جامعة بوبكر بلقايد * تلمسان *
كلية الآداب و اللغات
مكتبة اللغة و الأدب العربي

PG_800_03/03

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

سجل تحت رقم: 03/03
بتاريخ: Fac/LLT
الرقم: 01946

شعبة: النقد الأدبي المعاصر – ما بعد البنيوية– في المغرب العربي

مشروع الدكتور : محمد بلقاسم

تخصص: نقد أدبي معاصر

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر

إعداد الطالب:

عز الدين حجاوي

تحت إشراف:

د. محمد بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة :

أ.د. خربوش عبد الرحمن	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
د. بلقـــاسم محمـــد	أستاذ محاضر – أ –	جامعة تلمسان	مشرفا مقررا
أ.د. بلوحـــي محمـــد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا
د. شريف بموسى عبد القادر	أستاذ محاضر – أ–	جامعة تلمسان	عضوا
د. قريـــش أحمـــد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية: 1431-1432هـ/2010-2011م

شكر وعرفان

أولا وقبل كل شيء أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني القوة والصبر لإنجاز هذا العمل المتواضع.

كما أتوجه بالشكر إلى كل من ساهم في إعداد هذا العمل من قريب أو بعيد وبخاصة أستاذي الكريم الذي أشرف على هذا العمل محمد بلقاسم .

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما .

كما أهديه إلى العائلة الكريمة كبيرها و صغيرها .

وإلى الأساتذة الكرام وكل من لم يتوانى في إعطائي يد العون والمساعدة خلال مسيرتي الدراسية.

مقدمة

مقدمة

ساهمت الدراسات النقدية الغربية في ميلاد مصطلح التناص الذي يحمل في طياته المفاهيم والمبادئ المتعلقة بآلية إجرائية ترتبط مباشرة بالنص، فبعدما رفض رواد الاتجاه البنيوي في بداية مشوارهم أفكار النقد السياقي التي نادت بانفتاح النص الأدبي ، ظهر ضمن ذات الاتجاه باحثون رفضوا فكرة انغلاق النص التي طالب بها الجيل الأول منهم، وفي المقابل نادوا بدراسة النص الأدبي في إطار التأثيرات الخارجية التي يمكن أن تساهم في بلورة المعاني التي يحملها، وضمن هذا ظهر الاتجاه السيميائي الذي توجت أبحاثه بميلاد هذه الآلية التي تؤيد في مضمونها فكرة انفتاح النص الأدبي، ومن هنا بدأ المسار العلمي المعاصر لهذه الآلية الإجرائية التي اكتست ثوب التناص.

وهذا الأخير -أي التناص- لا يعني بأي حال من الأحوال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، أو أنه أضحى آلة لنقل النصوص وتفريغها من مكان لآخر عبر الأزمان، بل إن سر التناص يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الحركة من نص لآخر، وتمكنها من تغيير هويتها من سياق لآخر، وما يقال عن الكلمة يقال عن النص الأدبي الذي أصبحت حركته ضرورة تفرضها الروح الابداعية عند البشر .

من هذا المنطلق وعلى هذا الأساس أصبح التناص نظرية معاصرة ساهمت في تأسيسها العديد من الاتجاهات النقدية الغربية، بدءًا من الشكلانيين الروس ومرورًا بالدراسات السيميائية وانتهاءا بأصحاب نظرية إنتاج النص وتلقيه الذين أصبح القارئ عندهم مبدعا ثانيا للنص يعيد بلورته من جديد انطلاقا من أفكاره.

وإذا كان مصطلح التناص يرتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات الغربية، فإن المفاهيم التي تدور في فلكه ترجع أصولها في حقيقة الأمر إلى الدراسات النقدية العربية القديمة، التي ساهمت بشكل كبير في إثراءه مستعملة في ذلك مختلف التسميات من سرقات شعرية واقتباس وتضمين وتلميح وأخذ وغيرها.

إذا نحن أمام ظاهرة أدبية ترتبط ارتباطا وثيقا بالنص الأدبي الذي بقي على مر العصور محل دراسات وأبحاث من قبل الكثير من النقاد والأدباء، وهذا الارتباط بطبيعة الحال جعل ظاهرة التناص

تظهر إلى الأفق وتستدعي ضرورة البحث فيها وخوض غمارها، فالموضوع ذو أهمية كبيرة على الصعيد الأدبي والنقدي.

ضمن هذا الإطار وقصد التطرق لمختلف الجوانب التي عالجها النقد الغربي في هذا الموضوع، ورغبة منا للفصل في مسألة المصطلح والإشكاليات التي دارت حوله، حاولنا دراسة النتاج الذي قدمه النقاد المغاربة في هذا المجال آخذين بعين الاعتبار الموروث العربي المرتبط به.

دراسة هذه العناصر المذكورة آنفا ستكون بالاعتماد على مجموعة من المراجع أهمها مؤلّف جمال مباركي الموسوم: «**التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر** » و« **نظرية النص**» لحسين خمري إضافة إلى كتـــــاب عبد القادر بقشي: « **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**».

فهذه المراجع وغيرها كانت بمثابة السند الذي ساعدنا على الإجابة على التساؤلين التاليين: **إلى أي مدى تأثر النقاد المغاربة المعاصرون بالدراسات النقدية الغربية في مجال التناص؟، وكيف تعاملوا مع الموروث العربي القديم في هذا المجال؟**، حيث اعتمدنا في ذلك على الفرضيات التالية:

1- تواصل النقاد المغاربة مع الموروث العربي القديم.

2- إحداث قطيعة مع التراث العربي القديم.

3- إنشاء نظريات جديدة للتناص.

4- نقل الدراسات الغربية في هذا المجال برمتها.

5- رفض الدراسات التي لا تتلاءم مع المفاهيم العربية.

فمن خلال هذه الفرضيات الخمس رأينا ضرورة تتبع المنهج الاستقرائي للإجابة على التساؤل المطروح واستخلاص الفرضية التي تم اعتمادها بأرض الواقع، كل هذا سيكون من خلال انتهاج الخطة التالية:

تمهيد تطرقنا فيه للتناص وأزمة المصطلح، حيث درسنا المصطلحات المعاصرة ثم انتقلنا إلى المصطلحات التراثية.

الفصل الأول عالجنا فيه نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر من خلال الجهود التي بذلت في هذا المجال من طرف كل من باختن، كرستيفا، جينات، تودوروف، بارث، ريفاتير، ميشال فوكو، لوران جيني.

الفصل الثاني خصصناه لعرض جهود النقاد المغاربة المعاصرين في مجال النظرية التناصية ابتداء من عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح ومرورًا بأعمال سعيد يقطين ومحمد بنيس وعبد السلام المسدي وانتهاءً بدراسات بوعلي عبد الناصر وبلقاسم محمد .

خاتمة تعرضنا فيها للنتائج المستخلصة في بحثنا هذا.

حجاوي عز الدين
تلمسان يوم 19 سبتمبر 2011

المدخل
التناص وأزمة المصطلح

أولا: المصطلحات المعاصرة

ثانيا: المصطلحات التراثية

إن تخصيص تمهيد نتطرّق فيه لأهم المصطلحات التي ظهرت إزاء هذه الآلية السيميائية التي نحن بصدد البحث فيها أمر بالغ الأهمية، فالمصطلح عبارة عن أداة إجرائية علمية تحدّد معالم التصوّر الّذي نحن بصدده[1]، وهو في الأصل نابع من فكرة مفادها تجميع معلومات معينة في أصغر حيّز لغوي دال هو اللّفظة التي يتم بها ضبط المعرفة وتوحيد اللغة[2]؛ وبهذا المعنى يصبح المصطلح بمثابة سور منيع يحول دون اختلاط ما يضم في داخله بما هو واقع خارجه، وفي مقابل هذا يصبح المتحكّم فيه متحكّما في المعرفة كلّها[3].

نحاول من خلال هذا التمهيد التطرّق لمصطلح التناص عن طريق حصر أغلب المصطلحات التي ظهرت إزاءه بادئين بتلك التي تمخضت عن الدراسات الغربية المعاصرة والتي في مجملها دخلت باب اللغة العربية عن طريق الترجمة، ثم نعرج بعد ذلك إلى المصطلحات التراثية التي تتعلق بنفس الموضوع.

بطبيعة الحال؛ اخترنا البدء بالمصطلحات الغربية المعاصرة لكوننا نحاول من خلال هذا البحث ربط النتائج التي تمّ التوصّل إليها في مجال التناص بالدراسات والأبحاث التي قام بها الباحثين العرب في نفس المضمار، وهذا لا يمنعنا من إيراد بعض المصطلحات التي يتبادر للذهن أنها تخص موضوعنا هذا؛ وذلك قصد استبعادها من مجال دراستنا هذه.

---

1)- بلقاسم محمد: المصطلح النقدي الأدبي المعاصر- الإشكالية والتطبيق-، مجلة الناص، عدد 04، جامعة جيجل، الجزائر، ص13.

2)- نفسه، الصفحة نفسها.

3)- نفسه، الصفحة نفسها.

أوّلا: المصطلحات المعاصرة:

نعالج من خلال هذا البند المصطلحات التالية:

1- التناص.

2- التفاعل النصّي.

3- البنيات النصية.

4- النصية اللاحقة

5- المصاحبات الأدبية.

6- المتعاليات النصية.

7- المناص.

8- المتناص.

9- التناصية.

1-التّناص:

التناص مصطلح سيميائي حديث يقابله باللغة الفرنسية Intertextualité[1]؛ وهو مصطلح منحوت مركب من لفظة النصية Textualité ومن الزائدة الصدرية Inter ذات الأصل اللاّتيني الّذي يعني التداخل والاشتراك[2]، وهو وليد الثورة الفكرية التي شملت المجال الأدبي؛ والتي جاءت ملازمة للثورة العلمية التي ظهرت في المجال التكنولوجي والتي تبلورت من خلالها النظرية النسبية التي تجاوزت كل ماهو مطلق ومثال، وأصبح ما يعرف بنسبية القيم - نسبية الجمال، نسبية الخير، نسبية القوة... .

وبطبيعة الحال انتقلت هذه النسبية من هذا المجال إلى مجال الأفراد لتترجم في مرونة الأديب الّذي ما فتأ يستقي من مقولات وأفكار الآخرين مدعّما بذلك إبداعاته دون إحساس بالحرج أو النقص في قدراته الفنية، وفي خضم هذه المعطيات كان لزاما أن يتمّ التعامل مع النص

---

1)- حجازي سمير: المتقن "معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة"، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، 2008، ص30.

2)- زاوي لعموري: في تلقّي المصطلح النّقدي ا لمعاصر، مجلة المصطلح، عدد 06، جامعة تلمسان، الجزائر، أكتوبر 2007، ص154.

الأدبي برؤية تحليلية ساهمت في تحديد البنيات النصية الأصلية والدخيلة عليه –ما هو ثابت وما هو أجنبي–، وتحديد مرجعيات هذه البنى الدخيلة، ومن هنا جاءت فكرة التناص[1] الّتي يعود ظهورها لجماعة Tel-quel[2] من خلال إصدارين تم تخصيصهما لعرض الأفكار والمفاهيم التي اجتهدت الجماعة في بلورتها:

أ- نظرية الجماعة: الصادر سنة 1968: وهو عبارة عن مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Foucault، جوليا كريستيفا Kristiva، فيليب سولرس Sollers دريدا جاك Derrida، بارث Barthes.

ب- سيميوتيك:

أبحاث من أجل تحليل دلائلي، صدر سنة 1969 وهو من إنجاز جوليا كريستيفا به سلسلة من المقالات كتبتها بين سنتي 1966 و1969[3].

غير أن الفضل في صياغة مصطلح التناص وإبرازه في مجال الدراسات الأدبية يعود في حقيقة الأمر إلى جوليا كرستيفا في كتابها "أبحاث في علم الدلالات" لسنة 1969، ثم قامت بتوضيحه أكثر في المقدمة التي كتبتها عن نظرية الرواية عند فيدور دوستيفسكي، ثم وظفته بعد ذلك في أطروحتها الموسومة: "نص الرواية" التي نشرتها سنة 1970[4]، ليصبح فيما بعد مفهوما من مفاهيم ما بعد البنيوية فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي الّذي ضيقت الدراسات الشكلانية الخناق عليه، وعزلته عن السياقات الخارجية سواء كانت اجتماعية أو تاريخية أو حضارية لتجعله في الأخير بنية مغلقة[5]، فمصطلح التناص في الأصل هو رد فعل على التصورات البنيوية التي كانت ترى في النص كيانا مستقلا بذاته مبتورا في علاقاته مع غيره

---

1)- عتيق مديحة: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، عدد 2، 3، أكتوبر/ مارس 2005/2004، جامعة جيجل الجزائر،ص160.

2)- Tel quel: عبارة عن مجلة أدبية تأسّست بباريس سنة 1960.

3) -Kristiva Julia: Problème de la structure du texte, Théorie d'ensemble, Tel quel, collective, Soeuil, Paris, 1968, P 01.

4)-خمري حسين: فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص102. لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص23.

5)-خمري حسين: المرجع السابق، ص100.

من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، ليتم بعد ذلك تأكيد أن النص أفق مفتوح تتقاطع معه جملة من النصوص الغائبة لتصنع منه فضاءً من المدلولات تساهم في توفير قراءة لامتناهية له[1].

استقر في الأخير التناص في النقد السيميائي باعتباره آلية إجرائية وأداة تحليلية[2] ملازمة للنص الأدبي وإحدى خصوصياته يتم الاعتماد عليها في تحليل النص الأدبي النابع من ذات واحدة هي المعبرة عليه، مع الأخذ بعين الاعتبار استناد هذه الذات من قريب أو بعيد، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على ما قدمته ذات أخرى في نفس المضمار، فيصبح بذلك النص الأدبي وكأنه بؤرة تنصهر في رحابها نصوص أخرى قادمة من ذوات آخرين أو بالأحرى قادمة من سياقات شتى، وكأننا أمام رحلة للنصوص تكون قد مرت أثناء مسيرتها على ذهن الكاتب.

استعمل مصطلح التناص من قبل العديد من النقاد والأدباء نذكر منهم: "تودوروف" الّذي أدخله إلى "المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة" " Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage". كذلك استخدمه "ميكائيل ريفاتير" من خلال مؤلفه الصادر سنة 1979 الموسوم "أثر التناص" "La trace de l'intertexte"، كما تعامل معه "جيرار جينات" في مؤلفه الموسوم "مدخل لجامع النص" " Introduction à l'architexte" الصادر سنة 1979.

غير أنه في البداية تمّ فهم التناص على أنه تقاطع للنصوص والأساليب في نص واحد؛ أي أنه إرجاع للنص الأدبي إلى مصادره الثقافية القديمة والمعاصرة، وبهذا نكون أمام دراسة لم تراعي في طياتها الآثار المترتبة عن تقاطع هذه النصوص سواءً من ناحية الدلالة الخاصة بالنص المستقبل -النص الحاضن- أو من ناحية الدلالة الخاصة بالنص المحضون -أو النصوص المحضونة-، وفي هذا الصدد نجد "ريفاتير" يميّز بين مصطلح التناص Intertextualité ومصطلح تقاطع النصوص intertexte. فيرى في التناص أنه ظاهرة تتمخض عنها إنتاج المعاني بينما تقاطع النصوص هو مجرد تقريب مجموعة من النصوص إلى نص معين، وهي دراسة تأمّلية تدخل في مضمار النقد التاريخي الّذي يهتم بدراسة تاريخ المؤثرات الأدبية والبحث عن

---

1)-عتيق مديحة: التناص والسرقات الأدبية، ص157.

2)-خمري حسين: نظرية النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص259.

منابعها[1]؛ أي المنابع التي غذت النصوص الأدبية المعاصرة محاولة منها الإجابة على سؤال محدد هو: كيف تكوّنت النصوص الأدبية؟ لا كيف تقرأ هذه النصوص[2]؟

2- التّفاعل النصّي:

يقابله باللغة الفرنسية Interaction du texte[3]، ويعرّف في المعجمات اللغوية على أنه: "علاقة تقوم بين وحدتين أو نظامين في النص يجد الناقد أن دور أحدهما يتحدد جزئيا تبعا لوظيفة الآخر، وأن الوحدتين تبدوان في حالة معينة من الترابط والتماسك ويؤديان وظيفة واحدة متشابهة"[4].

من خلال هذا التعريف يتّضح لنا جليا أن التفاعل النصّي يكون داخل النص الواحد بين وحدتين أو نظامين يوجدان بداخله، غير أن هذا المصطلح لم يبق حبيس النص الواحد بل تم توظيفه للتدليل على وجود علاقة ترابط وتماسك بين نص ونص آخر -أو نصوص أخرى- تجعلهما في موقع يؤديان فيه وظيفة واحدة ومتشابهة، ولذلك فهذا المصطلح هو وليد الترجمات المختلفة لمصطلح التناص[5]، تمّ استعماله من قبل العديد من النقاد العرب المعاصرين نذكر منهم الدكتور عبد الملك مرتاض الّذي يعرّفه بأنه: "**تفاعل يحدث بين كتابات الكاتب والمؤثرات الأخرى**"[6].

---

1)-لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالة، ص26 وما بعدها.

2)- حجازي سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص108.

3)- نفسه، 267.

4)- نفسه، ص108.

5)- كوراري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية، الراوية المغاربية نوذجا أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2008، 2009، ص66.

6)- بوخاتم مولاي علي: الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005، ص136.

3- البنيات النصية:

قبل أن يظهر هذا المصطلح في صيغة الجمع كان هناك مصطلح "بنية النص" يقابله باللغة الفرنسية Structure du texte ، وهو مفهوم يستعمل للدلالة على مجموعة العلامات أو أنساق العلامات المضمرة في النص باعتباره نظام مكتف بذاته، لا يتأثر بالمجال أو البيئة التي ظهر فيها[1]. ولد هذا المصطلح في رحم البنيوية التي ترى في النص أنه بنية تدرس في ذاتها ولذاتها ولا مجال لإدخال وإدراج السياقات الخارجية -اجتماعية، تاريخية، نفسية- في تحليله؛ أي تحليل النص الأدبي، وبعدما تغيرت هذه النظرة من قبل البنيويين المحدثين الّذين أصبحوا ينظرون إلى النص على أنه يمكن فتحه على السياقات المحيطة به أي المؤثرات الموجودة حوله بشرط أن يكون هذا بناءً على العلامات والإشارات الموجودة فيه والتي بدورها تدلّل وتشير إلى هذه المؤثرات الخارجية، من هنا ظهر مصطلح "البنيات النصية" للدلالة على وجود علامات في النص موضوع الدراسة تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن مصطلح البنيات النصية يحمل نفس المفهوم الذي جاء به مصطلح التناص وكلاهما يعالج مسألة التفاعل الّذي يحدث بين النصوص.

4-النصية اللاحقة:

يوحي إلى الذهن هذا المصطلح أن هناك نص أو مجموعة من النصوص سابقة عن النص الأصلي أو معاصرة له، لكننا بالنظر إلى الدراسات الأدبية المقارنة نجد أن المصطلح يقابله باللغة الفرنسية Hypertextualité[2]، وهو يدل على وجود علاقة بين نصين مختلفين أو أكثر أحدهما لاحق والآخر سابق، وهذه الوضعية يتم من خلالها ظهور علاقة يمكن وصفها بأنها علاقة تحويل بسيط تتضمنها معارضة تكسب النص اللاحق القدرة على منح النص السابق معاني أخرى غير معناه الأصلي الأول[3].

---

1)- انظر: حجازي سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص196.

2)- نفسه، ص100.

3-(Hidjazy Samir: Dictionnaire des termes courants de psychologie, sociologie et théorie de la connaissance, Ed Dar al Kotob Al ilmiyah, beyrouth, Liban, 2005, P271.

من خلال هذا التعريف الّذي أوردناه لمصطلح النصية اللاحقة نجد أنه يفيد بأن النص اللاحق الّذي يتم إنتاجه بعد نص ما هو الّذي يساهم في كتابة هذا الأخير بطريقة جديدة تساعد على إعطائه معان أخرى ومختلفة عن معناه الأول وبالتالي المساهمة في توليد الدلالة وإنتاج المعنى.

وبهذا نجد أنفسنا من خلال هذا المصطلح إزاء ظاهرة التناص التي تفيد بوجود تفاعل بين النصوص، أحدهما سابق يتم استحضاره في النص اللاّحق قصد العمل على إعطاء الظاهرة المراد رصدها بعدا آخر غير الّذي ظهرت به في النص الأول، وبالتالي المساهمة في إعطائها معان مختلفة غير التي ذكرت.

5- المصاحبات الأدبية أو التوازي الأدبي:

يقابله باللغة الفرنسية Parallélisme littéraire وهو مصطلح تمت صياغته لكل ظاهرة يكون موضوعها تطور سمات أدبية متشابهة في أدبين أو أكثر مما يوحي بوجود أصل مشترك بين هذه الآداب، إما عن طريق الانتشار أو عن طريق التماثل[1].

من خلال التعريف المذكور آنفا يتضح لنا أن هناك أصل مشترك يتفرع عنه نوعين أدبيين أو أكثر -جنسين أدبيين أو أكثر-، وكل جنس من هذه الأجناس الأدبية يأخذ صفاته ومميزاته من هذا الأصل، حتى أننا في آخر المطاف نجد أنفسنا أمام سمات مشتركة تجمع الجنسين بالأصل المشترك بينهما من جهة، ومن جهة أخرى تجمع هذه السمات الجنسين ببعضهما البعض، ومثال ذلك أن نجد أنفسنا أمام فن المقامة في الأدب العربي، وآخر في الأدب التركي تجمع بينهما صفات مشتركة لكون أصل كليهما من الآداب العربية.

من خلال هذا المثال يتضح لنا جليا أن مصطلح التوازي الأدبي يختلف عن مصطلح التناص، فكل واحد منهما له ميدانه الخاص به.

---

1)- انظر: حجازي سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص155. وحجازي سمير: معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية معرفية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 2005، ص181.

6- المتعاليات النصية:

هناك من يستخدم مصطلح المتعاليات النصية وهناك من يستعمل التعالي النصي، ويقابله باللغة الفرنسية Transcendent-textuelle، وهو مصطلح يطلق على العمل الذي يؤدي إلى تأطير كل ما يجعل نصا معينا في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، هذا التأطير الّذي يتم من خلاله الاهتمام بمختلف أشكال العلاقات التي يمكن أن تنشأ بين هذه النصوص، وفي هذا الصدد يحدد الناقد "جيرار جينات" خمسة أنواع من المتعاليات النصية تتمثل في:

1- التناص Intertextualité.

2- المناص Para textualité.

3- الميتانص Méta textualité.

4- النصية اللاحقة Hyper textualité.

5- النصية الجامعة Archi textualité.

وبهذا فإن "جيرار جينات" يجعل من مصطلح "المتعاليات النصيّة" مصطلح أوسع وأشمل من مصطلح التناص الذي يعتبر نوع من أنواعهما[1].

1)-الجعافرة ماجد: التناص بين القديم والجديد -دراسة في النظرية والتطبيق-، مجلة المبرز، عدد 12، جانفي- جوان 1999، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر العاصمة. ص44.

7- المناص:

يقابل مصطلح المناص باللغة الفرنسية Paratexte أو Paratexualité[1]، وهي كلمة تتكون من شقين: الأول يتمثل في "Para" وهي في اللغة اليونانية واللاّتينية[2] صفة تحمل عدة معان من أهمها:

- القرب من الشيء.
- الحماية ضد الشيء Parachute.
- تحاذي الجمل لبعضها البعض Paraphrase.
- الشبيه، الموازي، المماثل، الملائم، المجانس...

أما الشقّ الثاني "Texte" فيعني بطبيعة الحال النص، وبجمع الشقّين معا نجد أنفسنا أمام لفظة "Paratexte" التي أعطاها النقاد العرب[3] العديد من المقابلات نذكر منها:

- عتبات النص.
- ما بين النصية.
- النصوص المصاحبة.
- المكملات.
- النصوص الموازية.
- سياجات النص.
- المحيط النصي.

---

1)-حجازي سمير: معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، ص245، حجازي سمير، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص155.

- Jean Dubois et autre : Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, Paris, Ed.1,1994, P 344.

3) لعموري زاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ترجمة Paratexte على ضوء كتاب ما نقونو "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، مجلة المصطلح، عدد 06، أكتوبر 2007، جامعة تلمسان، الجزائر ص154.

3)- انظر: لعموري زاوي المرجع السابق، ص149.

كانت هذه لمحة وجيزة عن التكوين اللغوي لمصطلح "Paratexte" وأهم المرادفات المستعملة للدلالة عليه، أما من الناحية العملية فإن هذا المصطلح يرتبط بالناقد الفرنسي "جيرار جينات" ويُعتبر ثمرة جهوده التي قام بها قصد تعريفه، وضبط مفهومه من خلال أبحاثه التي قام بها حول موضوع الشعرية[1]، حيث يرى أنها تتكون من خمسة أنماط من المتعاليات النصية[2]:.

- التناص Intertextualité.
- الميتانص Metatexte.
- النص اللاحق Hypertextualité.
- النص الجامع Architexte
- المناص Paratexte.

وردت عدة تعريفات للمناص، سواءً من قبل جيرار جينات نفسه أو من قبل نقاد وأدباء آخرين، نحاول فيمايلي ذكر بعض منها قصد ضبط مفهومه بدقة:

1-يعرفه "جيرار جينات" بأنه: "ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه، وعموما على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي أو عتبات بصرية أو لغوية[3]".

---

1)- الشعرية مصطلح يستخدم للإشارة إلى مفهومين: الأول وضعه أرسطو بمعنى نظرة الإبداع ويريد به اكتشاف التأثير الخاص لكل أساليب الشعرية ودراسة العناصر التي تبرز المعنى وتحدد أساس أي عمل شعري، والثاني وضعه جاكبسون ويعني به كل ما يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا، أو كل ما يميز الفن اللغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى. حجازي سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة-، ص163-164.

2)- انظر: لعموري زاوي: في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، ص150.

3)- نفسه، ص154.

2- تعرّفه جماعة "جون ديبو"[1] في معجمها اللّساني على أنه: "ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مقتضبة ومصاحبة للنص الأصلي"[2].

3- يرد له تعريف خاص به في معجم سمير حجازي الموسوم: "معجم المصطلحات اللغوية الأدبية الحديثة" يتمثّل في: "المناص هو العلاقة القائمة بين النص ومسودات العمل قبل دفعه إلى الطبع"[3].

4- كما يعرف مصطلح المناص على أنه: "اجتماع وتعاضد وتكاتل عدد من النصوص المقتضبة المسيّجة لبنية النص الأصل -المتن- مصاحبة له مكملة لمعناه"[4].

5- ويعرف أيضا على أنه: "جماع لنصوص وعلامات مقتضبة لنصرة النص الأساس والتي تدور في فلكه قصد تفسير معانيه ودلالاته"[5].

من خلال جل التعريفات التي قام المنظرون بصياغتها يتضح لنا أن المناص هو مايلي:

أ- في حالة كتاب[6] هو:

- صفحة العنوان.

- التمهيد.

---

1)- تتمثل هذه الجماعة في كل من: جون ديبو "Jean Dubois"، جياكومو. م "Mathee Giacomo"، لويس جيسبان "Louis Guespin"، كريستيان مرسالسي "Christiane Marcellesi"، جون باتيست مارسيلسي Jean Baptiste Marcellsi، جون بيير مفيل "Jean Pière Mevel".

2)- يقابله في المعجم اللّساني المعدّ من طرف جماعة جون ديبوا التعريف التالي:

On appelle paratexte l'ensemble des textes généralement brefs qui accompagnent le texte principal.

Dans le cas d'un livre, le paratexte pourra-être constitue par la page de titre, un avant propos, une préface, des annexes diverses(...)

Dans le cas d'un article ; le résumé (dans la même langue ou en langue étrangère), les notes, la bibliographie, etc.

Dans une pièce de théâtre, la liste des personnages, les indications scéniques, la description des décors sont le paratexte. Jean Dubois : Op.cit., P 344.

3)- نظر: حجازي سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص155.

4)- انظر: لعموري زاوي: في تلقّي المصطلح النقد المعاصر، ص154.

5)- نفسه، ص154.

6)- نفسه، ص151.

- التوطئة.
- الإستهلال (المقدمة).

ب- في حالة مقال هو:

- الملخص.
- الفهرس.

ج- في حالة مسرحية هو:

- قائمة الشخصيات
- التوجيهات المشهدية.
- وصف الديكور.
- تأثير الركح.
- الفضاء السينوغرافي.

تكمن أهمية المناص في إنتاج المعنى الّذي لا يتشكل في غياب ما يحيط به من نصوص[1]، وتحصل إزاء هذه الآلية مسايرة للمعنى المنتج على مستوى النص الأصلي -أي النص المتن-[2]، فالمناص إحالة عليه وهو في نفس الوقت يحمل في طياته المعنى لأنه مكون نصي وليس حامل لمكونات نصية أخرى، فالأسباب التي قيلت فيها قصيدة معينة، أو ذُكر من تغنى بجزء منها ونسبتها إلى قائلها...، كلها تفاصيل محيطة بالنص الشعري والإلمام بها يجعلها تكون هاجسا مصاحبا لميلاد هذا الأخير[3]، وهو بهذا يختلف عن التناص الّذي يعتبر إحالة لنص سابق أو معاصر للنص الأصلي، وهو يكشف لنا عن النص الموجود خلفه؛ أي ينطلق منه النص الحاضر للوصول إلى النص الغائب، بينما المناص يساهم في توضيح النص الأصلي وإن كانت الانطلاقة لا تكون من هذا الأخير بل من النص الشارح الّذي يوصلنا إليه.

---

1)- لحمر فيصل: تحولات المعنى -دراسة مناصية في ديوان دعبل الجزاعي-، مجلة المناص، عدد 04، جامعة جيجل، الجزائر. ص115.

2)- نفسه، ص121.

3)- نفسه، ص105.

8- الميتانص:

في الحقيقة هناك مصطلحان الأول هو: Metatextes، ويقابله في اللغة العربية: النصوص الشارحة، أما المصطلح الثاني فهو: Metatextualité ونجد له في المقابل النصية الشارحة؛ الأول ورد له تعريف في المعجم اللغوي المعد من قبل سمير حجازي بأنه: "مفهوم يدل على الآثار الأدبية التي تمثل المرجع الجوهري لفهم وتفسير أثر أو نص ما؛ باعتبارها -الآثار الأدبية- تتضمن نمطا من الأفكار والمعاني الثقافية والمعرفية في فترة تاريخية محددة[1].

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن هناك نص معين لا يتم فهمه وتفسيره وفك رموزه إلا من خلال الرجوع إلى أثر أو آثار أدبية معينة تكون مرجعا له وسببا في فك شفراته. هذا بالنسبة للمصطلح الأول، أما مصطلح النصية الشارحة فقد عُرّف في نفس المعجم بأنه: "مصطلح يدل على وجود علاقة ما بنص معيّن مع مجموعة من النصوص الأخرى يمكن الاعتماد عليها لتفسير هذا النص[2]. إذا نحن أمام نص معين لا يمكن تفسيره إلا من خلال نص آخر -أو نصوص أخرى-.

من خلال ما سبق يتضح لنا أننا بصدد نص أصلي لا يمكن فهمه وتفسيره إلا من خلال نص آخر، وغياب هذا الأخير يؤدي إلى إبهامه وصعوبة فك رموزه، ولابد للقارئ استحضار هذا النص حتى يكتمل المعنى في ذهنه. أما التناص فنكون بصدد نص أصلي يخفي في طياته نص آخر، غير أنه لا يتوقف فهمه عليه، فالنص الأصلي واضح المعنى، والقارئ غير ملزم بالرجوع إلى النص الخفي ليكتمل المعنى لديه، بل يكفي أن يطّلع على النص الأصلي ليكتمل المعنى عنده، غير أنه إذا اطلع على النص الخفي إنما يدل ذلك على سعة معرفته وقدرته على ربط النصوص بعضها ببعض. وهنا نلاحظ التداخل الموجود بين المتعاليات النصية التي أسسها جيرار جينات، حيث، لا نجد حد فاصل بين الواحدة والأخرى.

---

1)- انظر: حجازي سمير، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص130

2)- نفسه، ص130.

9- التناصية:

يرد في الأبحاث النقدية مصطلح التناصية للدلالة على العلاقة الموجودة بين نص معين ونصوص أخرى، ويعرفه عبد الملك مرتاض بأنه: "تبادل التأثير والعلاقات بين نص ما ونصوص أدبية أخرى"[1]. وهو في الحقيقة يحمل في طياته نفس المفاهيم التي يرمي إليها مصطلح التناص الذي عالجناه فيما سبق .

1)- انظر: الجعافرة ماجد: التناص بين القديم والجديد، ص37.

ثانيا: المصطلحات التراثية:

بعد أن تناولنا في الجزء الأول أهم وأغلب المصطلحات الحديثة التي تولدت عن الأبحاث والدراسات النقدية الغربية التي عالجت ظاهرة التناص، نعرج في هذا المبحث إلى دراسة أهم المصطلحات التي وصلتنا عن طريق الدراسات العربية القديمة من خلال ما يلي:

أولا: الإطار المعرفي للسرقات الشعرية.

ثانيا: أقسام السرقات الشعرية.

1- الإطار المعرفي للسرقات الشعرية:

موضوع السرقات الشعرية قديم قدم الدراسات الأدبية العربية التي شملتها بالبحث والتنقيب ابتداء من الجاحظ[1]، وابن طباطبا[2]، ومرورًا بالجرجاني[3]، وقدامة بن جعفر[4]، وانتهاءً بابن وكيع[5]، وابن رشيق القيرواني[6]، وإن كانت هذه الدراسات تختلف من باحث لآخر فقد تفاوت النقاد في تناولهم لهذه الظاهرة الأدبية؛ فمنهم من أنكرها وأعلن رفضه لها مثل ما فعل ابن وكيع في تتبّعه للسرقات الشعرية الموجودة في شعر المتنبي[7]، وفي المقابل نجد اتجاه

---

1)- اسمه الكامل عمر بن بحر الجاحظ يعتبر من الّذين ساهموا كثيرا في الدراسات الأدبية حيث له العديد من المؤلفات نذكر منها: "الحيوان"، "البيان والتبيين"، "نظم القرآن"، توفي سنة 255هـ.

إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص82 وما يليها.

2)- اسمه الكامل: أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبة، شاعر ولد بأسبهان وتوفي فيها حوالي 366هـ له كتب ألّفها حول الشعر أشهرها "عيار الشعر". إحسان عباس، المرجع نفسه، ص121 وما بعدها.

3)- اسمه الكامل: علي بن عبد العزيز الجرجاني توفي حوالي 366هـ.

4)- كان ممن يشار إليهم في علم المنطق والفلسفة توفي حوالي 377هـ : إحسان عباس، المرجع نفسه، ص177.

5)- هو أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع التنسي، شاعر ولد بمصر ونشأ فيها حوالي 393هـ، له كتاب معروف تحت عنوان: المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، إحسان عباس، المرجع نفسه، ص276.

6)- عاش حوالي 390-456هـ.

7)- إحسان عباس: المرجع نفسه، ص671.

آخر يتعامل مع السرقات الشعرية باعتبارها ظاهرة طبيعية، وهذا الاتجاه ناجم عن اعتقادهم الراسخ بأن معاني الشعر مشاعة بين الكافة كالماء والهواء، وجعلوا من الظاهرة انتقال من إنشاء واختراع المعاني إلى توليدها، فالمعاني موجودة سابقا لكن الاختلاف يكون في جودة الصياغة والسبك والتشكيل والبناء[1]. والمبدع هو الّذي يعمل على تشكيل المعاني في أثواب جديدة ويأتي بصياغة تتضمن أساليب حديثة ومبتكرة، وهذا ما نستشفه في قول الجاحظ: "لا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب وفي غريب، أو معنى شريف كريم، في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الّذي تنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض شعرهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[2].

وفي مقام آخر نجد ابن طباطبا العلوي غير مستاء من هذه الظاهرة ولا يعيبها ولا يستنكرها مستشهدا في ذلك بالعديد من المقاطع والصور نذكر منها: "موقف أبي صيفي الثقفي" في عزائه ليزيد بن معاوية بعد وفاة والده والّذي فيه كذلك تهنئته بالخلافة، حيث يقول: "أصبحت رزية خلق الله وأعطيت خلافة الله، فقضى معاوية نحبه، فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرياسة وكنت أحق بالسياسة، فاشكر الله على عظيم العطية واحتسب عند الله جليل الرزية وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك"[3].

المعنى نفسه نجده عند أبي دلامة في رثائه للمنصور ومدحه للمهدي حين يقول[4]:

عيناي واحدة ترى مسرورة ❖ بإمامها جدلي وأخرى تذرف

تبكي وتضحك تارة يسؤها ❖ ما أنكرت ويسرها ما تعرف

يسؤها موت الخليفة أولا ❖ ويسرها أن قام هذا الأرأف

---

1)- كواري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية، ص54.

2)- انظر: عاصي ميشال: مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، ص134. و أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 1969، ص645.

3)- كواري مبروك: المرجع السابق، ص52. عصفور جابر: مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1978، ص47.

4)- كواري مبروك: المرجع السابق، ص53.

وفي مقام ثالث ينقل لنا المعنى نفسه، كذلك في قول "أبي الشيص" في رثائه الرشيد، وتهنئة الأمين:

جرت جواري بالسعيد والنَحس ❖ فنحن في وَحشة وأُنس
فالعَين تبكي والسِن ضَاحكة ❖ فنَحن فِي مأتم وفي عرس
يُضحكنا القائم الأمين فتبكينا ❖ وفاة الإمام بالأَمْس

فالمعنى واحد سواء تعلق الأمر بالنص النثري الّذي قاله أبو الصيفي الثقفي أو النصّان الشعريات المذكوران على لسان كل من أبي دلامه أو أبي الشيص، لكن الصياغة والسبك والبناء تختلف من واحد لآخر، وهذا ما اصطلح عليه بالسرقات الشعرية أو الأخذ أو الاستعارة والتي قام الكثير من النقاد بتقسيمها إلى أقسام متعددة وفقا لتسميات مختلفة ومتنوعة.

2- أقسام السرقات الشعرية:

تم التطرق لموضوع السرقات الأدبية أو موضوع الأخذ كما يسميه البعض من قبل العديد من النقاد والأدباء الّذين نعتوها بالعديد من المصطلحات انطلاقا من تعدد أقسامها، هذا من جهة ومن جهة أخرى من تعدد النقاد والباحثين الّذين تناولوا الظاهرة، قصد إعطاء فكرة ولو وجيزة عن هذا الجانب سوف نقسمه إلى مايلي:

أ- أقسام السرقات الشعرية عند عبد العزيز الجرجاني.

ب- أقسام السرقات الشعرية عند ابن وكيع.

ج- أبواب السرقات الشعرية عند الحاتمي.

د- التضمين والاقتباس في النقد العربي القديم.

2-1/ أقسام السرقات الشعرية عند عبد العزيز الجرجاني:

قام عبد العزيز الجرجاني بوضع جملة من المصطلحات الدقيقة لظاهرة السرقات الشعرية وقسمها إلى أقسام كل قسم يختلف عن الآخر؛ وفيمايلي عرض موجز لهذه المصطلحات[1]:

1)- كوراري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية، ص58 و59.

أولا: الإصطراف: يقصد به أن يعجب الشاعر ببيت شعري لشاعر آخر فيصرفه لنفسه؛ أي استعماله لهذا البيت الّذي أعجب به في قصيدته.

ثانيا: الإجتلاب والإستلحاق: يراد بهما إعجاب الشاعر ببيت شعري آخر فيقوم باستعماله ضاربا به المثل إزاء ظاهرة معينة[1].

ثالثا: الإنتحال: هي الحالة التي يقوم فيها شاعر باستعمال أبيات شعرية ويدعي بأنّها من إبداعه وفي الأصل هي لشاعر آخر.

رابعا: الإدعاء: هنا نكون أمام شاعر يستعمل شعرا آخر ويدّعي بأنه له.

خامسا: الإغارة والغصب: يقصد به أخذ الشعر عنوة وغصبا كأن يقوم شخص بإرغام شاعر وإجباره على ترك شعره.

سادسا: المرافدة: تسمى كذلك الاسترفاد ويراد بها أخذ الشعر عن طريق الهبة.

سابعا: الإهتدام: يراد به أن يأخذ الشاعر بيتا لآخر فيحدث فيه تغييرا جزئيا.

ثامنا: النظر والملاحظة: هي الحالة التي يتساوى فيها المعنى الأول بالثاني أي: المعنى المأخوذ بالمعنى الحديث، وفي هذه الحالة لا يستعمل نفس اللّفظ ولذلك فهي حالة يصعب الكشف عنها.

تاسعا: الإلمام: هي الظاهرة التي يتضاد فيها البيت الأول -البيت الأصلي- مع البيت الثاني ويدل أحدهما على الآخر.

عاشرا: الإختلاس: مصطلح يدل على ظاهرة تحويل المعنى من غرض لآخر كتحويل النسيب إلى مديح.

الحادي عشر: الموازنة: فيها يتم أخذ بنية الكلام فقط.

الثاني عشر: العكس: فيه يتم استعمال المضاد للفظة معينة أي جعل مكان اللّفظة ضدها.

الثالث عشر: الموازدة: يعبر هذا المصطلح على اتفاق الشاعران على مقولة معينة دون أن يحدث بينهما اتصال.

---

1)- سماها الحاتمي التضمين محمد خير شيخ موسى: فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1984، ص174.

الرابع عشر: الإلتقاط (التلفيق): ويطلق عليه كذلك "الاجتذاب أو التركيب" ويقصد بهم العمل على تركيب بيت من عدّة أبيات أخرى لشاعر آخر.

2-2/ أقسام السرقات الشعرية عند ابن وكيع:

قسم السرقات الشعرية إلى عشرة أنواع تقابلها أضداد تساويها في العدد، وهذه الأنواع تتمثل في:

1. استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.
2. نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل.
3. نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه.
4. عكس ما يصير بالعكس ثناءً بعد أن كان هجاءً.
5. استخراج معنى من معنى احتذي عليه وإن فارق ما قصد به إليه.
6. توليد معان مستحسنات من ألفاظ مختلفات.
7. مساواة الآخذ من المأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع.
8. مماثلة السارق المسروق منه في كلامه، بزيادة في المعنى ما هو من تمامه.
9. رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ أخذ عنه.
10. أخذ اللّفظ المدعى ومعناه معا: ويقول ابن وكيع إن هذا القسم هو أقبح أقسام السرقات كقول "امرئ القيس":

وقُوفا بها صَحبِي على مَطيِّهم ❖ يقُولُون لا تُهلك أسى وتجمَلِ

أخذه "طرفة" فقال:

وقُوفًا بِها صحبِي على مَطِيّهم ❖ يقُولُون لا تُهلك أَسى وتجلَدِ

2-3/ أبواب السرقات الشعرية عند الحاتمي:

تطرق الحاتمي[1] لموضوع السرقات الشعرية حيث استعمل إزاءها مصطلح "الاستعارة" بدل "الأخذ" وهو يقسمها إلى أبواب نوردها فيما يلي:

1- باب الانتحال: سبق وأن أوضحنا معنى هذا النوع من السرقات الشعرية، ومن ذلك الأبيات الشعرية التي أخذها الشاعر "جرير" عن "المعلوط":

إنَّ الّذين غَدوا بَلْبك غَادرُوا ❖ وشَلاً بِعينك ما يَزَال مُعَيَنَا

غُيِضْنَ من عبَراتهن وقُلن لي ❖ مَاذا لَقيتَ من الهَوَى ولَقِينَا

2- باب الإنحال: هو أن يقول شاعر قصيدة ويقوم شاعر آخر بنحلها، وهو يختلف عن الانتحال في كون هذا الأخير يشمل أبياتا شعرية فقط، بينما الانحال يكون إزاء كامل القصيدة[2].

3- باب الإغارة: سبق وأن تطرقنا لهذا النوع من الأخذ في مؤلّفنا هذا من خلال أقسام السرقات عند عبد العزيز الجرجاني.

4- باب الموارد: في هذا الباب يتفق الشاعران في المعنى ويختلفان في اللّفظ، رغم أنّهما لم يتّصلا ببعضها البعض ولم يسمع شاعر لآخر.

---

1)- اسمه الكامل: محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي توفي سنة 388هـ، اشتغل كثيرا بالنقد الأدبي حيث ألف فيه العديد من الكتب نذكر منها:

1. المعيار والموازنة.
2. المجاز في الشعر.
3. سرّ الصناعة في الشعر.
4. الحالي العاطل في صنعة الشعر.

إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص246.

2)-نفسه، ص250.

11- باب تقصير المتّبع عن إحسان المبتدع: كما يحدث وأن يحسن الآخذ ويبدع في أبياته التي أخذها؛ قد يحدث العكس فيقصّر في إجادة المعنى وحسن النسيج والحبك مثل قول أبي صخر الهذلي:[1]

كأن قُلوب الطّير عند رِمائِهَا ❖ نَوى القصب باق عند بَعض المشَارِبِ

الّذي أخذه عن امرئ القيس وقصّر في الإجادة وحسن السبك:

كأن قُلوبَ الطير رَطبًا ويَابسًا ❖ لَدَى وَكرِهَا العنَـــاب والحَشفُ البَالِي

12- باب نقل المعنى إلى غيره: في هذا الباب يعمد "الآخذ" أو "المستعير" إلى نقل المعنى عن وجهه الذي وجّه له واللّفظ عن طريقته التي رُكِّبَ فيها، وهذا الباب كثيرا ما يتم اللّجوء إليه لإخفاء عملية الاستعارة[2].

13- باب تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير: يقصد هنا أن كلا من البيت الأصلي -المتن- والبيت الّذي أُخذ منه -أي من الأصل- المعنى أو المبنى أو كلاهما معا يكرس الرداءة وعدم إجادة السبك والحبك في الألفاظ والتراكيب، وقلة المعاني المتولدة عن الأصل: مثال ذلك قول الفرزدق:

فَيَالَيتَنَـــا كنَـــا بَعيـــرَين لاَ نَـــرى ❖ عَلـــى منهَـــل إلاَ نُشَـــلُّ ونُقـــذَف

وتشير الدراسات أن هذا البيت سيء[3] أخذ عنه شاعر آخر فقال:

ألاَ لَيتَنَـــا يـــا عِـــزُّ كنَـــا لِـــذِي غِنَّـــى ❖ بَعِيـــرَين نَرْعـــى فِـــي الفَـــلاة ونَعـــزُب

14- باب من لطيف النظر في إخفاء السرقة: في هذا الباب يعمد الشاعر إلى استعمال المعنى الموجود في البيت الشعري -البيت الأصلي- بطريقة ذكية يجعل القارئ يجد صعوبة في الكشف عن عملية "الأخذ" ومن ذلك قول الشاعر "أوس بن حجر":

أَلَـــم تَكْشَـــف الشَّـــمْس والبَـــدرُ ❖ والكَوْكَـــب للقَمَـــر الوَاجِـــبِ

---

[1]) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 252 و 253 .

2)-نفسه، ص253.

3)-نفسه، الصفحة نفسها.

5- باب المرافدة: كما سبق وأن أشرنا إلى هذا فإن المرافدة تكون عندما يتنازل شاعر عن بعض الأبيات التي نسجها بنفسه لشاعر آخر؛ يحدث هذا مثلا في حالة تقديم أبيات للشاعر قصد مساعدته على غلبة خصم له في الهجاء.

6- باب الإجتلاب والإستلحاق: أشرنا إلى هذا المصطلح والمفاهيم المتعلّقة به في مؤلّفنا هذا عندما تطرّقنا لأقسام السرقات عند عبد العزيز الجرجاني.

7- باب الإصطراف: من خلال ما تطرّقنا له في مؤلّفنا هذا فإن الإصطراف مصطلح يدل على الحالة التي يصرف فيها الشاعر بيتا أو عدة أبيات شعرية إلى إحدى قصائده من شاعر آخر والسبب في ذلك حسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة[1].

8- بابا الإهتدام: كما سبق وأن أشرنا سابقا فإن هذا المصطلح يدلّ على إحداث تغيير جزئي في البيت المأخوذ أو المسروق أو المستعار، ومن ذلك قول الشاعر:

أُريـد لأنْسى ذِكـرها فكأنَّمَا ❖ تُعـرَض لَيلى بكـلّ سَبِيـلِ

وهو بيت شعري تشير الدراسات[2]، أنّه مهتدم من قول جميل:

أُريد لأنْسى ذِكرهـا فكأنَّمَـا ❖ تعرضُ لِـي ليلى على كـلّ مَرْقَبِ

9- باب الإشتراك في اللّفظ: هنا نكون أمام شاعرين يشتركان في شطر البيت ويتخالفان في الشطر الآخر ومن ذلك قول الشاعر:

وخَيْـلٌ قَـد دَلَفـتُ لَهَـا بِخَيـلٍ ❖ عَليهَـا الأُسُـدُ تَهتَصِـر اِهْتِصَـارَا

ثمّ جاء آخر فقال:

وخَيْـلٌ قَـد دَلَفـتُ لَهَـا بِخَيـلٍ ❖ تُـرَى فُرسَـانَهَا مِثـلَ الأُسُـودِ

10- باب إحسان الأخذ: في هذا الباب يأخذ الشاعر إمّا اللّفظ أو المعنى أو يجمعهما معا، ويشترط هنا أن يحسن التعبير ويختار الوزن الأكثر جاذبية عند السامع حتى يحدث في نفسه أثرا يبرر به أنه الأحق بهذا الأخذ خاصة إذا أخفاه ونقله من موضوع لآخر.

---

1)- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص251.

2)- نفسه، ص 251-252.

فنظر إلى هذا المعنى وأخفاه النابغة الذبياني في بيته المشهور:

يَقُولُون حِصنٌ ثُم تأبَى نُفُوسُهُم ❖ وكَيْف بِحِصن والجِبالُ جُنُوحُ

15- باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة: هنا يقوم الشاعر بإظهار وإبراز المعنى عبر بوابة اللّفظ، فإذا كان الباب السابق يعمد فيه الآخذ إلى إخفاء عملية الاستعارة؛ فالحال هنا فيها العكس، حيث نجد الشاعر يتعمد إبراز المعنى المأخوذ، ومنه قول "امرئ القيس":

كَبِكْر المُقَانَاة البَيَاض بِصُفرَةٍ ❖ غَذَّاه نَمِير المَاءِ غَير المُحَلَّل

أخذه ذو الرمة فقال:

كَحْلاَءُ فِي بُرجٍ صَفْراءُ فِي نَعْج ❖ كَأَنَّها فِضّةٌ قَد مَسَّها ذَهَبُ

16- باب الإلتقاط والتلفيق: من خلال هذا الباب عملية الأخذ تكمن في جمع الألفاظ من عدت أبيات وتلفيقها في بيت واحد[1]، مثل قول ابن هرمة:

كَأنك لَم تَسِرْ بجنُوب خلُص ❖ ولَم تَلمَم علَى الطَلَل المُحِيل

التقطه من بيتين أحدهما "لجرير":

كَأنك لم تَسِرْ بِبِلادِ نِعَم ❖ ولَم تَنْظر بِنَاظِرة الجَمِيل

والثاني للكميت:

أَلَم تُلْمِم عَلى الطَّلَل المُحِيل ❖ يُعِيد ومَا بُكَاؤُها بالطُلُولِ

17- باب في نظم المنثور: هنا يتم نقل المعنى من الخطاب النثري إلى الخطاب الشعري: وهذا ما فعله "أبو العتاهية" مع قول "مؤبن الإسكندر": "حرَّكنَا سُكونه".

---

1)- انظر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص254.

حيث قال:

قد لعمرِي حكيت لِي غصص ❖ الموْت وحَركَت كل من سكنا

2-4/ التّضمين والاقتباس في النّقد العربي القديم:

من خلال دراستنا للمصطلحات المتّصلة بالسرقات الأدبية، لاحظنا أنّ معظمها قد هجر ما عدى البعض؛ ومن ذلك مصطلحي التضمين والاقتباس اللّذان ما زالا يستعملان إلى يومنا هذا، لهذا السّبب رأينا أنّه من الضّروري أن نخصّص لهما فسحة من هذا البحث.

أوّلا: التضمين:

وضع القزويني بابا سمّاه: فيما يتّصل بالسّرقات الأدبية وفيه نجد التضمين والاقتباس[1]، ويعرّف ابن رشيق (ت.456هـ) التضمين فيقول: "التضمين هو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثّل"[2]، أمّا ابن الأثير (ت.637هـ) فيقول فيه: "هو أن يضمّن الشاعر شعره والنّاثر نثره كلاما آخر لغيره قصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[3]، وفي مقام آخر يعرّفه القزويني: "هو أنّ يضمّن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه إليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[4].

أبرز مثال لتوضيح هذه التعاريف نجده في قول ابن العميد[5]:

وصَاحبٍ كُنت مَغبوطًا بصُحبته ❖ دهرًا فغَادرني فردًا بلاَ سَكـــــنِ

هبّت له رِيح إقبال فطار بهـا ❖ نحوَ السُّرورِ والجَاني إلى الحُـــزنِ

كَأَنّه كان مَطويًّا على أحـــن ❖ ولَم يَكُن في ضُرُوب الشعرِ أنشَدَنِي

إنَّ الكرامَ إذا ما أَسْهَلُوا ذُكرُوا ❖ من كَان يَألَفُهُم فِي المَنزل الخَشِـــن

---

1)- ريوقي عبد الحليم: السّرقات الأدبية وتوارد الخواطر، دراسات أدبية، عدد 5، فيفري 2010، الجزائر، ص32.

2)-ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3)- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

4)-ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5)- المرجع نفسه، ص33.

فالبيت الأخير هو لأبي تمام من قصيدة قالها في أبي الحسن بن مرّ، والبيت هذا آخر القصيدة التي مطلعها:

أراك أكْبَرت إدمَانِي علَى ❖ حَملِي الشَوقَ من جَادٍ ومُكتَمن

ثانيا: الاقتباس:

عرّفه فخر الدين الرازي (ت.606هـ) فقال: "هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه تفخيما لشأنه"[1]، وسمّاه ابن الأثير (ت.637هـ) التضمين الحسن وقال فيه: "التضمين الحسن الّذي يكتسب به الكلام طلاوة هو أن يضمّن الآيات والأخبار النّبوية"[2].

من خلال هذه التعاريف يتّضح لنا أن الاقتباس هو أقرب المصطلحات التراثية للتّناص، وهو مأخوذ من "قَبَسَ"، ويقال: قَبستُ منه نارًا؛ أي أخذتُ منه النّار، ومنه أيضا: أَقْبَسَ وأَقْبَسَنِي؛ أي أعطانِي، ونجد كذلك اقتبستُ منه علمًا؛ أي استَفدتُ منه فِي مجال العلم[3].

الخلاصة:

ليس غريبا أن نجد أنفسنا في الوقت الراهن أمام ظاهرة زخم المصطلحات التي تطرق واضعوها لموضوع التناص؛ فالدراسات العربية القديمة هي الأخرى عرفت نفس الظاهرة حيث تم وصف السرقات الشعرية -الأخذ- بالعديد من المصطلحات، وهذا بطبيعة الحال له العديد من الأسباب نذكر منها:

- **السبب الأول:** باعتبار الظاهرة ليس لها صورة واحدة فقط، فكل مبدع وله طريقته الخاصة في استياق المعنى إلى واحته الأدبية، ولهذا السبب تتعدد صور السرقات الشعرية.
- **السبب الثاني:** راجع إلى اهتمام الباحث نفسه؛ إذ كلما زاد اهتمامه بظاهرة معينة إلا وزادت رغبته في رصدها بدقة وبالتالي محاولة تمييزها عن الظواهر الأخرى، إضافة إلى تمييز الأقسام والأنواع التي توجد بها، ومن هنا جاءت الضرورة إلى إنشاء المصطلح الّذي يحوي في طياته خبايا

---

1)- ينظر ريوقي عبد الحليم ، السرقات الأدبية و التوارد الخواطر، ص34.

2)- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3)- ينظر ابن منظور جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة قَبسَ.

هذه الظاهرة ومن هنا كذلك جاءت الضرورة إلى تعدد المصطلحات التي تصف كل قسم على حدى.

السبب الثالث: تعدد المصطلحات يعود إلى انعدام وجود هيئة خاصة تعمل على توحيد الجهود في مجال الأبحاث الأدبية والنقدية، ولهذا نجد أنفسنا أمام زخم من المصطلحات إزاء ظاهرة أدبية واحدة يصل في بعض الأحيان إلى درجة التداخل فيما بينها.

الفصل الأول

نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر

المبحث الأول: النظرية الحوارية عند ميشال باختن

المبحث الثاني: نظرية التناص عند جوليا كريستيفا

المبحث الثالث: التعالي النصي عند جيرار جينات

المبحث الرابع: مكانة القارئ في العملية التناصية عند تودوروف

المبحث الخامس: النص المفتوح عند رولان بارث

المبحث السادس: دور القارئ في عملية التناص عند ريفاتير

المبحث السابع: أهمية التناص في إدراك العمل الأدبي عند جيني

عرفت الساحة المغاربية تواصلا كبيرا في مجال النقد الأدبي مع أعمال و إنتاجات النقاد الغربيين، هذا التواصل الذي تم بطرق مختلفة ومتعددة، سواءا تعلق الأمر بالقراءة المباشرة لهذه الأبحاث و المؤلفات في لغاتها الأصلية، أو بالإطلاع عليها عن طريق الجهود التي بذلت في مجال الترجمة، أو التواصل معها في الندوات والملتقيات التي تم تنظيمها في هذا الشأن.

هذه الطرق و غيرها كانت بمثابة جسور التواصل مع النتاج الغربي في هذا الميدان، ابتداءا من المدرسة البنيوية ومرورا بالأسلوبية و سيميائية، وانتهاءا بالمدرسة التفكيكية، فمن خلال هذه المدارس والاتجاهات تم التعرف على ياكبسون، رولان بارث، تودوروف، جيرار جينات، جوليا كريستيفا، أمبرتو إيكو، جاك دريدا، جيرار سيلفا، دانيال شلوزر، تيري ميرس، أوستن، سورل، بيرس، تشومسكي، دي سوسير، سيفريد سميث، كوكورد، رانييه توم، جان كوهين، مولينو، بول مودن، هارتمان، ريفاتير، إيزر، وولف، غريماس، لوران جيني، باختن ... .

فهؤلاء وغيرهم ساهموا بشكل كبير في تجسيد التصورات النظرية التي كانوا يحملونها حول مختلف المجالات الأدبية عن طريق نقل الدراسات النقدية من المستوى الذي كانت تتحكم فيه النظرية النقدية التي شابها الكثير من العيوب و النقائص و السلبيات لاعتمادها في العديد من المرات من خلال الأحكام التي أصدرتها على الميزاج والهوى، أقول تم نقل الدراسات النقدية إلى مستوى يعتمد في أدواته وإجراءاته على منطق السؤال و قوة المقاربة وحسن المقارنة.

من هذا المنطلق شقت الدراسات النقدية الغربية مسيرتها التي أصبحت محط أنظار النقاد والباحثين العرب، لا سيما النتائج التي تم التوصل إليها حول موضوع التناص الذي نحن بصدد البحث فيه.

بطبيعة الحال سوف لن يسعنا البحث هذا إلى التطرق لكل هؤلاء النقاد والباحثين المشار إليهم أعلاه، بل ستقتصر دراستنا هذه على ثلة منهم شاء المولى عز وجل أن نصادف من خلال مسارنا العلمي أبحاثهم التي قاموا بها، أو الأبحاث التي أقيمت حولهم في ذات الموضوع.

لهذا سنتطرق في بادئ الأمر إلى حوارية باختن (مبحث أول)، والتناصية عند كرستيفا (مبحث ثاني)، وأعمال جيرار جينات (مبحث ثالث)، ثم نتعرض إلى ما قدمه كل من تودوروف (مبحث رابع)، ورولان بارث (مبحث خامس)، و ريفاتير (مبحث سادس) ، لنختم في الأخير بجهود لوران جيني في ذات المجال (مبحث سابع).

المبحث الأول: النظرية الحوارية عند ميخائل باختين

ميخائيل باختين Michel Baktin (1895-1975) من الذين أضافوا الكثير في مجال الدراسات النقدية، فهو فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي قضى زهاء الخمسين سنة يكتب فيها في المسائل النقدية، تطرق فيها لأعمال أدبية كبيرة ونال من خلالها شهادات في الكلاسيكيات ودراسة النصوص وفقه اللغة من جامعة غراد، إلى أن شغل منصب الأستاذية في كلية المعلمين بولاية موردوفيا.

يشهد لهذا المفكر الروسي بالريادة والتفرد العديد من النقاد الغربيين، فهذا تودوروف يصفه بأنه أهم مفكر سوفياتي في مجال العلوم الإنسانية[1] واعتبره منظر للأدب في القرن العشرين، وهذه كرستيفا تمنحه لقب الرائد في حقل التناصية [2]، وفي المقابل هناك من وصفه بأنه أكبر نقاد وعلماء الجمال والفلاسفة واللغويين في القرن العشرين [3].

كانت هذه لمحة وجيزة عن ما قيل في هذا الرجل، وفيما يلي عرض لأهم المحاور والمواضيع التي عالجها في مجال النظرية التناصية.

أولا/ باختين بين الحوارية والتناص.

تشير الدراسات أن باختين في كتابه الموسوم: **"الماركسية وفلسفة اللغة"** لم يستخدم مصطلح التناص أو أي كلمة روسية تقابله رغم أن هذا المفهوم كان أحد المفاهيم الأساسية في الكتاب[4]، بل المصطلح الذي عرف به هو الحوارية dialoguisme، غير أن الدراسات التي تطرقت لأعمال هذا المفكر عالجت موضوع التناص فيها، لهذا السبب سيجد القارئ من بين العناوين التي

---

[1] – الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي– التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2010، ص98.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998، ص 377.

استعملناها مثلا: أنواع التناص عند باختن، وهذا ليس ضربا من التناقض، وإنما هذا راجع لكون الدراسة التي قمنا بها شملت بعضا مما قدمه باختن نفسه، كما شملت أيضا بعضا مما جاءت به قرائح النقاد الآخرين الذين درسوا أعماله. وأول ما نبدأ به هو النظرية الحوارية عنده.

ثانيا/ النظرية الحوارية عند باختن.

نعالج في هذه البند ثلاث نقاط أساسية تتمثل في مصطلح الحوارية ومفهومها، ثم مظاهرها عند باختن.

1- مصطلح الحوارية:

أول ما نشير إليه هنا هو أننا لسنا بصدد البحث عن صاحب الأسبقية في اكتشاف المصطلح أو في دراسة الموضوع، لأن الدراسات الغربية في حد ذاتها لم تصل إلى إجماع في هذا الأمر، فكل دارس إلا ويحاول الانتصار لمذهب وأستاذه [1]، وفي حقيقة الأمر فإن تحديد الأسبق في مجال معين في العصور القديمة لا يجدي نفعا في كثير من الأحيان إذ تكثر الأقاويل وتتشعب الدراسات، وهذا راجع لكون عنصر التوثيق في المعلومات وأصحابها والربط بين مختلف البقاع كان غائبا تماما، ولذلك في دراستنا هذه سنتطرق إلى الأعمال التي قدمها باختن في مجال الحوارية دون الخوض في مسألة الأسبقية.

كما سبق وان أشرنا سابقا فإن باختن لم يُعرف عنه استعمال مصطلح التناص رغم أن الإرث النظري لهذا المفهوم يرجع إليه[2]، بل إن أكثر المصطلحات المستعملة من طرفه هو التداخل ومن ذلك تداخل السياقات، التداخل السيميائي، التداخل السوسيو لفظي، كما هناك مصطلح آخر عرف

---

[1] - ريوقي عبد الحليم، مقاربات في النقد الغربي الحديث والنقد العربي القديم. التناص نموذجا- مجلة الدراسات الأدبية، عدد 2، يناير 2009، الجزائر، ص91.

[2] - ينظر الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،ص144.

عنده هو **الحوارية** الذي قامت جوليا كرستيفا بالتقاطه وتحويله إلى مصطلح التناص[1]، فيا ترى كيف نشأ هذا المفهوم عند باختن وما هي بداياته الأولى؟.

2- نشأة النظرية الحوارية:

إذا تتبعنا آثار النظرية الحوارية ومنطلقاتها سنجدها في أعمال ميخائيل باختن مثل "**شعرية دستويفسكي**" "**Poétique de Dostoiyski**" ، و"**كتاب فرانسو رابلي والثقافة الشعبية**" " **François Rabbelais et culture populaire** " . و كتابه الموسوم: "**جمالية ونظرية الرواية**" "Esthétique et théorie de roman"، كذلك "**جمالية الإبداع الشفوي**" " esthétique de la création verbal" [2]، غير أن البداية الفعلية لهذه النظرية مرتبطة بدراسات باختن التي حلل فيها ما أنتجه الكاتبان الروسيان تولتسوي وديستوفسكي[3]، هذه الدراسات التي تكللت بإنتاجه للكتاب الموسوم: "شعرية ديستويفسكي" المشار إليه آنفا الذي أكد فيه أن روايات هذا الأخير تتميز بتعدد الأصوات "Polyphoniques" التي هي في الأصل صدى لروايات أخرى تتقاطع معها[4]، ومن هنا اكتشف باختن مصطلحي:" polyphonie" تعدد الأصوات و"monologuisme" أحادية الصوت "، هذان المصطلحان اللذان سيكونان في حقيقة الأمر البداية الفعلية لنظرية الحوارية عند باختن في المجال الروائي، الذي وجد أنه حقل تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة المتأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها.[5]

---

[1] – محصول سامية، التناص– إشكالية المصطلح والمفاهيم– مجلة الدراسات الأدبية، عدد 1، ماي 2008 1429، الجزائر، ص66.

[2] –نفسه، ص 65.

[3] – بدأ باختن، يكتب عن ديستويفسكي سنة 1922. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، ص97.

[4] – ينظر محصول سامية، المرجع السابق، ص66.

[5] – ينظر ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4. 2005، ص317 و318.

ففي روايات ديستويفسكي اكتشف أن الكاتب لم يهيمن على أصوات شخصيات الرواية، بل ترك لها العنان للتعبير عن آرائها، الشيء الذي أدى إلى تعدد أصواتها، ليخلص في الأخير إلى وجود خاصية الحوارية. [1] ، فما هو مفهوم الحوارية عند باختن؟

3- مفهوم الحوارية

كما سبق وان أشرنا سابقا فإن النظرية الحوارية التي نادى بها باختن وجدت في الرواية الحقل المناسب لها، باعتبار أن هذه الأخيرة تقوم على تعدد الأصوات واختلاف لهجات الشخصيات المتنوعة التي تدور في فلكها، فالرواية عبارة عن حوار ينشأ بين أصوات مختلفة[2]، كما أنها تحوي في طياتها نصوص أخرى منها ما هو أدبي مثل الأشعار، القصص الصغيرة...إلخ، ومنها ما هو غير أدبي مثل النصوص التاريخية والعلمية والدينية والأخلاق والعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية. [3]

من هذا التصور يرى باختن أن الثقافة تتشكل من الخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة والتي يمكن للمتحدث أن يستعملها في خطاباته، ومن هنا نجد أنفسنا أمام خطاب مزدوج، الأول أصلي يرجع إلى صاحبه والثاني هو الخطاب المحتفظ به في ذاكرة المتحدث انطلاقا من الخطابات الأخرى، فكل خطاب من هذا المنطلق يقيم حوارات مع خطابات أخرى سواء كانت سابقة له أو معاصرة، وحسب باختن فإن المتحدث في موضوع ما لا يمكن أن يكون هو أول من تحدث في هذا الموضوع، بل هذا الأخير تم التحدث فيه من قبل إما بتوضيحه أو معارضته أو الحكم عليه، فأي متحدث لا يستطيع أن يكون آدم على حد قوله.

هذا على مستوى الخطاب، لكن باختن يذهب إلى أبعد من ذلك إذ يهتم بالكلمة في حد ذاتها، حيث يتتبع أثرها وهي تدخل إلى الوسط الذي توجد فيه كلمات الآخرين، فهي تنتقل من جو

---

[1] - ينظر ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص317. وجون ليشته، خمسون مفكر أساسيا معاصرا، تر فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1. 2008. ص 35 و 50 وما بعدها.

[2] - ينظر شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص- من حوارية باختن إلى أطراس جيرار جينان-، مجلة دراسات أدبية، عدد 2، يناير 2008م/ 1430هـ، الجزائر، ص70.

[3] -نفسه، الصفحة نفسها.

تحمل فيه معنى خاص بها إلى جو آخر به كلمات الغير، مما يؤدي بها إلى اكتساب إمكانات جديدة، فتتنوع تعبيراتها وتتأثر في قوامها الأسلوبي، وهنا كذلك يستخلص باختن أنه ليست هناك كلمة أولى[1]، بل حتى المعاني الماضية التي ظهرت سابقا ليست منتهية ومكتملة بل هي قابلة للتغيير والتجديد[2]، فالكلمة بهذا الطرح ليست نقطة ثابتة أو معنى واحد، بل هي ملتقى المعاني التي تشكلت بداخلها وتراكمت كما تتراكم حبات الجليد الواحدة تلوي الأخرى، فالمبدأ عند باختن أن الكلمة تحوي في طياتها كلمات أخرى، ومن هنا تبدأ فكرة تعدد الأصوات التي نادى بها هذا المفكر[3] من منطلق أن الكلمة هي الوسط الحيوي المتبدل دائما والذي يحدث فيه التبادل الحواري.[4]

من خلال ما سبق يتضح لنا جليا أن الحوارية عند باختن معناهما وجود علاقة بين ملفوظين، (énonces) أو عدت ملفوظات، وهذا يدفعنا إلى استخلاص نتيجة أخرى مفادها أن العلاقة مادامت قائمة بين الملفوظات فإن ذلك يستوجب أن تكون قائمة أيضا بين أصحاب هذه الملفوظات أو الذوات التي صدرت عنها، فالحوارية تنتقل من الملفوظات إلى الذوات المسؤولة عنها، وهذا هو المفهوم الذي حاولت كريستيفا تحليله حين قالت: "إن الحوار الذي يفهمه باختن هو الحوار بين أنا الكاتب وأنا الشخصية التي تمثل ضعفه" [5]، فكل كلام إلا ويحمل في طياته كلاما آخر، وكل ملفوظ يتجذر في سياق اجتماعي سابق عليه، وحين نصادفه في سياق معين يكون في شكل شبكة من الملفوظات الأخرى نتيجة للحوار الذي نشأ بين الكلمات وجعلها تحمل في طياتها أصواتا أخرى.[6]

---

[1] – الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص107.

[2] – نفسه، ص 105.

[3] – ليشته جون ، خمسون مفكرا معاصرا أساسيا. ص 36، خمري حسين، نظرية النص، ص 253.

[4] – انجنو مارك ، آفاق التناصية، ت محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 68.

[5] – ينظر لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ص23.

[6] – شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، ص69.

4- مظاهر الحوارية:

حدد باختن ثلاث صور للحوارية في النص الروائي تتمثل فيما يلي:

أ-التهجين: يقصد بهذا المصطلح الحالة التي يتم فيها المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد.[1]

ب-العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات: أكثر صورها الحوارات الإديولوجية والثقافية غير المباشرة[2].

ج-الحوارات الخالصة: تتمثل هذه الصورة في الحوار العادي الذي ينشأ بين الشخصيات الحكائية[3].

ثالثا/ التناص في أعمال باختن:

الرصيد النظري للتناص يرجع فيه الفضل لمخائيل باختن من خلال الدراسات التي قام بها في فلك النظرية الحوارية التي توجت بمجموعة من التعاريف نحاول استعراضها فيما يلي:

1- أبسط تعريف للتناص عند باختن هو: "**العلاقة التي تنشأ بين ملفوظين**"[4].

2-كما يعرفه في موقف آخر بأنه: "**كل نص يقع عند الملتقى هو عبارة عن مجموعة من النصوص الأخرى يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها، ويحولها، ويعمقها في نفس الوقت.**"[5] وهنا يطرح باختن مسألة الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة عليها أو معاصرة لها.

---

[1] - أكثر تفصيل ينظر لحميداني حميد، القرائة وتوليد الدلالة، ص22.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - ينظر عبد الحليم ريوقي، إبداع النص الأدبي بين الوعي واللاوعي. مجلة دراسات أدبية، عدد1، ماي2008،الجزائر، ص99.

3- ونجده في موقف آخر يعرفه بأنه: "**ارتباط جملة من النصوص يجمعها على صعيد مشترك نص واحد**". [1]

نلاحظ من خلال التعاريف التي سقناها أن باختن حين دراسته لظاهرة التناص يربطها مباشرة بالنص، دون تحديد الطرف الفاعل في العملية هل هو الناص أم القارئ؟ وهو موقف صائب كما سنرى مع تعريفات بعض النقاد الغربيين الآخرين.

1- أقسام التناص:

يقسم باختن التناص إلى ثلاثة أقسام نذكرها فيما يلي:

أ- تناص الجلاء: يسمى أيضا تناص الوضوح أو التناص الظاهر أو التناص الخطي، ويطلق هذا المصطلح على الحالة التي تكون فيها النصوص السابقة متموقعة في النص المتن- الحاضر- بشكل جلي وواضح سواءً تعلق الأمر بالمعاني أو الألفاظ، وهو يقترب من الاقتباس والتضمين بوجود الإحالة أو غيابها. [2]

ب- تناص الخفاء: هنا كذلك نجد له عدت تسميات، فمنهم من يصطلح عليه بالتناص المستمر، ومنهم من يسميه التناص التصويري، في هذا النوع يختفي النص الغائب في نسيج النص الحاضر بحيث يصعب الكشف عنه نتيجة للتحويل والامتصاص والتغيير الذي مس معاني وألفاظ النص، نقصد بذلك النص المتن. [3]

ت- تناص بين الجلاء والخفاء: هذا القسم يتوسط ما تقدم ذكره في النوعين السابقين حيث أن النصوص الغائبة تتجلى في النص الحاضر بشكل غير كامل، كأن تكون مطموسة المعالم في بعضها

---

[1] - ينظر لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ص22.

[2] - ينظر ريوقي عبد الحليم: السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص75.

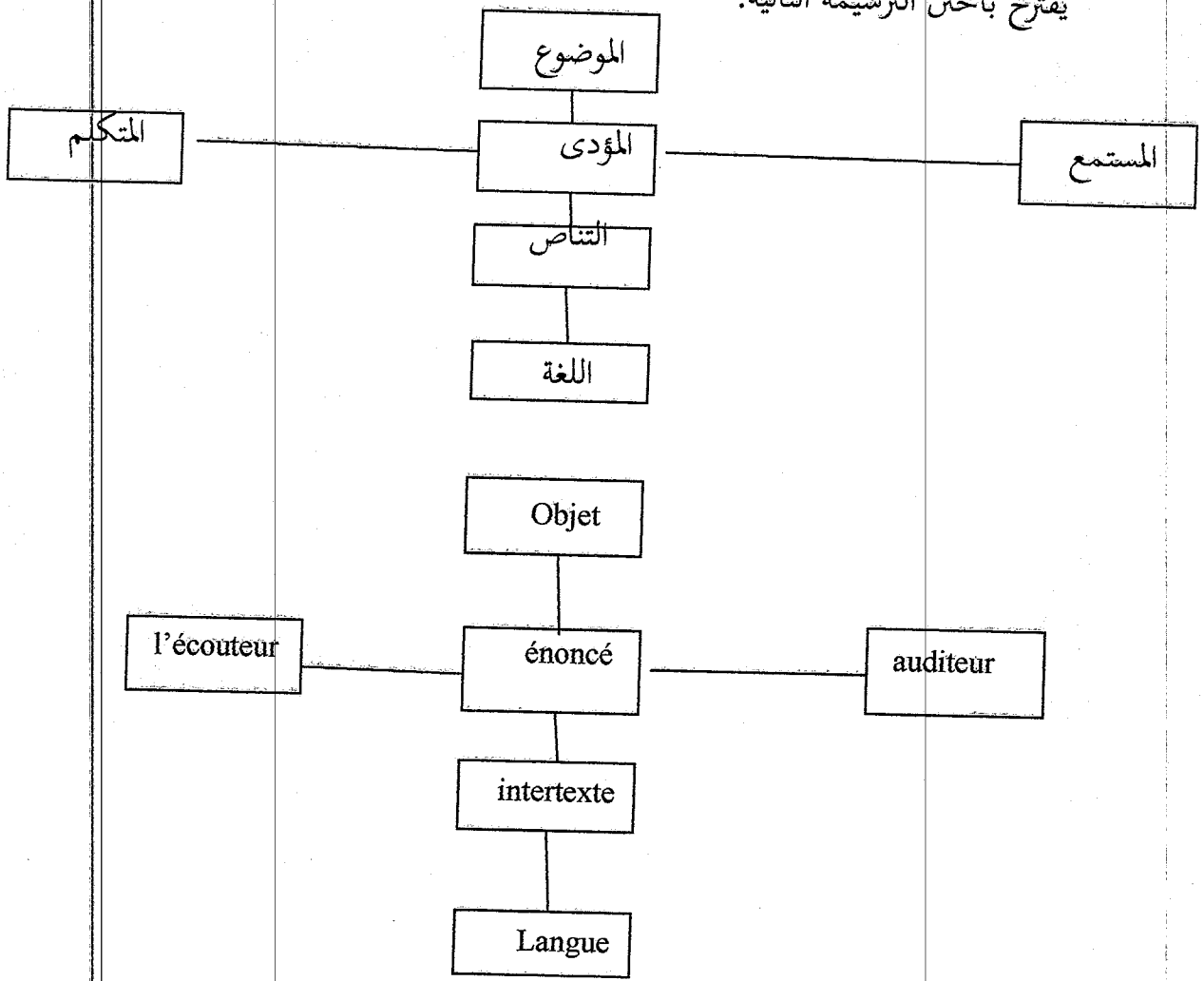
[3] - ينظر المرجع نفسه، ص 114، محصول سامية، التناص، ص 65.

البعض ويترك باقيها[1] نجد هذا النوع بصورة واضحة في التلميح لأن الناص يشير إلى النص الغائب لكنه لا يذكره صراحة بل يكتفي بالإشارة إلى جزء منه.

هذه هي الأنواع الثلاثة للتناص عند باختن. وإن كان هذا التقسيم نجده معتمد من قبل نقاد آخرين مثل جوليا كرستيفا. وجيرار جينات.[2]

2 مكانة التناص في ترسيمة باختن

يقترح باختن الترسيمة التالية:



من خلال هذه الترسيمة التي اقترحها باختن يتحدث عن أربع مستويات للاتصال يكون التناص أحد مكوناتها وفيما يلي توضيح لها:

---

[1] – ريوقي عبد الحليم، المرجع السابق، ص 55و 56.

[2] – المرجع نفسه، ص56.

يعتبر المستوى الذي يوجد به "**المؤدى**" **énoncé**" والذي يعبر عنه جاكبسون بالرسالة أهم المستويات التي ينطلق منها باختن لتحليل عملية الاتصال، فالمؤدى ناتج عن الاحتكاك القائم بين المتكلم والمستمع، وهذه العملية- الاحتكاك- قائمة مادام الطرفان موجودان، الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج المؤدى الذي يرى فيه باختن انه يحمل في طياته **موضوعه (Objet)**، ولإبراز هذا الأخير لا بد من وسيلة لذلك والتي تتمثل في اللغة التي عن طريقها يبرز المؤدى للوجود حاملا في طياته مقاصد المتكلم، وفي مقابل هذا الأخير نجد السامع هو الآخر له ردود فعل تجاه مقاصد المتكلم، أي له رد فعل إزاء المؤدى.

أما مستوى التناص فيربطه باختن بالمؤدى نفسه ويرى بأنه يكمن في طياته لأنه أولا وقبل كل شيء صياغة وبناء لما قيل سابقا، وأثناء قيام المتكلم بإنتاج المؤدى فإنه يقوم بعملية تكرارية لما قيل سابقا أو ما تم إنتاجه فيما سبق، ومن هنا تكمن عملية التناص التي اقترحها باختن في هذا التصور.[1]

3- حتمية التناص:

يرى باختن أن التناص حتمية كل نص، إذ لا يمكن أن نتصور وجود نص ما حسبه لا تربطه علاقة مع نص آخر، ولهذا نجده يقول:" **التناص هو قانون كل النصوص جميعا دون استثناء**"، بل إنه ذهب إلى أكثر من ذلك حين قال أن: "**كل نص هو تناص**" وهي نتيجة وصل إليها جراء النصوص التي درسها حيث لاحظ من خلالها أن ظاهرة التناص مرتبطة بها جميعا دون استثناء، وبهذا تأتي أبحاثه التي أقامها لتأكيد قول كعب بن زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا رجيعًا ❖ ومعادًا من قولنا مكرورًا

[1] - انجنو ماركو ، آفاق التناصية، ص100 وما بعدها.

المبحث الثاني: نظرية التناص عند جوليا كرستيفا

جوليا كرستيفا من مواليد 1941 ببلغاريا. جاءت إلى باريس كطالبة سنة 1965 لتستقر فيها بعد ذلك، حيث شغلت عدت مناصب إلى غاية أن أصبحت مدرسة بجامعاتها.[1] نشطت ضمن جماعة من النقاد في مجلة "quel-Tel" [2] التي ساهمت في بلورت العديد من المفاهيم المتعلقة بالنقد الأدبي ومنها التناص الذي تعتبر سنة 1966 حاسمة بالنسبة إليه، حيث نادت خلالها كرستيفا بالنص المفتوح قاصدة بذلك هجر الأفكار القائمة على أساس النص المغلق[3]، ومنذ ذلك الوقت بدأت رحلة هذه المفكرة مع التناص[4] الذي قدمت حوله الكثير من الأعمال و الدراسات التي أهلتها لأن تكون صاحبة الريادة في هذا المجال، وهذا ما يؤكده الكثير من النقاد الغربيين مثل مارك انجنو الذي يعترف لها بالفصل في ظهور مصطلح التناص ويرجعه إليها،[5] كذلك بارث هو الآخر يثني على جهودها خاصة ما قدمته في مجال تعريف النص وتحديده.[6]

كانت هذه نبذة عن حياة الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا التي كرست حياتها في مجال الدراسات النقدية، وفيما يلي محاولة منا للتطرق للأهم المواضيع التي عالجتها في هذا المجال.

أولا/ نشأة النظرية التناصية:

نحاول الآن معرفة الأساس الذي اعتمدت عليه كرستيفا في بحوثها الخاصة بالتناص، هل هي دراسات سابقة أو معاصرة. أم هي جهود شخصية؟

---

[1] – مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، ص 157، و ليشته جون، خمسون مفكرا معاصرا أساسيا، ص 291.

[2] – لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة. ص21، والسد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة، الجزائر، دط، 2010،ص107.

[3] – الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص111.

[4] – تشير الدراسات أن كرستيفا تخلت عن الدراسات التناصية في آخر المطاف. انجنو مارك ، آفاق التناصية، ص72.

[5] –نفسه، ص 65.

[6] – الأحمد نهلة فيصل ، المرجع السابق، ص 126.125.

من خلال بحثنا هذا اكتشفنا أن نظرية التناص عند هذه المفكرة ترجع إلى أربعة مصادر نوردها فيما يلي:

1- البداية الأولى تتمثل فيما قدمه **دي سوسير** في هذا المجال حيث أخذت عنه مصطلحي: **"عبر النصوص"** "Transtextualité" **و"التصحفية"** "Paragrammatisme"، هذ الأخير الذي قام بدراسة حوله نشرها له جان ستارو بنسكي J.Staropunski سنة 1974 في كتاب بعنوان:" **الكلمات تحت الكلمات**" تتمحور كلها حول ما يمكن أن نسميه بحفريات النص، ملخصها أن سطح النص مكوكب في بنيته وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كان مجرد كلمة مفردة،[1] وفي هذا الشأن تقول كريستيفا:" وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف الذي إستعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لإشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية Paragrammatisme أي إمتصاص نصوص متعددة".

2- المرجع الثاني للدراسات التي قامت بها كرستيفا في مجال التناصية هو ما قدمه باختن في هذا المجال، فالإنطلاقة الكبيرة والفعالة لها كانت بالاعتماد على ما وصل إليه هذا المفكر، ويمكن القول أن دراساتها هي دراسات تواصلية مع ما قدمه.[2]

3- لا يمكن تجاهل البصمات التي تركتها جماعة "quel-Tel " في مجال التناص من خلال المجلة التي سميت بإسمها، والتي ظهر مفهوم التناص فيها من خلال إصدارين تم تخصيصهما لعرض المفاهيم النظرية للجماعة، الأول عبارة عن مؤلف جماعي شارك فيه فوكو FAUCAULT ، بارث BARTH دريدا DERRIDA ، سولرس SOLLERS ، كرستيفا KRISTEVA ، أما المؤلف الثاني فهو بعنوان:" **سيميوطيقا، أبحاث من أجل تحليل دلائلي**"، صدر سنة 1968.

---

[1] - محصول سامية، التناص، ص67.

[2] - عتيق مديحة، التناص والسرقات الأدبية، ص163،و انجنو مارك ، آفاق التناصية، ص92،و الأحمد نملة فيصل،التفاعل النصي، ص145.

4- تأثرت كرستيفا بالنظرية التحويلية التي نادى بها تشومسكي، ولذلك نجد أنها تنظر إلى النص الأدبي على أساس أنه أداة تحويل للنصوص السابقة عليه أو المعاصرة له، الشيء الذي يؤدي إلى تحويل دوالها ومدلولاتها، فالنص الجديد قراءة جديدة للنصوص التي أدخلت في تشكيله والتي قام بتحويلها لفائدته الخاصة.[1]

ثانيا/ ظهور مصطلح التناص.

ألقت كرستيفا سنة 1966 في باريس محاضرة بعنوان " **الكلمة، الحوار و الرواية**" عالجت فيها مفهوم **النصوصية** أو **عبر النصية**،[2] مقترحة في الوقت نفسه دراسة نظرية الحوارية التي نادى بها باختن تحت مظلة مصطلح التناص، هذا الأخير الذي تكلمت عنه بكثرة في كتابها الموسوم:" **ثورة اللغة الشعرية**" "La révolution du langage poétique "[3] ، والذي ما فتأ أن أصبح مصطلحا جامعا لكل ما تم إستخدامه في نفس الموضوع من مصطلحات حين أصدرت سنة 1970 كتابا بعنوان: "**نص الرواية**"[4]، ثم بعد ذلك إستعملته في العديد من الأعمال والمؤلفات التي قامت بإعدادها، مستفيدة في كل هذا من البعد الذي أعطاه له باختن من خلال الأبحاث التي قام بها حول مفهوم الحوارية، دون أن ننسى في الوقت نفسه أن كريستيفا كانت واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات التي تبلورت على يد تشومسكي[5].

---

[1] - لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة. ص24 و 25.

[2] - محصول سامية، التناص، ص67.

[3] - المرجع نفسه، ص66،و انجنو مارك، آفاق التناصية، ص66.

[4] - عتيق مديحة، التناص والسرقات الأدبية، ص157.

[5] - تشومسكي عالم لغوي أمريكي ولد سنة 1928، له نظرية في مجال اللسانيات أطلق عليها جان بياجيه إسم: البنيوية التحويلية، ينظر حجازي سمير ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص203 و207 .

بهذه الجهود تأسس هذا المفهوم في الحقل السيميائي[1] وأصبح مصطلح التناص هو السفير والممثل الوحيد له، حيث هاجر بفعل الأبحاث إلى كل مكان تقريبا[2] مستفيدا من أعمال سولرس التي أشاعته وجهود كرستيفا التي شهرته،[3] فمصطلح التناص يقترن ميلاده بهذه الناقدة[4] التي أخرجته إلى النور بأبحاثها الممتدة إلى غاية سنة 1966.[5]

ثالثا/ تعريف التناص.

لسنا هنا بصدد سرد للتعاريف التي صاغتها كريستيفا بمناسبة بحثها حول التناص، بل هدفنا هو ربط هذه التعاريف بالنتائج التي توصلت إليها، والتي بطريقة أو بأخرى ساعدت على صياغتها، فالنتيجة التي يتوصل إليها أي باحث تساهم في تحديد توجهاته وبلورت أفكاره وجعلها تصب في قالب واحد، مما يؤثر بشكل مباشر في التعريفات التي يصدرها، من هذا المنطلق نريد تحليل التعاريف التي توصلت إليها كرستيفا في هذا المجال.

1- تتوصل كرستيفا إلى نتيجة مفادها أن التناص عملية لا تقتصر على النصوص الأدبية فقط، فطموحها في هذا المجال هو توسعة الحقل الخاص به ليشمل إضافة إلى الخطاب الأدبي الخطابات الإجتماعية الأخرى،[6] هذا ما نلمحه من خلال تعريفها الذي تقول فيه:" **التناص هو**

---

[1] – الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص113.

[2] – البقاعي محمد خير ، دراسات في النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا،ط1 ،1998، ص65.

[3] – المرجع نفسه، ص66.

[4] – الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص 71، و ريوقي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص51، انجنو مارك ، أفاق التناصية، ص65، الجعافرة ماجد ، التناص بين القديم والجديد، ص31.

[5] – عدلت كرستيفا عن مصطلح التناص في آخر المطاف حيث استبدلته بمصطلح التنقلية وفي هذا تقول:" إن هذا المصطلح الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل لنقد الينابيع أو ما يعرف بنقد المصادر في نص ما، نفضل عليه مصطلح "التنقلية"، ريوقي عبد الحليم، المرجع السابق، ص51.

[6] – البقاعي محمد خير ، المرجع السابق، ص70.

التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص أخرى مختلفة"،[1] فمن كلمة مختلفة تفتح كرستيفا مجال الدراسات التناصية ليشمل كل النصوص بمختلف أنواعها.

2- ترفض كرستيفا فكرة إنغلاق النص ونادت بإدماجه في التاريخ والمجتمع،[2] فالنص عندها عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل النصوص الأخرى[3]، وفي هذا الصدد تقول: "إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا مختلفة في نفس الخطاب، (...) يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص المتعين ولنطلق على هذا الفضاء إسم التناص"[4].

وعلى هذا الأساس عرّفت التناص بأنه: "**تقاطع لعبارات مأخوذة من نصوص أخرى**"[5]، أو "**نقل لتعبيرات سابقة للنص أو متزامنة معه بواسطة الإقتطاع أو التحويل**"، كما عرفته كذلك بأنه: "**بأنه تحويل أو امتصاص لنصوص أخرى، أو تقاطع داخل النص مع تعبيرا ت مأخوذة من نص آخر**"[6]، فالنص في نظرها يشكل دائما فسيفساء من الإستشهادات أدخلت فيه بتقنيات مختلفة.[7]

---

[1] – ينظر محصول سامية، التناص، ص68، و الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص115.

[2] – الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص112.

[3] – ينظر خمري حسين، نظرية النص، ص254، وريوقي عبد الحليم، إبداع النص بين الوعي و اللاوعي، ص100. والأحمر فيصل معجم السميائيات، ص146، والغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص326.

[4] – فضل صلاح ، شيفرات النص، دار الفكر، القاهرة،ط1، 1992، ص66.

[5] – الأحمد نهلة فيصل ، المرجع السابق، ص115.

[6] –ينظر محصول سامية، التناص ، ص68.

[7] –ينظر الأحمد نهلة فيصل ، المرجع السابق، ص115.

3- تذهب كرستيفا إلى ما ذهب إليه باختن حين اعتبر أن النص هو التناص ،هذا ما نكتشفه من خلال تعريفها للنص حين تقول: **"النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الاخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"**[1]، هذا التعريف وجدنا له صيغ أخرى، نظراً لكثرة الترجمات التي تطرقت لأعمال كرستيفا[2]، ولكنها في مجملها تخلص إلى الربط الكامل والشامل بين النص والتناص فلا يمكن أن نجد نص لا يعتمد في تشكيله على تقنية التناص والعكس كذلك، فالنص عند كرستيفا عبارة عن ملفوظ شخصي—انجاز فردي- يعيد تشكيل التركيبة اللغوية والسميائية ويوزعها توزيعا جديدا وفق الحاجات التعبيرية والرؤية الجمالية والملكات والقدرات الفردية للناص، وبواسطة هذه العملية المركبة التي ترتكز على التوزيع وإعادة البناء يولد النص الذي يحوي في طياته عناصر نصية غريبة عن جهازه اللغوي وإطاره المضموني .

رابعا/ أنواع التناص.

بطرحها لمبدأ التحويل كآلية من الآليات النقدية التي يقوم عليها التناص تكون كرستيفا قد نقلت الدراسات التناصية من مجرد دراسات تهتم بالنص وعلاقته بالمصادر والأصول إلى دراسات تهتم

---

[1] - ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص71.

[2] - تتمثل هذه التعريفات فيما يلي:

-التعريف الأول تقول فيه كرستيفا."النص نظام عبر لغوي يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللغة وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة"

- التعريف الثاني: "النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها".

فضل صلاح ، في النقد الأدبي ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2007، ص88 ، وخمري حسين، نظرية النص، ص256.

و صبحي محمد الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص23 .

بالكيفية التي بموجبها تم توظيف هذه الأخير في هذا النص،[1] من هذا المنطلق نجدها تميز بين ثلاثة أنواع من التناص[2] نوجزها فيما يلي:

1- النفي الكلي:

يكون فيه المقطع الدخيل منفيا بطريقة كلية حيث يتم قلب معنى النص المرجعي، ويقصد بالنص المرجعي النص الغائب أو المقطع الدخيل، فتظهر بوضوح عملية التضاد والتناقض التي يعتمدها الناص[3].

2- النفي الموازي:

في هذا النوع يبقى المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، حيث لا يتغير معنى النص الغائب، بل يحتفظ بالمعنى الذي يحمله في طياته مع إمكانية أن يضيف الناص إليه -أو القارئ- معاني أخرى جديدة ، ويسمى بهذا الإسم لأن معنى النص الغائب يسير في توازي مع النص الحاضر[4].

3- النفي الجزئي:

جزء من النص الغائب هو الذي يتم نفيه فقط[5]، بينما يحتفظ الجزء الآخر بالمعاني التي يحملها في طياته.

---

[1] -بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2007، ص24.

[2] - المرجع نفسه، ص24و124. و الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص117 . وبوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط ، 2006، ص256.

[3] - ريوقي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص54.

[4] - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[5] - المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

خامسا/ القوانين التي تحكم عملية التناص.

أنواع التناص التي ذكرناها سابقا يتم الحصول عليها وفقا لتقنيات مختلفة حصرتها كرستيفا في ثلاثة فقط وهي:

1- الإجترار:

تعتمد هذه التقنية على الإعادة والتكرار ، حيث يقوم الناص بإعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني يمجد فيه بعض المظاهر الشكلية الخارجية للنص[1]، ويقصد بهذا توظيف النص السابق بكامله في نص آخر دون أن يشمله تغيير كبير.[2]

2- الإمتصاص :

العملية هنا تتطلب إعادة كتابة النص الغائب وفقا لمتطلبات النص الجديد، حيث يتم التعامل معه بشكل حركي وتحولي[3] بناءاً على توظيف المعاني الموجودة في النص الغائب باعتماد بعض ألفاظه، وكأن العملية فيها نوع من الإمتصاص يمارسه النص الحاضر على النص الغائب[4].

3-الحوار:

هنا يعمد الكاتب إلى تغيير النص الغائب سواء عن طريق نفيه أي عكس هذا النص وقلب معناه ومراميه، كما يمكن كذلك أن يكون الحوار في شكل شرح أو تفسير أو تعقيب يرد على النص[5].

ملاحظة: تم اعتماد القوانين الثلاثة المشار إليها سابقا من قبل محمد بنيس، والتي على أساسها قسّم التناص إلى ثلاثة أنواع سنتطرق لها في الفصل الثاني من هذا البحث.

---

[1] ـ محصول سامية، التناص، ص 74.

[2] ـ ريوقي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص54.

[3] ـ محصول سامية، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] ـ ريوقي عبد الحليم، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5] ـالمرجع نفسه ، الصفحة نفسها، ومحصول سامية، المرجع السابق، ص82.

سادسا/ التناص وانتاج المعاني عند كرستيفا .

ترى كرستيفا أن الوظيفة التناصية مرتبطة بإديولوجية النص وهي المتحكمة فيه حيث تعطيه دلالاته التاريخية والإجتماعية، وتسمح له بالتحرك داخل الثقافة والمجتمع[1]، والنص الذي تقصده هنا هو النص المولّد الذي يساهم في خلق النصوص وتوالدها ، فالنص الشعري الحاضر وفقا لهذا المنظور لا ينتج إلا عن طريق إثبات أو نفي النصوص الأخرى .[2]

بهذا الطرح تكون كرستيفا قد ربطت ميلاد النص الحاضر بالنص الغائب ، هذا الأخير الذي يساهم بشكل كبير في توليد المعاني وإنتاجها، وهي بهذا وبطريقة غير مباشرة تحيل المهمة إلى القارئ الذي عندما يقع النص بين يديه يصبح من ممتلكاته سواءاً رضي بذلك صاحب النص أو رفض[3]، وبممارسته لهذه السلطة –القارئ– يقوم بإكتشاف النصوص السابقة أو المعاصرة الموظفة في النص الحاضر، والتي تؤدي إلى تحويل دواله ومدلولاته، الأمر الذي يودي كذلك إلى قراءة جديدة لهذه النصوص الموظفة، أي إعادة قراءتها بطريقة أخرى تختلف عن القراءات السابقة، وبالتالي توليد معاني أخرى– إنتاج معاني جديدة– تختلف عن المعاني السابقة.

فالتناص عند كريستيفا يصبح رمزًا جديدًا لإنتاج المعاني وتوليد الدلالة ،[4] ويتعزز دور القارئ[5] في هذا الميدان لينتقل من مجرد قارئ مستهلك إلى قارئ منتج يساهم في تفسير وتأويل الدوال، ويصبح من المساهمين في إبتكار المعاني الجديدة البعيدة عن قصدية الناص[6]. ثم تذهب كرستيفا إلى

---

[1] - KRISTIFA Julia , le texte du roman, mouton, paris ,1970, p14.

[2] – بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص12 و19.

[3] – تقول كرستيفا في هذا الصدد : "...أقر بما تقوله أو أرفضه، لكنني أمتلكه ويستحوذ علي في آن واحد " ينظر إلى جعافرة ماجد، التناص بين القديم والجديد، ص35.

[4] – الأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص113.

[5] – اهتمت كرستيفا بالنص والإنتاجية المتعلقة به ولم تهتم بالتلقي والقراءة كما إهتمت بالأول، ينظر البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص68.

[6] ينظر الأحمد نهلة فيصل ، المرجع السابق، ص113.

أبعد من ذلك حين تنظر إلى التناص بأنه وظيفة في حد ذاتها، حيث أطلقت عليه إسم الوظيفة التناصية التي تقوم بين النص العيني وهو النص المنتَج –المنشَأ– من جهة والنصوص الثقافية الأخرى سواءً كانت أدبية أو غير أدبية[1]، ومن جهة أخرى فالنص العيني هو المنظم والمحول والممتص للنصوص الثقافية ويمثل نقطة تقاطع بينها، وعن طريق الوظيفة التناصية يصنع –النص العيني– لنفسه بطانة ثقافية وبناء محكم وجو مركب، عن طريق الذهاب والإياب بين الأنا والآخر وبين القارئ والكاتب.[2]

الخلاصة:

الجهود التي قدمتها كرستيفا في مجال النظرية التناصية بارزة بروز الشمس، فأعمالها ومؤلفاتها ستظل شاهدة على ما قدمته في هذا المجال إبتداءً من مصطلح التناص الذي شهد ميلاده على يدها، ومرورا بالمفاهيم التي صاغتها حول هذه النظرية والتي كانت حلقة تواصل مع ما قدمه باختين في ذات المجال، وانتهاءاً بالتصنيفات التي خصت بها هذه الظاهرة والقوانين التي تتحكم فيها.

فالتناص على يد كرستيفا أصبح قانونا جوهريا يلازم كل نص، شعريا كان أو نثريا،[3] وفي المقابل أصبح النص عندها فسيفساء يضم العديد من النصوص ، وبهذ التصور تكون هذه الناقدة قد ربطت الإبداع الأدبي بظاهرة التناص، الأمر الذي أدى بها إلى بذل جهود كبيرة حول هذه الأداة الإجرائية قصد كشف الغموض عنها وبلورتها إلى الوجود.

---

[1] – إحدى الرهانات التي إهتمت بها كرستيفا هو الإجابة على التساؤل الآتي : إلى أي مدى يمكن البحث في مجال التناص ، أي البحث عن الحدود التي يلتزم بها الدارس للتناص, وهنا طرحت كرستيفا مسألة تجاوز النص الأدبي والإنتقال إلى كل الخطابات الاجتماعية التي يمكن أن نجدها في النص. ينظر أنجنو ماركو ، آفاق التناصية، ص75.

[2] – خمري حسين، نظرية الأدب، ص69.

[3] – ينظر غريب اسكندر، الاتجاه السميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط، 2002، ص81.

وبالفعل فإنها قدمت الكثير في هذا المجال إلى أن ذاع صيتها في كل البقاع، مما أدى بالكثير من النقاد إلى الأخذ عنها، نذكر منهم الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض من خلال اعتماده للمفاهيم التي قدمتها حول الإجترار حين قابله في أعماله بمصطلحي التضمين والاقتباس.

المبحث الثالث: التعالي النصي عند جيرار جينات

تعتبر أعمال ومؤلفات جيرار جينات[1] في مجال التناص محطة بارزة في النقد الأدبي الغربي والعربي في نفس الوقت : إبتداءًا من مؤلفه الموسوم: "مدخل إلى جامع النص" " Introduction à l'architexte " الصادر سنة 1979 ومرورًا بـ "أطراس" "palimpsestes " و"عودة إلى خطاب الحكاية" "Nouveau discours du recit" الصادران سنتي 1982 و1983. على التوالي، وإنتهاءاً بمؤلّف "عتبات " "Seuils" الصادر سنة 1987.[2]

فهذه المؤلفات وغيرها تعتبر حلقة هامة في الدراسات النقدية الأدبية،[3] ومن خلالها تم تطوير نظرية التناص بشكل ملفت للإنتباه، حيث أصبحت لها محاور متعددة ومختلفة نحاول من خلال ما يلي التطرق لها.

أولا/ مصطلح التناص عند جيرار جينات.

يفضل جيرار جينات مصطلح "التعالي النصي"، "**Transtesctualité**" أو "المتعاليات النصية" التي يعرفها كالتالي: "**التعالي النصي هو كل ما يجعل نصا ما يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني**"[4] ،وفي المقابل يجعل التناص نوع من أنواع المتعاليات النصية التي يقسمها إلى خمسة أنواع كما سنرى لاحقا.

---

[1] – ناقد فرنسي من مواليد باريس سنة 1930. شغل منصب أستاذ بجامعة الصربون. ينظر ليشته جون ، خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا ، ص 129، 130.

[2] – لحمر فيصل: تحولات المعنى، 103 و104.

[3] – تأثر جينات بأعمال جاك دريدا لا سيما أعماله المتعلقة بالنقد الأدبي والنظرية النقدية، ينظر ليشتة جون ، المرجع السابق، ص103.

[4] – عزام محمد: النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص40. و ريوقي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص52.

ثانيا/ أنواع المتعاليات النصية:[1]

من خلال الأبحاث التي قام بها جيرار جينات حول الشعرية، خلص في الأخير أنها جملة من المتعاليات النصية تشمل في كنفها خمسة أنواع[2] وهو يقول بصددها: "يبدو لي اليوم (13-10-1981) أنني عرفت خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية سأرتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد Abstration، التضمير Implication ، الإجمال Globalité "[3] والتعالي النصي عند جيرار جينات هو ذلك التداخل الذي يقترن فيه النص بمختلف أنماط الخطابات التي ينتمي إليها[4] وبكل مستوياتها، سواءًا تعلق الأمر بالمستوى اللغوي كأن يعمد الناص إلى توظيف النص الغائب بشكل نسبي أو كلي، كما يمكن أن يكون عن طريق الاستشهاد به – النص الغائب– بين قوسين، كذلك يدخل ضمن التداخل النصي المعارضة، المحاكاة الساخرة وغيرها من الأساليب التي تصب في نفس المنوال[5] ، فالمهم حسب جينات أن تنشأ علاقة بين النص المقروء –النص العيني أو المتعالي أو اللاحق– والنص السابق–التحتي أو الخفي–[6] سواءًا كانت ظاهرة للعيان أم خفية.[7]

كما سبق وأن أشرنا سابقا، فإن المتعاليات النصية عند جيرار جينات خمسة أنواع تتمثل في:

1- التناص Intertesctualité

2- التوازي النصي Paratextualité

---

[1]– عبر عنها بمصطلح التداخل النصي قاصدًا بذلك التواجد اللغوي سواءًا كان نسبيا أو ناقصا لنص في نص آخر ، ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003، ص 245.

[2] – ينظر لعموري زاوي: في تلقي مصطلح النقدي المعاصر، ص150،149.

[3] – ينظر محصول سامية: التناص، ص73، ويقطين سعيد، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص58-59.

[4] – ينظر مجاهدي أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1988، ص399، والسد نورالدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص119.

[5]– ينظر مباركي جمال: المرجع السابق، ص132.

[6]– المرجع نفسه، ص133، يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص28.

[7]– ينظر البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، ص125، والأحمد نهلة فيصل ، التفاعل النصي، ص165، والسد نور الدين، المرجع السابق، ص121.

3- النصية الواصفة Metatesctualité

4- النصية المتفرعة Hypertesctualité

5- النصية الجامعة Architesctualité

1/ التناص Intertesctualité:

في سنة 1982 صدر للناقد جيرار جينات كتاب بعنوان"أطراس" " Palimpsestes" مضمونه يتعلق بالمتعاليات النصية، وفي جانب من جوانب هذه الدراسة اهتم بالتنظير والتقعيد للتناص[1] الذي عرفه بقوله : " أما أنا أعرفه بطريقة لا شك أنها مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاءًا وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (.....) وفي حال السرقة الأدبية ..... وفي حال التلميح "[2].

فالتناص عند جيرار جينات هو علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، أو بمعنى آخر هو تلك العلاقة التي تعبر عن ما يشترك فيه نص ما مع نص آخر أو عدة نصوص أخرى، سواءًا تم هذا عن طريق الاستشهاد Citation أو التلميح Allusion أو السرقة الأدبية Plagiat.

والاستشهاد أو الاقتباس هو أبرز طريق في العملية التناصية، حيث يتم وضع النص الغائب بين قوسين سواءًا تمت الإحالة إليه أم لا، أما السرقة الأدبية فهي أقل الأشكال وضوحا وتكون حرفية، بينما التلميح يتطلب للكشف عنه التمعن والتدقيق في النص الحاضر، وفي هذا المطاف يقدم لنا جيرار جينات مثال عنه في الحديث الذي دار بين السيدة دي لوجيس "Des logies" والسيد "فواتير" "Voitire" والذي كان موضوعه سرد الأمثال حين قالت له: "هذا المثل لا قيمة له، افتح لنا مثلا آخر"، نلاحظ هنا استخدام فعل افتح بدل أعط أو قدِّم، وهذا لا يمكن فهمه إلا إذا عرفنا أن فواتير كان ابن تاجر نبيد.

---

[1]-ينظر ريوقي عبد الحليم: السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص52.

[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ومحصول سامية، التناص، ص71.

من هنا عالج جيرار جينات موضوع التناص الذي اعتبره نمط يدور في مفهوم أكثر شمولية منه هو التعالي النصي الذي يعبر في مجمله عن العلاقة التي تنشأ بين النصوص سواءًا كانت علاقة تأثر أو تأثير،[1] أو كما عبر عنه بأنه العلاقة التي تنشأ بين خطاب الأنا وخطاب الآخر.[2]

2- الميتانص Métatextualité[3]

هذا المصطلح يعبر عن التفسير أو التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى عدم ذكره[4]، فهذا التفسير أو التعليق هو الذي يربط النص الغائب بالنص الحاضر، أي أننا أمام نص (ب) يفسر النص (أ) الذي يسبقه، أي هناك نص خلف نص ولذلك يعبر عنه بعض النقاد بالماوراء التصية.

ملاحظة:

يقترب مفهوم التناص والميتانص في النقد العربي القديم بالتضمين والاقتباس والإشارة، فالمصطلحان كما ورد في النقد الغربي المعاصر يعبران عن البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع داخل النص[5].

3- المناص: Paratexte[6]

صنف جيرار جينات المناص في المرتبة الثانية ضمن ما أسماه بالمتعاليات النصية[7] ويعرفه بقوله: "**هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية**"[8] ويقصد بتعريفه هذا العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر، ويدخل ضمن هذا المحيط كل الإشارات التكميلية

---

[1]-ينظر مباركي جمال: التناص وجمالياته، ص134.

[2]-المرجع نفسه، ص126.

[3]-هناك من يستعمل مصطلح ما وراء النص وهناك من يؤثر النصية الواصفة.

[4]-ينظر محصول سامية، التناص، ص73.

[5]-ينظر يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، ص28، ومباركي جمال: التناص وجمالياته، ص133.

[6]-ترجم هذا المصطلح إلى اللغة العربية تحت العديد من السميات نذكر منها: النصية المتوازية، النصية المرادفة، النص الموازي، النص المحيط، عتبات النص، النص المصاحب، المكملات، سياجات النص، ينظر لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي المعاصر، ص149.

[7]-ينظر المرجع نفسه، ص148.

[8]- المرجع نفسه، ص151.

مثل: العنوان الرئيسي، العناوين الفرعية، العناوين الداخلية، المقدمات، الذيول، الصور، المدخل، التعليقات، كلمات الناشر، ملاحظات الكاتب، التوجيهات الهامشية- الحواشي الجانبية والسفلية- التصدير.[1]

والمقصود بكل هذه الإشارات جميع المكونات التي تهم عتاب النص، إضافة إلى العمليات التي تتم قبل إنتاجه، والتي بواسطتها يمكن الغور في أعماق النص وفضائاته المختلفة[2]،لذلك عبر عنه لوي بورخيس بأنه البهو الذي نلج منه دهاليز يمكن من خلالها التحاور مع المؤلف الحقيقي وبالفعل فهذه الإشارات تساعد القارئ على فهم المعنى، لأنه في أغلب الأحيان لا يتم ذكر المناص في النص المتن، فالقصيدة التي تحمل في طياتها هجاءًا ما يساهم فيها المناص بذكر الهاجي والمهجو، وسبب الهجاء ووقته والظروف والملابسات التي كانت سببا في إنتاج النص.

من خلال هذه الإشارات تكلم جيرار جينات عن التدرج في معرفة النص الذي يساهم فيه المناص بشكل كبير، فالنص نتدرج في فهمه عن طريق التدرج في أجزائه ابتداءًا من الغلاف إلى آخر شيء كتب حوله[3].

قسم جيرار جينات المناص[4] إلى قسمين: الأول سماه النص المحيط، والثاني أطلق عليه النص الفوقي.

أ- النص المحيط: Péritexte[5]

يدخل ضمن هذا جميع النصوص المصاحبة للنص الأصلي التي تقع تحت المسؤولية المباشرة للناشر مثل الصور المرفقة بالغلاف، التوطئات، الإهداء وغيرها، إضافة إلى بعض العتبات التي تساهم في إضاءة النص المتن مثل: العناوين بما فيها الفرعية، الهوامش، الحواشي. الملاحظات ...إلخ. ويطلق جينات على هذا القسم بالمناص الداخلي لكونه لصيق بالبنية النصية[6].

---

[1]-أكثر تفصيل ينظر لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي المعاصر ، ص 151، ومحصول سامية، التناص ، ص73، والجعفارة ماجد، التناص بين القديم والجديد، ص44.

[2]-ينظر الجعافرة ماجد، المرجع نفسه، ص44.

[3]-ينظر لحمر فيصل: تحولات المعنى، ص107.

[4]-يسميه الناقد المغربي رشيد بن حدو: "النص المحاذ" ينظر لعموري زاوي ، المرجع السابق، ص155.

[5]-أطلقت عليه الباحثة التونسية جليلة الطريطر اسم "النص الحاف" ينظر المرجع نفسه، ص156.

[6]-ينظر لحمر فيصل، المرجع السابق، ص103.

ب- النص الفوقي: Epitexte [1]

يشمل كل النصوص الموجودة خارج النص التي تعين على إنتاج المعنى مثل المحاورات، الاستجوابات، اللقاءات، المراسلات، الرسائل الشخصية، التعليقات، القراءات النقدية، الشروح، الذيول، وغيرها[2]، هذا القسم يسميه جينات بالمناص الخارجي لكونه مستقل عن البنية النصية[3].

4- النص اللاحق Hypertextualité [4]

يقول جيرار جينات في هذا الصدد: ".... والذي سأنعته –يقصد بذلك النوع الرابع من المتعاليات النصية –من الآن فصاعدا بالنصية المتفرعة- hypertextualité ، وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا (ب) سأسميه نصا متفرعا-النص المتسع- بنص سابق (أ) سأسميه نصا أصليا- النص المنحسر- يُلَقَّحُ منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير –يشير هنا إلى الاختلاف الموجود بين الميتانص Metatextualuté والنص اللاحق hypertextualité[5] .

ويقصد جينات بهذا التعريف العلاقة التي ينجم عنها توحيد نص(ب) يسمى النص المتسع بنص سابق (أ) يسمى النص المنحسر، دون أن يكون ذلك عن طريق دروب الشرح والتفسير أو التعليق، بل العلاقة هنا تكون باستدعاء عمل أدبي ما لأعمال أدبية أخرى ويكون متسعا لها[6]، فكل نص هو مشتق من نص آخر سابق بواسطة التحويل البسيط أو غير المباشر وهو ثلاثة أنواع، المعارضة Pastiche، الباروديا Parodie، التحريف travestissement[7].

---

[1]-ترجمته التونسية جليلة الطريطر إلى النص الموجه، ينظر لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقد المعاصر، ص156.

[2]-ينظر المرجع نفسه، ص153،152.

[3]-ينظر لحمر فيصل، تحولات المعنى، ص103

[4]-سمي أيضا النصوص الشاملة أو الاتساعية النصية أو النصيةالمتفرعة.

[5]-ينظر محصول سامية، التناص، ص73. وليشتة جون، خمسون مفكرًا أساسيا معاصرًا، ص136، البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، ص130.

[6]- ليشته جون: المرجع السابق، ص136.

[7]-ينظر بقشي عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص55.

5-جامع النص Architextualité[1]

يشار بجامع النص إلى الأوجه المختلفة للأعمال الأدبية من شعر وقصة، ورواية وغيرها، إذ ليس معناه أن مرافقة التسمية لعمل معين تؤدي إلى تحديد هويته بشكل دقيق وصحيح، فكلمة"سيرة ذاتية" التي تكتب على ظهر الغلاف لا تصنف العمل نهائيا بأنه سيرة ذاتية، وليس معناه أننا عندما نجد عنوان كتاب يحمل مثلا رواية كذا أنها رواية، بل المهمة هنا مهمة القارئ الذي يعمل على تحديد هوية العمل الأدبي وتصنيفه وفقا للمعايير التي تتعلق بكل واحدٍ على حدى[2].

من هنا تبدأ فكرة "معمارية النص" التي يقصد بها مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى[3]، والتي بموجبها يصنف ضمن فضاءات جنس أدبي معين: رواية، شعر... الخ.

من هذا المنظور يصبح النص وكأنه يخلق في فضاءات ثقافية وسوسيولوجية عديدة ومتنوعة[4]، حاملا في طياته إشارات تساهم في تحديد انتمائه والتصنيف الخاص به.

ثالثا/ مظاهر التناص :

نحاول الآن الكشف عن العوامل التي حددها جينات لرصد عملية التناص، أو الطريقة التي يتم بها الكشف عنه، فما هي هذه المقاييس التي اعتمدها الباحث لتحديد التناص الموجود في النص؟.

1- النص الغائب:

يقول جينات في هذا الشأن:" النص الحاضر المقروء يقرأ بنفسه نصا آخر، وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لا نهاية"[5]، فالقارئ حتى يكشف عن النص الغائب يجب عليه الكشف عن الحضور لهذا النص، سواءًا كان الحضور جزئيا أو كليا، فالنص الغائب عند العثور عليه نصبح أمام البداية الفعلية للعملية التناصية، وبدون هذا الأخير لا يمكننا الحديث عنها.

---

[1]-يسمى أيضا الجامعية النصية أو النصية الجامعة أو معمارية النص.

[2]-ينظر مباركي جمال: التناص وجمالياته، ص332.

[3]-ينظر بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص259.

[4]-ينظر مباركي جمال: المرجع السابق، ص332.

[5]- المرجع نفسه، ص149.

ب- السياق:

معرفة السياق ضرورة أساسية ومهمة للقراءة الصحيحة التي توصلنا إلى التناص، فكل نص مرتبط بمعنى معين موجود في سياق معين قد يكون الأساطير، الخرافات، النتاج الحضاري والتاريخي وغيرها...

في هذا المحور انتبه جيرار جينات إلى أمر مهم في النص يعتبره الباعث الكبير على عملية التناص، يتمثل في الفضاء النصي[1] الذي أعطاه صورة دلالية معنوية أي أعطاه معنى معين ونظر إليه على كونه مكون نصي يساهم في توجيه وتحديد المعنى، وفي هذا يقول:" نحن لا نتحدث عن الفضاء، بل إننا نتحدث عن شيء آخر يشبهه من حيث المصطلح، نستطيع أن نقول عنه: "إنه الفضاء الذي يتكلم" "[2]

ت- المتلقي:

القارئ هنا يقصد به ذلك الشخص الذي يتميز بذوق جمالي ومرجعية ثقافية واسعة، وذكاء يساعده على الربط بين النص والسياق الموجود فيه، فالتعويل على هذه العناصر وخاصة ذاكرة المتلقي، من شأنه أن يساعد بشكل كبير وفعال في الكشف عن العملية التناصية والمطلوب كذلك منه أن يساهم في إعادة كتابة النص من جديد وتوسيع دلالته حسب السياق الذي وجد فيه هذا النص.

من هنا تبدأ عملية القراءة التي تحمل في طياتها كتابة جديدة للنص، والتي تعتمد القارئ كعنصر فعال ومهم فيها، وكتحصيل حاصل فهو عامل مهم وفعالا أيضا في الكشف عن العملية التناصية، هذا ما ذهب إليه الناقد "رشيد بن حدو" في قوله بأن سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب[3].

ث- المبدع:

-يمكن- أن يشير الناص إلى عملية التناص التي قام بها، حيث يقوم بالتصريح بالمرجعية الفكرية التي اعتمدها من خلال إعلانه للنصوص التي قام بتوظيفها[4].

---

[1]-في هذا المجال له أربعة مؤلفات تحمل نفس الأسم أي صورة 4.3.2.1 ، (fugure 1.2.3.4)

[2]- لحمر فيصل: تحولات المعنى ، ص106.

[3]-ينظر مباركي جمال: التناص وجمالياته، ص152.

[4]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رابعا/ أنواع التناص:

التناص عند جينات نوعان هما:

1-التناص العفوي: يتم من خلاله توظيف المعاني والألفاظ من النص الغائب إلى النص الحاضر دون وعي المبدع- اللاوعي- والتي يكون هي الأخرى قد تلقاها في وقت سابق دون وعي صريح منه.[1]

2- **التناص القصدي:** وهو عكس النوع الأول، حيث يتم بوعي الكاتب وإرادته.

خلاصة:

أول ما نريد الإشارة في هذه الخلاصة هو التداخل الموجود بين المفاهيم التي صاغها حول الأنماط الخمسة من المتعاليات النصية التي اقترحها، حيث كثيرًا ما تقترب المفاهيم وتتطابق من قسم لآخر في بعض الأمثلة ، مما يوحي بعدم وجود حدود فاصلة ودقيقة بين القسم والآخر، وهذا ما يعترف به جينات نفسه بقوله: "لا ينبغي أن تعد أنماط التعدية النصية الخمسة تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل ، إن العلاقات بينها متعددة وحاسمة غالبا"[2]

الأمر الثاني الذي نشير إليه من خلال هذه الدراسة هو أهمية الجهود التي قدمها جينات في مجال النظرية التناصية، خاصة الأنواع الخمسة التي تكلم عنها ضمن المتعاليات النصية، والتي أضاف من خلالها أمورًا جديدة إلى هذه النظرية مما جعله بالفعل يقوم بتجديد وتطوير المفاهيم المرتبطة بها .

---

[1]-ينظر ريوقي عبد الحليم: إبداع النص الأدبي الذي بين الوعي واللاوعي ، ص101.

[2]-ينظر محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناصية، ص133.

المبحث الرابع: مكانة القارئ في العملية التناصية عند تودوروف

تزفتيان تودوروف TZVETAN TODOROV ناقد بلغاري الأصل[1]، انتقل إلى فرنسا سنة 1936 أين التقى كل من جيرار جينات ورولان بارث[2]، هذا الأخير الذي أشرف على رسالة جامعية قدمها لينال إحدى الدرجات الجامعية في اول اتصال له بالثقافة الفرنسية وآدابها[3].

أولى تودوروف اهتماما كبيرا بالتناص الذي عبر عنه في العديد من المرات بقوله :"فالفنان الناثر مواجه بعالم مكنوز بكلمات الآخرين، وعندما يمتلك الفرد –الكاتب– كلمة من الجماعة فإن هذه الكلمة لا تستقر عنده خالية من أنفاس الآخرين، إنه يستقبل الكلمة من صوت الآخر والكلمة تدخل في سياقه قادمة من سياق الغير"[4].

من هنا تبدأ الأفكار التي كونها تودوروف حول التناص الذي أولاه أهمية كبيرة في أعماله ومؤلفاته، وفيما يلي عرض لأهم المحاور التي تطرق لها.

أولا/ موقف تودوروف من مصطلح التناص:

من خلال كتابه الموسوم :" **ميخائل باختن، المبدأ الحواري**" " MICHAAEL Bakhtine, le principe dialogue" اقترح تقسيم هذا المبدأ إلى مفهومين: مفهوم الحوارية بالمعنى الضيق الذي جاء به باختن، ويقصد بذلك الحوار بين اللغات ومستويات الكلام المختلفة[5]، ومفهوم التناص الذي أطلقته كريستيفا على كل تبادل للنصوص يحدث بين المؤلفين والكتاب[6]، جاء هذا من منطلق أنه يرى بأن مصطلح الحوارية يقتصر على حالات خاصة فقط، أما مصطلح التناص الذي استخدمته كريستيفا في تقديمها لباختن فهو مكون ضروري لعملية الاتصال[7]، لكونه أكثر دقة وشمولية من الأول، وفي الوقت

---

[1]– ينظر مكاكي محمد ، الخطاب النقدي العربي من النقد إلى النقد، دراسات أدبية، عدد05، فبراير 2010، الجزائر، ص96، وعبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2002، ص221.

[2]– ليشته جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص 316.

[3]– عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 251.

[4]– ينظر عتيق مديحة، التناص و السرقات الأدبية ، ص 158.

[5]– الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص 162.

[6]– محصول سامية، التناص ، ص 70.

[7]– ينظر البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص 101.

نفسه اقترح مصطلح "التعليق"[1] للتعبير عن العملية التي يكون فيها إنتاج نص مرتبط بنص آخر، وفي هذا يقول :"لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما ولهذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور الباحثين انعطافا لا يمكن تفاديه كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة"[2]، بهذه المصطلحات الثلاثة تعامل تودوروف مع ظاهرة التناص، فما هي التصورات التي كان يحملها عنه؟.

ثانيا/ مفهوم التناص

تعامل توردوروف مع مصطلح التناص الذي اقترحته كريستيفا بناءا على إيمانه الراسخ بأن النص تصنعه نصوص أخرى تعاقبت على ذهن الكاتب[3]، هذه النصوص التي يصفها بأنها عناصر غائبة حيث يقول:" ثمة عناصر غائبة من النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا سوف نجد أنفسنا علميا إزاء علاقات حضورية"[4]، ويقصد هنا الارتباط الحتمي للناص بالتراث الذي نشا فيه واستقى منه أفكاره وتبلورت فيه شخصيته[5]، لتنشأ بذلك علاقة بين النص الخاضع للتحليل –النص الحاضر– وبقية العناصر التي تشمل سياقه، وهنا يشير إلى وجود سياقين:

1–السياق الإيديولوجي: ويقصد به مجموعة الخطابات التي تنتمي إلى عصر معين سواءا كانت فلسفية أو سياسية أو دينية أو علمية... .

2–السياق الأدبي: وفيه نجد المؤثرات الأدبية الموجودة في ذاكرة الناص والقارئ معا[6].

فالنص عند تودوروف هو نتاج مركب موجود سلفا، وأي نص آخر يأتي فيما بعد هو تحويل لهذا المركب، ومن هنا تبدأ العلاقة التي تجعل المركب يصنع النص وفي المقابل هذا الأخير يتولد منه[7]،

---

[1]–ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص 163.

[2]– الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 377.

[3]– ينظر، عتيق مديحة، التناص والسرقات الأدبية، ص 158.

[4]– مجاهدي أحمد، أشكال التناص الشعري ، ص 388.

[5]– يعبر عن هذا في علم النفس "بالوعي الجمعي" الذي يتكون في الجماعة أو المجتمع الذي نشأ فيه الناص.

[6]– الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص 162–163.

[7]– نفس التصور خلص إليه رولان بارث من خلال دراسته لأعمال الكاتب الفرنسي مرسيل بروست، ينظر مباركي جمال ، التناص وجمالياته، ص128.

سواءا تم هذا عن طريق المحاكاة أو الاستنساخ أو المعارضة، هذه الأخيرة التي يعتبرها تودوروف نوع من أنواع التناص رغم أنها تحتوي على الكثير من الإضافات والحذوفات التي تؤدي إلى مخالفة ومعارضة النص الأصلي[1]، فكل نص تبقى له خصائصه القارة فيه.

بواسطة هذه المفاهيم التي بلورها تودوروف حول التناص، ومن خلال نظرته الثاقبة التي تجنب من خلالها ربط ظاهرة التناص بطرف واحد فقط، هل هو القارئ أم المبدع نفسه؟ أقول بواسطة هذا استطاع صياغة التعريف التالي: "**التناص هو عملية استرداد ، ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، فهو اقتطاع وتحويل، وكل ذلك يشكل النص، وينتمي إليه جماليا وفكريا**"[2].

ثالثا/ مكانة التناص في نظرية الرمز لتودوروف:

قسم تودوروف الحقل الرمزي إلى أربع مقولات نوجزها فيما يلي :

1-المؤدى والأداء: الكل هنا مرتبط ارتباطا وثيق بالمتكلم، فالمؤدى هو من إنتاجه، والأداء هو الطريقة التي يلقى بها هذا المؤدي[3].

2-التناصية: يرى تودوروف أن عملية الإستيعاب للنص ترتبط أساسا بالعلاقة التي يقيمها هذا المؤدى مع مؤدى آخر، وبهذا يربط المعنى بالتناص، فكل عملية تؤدي إلى إنتاج معاني وتداولها مرتبطة بشكل وثيق بالتناص الذي يساهم في تبسيطها وتسهيل استيعابها لدى القارئ[4].

3-الفوق نصية والبنى نصية: يقصد بالأولى الحالة التي يستفيد فيها نص ما من تشكيلات رمزية توجد خارج المحيط الذي حدده له الناص، أما المصطلح الثاني فيشير من خلاله إلى التضمينات الموجودة داخل النص أي المؤدى[5].

4-السياقات الجدولية والنظمية: لها دور بارز ومهم في نظرية الرمز التي عمل تودوروف على صياغتها، فكونها ترتبط بالمؤدى المتعلق بنظام اللغة والعالم الاجتماعي والثقافي من جهة، ومن جهة أخرى مع المتكلم الذي استنتج هذا المؤدى والمعاني المرتبطة به[6].

---

[1]- ينظر الجعافرة ماجد، التناص بين القديم والجديد، ص 32.

[2] ريوقي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص 52.

[3]- ينظر البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص 105، وما بعدها.

[4]- ينظر المرجع نفسه، الصحة نفسها .

[5]- ينظر المرجع نفسه، الصحة نفسها .

[6]- ينظر المرجع نفسه، الصحة نفسها .

رابعا/ أنواع التناص:

قسم تودوروف الحقل التناصي إلى قسمين اثنين: تناص خارجي وآخر داخلي:

1-التناصية الخارجية: Extra textualité يتحقق هذا النوع من التناص عند اكتشاف صيغ رمزية داخل العمل الأدبي -المؤدى- خارجة عن نطاقه[1].

2-التناصية الداخلية: Intertextualité يقصد بها التضمينات والصيغ الرمزية الموجودة داخل النص[2].

خامسا/ التناص وإنتاج المعاني عند تودوروف:

يولي تودوروف القارئ أهمية بالغة في العملية التناصية، هذا يتجسد من خلال قوله: "الأعمال التي سبق لنا وأن قرأناها... تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"[3]، فالقارئ شريك أساسي في العملية الإبداعية للنص، حيث لم يبق حبيس العملية الاستهلاكية للنصوص التي وصفت بالسلبية، بل أصبح اليوم مجبر على التأثير في النص كما يؤثر فيه هذا الأخير ، ومن هنا يتضح لنا دوره القارئ الذي يؤديه في الكشف عن العملية التناصية، وهو دور بالغ الأهمية لأن عملية التناص التي قام بها المبدع تبقى عملية كامنة لها معنى محدد يكون قد قصده -الناص-، لكن الكشف عنها من قبل القارئ يؤدي إلى تغيير الكثير من الأوضاع المتعلقة بها، حيث تبرز معاني جديدة يساهم فيها هذا الأخير بشكل كبير، وهنا يبرز دوره في توليد الدلالة وإنتاج المعاني، حيث تحول من مجرد قارئ إلى ناقد للنص يساهم في إبداعه، وبعدما كان مجرد ملحق سطحي له أصبح قرينه الضروري[4].

---

[1]- الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص 163.

[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- مباركي جمال، التناص وجمالياته، ص 238-239.

[4]- ينظر كريب رمضان، القراءات وإيحاءات النص، مجلة الكلية، عدد 07، جامعة تلمسان، 2005، ص 31.

سادسا/ توظيف الأسطورة في الأدب الغربي:

يشير تودوروف أن للأسطورة حضور قوي وشمولي في الخطاب الشعري الأوربي[1]، حيث يلجأ معظم الشعراء إلى توظيفها ضمن إبداعاتهم باعتبارها منبع أساسي للخيال الشعري، ومساهم فعال في تحديد الرؤيا التي يريدها الشاعر، فالأساطير لها أصول في الكتب القديمة وفي التوراة والمأثور اليهودي والمسيحي، والتي عبرت خلال ما يقرب عن ألفي عام عن التزامات الشعوب والمجتمعات التي تكلمت عنها، مما أدى بالكثير من المبدعين والشعراء إلى توظيفها ضمكن إبداعاتهم[2].

[1]-ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته، ص 208.

[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الخامس: النص المفتوح عند رولان بارث

يعتبر بارث رائد من رواد النقد الأدبي المعاصر[1] فهو الذي ساهم في جعل النزعة البنيوية الشكلية أساسا لدراسة العمل الأدبي، حيث اعتمد في العملية النقدية على اللغة التي يعتبرها أساس كل عمل أدبي، ومن خلال هذه العلاقة التي تنشأ بين اللغة والعمل الأدبي أسس للعديد من مؤلفاته وأبحاثه مثل كتاب "**درجة الصفر للكتابة**" الذي تناول فيه إشكالية الكتابة وأنماطها، لينظّم من خلاله إلى الحركة البنيوية التي تعتمد في العملية النقدية للنص الأدبي على اللغة الرمزية الموجودة فيه، مهملة بذلك واقع النص وأفكاره والعناصر المشكلة للخيال الموجود فيه،[2] هذه الدراسة التي كان أساسها الأفكار التي ناد من خلالها النقاد بفكرة انغلاق النص الأدبي لكن بارث ضمن مجموعة من النقاد الآخرين الذين رأوا ضرورة العودة إلى فكرة انفتاح النص الأدبي، عمل على البحث في هذا المجال الذي يعتبر التناص أحد أبوابه، حيث يرجع له الفصل في اضفاء الصبغة الرسمية على هذا المصطلح في الساحة النقدية حين ضمه إلى نظرية النص في" **الموسوعة العامة**" Encyclopédia universelles"، وبالفعل دخل التناص حقل الدراسات والأبحاث وتتميز سنة 1976 بغزارة المساهمات فيه، فمجلة الشعرية Poétique خصّصت عددها السابع والعشرون لهذا الموضوع فقط من خلال مقال لوران جيني L. Jenny الموسوم بـ" **إستراتيجية الشكل**" La stratégie de la forme"، ومقال "أ.توبيا" "A.Topia " المعنون بـ: "**طبقات جويس**" Cojter points Joyciens. وكذلك مقال لدومنيك مانجنو Dominique Maingueneaux بعنوان "مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب l'analyse de discours . Introduction aux méthodes" .

من هنا كانت الانطلاقة التي ساهم بها بارث في مجال النظرية التناصية، وفيما يلي عرض لأهم المحاور التي تطرق لها.

---

[1]-ولد باريس سنة 1915، وتوفي سنة 1980، ينظر ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا ، ص 253.

[2]- ينظر حجازي سمير، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 196 وما بعدها.

أولا/ مصطلح التناص:

ظهر لأول مرة مصطلح التناص في كتابات بارث من خلال مؤلفة الموسوم بـ:" **لذة النص**" سنة 1973 حين قال:" **إن التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواءًا أكان النص بروست أم الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون، فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة**"[1]، بهذا الاستعمال يكون بارث قد أبدى موافقته الصريحة على الأبحاث التي بدأتها كريستيفا منذ 1966 حول التناص سواءا من ناحية المصطلح أو من ناحية المفاهيم التي كان يحملها حول هذه الآلية الإجرائية، والتي سنعالجها فيما يلي.

ثانيا/ مفهوم التناص:

واجه بارث الاتجاه البنيوي الذي نظر للنص باعتباره وحدة منغلقة على نفسها تفرض ضرورة إحداث القطيعة بين ماضي النص ومستقبله، وفي هذا يصف النص المنغلق بأنه نص بلا ظل، ونفى ذلك بالنسبة إليه، فالنص في حاجة دائمة إلى ظله[2].

يأتي هذا الطرح الذي قدمه بارث حول انفتاح النص من خلال دراسته التناصية لرواية الكاتب الفرنسي " مرسيل بروست" التي تحمل عنوان: "**البحث عن الزمن المفقود**"، أين اكتشف نصوص "**فلوبير**" التي حاورها فيها.

ثم يؤكد هذا مرة أخرى من خلال إعلانه لموت المؤلف، حيث نادى بفتح آفاق النص للقارئ، فالمؤلف الأساسي للنص هو الموروث الأدبي، والنصوص المتزامنة مع النص تعتبر المصدر الأساس لفهم النص وتفسير إشاراته وفك رموزه، فالنص عند بارث لا يمكن أن ينسج أساليبه من ذاته، بل هو عبارة عن فسيفساء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون منها ما هو أصلي، فالنص هو نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة[3].

---

[1] – ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النص، ص125، والبقاعي محمد خير. دراسات في النص والتناصية، ص66.

[2] – ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته، ص120،121.

[3] – المرجع نفسه، ص130

بهذا يكون بارث من خلال التصورات التي بلورهما حول التناص قد ألغى الدور الإستهلاكي للقارئ ليحوله بعد ذلك إلى منتج للنص يساهم في إعادة كتابته، ومن هنا تصبح الكتابة الشعرية عنده بارث عبارة عن إيقاع القراءة نفسها، فالذات الشعرية قبل إقدامها على ممارسة عملية الإبداع هي في الأصل ذات قارئة أولا وقبل كل شيء، وعن طريق اختراق مختلف الخطابات لهذه الذات تأتي الكتابة الشعرية محمّلة بها، وبهذا تتحول إلى فضاء تنفتح فيه هذه الذات على الآخر، ويصبح النص عبارة عن رابط مهم بين ثقافة الغير ومتعة الكتابة[1]، هذه الأخيرة التي قال عنها بارث في كثير من المرات بأنها تبقى دائما ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة [2]، الأمر الذي يؤدي بها إلى إنتاج كتابة أخرى.

هذا ما توصل إليه بارث حين أعلن أن الكتابة هي التي تنتج الكتابة معتمدًا في ذلك على مقولة "**هيدغر**" التي يقول فيها: "**إن الكلام يتكلم، ما يتكلم هو الكلام وليس الإنسان**"، وبعدما كان بارث في إطار أبحاثه التي نادى بها بوجود كيان متميز ومستقل سمي النص الأدبي يقول "**لا نعرف من يتكلم، النص يتكلم. هذا كل شيء...**" [3]، أصبح في إطار الأبحاث التي نادت بانفتاح النص ينادى بعكس ذلك، هذا ما يتجسد في قوله: "**كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة (...) فكل نص ليس إلا نسيجا جديدًا من استشهادات سابقة تعرض موزعة في النص: صيغ، نماذج إيقاعية، نماذج من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده**"[4].

هذه المقولة وإن كانت تتحدث عن النص فإنها تحمل في طياتها تعريفا للتناص يضاف إلى مختلف التعريفات التي قالها بارث عن هذه الآلية الإجرائية، وفيما يلي عرض موجز عنها.

---

[1] – ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته، ص231و232.

[2] – ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النص، ص120.

[3] – ليشته جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ص254.

[4] – رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد3، لبنان، 1998، ص96، وعتيق مديحة، التناص والسرقات الأدبية، ص161.

ثالثا/ تعريف التناص.

وردت عدت تعريفات للتناص في أعمال بارث نوجزها فيما يلي:

1- "النص عبارة عن نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة، أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[1].

2-" التناص هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[2].

3-" كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى." [3]

4- "كل نص هو نسيج من الاستشهادات السابقة".

يلاحظ على جل التعريفات التي وصف فيها رولان بارث ظاهرة التناص أنه ينظر إلى هذه الآلية الإجرائية من زاوية النص، وبالتالي يكون قد تجنب بطريقة أو بأخرى الميل إلى طرف من طرفا العملية التناصية المتمثلان في القارئ والناص، وهذا في حقيقة الأمر يحسب لصالحه لأنه إذا ربط التناص بالقارئ معناه أن هذا الأخير إذا لم يكتشف التناص فهو غير موجودا والواقع يثبت عكس ذلك، لأنه يرتبط أساسًا بسعة القارئ، أما إذا ربطه بالناص-المبدع- فإنه يمكن أن يكون التناص تلقائي لا يتعمده هذا الأخير ولا يتفطن له.

هذه حسب تقديرنا الأسباب التي جعلت بارت في تعريفه للتناص ينطلق من النص في حد ذاته، لذلك كان يقول دائما أن التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه.[4]

---

[1] - ريوقي عبد الحليم، إبداع النص بين الوعي واللاوعي، ص99، والأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص115، وخمري حسين، نظرية النص، ص253.

[2] - الأحمد نهلة فيصل، المرجع السابق، ص120.

[3] - المرجع نفسه، ص126.

[4] - آنجنو مارك، آفاق التناصية، ص72، والأحمر فيصل، معجم السيميائيات، ص146، والأحمد نهلة فيصل، المرجع السابق، الصفحة نفسها، والجعافرة ماجد، التناص بين القديم والجديد، ص32، وعزام محمد، النص الغائب، ص32، 33.

رابعا/ التناص وإنتاج المعاني عند بارث:

أثبتت الأبحاث والتجارب العلمية أن التعاريف التي تميل إلى الدقة والشمولية هي التي تتضمن في صياغتها مجمل وأغلب الحالات المدروسة في الموضوع الواحد، لذلك رأينا أنه من الضروري عند تعريف التناص أن لا نربطه بالناص أو القارئ لأن هذا يؤدي إلى حصره في حالات معينة فقط، لكن هذا ليس معناه إهمال دور أحدهما، لا سيما القارئ الذي يرى فيه بارث المعول الأساس لكشف هذه العملية، وأي دراسة نقدية مهما كانت درجتها، لن تصل إلى سبر أغوار النص وتحديد مصادرة[1]، فالأمر كله يرتبط بالقارئ ومحدودية الإطلاع الشخصي لديه، وكل قراءة نقدية إلا وتكشف لنا وجه من أوجه التناص لم تكشفها قراءة أخرى، ومن هنا تبدأ عملية توليد المعاني فكلما وصلنا إلى مصدر من مصادر النص، إلا وساهم ذلك في البحث عن المعنى الكامن وراء هذا المصدر، وبمطابقة النص الغائب مع النص الحاضر قد نصل إلى نفس المعنى المراد في الأول، كما يمكن إعطاء النص الماضي أبعاد أخرى ثقافية، و سياسة واجتماعية...إلخ....

فرولات بارث يجمع بين النص وصفة القارئ،[2] هذا الأخير الذي يفترض فيه أن لا يكون قارئا استهلاكيا، بل إن قراءته هاته تتمثل في ممارسة لعبة الاسترجاع والتكرار للنص المقروء قصد تحديد المعاني التي يحملها[3].

من خلال هذه المفاهيم والتصورات التي كان يحملها بارث عن القراءة نادى بموت المؤلف وميلاد القارئ، التي يعني بها إسقاط السلطة المطلقة التي كانت ممنوحة للمؤلف أو صاحب النص، فبمجرد انتهاء فعل الكتابة يصبح الناص مجرد ضيف على نصه،[4] وفي المقابل يتحول القارئ من مجرد مستهلك للنص إلى منتج له، وبواسطته تُقرأ النصوص الموجودة في النص الحاضر، بل إن القارئ عند بارث أصبح مجموعة من النصوص، والتفاعل النصي أصبح ينظر إليه على أنه يحدث بين ذاكرة النص وذاكرة القارئ، والعلاقة التي نحن بصددها هي علاقة قائمة بين النص والنصوص الأخرى، والقارئ

---

[1] – ينظر الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص382.

[2] – ينظر الغذامي عبد الله، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان/ الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1994، ص102.

[3] – ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص170.

همزة وصل بينهما تتعدد الدلالة بتعدده وتصبح لا نهائية مع المعاني الموجودة في النص والمتراكمة فيه، بل إن النص به طاقة كامنة لا يحركها إلا القارئ الذي يعطيها فعاليتها بناءًا على خبرته.[1]

وبارث في كل هذا ينطلق من فكرة أن كل جديد إلا ويرتبط ارتباطا وثيقا بالقديم ولا يكاد ينفك منه وينفصل عنه، فهو امتداد له وتواصل مع معانيه، هذا ما يعبر عنه بارث من خلال قوله: "**إن الطلائعية لا تكون أبدا سوى شكل الثقافة القديمة (....) فاليوم يخرج من الأمس**"[2]، فالنص مرتبط بما قبله من نصوص، وكل معنى موجود سابقا، وما على الناص إلا القيام بحملها وإعطائها ثوبا آخر لقارئه، ومن هنا يكتسب التناص طابعه الفلسفي، فحمل الناص-المبدع- لهذه المعاني والألفاظ والأساليب ونقلها من نص لآخر لتصل إلى قارئه الذي تكون له مهمة كشفها هو التناص بعينة. وعمل الناص حسب بارث يرمز إلى التوتر[3] الموجود داخل المعنى بين الاستعمالات الماضية المخزنة في ذاكرته والوظيفة الحاضرة التي تقتضي الحرية في تعامله معها قصد توليد معاني جديدة.

الخلاصة

بالرغم من أن بارث قد نادى بموت المؤلف- الناص- لكنه لم يقم بإلغاء دوره بصفة مطلقة، لأنه يظل المحرك الأساس الذي ساهم في ميلاد النص، ليأتي القارئ فيما بعد للتعامل مع هذا المولود الجديد والمعاني الموجودة فيه.

---

[1] - ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص92و93.

[2] - مجاهدي احمد، أشكال التناص الشعري، ص387.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص214.

المبحث السادس: دور القارئ في عملية التناص عند ميشال ريفاتير

رغم أن التناص يرتبط في ظهوره بالجهود التي قدمتها جوليا كرستيفا، إلا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إهمال الأعمال التي قدمها كل من رولان بارث وريفاتير،[1] هذا الأخير الذي تبنى هذا المفهوم في أبحاثه الأخيرة التي ألفها حول الأسلوبية حيث قام بربط هذا المصطلح بالتأويل وأعطاه قيمة عملياتية[2]، سواءًا تعلق الأمر بمقالاته المختلفة مثل " **التعالق النصي**" la syllepse intertextuelle" المنشور في مجلة الشعرية العدد40، وكذلك مقال: أثر التناص La trace de l'intertexte الذي نشر في مجلة" la pensée " الصادرة في أكتوبر سنة 1979 بباريس، أو الكتب التي ألفها في هذا المجال فهي الأخرى متعددة ومختلفة نذكر منها:" انتاجية النص""la production du texte " الصادر سنة 1979، وكتاب:" سيميائية الشعر" "Semiotique de la poésie " لسنة 1982.[3]

هذه بعض الإسهامات التي قدمها ميشال ريفاتير في مجال التناص، والتي نلاحظ من خلالها أنه تارة يستعمل مصطلح التناص Intertexte، وتارة أخرى يعالجه تحت مسميات أخرى. فما هي النظرة التي يحملها هذا الباحث حول هذا المصطلح؟.

أولا/ مصطلح التناص:

تم اعتماد مصطلح التناص Intertextualité كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للشعرية الذي نظّمه ميشال ريفاتير في نيويورك سنة 1979[4]،حيث لوحظ إهتمام الكثير من الأدباء والنقاد الغربيين بالتناص مثل لوران جيني Laurent Jenny ، نانسي ميلر Nancy Miller ، ج. ج. توماس J.J.THOMAS ، ناعومي شاور Naomi Shor ، باربارا جونسون Barbar Johonson[5]، يمكننا القول بأن ندوة الشعرية لسنة 1979 هي التي أعطت الطابع

---

[1] – ينظر محصول سامية، التناص، ص71.

[2] – ينظر البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصة، ص72. وأنجنو مارك، آفاق التناصية، ص77.

[3] – ينظر أنجنو مارك، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر ريوفي عبد الحليم، السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، ص51. ومباكي جمال، التناص وجمالياته، ص127. وانجنو مارك. آفاق التناصية، ص79.

[5] – ينظر البقاعي محمد خير، المرجع السابق، ص72.

الرسمي لاستعمال مصطلح التناص عند النقاد الغربيين ومنهم ريفاتير، فما هو مفهوم التناص عند هذا الباحث؟

ثانيا/ مفهوم التناص:

عمل ريفاتير على التمييز بين التناص وتقاطع النصوص، فإذا كان يرى في هذا الأخير أنه ينصب على الإهتمام بتاريخ المؤثرات الأدبية، فإنه يرى في التناص بأنه عمل منتج بإعتباره ظاهرة توجه قراءة النص وتهمين عند الإقتضاء على تأويله، كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل" La signification "، يمكن للقارئ بواسطتها اكتشاف أن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم غير لفظي[1]، بل دلالتها مرتبطة بمركبات من التمثيلات تندمج منذ البداية وبشكل كلى داخل العالم اللغوي، هذه المركبات يمكنها أن تكون عبارة عن نصوص معروفة، أو أجزاءًا من نصوص تحيا في إنفصال عن سياقها الأصلي الذي نعرفه داخل سياق جديد تكون هي سابقة له.[2]

فالتناص عند ريفاتير آلية تساهم في تمويه المعنى وتحويلة، هذا ما يتجسد من خلال قوله: "القصيدة تتولّد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفي."[3] فالقصيدة في نظره لا تتشكل ملامها إلا عن طريق التحويل والتمطيط لأبيات أخرى خارجة عنها.

هذا هو المفهوم الذي كونه ريفاتير عن آلية التناص التي صاغ لها تعريفا نتطرف له فيما يلي.

ثالثا/ تعرف التناص:

يعرف ريفاتير التناص بأنه:" **ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة له أو جاءت بعده، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدلالة، أما القراءة السطحية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية فإنها لا تنتج غير المعنى**"[4].

---

[1] – يقصد عالم الواقع.

[2] – ينظر لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ص27.

[3] – مجاهدي أحمد، أشكال التناص الشعري، ص282.

[4] – محصول سامية، التناص، ص71، والبقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص126.

ويقول في نفس السياق في مقام آخر:" **التناص هو إدراك للعلاقات الموجودة بين عمل أدبي وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده**"[1].

ما يلاحظ على هذين التعريفين أن ريفاتير يربط التناص بملاحظة القارئ وإدراكه، وبمفهوم المخالفة فأنه إذا لم يقم هذا الأخير بكشف عملية التناص لا يمكننا الحديث عنه، في حين أننا نرى أنه عملية تبدأ مع المبدع – الناص- وتنتهي بالقارئ عندما يكشف عنها، وهذا ليس معناه إهمال دور هذا الأخير، لكن التركيز عليه في صياغة التعريف قد يؤدي بنا إلى عدم الدقة والشمولية بحصر حالات معينة فيه، فإذا قلنا أن التناص هو إدراك العلاقة الموجودة بين النص الحاضر والنص الغائب، معناه أن عدم أدراك هذه العلاقة يؤدي حتما إلى عدم وجود التناص، وهنا يكمُن الإختلاف لذلك نرى أنه من الأحسن في تعريف التناص أن لا نربطه بطرف واحد فقط، لأن كل طرف فيه له دور بالغ الأهمية. لهذا نرى أن بارث قد أصاب عندما عرّف التناص ولم يربطه بطرف من أطراف العملية التناصية.

رابعا/ التناص وإنتاج الدلالة:

أعطت الدراسات النقدية المعاصرة للقارئ دور مهم في إبراز جماليات النص وأبعاده، من هنا بدأ التفكير في هذا النوع من القرّاء والمواصفات التي يتصفون بها، وهو ما يطلق عليه ريفاتير" القارئ الحاذق أو الفائق"[2] الذي يجب أن يكون ذو ثقافة عامة متخصصة، وله ذوق جمالي مدرّب يمكنه من خلالهما الغوص في أغوار النص لاكتشاف دلالاته المختلفة.[3]

فريفاتير يولي القارئ أهمية كبيرة حيث يرى فيه القائم الأول لتحديد العناصر الغائبة في النص لتحقيق وجوده الفعلي، فالنص والقارئ عاملان يشتركان في صناعة الأدب[4]، وفي هذا الإطار ميز -ريفاتير- بين الدلالة La signification ،والتدليل Signifiance ، حيث يرى أن

---

[1] – الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص157. وبقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص20.

[2] – ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته، ص119

[3] – ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص83.

القارئ مجبر على قراءة النص الشعري قراءتين: الأولى استكشافية يصل فيها إلى الدلالة، أما الثانية فهي قراءة هيرمينو طيقية يجد فيها نفسه أمام التدليل.[1]

خلاصة

يعوّل ريفاتير كثيرًا على القارئ ويجعله أساس العملية التي تؤدي إلى تحديد العناصر الغائبة في النص، لذلك نراه أثناء تعريف التناص يشير إليه إشارة واضحة لا لبس فيها، الأمر الذي تلقاه العديد من النقاد المغاربة وتعاملوا معه بكل إيجابية، مثل الناقد المغربي محمد مفتاح الذي اشتغل على تعريفات ريفاتير للتناص واستخرج منها مقومات التناص[2].

---

[1] – ينظر لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، ص71.

[2] – ينظر مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، د ط، 1992، ص 119.

المبحث السابع: أهمية التناص في إدراك العمل الأدبي عند جيني.

بدأ لوران جيني Laurent Jenny أعماله حول التناص بعد عشر سنوات من اكتشاف كرستيفا لهذا المصطلح واستعمالها له، حيث نشرت له مجلة الشعرية " Poétique " سنة 1976 مقالا خاصا بهذا الموضوع تحت عنوان: " استراتيجية الشكل" La stratégie de la forme" [1]، ورغم هذه البداية المتأخرة إلا أنه يعود له الفضل في تشكيل وبلورة ظاهرة التناص التي قام بوصفها وتنميطها. وتجزئتها، حيث تطرق إلى درجات التحويل التي يمر بها النص المشتغِل بالتفاعل من التذكير إلى التلميح إلى الإستلهام، كما عالج كذلك التفاعل النصي الجزئي والكلي، وتحدث عن التناص الواسع والضيق[2]، وفيما يلي عرض موجز عن هذه المحاور التي عالجها لوران جيني من خلال الأعمال والمؤلفات التي أصدرها.

أولا/ مفهوم التفاعل النصي:

من خلال مقالته الموسومة:" استراتيجية الشكل" أكد لوران جيني أن العمل الأدبي لا يمكن إدراكه إلا من خلال التفاعل النصي[3] الذي يربطه بوظيفة الثقافة وذاكرة كل عصر واهتمامات الكتّاب[4]، فكل ملفوظ حسب جيني يخضع لثلاثة قواعد تناصية تجعل النص المركزي في علاقة مع كافة النصوص التي تقع في نطاقه الحواري، وهذه القواعد الثلاث تتمثل في:[5]

1- التلفيظ Verbalisation ، من خلالها يتم اختزال النصوص غير اللفظية ويكسبها في المقابل ثوبا لغويا في النص.

2- الخطية. Linéarisation .

3- التضمين enchâssement .

هذا هو التصور الذي كان يحمله لوران جيني إزاء ظاهرة التفاعل النصي الذي صاغ له التعريف التالي:

---

[1] - ينظر البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص69.

[2] - ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص137.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص132.

[4] - ينظر المرجع نفسه. ص133.

[5] - ينظر بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص25.

ثانيا/ تعريف التناص:

يعرف جيني التناص بأنه: "**عملية تحويل وتشرب وتمثيل واستيعاب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى**"[1].

يلاحظ على هذا التعريف الذي صاغه جيني حول التناص ما يلي:

1- لم يمل في تعريف التناص إلى طرف من أطرافه، سواءًا تعلق الأمر بالناص أو القارئ، بل جعل العملية في مجملها مرتبطة بالنص الذي أطلق عليه إسم **النص المركزي**.

2- لم يحدد جيني نوع النص في تعريفه، الأمر الذي يجعلنا نتساؤل عن أي نص تكلم؟

ثالثا/ طبيعة النص الغائب عند لوران جيني:

تطرق جيني إلى الحالات التي يمكن أن نجد فيها نصا معينا يحيل إلى نص آخر، أو بالأحرى أعطى لنا في هذه الحالات الكيفية التي بها نحدد العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، وهي كالآتي:[2]

1- نص أدبي ونص أدبي آخر.

2- نص أدبي واحد وعدت نصوص أدبية دفعة واحدة.

3- أعمال أدبية وأعمال غير أدبية.

4- عدت أعمال أدبية ونص أدبي سابق واحد

بهذا التفسير يكون لوران جيني قد أثار العديد من التساؤلات التي عمل جل النقاد على البحث عن إجابة لها،[3] من بين هذه التساؤلات نجد بحثه في مدى الاتساع الذي يمكننا منحه للحقل التناصي، فهل سيبقى وراء البحث الأدبي؟ أم يتجاوز ذلك إلى دراسة وأخذ جميع الخطابات الاجتماعية بعين الاعتبار[4]، وذهب إلى أبعد من ذلك بهذا الطرح حين تحدث عن العلاقة القائمة بين التفاعل النصي وتاريخ الثقافة حيث عالج مسألة الإنحياز الثقافي، أو ما يسمى بالتشدد في تمجيد

---

[1] - الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص133. ومحصول سامية، التناص، ص72. ومباركي جمال، التناص وجمالياته، ص127. البقاعي محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص69. وأنجنو مارك، آفاق التناصية، ص75.

[2] - ينظر الأحمد نهلة فيصل، المرجع السابق، 137.

[3] - نقصد بذلك باختن، كرستيفا.

[4] - ينظر الأحمد نهلة فيصل، المرجع السابق، ص138.

الماضي الثقافي، وهو الموضوع الذي تطرف له كل من سعيد يقطين في كتابه الموسوم "الرواية والتراث السردي" ومحمد مفتاح في كتابيه "تحليل الخطاب الشعري" و"دينامية النص".[1]

رابعا/ أنواع التناص:

كشف جيني عن العلاقات التي تنشأ بين النص الأصلي والنص الغائب وحددها في ثلاثة أنواع تتمثل في:

1- **علاقة التحقيق : la réalisation**: من خلال هذه العلاقة يصبح النص ينتمي إلى مقطع من المقاطع التي قام بتوظيفها[2] .

2- **علاقة التحويل Transformation** : في هذه العلاقة يتم أخذ المعنى والذهاب به أبعد مما هو عليه، و هي الأخرى تتخذ ثلاثة مظاهر:

أ- تحويل اللغوي إلى لغوي.

ب- تحويل غير اللغوي إلى لغوي.

ج- تحويل غير لغوي إلى غير لغوي.

بإعتماد لوران جيني لمبدأ التحويل يكون قد اتفق مع كرستيفا التي اعتمدت هي الأخرى ذات المبدأ [3]، الذي يمكن أن يكون عن طريق التذكير أو التلميح أو الإقتباس أو الإستلهام (تحويل اتجاه المعنى) [4].

3- علاقة الخرق Transgression من خلالها يتم إعادة كتابة النص بطريقة جديدة سواءًا بتجاوز المعنى الموجود فيه أو التناقض معه.[5]

خامسا/ التناص وإنتاج المعاني عند جيني:

يبقى الكاتب –الناص- هو من يمارس سلطة الأبوة على النص في نظر جيني، هذه الصفة التي يكتسبها بفعل ما يقوم به من تعديلات على النصوص الأخرى التي يدخلها في نصه بشتى

---

[1] – ينظر الأحمد نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص140.

[2] – ينظر محصول سامية: التناص، ص74.

[3] – ينظر بقشي عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص25.

[4] – ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – ينظر محصول سامية: المرجع السابق، ص74.

الطرق[1]، هذا ما نلمحه في تعريف التناص من خلال عبارة "التناص هو عملية التحويل والتشرب والتمثل والاستيعاب "، فالعملية هاته ملقاة بشكل كبير على عاتق الناص.

لكن مع كل هذا يبقى النص عند جيني ذو أهمية كبيرة في العملية التناصية، حيث يتخلى بعدها عن شفافيته لكونه لا يمارس فعل الكلام بل يصبح موضوعًا للكلام، أو بطريقة أخرى النص لم يعد يقرر المعاني التي يحملها بل أضحى يوحي بالمعاني المتفرعة عن معناه الأصلي، وهو بهذا لم يعد يعمل لحسابه الخاص بل أصبح وسيلة وأداة لتحقيق مقاصد مختلفة وظفها لأجله الناص ، ومنها تتم الدلالة التي جاء بها للتغيير والتبديل[2].

[1] – ينظر محصول سامية، التناص، ص74.

[2] – ينظر بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 91-92.

الفصل الثاني

نظرية التناص في النقد المغاربي المعاصر

المبحث الأول: عبد الملك مرتاض بين السرقات الشعرية والنظرية التناصية.

المبحث الثاني: الأعمال التنظيرية لمحمد مفتاح في مجال التناص.

المبحث الثالث: التفاعل النصي عند سعيد يقطين.

المبحث الرابع: هجرة النصوص عند محمد بنيس.

المبحث الخامس: الأنماط التعبيرية وعملية التناص عند عبد السلام المسدي.

المبحث السادس: التناص القرآني عند عبد الناصر بوعلي.

المبحث السابع: هوية النص الغائب عند محمد بلقاسم.

تواصل نقاد المغرب العربي مع الدراسات النقدية الغربية هو بمثابة الصرخة التي أثارت الانتباه إلى الجهود التي تبذل في مجال الدراسات الأدبية التي ستكون ذات نوعية خاصة، ونتائج مهمة بفضل ما تم انجازه في هذا المجال.

من هؤلاء النقاد والباحثين الذين ظهروا على الساحة المغاربية نذكر: عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، لحميداني حميد، سعيد يقطين، محمد بنيس، عبد السلام المسدي، عبد القادر فيدوح، محمد برادة، سعيد عليوش، نور الدين السد، عبد القادر القط، سعيد بن غراد، عبد الرحمان بسيسو، محمد مصايف، محمد هدارة، محمد الهادي الطرابلسي، الواد حسين، الوالي محمد، ...، وغيرهم.

فكل واحد من هؤلاء النقاد إلا آثر أن يضيف لمسته الخاصة في مجال الدراسات النقدية والأدبية، لا سيما موضوع التناص الذي نحن بصدد البحث فيه والذي بذلت إزاءه جهود لا يستهان بها، وبلغت مكانة عالية من خلال النتائج التي تم التوصل إليها.

وكما سبق وأن أعلنا في الفصل الأول فإن المقام لا يسعنا أن نتطرق إلى جميع هؤلاء النقاد بل سنحاول دراسة بعضهم فقط بناءا على ما توفر لدينا من أعمال وأبحاث قاموا بها هم أنفسهم، أو أقيمت حولهم من قبل آخرين حول نفس الموضوع، لهذا ستقتصر دراستنا هاته على الأعمال والدراسات التي قدمها كل من عبد الملك مرتاض (مبحث أول)، محمد مفتاح (مبحث ثاني)، وسعيد يقطين (مبحث ثالث)، ومحمد بنيس (مبحث رابع)، وعبد السلام المسدي (مبحث خامس)، وبوعلي عبد الناصر (مبحث سادس)، ومحمد بلقاسم (مبحث سابع).

المبحث الأول: عبد الملك مرتاض بين السرقات الشعرية والنظرية التناصية

يعتبر عبد الملك مرتاض من الذين دعوا إلى إرساء مبادئ ومفاهيم النظرية السيميائية[1] في الدراسات النقدية العربية، فبعدما ساير وواكب المناهج النقدية السياقية التقليدية وحلل على ضوئها العديد من الخطابات النثرية -قصص وروايات- والخطابات الشعرية قديمة وحديثة، ضف إلى ذلك تناوله للأمثال والحكم والألغاز، أقول بعد كل هذا إنتقل إلى العمل على المناهج النسقية -الحداثية- مثل البنيوية والسيميائية[2]، حيث له العديد من الأعمال والإبداعات حولهما، نحاول من خلالها إبراز أهم المحاور التي تطرق لها.

أولا/موقف عبد الملك مرتاض من مصطلح التناص

تبنى عبد الملك مرتاض مصطلح التناص من الحداثة الغربية، فهو ثمرة من ثمرات الترجمة الفرنسية [3] التي ظهرت في العصر الحديث على إثر تطور السيميولوجية الفرنسية،ومرتاض نفسه يؤكد لنا هذا التبني في قوله:" **وأصل فكرة هذا المفهوم المستحدث جئنا بها من الإحتكام بالمفاهيم الغربية الحداثية وهي في مبدئها تعني تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر والتأثير**"[4]، ورغم هذا الإنجذاب إلى الدراسات الغربية وما أفرزته من مصطلحات في شتى الميادين فإن الباحث عمل على الربط بينها وبين الدراسات التراثية العربية، حيث أشار في العديد من مؤلفاته إلى أن التناص ظاهرة أدبية ظهرت عند القدماء تحت تسميات مختلفة منها السرقات الأدبية، الإقتباس

---

[1]- ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص15.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص66.

[3]- ينظر مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط، 1995، ص279.

[4]- ينظر مرتاض عبد الملك ، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص33.

وغيرها.[1] ومن جهة أخرى فإن الباحث ذهب إلى أبعد من ذلك من خلال إقتراحه إستبدال مصطلح التناص بالمصطلحات التالية:

1-التكاتب: مبرّراته في استعمال هذا المصطلح أن التناص عام وشامل حيث يمتد إلى اللغة والأسلوب والأفكار السابقة المكتوبة، بينما التكاتب فهو أكثر خصوصية وينصرف فقط إلى تأثر الكاتب بكتابات أخرى بغض النظر عن جنسها وطبيعتها.[2]

2-التفاعل: في سياق اقتراحه لهذا المصطلح يقول عبد الملك مرتاض: "**أما التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى الشفوية والعامة فهي تنضوي تحت مفهوم التناص، كما تنضوي تحت مفهوم التكاتب**"[3].

3-الإقتباس: يرى الباحث في هذا المصطلح بديلا عن مصطلح التناص فالأول مصطلح بلاغي محض تم استعماله من قبل السيميائيين في ثوب هذا الأخير[4].

4-السرقات: إعتمادا على فكرة أن السرقات الشعرية كما تشمل المعنى فإنها تتناول اللفظ كذلك عمل عبد الملك مرتاض على إحياء هذا المصطلح من دراسات النقاد العرب القدماء أمثال: ابن سلام الجمحي، قدامة ابن جعفر، الآمدي، أبي عثمان الجاحظ، ابن رشيق، أبي هلال العسكري، عبد القاهر الجرجاني، حازم القرطاجني، علي بن عبد العزيز الجرجاني، وغيرهم.[5]

---

[1]- ينظر مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، ص279، وفكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة، السعودية، عدد01، 1991، ص 90 و91.

[2]- ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص135.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص136.

[4]- ينظر مرتاض عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص70، وعبد العزيز عتيق، في النص الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1972، ص336.

[5]- ينظر مولاي علي بوخاتم، المرجع السابق، ص136، وعبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص90-91.

5- الابتداع والتناص العائم: من ضمن المصطلحات التي يقترحها الباحث نجد كذلك الإبتداع، التناص العائم[1].

6-التضمين: درس الباحث ظاهرة التناص في كتابه الموسوم "فن المقامات في الأدب العربي "حيث استعمل إزائها مصطلح: التضمين[2].

من خلال ما سبق يتضح لنا جليا أن اهتمام عبد الملك مرتاض بالمصطلح كان منقطع النظير، حتى أنه في الكثير من الحالات عالج الإشكاليات التي ترافق هذا المصطلح، ضف إلى ذلك إعتماده على جميع الآليات التي تساعد على نقل المصطلحات إلى اللغة العربية مثل: الاشتقاق، النحت، التوليد، التعريب، وهذا بطبيعة الحال قصد إثرائها والتجديد فيها، دون أن ننسى نظرته وميله إلى إحياء مصطلحات النقاد القدامى في هذا المجال، وهو بهذا يكون قد ساهم في إنشاء حقلين للبحث النقدي: الأول تراثي اعتمد فيه على المصطلحات ذات المرجعية الثقافية العربية القديمة، أما الحقل الثاني فهو توفيقي قارب فيه المصطلحات الوافدة من الثقافة الفرنسية –مدرسة غريماس- والثقافة الانجلوسكسونية بما هو موجود في التراث العربي.[3]

---

[1]- ينظر مرتاض عبد الملك، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص10 وبعدها.

[2]- ينظر مرتاض عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1980، ص459.

[3]- ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص157.

ثانيا/ تعريف التناص:

قام الباحث بصياغة العديد من التعريفات لظاهرة التناص السيميائية نوجزها فيما يلي:

1- التناص تبادل التأثير، تأثر مبدع بآخر[1].

2- التناص هو تبادل العلاقة بين نص وآخر إما على سبيل الإقتباس أو المعارضة أو التضاد.[2]

3- التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهنا يلاحظ انتهاج الناقد عبد الملك مرتاض نهج رولان بارث[3] في تعريفه للتناص.

4- كل نص هو تشرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة أخرى[4].

من خلال هذه التعريفات التي أوردناها للباحث نكتشف أن التناص عنده عبارة عن آلية سيميائية لا يمكن لأي مبدع التخلي عنها باعتبار أن هذا الأخير معرض للتأثر بمبدع آخر سواءا كان هذا التأثير إيجابيا أو سلبيا، فإذا تعلق الأمر بالتأثير الأول كنا أمام ظاهرة تتمثل في الإحتكاك سواءا على مستوى الأشخاص وينجر عن ذلك تبادل التأثير بين مبدع وآخر، أو كنا إزاء احتكاك يتم على مستوى النصوص وهو ما يعبر عنه عبد الملك مرتاض بإمتصاص نص لنص آخر أو نصوص أخرى وتحويلها، أما إذا تعلق الأمر بالتأثير السلبي فيعبر عنه الباحث بالمعارضة أو التضاد، فرغم التأثير الذي يحدث بين مبدع وآخر إلا أن النصان يأتيان مختلفان ومتضادان.

---

[1]- ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص134.

[2] ينظر المرجع نفسه، المرجع ،ص135.

[3] ينظر محصول نادية، التناص، ص81.

[4] ينظر مولاي علي بوخاتم، المرجع السابق، ص135.

فالتناص ضروري لكل أديب سواءا حدث تأثر إيجابي بينه وبين مبدع آخر أو حدث العكس-تأثر سلبي-، ويذهب عبد الملك مرتاض في معرض حديثه عن أهمية التناص إلى أبعد من ذلك حيث يعتبره بالنسبة للمبدع كالأكسجين بالنسبة للإنسان، وفي هذا الصدد يقول:"...**وقد كشفت البحوث السيميائية من أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يرى.ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه وأن انعدامه فيها يعني الإختناق المحتوم**"[1]، من هنا تتضح لنا أهمية التناص في نظر الباحث، ومن هنا كذلك يقرر مدى الارتباط الوثيق لهذه الظاهرة بالأدب، حتى أنه لا يمكننا أن نتكلم عن إبتكار محض ومطلق من ناحية الألفاظ والأفكار، كما أنه كذلك لا يمكننا الجزم أن ما يفكر فيه أحد ما لا يدور في خلد إنسان آخر، فالإبداع البشري مهما بلغ من الدقة والإتقان يبقى وليد هذا الإنسان الذي أثرت فيه وفي تكوينه العديد من العوامل، والتي نجد من ضمنها تأثيرات العائلة والبيئة التي يعيش فيها، كذلك هناك المدرسة التي تلقى فيها التعليم، إضافة إلى ما يقرأه ويسمعه سواءا كان هذا عن طريق الإذاعة أو التلفزيون أو الجرائد والمجلات أو الكتب أو الإنترنت وغير ذلك، فكل هذه العوامل وعوامل أخرى يمكنها التأثير في إبداعات البشر، وبذلك نجد أن المبدع عبارة عن حلقة أو نقطة تقاطع بين عدد من الأعمال الإبداعية سواء كانت سابقة له أو معاصرة.

ثالثا/ تطبيقات التناص في أعمال عبد الملك مرتاض:

الدارس للأعمال والأبحاث والتطبيقات والدراسات التي أنجزها عبد الملك مرتاض فيما يتعلق بآلية التناص يكتشف أنه شخصية واسعة المعرفة ومتشبعة الثقافات، فمن خلال الجهود الذي بذلها في هذا المجال كشف لنا التناص الموجود مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، كما قام في العديد من المرات بإبراز التناص الشعري بجميع أنواعه سواء تعلق الأمر باللفظ أو بالمعنى أو بكليهما معاً، ضف إلى هذا معالجته لتوظيف الأسطورة ضمن النص الأدبي وفي نفس المنوال تطرق كذلك إلى

[1] مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، ص278، ومولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي،ص135.

توظيف الأمثال والحكم العربية، ومن جانب آخر تمكن من الكشف عن تناص من نوع خاص هو تناص الأسلوب الذي يعمد فيه المبدع إلى توظيف أسلوب معين عرف به مبدع آخر وتميز به، وفي ما يلي عرض لهذه التصنيفات التي تطرق لها عبد المالك مرتاض.

1-التناص القرآني:

من خلال دراستنا للتطبيقات التي أنجزها عبد الملك مرتاض فيما يخص التناص القرآني نجد أنها نوعين إثنين الأول لفظي يتم من خلاله توظيف مفردات وعبارات القرآن الكريم ضمن النص الإبداعي، أما النوع الثاني فهو لفظي معنوي يتم من خلاله نقل اللفظ والمعنى إلى النص الأدبي، وما يلاحظ كذلك على أعماله هاته إعتماده فيها في بعض الأحيان على المنهج الوصفي الإحصائي كوسيلة لتحليل التناصات التي رصدها، فمثلا عند دراسته لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ أحصى لنا ثلاثاً وخمسين نقطة تقاطع مع القرآن الكريم، ثم قام بإظهارها وتحليلها وفي مايلي نماذج عنها:

أ- التناص اللفظي

1/ في معرض حديث الناص نجيب محفوظ –رحمه الله- في روايته زقاق المدق يصل إلى مقطع يقول فيه"**وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي، فَلَقَدْ مَلَكَنِي الحُزْنُ...**"[1]. وهنا يشير مرتاض إلى وجود تناص مع قول الخالق جل جلاله: ﴿**وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ**﴾[2]. وهنا التناص مباشر وظاهر بين النص الروائي والنص القرآني لا نجد أي صعوبة في الكشف عنه، حيث اعتمد فيه الناص على استعمال واقتباس ألفاظ القرآن الكريم ووظفها كما وجدت في هذا الأخير وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

---

[1] مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي ، ص:280.

[2] آية 53 من سورة يوسف (رواية ورش).

النص السردي	النص القرآني
"وما أبرئ نفسي، فلقد ملكني الحزن." وما أبرئ نفسي.	﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (الآية 53 سورة يوسف). وما أبرئ نفسي.

2-في موقف آخر يذكر الناص على لسان أحد شخصيات روايته السيد رضوان الحسيني المقطع الآتي: "**بَيْدَ أَنَّ مَرَارَةَ النَّفْسِ الأَمَّارَةِ بِالسُّوءِ تُفْسِدُ الطُّعُومَ الشَّهِيَّةَ**"[1]. وهنا يلمح الباحث تناص مع مع الآية الكريمة رقم 53 من سورة يوسف: ﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ وهو كذلك تناص مباشر وظاهر لا تكتسيه أي صعوبة في الكشف عنه، حيث يلاحظ لجوء الناص إلى استعمال تراكيب الآية الكريمة ضمن أسلوبه الخاص للإشارة إلى نفس المعنى التي تحمله الآية الكريمة في سياقها العام، فالنفس الأمارة بالسوء تغير الحقائق و تعدل الوقائع وتلمع المزائف، وهذا ما أرادة الناص في روايته حيث غيرت وأفسدت النفس الأمارة بالسوء ذوق الأطعمة الشهية.(أنظر الجدول رقم-1-)

النص السردي	النص القرآني
"إن النفس لأمارة بالسوء..." إن النفس لأمارة بالسوء.	﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ إن النفس لأمارة بالسوء.

[1] مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي ، ص:281.

ب- تناص اللفظ والمعنى

عالج مرتاض موضوع المقامات حيث كشف ما تتميّز به من خصائص، والتي من بينها خاصية الإقتباس أو التضمين التي بدت واضحة في المقامة المارستانية لصاحبها البديع الهمداني[1]، وفيما يلي عرض لهذه التناصات.

1/كشف عبد الملك مرتاض من خلال قول البديع الهمداني"**وأنت يا ابن هشام تؤمن ببعض وتكفر ببعض**"[2] عن الإقتباس من قول الحق جل جلاله وعز مقامه: ﴿ثُمَّ أَنتُمْ هَٰؤُلَاءِ تَقْتُلُونَ أَنفُسَكُمْ وَتُخْرِجُونَ فَرِيقًا مِّنكُم مِّن دِيَارِهِمْ تَظَاهَرُونَ عَلَيْهِم بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَإِن يَأْتُوكُمْ أُسَارَىٰ تُفَادُوهُمْ وَهُوَ مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ إِخْرَاجُهُمْ أَفَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ فَمَا جَزَاءُ مَن يَفْعَلُ ذَٰلِكَ مِنكُمْ إِلَّا خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَىٰ أَشَدِّ الْعَذَابِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾[3]، ما يلاحظ في هذا التناص أنه مزدوج يحوي في طياته اقتباس للغة والمعنى معا، حيث إعتمد البديع الهمداني على ألفاظ الآية الكريمة والمتمثلة في: "تؤمن"، "بعض"، "تكفر"، وفي الوقت نفسه نقل نفس المعنى الذي جاءت به إلى مقامته المارستانية، فالآية تكلمت عن فئة من البشر تختار من القرآن الكريم ما يتماشى مع أهوائها ويساير مبتغياتها، وفي المقابل نجد هذا في مقامه الهمداني يأتي هذا خدمة للمعنى الذي أراده، فمن جهة أكد لنا ما ورد في الآية الكريمة من معاني دلالة على ايمانه العميق بها، ومن جهة ثانية أكدت لنا المقامة وجود هذه الفئة من بني البشر في زمان البديع العمداني ومن جهة ثالثة وبطريقة غير مباشرة تبن لنا عالمية الرسالة القرآنية التي تصلح لكل مكان وزمان، فالآية سائرة في كشف هذه الفئة من البشر على مر العصور،

---

[1] موضوع المقامة مسألة كلامية تتمثل في الجبر والإختبار وما يتخلّلها من خلاف وغموض.

[2] مرتاض عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط ،1980، ص456.

[3] الآية 85 سورة البقرة ، رواية ورش.

سواءا ذكرت صراحة أو تم تضمينها في القول، وهذه الأمور الثلاثة التي أوردناها تدخل في سياق توليد الدلالة وإنتاج المعاني الذي يهدف إليه التناص، وفيما يلي جدول توضيحي لهذا النوع من التناص:

	الخطاب السردي	الخطاب القرآني
	"تؤمنون ببعض وتكفرون ببعض"	﴿أَفَتُؤْمِنُونَ بِبَعْضِ الْكِتَابِ وَتَكْفُرُونَ بِبَعْضٍ﴾
تناص لفظي	تؤمنون ببعض تكفرون	تؤمنون ببعض يكفرون
تناص المعنى	الإيمان بما يساير الهوى	الإيمان بما يساير الهوى.

ملاحظة:

يمكن أن يكون التناص لغويا بحتًا لو أن الناص أثناء حديثه استعمل عبارة: أتؤمن ببعض وتكفر ببعض، من غير اعتماده على الجانب الوعظي الذي جاء في المقامة: كأن يخاطب التاجر أثناء إبرام عقد ما غريمه الذي قبل ببعض البنود ورفض الأخرى، حيث يمكن استعمال عبارات الآية للتعبير عن الموقف.

2/ في مقام آخر يرصد لنا الباحث عبد الملك مرتاض وفي نفس المقامة السالف ذكرها إقتباس آخر من الآية الكريمة: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِنْ دُونِكُمْ لَا يَأْلُونَكُمْ خَبَالًا وَدُّوا مَا عَنِتُّمْ قَدْ بَدَتِ الْبَغْضَاءُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ وَمَا تُخْفِي صُدُورُهُمْ أَكْبَرُ قَدْ بَيَّنَّا لَكُمُ الْآيَاتِ إِنْ كُنْتُمْ تَعْقِلُونَ﴾[1]، هذه الآية التي قام صاحب المقامة تضمينها في قوله:"**ألم ينهك الله عز وجل أن تتخذ منهم بطانة....**"[2].فما يلاحظ على هذا التناص أنه تناص لغوي يمتد إلى المعنى كذلك فالناص

[1] الآية 118 من سورة آل عمران (رواية ورش)

[2] مرتاض عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي، ص456.

قام بتضمين وحدات لغوية وردت في الآية الكريمة وفي نفس الوقت حافظ على نفس المعنى الذي أتت به، حيث أن لفظه بطانة هي المؤشر الذي كشف لنا عن التناص (أنظر الجدول الآتي):

	الخطاب النثري	الخطاب القرآني
الشاهد	"ألم ينهك الله عز وجل أن تتخذ منهم بطانة..."	﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِنْ دُونِكُمْ ﴾
تناص اللفظ	**بطانة**	**بطانة**
تناص المعنى	النهي عن اتخاذ المشركين والكفار أولياء	النهي عن اتخاذ المشركين والكفار أولياء

3/ يواصل عبد الملك مرتاض ترصده للإقتباسات القرآنية الموجودة في المقامات، فمن خلال دراسته للمقامة الرازية للحريري يكشف لنا تضمين هذا الأخير في قوله:{والله لن يدفع المنون، مال ولا بنون}[1]، لقول الخالق عزّ مقامه وعلا قدره: ﴿يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾[2]، وهذا التناص كذلك يدخل في قسم التناص المزدوج- تناص اللغة والمعنى- فالناص ينقل لنا نفس المعنى الذي جاءت به الآية محافظا في نفس الوقت على تركيبتها اللغوية وما بها من الوحدات التي ساعدت في كشف التناص، فالآية الكريمة تتحدث عن قيمة العمل الصالح مقارنة بزينة المال والبنون التي لا تزيد مثقال ذرة في ميزان حسنات الفرد يوم القيامة، وهو نفس المعنى الذي تم تأكيده في قول الناص، والتناص هنا مباشر يوضحه الجدول الآتي:

[1] مرتاض عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي، ص457.

[2] الآية 88 من سورة الشعراء، رواية ورش.

	الخطاب النثري	الخطاب القرآني
الشاهد	{والله لن يدفع المنون مال ولا بنون...}	﴿ يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ ﴾
تناص اللفظ	مال ، بنون	مال ، بنون
تناص المعنى	أهمية العمل الصالح	أهمية العمل الصالح

4/ يكشف لنا الناقد عبد الملك مرتاض من خلال قول الشاعر مفدي زكرياء:

قام يختال كالمسيح وئيـــدا ❖ يتهادى نشوان يتلو النشيدا

وتسامى كالروح في ليلة القدر ❖ سلاما يشع في الكون عيدا

زعموا قتله ومـــا صلبـــوه ❖ ليس في الخالدين عيسى وحيدا

أقول يكشف لنـــا عن التناص الموجود مع قول الخالق البارئ جل جلاله و عز مقامـــــه: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ، وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ، مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ، إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا(157) بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا(158) ﴾[1]، فالآية الكريمة تتحدث عن قصة عيسى عليه السلام الذي تآمر عليه القوم بغرض قتله، حيث أنجاه الله جلّ وعلا من مكرهم ورفعه إلى السماء وهم يظنون عكس ذلك، في حين أن الناص[2] قام بتشبيه الشهيد أحمد زبانا[3] بعيسى ابن مريم عليهما السلام، فحدث بذلك تداخل للنصين دللت عليه الألفاظ التالية: قتله، صلبوه، والتناص هنا فيه

[1] الآيتان 157-158 من سورة النساء ، رواية ورش.

[2] مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري-المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة 01 نوفمبر 1954، الجزائر، د ط، 2003، ص:463-464.

[3] يعد الشهيد أحمد زبانا أول شهيد بالمقصلة وهو معروف بمقولته الشهيرة:أشنقوني فلست أخشى حبالا، وأصلبوني فلست أهاب حديدا.

فيه إضافة لمعاني جديدة إلى القضية المراد إثارتها، حيث أعطى للثورة الجزائرية بعدًا دينيا من خلال تشبيه الشهيد أحمد زبانا بعيسى عليه السلام، وبذلك يكون الناص قد قام بترقية النص الشعري من مكانته العادية إلى مكانة أعلى من ذلك عن طريق إسقاط ما هو ديني مقدس على ما هو دنيوي عادي، وبعد ما كانت القضية الجزائرية قضية سياسية أصبح لها بعد ديني، وكأن الناص يريد أن ينفي فعل القتل عن أحمد زبانا لأن قتله بالنسبة إلى فرنسا يعني القضاء على الثورة، ولذلك عمد إلى تشبيهه بعيسى عليه السلام والتناص هنا بطبيعة الحال تناص مباشر وظف فيه الشاعر معنى الآية الكريمة الذي جاءت به، كما استعمل كذلك لفظتا القتل والصلب اللتان ربطتا النص الشعري بالنص القرآني.

2- توظيف الحديث الشريف

من خلال قول الشاعر

كَمْ يَضْحَكُ الرَّحْمَنُ مِنْ فِعْلاَتِهِمُ ❖ يَومَ الكَرِيهَةِ نِعْمَ فِعْلُ الكُمَّلِ

يرصد لنا عبد الملك مرتاض تناص مع قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم :"**إن الله يضحك إلى رجلين يقتل أحدهما الآخر، كلاهما دخل الجنة، يقاتل هذا فيستشهد ثم يتوب الله على قاتله فيسلم فيقاتل في سبيل الله فيستشهد**"[1]. هنا التناص لفظي بحت وظف فيه الناص لفظتان من الحديث النبوي الشريف في خطابه الشعري، فمفردة **يضحك** و**لفظة الجلالة** تبقيان دائما القرين الوحيد الذي يحيلنا عليه، في حين أن المعنى يختلف من نص لآخر، فالحديث الشريف يتحدث عن جريمة القتل التي يتوب مرتكبها ويقاتل في سبيل الله، أما النص الشعري فينقل لنا فقط جو المعركة ولذلك فكل نص يحمل في طياته معنى مختلف(أنظر الجدول التالي).

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 169.

النص النبوي	النص الشعري
"إن الله يضحك إلى رجلين" ↓ ↓ الله يضحك تناص لفظي	كم يضحك الرحمن من فعلاتهم ↓ ↓ يضحك الرحمن تناص لفظي

3- التناص الشعري

إذا كان الكشف عن التناص القرآني يومؤ بأن الناقد حافظ لكتاب الله جلّ جلاله أو على الأقل مداوم على قرائته فإن الكشف عن التناص الشعري يكشف لنا عن موسوعية الناقد وصولته في هذا الميدان الفسيح، وعبد الملك مرتاض يستحق لقب الناقد الموسوعة هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن هذه الجهود ستبقى شاهدة أنه ترك بصماته في هذا الميدان وأعطى الموضوع الأهمية التي يستحقها، وفيما يلي تحليل لبعض التناصات الشعرية التي كشف عنها من خلال أبحاثه ودراساته.

أ- التناص اللفظي:

1/ من خلال تحليله لقصيدة الشاعر الجزائري عبد الكريم العقون الموسومة:"**الكون ضاق بكل حكم جائر**"، التي تناول فيها يوم الثامن ماي الذي اقترف فيه المستعمر الفرنسي بالجزائر أبشع وأنكر الجرائم التي عرفها التاريخ الحديث[1]، أقول من خلال تحليله لهذه القصيدة وقف على التناص الموجود في البيت رقم 11 الذي يقول فيه:

نشئ تَجَهَّرَ للكفاح، تخاله ❖ أشبال غابٍ في الكريهة تزأر

فهذا البيت يتناص مع بيت الشيخ عبد الحميد بن باديس الذي قاله في قصيدة وطنية لسنة 1937.[2]

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 296.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 319.

يا نشئ أنت رجاؤنا ❖ وبك الصباح قد اقترب

فالناص وظف في بيته الشعري مصطلح استعمله عبد الحميد بن باديس وهو يخاطب الشباب الذي عقدت عليه الأمة العزم لتحرير البلاد من ظلم العباد[1]، والتناص هنا لفظي تم الكشف عنه من خلال لفظة "نشئ" التي يرجع إكتشافها للشيخ عبد الحميد بن باديس، وهذا النوع قليل التواجد في مجال الشعر إذا ما قورن بمجال استعماله في القرآن الكريم، فالمصطلحات القرآنية ذات وقع خاص في أذن القارئ، كما لها صبغة خاصة في مجال توظيفها ولذلك فبمجرد استعمالها في مجال آخر ونقلها من فضائها الخاص بها – القرآن الكريم – إلى فضاء آخر – شعري أو نثري – يتم الكشف عن هذا الإنتقال. وفي المقابل مصطلحات الشعر من النادر أن تكتسب هذه الصفات التي تمتاز بها ألفاظ القرآن الكريم ولذلك يصعب الكشف عنها (أنظر الجدول الآتي).

	النص الشعري الأصلي-الغائب-	النص الشعري الحديث-الحاضر
الشاهد	يا نشئ أنت رجاؤنا...	نشئ تجهر للكفاح، تخالة...
تناص اللفظ	يا نشئ	نشئ
اختلاف المعنى	ربط التغيير بالشباب – التغيير-	ربط القوة بالشباب- القوة

2/ ينقل لنا الناقد تناص مفدي زكرياء في قوله:

أنام ملئ عيوني غبطة ورضى ❖ على صياصيح لاهم ولا قلق

مع قول المتنبي:

أنام ملئ جفوني عن شواردها ❖ ويسهر الخلق جراها ويختصم

فالمتنبي من خلال بيته الشعري يفتخر بنفسه ويظهر نبوغه وعظمة ما يقدمه من شعر إلى درجة سهر المستمعين وتخاصمهم جراء تحليل وتفسير ما سمعوه في الوقت الذي يكون فيه غارق في

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 320.

النوم، أما الشاعر مفدي زكرياء فبيته الشعري ينقل لنا رضاه عن نفسه وبُعدهُ عن القلق والحزن الذي يدلل عليه بنومه الهادئ والعميق، فالنوم ملئ الجفون عنده مرتبط برضاء النفس عكس النوم ملئ الجفون عند المتنبي المرتبط بما قدمه من إبداع، فكل بيت ينقل لنا صورة خاصة ومعنى متعلق به، لكن ما يربط بينهما هو استعمال عبارة "أنام ملئ" والتناص هنا بطبيعة الحال لفظي .(أنظر الجدول التالي)

	الخطاب الشعري الأصلي- النص الغائب.	الخطاب الشعري الحديث-النص الحاضر-
الشاهد	أنام ملئ جفوني عن شواردها	أنام ملئ عيوني غبطة ورضا
التناص اللفظي	أنام ملئ جفوني	أنام ملئ عيوني
اختلاف المعنى	النبوغ والذكاء	الهدوء والأمان

ب- تناص اللفظ والمعنى:

1/ يلمح عبد الملك مرتاض تناص آخر في قول الشاعر مفدي زكرياء:

سيذكرون إذا الليل الرهيب سجا ❖ وجلجل الخطب أني في الدجا قلق

مع قول أبي فراس الحمداني وهو يخاطب قومه حين كان أسيرا عند الروم:

سيذكرني قومي إذا جد جدهم ❖ وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[1]

وشاعرنا هنا ينوه إلى دوره العظيم لدى قومه حيث شبه نفسه بالبدر الذي لا تظهر أهميته وشدة الحاجة إليه إلا في الليلة الشديدة الظلام، وفي هذا كله دليل على أعماله التي أبداها في إغاثة قومه عند النوازل[2]، نفس المعنى أورده لنا الشاعر مفدي زكرياء في معرض حديثه عن نفسه، وبذلك نجد أنفسنا أمام تناص اللفظ والمعنى، فالنص السابق أثّر في معنى النص اللاحق، وبوّابة هذا التأثير

[1] ديوان أبي فراس المعمداني، دار بيروت للطباعة والنشر1979، ص161.

[2] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 458.

عبارة: **سيذكرني .....إذا** (أنظر الجدول التالي).ولجوء الناص إلى هذا النوع من التناص جاء لتأكيد نفس المعنى الذي ورد في النص الأول محافظا بذلك على نفس الدلالة التي وردت فيه والتي تبرز دور العظماء والأشخاص المميزين في إفادة شعوبهم ومجتمعاتهم، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن البيت الثاني جاء لتأكيد حاجة البشر إلى هذا النوع من البذل والعطاء في جميع العصور.

	النص السابق-الغائب-	النص اللاحق-الحاضر-
الشاهد	سيذكرني قومي إذا جد جدهم	سيذكرون إذا الليل الرهيب سجا
تناص اللفظ	سيذكرون إذا	سيذكرون إذا
تناص المعنى	الدور الكبير في المجتمع	الدور الكبير في القبيلة
توليد الدلالة	-	حاجة المجتمع إلى النوابغ على مر العصور

2/ في مقام آخر يرصد لنا عبد الملك مرتاض تناص الشاعر مفدي زكرياء في قوله:

إذا الشعب داهمته الرزايا ❖ هب مستصرخا وعاف الركودا[1]

مع قول أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة ❖ فلا بد أن يستجيب القدر[2].

نقل فيه ما كان يرمي الشابي إلى ابرازه من جراء انتفاضة الشعب بجميع طبقاته ضد الجنوح والخنوع للذل والهوان وبحثه عن العزة والكرامة والكبرياء، نفس المعنى نقله لنا مفدي زكرياء حيث صور لنا في بيته المذكور سابقا حب الشعب الجزائري للعزة التي لا يمكن أن يحققها إلا إذا عاف العيش في الركود، فكلا البيتين نقلا لنا صورة واحدة تتمثل في إبراز الشعوب التي تأبى إلا وأن تعيش في عزة وكرامة،

[1] مفدي زكرياء، اللهب المقدس، مؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2000، ص45.

[2] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 457.

وتبقى عبارة " **إذا الشعب**" التي أعاد استعمالها مفدي زكرياء هي القرينة التي تحلينا مباشرة على بيت أبي القاسم الشابي، وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

	المتناص له	المتناص عنه
الشاهد	إذا الشعب داهمته الرزايا هب مستصرخا وعاف الركودا	إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
التناص اللفظي	إذا الشعب	إذا الشعب
التناص المعنوي	العزة والكرامة	العزة والكرامة

3-أثناء دراسة عبد الملك مرتاض للمقامة البغدادية اليازجي استخرج لنا الكثير من الإقتباسات نذكر منها المثال التالي الذي يقول فيه الناص:"**ما بالك تلحنين في الإعراب؟ قالت أما سمعتم أن خير الكلام ما كان لحنا**"وهو اقتباس من قول مالك بن أسماء بن حارجة الفزاري في جاريته التي كانت تلحن في قولها حين أنشد في شأنها البيت الشعري الآتي:

منطق بارع، وتلحن أحيانا ❖ وخير الحديث ما كان لحنا.[1]

التناص هنا مباشر قام فيه الناص بنثر البيت الشعري محافظا على نفس المعنى الذي يحتويه، كما حافظ كذلك على بعض ألفاظه مثل: **التلحن، خير، ما كان لحنا** ليجمع بذلك تناص المعنى وتناص اللفظ (أنظر الجدول التالي).

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، فن المقامات في الأدب العربي، ص 461.

	الخطاب الشعري	الخطاب السردي
الشاهد	منطق بارع وتلحن أحيانا وخير الحديث ما كان لحنا	ما بالك تلحنين في الإعراب؟ قالت أما سمعتم أن خير الكلام ما كان لحنا.
تناص اللفظ	تلحن ... خير ... ما كان لحنا	تلحنين ..خير...ما كان لحنا
تناص المعنى	مخالفة القاعدة العامة أثناء الكلام (اللامعيارية)	مخالفة القواعد العامة أثناء الكلام (اللامعيارية)

ج- التناص المعنوي:

في دراسة قام بها عبد الملك مرتاض للامية الأمير عبد القادر التي مطلعها:

لنا في كل مكرمة مجال ❖ ومن فوق السماك لنا رجال

هذه القصيدة التي قالها الشاعر بعد الإعلان عن الجهاد حين سقطت العاصمة الجزائرية في أيدي المستعمر الفرنسي حيث كان أول من لبى النداء من الشباب الجزائري المثقف، أقول من خلال دراسة الناقد لهذه القصيدة كشف عن تناص في قوله:[1]

إذا عنها توانا الغير عجزا ❖ فنحن الراحلون لها عجالٌ

مع قول سلامة بن جندل:

كنا إذا ما أتانا صارخ فزع ❖ كان الصراخ له قرعٌ للصنابيب

فالأمير عبد القادر ينوه بأنه إذا تثاقل الآخرون في الإغاثة وترددوا في الإسراع إلى نصرة المستغيث كان هو وأمثاله من الذين يسارعون في الإنقاض ونصرة المظلوم، وهي نفس الصورة الموجودة في بيت سلامة بن جندل الذي يبين تهافت أهله لمساعدة من يلجأ إليهم قصد طلب المساعدة، فالصورة الأولى التي يحتويها البيت الأول هي نفسها التي يتضمنها البيت الثاني، والتي تتمثل بصفة

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 179.

عامة في نصرة المستغيث، وبهذا نجد أنفسنا أمام تناص معنوي لا يتم الكشف عنه إلا عن طريق الدراية الواسعة لمختلف النصوص الشعرية التي تعبر عن الصورة الواحدة، ومن جهة أخرى وفي مجال توليد الدلالة وإنتاج المعاني نجد أن البيت الثاني جاء بمعنى ثاني يضاف إلى المعنى الأول المتمثل في نصرة المستغيث، هذا المعنى الثاني يتمثل في أنه يؤكد الإستمرارية لصفات الإقدام والشجاعة وروح المبادرة، فإذا كان سلامة بن جندل عاش في وقت غير وقت الأمير عبد القادر، وبيئة غير بيئته فإنه هذه الصفة ستظل دائما مبدأ من المبادئ التي يجب أن يحتذى بها، وفي ما يلي جدول تفصيلي لهذا التناص غير المباشر:

	المتناص له – النص الحاضر–	المتناص عنه – النص الغائب–
الشاهد	إذا عنها توانا الغير عجزا فنحن الراحلون لها عجال	كنا إذا ما أتانا صارخ فزع كان الصراخ له فزع الصنابيب
التناص المعنوي	نصرة المستغيث الإقدام و الشجاعة	نصرة المستغيث الإقدام و الشجاعة
توليد المعاني	تأكيد الحاجة إلى هذه الصفة في كل مجتمع وفي كل وقت.	

د– تناص الأسلوب:

يلمح عبد الملك تناص في قول الناص:

ومنا لم يزل في كل عصر ❖ رجال للرجال هم رجال

مع قول عمر ابن كلثوم:

ألا لا يجهلن أحد علينا ❖ فنجهل فوق جهل الجاهلين

أو مع قول الأعشى:

وقد غدوت الحانوت تتبعني ❖ شاو مشل شلول شلشل شَوَلّ

فهذه الأبيات في مجملها تحمل خاصية لغوية تتمثل في قعقعة الألفاظ وضجيج الحروف، وتكرار بعض الكلمات، كل هذا يأتي بغية إبهار الملتقي وجلب انتباهه، وهنا نحن بصدد توظيف للأصوات أكثر منه للمعنى[1]، والتوظيف لم يشمل نفس الأصوات بل كانت مختلفة من بيت لآخر غير أن الطريقة هي التي تكررت، ولذلك قمنا بتصنفه ضمنا تناص الأسلوب فالشاعر اعتمد نفس الأسلوب الذي اعتمده سابقوه، حيث قام بتكرار الأصوات أو الكلمات في بيت واحد بغية أحداث وقع خاص في أذن المستمع وجلب إنتباهه.(أنظر الجدول التالي).

	المتناص له	المتناص عنه
الشاهد	رجال للرجال هم الرجال	فتجهل فوق جهل الجاهلين.. أو شاو مشل شلول شلشل شول
تناص الأسلوب	رجال....الرجال.....الرجال	نجهل.....جهل.....الجاهلين ش...ش.ل.....ش.ل.....ش.ل

4- توظيف الأمثال والحكم العربية

من خلال قول الحريري في مقامته الرازية:"**سيوضع لك ميزان، وكما تدين تدان**"[2] استخرج إقتباس للمثل العربي المعروف "**كما تدين تدان**"، وهو تناص مباشر وظف فيه الناص هذه الحكمة بصفة تلقائية محافظا على المعنى الذي جاءت به، فجمع بذلك ألفاظ الحكمة بالمعنى الذي جاء في سياقها (أنظر الجدول التالي):

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 190.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 458.

	النص السابق- الغائب-	النص اللاحق- النص الحاضر-
الشاهد	كما تدين تدان	كما تدين تدان
تناص اللفظ	كما تدين تدان	كما تدين تدان
تناص المعنى	الجزاء من جنس العمل	الجزاء من جنس العمل

5- توظيف الأسطورة

يشير عبد الملك مرتاض من خلال دراسته لرواية اللاز[1] إلى التناص الموجود فيها من خلال توظيف[2] الكاتب للأسطورة في نصه الروائي حيث استعمل لفظة "**حيزية**"، هذه المرأة الجميلة التي شاعت أخبارها في الجنوب الشرقي للجزائر إلى درجة أن إختصها الشعراء بنصيب من أشعارهم حتى أصبح إسمها رمزا للشباب والجمال الذي تأخذه المنية وتترك لمعتاديه فراغا رهيبًا، ولذلك عندما استعمل الناص إسم حيزية ضمن شخصيات روايته فإنه يحيلنا إلى هذا النص التاريخي، خاصة عندما اتصفت حيزية اللاز بالشباب والجمال وتعرضها هي الأخرى للقتل على يدي إبن أختها[3]، والتناص هنا تناص لفظي معنوي لأن الناص بمجرد استعماله للفظة حيزية يحلينا إلى هذه المرأة الأسطورة التي سيظل إسمها مرتبطًا بها إرتباطا وثيقا، فإسم حيزية هو الدال على الأسطورة التاريخية، وتوظيفه هنا جاء لتأكيد الصراع الأبدي الموجود بين الرجل والمرأة والذي يعتبر الجمال والأنوثة أحد أسبابه(أنظر الجدول التالي):

---

[1] رواية من تأليف الروائي الجزائري الأعرج الواسني.

[2] الناقد هنا لم يستعمل مصطلح التناص، بل استخدم مصطلح التوظيف.

[3] ينظر مرتاض عبد الملك، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 27 و28.

	النص الأصلي-النص الغائب-	النص اللاحق-النص الحاضر-
الشاهد	النص التاريخي لحيزية	رواية اللاز
التناص اللفظي	حيزية	حيزية
التناص المعنوي	وفاة حيزية رمز الشباب والجمال والأنوثة	وفاة حيزية رمز الشباب والأنوثة والجمال
توليد الدلالة	-	تأكيد الصراع الأبدي الموجود بين المرأة والرجل.

الخلاصة:

من خلال دراستنا للتطبيقات التي قام بها عبد الملك مرتاض في مجال التناص يمكن استخلاص مايلي:

1-أنواع التناص: وهنا نجد أنفسنا أمام قسمين:

1-1-أنواع التناص بالنسبة للكاتب: لكي نصل إلى تحديد هذه الأنواع يتوجب علينا الإجابة على السؤال التالي: كيف تحدث عملية التناص بالنسبة إلى المبدع؟ من خلال دراستنا هذه إكتشفنا أن التناص يمكن أن يكون تلقائي، بمعنى أن أي كاتب أو مبدع إلا ويوجد بذاكرته مخزون معين من النصوص التي تبقى راسخة في ذهنه مدى الحياة سواءا تلقاها عن طريق البحث والتعلم الذي يمضيه وسط هذه النصوص، أو كان هذا التلقي دون كد أو جهد (كأن ترسخ في ذهنه لمجرد السماع فقط)، وبمجرد ما يهم المبدع إلى عملية الإنتاج حتى تتجلى هذه النصوص المخزّنة في ذاكرته ضمن نصه الإبداعي، وبطبيعة الحال تكون العملية بطريقة تلقائية لا يبذل فيها جهدا كبيراً[1]، كما يمكن أن يكون يكون التناص بطريقة عمدية فيها النية والقصد لتوظيف نص معين يكون قد تلقاه المبدع كما سبق وأن شرحناه فيما سبق.

[1] ينظر مرتاض عبد الملك، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 455.

1-2-أنواع التناص بالنسبة للقارئ: في هذا المقام يجب الإجابة على السؤال التالي: كيف يتم الكشف عن التناص؟ هنا كذلك نجد أن التناص في نظر عبد الملك مرتاض نوعان: الأول مباشر والثاني غير مباشر، هذا الأخير من الصعوبة الكشف عنه والتفطن به حتى من طرف الكاتب (الناص) نفسه، أما الأول -يصطلح عليه كذلك بالتناص الظاهر- فهو الذي يتضح فيه المرجع بمعنى أن النص المنشأ يحمل في طياته النص الأول بشكل ملفت للإنتباه، وهو بالضبط ما يصطلح عليه البلاغيون القدامى الإقتباس[1]، ونظر لعدم وجود أي صعوبة في الكشف عن النص أو النصوص المتقاطعة مع النص الحدث سمي هذا التناص بالظاهر أو المباشر، حيث يسهل الكشف عن المرجع أو المصدر الذي يحتويه النص الحدث سواءا كان هذا المرجع نصا قرآنيا أو حديثا شريفا أو نصا شعريا أو نثريا كالحكم والأمثال والمأثورات الكلامية وبهذا يتأكد لنا مرة أخرى تواصل عبد الملك مرتاض مع الدراسات الغربية في هذا المجال وخاصة التقسيم المشترك بين كل من فورليشنوف وباختن إذ قسماه إلى: خطي وهو التناص الظاهر- المباشر- الذي يقترب من الإقتباس والتضمين، أما القسم الثاني فهو التصويري ويقصد به التناص المستتر أو الخفي غير مباشر[2] .

2-مستويات التناص:

من خلال دراستنا لأعمال الدكتور مرتاض في هذا المجال لاحظنا أن هناك ثلاثة مستويات للتناص تتمثل في:

2-1-التناص اللفظي: في جميع الحالات يكون تناصا مباشرا لكون اللفظ هو القرينة التي تدل على عملية التناص، وما تجدر الإشارة إليه في هذا الإطار أنه ليس بمجرد أن يوظف مبدع أو كاتب معين لفظة معينة نكون بصدد عملية التناص، بل لابد من توفر القرينة الأسلوبية أو التاريخية على ذلك[3]، فالشاعر الذي يقوم بإستعمال كلمة أو مجموعة من الكلمات في آخر العجز يكون قد سبقه إلى

---

[1] ينظر مرتاض عبد الملك أن مصطلح التناص مصطلح معاصر يكتسي طابع الدقة إذا ما قورن بمصطلح الإقتباس.

[2] ينظر محصول سامية، التناص، ص75.

[3] ينظر مرتاض عبد الملك ، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 455.

إستعمالها شاعر آخر لا يمارس عملية التناص مثال ذلك قصيدة مفدي زكرياء الموسومة: «وقال الله»[1] إذا ما قورنت بقصيدة لجرير نجد فيها نفس الكلمات التي إستعملها هذا الأخير مثل: السحاب، والركاب، وطابا، وعقاب، والتهابا، فشاعر الثورة لا يمارس تقنية التناص هنا، غير أن إستعمال الشاعر الجزائري عبد الكريم العقون للفظة نشئ في قصيدته يعتبر من صميم التناص لأن هذا المصطلح مرتبط بالشاعر الشيخ عبد الحميد بن باديس – رحمه الله – وهنا تكمن القرينة التاريخية لهذا المصطلح.

2-2-تناص اللفظ والمعنى: هنا كذلك التناص يكون مباشرا وظاهرا للعيان لوجود قرينة الألفاظ التي تحيل على النص المقتبس.

2-3-تناص المعنى: أغلب الصور التي يكون فيها تكون غير مباشرة وهو صعب من ناحية الكشف عنه ويتطلب العلم الغزير والثقافة الواسعة في الناقد.

بهذا تكون أعمال الناقد مرتاض إمتداد للجهود الغربية وبخاصة جهود جوليا كرستيفا التي ترى في التناص أنه نقل لتعبيرات سابقة له أو متزامنة معه، فهذه التعبيرات قد يتم نقلها وتحويلها إنطلاقا من إستعمال ألفاظها أو بتداول معانيها أو الإثنين معاً، كما يتفق كذلك مع رولان بارث الذي يرى أن كل نص هو عبارة عن نسيج جديد من الإستشهادات السابقة التي تعرض موزعة في النص، سواءا كان هذا في شكل ألفاظ أو تعبيرات أو عن طريق نماذج ايقاعية وفي مقام آخر نجد الناقد يتجه اتجاه تودوروف الذي يرى في المبدع أنه مضطر إلى إستقبال الكلمات القادمة من سياقات الآخرين وإدخالها في سياقه.[2]

---

[1] ينظر مرتاض عبد الملك ، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ص 456.

[2] ينظر الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص45.

المبحث الثاني: الأعمال التنظيرية لمحمد مفتاح في مجال التناص.

إذا كان عبد الملك مرتاض سفيرا للجزائر في مجال الدراسات النقدية الأدبية، فإن محمد مفتاح هو الآخر مثّل المغرب الأقصى أحسن تمثيل في نفس المجال، نلمح هذا من خلال أعماله ومؤلفاته الكثيرة والمتنوعة التي أولى فيها أهمية كبيرة لخاصية التناص السيميائية، سواء تعلق الأمر بكتاباته المتخصصة فيه مثل كتابه الموسوم" **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**" أو الكتابات الأخرى التي تطرق فيها بإيجاز لهذا الموضوع مثل "**دينامية النص الشعري**" و"**في سيمائية الشعر القديم**"[1] وغير ذلك من المؤلفات.

قصد دراسة وتحليل ما قدمه هذا الناقد في مجال النظرية التناصية سنبدأ أولا بالتعريف الذي صاغه لهذه الخاصية، ثم نعرج إلى موقفه من المصطلح، لنتطرق بعدها إلى مصادر التناص وأنواعه.

أولا/ تعريف التناص:

عرف محمد مفتاح التناص في مؤلفه الموسوم بـ:"**تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص**" بأنه:"**فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لهذه النصوص، فتنسج في فضائه ويحولها النّصّ**".[2]

---

[1] تطرق فيه إلى تحليل قصيدة "أبي بقاء الرندي" في رثائه للأندلس حيث مزج بين مقاييس القدماء في نقد الشعر والمفاهيم المعاصرة في السيميائيات واللسانيات والشعرية، أنظر بلقاسم محمد ، نظرية محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري وتطبيقاته ، مجلة الأثر، عدد 06، ورقلة، الجزائر، ماي 2007، ص39 وما بعدها، ومفتاح محمد ، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط ، 1989.

[2] ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي،ص151. مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 ، 1992، ص122.

وهذا التعريف في الحقيقة مؤسس إنطلاقا من آراء المدرسة اللسانية الأوربية الحديثة في جانبيها الأدبي والفلسفي، فالجانب الأول يتمثل في دراسات **باختن** وجميع من تأثر به أمثال **جوليا كرستيفا ورولان بارث** الذين يرون في التناص الأدبي بأنه إعادة إنتاج وليست إبداعا محضا.[1]

أما الجانب الفلسفي فينطلق منه محمد مفتاح من أبحاث **جاك دريدا وبول مودن وهارتمان** التي أثبتت أن أي نص هو عبارة عن نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك[2]، وهذا ما يؤكده من خلال قوله:"**أما نظرية التناص فهي أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى كشف المبادئ التي قامت عليها العقلانية الحديثة المعاصرة**"[3].

ثانيا/ مصطلح التناص:

رغم أن محمد مفتاح عمل كل ما في وسعه قصد الإستفادة من الدراسات الغربية -الأوروبية والأمريكية والروسية- إلا أن هذا لم يمنعه من القيام بجولة إلى الماضي للتقصي حول مصطلح التناص في الدراسات القديمة وخاصة الدراسات البلاغية حيث أنه اعتبر مصطلح السرقة نواة للنظرية الغربية وفي هذا يقول:"**إن نظرية التناص موجودة في الآراء الإنطباعية التي كان يدلي بها متلقوا الآداب في مختلف الثقافات ومنها الثقافة العربية**".[4]

بعد ذلك اتجه الناقد إلى تطوير المصطلح واكسابه صبغة الحداثة فأوجد مصطلح "الحوار" بعد أن اكتشف أن مفهوم التناص أصبح فيه خلط ولم يعد إجرائيا[5]، وهو بهذا يكون أقرب إلى مصطلح "**الحوارية**" "**dialoguisme**" الذي جاء به **ميخائيل باختن**[6]، وفي موضع آخر اقترح مصطلح

---

[1] ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص152.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] ينظر المرجع نفسه، ص153.

"**التحويل**" بإعتبار أن كل نص هو تحويل لنص أو نصوص سابقة عليه[1]، ثم نجده مرة أخرى يميل إلى مصطلح "**التخاطب**" الذي يعرفه بأنه"**وجود تعالق خارجي بين أنواع من الخطابات، وداخلي بين مستويات اللغة**"[2].

ثالثا / مصادر التناص:

يقسم الدارسون المصادر التناصية من حيث استجابة الناص لها وتأثره بها إلى ثلاثة أنواع منها ما هو ضروري ومنها ما هو لازم ومنها ما هو طوعي واختياري.

أ-المصادر الضرورية:

يقول بشأنها محمد مفتاح: "**جرت تسميتها بالضرورية لأن التأثر بها يكون طبيعيا وتلقائيا ومفروضا في آن واحد**".[3]

من خلال هذا القول نجد أنفسنا أمام نوع من المصادر تكتسب ميزتان أساسيتان: الأولى تتمثل في كونها طبيعية وتلقائية وتأثر الناص بها يكون بطريقة مباشرة دون تكلف أو جهد، لأنها تحيط بذهنه وتسيطر عليه في أغلب الحالات، أما الميزة الثانية فهي كونها مفروضة على صاحب النص الأدبي -المبدع- لكونه يجد نفسه ينجذب نحوها بطريقة آلية، وهذه المصادر يعبر عنها بوضوح بما يتخزّن في ذاكرة الناص من موروث جماعي عام أو شخصي -خاص به- وهذا ما نجده في النصوص الأدبية التي يتأثر فيها الشاعر بنتاج شاعر آخر، أو تلك التي يتقيد فيها بثقافة معينة ساهمت في إعداده وتكوينه.[4]

---

[1] ينظر مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، ص153.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها ومفتاح محمد ، التشابه والإختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب.ط1، 1996،ص44.

[3] الجعافرة ماجد، التناص بين القديم والجديد، ص34.

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب-المصادر الطوعية: من كلام محمد مفتاح هي عبارة عن مصادر اختيارية تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا من نصوص مزامنة أو سابقة للنص سواءا كان هذا في ثقافته أو خارجها[1]، إذن نحن إزاء نوع من المصادر يلجأ إليها الناص بطريقة عمدية أي عن قصد.

ج-المصادر اللازمة: يسميها محمد مفتاح كذلك بالمصادر **الداخلية** وأكثر الأنواع التي تعبر عنها هي النصوص التي تحمل في طياتها نتاج الشاعر السابق[2].

رابعا/ أنواع التناص:

قصد تحديد أنواع التناص من خلال أعمال محمد مفتاح نقوم في هذه الدراسة بالاعتماد على مرجعين مهمين من مؤلفاته: الأول يتمثل في كتابه الموسوم:"**دينامية النص الشعري**"والثاني هو:"**تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص**"، فمن خلال المؤلَّف الأول قام بتحليل سيميائي لقصيدة "**القدس**" للشاعر **محمد المعداوي** " حيث قسم الدراسة إلى ثلاثة مستويات:

1- المستوى المعجمي.
2- المستوى الصوتي.
3- المستوى التركيبي.

من خلال المستوى المعجمي وقف على المعاني المعجمية للألفاظ والمفردات الموجودة في القصيدة، حيث قام بتصنيفها إلى مجموعات كل واحدة لها صفات وروابط مشتركة بينها، ومن خلال هذه الصفات والروابط يؤكد المعنى المراد تضمينه من خلالها، ورغم كل المجهودات التي بذلها في هذا

[1] ينظر الجعافرة ماجد ، التناص بين القديم والجديد، ص34.
[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المجال إلا أنه وصل إلى نتيجة مفادها أن الدراسة المعجمية وحدها تضر وتسيئ للنص الشعري أكثر مما تفيده لأنها تفصل الألفاظ عن جانبها التركيبي [1].

أما المستوى الصوتي فعالجه من خلال قسمين: الأول تطرق فيه **للرمزية الصوتية** والثاني خصصه لمسألة **الإيقاع**، فمن خلال القسم الأول بحث الدلالة الذاتية للصوت حيث قارب بين مستوى الصوت ومستوى الدلالة محاولة منه لتبرير وجود أصوات معينة في مقطع معين، كتكرار حرف الشين مثلا في مقطع من مقاطع القصيدة، وبعد ذلك يربط هذا التواجد بدلالة معينة كأن يدلل على هذا الوجود بقصد الشاعر إلى إبراز العظمة في ذلك المقطع، ويصبح الربط هنا بين حرف الشين وتكراره والعظمة وما تحمله من معاني، وإن كان هذا الربط فيه الكثير من الجدل، لأنه يعتمد على طرق وبراهين سرعان ما تثبت عدم فاعليتها أمام التحليل العلمي [2].

أما قسم **الإيقاع** فحاول محمد مفتاح من خلاله الكشف عن مدى ارتباط الإيقاع في القصيدة بمقصيدية الشاعر [3].

المستوى التركيبي هو المستوى الأكثر أهمية في دراستنا هاته لأنه وثيق الصلة بالتناص، فمن خلاله يركز محمد مفتاح على عنصر مهم يتمثل في الإنسجام الذي يساهم في الكشف عن **شعرية النص وفاعليته ومدى تأثير هذه الفاعلية في القارئ.**

ومفهوم الإنسجام يقصد به تناسق مستويات النص من خلال آليات **التناسل، النمو، الحركة، السيرورة...**، التي تؤدي في مجملها إلى **مبدأ دينامية النص**، الذي يؤدي هو الآخر إلى **توليد المعاني وتعددها في النص الواحد.**

---

[1] ينظر غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص106.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص109.

[3] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ومفتاح محمد، دينامية النص -تنظير وإنجاز- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1987، ص64.

من خلال تحليل الإنسجام يكشف لنا محمد مفتاح عن مفهومان أساسيان: الأول يطلق عليه اسم:**الحوار الخارجي**، والثاني يسميه: **الحوار الداخلي**، الأول يقصد به الباحث **التناص الخارجي** وهو يعبر عن علاقة النص الأدبي عموما والشعري خصوصا بمصادره ومؤثراته الخارجية[1]، سواءا كانت شعرية أو غير شعرية و يدخل بطبيعة الحال ضمن هذا كل المؤثرات الأدبية والتاريخية والدينية والأمثال والحكم وغير ذلك.

استطاع الناقد من خلال آلية التناص الخارجي الكشف عن الخلفيات المعرفية للشاعر في قصيدة القدس المشار إليها أعلاه، سواءا كانت هذه الخلفيات ترجع إلى القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الشعر أو غير ذلك.

أما الحوار الداخلي فيقصد به **التناص الداخلي** ومهمته الإجابة على الأسئلة التالية:كيف يتجادل النص؟ وكيف ينمو ويتناسل؟، فكل نص في حد ذاته هو عبارة عن تحويل لنص أو نصوص سابقة عليه ومن هذه العلاقة ينمو ويتناسل.

أما تحليل محمد مفتاح لقصيدة ابن عبدون من خلال كتابه: "**تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص–** " فيؤكد فيها الدراسات التي تشير أن التناص يتم وفق وسيلتين اثنتين: الأولى تتمثل في **الإطناب** والثانية تتمثل في **الإيجاز**.

1– الإطناب يسميه الباحث **التمطيط** وهو عبارة عن **تناص داخلي** يحصل بأشكال مختلفة أهمها:

أ– الجناس بالقلب أو بالتصحيف.

ب– الشرح.

ت– الإستعارة.

---

[1] ينظر غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص109.

ث- التكرار.

2- الإيجاز: هنا نحن أمام **تناص خارجي** وتعد الإحالة الداخلية الصنف الوحيد الذي يمثله، وفيه يعمد الشاعر إلى المشهور والمأثور ليشبّه به حالة معهودة[1]، أو بتعبير آخر هو علاقة النص بما حوله، أي توظيف الشاعر لمصادره ضمن النصّ الشعري[2].

يكشف محمد مفتاح عن التناص الخارجي الموجود في البيت الشعري لقصيدة ابن عبدون:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر ❖ فما البكاء على الأشباح والصور.

هذا البيت الشعري الذي يرى فيه الناقد توظيف الشاعر للمثل المعروف:

" لا تطلب أثرا بعد عين"[3]

كما يرصد لنا كذلك التناص الموجود في بيت الشاعر ابن عبدون:

تُسَرُّ بِالشَيءِ لَكِنْ كَيْ تُغَرَّ بِهِ ❖ كَالأَيِمِّ ثَارَ إِلَى الجَانِي مِنَ الزَهَرِ

ويؤكد فيه توظيف حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم:" **إِيَاكُم وخَضْرَاءُ الدِّمَن**"[4]

ويرى محمد مفتاح كذلك أن قصيدة إبن عبدون في مجملها هي مجرد إحالات خارجية وخاصة الإحالات التاريخية التي سادت فيها[5]، ومن ذلك ما يكشف عنه في أبيات الشاعر التالية:

هَوَتْ بِدَاراً وَفَلَّتْ غَـــرْبَ قَاتِلِـــهِ ❖ وكَانَ غَصبًا عَلَى الأَمْلاَكِ ذَا أَثَرِ

---

[1] ينظر غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص82-83.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص85.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص92.

[4] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ص92.

واسْتَرْجَعَتْ مِنْ بَنِي سَاسَانَ مَا وَهَبَتْ ❖ ولَمْ تَدَعْ لِبَنِـــي يُونَـــانَ مِن أَثَرِ.

واتَّبَعَـــتْ أُخْتَهَـا طَسْمًـا وَعَـــادَ ❖ عَلَى عَادٍ وَجَزُّهُمْ مِنْهَا نَاقِصُ المِرَرِ

الخلاصة:

يميل الأستاذ الباحث في جل أعماله إلى الجانب التنظيري، وهذا ما نكشفه من خلال أبحاثه المتعلقة بالتناص، حيث عمل في بادئ الأمر على تعريفه، وهي خطوة ضرورية في أي بحث علمي بصفة عامة وأدبي بصفة خاصة، فالتعريف عبارة عن رصد الظاهرة موضوع الدراسة وبدونه لا يمكن التطرق لها، فهو بمثابة جواز السفر الذي يساعد على الخوض في غمار هذه الظاهرة، ولذلك فهو ذا أهمية كبيرة وهذا ما أدى محمد مفتاح إلى تعريف التناص **بأنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة**، متتبعا في ذلك التعريف الذي صاغته جوليا كرستيفا.

ثم بعد ذلك نجده يحدد لنا مصادر التناص والتي تتمثل في المصادر الضرورية وهي ذات صبغة طبيعية وتلقائية يتم اللجوء لها بصورة جبرية ومفروضة ومثال ذلك الأعمال التي تبرز فيها ثقافة الشاعر التي نشأ وتكوّن فيها، وهناك المصادر الطوعية التي يلجأ إليها الشاعر بطريقة عمدية مثل توظيف نص تاريخي ضمن النص الشعري، ثم نجد الناقد يرصد لنا مصادر ثالثة وأخيرة تتمثل في المصادر اللازمة وهذا ما نلاحظه من خلال أعمال الشاعر الواحد التي نجد فيها توظيفًا لنصوصه السابقة ضمن نصوصه اللاحقة.

هناك كذلك أنواع التناص التي حصرها في نوعين اثنين: الأول عبَّر عنه بالإيجاز أو الحوار الخارجي، وهو يمثل التناص الخارجي الذي يتجلى في المؤثرات الخارجية التي نلمحها في النص الشعري سواءا كانت هذه المؤثرات ذات صبغة دينية أو تاريخية أو أمثال أو حكم أو غير ذلك، أما الثاني فيعبر عنه بمصطلح التمطيط أو الحوار الداخلي ويقصد به التناص الداخلي وهو يعبر عن النمو

والتناسل الذي يحدث داخل النص بجميع الآليات سواءاً عن طريق الشرح أو الإستعارة أو التكرار أوغير ذلك، فإستفادة الشاعر من نص معين وتوظيفة في نصه الحدث وتمطيطه بصيغ مختلفة يعبر عنه بالتناص الداخلي.

المبحث الثالث: التفاعل النصي عند سعيد يقطين

يعتبر سعيد يقطين من الباحثين القلائل الذين أعطوا الكثير في مجال الدراسات الأدبية وخاصة الميدان النقدي، فأبحاثه حول موضوع التناص دليل على ذلك، قصد دراسة هذه الأعمال ومن أجل إعطاء نظرة واسعة عنها سنبدأ بالأعمال التنظيرية للباحث ثم ننتقل إلى الجانب التطبيقي له.

أولا/ أعمال سعيد يقطين التنظيرية

أغلب الدراسات التي قام بها سعيد يقطين[1] حول التناص تشير أن النص خارج عملية التناص التناص غير قابل للإدراك، لأن إدراك المعنى أو البنية في نص ما مرتبط بعلاقة هذا الأخير – النص– بأنماط أخرى سابقة عليه، فالتناص عملية مهمّة لا يمكن بأي شكل من الأشكال التنازل عنها، حتى أن يقطين وهو يعرّف النص يقوم بطريقة غير مباشرة بتعريف التناص حيث يقول: **"النص هو بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، وهذه البنية النصية المنتجة نحددها زمنيا بأنها سابقة على النص، سواءا كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا مستوعبة في إطار النص وعن طريق هذا الإستيعاب يحدث التفاعل النصي بين النص المحلل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص بحيث تصبح جزءا منه ومكونا من مكوناته"**[2]، من خلال هذا التعريف يتضح جليا أنه لا يقتصر على النص فحسب، بل يمتد إلى التناص كذلك، هذا المصطلح الذي يستبدله سعيد يقطين بمصطلح التفاعل النصي وهذا ما سنعالجه فيما سيأتي.

---

[1] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، ص 120.

[2] أنظر المرجع نفسه، ص119-120.

1-1/ مصطلح التناص:

يحبذ سعيد يقطين مصطلح التفاعل النصي بدل التناص وفي هذا الشأن يقول:"**تعددت المصطلحات العربية للدلالة على التناص والمتعاليات النصية، واقترحت منذ البداية إستعمال التفاعل النصي للدلالة على كل ما يتصل بالعلاقات النصية، ورأيت أن مصطلح التفاعل أكفأ وأدق وأشمل من التناص والتداخل والحوار والتعالي وغيرها من المصطلحات التي وُظّفت في العربية، لأنه يؤكد البعد التفاعلي الذي يقع بين النصوص أو البنيات النصية داخل نص معين، أو بين الكاتب والخلفية النصية التي ينطلق منها**".فرغم أن سعيد يقطين يعتمد المقولات التي يذهب إليها جيرار جينات إلا أنه سعى إلى بذل الجهد قصد تقديم تصوراته الخاصة في هذا المجال، فعلى مستوى المصطلح اقترح التفاعل النصي بدلا من المصطلحات الأخرى[1] التي وردت بشأن نفس الظاهرة، وفي نفس الوقت هو لا يستغرب الإختلاف الموجود عند الباحثين والنقاد العرب بشأن تحديد مصطلح التناص وضبط مفهومة، فهذا يمتد إلى مجالات أخرى في البحث الأدبي حيث يلاحظ عدم إتفاق النقاد على مصطلح واحد يستعملونه، ويتابع حديثه عن ظاهرة كثرة المصطلحات وتعددها ليخلص في الأخير أنها ليست مقتصرة على العرب فقط، بل حتى الغرب كذلك يعيشون نفس الحالة حيث قاموا بإعطاء التناص العديد من التسميات وصاغوا له عدت تعريفات منها ما هو صادر عن التيار البنيوي، ومنها ما هو تعريف نفساني ومنها أيضا التعريف الخاص بإتجاه تحليل الخطاب، وغيرها من التعريفات.[2]

---

[1] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب الجزء الثاني، ص120 ويقطين سعيد، إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت– لبنان ط 1،1989، ص 92 و93.

[2] ينظر محصول نادية، التناص ،ص77.

1-2/ أنواع التفاعل النصي:

التفاعل النصي عند الباحث سعيد قطين ثلاثة أنواع تتمثل في: المناصة، التناص، الميتانصية.

1-2-1/ المناصة "paratextualité":وهي عبارة عن بنية نصية تجاور البنية النصية الأصلية وتشاركها في السياق وهي نوعان: المناصة الداخلية وتأتي في شكل هامش أو تعليق على مقطع سردي أو حوار، أما النوع الثاني فيتمثل في المناصة الخارجية ويأخذ شكل الذيول، الملاحق، كلمات الناشر، الكلمات التي تظهر على الغلاف وما شابه ذلك.[1] ما يلاحظ عن سعيد يقطين في هذا المجال أن إهتمامه توجه إلى المناصات الداخلية فقط وهذا ما تكشف عنه أبحاثه التي شملت الروايات التالية:

1-رواية: "الزيني بركات" لصاحبها جمال الغيطاني.

2-رواية: "عودة الطائر إلى البحر" لصاحبها حليم بركات.

3-رواية: "وأنت منذ اليوم" لصاحبها تيسير سيول.

4-رواية: "الوقائع الغريبة في إختفاء سعيد أبي النحس المتشائم" لصاحبها إميل حبيبي.

5-رواية: "الزمن الموحش" لصاحبها حيدر حيدر.

1-2-2/ التناص:" Intertextualité" يُستعمل هذا المصطلح في الحالة التي نكون فيها أمام بنية نصية ما تتضمن عناصر سردية من بنيات نصية سابقة[2]، فإذا كان النوع الأول يؤسس على

---

[1] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، ص 123.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التجاور فإن هذا النوع يبنى على أساس التضمين والتحاور والمحاكاة، وما يلاحظ هنا أن سعيد يقطين يعتبر التناص نوع من التفاعل النصي الذي يرى أنه مصطلح أوسع وأشمل وأدق منه.

1-2-3/ الميتناصية:"Métatextualité" عبارة عن بنية نصية طارئة تتداخل معها البنية النصية الأصلية.[1]

1-3/أنواع المتفاعل النصي:

إذا كنا في أنواع التفاعل النصي نطرح سؤال: كيف يحدث التفاعل بين النصوص أو البنيات النصية؟ فإننا لتحديد أنواع المتفاعل النصي نكون أمام السؤال التالي الذي يُطرح بعد حدوث التفاعل النصي حيث يأتي النص أو البنية اللاحقة(الموظفة) في شكل تختلف فيه من مقام لآخر حسب نوع التفاعل، ولذلك فالسؤال المطروح هو: ما هي أنماط وأشكال التفاعل النصي؟ .

تطرق سعيد يقطين من خلال الدراسة التي قام بها إلى خمسة أنماط للمتفاعل النصي تتمثل في: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع، سنتناولها في ما يلي:

1-3-1/ التناص intertextualité: يعبر به عن الحالة التي يكون فيه نص ما حاضر في نص آخر مثل الإستشهاد أو السرقة الشعرية.

1-3-2/المناص para texte:نجده في العناوين بما فيها العناوين الفرعية، والمقدمات والذيول، الصور، كلمات الناشر وما شابه ذلك.

1-3-3/ الميتانص Meta texte: يتمثل في التعليق الذي يربط نصا بآخر.

1-3-4/ النص اللاحق hypertexte: يعبر عنه بالعلاقة التي تجمع النص"أ" بإعتباره نص لاحق بالنص "ب" بإعتباره سابق للاحق وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

---

[3] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص119-120

1-3-5/ النص الجامع l'architexte: ويعبر عنه كذلك بجامع النص أو معمارية النص.

1-4/ مستويات التفاعل النصي:

يشير سعيد يقطين إلى أن ثلاثة مستويات للتفاعل النصي تتمثل في:

1-4-1/ التفاعل النصي الذاتي: هو التفاعل الذي يحدث بين نصوص الكاتب الواحد بعضها ببعض سواءا كان هذا التفاعل لغويًا أو معنويًا أو أسلوبيًا.[1]

1-4-2/ التفاعل النصي الداخلي:هذا النوع يحدث في حالة التداخل بين نص أو نصوص للكاتب مع نصوص كاتب آخر من نفس عصره[2]، وهنا يعتمد سعيد يقطين ما ذهب إليه الناقد الألماني أرنيستيير في هذا الشأن، هذا الأخير الذي يعتبر الروائي الجزائري رشيد بوجدرة رائد التناص الداخلي في الأدب العربي.[3]

1-4-3/ التفاعل النصي الخارجي:يكون هذا عند تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.[4] وهنا نكون أمام إعادة إنتاج الكاتب لنصوص غيره[5].

---

[1] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، ص 125.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ينظر محصول نادية، التناص ،ص76.

[4] ينظر السد نور الدين، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5] ينظر محصول نادية، المرجع السابق، الصفحة نفسها .

ثانيا/ تطبيقات التفاعل النصي عند سعيد يقطين

قصد الوصول إلى إبراز ما كان سعيد يقطين يرمي إليه من جراء أعماله وأبحاثه التي قام بها في مجال التناص، إخترنا أعماله المتعلقة برواية الواسني الأعرج الموسومة بـ: "نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، وكذلك أعماله المرتبطة برواية مجنون الماء لصاحبها إدريس بلمليح.

2-1/ التفاعل النصي في رواية نوار اللوز:

عالج سعيد يقطين موضوع التفاعل النصي في رواية واسيني الأعرج بالإنطلاق من النتائج التي توصل إليها جيرار جينات[1] في نفس المجال، وحتى نتمكن من عرض هذه الأعمال سنتطرق إلى ما يلي:

2-1-1/ مضمون النص الأصلي:

نوار اللوز نص روائي للجزائري الأعرج الواسيني، ضمنه عنوان فرعي يتمثل في: تغريبة صالح بن عامر الزوفري، تدور أحداث الرواية حول بطلها صالح بن عامر الذي يهرب من مرارة العيش وقساوته في القرية الصغيرة التي كان يعيش فيها، ليجد نفسه يمارس التهريب في الحدود المغربية الجزائرية.[2]

2-1-2/ مضمون النص السابق:

يتمثل النص السابق في تغريبة بني هلال، وهو عبارة عن نص تاريخي لصاحبه "المقريزي" الذي أرّخ فيه لقبيلة بني هلال التي هاجرت من نجد إلى المغرب لسببين إثنين: الأول يتمثل في بحث القبيلة عن الكلأ لماشيتها التي تعيش عليها، والثاني أن هذه الهجرة كانت من أجل إنقاذ الأبناء

---

[1] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، ص121.

[2] ينظر يقطين سعيد، السيرة والرواية، نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجا –مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، الرباط ، عدد 01، 1990، ص115.

الثلاثة: دياب، الحسن، أبازيد، الذين نشبت بينهم الحرب حول السلطة، هذه الحرب التي تكررت حتى بين أبناء الجيل الثالث حيث رست في الأخير على صالح بن دياب.[1]

كان هذا مختصر عن رواية نوار اللوز والنص التاريخي تغريبة بنو هلال حتى يتسنى لنا فهم ما توصل إليه سعيد يقطين أثناء معالجته للتفاعل النص بينهما.

2-1-3/ التفاعل النصي في الرواية:

قام سعيد يقطين بتحديد ثلاثة أنواع للتفاعل النصي الموجود بين النصين تتمثل في التناص، المناصة، الميتانصية.

أ-التناص:

يلاحظ سعيد يقطين أن التناص يهيمن[2] على رواية واسيني الأعرج وخاصة ما يتصل بالأسماء، فهي تتداخل فيما بينها إلى درجة الشعور بأن شخصيات تغريبة بنو هلال جزء لا يتجزأ من تغريبة صالح بن عامر، يستشهد لتبرير هذا من خلال المقاطع التالية [(1)"**يجنون أرباحا مفزعة مثل التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان كانوا يقامرون بعيون أطفالنا، وبالنفط وبأعناق الفقراء**"[3]] [(2)" **لست أبازيد الهلالي، تحركه في إصبعك كخاتم سليمان، تحول إلى زبون طيب في بقاله الحسن بن سرحان، لا! يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب حتى أقدم لك الطاعة والخضوع، ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدراً**".[4]]

---

[3] المرجع نفسه، ص116 وما بعدها.

[1] يقطين سعيد، السيرة والرواية ، ص119.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المجتمع لهذه الشخصية في الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا في نفس الوقت دلالة على إستقرار المبادئ المثالية عبر العصور.

ب- المناصة paratextualité:

يعرّف سعيد يقطين المناصة بأنها إستحضار مقاطع من النص الأول- السابق – وإستعمالها في النص الأصلي بإعتبارها بنية نصية تضاهي البنيات النصية لهذا الأخير، ويستشهد في هذا بمقاطع تم إقتباسها من تغريبة بني هلال لتستعمل في تغريبة صالح بن عامر الزوفري، من بين هذه المقاطع نورد مايلي:

أ-{قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبازيد الهلالي، أنت عاجز عن إصدار أمر لأمراء بني هلال: -**"فإن كنت طائعًا لله وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد"**- ولن أقول ما قاله أبوزيد الهلالي للحسن بن سرحان:**"سمعا وطاعة يا مولاي"**.

- ولن أحط القيد في رجلي، فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة ومخيفة، لكنها عاجزة عن حز رقاب الفقراء.[1]

ب-{الحرب يا بنت الناس، وكل الناس لم تكن متوازية، حين إنتهى كل شيء ركب نصر الدين الشهبا، عيونه بحرية ومخيفة وسط صحراء لا تنجب إلا الصفرة، على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كل راية خمسة آلاف فارس، ركبوا الجياد وإمتصت أراضي**"عين برشان"**دم البريقع وشيبان وزيره الذي كان أول من قُطِع رأسه، مد يده نحو المجمر، شعر بالوحدة القاتلة.....}[2].

[1] ينظر يقطين سعيد، السيرة والرواية، ص120.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال هذين المثالين يؤكد سعيد يقطين ظاهرة المناصة ويعاين امتداد النص السابق – تغريبة بنو هلال- وتعالقه بالنص اللاحق، فتصبح بذلك التغريبة الثانية مماثلة للأولى من حيث العوالم رغم الفارق الزمني الموجود بينهما.

ث-الميتانصية metetextualité:

إذا كان التناص في نظر سعيد يقطين من خلال دراسته لرواية نوار اللوز قد حصر في شخصيات التغريبتين وإذا كانت المناصة تتمثل في إستحضار مقاطع من التغريبة الأولى- تغريبة بني هلال- وتوظيفها في التغريبة الثانية تغريبة صالح بن عامر الزوفري بإعتبارها بنية نصية تعادل وتضاهي البنيات النصية المستعملة في هذه الأخيرة، فإن الميتانصية تعتبر نوع من التفاعل النصي يتمثل في النقد الذي يوجهه المتفاعل النصي الأصل للبنيات النصية السابقة، أي بمعنى أننا نكون أمام المواقف التي يتم إتخاذها إزاء النص الأول، سواءا كانت هذه المواقف معارضة ومخالفة له أو العكس،وهذا ما يقوم سعيد يقطين بتوضيحه من خلال المثالين المأخوذين في المناصة، فصالح بن عامر يتأكد اختلافه من خلال التغريبة الثانية عن أبي زيد الهلالي بإعتباره خاضعا، كما يشير كذلك إلى أن هناك أمثلة عديدة في الرواية تنتقد أبا زيد وغيره من شخصيات التعريبة بإعتبارهم تجسيد لوجه السلطة الظالمة[1] وبمفهوم المخالفة وإن كان الأستاذ يقطين لم يفصح عنه صراحة فإن المواقف الموافقة والمطابقة للمواقف الموجودة في النص السابق تعتبر بمثابة الوجه الثاني للميتانصية، فإذا كانت المعارضة التي تتخذ إزاء بنيات نصية سابقة تشير إلى رفضها وتؤكده في _النص اللاحق فإن الموافقة على بنيات النص السابق هي الأخرى تثير هذا القبول وتؤكده في النص اللاحق.

2-2/ النص والميتانص في رواية مجنون الماء لإدريس بلمليح:

قبل التطرق إلى النتائج التي وصل إليها الباحث من خلال دراسته للرواية رأينا أنه من الضروري عرض هذا المقطع منها:

[1] ينظر يقطين سعيد، السيرة والرواية، ص121.

"جاء النادل يسألني: هل تريد شيئا آخر؟

نعم،هل لديكم جبن؟

نعم عندنا جبن أحمر !

أعرف أن الجبن أبيض، فكيف أستسيغ

والزيتون، هل هو أحمر أيضا؟

جبنا أحمر؟

أصفر أو أحمر، كما تريد.

لكنه معلب؟

صار الزيتون محجوزا أيضا !

أريد سلطة؟

عندنا سلطة الرئيس !

ماهي هذه السلطة،أنا لا أعرفها؟

فيها ذرة وبيض وسردين وفطر!

معها خبز؟

خبز أبيض أو دون ملح أو بسكوت

كلها أشياء معلبة ومصنوعة ورديئة !

على أن أتناول الرداءه.

هاتها دون خبز

هذه الأشياء تسمى خبزا، ولكنها ليست خبزا،

ربما تكون ورقا مطحونا يصير مسحوقا أبيض يعجنونه

كما يريدون.[1]

[1] ينظر يقطين سعيد ،النص المترابط، ص120.

تعودنا في الكتابات الروائية اعتماد مبدأ الخطية وتوالي السطور إلى غاية انتهاء الورقة التي تختتم بالهوامش والتعليقات والتي في غالب الأحيان لا يوليها القارئ إهتماما كبيراً.[1] أما في النص الروائي الموجود بين أيدينا فإن الكاتب قد خالف هذه الطريقة في الكتابة حيث قسّم الصفحات في بعض روايته إلى قسمين، واحد عبارة عن كتلة تأتي في الجهة اليمنى وهي تمثل النص في الرواية حيث نجد فيها العرض المباشر بين الشخصية والنادل، أما القسم الثاني فهو عبارة عن كتلة تأتي في الجانب الأيسر من الورقة أو الصفحة، وهي عبارة عن هامش يمثل في أغلبه تعليقات الشخصية على ما قدمته لنا من نص، تحمل فيه تصوراتها عن الواقع الذي تعيشه، وهي في حقيقة الأمر حديث مهموس تهتف به الذات إلى نفسها.[2] وهذه الكتلة تمثل في نظر الباحث الميتانص وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

النص	الميتانص
الجبن الأحمر	لا أعرف الجبن الأبيض
الزيتون المعلب	صار الزيتون محجوزا أيضا
سلطة الرئيس	كلها معلبة ورديئة
أنواع الخبز	هذه أشياء تسمى خبزا
اللحم مشوي بالكهرباء	اللحم مشوي على الفحم
الفاكهة مصبرة	الفاكهة الطرية

الخلاصة:

ساهم الباحث سعيد يقطين في مجال التفاعل النصي بكثير من الأعمال التي ستبقى شاهدة على ما أداه في هذا المجال، وهو يقسمه إلى ثلاثة أنواع: التناص، المناصة، الميتانصية، ويؤكد أن هذه

---

[2] ينظر المرجع نفسه، ص74.

[1] ينظر يقطين سعيد ،النص المترابط، ص74-75.

الأنواع الثلاثة تصب في قالب واحد يتمثل في تفاعل وتداخل النصوص، ومدى تأثير النص السابق على النص اللاحق وهذا ما جاء على لسانه:"**تتقدم إلينا «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» متضمنة لتغريبة بني هلال. إننا هنا أمام تغريبتين أو أمام نص مزدوج يتداخل فيه النص السابق –بنوهلال– بالنص اللاحق –صالح بن عامر– ويتفاعلان على مستويات عدة ولو شئنا لقلنا أننا من خلال هذا النص المزدوج أمام نص على نص، الشيئ الذي يجعلنا ونحن نقرأ «نوار اللوز» نقرأ نصين في آن واحد.إن نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال(. . .) ولو حصلنا على صورة فوتوغرافية للنص الذي يبرز لنا من تحته الأصل لوجدنا أنفسنا أمام نصين يتجاوران أو يتكالمان، يكلم الثاني الأول أحيانا ويعارضه أحيانا أخرى . . .**"[1] .وبهذا تكتمل الصورة التي يضعها سعيد يقطين للتفاعل النصي ويبين فيه دور كل نص من النصوص المتفاعلة فيما بينها، هذا التفاعل الذي يؤثر بدوره في إنتاجية النص، فإذا كان النص السابق من خلال بنياته يحمل صورة تاريخية معينة فإن النص اللاحق يحمل هو الآخر هذه الأخيرة ويؤكدها في نفس الوقت، فيصبح بهذا النص اللاحق نص واقعي يجسد نص تاريخي، وبعدما كانت الصورة التاريخية مجردة من أي ثوب أثناء إنتقالها من جيل إلى آخر يصبح النص اللاحق هو الثوب الجديد لها الذي يعطيها أبعاد أخرى غير الأبعاد التي وجدت عليها، وهذا ما نكشفه من خلال الوظائف الجديدة لتغريبة الزروفري والتي تتمثل في:

1- الإشارة إلى وجود تغريبة بنو هلال والدعوى إلى قرائتها.
2- التأكيد على خيالية الرواية في جوانب وواقعيتها في جوانب أخرى.
3- التأكيد على أن جوع الأمة راجع إلى ظلم الحكام وجبروتهم.
4- إعطاء الرواية أبعاد ثلاثة، تاريخي(بنو هلال) واقعي (صالح بن عامر) سياسي(جور الحكام).

[1] ينظر يقطين سعيد، السيرة والرواية، ص118-119.

وتبقى الجهود التي بذلها سعيد يقطين في مجال التناص تكتسي الطابع الغربي، هذا ما نلاحظه بشكل جلي من خلال أعماله التنظيرية ، ففي تعريفه للتناص مثلا نجده يميل إلى الأعمال التي قامت بها جوليا كرستيفا، كذلك عندما يربط إدراك النص الأدبي بعملية التناص فهو يتواصل بشكل مباشر مع النتائج توصل إليها ميشال ريفاتير في هذا المجال.

المبحث الرابع: هجرة النصوص عند محمد بنيس

محمد بنيس باحث معروف في مجال النقد الأدبي المعاصر، له العديد من الأعمال والمؤلفات خاصة موضوع التناص الذي نحن بصدد البحث فيه، فهو يرى بأنه آلية إجرائية لا يمكن الإستغناء عنها في مجال الإبداع الأدبي، وفي هذا المنوال يؤكد على أن النصوص التي تشكل نصا ما يصعب تحديدها، ففيها القديم والحديث، وفيها الأدبي والعلمي،كما فيها أيضا اليومي والخاص والذاتي والموضوعي،[1] وفي هذا الإطار يدعو إلى الإبتعاد عن الفهم السطحي الذي يرى في إستعمال النصوص الغائبة في نص من النصوص سرقة أدبية.[2]

أولا/ مصطلح التناص:

استعمل محمد بنيس في مقابل مصطلح التناص مصطلحات أخرى نذكر منها:

***التداخل النصي:** يقصد به تلك العملية التي تحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نص أو نصوص غائبة.[3]

***هجرة النصوص:** يلجأ كثيرا إلى استعمال مصطلح هجرة النصوص الذي قام بتقسيمه إلى قسمين: النص المهاجر والنص المهاجر إليه[4]، مقترحا بهذا الشأن ظوبط وشروط لهذه الهجرة، فالنص حتى يتمكن من الهجرة من مكان لآخر ومن زمان إلى زمان يجب أن يتضمن:[5]

أ-إجابة عن سؤال لفئة اجتماعية معينة في فترة من الفترات التاريخية.

---

[1] ينظر بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1989،ص251.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص277.

[3] ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص43-44 ومحمد بنيس، المرجع السابق، ص251، ومحصول سامية، التناص، ص78.

[4] ينظر مباركي جمال، المرجع السابق، ص44.43.

[5] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب- إجابة عن سؤال في مجال أو مجالات معرفية ما.

كانت هذه بعض الشروط التي حددها محمد بنيس لهجرة النصوص، ويبدو لنا أنها جاءت على سبيل المثال لا الحصر،لأنه من غير الممكن أن نضع شرط أو شرطين لهذه العملية في حين أنها تتعلق بأربعة أطراف، أولها الكاتب أو المبدع ونراعي هنا ذكاءه وسعة إطلاعه، ثانيا هناك القارئ الذي تعتبره الدراسات الحديثة بمثابة الكاتب الجديد للنص، وهنا تعطى أهمية لمدى قدرة هذا الأخير على التأويل والقراءة، الطرف الثالث في العملية هو النص الحاضر ونأخذ بعين الإعتبار مدى حاجة هذا الأخير للتضمين، الطرف الرابع هو النص الغائب أو المهاجر الذي اقتصرت شروط الأستاذ محمد بنيس عليه، وبعد دراسة كل هذه الأطراف التي تحكم عملية الهجرة نأتي إلى وضع الشروط والضوابط المتعلقة بها.

***النص الموازي:** إستعمل محمد بنيس هذا المصطلح بغية التعريف بالعناصر الموجودة على حدود النص- داخله وخارجه — والتي تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه.[1]

ثانيا/ أنواع التناص:

يستعمل محمد بنيس بصدد هذا البند عبارة مستويات التناص، ويبدو لنا أن هذه الأخيرة لا تؤدي المعنى الكامل والشامل لما نحن بصدد البحث فيه، ولذلك نفضل استعمال: أنواع التناص لأن العنوان الأول يحيلنا إلى معرفة ما إذا كان التناص يتم على مستوى اللفظ أو المعنى أو كليهما معا لكن أنواع التناص يفيد ما توصل إليه الباحثون من فئات له، وهي ثلاثة أنواع كما حددها محمد بنيس من خلال أبحاثه، حيث إعتمد في هذا التقسيم على قراءة الشاعر أو المبدع للنص الغائب وهي إشارة واضحة لإعتماده على الملقي أو المرسل في العملية التناصية لتحديد نوع التناص، وفيما يلي عرض لهذه الأنواع:

[1] ينظر محصول سامية، التناص، ص79.

2-1/ التناص الإجتراري: هذا النوع فيه جمود، فالمبدع أو الكاتب أو الشاعر يتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع.[1]

2-2/ التناص الإمتصاصي: هذا النوع عكس التناص الإجتراري حيث تلمح فيه تعامل الشاعر مع النص الغائب دون تجميده أو نقده، بل هناك إحياء له عن طريق جعل معانيه تتدفق في النص الحاضر. ويرى محمد بنيس أن هذا النوع من التناص يتوقف على تجربة الشاعر ووعيه الفني بالنص شكلا ومضمونا، وهنا تكمن أهمية هذا النوع الذي يعتمد على حركة وتحول النص الغائب دون المساس بالأصل والجوهر- النص الغائب طبعا -.[2] ومثال ذلك قول الشاعر المغربي المعاصر «السرغيني»:

- كان يوم الآخرة.
- يضيع فيه الوجه واليدان واللسان.
- يضيع في ضبابه الإنسان.

الذي يتناص مع قول المتنبي:

ولكن الفتى العربي فيها ❖ غريب الوجه واليد واللسان.

2-3/ التناص الحواري: يعتبر هذا النوع أرقى وأعلى أنواع التناص حيث يعمد فيه المبدع إلى تفجير طاقاته الكامنة أثناء العملية، فيعيد كتابة النص الغائب بكفاءة فنية عالية يعتمد فيها على نقده وقلب تصوره وتحويله وتبديله، وهذا النوع في حد ذاته عبارة عن قراءة نقدية علمية لا تقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب.[3]

---

[1] ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 157.

[2] ينظر بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253-254.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص253 .

وفيما يلي مثال عن ذلك في قول الشاعر "مصطفى محمد الغماري".[1] في قصيدة بعنوان: «**وادي الغضا**».

أغد بظهر الغيب تولد في مداه رياح ثوره
(نرجي القلاص) فتزهر الذكرى على أهداب (زهره)
نروي الهوى، ونميد في واديه قافية وخمره

- - - - - - - - - - - - - -

لله يا وادي الغضى ما للغضى يغتال مهره
ما للربيع يهاجر الوادي ويدفن فيه عطره
سكرت مسافات الضياع وأفرعت ألما وحسره
وادي الغضى ما للغضى يغتال بإسم النهر نهره
كان الغضى حلما وكان قصيدة سمراء حره

- - - - - - - - - - - - - -

وتحطمي فعلى الشواطئ طارق يمتد صخره
وتبعثري يابحه الأيام، يا أمشاج(هدره) !.
من حط (عقبة)في(المزاد)؟ وباسم من ملكت أمره؟.
لا لن تهان ملامح هي في جبين الضوء غره
خطرت فكان الفتح بدري الجياد وكنت سخرة !
لولا الفتوح لما عرفت الحب ما أشربت سحره

- - - - - - - - - - - - - -

وادي الغضا للجيل يحمل شمسه ويدير بدره

---

[2] شاعر جزائري معاصر، ينظر مباركي جمال ،المرجع السابق، ص160.

وادي الغضا للشوق مزروعا على عتاب زهره

لغد بأجنحة الضياء مسافر حلما وفكره

متوثب قدرا. . . وآت

يا جياد الله

ثوره

فهذا النص الشعري فيه تناص مع قول الشاعر مالك بن ريب التميمي[1]:

ألا ليت شعري هـل أبيتـن ليلـــة ❖ بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه ❖ وليت الغضـــا ماشي الركاب لياليا.

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا ❖ مزارا ولكـــن الغضـــا ليـــس دانيـا.

يشترك النصان الشعريان في كون أن كل واحد منهما مؤسس على واد الغضى؛ فهو مركز الدلالة وبؤرة المعنى التي بني عليها كليهما، وكأننا أما منبع للمياه يخرج من الأرض ليطير إلى السماء في شقين، الأول يذهب اتجاه اليسار وهو النص الأول والثاني يذهب إلى اليمين وهو النص الثاني، ولا يمكن الحديث عن أي نص دون ربطه بمنبعه واد الغضى، ورغم هذا المنبع المشترك إلا أن المصير مختلف، حيث أن واد الغضى عند مالك بن ريب هو عبارة عن مكان محدود وبقعة جغرافية معلومة تضم أهله وخلاّنه، بينما واد الغضى عند الشاعر الجزائري هو زمن إمتداد واسع وشاسع تكلم خلاله عن حنينه لزمن الفتوحات الإسلامية التي شهدت عزّ الأمة ومجدها، عكس مالك بن ريب الذي كان شوقه للأهل والأحباب.من أوجه الإختلاف كذلك بين النصين أن النص الغائب ينتهي باليأس والقنوط من لقاء الأحباب، أما النص الحاضر ففيه الشوق لغد أفضل ومشرق تزدهر فيه الأوضاع.

كما يلاحظ القارئ الكريم أننا بدأنا بذكر أوجه الإشتراك بين النصين ثم إنتقلنا لذكر أوجه الإختلاف بينهما لنوّضح بجلاء أننا أمام نص غائب عمد الشاعر إلى تحويله وتبديله في نصه الشعري

[1] شاعر إسلامي مخضرم، أنظر مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص161.

وهذا ما يظهر للعيان من خلال أوجه الإختلاف المذكورة، وهو مثال يساق عن التناص الحواري، ويبدو لنا أن مصطلح حوار لا يعبر عن هذه الحالة في المثال المذكور، لأن الأصل أن يكون الحوار في نفس الموضوع فمن غير المعقول أن يجري حوار بين شخصين كل واحد منهما يتحدث في موضوع منفصل عن الآخر، والملاحظ كذلك في كلا النصين المذكورين آنفا إختلاف المعنى في كليهما، فواحد يحمل في طياته الشوق للأحباب، والآخر فيه حنين لزمن الشموخ والمجد غير أن الذي جمع النصين ببعضهما البعض هو أن الشاعر الجزائري ضمّن نصه ألفاظ وعبارات من نص مالك بن ريب، إضافة إلى هذا نلاحظ أن الشاعر الجزائري إعتمد نفس الأسلوب الذي إعتمده مالك بن ريب حين ركز على واد الغضى وإعتبره بؤرة للنص الشعري، وبهذا يكون مصطلح **«تضمين»** أكثر دلالة من مصطلح **"حوار"** ونكون أمام تناص لغوي وتناص في الأسلوب، ما نضيفه كذلك لدعم رأينا هذا هو طرح السؤالين التاليين: ما هو الموقف المتخذ إزاء تناص يكون بين نص قرآني ونص آخر؟ وهل يرقى النص الحاضر إلى محاورة النص القرآني؟بالطبع الجواب يكون بعدم امكانية ذلك لأن النص القرآني يضل دائما مقدسا يتعلم منه الجميع فهو، منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة وهذا الرأي يأخذ به محمد بنيس نفسه،[1] ولذلك إذا كنا أمام تحديد أنواع التناص فبالأحرى أن ندخل كل تناص في النوع الذي يلائمه، لا أن نجد أنفسنا أمام تناص يحمل نفس الخصائص التي على أساسها سمي أو نعت بأنه حواري و نقول أنه لا يدخل ضمن التناص الحواري، من هذا المنطلق نستحسن مصطلح التضمين لأنه أشمل وأدق، وفيما يلي جدول توضيحي لهذا النوع من التناص:

[1] ينظر بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص269.

النص	التحليل	
النص الحاضر	قصيدة الشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري الموسومة "واد الغضى".	
النص الغائب	قصيدة الشاعر المخضرم، مالك بن ريب التميمي.	
التناص اللفظي	واد الغضى، القلاص	
تناص الأسلوب	إعتماد كل شاعر على واد الغضى كبؤرة للمعنى في النص.	

3- التناص وتوليد الدلالة:

يؤكد محمد بنيس أن التناص هو بعث وإحياء للرصيد المعرفي المتراكم في التراث القديم، فالنص الغائب له وظيفتان: الأولى تتمثل في إنتاج الدلالة التي كانت سببا في ولادته، والوظيفة الثانية تتعلق بالدلالة التي يرمي النص الحاضر إلى صياغتها وبلورتها للقارئ،[1] ومن هاتين الوظيفتين تعمل النصوص الغائبة على تشكيل النص الحاضر وتساهم بشكل كبير في توسيع المجال الدلالي الخاص به،[2] ويصبح إرتباط النص الحاضر بالنص أو النصوص الأخرى الغائبة عبارة عن كتابة مغايرة وجديدة لهذه النصوص،[3] ومن هنا تكمن العلاقة القائمة بين الحاضر والغائب في توليد الدلالة وإنتاج المعاني، حيث يصبح النص الغائب بمثابة وسيلة في يد النص الحاضر لبلورة وصياغة الرسالة التي يريدها هذا الأخير، والتي يمكن أن تتخذ صوراً متعددة ومناحي مختلفة- معاني مختلفة- كما أن النص الغائب في هذه العملية يجد فرصة أخرى أو متنزها آخر لتأكيد الدلالة التي وجد من أجلها، لنجد أنفسنا أمام ميلاد جديد لنص غائب بمعاني جديدة ومختلفة ومتعددة.

---

[1] ينظر بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

[2] ينظر مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص43.

[3] ينظر بنيس محمد، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

المبحث الخامس: الأنماط التعبيرية وعملية التناص عند عبد السلام المسدي

عبد السلام المسدي[1] ناقد من النقاد المعاصرين إهتم بالحداثة ومدارسها الفكرية بمختلف مرجعياتها[2]، حيث له العديد من الأعمال في هذا المجال من بينها إهتمامه بظاهرة التناص، قصد التواصل مع هذه الأعمال سنعمد إلى انتهاج طريقة تختلف عما تم اعتماده مع النقاد السابقين، حيث رأينا ضرورة إعتماد المنهج الإستقرائي في التعامل مع أعمال المسدي للكشف عن ظاهرة التناص، فأغلب دراساته التي إعتمدناها ترتكز على الحقل اللساني الذي تعدّ العلامة أحد ميادينه الأساسية، وباعتبار أن التناص ظاهرة أدبية تهتم بالنصوص لكونها هي الأخرى علامات، قمنا بمقاربة هذين المجالين قصد الخروج بدراسة من نوع خاص لظاهرة التناص، وأول ما نبدأ به هو الإجابة عن السؤال الآتي: أين يمكن تصنيف ظاهرة التناص ضمن الأنماط التعبيرية؟.

أولا: الأنماط التعبيرية وعملية التناص

التداخل قد يمتد أيضا إلى الخطاب الأدبي، هذا الأخير الذي لم يبق مقتصراً على المرسل فقط، بل هو إمتداد لقارئة أو متلقية فهو شحنة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية، ولذلك يرى سعيد يقطين ضرورة إهتمام التحليل الأسلوبي بالأنماط التعبيرية المستعملة من قبل المتكلم (الباث) لتوصيل فكرة معينة إلى الملتقى أو المستمع، مع مراعاة الأثر والصدى الذي تم إحداثه عنده بواسطة هذه الأنماط، من هذا المنطلق حاول عبد السلام المسدي كذلك تفسير العلاقة القائمة بين التحليل الأسلوبي والأنماط التعبيرية[3] عن طريق مقارنتها فيما بينها في نطاق اللغة المستعملة مع مراعاة الوسط الذي تنتمي إليه، وهنا إشارة إلى التناص، فإرجاع هذه الأنماط إلى وسطها الأصلي يعني في موضوعنا هذا إرجاعها إلى النصوص الأصلية، أي إظهار النصوص التي نشأت فيها. وبالتالي يكون

---

[1] تونسي الأصل .

[2] ينظر بوخاتم مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي، ص13.

[3] ينظر السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني، ص12-13.

استعمالها من طرف الكاتب دليلا على ممارسة التناص الذي يكشف عنه القارئ بالبحث عن النص الملتن الذي أتت منه.

ثانيا: مراحل التناص

التناص عملية يتم من خلالها نقل رسالة أدبية معينة من طرف الكاتب أو المبدع إلى القارئ أو المتلقي، وهذه العملية في مجملها تتم عبر ثلاث مراحل نحاول إيجازها فيما يلي:

2-1/ مرحلة اقتناء النص:

هي مرحلة أساسية ومهمة في عملية التناص حيث يقوم الكاتب باقتناء الرسالة التي يريد أن يوظفها في نصه الأدبي، وهذه المرحلة إما أن تتم بإرادة الناص حيث يعمد إلى إختيار نص من النصوص المختلفة ثم يقوم بتضمينه في عمله الإبداعي، كما يمكن لهذه المرحلة أن تتم بطريقة غير إرادية، كأن يكون الناص متشبع بثقافة ما أو أدب معين، مثل الذي يحفظ كلام الله عزّ وجل فسرعان ما نجده يميل إلى توظيف ألفاظ ومعاني القرآن الكريم في نصه الأدبي بطريقة تلقائية، فالتوظيف هنا تم بطريقة غير إرادية حيث تداخلت المعاني التي يعمل الناص على تشكيلها بمعاني القرآن الكريم التي نصت على ما يرمي إليه . وهذا عكس الاقتناء الذي يتم بطريقة إرادية حيث يتعمد الناص اختيار الألفاظ والمعاني لتوظيفها في نصه الإبداعي.

2-2/ مرحلة توظيف الألفاظ والمعاني في النص الأدبي:

تتمثل هذه المرحلة في وضع الألفاظ والمعاني في النص عن طريق إختيار المكان المناسب لها، فإن كانت قصيدة نلمح ذلك في بيت من الأبيات، وإن كانت رواية وجد ذلك في أحد أجزائها وما إلى ذلك، وبإنتهاء هذه المرحلة، أي بمجرد أن يتم وضع النص الموظف في المكان المناسب له ينتهي دور الناص الذي قام بتشكيل وتركيب المعاني واختيار الألفاظ التي يريد توظيفها ليبدأ دور القارئ في مرحلة ثالثة.

2-3/ إعادة تركيب الرسالة من قبل القارئ:

تتعلق هذه المرحلة في مجملها بالقارئ الذي يقوم بإعادة تركيب الرسالة من جديد ويربطها بالمعنى الذي تحمله عن طريق فك الرموز و تؤويل العلامات الموجودة في طياتها، والتي عن طريقها يكشف عن هوية النص الموظف في المتن[1]. فالناص أثناء لجوء إلى عملية التناص قام بنقل صورة من نص ما إلى نصه، ثم يأتي بعد ذلك دور القارئ للكشف عن عملية النقل هاته.

ثالثا/ التناص وإنتاج معاني

الدلالة عبارة عن عملية[2] تحكمها ثلاثة أطراف: الطرف الأول يتمثل في فعل الإدلاء والذي بدونه لا تتم الدلالة، أما الطرف الثاني فهو فاعل فعل الإدلاء أي المرسل أو الباعث صاحب الرسالة التي يريد إيصالها إلى طرف آخر هو الثالث في هذه العملية وهو متلقي الإدلاء، هذا بالنسبة إلى التواصل اللساني بصفة عامة، إما إذا طبقنا هذه المبادء على ظاهرة التناص سنجد أن الناص هو الفاعل فيها أما القارئ فهو متلقي فعل الإدلاء، أما فيما يخص فعل الإدلاء فهو عملية التناص في حد ذاتها.

---

[1] نحاول من خلال هذا مقاربة عملية التناص بإعتبارها ظاهرة أدبية يمكن التواصل من خلالها عبر النصوص لغويا، فهذا الأخير هو الآخر يتم عبر ثلاث مراحل هي: مرحلة تكوين الرسالة، مرحلة إلقاء الرسالة، مرحلة إعادة تركيب الرسالة من قبل المتلقي، لمزيد من المعلومات حول الموضوع. أنظر المسيدي عبد السلام، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، تونس، الطبعة الثانية ، د ت ، ص 27وما بعدها.

[2] ينظر المسيدي عبد السلام، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط. د ت ص46.

المبحث السادس: التناص القرآني عند عبد الناصر بوعلي

نحاول من خلال المقال الذي قدمه عبد الناصر بوعلي إستعراض أهم المحطات التي عالج فيها تناص شعر مفدي زكرياء – شاعر الثورة – مع القرآن الكريم. حيث قسم دراسته هاته إلى شقين:

- تناص اللفظ دون المعنى.
- تناص اللفظ والمعنى.

أولا: تناص اللفظ دون المعنى

يتم من خلاله توظيف اللفظ القرآني للحديث عن معنى آخر غير المعنى القرآني[1]، فإستعماله في هذه الحالة يكون بقصد التعبير عن صورة تدور في ذهن الشاعر تختلف عن الصورة القرآنية.

قصد تأكيد هذا المنظور يستعرض عبد الناصر بوعلي العديد من الأبيات الشعرية نحاول نحن في هذه الدراسات الوقوف على بعض منها:

1- يقول الشاعر الجزائري مفدي زكرياء:

وَالزَّرْعُ أَخْرَجَ فِي الجَزَائِرِ شَطْأَهُ ❖ فَمَضَى وَهَبَّ إِلَى الحَصَادِ كِرَامُ

وَالشَّعْبُ شَقَّ إِلَى الخُلُودِ طَرِيقَهُ ❖ فَوْقَ الجَمَاجِمِ، وَالخَمِيسُ لُهَامُ[2].

البيتان الشعريان يتناصان مع قول **الخالق البارئ جل جلاله:** ﴿**مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ وَالذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِنَ اللهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي**

---

[1] ينظر بوعلي عبد الناصر، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء، مجلة الأثر، عدد07، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2008، ص243.

[2] ينظر مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2000، ص44 و45.

وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا ﴾[1]، فالزرع دلالة على الخصب والنماء والتكاثر وظفها مفدي زكرياء للدلالة على جهاد ونظال الشعب الجزائري الذي أثمر وحقق النتائج والمعجزات.[2]

2- كذلك نجده يوظف ألفاظ القرآن الكريم من خلال البيتين الشعريين التاليين:

ضَاقَ الخِنَاقُ عَلَى دُعَاةِ هَزِيمَةٍ ❖ وَزَلَّتْ بِهِمْ فِي الثَّوْرَةِ الأَقْدَامُ.

وَتَنَاثَرَتْ تِلْكَ الهَيَاكِلُ وَانْضَوَتْ ❖ وَتَهَاوَتِ الأَنْصَابُ وَالأَزْلَامُ[3].

وهنا يبين عبد الناصر بوعلي التناص الموجود مع الآية الكريمة: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[4] استعمل فيه الشاعر لفظتا **الأنصاب والأزلام** إشارة منه إلى أن دعاه الهزيمة والإنكسار ومحبي الإستعمار مثلهم مثل الأنصاب والأزلام المحرمين في القرآن الكريم، فهم كذلك مرفوضين من طرف المجتمع الجزائري ومصيرهم إلى الزوال.[5]

---

[1] الآية 29 من سورة الفتح، رواية ورش.

[2] ينظر بوعلي عبد الناصر، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء، ص239.

[3] ينظر مفدياء، اللهب المقدس، ص47.

[4] الآية 20 من سورة المائدة، رواية ورش.

[5] بوعلي عبد الناصر، المرجع السابق، ص239.

3- يقول شاعر الثورة مفدي زكرياء:

لَنْ يَنْكُرَ المَجْدَ إلاَّ الجَبَانُ ❖ وَلَنْ يَجْحَدَ الفَضْلَ إلاَّ العَتُلّ[1].

يتناص البيت الشعري مع قول الله تبارك وتعالى: ﴿وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَّهِينٍ هَمَّازٍ مَّشَّاءٍ بِنَمِيمٍ، مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ﴾ [2]، حيث استعمل الشاعر لفظة **عتل** لوصف دعاة الهزيمة والانكسار الذين لم يعترفوا بأعمال وأمجاد الثورة الجزائرية.[3]

4-ويؤكد عبد الناصر بوعلي الثقافة القرآنية للشاعر مفدي زكرياءمن خلال ميله إلى توظيف ألفاظه لتصوير مشاهد أخرى غير التي صورها القرآن الكريم ومن ذلك:

دَعَا التَّارِيخُ لَيْلَكَ فَاسْتَجَـــابَا ❖ نُوَفْمِبَرُ هَلْ وَفَّيْتَ النِّصَـــابَ.

وَهَلْ سَمِعَ المُجِيبُ نِدَاءَ شَعْبٍ ❖ فَكَانَتْ لَيْلَةُ القَدْرِ الجَـــوَابَ.

تَبَارَكَ لَيْلُكَ المَيْمُـــونُ نَجْمـــاً ❖ وَجَلَّ جَلَالُهُ هَتَكَ الحِجَابَـــا.

زَكَتْ وَثَبَاتُهُ عَـــنْ أَلْـــفِ شَهْرٍ ❖ قَضَاهَا الشَّعْبُ يَلْتَحِقُ السَّرَابَا.[4]

---

[1] ينظر مفدي زكرياء ، إلياذة الجزائر. موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، د ت، ص54.

[2] الآيات 10،11، 12، 13من سورة القلم، رواية ورش.

[3] ينظر بوعلي عبد الناصر، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء، ص240.

[4] ينظر مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص30.

الشاعر متأثر بسورة القدر التي يقول فيها الخالق البارئ جلّ جلاله : ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ، تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ﴾[1].

حيث وظف الألفاظ الموجودة فيها مثل **ليلة القدر، ألف شهر**، وهذا ما نجده كذلك من خلال البيتين التاليين:

تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَـةَ القَــدْرِ ❖ وَأَلْقَى السِتَارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ

وَقَالَ لَهُ الشَّعْبَ أَمْرُكَ رَبِّي ❖ وَقَالَ لَهُ الرَّبُّ أَمْرُكَ(أمري).[2]

ويستعرض عبد الناصر بوعلي عشرة مواطن أخرى من شعر مفدي زكرياء يؤكد فيها توظيفه للفظ القرآني دون معناه، ويبين لنا مدى حنكة وذكاء الشاعر في توظيف اللفظ الذي لا يكون بطريقة عشوائية أو آلية، وإنما يعتمد على مدى قدرته على التنسيق بين الصورة القرآنية والصورة التي يريد أن يركبها لإحداث نوع من التقارب فيما بينها ليصل بآلية التناص إلى تجديد المعنى – إعطاء معنى آخر أو توليد معنى جديد– وإحداث قوة في التعبير، وهذا لا يكون إلا عن طريق دقة وحسن توظيف اللفظ.

---

[1] سورة القدر، رواية ورش.

[2] ينظر مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر،ص53.

ثانيا/ تناص اللفظ والمعنى

هذا النوع من التناص يتم فيه توظيف اللفظ والمعنى معا، أي تضمين الصورة بعينها لفظا ومعنا بطريقة فنية يتم من خلالها التوفيق الدلالي بين معنى الصورة وما تحمله من دلالات وبين ما يريد الشاعر تصويره والتعبير عنه.[1]

هذا النوع من التناص يختلف عن النوع الأول الذي يتم فيه توظيف اللفظ دون المعنى، حيث أن الصورة التي يريد الشاعر التعبير عنها في هذا الأخير تختلف تماماً عن الصورة التي يتم توظيف اللفظ منها، أما النوع الثاني الذي يعتمد على اللفظ والمعنى معاً، فيحدث فيه تطابق بين ما يريد الشاعر التعبير عنه والصورة التي يوظفها في هذا المقام بلفظها ومعناها.

ونحاول في مايلي الوقوف على أبرز وأهم الشواهد التي يستدل بها عبد الناصر بوعلي قصد تأكيد دراسته هاته:

1- يقول الشاعر مفدي زكرياء:

مَنْ يَشْتَرِ؟ الخُلْدَ إِنَ اللَّهَ بَائِعُهُ ❖ فَاسْتَبْشِرُوا وَأَسْرِعُوا فَالبَيْعُ مَحْدُودُ.[2]

يتناص قول شاعر الثورة مع قول البارئ الخالق جل جلاله وعزّ مقامه: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ، يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي**

---

[1] بوعلي عبد الناصر، التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء، ص24-244.

[2] ينظر مفدي زكرياء ، اللهب المقدس، ص271.

التَّوْرَاةِ وَالإِنجِيلِ وَالقُرْآنِ وَمَنْ اَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الفَوْزُ العَظِيمِ﴾[1].

فالشاعر في البيت الشعري يبين للقارئ أن حياة الخلود والبقاء توجد عند **الله جل جلاله وعلا قدره** ومن أراد ذلك فليطلبها من صاحبها **عز وجل**، فهو الذي أنشأها ووضع لها شروطها، وبهذا يكون البيت الشعري يرمي إلى نفس المعنى الذي أتت به الآية الكريمة موظفا بذلك نفس ألفاظها: **اشترى، استبشروا، بيعكم.**

2- يقول مفدي زكرياء:

مَنْ يَكْنُزُ المَالَ لَمْ يَسْعَدْ بِهِ وَطَنَا ❖ يَلُمْهُ، فَهُوَ فِي الأَمْوَاتِ مَعْدُودُ.

جُودُوا بِهِ قَبْلَ أَنْ تَكْوَى الجِبَاهُ بِهِ ❖ المَالُ يَفْنَى وَيَبْقَى الفَضْلُ وَالجُودُ.[2]

يتناص قول مفدي زكرياء رحمه الله مع قول الخالق عظم شأنه وشرف مكانه: ﴿يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللهِ، وَالذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالفِضَّةَ وَلاَ يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (34) يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ، هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لأَنْفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ﴾[3] (35)

---

[1] الآية111من سورة التوبة، رواية ورش.

[2] ينظر مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص31.

[3] الآية 34 و35 من سورة التوبة، رواية ورش.

فالآية الكريمة تصور لنا مشهدا من مشاهد أصحاب جهنم، وبخاصة الذين كانوا في الدنيا يجمعون الذهب والفضة ويكنزونها دون أن ينفقوا منها، حيث يحمى عليها في نار جهنم لتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم، والمعنى هذا بذاته لا يخرج عنه مفدي زكرياء في البيتين المذكورين سابقاً، حيث أنه يؤكده من خلال توظيف ألفاظ الآية الكريمة: **يكتنز، تكوى، الجباه.**

3- يقول مفدي زكرياء:

إِنْ تَنْصُرُوا اللهَ يَنْصُرْكُمْ ❖ وَيُنْجِزُ أَمَانِيكُمُ الغَالِيَهْ

وَلَنْ يُخْلِفَ اللهُ مِيعَادَهُ ❖ وَلاَ رَيْبَ . . . . .سَاعَتُنَا آتِيَهْ.[1]

البيت الأول فيه تناص مع الآية الكريمة: ﴿**يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِنْ تَنْصُرُوا اللهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ**﴾[2] حيث يحافظ الشاعر على معنى الآية ويعمد إلى توظيف الألفاظ التالية منها: **تنصروا، ينصركم.** أما البيت الثاني ففيه تناص مع الآية الكريمة: ﴿**رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَاسِ لِيَوْمٍ لاَ رَيْبَ فِيهِ، إِنَّ اللهَ لاَ يُخْلِفُ المِيعَادَ**﴾[3].حيث يوظف الشاعر ألفاظ الآية الكريمة، **ريب، يخلق، ميعاده** للحفاظ على نفس المعنى ونفس الصورة التي أتت بها.

كانت هذه أهم الشواهد التي استدل بها الباحث بوعلي عبد الناصر، في دراسته الموسومة بـ:"**التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء**"، هذه الدراسة التطبيقية البحثة التي جاءت لتؤكد لنا القرآن الكريم كمصدر ومرجع يتم اللجوء إليه في العملية الإبداعية عن طريق آلية التناص. كذلك هذه الدراسة جاءت لتبين أن التناص نوعان نوع يتم على مستوى اللفظ وهو تناص لغوي

---

[1] ينظر مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص349.

[2] الآية07من سورة محمد، رواية ورش.

[3] الآية09من سورة آل عمران، رواية ورش.

يتم بإحدى الطريقتين: الأولى يتم من خلالها أخذ الألفاظ والتراكيب جاهزة دون إبداع في العلاقات اللغوية، أما الطريقة الثانية فتعتمد على توظيف الألفاظ والتراكيب بطريقة غير التي كانت عليها.[1]

أما النوع الثاني من التناص الذي تتناوله الدراسة فهو تناص المعنى –الأفكار– والألفاظ، يتم من خلاله توظيف الألفاظ التي جاءت في النص القرآني مع إحداث علاقات لغوية جديدة غير التي كانت في الخطاب القرآني، وبهذا نكون أمام تناص يساهم بقدر كثير في توليد وإنتاج المعاني، فإذا كانت الصورة القرآنية قد جاءت لتصور مشهداً معينا فإن الصورة الشعرية يكون هدفها أولا تصوير نفس مشهد الصورة القرآنية وتأكيده وثانيا ربط الصورة القرآنية بحدث معاصر مختلف عن الحدث الذي ارتبطت به من قبل، فمثلا الآية الكريمة التي تصور لنا مشهد من يكنزون الذهب والفضة حثت على إنفاقها في سبيل الله، بينما البيت الشعري الذي يصور نفس المشهد جاء ليؤكد أن الوطن وجه من أوجه الإنفاق في سبيل الله، وبذلك يكون البيت الشعري قد ربط الإنفاق بالوطن إذا كان بحاجة إلى ذلك، وهنا تكمن أهمية توليد وإنتاج المعاني عن طريق آلية التناص، التي لا تكون إلا عن طريق:

1- حسن توظيف اللفظ.

2-تجديد المعنى.

3-حسن التنسيق بين الصورة الأصلية والصورة الجديدة.

4-قوة التعبير.

[1] بوعلي عبد الناصر، التناص مع القرآن الكريم مفدي زكرياء، ص238.

المبحث السابع: هوية النص الغائب عند محمد بلقاسم .

توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري هو مقال للباحث محمد بلقاسم[1]، نشره في مجلة المصطلح في عددها السادس(6) الصادر في أكتوبر 2007، وهي مجلة علمية أكاديمية تعنى بإشكالية صناعة المصطلح وتعريبه وترجمته إثراءا للغة العربية المعاصرة وهي تصدر بجامعة تلمسان.

يعالج المقال موضوع التناص في رواية دموع وشموع لصاحبها الدكتور عبد الجليل مرتاض[2]، هذه الرواية التي صدرت عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 2001 وهي تصور ما يجري بالجزائر على صعيد الساحة السياسية والإجتماعية.

يقوم الباحث من خلال مقاله المذكور آنفا بدراسة تطبيقية لظاهرة التناص في رواية "دموع وشموع" لكشف ما تتضمنه من نصوص أخرى مختلفة تتقاطع وتتداخل معها، ومن خلال هذه الدراسة يحيلنا الباحث إلى مصادر أربعة للتناص تمثل المنابع التي يتم العمل من خلالها على تشكيل وتكوين النص الروائي الذي قام بتحليله، وهي تتمثل في:

- **أولا الإقتباس من القرآن الكريم.**
- **ثانيا توظيف الحديث الشريف.**
- **ثالثا توظيف الشعر.**
- **رابعا توظيف العجائبي.**

[1] أستاذ بجامعة تلمسان، الجزائر.

[2] أستاذ بجامعة تلمسان، الجزائر.

أولا/ الإقتباس من القرآن الكريم

من خلال تحليل الدراسة التي قام بها محمد بلقاسم فيما يتعلق بالتناص القرآني في رواية دموع وشموع تبين أن التناص وفق هذا المصدر يتم بطريقتين: الطريقة الأولى يتم اعتماد لفظ واحد من الآية القرآنية ليستعمل في أسلوب صاحب الرواية، أما الطريقة الثانية فهي الأخرى تتم وفق منهجين: الأول فيه اقتباس لألفاظ الآية القرآنية- جزء من الآية – لنقل نفس الصورة التي تكلمت عنها الآية القرآنية الكريمة، أما المنهج الثاني فيتم بنفس آلية المنهج الأول أي باستخدام جزء من الآية الكريمة، ولكن ليس لنقل نفس الصورة التي أتت بها بل لتصوير مشهد آخر يكون مشابها للصورة القرآنية المذكورة في الآية، وهذا ما سنحاول تقديمه فيما يلي:

1- توظيف اللفظ القرآني في أسلوب الناص:

من بين الشواهد التي استدل بها محمد بلقاسم لتأكيد التناص القرآني في رواية دموع وشموع ما يلي:

1-يقول صاحب الرواية في إحدى المقاطع:"**انفض الناس فانفضت مع المنفضين وقفلت رائحا، لم يكن لي رفيق واحد، وجدت نفسي هكذا أجوب شعابا ضيقة وسط أدغال متعانقة، لاحظت أن أحدنا غريب على الآخر...**"[1]، وهنا يشير الباحث أن هناك تناص مع الآية الكريمة: ﴿**فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ، فَاعْفُ عَنْهُمْ، وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ، وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ، إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ**﴾[2]، وكذلك الآية الكريمة: ﴿**هُمُ الَّذِينَ يَقُولُونَ لَا تُنفِقُوا عَلَى مَنْ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ حَتَّى يَنفَضُّوا وَلِلهِ خَزَائِنُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ**

[1] مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 2001،ص05.

[2] الآية 159 من سورة آل عمران، رواية ورش.

﴿وَلَكِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَا يَفْقَهُونَ﴾[1]، كما يؤكد كذلك الباحث عملية التناص في نفس المقطع مع آية قرآنية قرآنية ثالثة يقول فيها المولى جل جلاله: ﴿وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انْفَضُّوا إِلَيْهَا وَتَرَكُوكَ قَائِمًا، قُلْ مَا عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ مِنَ اللَّهْوِ وَمِنَ التِّجَارَةِ، وَاللَّهُ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾[2].

وهذا التناص فيه استدعاء لعبارات القرآن الكريم ضمن أسلوب الكاتب لسرد حالة معينة، حيث يستعمل لفظ واحد من الآية القرآنية ويُضَمَّنُ في أسلوب السارد.

2-هناك شاهد آخر يأتي به الباحث في نطاق هذه الدراسته هاته يدخل في سياق الطريقة الأولى يتمثل في المقطع التالي من الرواية:"**يلوح لنا في أفق عالمنا أنك بُهِّتَ، تكاد تخرج من جلدك وتفقد صوابك، الباطل أخرسك، الحق مرّ مذاقه كطعم العلقم....**"[3]، وهنا ينبه الباحث إلى التناص الموجود مع الآية الكريمة: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[4].

استعمل السارد لفظة "**بهت**" المقتبسة من القرآن الكريم ليقوم بتوظيفها في أسلوبه الخاص وهي نفس الحالة التي ذكرها فيما سبق وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

---

[1] الآية07 من سورة المنافقون، رواية ورش.

[2] الآية 11 من سورة الجمعة، رواية ورش.

[3] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص08.

[4] الآية 258 من سورة البقرة، رواية ورش.

ما ورد في النص الروائي	النص القرآني
إنفض الناس فانفضضت مع المنفضين	﴿ ..وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ... ﴾ ﴿ .... حَتَّى يَنفَضُّوا... ﴾ ﴿ وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انفَضُّوا إِلَيْهَا . . . ﴾
يلوح لنا في عالمنا أنك بهت...	﴿ .... فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ.... ﴾

ما يلاحظ على هذا النوع من التناص أنه **لفظي بحت** يقوم من خلاله الناص باستعمال ألفاظ تكون قد اكتسبت طابعا خاصا في تركيب معين أو صيغة معينة، مما يجعلها ترتبط بها رغم الاستعمالات التي تأتي بعدها، ونتيجة لهذا الطابع الخاص الذي اكتسبته يصبح أي استعمال يأتي بعده ضربا من ضروب التناص، هذا هو الحال مع الألفاظ التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقاموس القرآني، فأي استعمال لها بعد نزول الوحي يعتبر القرآن الكريم مرجعا له.

فالقارئ حين يقرأ الآية أو يسمعها يلاحظ أن هذه الألفاظ تجلب الإنتباه أكثر من الألفاظ الأخرى الموجودة في نفس الآية، وهذا ما نستشفه في مفردة "**انفض**" مقارنة مع ألفاظ الآية الأخرى مثل: **القلب، أعف، استغفر، شاور، عزمت، توكل**.... وكذلك لفظة "**بهت**" إذا ما قورنت بالألفاظ الأخرى الموجودة في نفس الآية من قبيل: **أتاه، الملك، يحيي، يميت، الشمس، المشرق، المغرب**.... هذا من جهة، ومن جهة ثانية تبقى هذه المفردات ذات وقع خاص إذا ماتمت مقارنتها بمفردات أخرى التي تدخل في نفس سياقها مثل: **انفض** مقارنة بـ: **تفرق، غادر**، فلو أن السارد في الرواية قال:**{تفرق الناس فغادرت مع المغادرين}** لكان التعبير عادي لا يحمل في طياته أي تناص ولكن لفظة "**انفض**" هي التي ميزت أسلوبه وجلبت انتباه القارئ إلى الإقتباس الموجود.

فمفردات القاموس القرآني تبقى دائما تابعة له على مر العصور، لا لشيء إلا لكون استعمالها الأول كان فيه، وإن لم يكن كذلك فإن الخطاب القرآني يكون قد وظفها في مكان اكتسبت فيه ميزة خاصة تؤهلها لأن تكون ذات وقع خاص في أذن السامع أو القارئ.

2- توظيف جزء من الآية القرآنية في أسلوب السارد

أشرنا فيما سبق أن هناك قسم ثاني يتم فيه التناص على مستوى جزء من الآية القرآنية الكريمة، وهذا القسم هو الآخر يتم على طريقتين: الطريقة الأولى تستعمل فيها عبارات الآية لنقل نفس الصورة أو المشهد الذي جُسِّدَ فيها، أي إقتباس عبارات الآية –ألفاظ– والإبقاء على نفس المعنى الذي تكلمت عنه، وهذا ما أورد بشأنه محمد بلقاسم عدد من الشواهد نوردها فيما يلي:

1- يتم وصف الولي الصالح سيدي جيلالي في الرواية وهو يتعبد تحت الأشجار واقفا على رجل واحدة فيقول:"**لمدة ليلة كاملة، دون أن تلمس رجله الثانية التراب، لا يأكل ولا يشرب ولا يكلم أحدا مارا به إلى رمزا، وقبل أن تشرق الشمس لا يجدون له أثرا**"[1] . وهي تتناص مع قول الخالق البارئ جلّ وعلا: ﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً، قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً، وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ**﴾[2]

وفي هذا التناص ذكر لجزء من الآية الكريمة: ﴿ **... أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً...** ﴾ أنظر الجدول الآتي:

النص الروائي	النص القرآني
"ولا يكلم ماراً به إلا رمزاً"	**﴿ ... أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً.. ﴾**

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص05.

[2] الآية 41 من سورة آل عمران ، رواية ورش.

وفي نفس الوقت نلاحظ أن السارد حافظ على المشهد الذي صورته الآية القرآنية التي تكلمت عن امتثال النبي **زكرياء** عليه الصلاة والسلام لأمر **الله سبحانه وتعالى** حينما وهبه يحي عليه الصلاة و السلام بعد بلوغه الكبر في السن ورغم عقر امرأته، فالآية تجسد لنا مشهد النبي **زكرياء** عليه الصلاة والسلام وهو يكلم الناس باستعمال الرموز، وبطبيعة الحال هو نفس المشهد الذي ورد في أسلوب الراوي حينما صور لنا الولي الصالح وهو يتعبد تحت الشجرة واقفا على رجل واحدة لا يكلم الناس إلا بالرمز هو كذلك.

2- يصف صاحب الرواية الحالة التي وصلت إليها الأوضاع السياسية في المجتمع الجزائري فيقول:"**وتقتلون الأئمة والأطباء والعلماء والعجزة والقساوسة، حتى الضيوف والسفراء لم ينجو من شروركم، تخربون بيوتكم بأيديكم**"[1] وفي هذا الموضع يشير الباحث إلى وجود تناص مع الآية الكريمة: ﴿**هُوَ الذِي أَخْرَجَ الذِينَ كَفَرُوا مِنَ اَهْلِ الكِتَابِ مِنْ دِيَارِهِمْ لأَوَّلِ الحَشْرِ مَا ظَنَنْتُمْ أَنْ يَخْرُجُوا وَظَنُّوا أَنَّهُمْ مَانِعَتُهُمْ حُصُونُهُمْ مِنَ اللهِ فَأَتَاهُمُ اللهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي المُؤمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الاَبصَارِ**﴾[2]، فالآية تصور لنا كيف انقلب الكفار إلى معاول لإفساد بلادهم وتخريبها، والرواية كذلك تبين لنا كيف أصبح أبناء الوطن الواحد يخربون ويدمرون البلد الذي يجمعهم بأيديهم، فيحدث التطابق بين الصورة الموجودة في الآية القرآنية والصورة التي أراد الراوي أن ينقلها إلينا، وهذا ما يوجزه الجدول الآتي:

---

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص7-8.

[2] الآية02 من سورة الحشر، رواية ورش.

النص الروائي	النص القرآني
"...تخربون بيوتكم بأيديكم"	**﴿ ... يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ... ﴾**

3- هناك شاهد آخر أورده الباحث في معرض حديثه عن التناص القرآني الموجود في رواية دموع وشموع حيث تحدث عن الفقهية الموسوعة الذي يعرف الأدب العربي ولغته، وتاريخ العرب وأساطيرهم، وعلاج البشر من المس، وحفظه للشعر وغير ذلك من خلال المقطع التالي:"**ليس له ولد يشغله، ولا تجارة كاسدة تؤرقه، ولا زوجة جميلة تملأ عليه جوّه، لكن عالمه الصغير عصفور بين يديه، تصوّر أنه حتى هذه الساعة، لم ييأس بعد أن يرزق من زوجه التي أنافت الخمسين مولوداً، هو إن اشتعل الرأس شيبا وبلغ من الكبر عتيا فإن صحته جيدة وحالته النفسية قوية**"[1]، وفي هذا الموضوع يشير محمد بلقاسم إلى التناص الموجود مع الآيتين الكريمتين: **﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾**[2]، و**﴿قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكِبَرِ عِتِيًّا ﴾**[3].

فكل آية تصور لنا النبي زكرياء عليه الصلاة والسلام بعدما أدركه الكبر وظهرت عليه علاماته، وتبين لنا مدى تمسكه بالرجاء من الخالق علا قدره، وهو نفس المشهد الذي جاء به السارد في معرض حديثه عن تمسك الفقية بالخالق جل جلاله ورجاؤه له رغم كبر سنه وبروز علاماته عليه، وهذا ما يوضحه لنا الجدول الآتي:

[1] مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص21.

[2] الآية 04 من سورة مريم، رواية ورش.

[3] الآية 08 من سورة مريم، رواية ورش.

النص الروائي	النص القرآني
"...هو إن اشتعل الرأس شيبا..."	﴿ ..... وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا.... ﴾
".....وبلغ من الكبر عتيا...."	﴿ ..... وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الكِبَرِ عُتِيًّا.... ﴾

إذا كانت الطريقة الأولى في هذا النوع من التناص تعتمد على نقل نفس الصورة المجسدة في الآية القرآنية الكريمة، فإن الطريقة الثانية يتم من خلالها تجسيد صورة مشابهة للصورة التي جاءت بها الآية الكريمة وبطبيعة الحال يكون هذا بإستعمال جزء من الآية القرآنية كما في الطريقة الأولى، وهذا ما سنوضحه من خلال الشواهد التي جاء بها الباحث في هذا المضمار:

1-يقول السارد في إحدى مقاطع الرواية:"**ومن يدري؟... لعل قصده لهذه الأزقة التي أنسته كل ما ماهو حداثي وعصري من صناعة وعمران لم يكن من باب المصادفة ... الناس في هذه الأزقة الشعبية الضيقة ناس بسطاء طيبون راضون بما قضى لهم القدر من نسيان وفقر وحرمان خلافا لأولئك الذاهبين والعائدين صفوفا وجماعات طوال الصباح في تلك الساحة العمومية التي تتوسط البلدية القديمة والمسجد الكبير، فهؤلاء طبقات متمايزة من كل النماذج البشرية غير أنها أشبه ما تكون بمرج البحرين منها ما هو عذب فرات ومنها ما هو ملح أجاج، كل شيء مهم يتم في هذه الساحة، من صفقات تجارية، من زواج وطلاق، من تعيينات في مناصب، من عزل المسؤولين، من رفض أو قبول لما يطرأ في فضاء هذه المدينة من جديد...**"[1]، ومن خلال هذا المقطع يكشف لنا محمد بلقاسم عن التناص الموجود مع الآية الكريمة: ﴿ **وَهُوَ الذِي مَرَجَ البَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَحْجُورًا** ﴾[2]، وكذلك الآية القرآنية: ﴿ **وَمَا**

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص20.

[2] الآية 53 من سورة الفرقان، رواية ورش.

﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَمِنْ كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾[1].

يريد السارد في هذا المقام أن يشبه لنا ساحة المدينة وما بها من أناس، الصالح والطالح، الشرير والطيب، بحالة البحر الذي تتلاطم أمواج ما هو مالح أجاج وما هو عذب فرات الموجودة في النص القرآني الذي يصور لنا الفاصل الموجود في عرض البحر الذي يميز بين ما هو مالح وما هو عذب، أما النص الروائي فصاحبه يرتقي بصفات و أفعال البشر إلى مستوى أعلى من البشر أنفسهم ويقسمها إلى قسمين: منها ما هو حميد تطيب له الخواطر ومنها ما هو خبيث تنفر منه الأنفس، وحتى وإن اختلط البشر في الأرض فإن أفعالهم تظل دائماً مقسمة إلى قسمين بينهما حاجز يميزه العقل وبه يفصل بين ما هو خبيث وما هو طيب.

وبهذا يكون الناص قد أتى لنا بصورة تشبه إلى حد كبير الصورة الموجودة في النص القرآني، ولكنها ليست هي نفسها قطعا، وهذا التناص هو في الحقيقة تناص غير مباشر، لأنه يوظف اللفظ والمعنى لخدمة معنى آخر عكس التناص المباشر الذي يوظف فيه اللفظ والمعنى لتجسيد نفس المعنى القرآني، ومن خلال هذا الجدول نحاول تقريب الصورة أكثر.

النص الروائي	النص القرآني
"... أشبه ما تكون بمرج البحرين منها ما هو عذب فرات ومنها ما هو ملح أجاج..."	1-﴿ وَهُوَ الذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ﴾. 2-﴿ وَمَا يَسْتَوِي الْبَحْرَانِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَائِغٌ شَرَابُهُ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ﴾.

[1] الآية 12 من سورة فاطر، رواية ورش.

خلاصة:

من خلال هذه الدراسة التي شملت التناص القرآني في النص الروائي المعاصر، اتضح لنا أنه نوعان: نوع يتم على مستوى اللفظ فقط – **تناص لفظي** – حيث يوظف منه اللفظ القرآني في أسلوب الناص ومن ذلك ما أوردناه فيما يخص لفظة بهت وغيرها، أما النوع الثاني فيتم على مستوى اللفظ والمعنى- **تناص لفظي معنوي** – وهذا النوع هو الآخر به قسمين: قسم يمثله التناص المباشر حيث تستعمل ألفاظ الآية القرآنية للتعبير عن معناها الذي جاء فيها، أي نقل نفس الصورة التي جاءت بها، أما القسم الثاني فهو تناص غير مباشر يوظف فيه اللفظ القرآني لتجسيد صورة مشابهة للتي جاء بها هذا اللفظ.

ثانيا: توظيف الحديث الشريف

من خلال الدراسة التي قام بها محمد بلقاسم بخصوص توظيف الحديث النبوي الشريف في الرواية الجزائرية المعاصرة نجد أن عملية التوظيف هاته لا تخرج عن إحدى الصورتين التاليتين: الأولى تتمثل في إقتباس كلمات وألفاظ الحديث الشريف، أما الثانية فتكون عن طريق توظيف قصة تكون قد وردت في نص الحديث الشريف، وهذا ما سنحاول بحثه فيما يلي:

أ- استعمال ألفاظ الحديث الشريف:

يستحضر الباحث شواهد للدلالة عن هذا النوع من التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة، من بينها مقطع من رواية دموع وشموع يبلغ فيه السارد لحظة معينة تتعبه الكتابة وتثقل كاهله وتخلق له أعداء ويتمنى حينها لو لم يسلك هذا الطريق وتبع جبلة من الناس عملوا على الغناء والرقص فيقول:"**لكنك أبله، مغفل "كاتب" مزعوم أنه يرشد الناس إلى ما فيه فلاحهم و صلاحهم، وأنت أفقه الناس إلى الصلاح والفلاح..... لو تعهدت صوتك وروضت أناملك على الانسجام.... وعودت رجليك وكتفيك تعلو وتنزل واثبا كالغزال ومقلداً "الشيوخ" والعرفاء**

كالفرد تارة أخرى لكنت اليوم أمهر راقص في "العلاوي" الذي كنت مخبولا به..... رقصة تُدِرُّ عليك أضعاف ما ضللت تجنيه مما تخطه من كلمات بائسة بلغت دركها الأسفل، الردئ فيها جميل، والجميل فيها ردئ وأية لغة"[1] .

من خلال هذا الشاهد يثير الباحث عملية التناص التي استعمل من خلالها الناص عبارة، **الدرك الأسفل**، وهي موجودة في حديث نبينا الكريم عليه أزكى الصلاة والسلام: **"المنافقون في الدرك الأسفل من النار يوم القيامة"** ونلاحظ جليا هنا استعمال لفظتي **الدرك، الأسفل** في النص الروائي، وهما مقتبسان من نص الحديث النبوي الشريف، جاء بهما السارد في هذا المقام ليشبه انهيار سلم القيم في المجتمع بالانحدار الذي يلقاه المنافق في نار جهنم(أنظر الجدول التالي:)

النص الروائي	نص الحديث النبوي الشريف
"... كلمات بائسة بلغت دركها الأسفل الردئ فيها جميل والجميل فيها ردئ..."	**"المنافقون في الدرك الأسفل من النار يوم القيامة"**

ب- توظيف القصص النبوي في الرواية الجزائرية:

يأتي بيان هذا النوع من التناص من خلال الشاهد التالي الذي يتهم فيه السارد المحافظين وشعوبهم في مخالفتهم العالم الحداثي حيث يقول:" **ولكنكم أمة مراهقة، شعوب قصر، أمم أخرى بلغت أشدها، تعلمت، بحثت، صنعت، أنتجت، حسنت مستواها العلمي والتكنولوجي...أما أنتم فمازلتم تحلمون بعودة "المهدي المنتظر" ونزول "المسيح الدجال" فتتعطل الرشاشات، ويبطل مفعول القنابل الذرية، والهيدروجينية وتخمد بقدرة قادر المحركات وتمتلأ الأرض عدلا**

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص09.

ثالثا: التناص الشعري

من خلال استعراض الشواهد التي قدمها محمد بلقاسم عند دراسته لآلية التناص في "**رواية دموع وشموع**" وبخاصة ميدان التناص الشعري نجد أنها لا تخرج عن إحدى الصور الأربع التالية:

أ- التناص اللفظي:

في هذا النوع من التناص يتم إقتباس ألفاظ أو عبارات من البيت الشعري ليتم توظيفها في النص الروائي، وهذا ما نلاحظه من خلال المقطع التالي:"**ضيعت فرصا كثيرة في مسيرتك الطويلة من أجل بلهنية هذه الكلمات التعيسة...**"[1] حيث يؤكد الباحث تناص هذه الفقرة مع بيت شعري قديم **للقيط بن يعمر** وهو يحذر قومه مما يحضِّر لهم **الملك كسرى:**

مالي أراكم نياما في بلهنية ❖ وقد تروت شهاب الحرب قد سطع.

فالناص وظف لفظة **بلهنية** في نصه الروائي وهي مأخوذة من البيت الشعري المشار إليه أعلاه وعملية التناص هنا تعتمد على ألفاظ و عبارات معينة تكون في كثير من الأحيان لها شيوع في نص ما سواء كان هذا شعريا أو نثريا، الذي يبقى دائما كمرجع لهذا اللفظ الذي اكتسب فيه طابعا خاصا يجعله مرتبطا به دائما، ولذلك يقال أن مفردة ما مقتبسة من نص ما، وكأن هذا النص المولد الأصلي لها (أنظر الجدول).

النص الشعري	النص الروائي
مالي أراكم نياما في بلهنية	**"...ضيعت فرصا كثيرة في مسيرتك الطويلة من أجل بلهنية هذه الكلمات..."**

[1] أنظر مرتاض عبد الجليل،رواية دموع وشموع، ص07، بلقاسم محمد، توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري –دراسة تناصية– رواية دموع وشموع نموذجا، مجلة المصطلح، عدد06، جامعة تلمسان، أكتوبر2007، ص74.

وتفيض المعمورة بالخيرات فيشبع الجوعان، ويروي الصديان ويكسى العريان"[1]، وهنا يشير الباحث إلى عملية التناص التي تتم عن طريق استحضار معاني وقصص من الحديث الشريف لتوظيفها في النص الروائي، وكما نلاحظ جليا من خلال هذا الشاهد أن الإقتباس هنا يتم على مستوى القصص النبوي وليس على مستوى ألفاظه وعباراته كما أشرنا في المثال الأول، فالنص الروائي يحمل في طياته قصة ورد ذكرها في القصص النبوي(أنظر الجدول الآتي:)

النص الروائي	النص النبوي الشريف
"... فمازلتم تحملون بعودة " المهدي المنتظر" ونزول "المسيح الدجال"	**قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" من حفظ عشر آيات من سورة الكهف عصم من الدجال"**[2]

من خلال المثالين السابقين وباقي الأمثلة التي ذكرها الباحث، يتضح لنا أن عملية التناص تتم كالآتي:

1- المستوى الأول مستوى لفظي، حرفي، يتم من خلاله إقتباس ألفاظ وعبارات الحديث النبوي الشريف.

2- المستوى الثاني وهو مستوى معنوي يتم من خلاله توظيف المعاني والأفكار والقصص الموجودة في النص النبوي في الرواية الجزائرية المعاصرة.

---

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص08.

[2] القحطاني سعيد بن علي بن هوف، حصن المسلم –من أذكار الكتاب والسنة– دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2000، ص 120 و121.

ب-تناص اللفظ والمعنى:

إذا كان تناص الألفاظ يعتمد على اقتباس المفردات والعبارات ليتم توظيفها في موضوع غير الذي كانت فيه، فإن تناص اللفظ والمعنى غير ذلك، إذ يتم فيه اقتباس الألفاظ والعبارات وهي محملة بالمعاني والمواضيع التي وردت فيها، سواء كان ذلك قصد تقديم صورة جديدة تكون مشابهة للصورة التي جاءت بها الألفاظ في النص الشعري، أو عن طريق اقتباس الموضوع برمته وتوظيفه في النص الروائي، وتبقى دائما الألفاظ هي النافذة التي نطل بها على الموضوع لنعرف مرجعه وأصله، وفيما يلي بعض الشواهد والأمثلة التي جاء بها محمد بلقاسم في معرض حديثه عن التناص الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1-يقول الناص:"**الحق مرٌّ مذاقه كطعم العلقم، كما قال شاعرهم الذي حرموه أجمل فتاة أحبها..**"[1] من خلال هذا المقطع يبين لنا صاحب المقال الذي نحن بصدد تحليله أن هناك تناص مع شعر **عنترة العبسي**.

أثني علي بما علمت، فإنني ❖ سهل مخالفتي إذا لم أظلم

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل ❖ مرّ مذاقه كطعـــم العلقـم.[2]

فإذا كان الشاعر يحذر القوم من بأسه المرّ المذاق فإن السارد وقصد إيصال نفس المعنى يستعمل نفس العبارات ليبين للقارئ أن كلماته إذا بلغ صداها أصحابها فإن طعمها لهم يكون مر المذاق كذلك، ونلاحظ في هذا المقام أن ظاهرة التناص تعتمد على اللفظ والمعنى في آن واحد، حيث تم إستعمال الألفاظ وهي محملة بنفس المعاني التي جاءت بها في شعر عنترة العبسي، فالصورتان فيهما تطابق يكاد يكون شامل وكامل، فالشاعر حذر من رد فعله الشديد إن هو أصابه ظلم العباد، والسارد كذلك كلماته عبارة عن رد فعل لواقع معين وهي الأخرى مذاقها مر.(أنظر الجدول الآتي)

---

[1] مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص14. بلقاسم محمد، توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري، ص 74.

[2] ينظر طماس حمدو، ديوان شعر عنترة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص86.

النص السردي	النص الشعري
الحق مرّ مذاقه كطعم العلقم.	**فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل** **مرّ مذاقه كطعم العلقم.**

فالتناص هنا لغوي- لفظي- يحمل في طياته المعنى الذي جاء به النص الأول بعد أن أدخله السارد في نصه الروائي.

2-هناك حالة أخرى تندرج في نفس المضمار استشهد بها الباحث من خلال قول السارد وهو يلمّح إلى المكانة المرموقة التي وصل إليها الفقيه الذي يقوم بعمل عجز عنه حتى الأطباء والخبراء:{**وهو أشفى ما عجز عن علاجه حتى طبيب نفساني؟ ثم من يحل العريس "المربوط" ليلة زفافه؟ ومن يحصن ويقي الفتاة البكر من الاغتصاب؟ ومن يحمي ديار العائلات الثرية من نهب السراق؟ من الذي يحمي العائلات الثرية من نهب السراق؟ من الذي يحمي الفدادين والحقول والبساتين وما أنبتته الأرض من كل زوج بهيج من "الزاوش" العائد أسرابا من جنوب أجدب طاويا عاصب البطن مدملا..."**[1] وهنا يوجد تناص مع بيت الحُطيئة:

وَطَاوِي ثَلاَثٍ عاصِبَ البَطْنِ مُرْمَلِ ❖ لِبَيْدَاءَ لَمْ تَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمَا

فالسارد يصور لنا صورة أسراب الطيور العائدة من الجنوب القاحل الأجدب وهي هاربة من الجوع، وهذا ما قام بتصويره الحُطيئة وهو يصف ذلك الجائع الذي قصد أعرابيا، وهنا نلاحظ تناص لغوي معنوي يعتمد على اللفظ والمعنى، فالسارد يستعمل نفس الألفاظ التي وظفها الشاعر في وصف صورته لينقل لنا صورة تشبهها، فهذا الأخير يصور لنا الجائع وهو يقصد الأعرابي، والسارد وصف لنا أسراب الطيور الجائعة وهي يقصد الحقول والبساتين ولذلك نجد أن السارد يستعمل نفس الألفاظ لتجسيد صورة تشبهها إلى حد بعيد.

[1] عبد الجليل مرتاض، رواية دموع وشموع، ص27. بلقاسم محمد، توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري، ص76.

3-في طريقة أخرى من طرق التناص يدلل صاحب المقال بشاهد آخر قصد تأكيد هذه العملية من خلال قول الناص على لسان فقيه الحي:"**لا تقلقي يا دكتورة، كل من يتجرأ على خرق عالمه ولوجا في عالم غيره إلا ويلم به ما ألم بزوجك لا مناص له من ملهم، عادة ما يكون من هذه القبيلة الجنية أو طائفة أخرى تطعن أرض عبقر(.....)أصل وجودهم، جاؤوا مع الفاتحين منذ أن وطئت قدم الصحابي الجليل سيدنا أبي المهاجر رضي الله عنه ضواحي تلمسان، هم موجودون في كل مكان (.....)، لشعراء يونان آلهة إبداعهم، للعرب عبقريون، الأولون وثنيون أسطوريون والثانون "أرواحيون" ألم يسمعوا قول شاعرهم لبيد.**

ومن فاد من إخوانهم بنيُّنهم ❖ كُهُول وشبان كجنة عبقر[1].

فالشعراء تحدثوا في شعرهم عن الجان للتدليل على وجودها ومن خلال هذه الأبيات الشعرية التي يضمنها السارد بطريقة مباشرة في الرواية يؤكد لنا ما ذكره الشعراء قديما، فالتناص هنا وإن كان فيه توظيف مباشر للأبيات الشعرية- أي توظيف اللفظ- فإنه جاء ليخدم المعنى أكثر من اللفظ، فالسارد في موقف يؤكد فيه معنى ورد في دواوين الشعراء ولذلك نراه يلجأ إلى التناص المباشر وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

النص الروائي	النص الشعري
"..... **للعرب عبقريون** ....."	.... **كهول وشبان كجنة عبقر**

كانت هذه الحالات التي تطرق لها محمد بلقاسم في تحليله لآلية التناص في النص الروائي الجزائري، وإن كانت هذه الحالات لا تخرج في مجملها عن: التناص اللفظي والتناص اللفظي المعنوي.

[1] عبد الجليل مرتاض، رواية دموع وشموع، ص15-16، بلقاسم محمد، توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري، ص75.

فالأول يعتمد على اللفظ فقط حيث يتم توظيفة بطريقة مباشرة في النص المعني حتى وإن كانت الصورة التي يجسدها هذا الأخير تختلف عن الصورة التي كانت في النص القديم.

أما التناص الذي يعتمد على اللفظ والمعنى فإنه لا يخرج عن إحدى الحالتين التاليتين: الأولى فيها تناص غير مباشر يعمد فيه السارد إلى توظيف اللفظ والمعنى معا لنقل صورة مشابهة لما هو مجسد في النص القديم، أما الثانية فالتناص فيها مباشر حيث يُضَمَّن البيت الشعري في كلام السارد.

رابعا: توظيف العجائي

من خلال هذا البند الأخير يحاول محمد بلقاسم توضيح مدى توظيف ما هو غريب وعجائبي ضمن الرواية الجزائرية وبالخصوص رواية **دموع وشموع** التي إختارها الباحث نموذجا لدراسته هاته، حيث استشهد بالمقطع التالي:"... **وكم كان سروري عظيما حين قشعت من بعيد شجيرة على ربوة ردَّد الناس حولها كثيرا من القصص، قصدتها على عجل، استلقيت تحتها، وبعد ثوان فقط تذكرت هذه الشجيرات المظللة المقدسة لدى السكان. لو شاهدوني لجلدوني، إنها شجرة "سيدي جيلالي" كان إذا مر بهذه البلدة بجواد أبيض مطهم يعلوه سرج لامع أحمر يقيِّل تحتها قليلا، ثم ينهض واقفا متعبدا على رجل واحدة لمدة ليلة كاملة دون أن تمس رجله الثانية التراب، لا يأكل ولا يشرب ولا يكلم أحداً ماراً به إلا رمزاً.....**"[1].

يوضح لنا الباحث توظيف العجائبي من خلال طريقة العبادة التي أشار إليها السارد في هذا المقطع المشار إليه أعلاه، فهي هنا مبالغ فيها إلى درجة أنها تشد أنظار الناس إليها، وإلا كيف لإنسان أن يبيت واقفا على رجل واحدة ولا تلمس رجله الثانية التراب ولا يكلم إنسانا آخر إلا باستعمال الرمز، لكي يتسنى له عبادة **الله عزّ وجل**.

[1] ينظر مرتاض عبد الجليل، رواية دموع وشموع، ص05-06.

خاتمة

خـاتمة:

التناص آلية إجرائية بالغة الأهمية في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، لذلك اهتم بها أغلب النقاد والأدباء على مر العصور، بدءا بالجهود العربية القديمة، ومرورا بما قدمه الغرب في ذات المجال، وانتهاءا بأعمال المحدثين العرب.

إن كانت هذه الدراسات المتعددة قد التقت وتطابقت في محاور معينة، فإنها كذلك اختلفت مع بعضها البعض في محاور أخرى نحاول إيجازها فيما يلي من خلال الترتيب التالي:

1- عند بدأ البحث وجدنا أنفسنا أمام زخم المصطلحات التي استعملت لنعت هذه الآلية الإجرائية، الأمر الذي يؤدي بالباحث إلى الارتباك حيث يتعذر عليه اختيار المصطلح المناسب ، وفي أحيان أخرى يصعب عليه الجمع بينها كلها، الشيء الذي جعلنا نطرح السؤال التالي ، هل ظاهرة تعدد المصطلحات الأدبية تتعلق بالنقد المعاصر الذي جاء في أغلبه من ترجمة الدراسات الغربية؟ أم أن الظاهرة قديمة قدم الأبحاث الأدبية العربية؟

من خلال البحث الذي قمنا به توصلنا إلى نتيجة مفادها أن تعدد المصطلحات الأدبية لصيق بالدراسات الأدبية منذ القديم، فإذا كانت السرقات الشعرية قد نعتت بالإصطراف والانتحال والادعاء والإغارة والمرادفة والاهتدام وغيرها... فإنه في الوقت الراهن قد تم نعت التناص بالعديد من المصطلحات مثل التداخل النصي، التفاعل النصي ، التناصية، التوظيف وغيرها ... .

فأزمة المصطلحات وتعددها ليست ظاهرة جديدة بل هي قديمة قدم الأبحاث العربية المتعددة.

2- هناك عدت تعريفات لظاهرة التناص، وهذا التعدد يأتي من جراء الزوايا المختلفة التي نظر من خلالها النقاد والأدباء، فهذا بارث يركز تعريفه على النص في حد ذاته، وذاك ريفاتير يجعل القارئ الحجر الأساس لصياغة تعريفه.

من هنا يبدأ التباين الذي أفضى إلى وجود تعريفات كثيرة ومختلفة للتناص كل منها له عنصر أو عامل معين يعتمد عليه.

3- ما نخلص إليه كذلك في هذا المجال هو التواصل الذي تم بين النقاد المغاربة والدراسات الغربية حيث تم اعتماد هذه الأخيرة في جل وأغلب الأبحاث والأعمال التي قدمها المغاربة في هذا المجال، هذا ما نلمحه من خلال ما قدمه عبد الملك مرتاض حين تواصل تعريفه للتناص مع تعريفات جوليا كرستيفا، وفي تقسيمه له حين اعتمد النتائج التي توصل إليها باختن.

غير أن هذا التواصل لم يكن بشكل تام ومطلق، فالقاعدة ترد عليها بعض الاستثناءات التي نجد فيها النقاد المغاربة يخالفون بعض النتائج التي توصل إليها النقد الغربي، أو بالأحرى يرفضون تطبيق هذه النتائج في مجال الأدب العربي، أبرز مثال على هذا هو الحكم الذي أصدره محمد مفتاح حين جعل المحاكاة الساخرة التي تكلم عنها جيرار جينات تقتصر على الدراسات الغربية فقط، فتعامل العرب مع تراثهم فيه التقديس والاحترام لا السخرية والتهكم، خاصة إذا تعلق الأمر بالمقدسات الدينية.

4-اهتم النقاد المغاربة بالتراث النقدي العربي القديم، حيث تم اعتماد النتائج المتوصل إليها في هذا المجال، هذا ما نلاحظه بشكل كبير من خلال أعمال ومؤلفات كل من عبد الملك مرتاض، ومحمد مفتاح.

فعدم انبهار النقاد المغاربة بالدراسات الغربية يعتبر نقطة إيجابية تحسب لهم، حيث ساهموا بشكل كبير وملفت في إحياء هذه الدراسات من جهة، وتطويرها وإعطائها طابعا خاصا بها من جهة أخرى.

كانت هذه أغلب النتائج التي توصلنا إليها في مجال التناص، هذه النظرية التي تعتبر بمثابة الكابح الذي أوقف الدراسات البنيوية التي كانت تنظر إلى النص على أنه وحدة منغلقة يتم فصلها لوحدها والتعامل معها دون الرجوع إلى السياقات الأخرى التي تساهم في إنتاجه وتدخل في صياغة معناه.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

1- الكتب العربية:

1-ابن منظور، جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بروت، دط، دت، مادة قبس.

2-أبو فراس الهمداني: ديوان شعري، دار بيروت للطباعة والنشر، د ط، د ت، 1979.

3- إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

4- الأحمد نهلة فيصل: التفاعل النصي ، التناصية والنظرية المنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2010.

5- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010.

6- البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، مركز الأنماط الحضاري حاب ، سوريا . ط1 ، 1998.

7- بقشي عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2007.

8-بنيس محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1989.

9- بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر ، دط، 2006.

10- بوخاتم مولاي علي: الدرس السيمائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

11- الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.

12- حجازي سمير: معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

13- حجازي سمير، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2008.

14- خمري حسني: فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2002.

15- خمري حسني: نظرية النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2002.

16- الرويلي ميجان، سعد البارغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط4، 2005.

17- السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء 2، دار هومة، الجزائر، 2007.

18- الصباح رمضان: في الشعر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر ، ط1، 1998.

19- الصبحي محمد الأخضر: مدخل إلى علم النفس ومجالات تطبيقية، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 1998.

20-طماس حمدو، ديوان شعر عنترة ، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

21- عاصي ميشال: مفاهيم الجمالية في أدب الجاحظ ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان، 1969.

22-عتيق عبد العزيز: في النص الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، 1972.

23- عزام محمد: النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي- منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا، دط، 2001.

24- عصفور جابر: مفهوم الشعر دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978.

25-الغدامي عبد الله: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، المغرب/ لبنان، ط1، 1994.

26- الغدامي عبد الله: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ط4، 1998.

27- غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2002.

28-فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

29- فضل صلاح: شيفرات النص، دار الفكر، القاهرة، مصر ، ط1 ، 1990.

30- فضل صلاح: في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2007.

31-القحطاني سعيد بن علي بن وهف، حصن المسلم —من أذكار الكتاب والسنة-، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2000.

32-لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2007.

33- مباركي جمال: التنامي وجمالياته، رابطة الإبداع، الثقافية، الجزائر، د.ط، 2003.

34- مجاهدي أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، د.ط، 1998.

35- محمد خير شيخ موسى: فصول في النقد العربي وقضاياه ، دار الثقافة، المغرب،ط1 ، 1984.

36-مرتاض عبد الجليل: رواية دموع وشموع، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.

37-مرتاض عبد الملك: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993.

38-مرتاض عبد الملك، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة،تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

39-مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

40-مرتاض عبد الملك: مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1996.

41-مرتاض عبد الملك: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002.

42-مرتاض عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962)، رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، د ط، 2003.

43-مرتاض عبد الملك: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز- دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

44-المسدي عبد السلام: اللسانيات من خلال النصوص ، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، د ت.

45-المسدي عبد السلام: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت.
46-مفتاح محمد : دينامية النص -تنظير وإنجاز-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1987.
47-مفتاح محمد: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1989.
48-مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1992.
49-مفتاح محمد: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.
50-مفدي زكرياء: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2000.
51-مفدي زكرياء: إليادة الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2006.
52-الهرادي محمد: رواية أحلام بقرة ، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
53-وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
54-يقطين سعيد: انفتاح النصب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب/بيروت، لبنان، ط1، 1989.
55- يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط1، 1992.
56- بقطين سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية،الدارذ البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2008.

الكتب المترجمة:

1-آن ابنو، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، دار الآفاق، الجزائر، د ط، 2004.
2- آنجنو مارك، آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 1998.
3- ليشته جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ترجمة فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

المقالات:

1-بلقاسم محمد: المصطلح النقدي الأدبي المعاصر، الاشكالية والتطبيق، مجلة الناص عدد 04، جامعة جيجل، الجزائر، مارس، 2006.

2-بلقاسم محمد: توظيف التراث في النص الأدبي الجزائري –دراسة تناصية- رواية دموع وشموع نموذجا، مجلة المصطلح، عدد06، جامعة تلمسان، الجزائر، أكتوبر، 2007.

3-بلقاسم محمد، نظرية محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري وتطبيقاتها، مجلة الأثر، عدد 06، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2007.

4-بوعلي عبد الناصر: التناص مع القرآن الكريم في شعر مفدي زكرياء، مجلة الأسر، عدد07، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2008.

5-الجعافرة ماجدة: التناص بين القديم والجديد –دراسة في النظرية والتطبيق- مجلة المبرز، عدد 12، الجزائر جوان، 1999.

6-رولان بارث: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 03، لبنان، 1998.

7-ريوقي عبد الحليم: إبداع النص الأدبي بين الوعي واللاوعي، مجلة الدراسات الأدبية، عدد01، الجزائر، ماي 2008.

8-ريوقي عبد الحليم: مقاربات في النقد المغاربي الحديث والنقد العربي القديم –التناص نموذجا-، مجلة دراسات أدبية، عدد02، الجزائر، يناير 2009.

9-ريوقي عبد الحليم: السرقات الأدبية وتوارد الخواطر، مجلة دراسات أدبية، عدد05، الجزائر، فبراير، 2010.

10- شرفي عبد الكريم: مفهوم التناص، من حوارية من حوارية باختن إلى أطراس، جيرار جيبات، مجلة دراسات أدبية، عدد 02. يناير 2008.

11- عتيق مدحة: التناص والسرقات الأدبية، مجلة الناص، عدد 02، 03، أكتوبر، مارس، 2005/2004.

12-كريب رمضان: القراءات وإيحاءات النص، مجلة الكلية، عدد03، جامعة تلمسان، الجزائر، 2005.

13- الأحمر فيصل، تحويلات المعنى، دراسة تناصية في ديوان دعيل الخزاعي، مجلة الناص، عدد04، د.ت.

14- زاوي لعمري، في تلقي المصطلح النقدي المعاصر، مجلة المصطلح، عدد 06، جامعة تلمسان، الجزائر، أكتوبر 2007.

15- محصول سامية، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، عدد 01، ماي 2008.

16-مرتاض عبد الملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، عدد 01، جدة، السعودية، 1991.

17-مكاكي محمد: الخطاب النقدي العربي من النقد إلى نقد النقد، مجلة الدراسات الادبية، عدد05، الجزائر، فبراير 2010.

18-يقطين سعيد: السيرة والرواية، نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، عدد01، 1990.

الرسائل الجامعية:

-كوراري مبروك: السرد الروائي وأدبية التناصية –الرواية المغاربية نموذجا- أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 2008-2009.

2- الكتب الأجنبية:

1- Duboi jean et autre : Dictionnaire de linguistique et de sciences de langage, larousse, paris ; ed1, 1994.

2-HIDJAZI Samir : dictionnaire des termes courants de psychologie et de théorie de la connaissance , ed Dar- Elkotab Alilmia ,Bayrouth , LIBON 2001.

3- KRISTIRA Julia , Problème de la structure de texte, théorie d'ensemble, Tel-quel, collective Soeuil, Paris, 1968.

4- KRISTIRA Julia , le texte du roman, moutou, Paris, 1970.

ثبت الموضوعات

ثبت الموضوعات

شكر و عرفان .....

إهداء .....

مقدمة ..... أ

المدخل: التناص وأزمة المصطلح 01

أولا: المصطلحات المعاصرة 03

1-التناص 03

2-التفاعل النصي 06

3-البنيات النصية 07

4-النصية اللاحقة 07

5-المصاحبات الأدبية أو التوازي الأدبي 08

6-المتعاليات النصية 09

7-المناص 10

8-الميتانص 14

9-التناصية 15

ثانيا: المصطلحات التراثية 16

1-الإطار المعرفي للسرقات الشعرية 16

2-أقسام السرقات الشعرية 18

الفصل الأول : نظرية التناص في النقد الغربي المعاصر 28

المبحث الأول: النظرية الحوارية عند ميشال باختن 30

أولا: باختن بين الحوارية و التناص 30

ثانيا: النظرية الحوارية عند باختن 31

ثالثا: التناص في أعمال باختن 35
المبحث الثاني: نظرية التناص عند جوليا كريستيفا 39
أولا: نشأة النظرية التناصية 39
ثانيا: ظهور مصطلح التناص 41
ثالثا: تعريف التناص 42
رابعا: أنواع التناص 44
خامسا: القوانين التي تحكم عملية التناص 46
سادسا: التناص وإنتاج المعاني عند كريستيفا 47
المبحث الثالث: التعالي النصي عند جيرار جينات 50
أولا: مصطلح التناص عند جيرار جينات 50
ثانيا: أنوع المتعاليات النصية 51
ثالثا: مظاهر التناص عند جيرار جينات 56
رابعا: أنواع التناص عند جيرار جينات 58
المبحث الرابع: مكانة القارئ في العملية التناصية عند تودوروف 59
أولا: موقف تودوروف من مصطلح التناص 59
ثانيا: مفهوم التناص 60
ثالثا: مكانة التناص في نظرية الرمز لتودوروف 61
رابعا: أنواع التناص 62
خامسا: التناص وإنتاج المعاني عند تودوروف 62
سادسا: توظيف الأسطورة في الأدب الغربي 63
المبحث الخامس: النص المفتوح عند رولان بارث 64
أولا: مصطلح التناص 65
ثانيا: مفهوم التناص 65
ثالثا: تعريف التناص 67
رابعا: التناص وإنتاج المعاني عند بارث 68

المبحث السادس: دور القارئ في عملية التناص عند ميشال ريفاتير 70
أولا: مصطلح التناص 70
ثانيا: مفهوم التناص 71
ثالثا: تعريف التناص 71
رابعا: التناص وإنتاج الدلالة 72
المبحث السابع: أهمية التناص في إدراك العمل الأدبي عند جيني 74
أولا: مفهوم التفاعل النصي 74
ثانيا: تعريف التناص 75
ثالثا: طبيعة النص الغائب عند لوران جيني 75
رابعا: أنواع التناص 76
خامسا: التناص وإنتاج المعاني عند جيني 76
الفصل الثاني: نظرية التناص في النقد المغاربي المعاصر 78
المبحث الأول: عبد الملك مرتاض بين السرقات الشعرية والنظرية التناصية 80
أولا: موقف عبد الملك مرتاض من مصطلح التناص 80
ثانيا: تعريف التناص 83
ثالثا: تطبيقات التناص في أعمال عبد الملك مرتاض 84
المبحث الثاني: الأعمال التنظيرية لمحمد مفتاح في مجال التناص 104
أولا: تعريف التناص 104
ثانيا: مصطلح التناص 105
ثالثا: مصادر التناص 106
رابعا: أنواع التناص 107
المبحث الثالث: التفاعل النصي عند سعيد يقطين 113
أولا: أعمال سعيد يقطين التنظيرية 113
ثانيا: تطبيقات التفاعل النصي عند سعيد يقطين 117
المبحث الرابع: هجرة النصوص محمد بنيس 126

أولا: مصطلح التناص 126
ثانيا: أنواع التناص 127
ثالثا: التناص وتوليد الدلالة عند محمد بنيس 132
المبحث الخامس: الأنماط التعبيرية وعملية التناص عند عبد السلام المسدي 133
أولا: الأنماط التعبيرية وعملية التناص 133
ثانيا: مراحل التناص 134
ثالثا: التناص وإنتاج المعاني 135
المبحث السادس: التناص القرآني عند عبد الناصر بوعلي 136
أولا: تناص اللفظ دون المعنى 136
ثانيا: تناص اللفظ والمعنى 140
المبحث السابع: هوية النص الغائب عند الباحث محمد بلقاسم 144
أولا: الاقتباس من القرآن الكريم 145
ثانيا: توظيف الحديث الشريف 153
ثالثا: توظيف الشعري 156
رابعا: توظيف العجائبي 160
خاتمة 162
مكتبة البحث 164
ثبت الموضوعات 171