدة.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

ويرى أنجينو أنه إذا كانت كلمة تناص ترن بعذوبة في أسماع الكثيرين، فإنهم قلة، الباحثون الممتازون الذين هيأوا لها الطرح النظري الكفيل باستعمالها بكيفية صارمة وإجرائية إنهما بول زمتور Paulzmthor وميخائيل ريفاتير Micheal Riffaterre.

ينطلق زمتور من المحددات الداخلية لحضور التاريخ، فـ << جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص >> (34)، وبالتالي ارتبط التناص عنده بمفاهيم مثل: الحركة – التغيير – التشخيص، وهي ممارسة تشى بفهم واعٍ لتطبيق التناص بمفهومه الواسع، حيث يقع النص في ملتقى نصوص شتى، وهو قول سبق إليه كثير من الدارسين، خاصة كريستيفا.

د– التناص عند رفاتير (التناص والتأويل):

أما ميخائيل رفاتير، فقد تبنى في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناص، واستعمالها كمرتبة من مراتب التأويل. وهو تبن مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والمقروئية الأدبية، على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون Semiasis "فإن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى..، والنصية مرتكزها التناص" (35). يذهب ريفاتير إلى ارتباط القراءة بالتأويل. ليس المقصود بالقراءة هنا القراءة الخطية وإنما القراءة التي تثرى بقراءة جديدة، وبعبارة أبسط ثم قراءة مزدوجة للنصوص – حسب ريفاتير – تمكننا من خلال القراءة الخطية فك رموز القراءة التأويلية في ضوء كتابة المبدع. من هنا يتكئ التناص على العلاقة بين النص وبين مجموعة النصوص التي تلح على الذاكرة عند قراءة النص. هذه النصوص هي مرجعية النص ومرتكز التناص، ومن هنا يغدو التناص منتجًا في ضوء العلاقة بين الأنساق اللغوية في النص، وبين الدلالة سعيًا وراء إيحائية المعاني، ومن شأن هذا التصور أن يقود إلى اعتبار التناص اشتغالاً على اللغة، وحسب المفهوم الذي أعطاه رفاتير يمكن النظر إلى اللغة على أنها المادة الخام، التي ينظمها المبدع لتحمل الفكرة التي يرد توصيلها، وهنا تحمل اللغة مضمون النص، بحيث ينعكس كل منهما على الآخر.

هـ– التناص عند جيرارجينت (التناص وجامع النص)

إذا كانت كريستيفا قد اكتفت بما قدمته من دراسات حول التناص، بسبب انصرافها عن تاريخية الخطاب الاجتماعي كما يرى انجينو، فقد نشطت الدراسات حول المصطلح نشاطًا ملحوظًا مع بداية الثمانينات.حيث تمخض عن هذا النشاط البحث في تكوين التناص، وذلك ببزوغ مجالات جديدة على يدجيرارجينتG.Genetteحيث دخل التناص مع جيرارجينت ضمن أنواع التعاليات النصية.Transtextualiteومعنى الأخيرة هو كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. ويتحدد طبقًا لهذا التعريف خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي:

1– التناص، وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جيرار جينت بحضور نص في آخر كالاستشهاد والسرقة وما شابه ذلك.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

2- المناص << Paratexte >> ويقصره جينت على العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر.

3- الميتا نص<<Matatexte >>وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانًا .

4- النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق Hpertexte بالنص (أ) كنص سابق Hypotexte وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النص Architexte، إنه النمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدًا مناصيًا، وتتصل بالنوع: شعر – رواية – بحث (36).

والواقع أن هذه الأقسام في حاجة إلى مراجعة لتجنب الخلط الناتج عن رغبة << جينت >> ومن بعده << يقطين >> في اختلاق مصطلح جديد، يعلن عدم شمولية << التناص >> كما حددته كريستيفا. أما الخلط الذي وقع فيه الناقد فيمكن مناقشته في النقاط التالية:

أولاً: الربط بين التناص، وبين الاستشهاد والسرقة، والظن الراجح أنه ليس ثمة علاقة بين التناص وبين السرقة، التي استخدمها نقادنا القدامى بتحفظ شديد، أما أن يحمل التناص لدى كريستيفا معنى الاستشهاد – على حد تعبير جينت – فليس ما يؤكد هذا الاستنتاج الذي انتهى إليه الناقد. ولعل ما دفعه إلى ذلك إما لعدم فهمه لتحديد كريستيفا للتناص، وإما البرهنة على عدم فعالية التناص بربطه بهذه الأنواع التي كثر الجدل حولها. صحيح أن التناص قد يأخذ بعدًا مباشرًا. لكن ارتباطه بالسياق النصي يلغي فكرة المرجع بحثًا عن إنتاج دلالات جديدة هي من بنية النص، وهو ما يعجز الاستشهاد عن تحقيقه.

ثانيًا: الفروق بين بعض الأقسام تشي بعدم التميز، كما هو واضح في تحديد كل من << الميتا نص، والنص اللاحق>>.

فإذا كانت الميتا نص هي تعلق نص بنص، دون أن يذكره، فالنص اللاحق يعني العلاقة التي تجمع نص لاحق بنص سابق عن طريق التحويل، أو المحاكاة. إذن فكلاهما يشير إلى علاقة محددة بين نصين لا ثالث لهما. وعليه فالنص اللاحق يقول لنا إن العلاقة الكائنة في << الميتا نص >> قد تأخذ بعدًا تحويليا: إضافة – تحريف – معارضة قلب...إلخ، وهذه كلها ممارسات تدخل تحت التحويل، دون التصريح بالنص المحاكَى. وتكثف المحاكاة مسألة التحويل، وبناء عليه فهل يمكن أن نتصور علاقة بين نصين يمكنهما الخروج على هذه العلائق؟. إذن فمفهوم << الميتا نص >> يتداخل مع مفهوم النص << اللاحق >>.

ثالثًا: تقوم معمارية النص باستيعاب العلاقات السابقة، على الرغم من كونها جزءًا لا يتجزأ من أقسام << المتعاليات النصية >>، مما يوحي بتداخل وظائف أقسام التعالي النصي.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

رابعًا: يحدد جينت المتعاليات النصية على أنها تعالق نص بنصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. والظن عندنا أن هذا التعريف هو تكثيف لمفاهيم الناقد حول << التناص >> و << الميتا نص >> و << النص اللاحق >> فقط ولعل إعادة النظر فيما جاءت به كريستيفا ينفي فيما انتهى إليه جيرار جينت جملة وتفصيلاً، بل إننا نلمس في تحديد جينت أصداء كريستيفا بشكل مباشر، رغم محاولته إضافة أشكال جديدة تنهض إلى جانب التناص لتثبيت مفهوم << التعاليات النصية >>.

واللافت أن محاولة تحديد مفهوم التناص في الثقافة الغربية ما تزال قائمة على الرغم من الاختلافات الشكلية بين النقاد في النظر إلى التناص داخل النص.

يبدو أن النص– من منظورهم– منحدر من كتابات متعددة، وخطابات متنوعة، ومتداخلة أيضًا.فهم يرون في السياق النصي سياقا ممتدًا، وشاملاً. إنه سياق الثقافات، ومن هذا المنظور جاء تحديد << بيتر >> Peter للتناص << هناك تعريف أوسع للتناص، وهو التعريف الذي يشير إلى العلاقة بين الأعمال الأدبية وبين مجال عريض من الأدبية،وألوان الخطاب، نحن عادة لا نعتبرها أدبية، والتناص على هذا التعريف يمكن للناقد المنتمي للاتجاه التاريخي الجديد أن يستخدمه ليشير به إلى الوشائج بين النص الأدبي وبين ألوان الخطاب غير الأدبي الدائرة حول الثقافة المعاصرة، أو قد يمكن لناقد ما بعد البنيوية أن يستخدمه ليدل به على أن العمل الأدبي لا يمكن فهمه وقراءته إلا داخل إطار حقل واسع من العلاقات النصية، ويجعل من أي نص بعينه متناقضًا مع نفسه (غير محسوم) [37] >>.هذا التحديد الذي جاء في أواخر الثمانينات يعيد إلى ذاكرتنا ما انتهى إليه باختين حول مفهوم الحوارية << إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية، أو خارج أدبية >> كما لا يخرج عما أشارت إليه كريستيفا حول << تداخل الذوات >>. يبدو أن أي عقلية خلاقة لا يمكن أن تمحو القاعدة العريضة التي قام عليها التناص << إحالة النصوص إلى نصوص أخرى >> وبعبارة أخرى فإن أي تجنب لهذا التحديد لا يجد ما يدعمه من وجهة نظر الإبداع نفسه.

يبقى أن نشير إلى أن النقاد ينحتون بطرائق مختلفة من المفاهيم السابقة عليهم في تحديد التناص بحيث يمكن القول بأن تحديد كريستيفا تم استيعابه، ثم تقلبه في صيغ مختلفة، تشير على تشابه جوهري حول طبيعة التناص.

من هنا يمكن اعتبار الدراسات التي قامت حول التناص في الغرب ثورة بمعنى الكلمة، في طريقة بناء النص ثم البحث في آليات البناء.

3– أشكال التناص في النقد العربي القديم

من خلال المنظور نفسه يمكن التوجه شطر الأدب العربي، في محاولة للوقوف على أشكال التناص التي لفتت أنظار العرب القدامى.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

يتفق الدارسون على معرفة العرب القدامى بظواهر التناص [38]. على الرغم من عدم شيوع هذه المفردة << تناص >> لديهم. فقد نظروا في النصوص اللاحقة من خلال النصوص السابقة ، التي ينبغي على اللاحق أن يسير على منوالها ، ثم راحوا يعطون لكل وجه من العلاقات المتعددة بين النصوص << السابقة >> مصطلحًا يحدد طبيعة العلاقة، ومن ثم كثر القول عندهم في مسألة << هذا البيت منقول عن فلان ،..، وهذا المعنى من قول فلان >>.

بالرجوع إلى كتب التراث كالوساطة، والصناعتين،و أخبار أبي تمام،وأخبار أبي نواس وغيرها، يمكن الوقوف على طرق تشكيل النص، لقد ضرب النقاد على يد المبدعين من أجل وضع النص على الخريطة الثقافية لعصره، وللعصور السابقة عليه. فليس المهم إلمام المبدع بتراثه، كأن يكون على دراية بأمثال العرب وملمًا باللغة، والنحو على علم بجوامع الكلم، ولكن الأهم من هذا كله هو تنسيقه لهذه المعارف داخل النص. والقارئ في أخبار أبي نواس يمكنه معاينة مدى الصعوبة التي تتحكم في الشاعر من جانب الناقد، كما حدث بين أبي نواس، وبين خلف الأحمر، يقول خلف لأبي نواس << لا آذن لك في نظم الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوعة للعرب، مابين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فغاب وحضر إليه فقال له قد حفظتها. فقال أنشدها، فأنشده أكثرها. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر فقال له. لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها، فقال له هذه تصعب علي، فإنني أتقنت حفظها. فقال له. لا آذن لك ألا تنساها. فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأني لم أكن قد حفظتها قط. فقال له: الآن أنظم الشعر >> [39]. إذن لم تكن نظرة النقاد إلى هذه الظواهر مجرد نظرة عابرة، وإنما كانت نظرة شمولية من خلال ضوابط محكمة فالإبداع شرط جوهري، هو قراءة المبدع لتراثه، بل لابد من إلمامه بمعارف عصره حتى يصل بنصه إلى<<النص النموذج>>.لكن يجد نفسه مضطرًا لنسيان هذه المعارف، على الرغم من الصعوبة الشديدة التي واجهته لحظة قراءته لها، يطرد المبدع هذه المعارف ليبدأ إبداعه، بيد أن الطرد–النسيان ليس سهلا، ما يمكن للمرء أن يتصوره.لقد صار النسيان ذا قوة متجددة،تستمد حضورها المتجدد داخل الكتابة الجديدة، وتستمد تبريرها من ذاتها،وترفض الانزياح أمام أية معاني جديدة.

وهنا فلابد أن يتداعى على ذاكرة المبدع – بوعي أو بدون وعي – شبح ذاك الملفوظ. رغم تظاهر المبدع نفسه بقدرته على التخلص منه نهائيًا. إذن فثمة شيء يدفعه لاستعادة ما قرأه بطرق متنوعة، تأخذ أشكالا متعددة أبسطها إعادة اللفظ نفسه، وهذا الجانب مذموم ولا يقبله النقاد، وأعمق هذه الأشكال قلب المعنى، بالإضافة إلى ما يعتري العلاقات السابقة من أوجه الحذف، أو الإطناب، أو التحريف، أو الإضافة.. إلخ.

ولعل هذا كله يؤكد أن المبدع لم يعد حرًا في اختيار المعاني السابقة عليه، أو المعاصرة له وإنما كان مرتبطًا بالبحث عن دلالة جديدة، قد تكون متعارضة للنموذج السابق عليه، أو منضوية تحت أية صورة من

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

صور المحاكاة الساخرة، وذلك لأن النقاد ضربوا على أيديهم في هذه المسألة، وراحوا يعددون مواضع النقل المباشر، ويكشفون عن الجوانب التي أصاب فيها المبدع. يقول صاحب الوساطة << وأول ما يلزمك في هذا الباب ألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة ن طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد >> [40]. لقد كان هذا الموقف من جانب النقاد بمثابة دعوة للمبدعين لأن يرتعوا داخل سياق (الثقافة)، وأن ينهلوا، ويتشربوا المعارف السابقة عليهم حتى تشمل نصوصهم هذه المعارف. فليس عيبًا أن يأخذ الشاعر بيتًا، أو شطرًا، أو كلمة من شاعر آخر، ولكن الشيء الذي لا يمكن التغاضي عنه هو عدم تصرف الشاعر اللاحق فيما أخذ، فيظل ما أخذه عاريا يشي بالنقل الفاضح المجرد من المعنى، << سمعت ما قيل أن من أخذ معنى بلفظه كان (له) سارقًا. ومن أخذه ببعض لفظه كان (له) سالخًا. ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان (هو)أولى به ممن تقدمه >> [41] . ثمة، إذن، أشكال تناصية عرفها العرب القدامى منها المذموم الذي لا يضيف للسياق الجديد دلالة ترتبط بعناصر البناء. ومنها المحمود الذي لا يخلو من استعمال السابق مع إضافة أفكار جديدة. وثمة صيغ مشتركة بين الشعراء لا تدخل في هذا الباب – الذي أتحفظ كثيرًا في تسميته بـ << السرقات >> لعدم دقة المصطلح. يرى صاحب الوساطة أنه لا يدخل في مجال السرقة الأخذ بما هو << أمور متقررة في النفوس، متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر، والمقحم، كما في تشبيههم الجواد بالغيث والبحر، والحسن بالشمس والبدر، أي يستخدم التعبير نفسه للدلالة على الغرض نفسه. هذا المشترك بين الشعراء مصنف إلى صنفين، مشترك عام، كما في << تشبيه الحسن للشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته...إلخ [42]. هذا الصنف مركب في النفس تركيب الخلقة، والسرقة عنه منتفية، ثم يقول عن الصنف الآخر << وقد يتفاضل منازعو هذه المعاني لحسب مراتبهم بصفة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع بوصفه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع >> [43] كما في تمثيل الطلل بالكتاب، وتشبيه الخدود بالورد والورد بالخدود.

والواقع أن هذه الأشكال التناصية لم تخرج عن إطار المفردة أو التركيب لتأخذ إطارا شموليا، لكن هذا النسق –المفردة أو التركيب– يتميز بالقدرة على تشكيل ناتج دلالي له خصوصيته المنفردة، التي تحقق له صلاحية المفارقة للمستوى المتناص معه، بالإضافة إلى أن رعاية النقاد القدامى لها يسمح إلى حد كبير بتطوير هذه الأشكال التناصية وصبغها صبغة أشمل بالإفادة من الشكل النهائي الذي انتهى إليه تصور التناص في الدراسات الحديثة.

4– التناص في النقد العربي الحديث (تباين الرؤى والمواقف)

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

إذا جئنا إلى دراسة التناص من زاوية النقد العربي الحديث، فاللافت أن الاهتمام بمثل هذه الدراسات النصية قد بدأ يتزايد، بعد أن أخذت ملامح التناص تتبلور بشكل نهائي، وبعد أن ترسخ في ذهن الدارسين أن النص الأدبي ينسج خيوطه من محيط الثقافة، مستفيدًا من الإنتاجات المتواصلة للنصوص السابقة، والمعارف المختلفة.

وفي إطار هذه الإنجازات التي كسرت بها النصوص الأدبية حاجز التوقع، ظهرت بعض الدراسات في النقد العربي الحديث لدراسة النص من زاوية التناص.

يقع الجانب الأعظم من هذه الدراسات في نطاق الأبحاث، التي تقدم على صفحات المجلات الأدبية والنقدية، ولعل أهمها دراسة صبري حافظ << التناص وإشارات العمل الأدبي >> [44]، حيث يذهب الناقد إلى أن النص – أي نص- << لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها >> [45]، ثم يدخل النص في صراع مع هذه النصوص من خلال عملية الإحلال والإزاحة. والظن الراجح أن الناقد تأثر بمفهوم بارت للنص . وبتصورات لوتمان –عن العلاقات الخارجية المؤثرة في النص، وبآراء كريستيفا، و ريفاتير، وهارولد بلوم فيما يخص مفهوم السياق، والمجال المزدوج للتناص [46]. بيد أنّ هذا الناقد يعد في طليعة الدارسين الذين تناولوا مفهوم التناص في النقد العربي الحديث، وقد أفاد البحث من الأفكار المهمة التي تضمنتها دراسته.

ويعتبر محمد مفتاح من أبرز النقاد الذين درسوا التناص دراسة وافية في قراءته الواعية لقصيدة << الدهر >> لابن عبدون، وذلك في كتابه << تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيه التناص >>، فهو ينظر إلى التناص على << أنه ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة الملتقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح >>[47].

من البداية يضعنا الناقد أمام نص ينطوي على مستويات لغوية مختلفة، لا يمكن إخضاعها لنظام إشاري محدد، وذلك لاندماج هذه المستويات في مستويات سابقة عليها سواء كان المبدع على وعي بذلك، أم غير واع. ومن ثم يتوقف الكشف عن أبعادها في السياق النصي على ثقافة الملتقى، وقدرته على الترجيح؛ ولذا يرصد أشكال عديدة لهذه الظاهرة، فإما أن يكون(التناص) اعتباطًا، ويعتمد في دراسته على ذاكرة الملتقى القارئ، اما أن يكون واجبا أن يوجه الملتقى نحو مضامينه، وقد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة، أو مزيجًا بينهما. وينتهي إلى أن التناص محكوم بالتطور التاريخي إن في مواقف المتناصين أو في مواقف المهتمين من الدارسين.

إذن فالتناص لا يكشف عن نفسه، ولا يدل على موضعه داخل السياق بعلامتي تنصيص، وإنما يعود التعرف عليه إلى فطنة الدارس، ووعيه بما تنطوي عليه الكتابة من الإلماح إلى نص، أو مجموعة متعددة من النصوص، تنطوي تحت هذا الشكل أو ذاك من أشكال التوظيف المختلفة، كما يلفت الناقد اهتمامنا إلى

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

أن التناص قد يأخذ صورة المعارضة داخل السياق النصي، هذه الصورة التي يكتسبها التناص من خلال التماهي في العناصر النصية المجاورة في السياق النصي، تجعل النتائج التي يتوصل إليها القارئ نتائج احتمالية، تدعوه إلى إعادة النظر في الثقافة عامة، دون الانحصار داخل إطار النص.

أما عن موقف سعيد يقطين من التناص،فقد تبلور في كتابه<< انفتاح النص الروائي>> و<<والرواية والتراث السردي>>.استعمل الناقد مصطلح التفاعل النصي بدلا من<<التناص >>،والحقيقة التي يجب التنويه إليها أن الناقد ركز على قراءة جيرارجينت،كما سنلاحظ لاحقًا والركيزة الأولى في هذه القراءة هي إيثار مفهوم جديد للتناص على نحو ما صنع جينت،يقول الناقد<< إننا نستعمل<<التفاعل النصي>>مرادفا لما شاع تحت مفهوم<< التناص>> Intertextualité والمتعاليات النصية<<Transtextualite>>كما استعملها جينت بالأخص،نفضل<<التفاعل النصي>>بالأخص،لأن التناص في تحديدنا، الذي ننطلق فيه من جينت، – ليس إلا واحدًا من أنواع التفاعل النصي، كما سنبين ذلك ونؤثره على< المتعاليات النصية>>أو<<عبر النصية >>كما يستعملها جينت، لأنها وإن كانت عامة، ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالى " Tranxendance " قد يوحي إلى بعض الدلالات التي لا نضمنها لمعنى<< التفاعل النصي >> الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوى وسليم (48).

ليس من شأن البحث هنا مناقشة الناقد في اختياره المصطلح الذي يعبر عن تصوره في العلاقة بين النصوص. ولكن الذي يستحق التأمل من جانبنا هو تبني يقطين أفكار جينت، رغم أن يقطين لم يشر إلى سبب مقنع وراء تحوله عن << التعالي النصي >>، لاسيما وأنه قسم << التفاعل >> إلى أقسام لم تخرج عما جاء عند جينت تحت مفهوم <<التعالي>> [49]، ثم يستطرد الناقد، ليبين أولا أنواع التفاعل النصي، وليحدد بعد ذلك أقسامها. نستفيد في تحديدنا للأنواع من خلال دراسة جينت السابقة الذكر، وهذه الأنواع هي:

1- المناصة: Paratextualité وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عدة، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوارًا أو ما شابه >>. هذه هي المناصة التي تستعمل كتفاعل نصي داخلي، وثمة مناصة خارجية تدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر إلخ.

2- التناص: Intertextualité ويأخذ عنده بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية من بنيات نصية سابقة.

3- الميتا نصية، Metatextualité: وتأخذ بعدًا نقديًا محضًا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصلية [50].

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

واللافت أن تحديد يقطين لم يخرج عما أشار إليه جينت، باستثناء إضافة التفاعل الداخلي إلى << المناصة >> تلك التي قصرها جينت على التفاعل الخارجي وحده. ولكي يعمل يقطين عقله، ويبتعد عن جينت بمقدار، راح يقسم التفاعل إلى ثلاثة أشكال وهي: التفاعل النصي الذاتي، ومقامه نصوص الكاتب الواحد عندما تدخل في تفاعل مع بعضها بعضًا، والتفاعل الداخلي حينما يتفاعل نص الكاتب مع نصوص عصره، أما التفاعل النصي الخارجي فيكون بين نصوص الكاتب، وبين نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة (51). وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل حول أهمية هذا التقسيم الشكلي، الذي يشي بعدم إعمال النظر والتأمل في العلاقات بين النصوص. إلخ.تم النظر في هذه العلاقات من حيث الوظيفة، وتتحدد الوظيفة تبعًا لنوع العلاقة سواء أكانت علاقة تحويل، أم معارضة أم اجترار...إلخ . وأمام الحضور المهيمن لهذه العلائق يتراجع التقسيم الشكلي، لأنه عديم النفع، ولن يفيد المحلل في الاهتداء إلى احتمالات ممكنة حول علاقة النصوص ببعضها بعضًا، سواء أكانت هذه العلاقة بين نصوص الكاتب نفسه، أم بين نصوصه، وبين نصوص غيره (معاصرين، وسابقين).

ولعل الناقد نفسه قد شعر بعدم فعالية هذا التقسيم، إذ هناك ما يحول بين إحلال << التناص >> محل << المناصة>> أو << الميتا ناصة >> ؟ وبصيغة ثانية هل تضطرب العلاقة بين النص، وبين النصوص الأخرى في حالة تداخل هذه الأنواع / الأقسام فيما بينها.

يسلم الناقد بتداخل هذه الأنواع، وبتغير موقعها، حيث إنها << تدخل في علاقة مع بنية نصية أصلية كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها، وهذا طبيعي لأنها بنيات نصية مستوعبة في النص الذي يستغلها استغلالا كبيرًا >> (52). وبناء عليه يمكن أن ندعو<< المناصة >> ميتا نصية والعكس بالعكس، دون أن يتأثر النص المحلل بهذا التبادل. ومن ثم تصبح هذه الأنواع ضربًا من الخلط المعرفي، الذي يمثل صعوبة للقارئ، الذي يبحث عن هذه الأنواع في نص ما، وذلك لغموضها وعدم دقتها.

والظن الراجح أن يقطين وقع تحت تأثير جينت، وهو تأثير سلبي، لم يضف إلى حقل الدراسات النصية حول التناص جديدًا، على المستوى النظري فقط. لقد نظر الناقد إلى تطور المفاهيم حول التناص بمنظور خارجي شكلي، ينتهي إلى حصر التناص في جزء من مفهوم أعم وأشمل، مما جعل أفكاره في حاجة ماسة إلى الضوابط المحددة.

أما الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض، فيذهب في دفاعه عن الجذور العربية بمصطلح التناص إلى حد نفيه غربية هذا المصطلح الإجرائي، فهو يعتمد على مقولة ابن خلدون حول فكرة النسيان، وفي هذا السياق يؤكد مرتاض على العودة إلى التراث النقدي البلاغي، لأنه يشكل خلفية مناسبة للدرس النصي الحديث فيقول: " إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات، ومن الاستخذاء، والعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون من أصول لنظريات نقدية غربية، تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية فتنبهر

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

أمامها، وهي في حقيقتها، لا تعدم أصولها في تراثنا الفكري مع اختلاف المصطلح، والمنهج بطبيعة الحال"(53).

وفي آخر بحثه يقر عبد المالك مرتاض بالمطابقة الوثيقة بين نظرية التناص وفكرة السرقات الأدبية قائلا: " إن التناص كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هي تبادل التأثير بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الأدبية "(54).

ولهذا نجد الكاتب الجزائري السابق يعرف التناص في قوله: "ليس التناص في تصورنا إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق فقراءة النصوص السابقة في تصور السميائيين، وحفظ النصوص، ونسيانها في تصور ابن خلدون هما أساس فكرة التناصية، التي تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه فالمخزون من النصوص المقروءة، أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكم غالبا في صفة النص المكتوب "(55).

إذن فالتناص في نظر عبد المالك مرتاض هو الذي يهب للنص قيمته ومعناه، أما الناقد المغربي " محمد بنيس "، فقد استعمل مصطلح " النص الغائب" كمرادف لمصطلح التناص، كما استعمل مرادفات أخرى، كالذاكرة الشعرية، والمعارضة، وفي كتابه " حداثة السؤال " نجده يطلق على التناص مصطلح هجرة النصوص، إذ يسمى النص الغائب بالنص المهاجر إليه، والنص الحاضر بالنص المهاجر، والتناص في نظره هو شبكة تلتقي فيها عدة نصوص يصعب تحديدها إذ يختلط فيها الحديث بالقديم العلمي بالأدبي، اليومي بالخاص، الذاتي بالموضوعي، مما يجعل قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر على الكشف عن خبايا النص كعامل متكامل، ومتاهة لا نهائية. علاقات يصعب معها ‘دعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من المبحث العلمي "(56).

وقد وضع، محمد بنيس معايير لقراءة النص الشعري وفق المقاربة التناصية يمكن إجمالها في ما يأتي(57):

الاجترار: ساد عصر الانحطاط على الأخص، وتعامل فيه الشعراء بوعي سكوني خضوعي لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا، لانهائيا، وبذلك ساد في بعض المظاهر الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص، كحركة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابته بوعي سكوني.

الامتصاص: يتعامل فيه النص الحاضر مع النص الغائب كحركة، وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمرار كجوهرة قابل للتمدد، وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

المعارضة:النص المعارض (بكسر الراء) لا يمكن تعويضه بالنص المعارض (بفتح الراء) لأن العلاقة بين النصين ليست تكافؤية، ولكنها تعرف تحولا كبيرا، خاصة وإن اللعب بالنص الآخر، لا يمكن أن يطمس في جميع الحالات.

الحوار: هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه، وشكله وحجمه، ولا مجال لتقدس النصوص الغائبة مع الحوار.

أما نور الدين السد، فقد عالج هذه القضية تحت عنوان"تداخل الخطابات" كما حاول تقديم بديل لبعض المصطلحات التي تدخل ضمن هذا الإجراء، مرجئا في ذلك محاولته لتقديم مفاهيم هذه الاصطلاحات، إلى مقالات لاحقة، إذ يرى أن تداخل الخطابات اللاحق، ومعمارية الخطاب، وأنواع تفاعل الخطاب هي، التداخل الخطابي الفردي أو الشخصي، والتداخل الخطابي الجماعي والتداخل النظامي الداخلي، والتداخل الخطابي الخارجي، أما مستويات التداخل الخطابي فهي تداخل عام، وتدخل خاص، أو مستوى التداخل الخطابي العمودي، ومستوى التداخل الخطابي الأفقي، ومستوى التداخل الخطابي التطوري أو التاريخي "[58].

وخلاصة القول أن دراسة التناص تعد مغامرة محفوفة بالمخاطر والصعوبات، إذ لم يصبح التناص يشكل ركنا في حقل الخطاب الأدبي والنقدي فحسب، بل في حقول أخرى "ثم ما لبث أن اكتسب تنويعات وتفريعات عديدة في الاستعمال ووجدت صيغ مغايرة له لفظا ودلالة، وإن اتجهت كلها إلى تحصيل معناه بحسب السياق الذي يرد فيه والخطاب الذي يتبعه"[59].

خاتمة: (نتائج البحث)

قدم البحث عرضًا لأهم نظريات التناص في الغرب، ووقف على جهود العرب القدامى في دراستهم لأشكاله، ثم عرج إلى موقف النقد الحديث من الظاهرة.

وفي ضوء هذه الدراسات، يأتي التعقيب ملمًا بحقيقة مهمة، وهي التي تعزى إليها المفارقة بين التنظير والممارسة في تحديد الدارسين للتناص، فلقد درج الباحثون على أن يقصروا التناص في تنظيراتهم، على الجانب غير المباشر، بمعنى أن التناص يتحدد لديهم على أن << النصوص تشير إلى نصوص أخرى >> بغض النظر عما يدخل على العبارة من تعديلات.

ولكن قصر التناص على هذا الجانب فقط يشكل صعوبة يعانيها القارئ وحده، وهي أن العلاقة بين النصوص تجنح نحو شكل آخر في كثير من الأحيان، وليس المقصود بهذا الشكل أن تأخذ العلاقة بين النصوص شكل التشابه بين النصين، أو الإسقاط التطابقي، وإلغاء التناقض الفاعل في النص من خلال التناص، إنما أعني به شيئًا آخر، وهو استعادة النص بشكل يمكننا من قراءة البنية في مستوى آخر غير المستوى الملموس، الظاهر الصحيح أن الطابع المباشر واضح، وقد لا يشكل صعوبة في الكشف عن موضعه

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

في السياق النصي. لكن الدلالة التي تختفي وراء المستوى الظاهر تصل بنا خطوة خطوة إلى ما يهشم سطح البنية، وتمضي في حركة لا نهاية نحو المعنى المتعمق خلف الظاهر.

وثمة حقيقة بارزة وهي أن كثيرًا من النصوص التي تتسم بالتناص المباشر تدعوك للانصراف عنها وعدم معاودة القراءة، وذلك لمطابقتها للنص أو النصوص المتناصة. مثل هذه المباشرة تقف بالعلاقة بين النصين عند الاستشهاد، أو ما يمكن أن ندعوه بالتنصيص. ليس هذا الجانب الأخير ما نلفت النظر إليه، ذلك أن التناص كلمة سحرية تحتوي من المعاني ما لا حصر له، حتى لقد قيل عنها أنها لفظ متعدد الدلالات، على الرغم من محاولة بعض الدارسين وضع هذه الكلمة جنبًا إلى جنب مع غيرها من الكلمات الأخرى، ذوات المعاني المتعددة، مثل << التعالي، التفاعل، التداخل >>، ولكن الذي لا خلاف حوله أن كلمة تناص تحاور في غموضها ولبسها كل هذه الكلمات.

بيد أن سبب رواج الكلمة هو ما تحمله من مفاهيم عصرية، فهي نسق تسوده العلاقات القائمة داخل السياق النصي.

بقى أمر مهم نشير إليه، وهذا الأمر هو أن بعض الباحثين قد أشار إلى أن ثمة علاقة بين نظرية التناص، وبين بعض الأفكار التناصية التي عرفها النقد العربي القديم << أولى تلك النظريات |، مما أصبح معروفًا ومتداولاً بين الناس، هي نظرية التناص و<< نواة هذه النظرية >> موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يدلي متلقو الأدب في مختلف الثقافات، ومنها الثقافة العربية، إذ يجد القارئ المتأدبين العرب ينوهون بدور الحفظ والرواية والتمرس بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين الذين احتلوا مكانة مرموقة في الشعر العربي خاصة، كما انتبهوا إلى علاقة المماثلة والمشابهة بين الأشعار فوازنوا بينها، ثم صاغوا مفاهيم للتعليل والتفسير على نحو كوّن بابًا مهمًا في النقد العربي سمي>>بالسرقات>> [60]، ومرجع هذه العلاقة هو أن النص الأدبي ليس إبداعًا خالصًا، وإنما هو مزيج من النصوص السابقة عليه ، والمعاصر له ، بل إن لباحث حافظ صبري قد ذهب إلى ما هو أشمل في بحثه عن إثراء نظرية التناص من خلال علاقتها بما عرف لدى العرب القدامى تحت مسميات متعددة منها : التوليد ، التوشيح ، الحذف ، المعارضة ، الإشارة ...إلخ، حيث ولج إلى أعماق الفكر العربي، فرأى أن هذه الأفكار قد تضيف جديدًا في تطوير هذه النظرية من خلال التشكيلات المتنوعة الموجودة في البديع العربي. فلقد لمس في هذه التشكيلات تداخلاً كبيرًا مع مفهوم التناص . يقول هذا الناقد << سأكتفي بهذا القدر من المصطلحات البديعية التي تنطوي على أفكار تناصية هامة. لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص، كما يقدمه النقد الغربي المعاصر، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري>>[61].

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن ظاهرة التناص قد انطوت على بعض أشكال البديع العربي، وإن كنا لا نسرف في التفاؤل إلى درجة أننا نعد هذه الأشكال إرهاصًا لبزوغ التناص في النقد العربي، فهذا الإسراف

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

لا محل له هنا على الإطلاق. إن غاية ما يمكن أن يتوقعه الدارس بالنسبة لهذه العلاقة هو أن أشكال البديع العربي تمثل لوحة خطية، يمكنها الانصهار داخل نظرية التناص، وتتحول إلى بعض أشكاله، أو أنماطه في سياق التطور الفكري للتناص.

المراجع و الهوامش (المراجع مرتبة حسب ظهور الهوامش):

1- الشكلانيون، الروس. نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين: 1982 م. ص 102.
2- الشكلانيون، الروس. المرجع نفسه. ص103
3- الشكلانيون، الروس. المرجع نفسه. ص 53
4- الشكلانيون، الروس. المرجع نفسه. ص 47
5- ميخائيل، باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. نشر بالرباط المغرب: 1985م. ص83
6- ميخائيل باختين. المرجع نفسه. الصفحة نفسها
7- تودوروف. المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. بيروت: دار التنوير. 1987 م. ص144
8- ميخائيل، باختين. المرجع السابق. ص 60
9- ميخائيل، باختين. المرجع السابق. ص52
10- ميخائيل، باختين. المرجع السابق. ص53
11- ميخائيل، باختين. المرجع السابق. ص، ص 53، 54
12- تودوروف. المبدأ الحواري. ص147
13- ميخائيل، باختين. شعرية دستيوفيسكي. ترجمة جميل نصيف التكرتي. بغداد: دار الثقافة العامة. 1987م. ص267.
14- ميخائيل، باختين. الخطاب الروائي. ص88.
15- ميخائيل، باختين. المرجع نفسه. والصفحة نفسها.
16- ميخائيل، باختين. المرجع نفسه. ص144 .
17- ميخائيل، باختين. المرجع نفسه. ص159 .
18- ميخائيل، باختين. المرجع نفسه. ص95 .
19- مارك، أنجينو، وآخرون. في أصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة أحمد المديني. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ط1. سنة 1987 ص103.
20- جوليا، كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء المغرب: دار توبقال. ط1. 1991م ص، ص 20، 21 .
21- جوليا، كريستيفا. المرجع نفسه. ص21، 22
22- جوليا، كريستيفا. المرجع نفسه. ص36 وما بعدها
23- Jonothon culler, structuralist poetiecs P139

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

24- جوليا، كريستيفا. المرجع السابق. ص68

25- رولان بارت. نقد وحقيقة. ترجمة منذر عياش سوريا: مركز النماء الثقافي. ط1. 1994 م. ص21.

26- صبري، حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. مجلة عيون المقالات. عدد 2. سنة 1986م. ص12 وما بعدها

27- مارك، أنجينو، وآخرون. في أصول الخطاب النقدي الجديد. ص105 .

28- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص 105.

29- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص108.

30- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص105.

31- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص108.

32- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص108.

33- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص110.

34- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص109 .

35- مارك، أنجينو، وآخرون. المرجع نفسه. ص110 .

36- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. (النص والسياق) المركز الثقافي العربي. ط2. الدار البيضاء المغرب. 2002 ص، ص96، 97.

37- سعيد، يقطين. الرواية والتراث السردي. من أجل وعي جديد بالتراث. المركز الثقافي العربي. ط1 الدار البيضاء. المغرب: 1992 م. ص17.

38- صبري، حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. ص26 .

39- ابن منظور. أخبار أبي نواس. القاهرة: منشأة المعارف 1924م. ص، ص266، 267.

40- القاضي، الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي. بيروت: المكتبة العصرية 1966م. ص157.

41- العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين. القاهرة: مكتبة القدسي. 1986م ص118.

42- القاضي، الجرجاني. المصدر السابق. ص170.

43- القاضي، الجرجاني. المصدر السابق. ص 173.

44- صبري، حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. مجلة عيون المقالات. عدد 2. سنة 1986م. ص14.

45- صبري، حافظ. المرجع نفسه. ص11 .

46- صبري، حافظ. المرجع نفسه. ص 23 .

47- محمد، مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. (استراتيجية التناص) الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي 1992م. ص، ص 22، 23 .

48- سعيد، يقطين. انفتاح النص الروائي. ص، ص 92، 93.

49- جيرار، جينيت. مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمان أيوب. الدار البيضاء المغرب: دار توبقال ط2. 1986م. ص94 .

50- سعيد، يقطين. المرجع السابق. ص99.

51- سعيد، يقطين. المرجع السابق. ص100.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376

52- سعيد، يقطين. المرجع السابق. ص121.
53- الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية دراسة تطبيقية. الكويت: دار سعد الصباحي. ط3. 1993م. ص317 .
54- مرتاض، عبد المالك. فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص. جدة: مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي. ج1، مج1، ماي 1991م. ص71.
55- مرتاض، عبد المالك. المرجع نفسه. ص91.
56- بنيس، محمد. حداثة السؤال. الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي. ط2، 1988م. ص26.
57- بنيس، محمد. المرجع نفسه. ص، ص252، 253.
58- السد، نور الدين. مفارقات الخطاب للمرجع. دراسة منشورة بيومية المساء الصادرة في 03أفريل 1996 ص23.
59- الجزار، محمد فكري. لسانيات الاختلاف. (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص) القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 2002م. ص298.
60- محمد، مفتاح. دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل. مجلة دراسات سيميائية لسانية. العدد 06. خريف وشتاء 1992م. ص، ص83، 84.
61- صبري، حافظ. المرجع السابق. ص30.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/376