

المتعاليات النصية في الدرس النقدي الحديث

عائشة الحنزاب

الإرهاصات الأولى في أعمال ميخائيل باختين M. Bakhtin:

تعود نظرية التعالي النصي في بواكيرها الأولى إلى أعمال المنظر والفيلسوف الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtin الذي احتل مكانة فريدة ومهمة في الفكر النقدي الغربي الحديث، ولعل ذلك يعود إلى التنوع الهائل في مادة نصوصه وحقول البحث التي يمكن أن ترد إليها، فقد كتب باختين بأسماء عديدة مستعارة، وظهر معظم إنجازاته المبكر بتوقيع عدد من تلامذته ومريديه، ولم يظهر توقيعها إلا على عدد قليل من الكتب والأبحاث وعلى رأسها الطبعة الأولى من كتابه "عن دوستوفسكي" الذي نشر عام ١٩٢٩م. أما كتاباته الأساسية الأخرى: "الماركسية وفلسفة اللغة"، "والفرويدية"، "والمنهج الشكلي في الدراسة الأدبية"، فقد نشر الكتابان الأولان منهما بتوقيع فولوشينوف ونشر الثالث باسم ميدفيديف، وكان الاثنان من حواريين باختين وأعضاء حلقتة^١. وقد تسبب ذلك في إشكالية إثبات تلك النصوص ونسبتها إليه، ولكن على الرغم من ذلك فإن باختين يعد من الأصوات التي قدمت إنجازات مهمة على مستوى النظرية الأدبية، بشهادة عدد من النقاد المعاصرين، منهم الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov الذي يصفه بأنه «واحد من الشخصيات الأكثر فتنه والأكثر لغزاً في ثقافة منتصف القرن العشرين الأوروبية»^٢، ولعل ذلك راجع إلى مدى اتساع التفكير الذي كان ينطلق منه باختين في أعماله؛ حيث استفاد من مجالات العلوم الإنسانية في تنظيراته وأعماله مما جعلها أعمالاً منفتحة على حقول ومجالات أوسع.

إلا في وقت متأخر، ولعل الفضل في تعريف القارئ الفرنسي والغربي بشكل عام على هذا الإنجاز الكبير يعود إلى ثلاثة أسماء لامعة في الفكر الغربي الحديث «جوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف، في فرنسا، ومايكل هولكويست، في أمريكا»^٣، فقد كان لهم الفضل في ترجمة أعمال باختين إلى الفرنسية والإنجليزية.

قام الناقد الفرنسي تودوروف بترجمة أعمال الشكلانيين الروس للفرنسية إضافة إلى بعض دراسات باختين، كما ترجمت الناقدة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا "مشكلات شعرية دوستوفسكي"، والذي تُرجع فيه الفضل والريادة لمصطلح التقاص لباختين في عدد من دراساته للجنس الروائي، وقد كان للناقد الأمريكي مايكل هولكويست جهود في ترجمة أعمال

التي ظهرت فيما بعد، وبذلك يمكننا القول إن فكر باختين كان يقع في ملتقى عدد من الطرق والاتجاهات النقدية المختلفة، كما امتد تأثير أفكاره وأطروحاته إلى عدد كبير من النقاد المعاصرين الذين اشتغلوا في مجال الرواية وحاولوا التنظير لها، ففتنوا هذه الأفكار وساروا على النهج الذي سار عليه في دراسة الخطاب الروائي وعملوا على تطوير هذه الأطروحات في دراساتهم النقدية.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الإرث الباختياني ظل كامناً في طيات النسيان ومجهولاً لعدد طويل من السنوات، فلم يكن النقد الفرنسي على دراية بأي من هذه الأعمال باعتباره المركزية التي تُشكل الانطلاقة الأساسية للنظريات النقدية الحديثة، ولم يتم الالتفات إليه

إن أهم ما يميز التفكير الباختياني ومنجزاته الأساسية هو احتواؤها على العديد من الأفكار والمفاهيم التي تأسست عليها تيارات ما بعد البنوية، فقد كان لها الأثر البالغ في تشكل النظرية الأدبية بشكل عام والنقد الفرنسي بشكل خاص؛ حيث استطاع باختين أن يبلور عدداً من المفاهيم والأفكار في عدد من الحقول المختلفة كتاريخ الأجناس الأدبية، والسرديات، والسميائيات، والأسلوبية، فقد صرح الناقد الإنجليزي تيري ايجلتون Terry Eagleton أن «ميخائيل باختين يعطي لهذه الأفكار والمفاهيم ما بعد البنوية أساساً تاريخياً»^٤، فقد اتسمت دائرة التفكير الباختياني بالحيوية التي جعلت منها مجالاً واسعاً يشمل عدداً من المعارف الإنسانية والاتجاهات النقدية

مع عدد من الأجناس الأدبية الأخرى، فقد حاول من خلال دراستها دحض أهم الأطروحات التي قدمها كل من الشكلانيين الروس والأسلوبيين، وذلك باعتبار أنهم نظروا إلى كل من الفن والأدب على أنهما كيانان مستقلان عن أي تأثير وسياق خارجي، كما عدوا اللغة مجرد بناء مستقل عن الأبنية الأخرى.

فقد أصر باختين على رفض مثل هذه النظرة التعسفية للأجناس التعبيرية والأدبية، لذلك نجده كثيراً ما نقد الشكلانيين، ليس لشكليتهم، بل لماديتهم ونظرتهم المادية للأدب، وبذلك استطاع باختين في مجال التنظير للرواية «أن يقدم فهماً مختلفاً، ينطلق من دراسة الشكل الروائي (وبصفة خاصة الأسلوب أو اللغة) باعتباره شكلاً متميزاً عن غيره من الأشكال الأدبية بأنه شكل بوليفوني أو متعدد الأصوات»^٩. وهذا التعدد اللغوي في النص الروائي هو عبارة عن تجسيد للصراع الاجتماعي الذي تشهده المجتمعات، والصراع بين الأيديولوجيات المختلفة في المجتمع.

وبحكم أن باختين كان منطلقاً من خلفية فلسفية تتبنى الاتجاه الماركسي فنلاحظه ينظر إلى الأجناس الأدبية بشكل مختلف عن اتجاه الشكلانيين الروس، فقد طرح مسألة «شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري»^{١٠} الذي عده خطاباً أحادي الصوت أو ما اصطلح عليه بالمونولوج الذي يتجسد في صوت الشاعر فقط وتطلعاته ورؤاه، وهذا ما أثار إشكالات كبيرة فيما بعد بين أوسط النقاد والدارسين لجنسي الشعر والرواية.

الشكل التعبيري الذي يحاول كشف التحولات العميقة في بنيات المجتمعات، وهذه الأيديولوجيا هي التي تعكس مدى هذه التحولات والتبدلات التي يمر بها الأفراد والجماعات، فتجده يصر على أن الأيديولوجيا تعد مكوناً أولياً من مكونات الخطاب الروائي، فهي التي ينطلق منها الأديب في تشكيل رؤيا الشخصيات الروائية التي يعج بها المتن الروائي.

قدم باختين مفهوماً للأيديولوجيا أثناء دراسته لجنس الرواية، فذهب إلى أنها عبارة عن «مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويثته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر»^٧. فالرواية بحسب ما ذهب إليه باختين هي عبارة عن جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع الذي تنشأ فيه، كما أن الثقافة، من جهة أخرى، تعد مثل الرواية «مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات»^٨، فتتضافر المجتمع والجنس الروائي وجهاً لعملة واحدة؛ حيث يؤثر كل منهما في تشكل الآخر، وهذه الرؤية النقدية للمتن الروائي من ناحية التأثير والتأثير كانت الهم الذي حاول باختين أن يثبتته من خلال دراساته للخطاب الروائي.

يعد باختين من كبار المنظرين الأوائل للجنس الروائي، فقد أولى الرواية أهمية كبرى، فكانت الهاجس الأول الذي انطلق منه باختين في أعماله التنظيرية والنقدية، ومحور اهتمام درسه النقدي، كما تعمق باختين في تحليل ومقاربة مكونات الخطاب الروائي، وذلك من خلال التقائه وتقاطعه

باختين للإنجليزية، فقد كان هناك احتفاء كبير بأعمال باختين لما تضمنته من إشارات وآراء نقدية هامة اتسمت بقدرتها على التجاوز والإلهام، فكان لها الأثر في تغيير مسار الفكر النقدي الغربي الحديث. يذهب تودوروف في كتابه "نقد النقد" إلى أن ميخائيل باختين يعد «أهم مفكر سوفياتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظر للأدب في القرن العشرين»^٥؛ حيث استفاد باختين من شتى العلوم الإنسانية في دراساته التنظيرية، فقد اشغل باختين على عدد من الأعمال الأدبية العظيمة، وتناول عدداً من مسائل النقد الأكثر إشكالية في دراساته، فقد رفض باختين نظرية الشكلانيين الروس للأدب والفن على اعتبارهما كيانين مستقلين عن أي تأثير خارجي لا علاقة له بالأعمال والنصوص الأخرى، ولا يعني هذا بالضرورة أن باختين قد أهمل جانب الشكل في دراسة الأدب؛ حيث يؤكد تودوروف أن باختين يعد الناقد الأكثر شكلانية من الشكلانيين أنفسهم، فقد اهتم باختين بالتحليل النصي وأولاه أهمية كبيرة، محاولاً أن يؤسس مدرسة أو تيار نقدي يجمع بين الشكلية والماركسية، فهي مدرسة شكلية من حيث اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، ولكنها في ذات الوقت متأثرة تأثراً كبيراً بالماركسية التي ترى أن اللغة لا يمكن فصلها عن الأيديولوجيا.

أولى باختين الأيديولوجيا في الأعمال الأدبية التي درسها أهمية كبيرة، حيث ذهب إلى أن «المتكلم في الرواية هو دائماً، ويدرجات مختلفة، مُنتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية»^٦، فباختين يرى أن الجنس الروائي بمثابة

ومن ناحية أخرى، فقد عد باختين الجنس الروائي حافلاً بتعدد الأصوات التي تتشكل وتتفاعل مع صوت مبدع النص على خلاف جنس الشعر، وهو ما اصطاح عليه بالحوارية "الديالوج" التي تميز بها جنس الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، فانتهى إلى أن الرواية «نص ذو طبيعة حوارية بالضرورة، حيث تتصارع الأصوات الإيديولوجية، ولا تكون هناك غلبة لإيديولوجية على أخرى. ويكون موقف الكاتب تام الحياد»^{١١}، فهي تتضمن صوت المؤلف وعدداً من أصوات الأفراد المتصارعة الذين ينتمون إلى مجتمعات تمتلك محمولات ثقافية متباينة، ومن هنا عد باختين الرواية جنساً متعدد الأصوات، ويقابله الشعر المتجسد في صوت واحد صاف هو صوت منتج.

ومن هنا نلاحظ إلحاح باختين في عدد من دراساته على «أسلوبية الجنس الأدبي حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو جزء من الذاكرة الجماعية يطبع كل أسلوب ببنوته الاجتماعية»^{١٢}، فقد نظر باختين إلى الجنس الروائي باعتباره ظاهرة لغوية لا يمكن فصلها بحال عن النسق الاجتماعي الذي ظهرت فيه، وبذلك سعى إلى تحصيل مزيج يجمع بين الأشكال والعودة إلى المحتوى الذي ينظر إليه على أنه هو أساس الدراسة النقدية الجادة، فالجنس الروائي ما هو في نهاية المطاف إلا تعبير عن هموم وتطلعات وأفكار الأفراد في أي مجتمع من المجتمعات، ولا تكون قائمة بالأساس إلا من خلال الوعاء الخاص بكل مجتمع ونعني به اللغة.

ويذهب باختين في دراسته للرواية إلى

أنها تعد جنساً يجمع بين مكونات عديدة، ومزيجاً من عناصر مختلفة، تراكت عبر التاريخ، فعرفها على أنها «التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أديباً»^{١٣}، فقد حاول باختين أن يقف على أهم الخصائص التي يتميز بها الجنس الروائي عن غيره من الأجناس الأخرى محاولاً أن يرسى دعائم ما اصطاح عليه ضمن دراساته لنصوص دوستوفسكي بالمبدأ الحوارية Dialogism، الذي ذهب إلى أنه هو صانع الرواية المتعددة الأصوات؛ حيث حفلت نصوصه الروائية بالتعدد الصوتي.

انشغل باختين في عديد من أبحاثه بمحاولة توضيح مفهوم الحوارية الذي يعد مصطلحاً مفتاحياً في عمله النقدي والفكري، ونظرتة إلى العلاقة القائمة بين الأنا والآخر من خلال التفاعل الذي ينشأ بينهما، كما يعد هذا المصطلح البذرة الأولى التي بنى عليها النقاد بعده مصطلح التناسل الذي تلقفه عدد من النقاد بالمقاربات في حقول نقدية مختلفة، وصولاً إلى صياغة نظرية المتعاليات النصية التي عدت موضوعاً للشعرية، والتي يمكن من خلالها الوقوف على الجماليات الشعرية التي تكتنف النصوص الأدبية الإبداعية.

إن الحوارية كمفهوم مفتاحي عند باختين يتوسل به في قراءته للنص الأدبي قائمة على نوع من العلاقات، وهذه العلاقات بحسب ما ذهب إليه باختين جاءت مرتبطة بالخطاب وليس باللغة نفسها؛ حيث يؤكد على أن «العلاقات الحوارية ممكنة بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات...، ولكن يشترط استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد،

بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها أي ليس من خلال دراستها على وفق منهج علم اللغة الصرف»^{١٤}؛ حيث تمثل هذه الأساليب واللهجات العينات الأديولوجية المتعاركة في المتن الروائي، وبما فيها رؤى وأفكار الروائي.

يذهب باختين إلى أن الأدب يُشكل مكاناً ممتازاً للحوارية، كما أن هذه الحوارية تتحقق في رأيه من خلال مظاهر معينة أشار إليها في معرض تحليله لمكونات الخطاب الروائي وعلى وجه الخصوص المكون اللغوي، وهذه المظاهر هي:

- النهجين: يعرفه باختين على أنه «المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنهما تنتمي إلى حقيبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين. ويُستخدم هذا النمط عادة في مجالي السخرية والهجاء الشعبيين أو ما يسمى بالكرنفال.

- العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحوارية بين اللغات. وتتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الأيديولوجية والثقافية غير المباشرة. وتستخدم الروايات هذا الصنف التعبيري كثيراً في وقتنا الحاضر.

- الحوارات الخالصة: ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أو في المسرح. ومعلوم أن الحوار يأتي غالباً منقطعاً في الرواية بسبب حضور السرد»^{١٥}.

وينبغي الإشارة إلى أن كثيراً من الأساليب اللغوية التي يزخر بها خطاب الرواية، واللهجات وتداخل اللغات التي أشار إليها باختين في تحليله للرواية، تنتمي إلى الخطاب لأنه يحيل إلى مرجعية

فالتحدث ليس هو آدم الكتاب المقدس في مواجهة موضوعات عذراء، لم تين بعد، فيكون هو أول من يسمها «٢٠»، ومن هنا يمكننا القول إن كل نص أو ملفوظ سواء أكان أدباً أم غيره هو متجذر بطبيعة الحال في سياق اجتماعي يسمه بعمق، ومن هذه الزاوية يؤكد باختين على الحوارية التي تقيمها الخطابات مع بعضها البعض، سواء كان ذلك بقصد أو عن غير قصد.

فكل خطاب يلتقي مع خطابات أخرى في علاقة حوارية، فباختين يرى أن كل شيء في هذه الحياة قائم على مبدأ حوار، ولا يستثنى من كل ذلك إلا سيدنا آدم عليه السلام، وهنا تكمن فكرة وجوه التناص التي نظرت لها جوليا كريستيفا فيما بعد، فلا وجود لخطاب لا تربطه علاقة بخطابات أخرى، يدخل معها في شبكة من التفاعلات والتفاعلات التي من شأنها أن تولد نصوصاً جديدة تمتع من تلك النصوص السابقة والمعاصرة لها.

حاول باختين من خلال مفهوم الحوارية Dialogic أن يغير نظرة المنظرين والمفكرين المادية للغة، فاللغة مادية من جهة، ومن جهة أخرى تمتلك روحاً حية، بمعنى أن «اللغة مادية حية يستخدمها المتكلم في كل زمان وبيئة محددين، ولأن خطاب المتكلم لا يطرق موضوعه مباشرة بل يمر بكل ما قيل حوله. فكل خطاب يتأثر بما قيل في موضوعه وبما يمكن أن يقال»^{٢١}، فالحوارية خاصة كامنة وأمر حتمي يطبع كل خطاب، ويترتب عليه تعدد الأصوات التي تتداخل مكونة نسيجاً من العلاقات، فتتكامل وتتعايش في قلب الجنس الروائي بما فيهم صوت المؤلف ومنتج النص.

الرؤية ليجعل من الجنس الروائي جنساً مرتبطاً أكثر بالطبقة الشعبية ومعبراً عن هموم وتطلعات تلك الجماعات الشعبية وثقافتها، كما عني أكثر بالتضاي الفنية والتقنية للخطاب الروائي التي أجهض في حقها منظرو الرواية قبله.

إن العلاقة بين الأنا والآخر من خلال التفاعل الحوارى بينهما هو الهاجس الذي استحوذ على الفكر الباختيني في عدد من أبحاثه، فيتجلى لنا أن «هذه الفكرة الذهبية، التي استولت على تفكير باختين طيلة ثلاثة أرباع القرن التي عاشها تقريباً، هي التي جعلت منه مفكراً في حالة صيرورة، مفكراً لم يصل بعد إلى الاكتمال كما هي الرواية التي عدها على الدوام نوعاً أدبياً في حالة صيرورة، نوعاً لا يكتمل بل يتطور هاضماً العناصر التي يقترضها من الأنواع الأخرى»^{١٩}، فباختين يرى أن لا وجود لتعبير لا تربطه أية علاقة بالتعبيرات الأخرى، كما أن مثل هذه العلاقة هي علاقات جوهرية تكمن في كل الأجناس التعبيرية، وبذلك انطلق لاستخلاص هذه الأجناس التعبيرية في الخطاب الروائي.

حاول باختين أن يثبت وجود مثل هذه العلاقات في كتابه الموسوم بـ «جماليات الإبداع اللغوي» فذهب إلى أن «موضوع خطاب متحدث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأول مرة في ملفوظ معطى، والمتحدث لا يمكن أن يكون هو أول من يتكلم به، فالموضوع، إذا صح التعبير، تم التكلم به، تمت معارضته، تم توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنه الموضوع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتشرق وجهات نظر مختلفة، رؤى للعالم، توجهات.

ما، وإلى مواقف ونصوص تحيل على دلالة معينة في واقع ما، وبذلك فإن التناص ينتسب إلى الخطاب وليس إلى اللغة، كما يساء فهم مقولات باختين في هذا الصدد^{١٦}.

لقد قدم باختين رؤى مغايرة للجنس الروائي عن تنظيرات سابقه من منظري فن الرواية، فقد أحدث نقلة نوعية على مستوى الخطاب النقدي الخاص بالجنس الروائي وذلك من خلال عدد من دراساته التي قدمها في هذا المجال، فقد عد الرواية نتاجاً «للأشكال الشعبية أو الدنيا أو الدونية التي أنتجتها الشعوب الأوروبية خلال العصور الوسطى، والتي تبلورت ملامحها، عند باختين في مصطلح الكرنفالية أو الاحتفالية»^{١٧}، فمصطلح الكرنفالية× هو الذي ينتج من خلاله تعدد الأصوات في المتن الروائي، والذي ميز من خلاله الجنس الروائي عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

لقد أحدث باختين في تنظيره لجنس الرواية قطيعة إستمولوجية مع جل التنظيرات التي قدمها النقاد قبله في تقديمهم لنظرية الرواية؛ حيث تولى «عن الربط المؤلف بين الرواية والطبقة البورجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها، محاولاً أن يجد لها جذوراً في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية الاغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى»^{١٨}، فبينما كان هيجل ولوكاتش يربطان ظهور الجنس الروائي باللمحة والمجتمع البرجوازي، نجد باختين يحاول أن يغير مسار هذه

ذهب شك洛夫سكي إلى أن إبداع أي نص يتم من خلال معارضة نص آخر، وأنه لا يتم تحديد هوية أي نص إلا من خلال إدراك علاقة التفاعل والتحاور التي تنشأ بينه وبين النصوص الأخرى المضمره في طبعاته، فكل نص تكمن في طياته نصوص ذاتية وملتحمة معه تستدعيها ذاكرة المبدع لإعادة إنتاجها في نص جديد تحمل رؤى مبدعها، ولا يعني ذلك أن باختين ليس هو الرائد في هذا المجال فقد اتصفت جهوده بمهجية؛ حيث يؤكد تودوروف بأن باختين يعد أول من صاغ نظرية تامة ومتكاملة في تعدد القيم النصية المتداخلة.

ومن خلال التحليلات العلمية والرؤى النقدية التي قدمها باختين في دراسته للخطاب الروائي نجده يركز وبشكل كبير على «طرائق استحضار خطاب الآخر، فأبرز منها، على الخصوص: اللعب الهزلي مع اللغات، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي)، أقوال الشخصيات وما تخلقه من (مناطق)، المحكي المباشر، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر، أمثال، رسائل، حكم...)»^{٢٥}، فمن خلال هذه النتائج التي توصل لها باختين نجد أن هذه الأشكال هي التي تقتحم الخطاب الروائي في شكل شبكة من العلاقات التي تقيمها مع خطابات أخرى قد تكون سابقة عليها أو معاصرة لها، ولعل هذا يبرز وجهة نظر باختين في عده الجنس الروائي جنساً أدبياً لم يكتمل بعد، وأنه ما زال في حالة صيرورة وتكون؛ حيث ينهل من كافة الأشكال التعبيرية من جهة، وينفرد عنها من جهة أخرى.

كما أن هذه الأشكال هي التي تسمح

والتفاعل مع الخطابات السابقة عليه، والتي قد تكون عبارة عن ذاكرة ثقافية أو مقروء تاريخي وحضاري.

وانطلاقاً مما ذهب إليه باختين، يتجلى لنا أن مفهوم الحوارية كان هو الانطلاقة أو المحطة الأولى التي سينشأ من خلالها فيما بعد عدد من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية التي عملت على تطوير هذا المفهوم؛ حيث استفاد النقاد فيما بعد من هذا الإرث الباختيني في قراءته لجنس الرواية على وجه الخصوص، وعملوا تحاول الكشف عن مدى التفاعل والتحاور الذي ينشأ بين النصوص، نافية وداحضة بذلك المرتكزات والأسس التي قامت عليها طروحات البنيوية في قراءتها للكتابة الأدبية.

ولكن هذا لا يعني أن النقاد قبل باختين لم ينتبهوا إلى العلاقات التي تنشأ بين الأعمال التعبيرية، أو ما اصطلح عليه بمبدأ الحوارية، فقد كان عندهم بعض الإلماحات الأولى لهذه الفكرة، ومنهم على سبيل المثال الناقد الروسي شك洛夫سكي Shklovsky أحد أقطاب جماعة الشكلانية الروسية الذي أشار إلى هذا النوع من التداخلات التي هي مصير كل عمل إبداعي؛ حيث يذهب إلى أن «العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبلاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل يبدع على هذا النحو»^{٢٤}، فشك洛夫سكي يشير إلى العلاقات التي تنشأ بين الخطابات التي تحدث عنها باختين بشيء من التفصيل.

ويذهب باختين في تعريفه لمفهوم الحوارية إلى أنها تدل على تداخل «فعلين لفظيين، تعبيريين اثنين، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي»^{٢٢}، ولا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الحوارية قد لعب دوراً مركزياً في تكون وبلورة مصطلح التناص فيما بعد، وظهوره كمفهوم مستقر في الدراسات النقدية الحديثة، فقد تحدث باختين عن التناص بمعناه وليس بمعناه في العديد من أبحاثه التي درس فيها جنس الرواية، وأكد في العديد من أبحاثه التي اتسمت بالتحليل العلمي على المبدأ الحوارية الذي يكتنف الجنس الروائي.

ويتبع الفكر الباختيني نلاحظ أنه كرس العديد من جهوده لإرساء مفهوم الحوارية الذي ينشأ بين الخطابات، ولا نجده يقصرها على الخطابات الأدبية فحسب، بل هي مصير وقدّر كل خطاب أياً كان نوعه، فنلاحظه يؤكد على أن «التوجه الحوارية هو، بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي. آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعدوية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهمك بوساطة الخطاب الأول»^{٢٢}، وبذلك يكون كل خطاب داخلاً شاء أم أبي منتجه في علاقة من التحاور

نصوص دستوفسكي أنموذجاً لها، والتي عدّها الرواية الفضلى بالنسبة إليه؛ حيث تمثل قفزة نوعية في مجال كتابة الجنس الروائي، وهي النصوص الروائية الحافلة بتعدد الأصوات واستبعاد الذات الكاتبة، فقد جعل باختين من دستوفسكي رائداً لهذا النمط من كتابة الرواية التي تسمح بإدخال عدد من أنماط الخطابات في حالة من الصراع دون أن يكون هناك تحيز إلى نمط دون آخر.

- والثاني: هو الرواية المونوفونية (Monologic) ممثلاً لها بكتابات تولستوي ومدام دو لا فاييط، وهي النصوص التي يتجسد أو يغلب عليها الصوت الوحيد وهو صوت مبدعها، فيبدو النص نصاً يسير على خط ووتيرة واحدة تقوده رؤياً المبدع فقط على عكس الرواية البوليفونية التي تأتي زاخرة بالأصوات المتخامة والمتصارعة. إن النوع الأول من الرواية - وبحسب تحليل باختين- يتضمن خليطاً من الأصوات من بينها صوت المؤلف؛ حيث يكون صوته ضمن «الأصوات المتعددة والمتعارضة منذ بداية الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماماً تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الأيديولوجي في شبه حياد تام»^{٢٩}، في حين أن النوع الثاني يسيطر عليه صوت المؤلف أكثر ورؤيته وتطلعاته وأيديولوجيته، ولا يكون حيادياً على نحو ما في الرواية الديالوجية.

لقد كان الهاجس الأول الذي يسيطر على كتابات باختين محاولته تأسيس

المؤسلبية بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة إليها.

- الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً، بل عليها (أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بوشرت عليها)^{٢٧}.

ومن خلال هذه الصيغ يؤكد باختين على أن الخطاب الأدبي الوحيد الذي يتمتع بالصوغ الحوارية هو الخطاب الروائي؛ حيث «يعيش وعي المبدع في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين الحاملة لوجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال تأويله اللفظي، فيبحث وعيه في خضم هذا العالم عن طريقه، معيداً تشكيله ومؤسلباً أساليب الآخرين، لينتج بعد ذلك خطاباً أدبياً لا يحمل صوته ونظراته للعالم فحسب، وإنما المنظورات الغيرية الدلالية والخلافية التي تتجاوز وتتجاوز مكملة بعضها البعض»^{٢٨}، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى طبيعة كتابة هذا الجنس الأدبي الذي يزخر بتعدد الأصوات وتصارعها، والخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة الجمعية للمبدع.

ميز باختين في دراسته جنس الرواية بين نوعين أساسيين منها، فذهب إلى أنه يوجد خطان أسلوبيان للرواية الغريبة وعلى وجه الخصوص الأوربية، وهما:

- الأول: يتمثل في الرواية البوليفونية (Dialogic) وقد جعل باختين من

إدراج التعدد اللغوي وتعدد الملفوظات في الخطاب الروائي، وبذلك يتحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت، يذهب باختين في هذا الصدد إلى أن «الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية والساخرة، والبارودية، وفي الخطاب التكسيري للساد وللشخص، وأخيراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة»^{٢٦}، بمعنى أن الرواية تجعل من هذه الأشكال والأنماط تتعايش وتتفاعل وتتجاوز في فضاء النص، فتمتزج بروح الكاتب وأفكاره التي يحاول طرحها فتصبح كامنة ومضمرة في زخم هذا التفاعل والتجاوز، فالتعدد اللغوي هو خاصية يتميز بها كل خطاب روائي، وبذلك تكون الرواية جنساً يقوم على تعدد الأجناس التعبيرية المتخللة.

أشار باختين إلى تعدد الملفوظ في الجنس الروائي وذلك من خلال الحوار الداخلي الذي تقيمه لغة الرواية مع لغات أخرى، وقد حدد باختين صيغ هذا التعلق على النحو الآتي:

- «الأسلبة: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه: (فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل...).

- التنوع: نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته "الأجنبية" المعاصرة (كلمة، صيغة جملة...).. متوخياً من وراء ذلك أن يختبر اللغة

النصوص الأدبية وعلى وجه الخصوص الخطاب الروائي، وبذلك كانت أفكاره بمثابة حجر الأساس الذي بنت عليه كريستيفا مشروعها لتحت مصطلح "التناص" في دراساتها النقدية، فقد ذهبت إلى أن «العمل التناصي هو» اقتطاع "وتحويل" ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين ١٩٦٣ "حوارية" وتعددية الأصوات Polyphonic- Dialogisme «٢٢، يتجلى لنا من خلال هذا المفهوم المبسط الذي قدمته كريستيفا لمعنى العمل التناصي أنها أوردت المفاهيم المفتاحية التي اعتمد عليها باختين وأعلنت تبنيها، فجعلت من التناص مقابلاً لمفهوم الحوارية.

لقد اعترفت كريستيفا بفضل باختين في التطوير النقدي لمفهوم التناص في إطار جماعة "الشكلانية الروسية"؛ حيث عمل باختين على توسيع «مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها القصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية»٢٣، لذلك نجده ينتهي في دراسته للخطاب الروائي إلى أن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يعيش دوماً في حالة صيرورة وتكون، وما زالت قيد التشكل باعتبارها جنساً أدبياً مستقلاً يستقي من كافة الأجناس الأدبية الأخرى، ويستقل بخصائصه التي تحقق تميزه وفرادته بين هذا الجمع من الأجناس التعبيرية الأخرى.

قدمتها الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، والتي تعد إنجازاتها النقدية منجرًا ومنعطفًا مهمًا في التأصيل والتأسيس لهذه النظرية، خصوصاً تلك الأعمال التي استفادت فيها من المدونة النقدية التي قدمها باختين في دراسته للخطاب الروائي واجتراحه لمصطلح الحوارية، فقد بنت كريستيفا على ما قدمه باختين من إشارات أولية لفحوى مفهوم التناص الذي تبنته فيما بعد في دراساتها النقدية؛ حيث قدمت توضيحاً منهجياً للفكرة في نهاية الستينيات، وتبنت عدداً من طروحات وأفكار باختين في تحليله لجنس الرواية كما عملت على تطويرها وتطويعها وفق رؤى وأفكار نقدية جديدة تُشكك في جدوى الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها البنيوية.

وقد أجمع عدد كبير من النقاد والدارسين، في حقل الدراسات النقدية الحديثة، على أن كريستيفا تعد أول من ابتدع مصطلح "التناص" في دراساتها النقدية التي قدمتها بين سنتي ١٩٦٦م و ١٩٦٧م؛ حيث «قدمت تأطيراً مفهوماً لهذه الفكرة في مقال لها عن "ميخائيل باختين" صدر عام ١٩٦٦ بعنوان "الكلمة والحوار والرواية"، ومقالات وكتب أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ حتى أوائل السبعينات»٢٤، فقد استفادت كريستيفا من جهود باختين النقدية وأشارت إلى ذلك في عدد من المواضع في كتاباتها النقدية.

وترى كريستيفا أن باختين، وإن لم يوظف مصطلح التناص في أبحاثه ودراساته النقدية، إلا أنه يعد أول من أكد على الطابع الحوارية الذي يكتنف

مرحلة ما بعد الشكلانية التي خرج عنها، لصرامتها في التركيز على المادة الشكلية مجحفة بذلك حق المضمون، فقد «أفاد باختين من جهود الشكلين الروس، ثم أعلن القطيعة الإستيمولوجية معها ليثمر تأمله كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" سنة ١٩٢٩، ويعلم عن إرساء ما يعرف بمبدأ الحوارية هذا الإرث المعرفي الذي تبنته جوليا كريستيفا، فيما بعد واستثمرته في ضوء مصطلح التناص»٢٥، فكثيراً ما كان باختين يأخذ على الشكلانيين الروس نظرتهم القاصرة للعمل الأدبي على اعتبار أنه ليس سوى مجموعة من البنيات اللغوية مستقلة بذاتها؛ حيث قاموا بوصفها والافتقار على ذلك، على أنه غاية العملية النقدية وهدفها.

لذلك حاول باختين أن يقيم نوعاً من التوازن من خلال الانطلاق من بنية العمل الأدبي التي نظر إليها بوصفها فضاء واسعاً للقاء وتفاعل المادة الروائية بالشكل والمضمون، والتركيز على دراسة اللغة التي تعد المادة الأولية لأي جنس تعبيرية، فانتقل بذلك في دراسته من الحوارية إلى التعددية الصوتية أي من الديالوجية إلى البوليفونية، ومهد بذلك لجبل النقاد من بعده إلى الاهتمام للعديد من النظريات والآليات التي تأسست على رؤى وفكر هذا الناقد الروسي الذي كانت له يد السبق في العديد من الأفكار والمفاهيم التي تشتمل عليها النظريات النقدية المعاصرة اليوم.

جوليا كريستيفا واجتراح مصطلح التناصية Intertextuality :

تتمثل المحطة الثانية لصيرورة تكون نظرية "التعالى النصي" في الجهود التي

الطبيعة المطاطية المتشعبة؛ حيث نجد عند الأسلوبى والتداولى والسميوطيقى والتفكيكى والبيوطيقى، وبذلك تعددت زوايا النظر للمصطلح والمقاربات التى قدمها نقاد كل اتجاه له، واختلفت «تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعاليته النقدية؛ إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقى، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التى تتحكم في نصية النص»^{٢٨}، وعلى الرغم من هذا التعدد إلا أن مصطلح "التناص" استطاع أن يظل محافظاً على وظيفته النقدية، بوصفه مفهوماً مستقراً ومصطلحاً منضبطاً في الدرس النقدي الحديث.

لقد كان لكل ذلك الأثر الكبير في إثراء توظيف هذا المصطلح في عدد من الاتجاهات النقدية المختلفة، ومن ثم توسيع دائرة النظر إليه، وذلك تبعاً لاختلاف طريقة توظيفه من ناقد لآخر، فالتناص كمصطلح ذو «صيغة معرفية تهدف إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمه. فالنص ينطوي على أبنية متعددة متنوعة متجددة متوالدة بلا توقف»^{٢٩}، ذلك لأن أي نص لا يولد من عدم ولا يأتي من فراغ، بل دائماً ما نجد له علاقة وطيدة مع حشد من النصوص الأخرى، وبذلك، حاولت كريستيفا أن تستثمر فكرة مصطلح التناص في قراءة جديدة للكتابة الأدبية.

تذهب كريستيفا في كتابها "السميوطيقا" Semiotike إلى أن "التناص" لا يعني مجرد التقاء عدد من

الأدبي؛ حيث كان يُنظر إلى النص على أساس أنه عبارة عن بنية مغلقة وكيان مستقل بذاته عن كل سياق خارجي، فظهر مفهوم "التناص" الذي يُعد من المفاهيم «التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في الكثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي»^{٣٠}، فهذه الفترة شهدت تطوراً حاسماً في مسار النظرية النقدية الحديثة؛ حيث نقضت أغلب الأفكار التي تأسست عليها مرحلة ما قبل البنيوية.

أشارت كريستيفا إلى الفكرة الجوهرية التي قام عليها مصطلح "التناص" في دراسة لها نشرتها عام ١٩٦٩م تحت عنوان "Word, Dialogue and Novel" فذهبت إلى أن «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى»^{٣١}، وانطلاقاً من هذه العبارة الموجزة التي تعكس رؤية كريستيفا لطبيعة النص الأدبي يتجلى لنا أن فكرة التناص قامت على مبدأ هدم ورفض مقولة النص المغلق على ذاته، من خلال دحض المفاهيم التي عملت البنيوية على ترسيخها في الدرس النقدي الحديث، وذلك من خلال تأكيد كريستيفا على رؤيتها للنص بوصفه التقاء لعدد من النصوص المتقاطعة، والمتوالدة لخلق نصوص إبداعية جديدة.

ومن هنا احتضى النقاد الغربيون بولادة مصطلح التناص، وتلقفته مجموعة من الاتجاهات النقدية الحداثية المختلفة، وحاولت تشغيله في الحقل الخاص بها، ولعل هذا أبرز ما يميز هذا المصطلح ذا

إن ما يميز هذه المرحلة لتشكيل نظرية "التعالي النصي" هو الانتقال المنهجي من مفهوم "الحوارية" الذي أسس له باختين في دراساته للخطاب الروائي، وعلى وجه الخصوص في أعمال الروائي دستوفسكي، إلى مصطلح "التناص" الذي تبلور على يد كريستيفا؛ حيث يؤكد على ذلك مارك انجينو Marc Angenot الذي ذهب إلى «أن كلمة التناصية اخترعتها، إن استطلعنا القول جوليا كريستيفا في كثير من المحاولات المكتوبة بين عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧ ظهرت في مجلة Tel quel ومجلة Critique التي أعيد نشرها في Semeiotike. وفي كتابها نص الرواية Le Du Textedu Roman وفي التقديم لكتاب دوستوفسكي لباختين»^{٣٤}، فمن خلال هذه الأبحاث حاولت كريستيفا أن تجعل من "التناص" مصطلحاً متجاوزاً لمفهوم الحوارية الذي أشار إليه باختين.

وينبغي الإشارة إلى أن مصطلح التناص ولزم من طويل ظل محروماً من الخلفية التاريخية وخصوصاً عند القارئ الفرنسي على حد زعم انجينو، ولعل ذلك راجع إلى أن كثيراً من أعمال باختين الصادرة منذ عام ١٩٢٩م لم تتم ترجمتها إلا في عام ١٩٧٧م، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإنجليزية، فأعمال باختين لم تترجم إلا في وقت متأخر، فقد قضت هذه المؤلفات خمسين عاماً حتى تُرجمت على أيدي نقاد فرنسيين، وبعدها تم ترجمتها للغة الإنجليزية^{٣٥}.

فكان ميلاد هذا المصطلح الجديد في الدرس النقدي الحديث في أواخر الستينات الأثر الكبير في تحول مسار رؤية الخطاب النقدي الحديث للنص

النصوص فقط، أو أنه مجرد استعادة نص لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، فهو مصطلح شديد الاتساع، فليس الإيحاء allusion، المحاكاة الساخرة parodie، المعارضة pastiche، وحدها تعود إلى "التناص"، بل أيضاً كل شكل من أشكال التذكر reminiscence، إعادة الكتابة recriture، وكذلك أشكال التبادل التي يمكن أن تقوم بين نص ومجموع اللغة المعاصرة له^{٤٠}، فالأدب ما هو في نهاية المطاف إلا مجموعة من التناصات التي تنشأ بين عدد من النصوص، وتعبّر عن المخزون الثقافي والحضاري الذي يمتلكه منتج النص، ومن هنا يمكننا أن نعد "التناص" مكوناً أولياً من مكونات أي نص أدبي وإبداعي، وذلك تأكيداً على المقولة النقدية التي ترى أن الأدب يحاكي الأدب، وأن أي نص أدبي يستدعي بالضرورة نصوصاً أخرى ويدخل معها في حالة توالد وتناسل وتفاعل.

ارتبط مصطلح "التناص" في المشروع النقدي لكريستيفا بالإنتاجية النصية: «بمعنى أنه مرتبط عندها بالنص المولد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلفها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق»^{٤١}، وبذلك يصبح النص هو إعادة إنتاج لنصوص أخرى قد تكون سابقة عليه أو معاصرة له، فمن خلال هذه النصوص السابقة يتم ولادة وخلق نصوص جديدة، والتي يتم فيها خلق عوالم تخيلية جديدة، ومن هنا يمكننا أن نعد مصطلح "التناص" بمثابة قفزة منهجية تم الانتقال فيها من مفهوم الحوارية إلى مفهوم التناص الذي يؤكد على انفتاحية النص الأدبي على النصوص والخطابات الأخرى.

فقد جعلت كريستيفا من مصطلح "التناص" مقابلاً لمفهوم "الحوارية" التي شيدها باختين على جنس الرواية بالأساس، في حين أن كريستيفا جعلت من التناص مفهوماً واسعاً يشمل جميع الخطابات الأدبية سواء أكانت شعراً أم نثراً، ومن هنا أحدثت كريستيفا نقلة نوعية على مستوى الخطاب النقدي في رؤيته لكل الأجناس الأدبية؛ حيث حقق مصطلح "التناص" التحول من «النسق المغلق أو الوجود المكتفي بنفسه أو البنيات الموجودة ذاتياً إلى فكرة النسق المفتوح والوجود الذي ينتمي إلى موجودات أخرى والبنيات التي يتم تشييدها من بنيات أخرى»^{٤٢}، ففكرة النسق المفتوح وبحسب ما ذهب إليه عدد من النقاد الذين يمثلون مرحلة ما بعد البنيوية تشمل كلاً من الشعر والنثر؛ بحيث يكون النص الأدبي مفتوحاً على عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، كما يكون مفتوحاً على المقروء الثقافي ومرتبباً ببيئة حضارية تحمل ذاكرة تاريخية خاصة بها. انطلاقاً مما تقدم، يتجلى لنا أن الكتابة الأدبية هي بمثابة إعادة إنتاج لنصوص أدبية قديمة؛ حيث تصبح العلاقة بين هذه النصوص قائمة على الإنتاجية والتفاعلية، والتحاوّر أو الهدم والبناء، ولعل هذه الفلسفة الخاصة بكتابة النصوص والتي حاولت كريستيفا التأكيد عليها من خلال التوسل بمفهوم الإنتاجية؛ حيث يصبح النص إنتاجية بمعنى أن أي نص يتم إعادة إنتاجه وصياغته من خلال عدد من النصوص السابقة عليه، ومن هنا ارتبط مفهوم "الإنتاجية" في مشروع كريستيفا النقدي بمصطلح "التناص".

تذهب كريستيفا إلى أن "التناص"

يعد أحد أهم مميزات النصوص، والخاصية الأساسية التي تقوم عليها، فهو بمثابة «قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً؛ ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة Alter jonetions ذات طابع خطابي»^{٤٣}، وانطلاقاً مما ذهبت إليه كريستيفا يصبح النص مجرد تقاطع عدد من النصوص وتداخلها مع بعضها البعض، فالتناص هو قدر حتمي تمر به كل النصوص الإبداعية، فلا وجود لنص وجد من عدم، ولا وجود لنص لا تربطه أية علاقة بنصوص أخرى سواء أكانت علاقة ظاهرة أو خفية، فالنصوص الأدبية تستدعي نصوصاً أخرى سواء أكان ذلك بقصدية واعية من المؤلف أو من غير قصد، وتدخل معها في حالة من التفاعل ومن ثم الهدم والبناء، فكل نص ينبني على أنقاض النصوص السابقة عليه.

وتصرح كريستيفا في رؤيتها لمفهوم النص من خلال عدد من أبحاثها التي قدمتها في حقل الدراسات السيميائية بأن النص هو عبارة عن «جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (اللغة Langue)، بواسطة الربط (التعاقب) بين كلام تواصلية (Parole) يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من المفوضات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

١- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هادمة/ بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

المشارب النقدية التي تلقت مصطلح "التناص"، قد ساعدت على إثراء توظيف هذا المصطلح، وبالرغم من الخلط بينه وبين عدد من المفاهيم الأخرى إلا أن «مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وأنظمة إشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيداً في الفعل الإجمالي عن تلك المفاهيم ومنفرداً في العملية التحليلية والتركيبة أثناء إجراء التطبيق»^{٤٩}، فكل مفهوم من هذه المفاهيم يختلف بطبيعة الحال عن غيره، وذلك لاختلاف الظروف التاريخية والإبستمية التي نشأ فيها كل منها.

بعد سنوات من تبشير كريستينا بمصطلح "التناص" في المؤسسة النقدية الغربية، ظهرت مرة أخرى لتعلن عن تخليها عنه؛ حيث فهم من قبل كثير من النقاد والدراسين بشكل خاطئ، فقد «أقلق كريستينا كثيراً الممارسات المبتذلة من قبل النقاد التي أحالت التناص إلى مجموعة من نقد المصادر والتأثيرات، ودفعها إلى استبداله بمصطلح النقل أو التحويل»^{٥٠}، فأكدت على البعد التحويلي الذين يتمتع به مصطلح التناص باعتباره «تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمة لنصوص مختلفة»^{٥١}، فالتناص بذلك ليس مجرد علائق بين نصوص بل يخضع هذا المصطلح للنصوص إلى عمليات تحويل وصهر فيما بينها.

وربما كان ذلك راجعاً بالأساس إلى الخلط واللبس الذي وقع بين مصطلح التناص ودراسة التأثير والمصادر، فقد وقع كثير من النقاد الذين حاولوا مقارنة المصطلح في هذا الإشكال المنهجي.

من الاتجاهات والتيارات النقدية الأخرى، فمذ «ظهوره، وهو يتحرك طليقاً وبحرية، وبشكل ما متعاليًا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة، الكبرى أو الصغرى. يشغل به البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبية والتداوالي والتكيكي»^{٥٧}، فقد حاول أصحاب كل اتجاه وتيار، على الرغم من التناقضات التي قد تنشأ بينها أن يزجوا بهذا المصطلح ضمن دراساتهم، وذلك من خلال توظيف الفكرة التي انطلق منها هذا المصطلح والخلفية المعرفية التي ترى أن النص قائم على أساس علاقات ظاهرة وضمنية بين عدد من النصوص، وهذا ما جعل من مصطلح التناص مصطلحاً يشوبه كثير من الغموض واللبس، وذلك لعدم التمكن من ضبط حدوده.

إن الغموض واللبس الذي رافق مصطلح التناص منذ أن أعلنت كريستينا ولادته في الدرس النقدي الحديث راجع بالأساس إلى أمرين اثنين:

- تعدد المشارب النقدية التي تلقتته وحاولت أن توظفه وفق رؤى الاتجاه النقدي الذي تعمل به ووفق رؤية هذه الاتجاهات لطبيعة النصوص الأدبية، فأدى ذلك إلى «إشكال أو التباس مفهومي يجعل منه مصطلحاً فاقداً لدلالته أحياناً أو أن دلالاته مرتبطة بتوظيف الناقد له ورغبته في أن يكون ما يريد»^{٥٨}.

- التشابه والخلط الكبير بين مصطلح "التناص" وعدد من المفاهيم النقدية الأخرى التي تعنى برصد العلاقة بين النصوص الأدبية، كالسرقات، والأدب المقارن، ودراسة المصادر، والمتنافة». وبالرغم من ذلك كله فإن تعدد

٢- إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناهى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»^{٥٤}.

من خلال هذا المفهوم الذي أوردته كريستينا، يمكننا أن ندين لها بوضع عدد من المصطلحات الإجمالية التي شكلت نظرية النص أو علم النص فيما بعد، والتي يعد مفهوم التناص واحداً من مفاهيمها، والتي حاول بارت معها صياغتها، فقد سعى كل من بارت وكريستينا وعدد من أقطاب جماعة "تل كل" Tel Quel إلى إرساء نظرية جديدة في الدرس النقدي عُتيت بالنص وتفاصيله أطلقوا عليها "نظرية النص" أو "علم النص".

كانت الانطلاقة لمصطلح "التناص" كمصطلح جديد في الدرس النقدي الحديث من حقل الدراسات السيميائيات؛ حيث انطلقت كريستينا من هذا الحقل في صياغتها لمصطلح التناص في مشروعها النقدي، فقد كان الحقل الذي كانت تشغل به، وتسعى فيه جاهدة لإنشاء «منهج سيميائي جديد، هو السيماناليز sèmanalyse»، تخالف به سيميائيات الاتصال، وسيميائيات المعنى»^{٥٥} ليكون "التناص" بذلك رمزاً جديداً يحرك دينامية القراءة والكتابة، وليكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستينا إنتاجية^{٥٦}، بذلك يكون كل نص ما هو إلا إعادة إنتاج منتج في حلة جديدة، بمعنى أن كل كتابة أدبية ما هي إنتاج كتابات أخرى، فالنص يحيا بداخله عدد كبير من النصوص المضمره التي يتفاعل ويتجاوز معها.

لقد تلقت مصطلح التناص مجموعة

ومن النقاد الذين تحدثوا عن فكرة هذا المصطلح في المشهد النقدي آنذاك، أحد أهم أقطاب جماعة تل كل Tel Quel الفرنسية وهو فيليب سولرس Philippe Sollers، وذلك ضمن حديثه عن النص وماهيته وكيفية تقاطعه مع النصوص الأخرى؛ حيث «يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو الوقت نفسه إعادة قراءة (لها) وتثبيت (لها) وتكثيف (لها) وانتقال (منها) وتعميق (لها)»^{٥٢}، فمن خلال هذا التصور الذي قدمه سولرس لطبيعة النص نجده يقدم جوهر فكرة "التناص" بطريقة عامة، فيؤكد على الطابع العلائقي الذي يكتنف النصوص؛ بحيث يصبح النص بمثابة مجموعة من النصوص المتقاطعة والمتداخلة فيما بينها، لتكون نصاً إبداعياً جديداً يغتذي من النصوص السابقة له ويتعايش معها، كما يحاول في ذات الوقت الخروج عليها لتحقيق فرادته وتميزه عنها.

يزعم مارك انجينو أن سولرس هو من كان وراء مصطلح "التناص"، وقد قدم انجينو مقالة موسومة بـ "التناصية"، والتي كانت بمثابة تتبع تاريخي لولادة مصطلح التناص في حقل الدراسات النقدية؛ حيث عمد إلى تتبع ظهوره وتطوره بمنهج واضح ودقيق، ومن هنا اكتسبت هذه المقالة أهميتها؛ حيث تعد مرجعاً أساسياً لهذا الموضوع.^{٥٤}

لقد كان مصطلح "التناص" يسعى في الأساس للوقوف على ماهية خواص الخطاب أو النص الأدبي، والكيفية التي يتشكل أو يُكتب بها أي نص إبداعي، ولعل هذا هو ما أخذت على عاتقها جماعة تل كل البحث والكشف عنه، والتي تعد

النص، فخرجت بحصلية مصطلحية جيدة ومهمة؛ حيث أدرجت مصطلح "التناص" ضمن إشكالية "الإنتاجية"، كما أحدثت قفزة منهجية على ما قدمه باختين الذي أقام فكرة التناص بشكل أساسي على جنس الرواية مستبعداً بذلك الشعر، فجاءت كريستيفا لتحطم هذه الرؤية ولتشمل مصطلح "التناص" كلاً من جنسي الشعر والسرد، على اعتبار أن "التناص" خصيصة لكل عمل أدبي وإبداعي.

المقاربات الأولى لمصطلح التناص في كتابات بعض النقاد:

تمثل حقبة السبعينيات من القرن الماضي المرحلة الثالثة لصيرورة تشكل نظرية "التعاليات النصية"، وذلك من خلال المقاربات الأولى التي قدمها النقاد لمصطلح التناص، بعد أن أعلنت ولادته كريستيفا، وبذلك هاجر مصطلح "التناص" من كتابات كريستيفا وأعمال جماعة Tel Quel إلى كل مكان، ولقي المصطلح عناية فائقة في أوساط المشهد النقدي آنذاك، وحظي بتأويلات مهمة عملت على تطويع المفهوم وصلته من قبل النقاد والدراسين.

وكما ذكرت آنفاً فإن مصطلح "التناص" اشتغل به عدد من النقاد الذين ينتمون إلى اتجاهات وتيارات نقدية مختلفة، من هنا سنحاول تتبع انبثاق الحقل المفهومي للتناص في الخطاب النقدي، والكيفية التي انتشر بها في حقل الدراسات النقدية، وصيرورته في كتب النقاد واللسانيين، وأهم التغييرات والإضافات التي طرأت عليه.

لكن المطلع على الظروف التاريخية والأسس المعرفية التي قام عليها كل من التناص ونقد المصادر ودراسة التأثير يمكنه ملامسة الاختلاف الجذري بين كل منها، وبالرغم من هذا الالتباس المفهومي الذي وقع فيه التناص إلا أن قيمته النظرية وفعاليتها الإجرائية ظل يستمدها «من كونه يقف راهناً في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع تلاقحي التحليل البنوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة بوصفها نظاماً مغلقاً يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع بوصفه مؤشراً على ما هو خارج نصي»^{٥٢}، ومن هنا نلاحظ أن التناص كمفهوم قد أحدث نقلة نوعية في مستوى الخطاب النقدي، وتحديداً في فلسفة رؤيته للنصوص الأدبية وطريقة الكتابة الإبداعية.

انطلاقاً من كل ما تقدم، نخلص إلى أن هذه المرحلة الثانية تعد محطة أساسية ومفصلية في تكون نظرية "التعاليات النصية"، بل وتعد المحطة الأهم إن صح لمصطلح "التناص"، وتقدمها صكاً منهجياً لطبيعة فكرة هذا المصطلح الذي جعلت منه مقابلاً لمفهوم "الحوارية" الذي تحدث عنه باختين وبدا متشعباً في دراسته.

والمهم أن كريستيفا خرجت منه بإحداث تحول نوعي على مستوى الخطاب النقدي الحديث؛ حيث تم الانتقال مع مصطلح "التناص" من عصر البنوية والبنية المغلقة إلى ما بعد البنوية والانفتاح اللانهائي للنصوص، كما عمدت إلى ربط هذا المصطلح بعدد من المفاهيم الخاصة بدراسة علم النص أو نظرية

فدخل مصطلح "التناص" معه "نظرية القراءة والتلقي"×، التي تم فيها الانتقال نحو القارئ الذي يمثل القطب الثالث لمثلث الإبداع إلى جانب قطبي المؤلف والنص، ليكون بذلك إيذاناً لدخول مرحلة جديدة في تاريخ النظرية الأدبية؛ حيث تم تحول «مركز الثقل في عملية الإبداع من المؤلف والنص، إلى القارئ الذي يبدأ ميلاد فاعليته بموت المؤلف»٦٠، وبذلك تقود فكرة موت المؤلف إلى التناص، فالقارئ بقرائه للنص الأدبي يستدعي بطبيعة الحال مخزونه الثقافي وذاكرته التاريخية لسبر أغواره وفك شفراته، ويكون بذلك منتجاً آخر للنص من خلال النصوص المستدعاة.

ارتبط التناص ارتباطاً وثيقاً بل ومنطقياً بالقارئ أو المتلقي للنص، بوصفه قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص، وذلك بواسطة اتكائه على التأويلات اللانهائية، فلا يمكن الكشف عن التناص بين النصوص إلا إذا كان القارئ على علم ودراية بالتداخلات النصية بينها، فالقارئ بحسب ما ذهب إليه بارت مختلف «من نظرائه في نظرية التلقي، أن قارئه يتكون من عدد لا نهائي من الإشارات أو النصوص، إنه ليس مركزاً موحداً تثبتق منه المعاني والتفسيرات؛ بل هو بناء يتصف بالتشخت والتجمعية»٦١، بذلك يكون القارئ منتجاً آخر للنص من خلال محمولاته الثقافية والفكرية ووعيه بالتاريخ التي تعد مصادر قابعة في ذهن المتلقي، وتسهم تناصياً في تشكيل النص الجديد الذي يعيد إنتاجه ويمنحه وجوده. إن مصطلح التناص عند بارت ارتبط بفكرة موت المؤلف من جهة، ومن جهة أخرى أكد بارت على أنه يقضي

نسيج من الاقتباسات والاستشهادات. ويؤكد بارت على الطابع التناصي الذي يكتنف سائر النصوص الأدبية وذلك في تحليله لقصة "سارازين" لبلزك ضمن كتابه "S"/"Z"، فيذهب إلى أن «النص: فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً»٥٧، فكل نص هو في الأصل عبارة عن «نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»٥٨، بذلك يرجع بارت تشكل النص إلى أنسجة ثقافية متعددة لا حد لها، فعمل بذلك على فتح النصوص على آفاق وإحالات لا نهائية تعود مشاربها إلى ما يتمتع به المؤلف من محمولات ثقافية وذاكرة تاريخية يستدعيها عند بناء نصه. إن التناص كمصطلح عملت كريستيفا على إرسائه في الدرس النقدي، تحول بفضل الجهود التي قدمها بارت إلى ظاهرة عامة عليها جريان الكتابة الإبداعية، وذلك من خلال التحليلات التي قدمها بارت في دراسته "لنظرية النص"؛ حيث يقر بأن النص «مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لتقاطعات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض. ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر، إنه القارئ»٥٩، بذلك دخل مصطلح "التناص" مرحلة تعد من أهم مراحل الفكر النقدي عند بارت وهي التي تبنى فيها فكرته الشهيرة "موت المؤلف"، التي يرى فيها أن الكتابة وحدها هي التي تنتج الكتابة.

عمل بارت على تطوير مصطلح "التناص" وتعميقه، وكثف البحث فيه،

كريستيفا أحد أعضائها والصوت النسائي الوحيد فيها، فقد كان لها بصمة بارزة في هذا المجال، ففي السبعينيات من القرن المنصرم حاول عدد من النقاد خلخلة مفهوم التناص وتقديم رؤية واضحة له، فقد ظل هذا المفهوم تحيط به هالة من الغموض واللبس مما أدى إلى سوء فهمه واستخدامه.

ورد مصطلح "التناص" عند الناقد الفرنسي رولان بارت Roland Barthes في كتابه المعنون ب"لذة النص" الصادر عام ١٩٧٢م؛ حيث حاول بارت أن يقدم تعريفاً مبسطاً له حين قال: «إن التناص في حقيقته هو استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء أكان ذلك النص بروست أم الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون" الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»٥٥، من خلال هذه المقاربة التي قدمها بارت لمفهوم "التناص" تتجلى لنا رؤيته ماهية النص التي تتشكل من عدد لا نهائي من النصوص التي تتعاش في حلقات متواصلة وممتدة عبر العصور.

لقد واصل بارت ما بدأت به كريستيفا في رؤيتها لمصطلح التناص الذي أدرجته ضمن "نظرية النص" والتي يعد بارت أحد المشتغلين بها، فجاءت آراؤه متبينة للأطروحات التي قدمتها كريستيفا وداعمة لها؛ حيث يؤكد على أن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عسية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية؛ فكل نص ليس إنسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»٥٦، وبذلك يتفق مع ما ذهبت إليه كريستيفا من أن كل نص هو عبارة عن

أيضاً على مفهوم الأبوة للنص، وذلك من خلال انتمائه إلى «مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول، أو المصادر، التي ينحدر منها هذا النص. ذلك لأن البحث عن المصادر التي ينطلق منها النص، والمؤثرات الفاعلة فيه، يهدف إلى إشباع خرافة الأبوة، والتعرف على الأسلاف»^{٦٢}، بذلك جاء مصطلح التناص ليحطم هذه الرؤية الخرافية والمبتذلة لمفهوم النص التي تحصره بالبحث عن المصادر والتأثيرات، فالتناص «الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن (الأصول) الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار»^{٦٣}، بذلك تخلص النص من شرك البحث عن صورة من صور أبوة النص التي تسبقه في الوجود، وأصبح التناص مفتاحاً أساسياً لقراءة النصوص، وفهمها، وتحليلها، ومن هنا اكتسب القارئ فاعليته ومشروعيته في تفكيك النص وإعادة تركيبه وإنتاجه.

وينبغي الإشارة إلى أن ثمة اختلافاً كبيراً في مفهوم القارئ على مستوى "نظرية القراءة" بين كل من منظومة النقد الفرنسي وعلى وجه الخصوص في مرحلة ما بعد البنيوية والتي يعد بارت واحداً من نقادها، والنقد الألماني؛ حيث يكمن الاختلاف في محاولة «منظري التلقي في أن يركزوا على القارئ بدلاً من النص، بعكس نقاد ما بعد البنيوية الذين لا يركزون على القارئ فقط، بل على تنصيب القارئ»^{٦٤}، فالقارئ بحسب ما ذهب إليه بارت منتج ثانٍ لمعنى النص من خلال إدراكه لطبيعة العلائق التي تنشأ بين النصوص، فالقارئ هو الذي يضيف على

النص وجوده ومعناه.

ينتهي بارت في كثير من كتاباته النقدية إلى أن التناص «قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها؛ استجابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجتين»^{٦٥}، فالنص الجديد يقوم بهضم وتمثل النصوص السالفة، فيعمل على تحويلها وإعادة إحيائها بصور وأشكال مختلفة ربما تكون أحياناً عصية على الفهم، والارجاع، فقانون التناص حتمي لسائر النصوص وغير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة؛ حيث تفتح التناصات مع الذات الفائرة وتتقاطع مع ما يملؤها من نصوص.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن بارت لم يحد عن الطريق الذي رسمته كريستيفا لمصطلح التناص في الدرس النقدي، وعن رؤية كريستيفا لمفهوم النص الذي «يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص»^{٦٦}، فالنص بحسب بارت مكون من جيولوجيا كتابات؛ حيث يؤكد بارت على الدور التناصي الذي يلعبه القارئ في هذا الشأن، فألى جانب التناص الذي يُقيمه المؤلف في نصه مع النصوص، فإن القارئ من جهة أخرى يستحضر نصوصاً أخرى، وبذلك تصبح المسألة أكثر تعقيداً وغموضاً، ذلك أن التناص الذي يستحضره القارئ من مخزونه الثقافي قد يختلف عما قصده المؤلف أثناء الكتابة.

ومن النقد الذين كانت لهم جهود في نشر مفهوم التناص في الحقل النقدي، ومقاربتة تودوروف، وذلك ضمن مجال

اهتمامه بالكتابات النقدية التي قدمها باختين، وترجمته لكتاب باختين "البدأ الحواري" للفرنسية، فهو يشير في مقدمته إلى أن «أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالاً، هو حواريته dialogism أي ذلك البعد التناصي intertextual فيه»^{٦٧}، فمفهوم التناص يعادل عند تودوروف مفهوم الحوارية لباختين، وبذلك، فهو يعد أن جميع العلاقات التي تربط بين تعبير وآخر تدخل ضمن دائرة التناص.

ويقر تودوروف بأن "التناص" قانون تسيير عليه جميع النصوص بوصفها نسيجاً من الاقتباسات والإحالات اللانهائية، ويتفق مع بارت في صعوبة تحديد "التناص" فليس من السهل بمكان إرجاع التناص الذي يقيمه النص إلى أصوله أو إلى مرجعيته التي تكون منها؛ حيث «لا يستدعي النص الحاضر نصاً آخر بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطابية فإننا نجد أنسننا بإزاء وجه من وجوه تعدد القيم»^{٦٨}، لقد سار تودوروف على ما ذهب إليه كل من كريستيفا وبارت في تحديدهما لمفهوم التناص وتحليلهم له كظاهرة تنطوي عليها فلسفة كتابة النصوص الأدبية.

ومن النقد الذين حاولوا أن يجمعوا مصطلح التناص ضمن دائرة اشتغالهم النقدية بيير زيمبا Pierre Zima أحد أبرز ممثلي التيار السوسيو نصي، الذي «يسعى إلى بلورة علم اجتماع النص فيضفي على التناص مفهوماً سوسيوولوجياً، ويجعله حلقة وصل بين داخل النص، وخارجه، فيعيد النظر عن طريق تأويل التناص في علاقة النص بالمجتمع»^{٦٩}، بذلك وسع

النقدية الصادرة «عام ١٩٧٢ ضمن سلسلة "Theses el Travaux، نظريات وأعمال" في جامعة نانتر Nanterre محاولة في السيميائية الأدبية التي خصصها ميشيل أريفي للغات جاري Les Langages De Jarry»٧٦، والتي عرض فيها أنواع التناص في أعمال الكاتب الفرنسي ألفريد جاري انطلاقاً من حقل الدراسات السيميائية الذي يشغل به.

ويذهب أريفي في تعريفه للتناص على أنه مجموعة «النصوص التي لها علاقات بنص محدد»٧٧، وبذلك لم يبتد كثيراً من خلال تعريفه عن التعريفات التي قدمها النقاد قبله لمفهوم التناص، ولكنه انتهى في دراسته للتناص إلى نقطة مهمة في دراسة النصوص الأدبية، وهي أن «دراسة التناص يجب أن تحل محل دراسة النص، لأن التناص لا يهدف إلا إلى معرفة النص، فالمادة المعطاة هي النص. وإن المادة البنائية هي التناص، وتماشياً مع مسلمة هيلمسليف بأولوية البنائية على الموجود، فإننا هنا نعطي اهتمامنا الرئيسي للتناص»٧٨، بذلك حاول أريفي أن يحدث نقلة نوعية على مستوى دراسة النصوص الأدبية من خلال نقل دائرة الاهتمام من النص إلى دراسة التناصات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى بدلاً من التركيز على دراسة النص وحده، فدراسة التناص بطبيعة الحال تقودنا بشكل حتمي إلى الوقوف على تفكيك جزئيات النصوص.

كما استطاع مصطلح التناص أن يسافر ويهاجر خارج القارة الأوروبية التي كانت تعد المركزية في تصدير النظريات النقدية إلى القارة الأمريكية؛ حيث دعا

الجديد وعندئذ تصبح تابعة له لأنها جزء منه»٧٢، فكل نص وفق ما ذهب إليه جيني تكمن في أعماقه أصداء لنصوص غائبة ومضرة قابضة ضمن طبقاته.

كما يقدم جيني أيضاً اقتراحاً بتوسيع الحقل التناصي للنصوص، ليشمل بذلك كل «ما هو أدبي، كل الخطابات الاجتماعية، والفنون التشكيلية، والموسيقى وغيرها، وهو ما كانت تطمح إليه كريستيفا»٧٢، بذلك يحاول أن يفتح مفهوم التناص على السياقات الخارجية للنصوص والظروف المحيطة بها، مما ينتج عنه بلورة مفهوم التناص والنص أيضاً وفق رؤية الانفتاح اللانهائي على كل ما هو أدبي وغير أدبي.

من ناحية أخرى، ألح جيني على أن التناص كمفهوم نقدي يحدث على مستويين هما «الشكل والمضمون سواء بسواء من خلال المحاكاة والمحاكاة الساخرة والتمثيل والتوليف والسرقة الأدبية»٧٤، فالتناص قد يحدث على مستوى المضمون والأفكار كما قد يحدث على مستوى الشكل الذي يعمد إليه المؤلف في رسم نصه. وفي دراسة لجيني موسومة بـ "استراتيجية الشكل" حاول فيها طرح قضايا التناص من وجهة نظر شعرية، فأقر بأن أهمية التناص تكمن في قدرته على تقديم قراءات جديدة للنصوص الأدبية، وذلك من خلال إدراك معانيها وبنياتها، فلا يمكن إدراك معانيها وبنياتها إلا من خلال إدراك علاقتها مع الأنماط العليا أي البنى الأصلية السفلية الكامنة في قيعان النصوص»٧٥.

ومن الأقلام النقدية الأولى التي اشتغلت على مصطلح التناص الناقد ميشيل أريفي Michel Arrive الذي قدم تصوراً للتناص في عدد من دراساته

زيما دائرة النظر لمفهوم التناص من خلال تجاوزه العلاقات النصية التي تنشأ بين النصوص إلى العلاقة القائمة بين النص والمجتمع من خلال التركيز على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية في النص وكيفية تجليها، فقد نظر للتناص على أساس أنه مفهوم سوسولوجي بامتياز.

كما كانت للناقد يوري لوتمان Youri Lotman إسهامات في مقارنة مفهوم التناص؛ حيث عمد إلى تحويل «الجدال الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي على نحو أصبح معه مرتبطاً بعلاقات غير نصية، اتضح معها أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلاً وإنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة»٧٠، بذلك أقر لوتمان انفتاح النص الأدبي على السياق الخارجي، بما يتضمنه من بنيات مختلفة، فأكد على ضرورة إحالة النص إلى واقعه لكي يتسنى للقارئ القبض على أهم العلاقات التي يقيمها النص مع الواقع الذي تشكل فيه.

عمل الناقد لوران جيني Laurent Jenny على اقتراح إعادة تعريف التناص، وذلك من أجل تخطي الدراسات التي تركز على نقد المصادر ودراسة التأثير وتجاوزها، فيكون التناص بذلك عملاً «يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»٧١، بهذا المعنى يصبح التناص عملية لصهر النصوص في بؤرة مركزية أو ما يسمى بالبؤرة المزدوجة^x؛ حيث تختص هذه البؤرة بالنص الجديد، «فالتنصوص المنصهرة في هذه البؤرة تضيء النص

عن نظام النص دون النظر إلى محتواه، أو وظائفه الاجتماعية، أو النفسية، أو الأخلاقية»^{٨١}، بذلك يتجلى لنا أن مفهوم التناص ولد في مرحلة تحول حاسم في الفكر النقدي الغربي.

لقد كانت حقبة السبعينيات زاخرة بالمقاربات التي قدمها النقاد لمصطلح التناص الذين حاولوا استقطابه ضمن مشاريعهم النقدية، فقد نظر كل ناقد من خلال هذه المحطات التي حط عندها مصطلح التناص من وجهة نظره للمصطلح، وبذلك فالتناص يختلف من باحث إلى آخر من ناحية الممارسة النقدية، إلا أن هناك اتفاقاً على أن فكرة التناص جاءت «لتبعت الاضطراب في كل أنواع الترسيمات الإيسيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ومن المرجع التجريبي إلى التعبير "اللغوي" ومن الينبوع إلى التأثير المتلقى- من الجزء إلى الكل- من الرمز إلى التجلية، ولكي تضع في النص خيلته وسياحه موضع التساؤل. من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»^{٨٢}، من هنا أصبح التناص استراتيجياً يمكن من خلالها قراءة النصوص وتفكيكها وإعادة تركيبها وفق ما يملأ القارئ من نصوص، وما يتمتع به من مقروء ثقافي وذاكرة تاريخية يمكنه من خلالها تفتيت النص.

من مفهوم التناص إلى نظرية "المتعاليات النصية":

دخل مصطلح التناص في حقبة الثمانينيات من القرن الماضي مرحلة جديدة؛ حيث شهد تطوراً ونضجاً أكثر؛ وذلك من خلال الإسهامات التي قدمها

كريستيفا لمفهوم التناص والمتعلقة بإنتاج النص وعلاقته التي يقيهما مع النصوص التي سبقته، فمنذ أن أعلنت كريستيفا ولادة مصطلح التناص كمفهوم نقدي جديد، والمفهوم يتحرك بحرية وطلاقة، فقد تمت مقاربه انطلاقاً من تيارات واتجاهات نقدية مختلفة، كالسيمائية، واللسانيات، والأسلوبية والشعرية، وتحليل الخطاب، وجماليات التلقي، مما ترتب عليه الإقرار بتحول التناص من مفهوم نقدي إلى ظاهرة تكتنف النصوص قاطبة. ولعل ما يجمع بين هؤلاء النقاد على الرغم من اختلاف المشارب النقدية التي يُمثلونها نظرتهم للعملية الإبداعية أي الكتابة الأدبية أو النص على حد سواء، في أنه لا يكاد يخلو أي نص أدبي من اختراق عدد من النصوص له وتقاطعه معها وتسلسلها إليه، فلا وجود لعمل أو كتابة أو نص أو أثر كتب بمعزل عن الكتابات السابقة أو المقروء الثقافى والذاكرة التاريخية الخاصة بمنتج وميدع النص.

إضافة إلى كل ما سبق من جوانب هناك اتفاق بين هذه الكوكبة من النقاد وهو أن الغالبية منهم قد انتقل من مرحلة البنيوية وما تدعو إليه إلى ما بعد البنيوية التي دعت إلى تحرير النص من أسر الأفكار البنيوية التي تنظر إليه باعتباره نصاً مغلقاً، وكياناً مستقلاً بذاته، فكأن مفهوم التناص جاء ليخلخل هذه الأفكار التي انطلقت منها التيارات البنيوية، وما تقوم به البنيوية من تجاهل «للسياق الخارجي الذي يحيط بالعمل الأدبي، والاكتفاء بالنظر إليه من حيث هو بناء مغلق، وكيان منته بذاته، مكتمل بإطاره، في الزمان والمكان. وهي لا تهتم بغير الكشف

النقاد الأمريكي فريدريك جيمسون Fredric Jameson في عام ١٩٧٥م النقاد إلى مقاربة الأجناس الأدبية، انطلاقاً من فكرة مصطلح التناص ونظرتها للنصوص الأدبية، فقد عد التناص بمثابة المفتاح الذي يساعد على قراءة النصوص وفك شفراتها وسبر أغوارها من خلال الوقوف على شبكة العلاقات التي تقيهما النصوص فيما بينها، ولا تقف حدود التناص كمصطلح عند الكشف عن العلاقات بين النصوص بل الوقوف أيضاً على الأثر التحولي التي تقيمه النصوص على تلك النصوص الغائبة»^{٧٩}.

ومن الأعلام النقدية التي سعت لتقديم تصور دقيق لمفهوم التناص الباحث الأمريكي هنسن ليتش Leitch Vincent، وذلك في إطار تقديمه لمفهوم النص، فالنص بحسب ما ذهب إليه «ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتألف. إن شجرة نسب النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً، والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتماً: نص متداخل»^{٨٠}، بذلك يقر ليتش من خلال تعريفه للنص بحتمية التناص في سائر النصوص.

انطلاقاً مما تقدم، حاول كثير من الأعلام النقدية مقاربة مفهوم التناص لكن تعريفاتهم وعلى اختلافها ظلت تحوم حول الفكرة الجوهرية التي قدمتها

وحده هو الكفيل بإدراك التعالقات والتداخلات الحاصلة بين النصوص، وهذا ما سعى ريفاتير إلى توضيحه في تمييزه بين نوعين من القراءة، هما:

- المستوى الأول للقراءة: وهو القراءة الاستكشافية، والتي «تطلب كفاءة لغوية لاستشفار القصيدة عند قراءتها من البداية إلى النهاية»^{٩٠}.
- المستوى الثاني للقراءة: «حيث تتحقق الدلالة الشعرية التناصية، فإنه يتطلب الكفاءة الأدبية»^{٩١} إذ تقوم على معرفة القارئ بالأنساق الوصفية والموضوعات والأساطير مجتمعة، وبنصوص أخرى قبل كل شيء " حيث تقوم هذه الكفاءة الأدبية، ووفقاً للمتناص معه، بتغطية الثغرات أو التكتيفات في النص"^{٩١}.

إن مفهوم التناص بحسب ما ذهب إليه ريفاتير يلعب دوراً أساسياً ومهماً في «تمويه المعنى وتحويله نحو قابلية النص للتدليل، تبعاً لنوعية القراءة واختلاف القراء، كما يُبطل فكرة النقد الكلاسيكي الذي يرى على الدوام أن النصوص لها معانٍ محددة سلفاً من قبل الكُتاب»^{٩٢}، بذلك يمنح مفهوم التناص للنص عدداً لا نهائياً من المعاني والقراءات، ويدحض الأفكار النقدية الكلاسيكية في رؤيتها للنص والكتابة الأدبية، لذلك «فإن خاصية النص الجدير بالقراءة أنه لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. ولذا، فهو لا يتفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ. وكل تحقق إمكاناً دلاليّاً لم يتحقق من قبل»^{٩٣}، من هنا، تصبح كل قراءة لنص اكتشافاً جديداً؛ حيث يستكشف القارئ بعداً مجهولاً ومضمرّاً من أبعاد

الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية أم كانت غير أدبية، أن تنتج غير المعنى»^{٨٥}، وبذلك يمنح ريفاتير مفهوم التناص «طابعاً تأويلياً، غداً معه آلية خاصة للقراءة الأدبية، ومرتبته من مراتب التأويل الأدبي»^{٨٦}، فقد جعل منه آلية أساسية للكشف عن أدبية النصوص.

انطلاقاً مما تقدم، نلاحظ تبني ريفاتير لمفهوم التناص الذي جعله مستوى من مستويات تأويل النص الأدبي؛ حيث يعرف التناص على أنه «ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»^{٨٧}، وبذلك يتجلى لنا من خلال هذا التعريف الذي قدمه ريفاتير للتناص، أنه يحاول اقحامه ضمن إطار نظرية القراءة والتلقي الذي يكون فيها القارئ عنصراً أولاً في تأويل النص المقروء، بناءً على مدى إدراكه للعلاقات التي يقيمها هذا النص مع النصوص الأخرى، باعتبار أن «الظاهرة الأدبية جدلية بين النص والقارئ»^{٨٨}، فالتناص بهذا المعنى هو الذي يمنح القارئ القدرة على استحضار النصوص الغائبة القابعة في ثنايا النص المقروء، وتفكيك رموزه وشفراته.

إن إدراك العلاقات النصية التي تقيمها النصوص فيما بينها لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال القراءة؛ حيث «تستدعي على الأخص ذاكرة القارئ»^{٩٤} «التناصية»، والتي من دونها لا يكون أي نص قابلاً للقراءة»^{٨٩}، فالقراءة هي المفتاح الأساسي لفهم التناصات، والقارئ

عدد من النقاد، ولعل من أهمها الجهود والإنجازات التي قدمها كل من الناقدان ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre وجيرار جينيت Gerard Genette، والتي تتم عن جهود أكثر منهجية وتحديداً ودقة، سواء على مستوى التنظير أو الممارسة، وبذلك ستكون هذه المحطة الأخيرة التي سيتناولها هذا الفصل وهي محطة تكون نظرية «المتعاليات النصية» في صورتها النهائية ضمن الدراسات الشعرية.

لقد أسهم الناقد الأسلوبى ريفاتير من جانبه أيضاً بتوضيح مصطلح التناص في عدد من دراساته النقدية التي نشرها في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، منها كتبه «إنتاجية النص»^{٩٥} و«التعلق النصي»^{٩٦} و«أثر التناص»^{٩٧} الصادرة عام ١٩٧٩، وكتابه «سيمائية الشعر» الصادر عام ١٩٨٢، والتي حاول فيها تقديم تصور لمفهوم التناص، وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات وما تحتله من مكانة مهمة فإن مفهوم التناص بدا فضفاضاً فيها على حد زعم جينيت، الذي سيعمل على تعميق البحث أكثر لمفهوم التناص في عدد من كتبه^{٨٣}.

لقد تبني ريفاتير في كتبه الأخيرة وعلى وجه الخصوص الكتب التي كانت تتحدث عن الأسلوبية، وذلك باعتباره أحد أهم أقطاب الاتجاه الأسلوبى مفهوم التناص، واستخدمه استخداماً واسعاً، توصل من خلاله إلى إعطاء مفهوم التناص قيمة عملية، تختلف تمام الاختلاف عن النقد الفيلولوجي القديم للينابيع والمؤثرات الأدبية، مما لم يعد له أهمية كبيرة في وقتنا الحالي»^{٨٤}.

يؤكد ريفاتير على أن «التناص هو

النص.

إن أهم ما قدمه ريفاتير لتوسيع مفهوم التناص هو ما ذهب إليه من جعل مفهوم التناص مقابلاً لمفهوم الأدبية؛ حيث يطابق بين مفهوم التناص ومفهوم أدبية الأدب الذي صاغه المنظر اللغوي رومان جاكبسون Roman Jakobson، والذي يعني أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي "ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"، بل ويمتد توسيعه إلى أكثر من ذلك، فيجعله فضفاضاً ليشمل كل ما يصطلح عليه جينيت بالمتعاليات النصية، وهي تلك العلاقات النصية التي جعل منها جينيت موضوعاً لشعرية النصوص الأدبية^{٩٤}.

عمد ريفاتير إلى محاولة التفريق بين مصطلحين كثر اللبس والخلط بينهما، وهما مصطلح التناص والمتناص، «فالتناص Intertexte هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدتها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين. وليس الضروري الوعي بالتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. إن التناص له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله. إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التديل. بينما القراءة الخطية لا تحكم إلا إنتاج المعنى»^{٩٥}، انطلاقاً من هذا التفريق المنهجي بين المصطلحين، يتجلى لنا أن التناص هو مجرد الاستدعاء العفوي لتلك النصوص الغائبة التي تحتفظ بها ذاكرة القارئ، والتي تحضر بغير قصدية واعية، في حين أن التناص يتصف بالقصدية الواعية التي

تمكنه من ممارسة نقدية تأويلية للنص من خلال بُعديه المزدوج: العلائقي والتحويلي. إن الدرس النقدي الحديث لم يتوقف عند حدود مصطلح التناص كمفهوم حديث، أو عده ظاهرة أدبية تكتنف سائر النصوص، فلا يخلو نص من دائرة السقوط في التناص، بل كانت هناك عطاءات وإنجازات نقدية وجهود «في تأسيس خطوة علمية في تحويل التناص إلى طريقة أو منهج إجرائي له أدواته ووسائل تحليلية تساعد الناقد أو القارئ المتخصص في كشف البنى التحتية للنصوص وتعريه دواخلها»^{٩٦}، ولعل هذا ما عمد إلى تأسيسه الناقد الفرنسي جينيت في الدرس النقدي؛ حيث شهد مصطلح التناص على يده تطوراً كبيراً، ونضجاً وتوسيعاً على مستوى المفاهيم والممارسة النقدية.

ولذا، فإن من أهم الأقلام النقدية التي كان لها إنجازات مهمة في توسيع دائرة مصطلح التناص وتطويره، الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette في عدد من كتبه ودراساته النقدية في مجال الدراسات الشعرية، والتي يعرف فيها النص بعده مرة "طرساً" Palimpseste أو نصاً جامعاً Architexte، وكلا التعبيرين شكلاً عنوانين لاثنتين من كتبه^{٩٧}، والذي كان بمثابة مراجعات نقدية جادة لمفهوم الشعرية في الفكر الغربي، انطلاقاً من مبدأ الهدم والبناء والتأسيس؛ حيث يعمد إلى طرح مسألة تعدد من أقدم قضايا الشعرية في الغرب، وهي مسألة الأجناس الأدبية، كما يحاول اقتراح مفهوم مغاير للشعرية عما كانت عليه في دراسات الناقد الغربيين السابقة^{٩٨}.

عمد جينيت إلى مراجعة شاملة لمفهوم التناص عند الناقد قبله، انطلاقاً من تصور جديد لموضوع الشعرية، فبعد استقاداته من جل جهود الناقد السابقين، عكف على تطوير المفهوم حتى بلغ على يده مرحلة من النضج والاكتمال؛ حيث «وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع في كتابه "أطراس Palimpsestes"»^{٩٩} الذي أتاح له وضع نظرية متكاملة في كيفية قراءة النصوص وتقنياتها، والتي أطلق عليها اسم نظرية "المتعاليات النصية"، وجعل من مفهوم التناص واحداً من بين خمسة أنماط تُشكل هذه النظرية، بذلك استطاع أن ينقله من مجرد مصطلح، وظاهرة تكتنف سائر النصوص إلى نظرية خاصة للكشف عن التداخلات والعلائق النصية. شهد موضوع الشعرية الذي كان مدار اشتغال جينيت في مسيرته النقدية تحولات وقفزات منهجية عدة على يديه، فقد صرح في بداية كتابة Palimpsestes «إن موضوع الشعرية، كما قلت قبل فترة، ليس هو النص باعتبار تفرده وتميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد)، بل موضوعها هو جامع النص (L'Architexte) أو إذا شئنا القول: "النصية الجامعة للنص"، (وهو، تقريباً، بمعنى أدبية الأدب) أي: مجموع الأصناف العامة أو "المتعاليات Les Transcendantes" (أنواع الخطاب، طرق التعبير، أنواع أدبية... الخ) التي تجعل أي نص متميزاً»^{١٠٠}.

وكان قد صرح سابقاً في نهاية كتابه "مدخل لجامع النص" أن موضوع الشعرية لديه لم يعد مرتبطاً عنده بجامع النص، من خلال التمييز بين أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس

المشابكة والمُتداخلة في النص، ومن خلال هذه الشبكة من المتعلقات انتقل جينيت بموضوع الشعرية من النص إلى التعالي النصي الذي يَنْتُج عن هذه الأنماط الخمسة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن جينيت قام باستثناء نمط واحد من الأنماط الخمسة الأنفة الذكر من خاصية التداخل والترابط مع الأنماط الأخرى، وهو نمط معمارية النص مؤكداً أنه ليس «طبقة نصية، ما دام يرتبط بجنس النص، ويتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى ليجعلنا أمام ظاهرة أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح»^{١٠٦}، فمعمارية النص باعتبارها مرتبطة بالتنوع الأدبي، هي التي تقوم بتحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه أي نص، فيكون من شأنها كمنط متعال أن تعمل على توجيه أفق القارئ أثناء عملية القراءة.

وعلى الرغم من إقرار جينيت بالتداخل الحاصل بين هذه الأنماط (التناص، والميتانص، والتعلق النصي)، إلا أننا لو نظرنا إليها نظرة فيها كثير من التفحص والتعمق والتدقيق، لتبين لنا أن جميع هذه الأنماط تختلف من حيث طبيعتها وماهيتها، فمعمارية النص والتعلق النصي لهما طبيعة كلية. استشعر جينيت ذلك في حديثه عن «معمارية النص» عندما اعتبرها مختلفة عن باقي الأنماط. ونجد الشيء نفسه في التعلق النصي حيث تتم العلاقة بين نصين محددتين. وهذه العلاقة كلية لأنها يمكن أن تستوعب باقي الأنماط^{١٠٧}، من هنا، فقد جعل جينيت كلاً من التعلق النصي ومعمارية النص موضوعين مختلفين عن

- النص الموازي أو المناس Paratextuality
- الميتانص Metatextuality
- التعلق النصي Hypertextuality
- جامع النص أو معمارية النص Architectextuality ×

ولذا، فقد شكل التناص باعتباره مفهوماً إجرائياً «يقوم على تفكيك شفرات النصوص ومرجعيتها المباشرة أو المفترضة»^{١٠٤} البوتقة التي خرجت منها مجموعة من المفاهيم الإجرائية، التي تدور جميعها حول طبيعة العلاقة التي يمكن أن يقيمها أي نص مع النصوص الأخرى، فقد عد جينيت هذه العلاقات والوشائج التي تربط النصوص ببعضها البعض الخصيصة الجوهرية التي تميز طبيعة النص الأدبي، فمن خلال هذا الجهاز المفاهيمي الذي حاول إرساءه في الدرس النقدي، أسهم جينيت في تطوير دراسة النصوص الأدبية لما تحمله هذه المفاهيم من مقدرة على كشف جوانب شعرية النصوص.

ولم يكتف جينيت بتصنيف هذه الأنماط التي تتم من خلالها التداخلات والتعلقات النصية بين النصوص، فقد ذهب إلى أن هذه الأنماط الخمسة يمكن أن تنشأ بينها صلات وتعلقات وطيدة أيضاً، «فتوصل إلى أنها على الرغم من تنافرها فيما يتعلق بدرجات تجريدها، وإفصاحها عن نفسها، نفوذة فيما بينها، فما يقوم بين التناص والميتانص لا يمكن أن ينكر، وما يوحد بين النصية المصاحبة والنصية الجامعة لا يجحد»^{١٠٥}، فالترابط الذي ينشأ بين هذه الأنماط راجع إلى طبيعة النص باعتباره نسيجاً من الطبقات

الأدبية المختلفة، بل أضحت مرتبطة بدائرة أعم وأشمل، وهو ما أطلق عليه «بالتعاليات النصية»، التي أصبح معها جامع النص نمطاً من أنماطها، فقد أشار إلى أن النص الأدبي لم يعد يهيم إلا من حيث «تعالية النصي»، وأن يعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جليلة مع غيره من النصوص الأخرى^{١٠١}.

كرس جينيت جهوده في رحلته البحثية للوقوف على ماهية شعرية النصوص الأدبية، فكان كثيراً ما يبحث فيما يجعل من أثر ما عملاً أدبياً، ففي كتابه «أطراس» الصادر عام ١٩٨٢م، صرح جينيت بأن المتعاليات النصية التي يمتاز بها أي نص هي «كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى؛ فهو يتجاوز، إذن، ويشمل «جامع النص» وبعض الأنواع الأخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية»^{١٠٢}، من هنا، يجعل جينيت من موضوع الشعرية مقابلاً لنظرية المتعاليات النصية، فيؤكد على أن الشعرية لا تكمن في تفرّد النص، بل في العلاقات التي يقيمها أي نص مع نصوص أخرى، وذلك من خلال شبكة من المتعاليات النصية التي أشار إليها في كتابه.

ففي كتاب «أطراس» الذي أفرده جينيت للبحث في المتعاليات النصية، «وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، وإن جعل همه الأساسي يتركز على ما نسميه «بالتعلق النصي»^{١٠٣}، نجد، يُورد خمسة أصناف لهذا التعالي النصي الكامن في كل النصوص الإبداعية، فرتبها على النحو الآتي:

- التناص Intertextuality

بقية الأنماط الأخرى.

في حين أن كلاً من الأنماط الباقية -المناس والتناس والميتانص- تعد أنماطاً ذات طبيعة جزئية بخلاف النمطين السابقين، ويمكن أن تدرج ضمن نطاق كل من النمطين معمارية النص والتعلق النصي، «فالمناس -بغض النظر عن العتبات النصية- لا يُمكن أن يكون كلياً. إنه بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، ويُمكن قول الشيء نفسه عن المتناس والميتانص. إن حضورها جميعاً لا يتأتى إلا جزئياً. لذلك نجد هذه الأنماط قابلة لأن تستوعب داخل النص "التعلق"»^{١٠٨}، فالتعلق النصي باعتباره نمطاً ذا طبيعة كلية، يكون بين نصين محددين، الأول هو النص الأصل والرئيس الذي يتم التعلق معه، والثاني هو النص المولد والمتعلق بالنص الأصل، ومن خلال هذه العلاقة بين النصين المحددين، يمكن أن تدرج كل من الأنماط الأخرى ذات الطبيعة الجزئية، باعتبارها بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به.

لقد أسهم جينيت من خلال تقسيماته لطبيعة نوع العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها في وضع تصور نظري وعلمي دقيق، حاول فيه إبراز أهم نقاط تلاقي هذه الأنماط واختلافها، متجاوزاً بذلك معطيات الدرس النقدي للنقاد قبله حول مفهوم التناس، فقد «سعى إلى إنجاز عمل البُوطيقي لا البلاغي القديم، وهو يبحث في أنواع وعلاقات التعلق النصي. إنه يحاول أن ينظم مختلف الأشكال والعلاقات الكثيرة التي يُمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل أو يتعلق

بعضها ببعض»^{١٠٩}، وانطلاقاً مما تقدم، يمكننا الجزم بأن جينيت عمل على إرساء تعديل جوهرى في عمق نظريته لموضوع النص والتناس.

نخلص من كل ما سبق إلى أن أهم الجهود والإنجازات التي قدمها جينيت على مستوى النظرية الأدبية، هو محاولته تطوير موضوع الشعرية في كتاباته النقدية، ففي كتابه "مدخل لجامع النص" الذي أفرده للنمط الخامس من أنماط التعالي النصي، «قدم فيه معالجة دقيقة وجديدة لمسألة الأجناس الأدبية»^{١١٠}، وقد جاءت مغايرة عن مفهوم الشعرية في كتابات النقاد التقليديين، ويكمل جينيت في سعيه إلى تطوير مشروعه حول موضوع الشعرية فنجدته في كتابه "أطراس" يتراجع عما أقر به في كتابه المذكور آنفاً حول موضوع الشعرية، ليدخل بعض التعديلات والتطوير الذي أحدث تغيراً محورياً في أطروحاته التي قدمها سابقاً، فيجعل من المتعاليات النصية موضوعاً لشعرية النصوص الأدبية.

لقد عد جينيت النصوص الموازية أو ما يترجمه البعض بالمناس النمط الثاني من الأنماط التي تكشف شعرية النصوص، بل وتعد هذه النصوص الموازية من القضايا المهمة التي اشتغل بها جينيت وهو بصدد البحث في دائرة الشعرية ومفاهيمها، فقد خصص كتاباً كاملاً حول موضوع العتبات وعمل على توسيع دائرة الشعريات من خلال الالتفات إلى ما كان مهمشاً في الدراسات النقدية السابقة، فكان هذا الكتاب بمثابة التحول في النظرية النقدية الحديثة عن مسارها التقليدي في رؤيتها للنص الأدبي.

وبانتقال جينيت من شعرية النص إلى شعرية المناس أو النصوص الموازية^{١١١}، نجده كباقي السيميائيين والشعريين الذين انخرطوا في «مساءلة النص ومكوناته السردية، وكيفية بنيتها، منطلقاً من تعاريفه اللسانية والسيميائية، من كونه مجموعة من المفوضات اللسانية الدالة، وكمنطقة قابلة للحضر والتأويل»^{١١١}، وقد كانت هذه هي المحطة الأخيرة التي حط عندها جينيت مشروعه النقدي، فتوسع في دراسة العتبات باعتبارها مصاحبات نصية تعمل على إنتاج معنى النص وتوضح دلالاته.

إضاءة مفاهيم الأنماط الخمسة "المتعاليات النصية":

وانطلاقاً من أن تحديد المصطلحات والمفاهيم هو مسألة في غاية الأهمية، وضرورة لضبط وتنظيم العملية الفكرية والتحليلية والتفسيرية، وتأطير الممارسات النقدية في سياق منهجي منظم، باعتبار أن المصطلحات مفاتيح العلوم، وثمارها القسوى على حد زعم كثير من الدراسين، وتأكيداً على ما ذهب إليه الناقد جابر عصفور في أن أصعب شيء في تأييد العقل البشري هو تحديد المفاهيم والمصطلحات^{١١٢}، فقد حاول جينيت في صياغته لنظرية "المتعاليات النصية" تقديم تصور معرفي لكل نمط من الأنماط الخمسة التي تتكئ عليها النظرية.

ولقد قدم جينيت تعريفاً لكل نمط من أنماط التعالي النصي في كتابه "أطراس"، والتي كان قد «رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد والشمولية والإجمال»^{١١٢}، وهي:

عنصري التشويق والإثارة، وبذلك يمكننا القول إن هذه النصوص الموازية ليست مجرد علامات نصية بكماء لا علاقة لها بالمتن.

وقد ميز عدد من الباحثين والدراسين في حقل السيميائيات التي تنظر إلى النصوص الأدبية بوصفها ممارسة دالة، بين قسمين من النصوص الموازية أو المناص، وذهبوا إلى تقسيمها على النحو الآتي:

• النص الموازي الداخلي Péritexte

• النص الموازي الخارجي Epitexte

فقد نظر الدارسون إلى النص الموازي الداخلي على أنه عبارة عن «ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطاً بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلاً الأولى من كتابه "عتبات" ١١٨، وبذلك يعد النص الموازي الداخلي هو كل نص محيط بالنص الأصلي ومرتبطة به، في حين أن النص الموازي الخارجي، ووفقاً لما ذهب إليه جنيت، هو عبارة عن «كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زمني أيضاً، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره ١١٩، وبذلك استطاع جنيت من خلال كتابه "عتبات" أن يقدم تقسيماً إجرائياً ومنهجياً دقيقاً للنصوص الموازية.

الحرفية والعلمية، لكن أدنى مجهود من طرف القارئ يمكن أن يوصل إلى إقامة علاقة بين النص الحالي والنص الموجى إليه، بحيث لا يمكن فهم الأول فهماً دقيقاً دون إدراك العلاقة بينه وبين الثاني ١١٥.

- النمط الثاني: النص الموازي أو المناص x Paratexte:

هو عبارة عن «علاقة عموماً أقل وضوحاً وأكثر اتساعاً، يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتتويه والشكر، والشريط، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطاً متنوعاً» ١١٦.

ويقر جنيت في دراسته للنص الموازي أنه هو الذي يجعل من نص ما كتاباً قائماً بذاته «يقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة، أي: إنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطوؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: أخبار الدار على باب الدار. أو كما قال جنيت نفسه في شكل حكمة: "أحذروا العتبات" ١١٧، فهذه الأخيرة لا تصاغ اعتباراً من قبل منتج النص، بل نجدتها تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات التي يمكن أن توفر

- النمط الأول: التناص

Intertextuality:

وهو المصطلح الذي ابتدعته كريستيفا، «ثم أعاد جنيت صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل آخر» ١١٤، وبذلك، يتجلى التناص عادة كما يوضح جنيت من خلال ثلاثة مظاهر، وهي:

أولاً: الاستشهاد Citation: الذي يقابل الدرجة العليا لحضور نص في آخر حضوراً واضحاً وحرفياً سواء استخدم في ذلك علامات التنصيص أم لا.

ثانياً: السرقة الأدبية Plagia: وهي استعارة حرفية أيضاً، إلا أنها غير معلنة. ورغم تجذر مصطلح السرقة الأدبية في النقد إلا أن العديد من النقاد يتفادون استخدامه مقترحين مصطلح الاقتراض، أو مكتفين بالإشارة إلى عدم مناسبة المصطلح للظاهرة الأدبية الخاصة بتقاطع النصوص، يقول صاحب الأطراس "أليس في مثل هذا الموقف نزعة أخلاقية لم تستطع التخلص من رواسب القيم القديمة؟ أو ليس في ذلك ضرب لمفهوم التضافر النصي حيث حركة النصوص وتفاعلها؟ فما دامت هوية النصوص قد غابت، وما دامت قد اندثرت بحكم انصهار النصوص المتعددة فيه، فإن الكلام على سرقة بما تحمله الكلمة من شحنة تهجينية ظاهرة، يناقض مفهوم التضافر النصي.

ثالثاً: الإيحاء Allusion x: وتقل فيه

- النمط الثالث: الميئانص

Metatextuality:

هو عبارة عن علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره...، وهي علاقة غالباً ما تأخذ طابعاً نقدياً، وبذلك يمكننا أن نعتبره عملية إدماج للبعد النقدي في تركيبية النص الأدبي، وذلك من خلال تفعيل مستوى الكتابة عن الكتابة ١٢٠.

- النمط الرابع: التعلق النصي

Hypertextuality:

وهو النوع الذي خصه جينيت بالدراسة في كتابه "أطراس"، ويقصد به كل علاقة تجمع نصاً (ب) Hypertexte بنص سابق (أ) Hypotexte، فيكون النص (أ) هو النص الأصل، والنص (ب) النص المتفرع أو اللاحق؛ حيث تكون هذه العلاقة التي تربط بين النصين السابق واللاحق، إما علاقة تحويل أو محاكاة للنص الأصل، وقد وضع له جينيت مفهوماً عاماً أسماه بالأدب من الدرجة الثانية La Litterature au second degree ١٢١. لقد تناول جينيت وهو بصدد

الحديث عن نمط التعلق النصي في كتابه "أطراس" دراسة ثلاثة أنواع من تلك الأجناس المعروفة في الأدبيات البلاغية الكلاسيكية، وهي:

- المحاكاة الساخرة Parodie: التي تعتمد على التحويل الدلالي، بحيث تحول الموضوعات الجادة إلى موضوعات هزلية. ويذهب جينيت إلى أنها تحويل للموضوع لا للأسلوب.

- التحريف Travestissement: يتعلق بتحويل الأسلوب لا الموضوع ١٢٢.

- المعارضة Pastiche: وإذا كان النوعان الأولان يعتمدان على علاقة أساسية تربط بين النص السابق والنص اللاحق، هي علاقة التحويل، فإن النوع الثالث يبنّي -كما هو واضح- على علاقة المحاكاة، التي يدرج جينيت تحتها أيضاً المغالاة الهزلية ١٢٢ Charge.

- النمط الخامس: معمارية النص

Architextuality:

إنه النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، إنه علاقة صماء، تأخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالنوع: شعر- رواية... ١٢٤، أي النوع

الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن ما، شأن تمييز الأنواع الأدبية أن يساعد على توجيه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

من هنا، يتجلى لنا من خلال ما سبق، أن هذه الأنماط على الرغم من اختلافها إلا أنها توجد بينها علاقات وطيدة، فكأنها بمثابة شبكة من التفاعلات النصية، ولعل أهم ما يميز ما ذهب إليه جينيت في صياغته للمتعاليات أنه حاول قد الإمكان رصد كافة العلاقات التي يمكن أن تقيمها النصوص فيما بينها، كما اتسم عمله بالدقة والمنهجية، فقد أزاح هذا الجهاز المفاهيمي الذي صاغه كثيراً من الغموض واللبس الذي كان يعترى مفهوم التناص وممارسته النقدية.

لقد قدم جينيت في مسيرته النقدية مشروعاً فيه قدر كبير من الانسجام والاتساق، بلغ ذروته في كتابه "أطراس" الذي ادخل على نظرية التناص والتفاعلات النصية بعض التطورات والإضافات؛ حيث بلغت "النظرية التناصية" على يده مرحلة من النضج والاكتمال، فجعل منها موضوعاً للشعرية التي تطوي عليها سائر النصوص الأدبية.

الهوامش

- ١ - تزفيتان، تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص٥.
- ٢ - تزفيتان، تودوروف. نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٣.
- ٣ - تزفيتان، تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص٩.
- ٤ - المرجع نفسه، ص١١.
- ٥ - الأحمد، نهلة. التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج، ط١، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠، ص٩٨.
- ٦ - باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٨.
- ٧ - المرجع نفسه، ص٢٢.
- ٨ - المرجع نفسه، ص٢٢.

- ٩ - البحراوي، سيد. علم اجتماع الأدب، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ١٩٩٢، ص ٥٠.
- ١٠ - باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص ١٤.
- ١١ - عبد الواحد، عمر. التعلق النصي، ط ١، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ٢٠٠٣، ص ٤٩.
- ١٢ - المرجع نفسه، ص ١٥.
- ١٣ - المرجع نفسه، ص ١٥.
- ١٤ - باختين، ميخائيل. قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٦٩.
- ١٥ - لحميداني، حميد. القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط ٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٢٢.
- ١٦ - ينظر: ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد دراسة، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤، ص ١٩، بتصرف.
- ١٧ - البحراوي، سيد. علم اجتماع الأدب، ص ٥٠.
- × - اقترن مفهوم الكرنفال في دراسة باختين بتعدد الأصوات، وانطلاقها الذي لا يجعل لصوت سلطاناً على غيره من الأصوات. ينظر: سلدن، رامان. النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط ١، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٩.
- ١٨ - باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص ١٥.
- ١٩ - تزفيتان، تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحوار، ترجمة فخري صالح، ص ١٠.
- ٢٠ - بيتي، ناتالي - غروس. مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، ط ١، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢، ص ٣٤.
- ٢١ - زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، ط ١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٨٣.
- ٢٢ - تزفيتان، تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحوار، ترجمة فخري صالح، ص ١٢٢.
- ٢٣ - المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- ٢٤ - تزفيتان، تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٤١.
- ٢٥ - باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص ١٥.
- ٢٦ - المرجع نفسه، ص ١٧.
- ٢٧ - باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص ١٨.
- ٢٨ - وعد الله، ليديا. التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط ١، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥، ص ٢٦.
- ٢٩ - لحميداني، حميد. النقد الروائي والإيدولوجيا من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٣٦.
- ٣٠ - المرجع نفسه، ص ٢٥.
- ٣١ - بيومي، مصطفى. التناص النظرية والممارسة، ط ١، النادي الأدبي بالرياض، الرياض، ٢٠١٠، ص ١٧.
- ٣٢ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي، ط ١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ٢٠١٣، ص ٨٣.
- ٣٣ - العدواني، معجب. الكتابة والمحو التناصية في أعمال رجا عالم الروائية، ط ١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٣.
- ٣٤ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ط ١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨، ص ٥٨.
- ٣٥ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٦٢.
- ٣٦ - بقشى، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ط ١، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص ١٧.
- ٣٧ - الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، ط ٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص ٣٢٢.

- ٢٨ - بقشى، عبدالقادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص١٨.
- ٣٩ - ماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب، ط٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٣، ص١٩١.
- ٤٠ - ببيقي، ناتالي- غروس. مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، ص١٦.
- ٤١ - بقشى، عبدالقادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص١٩.
- ٤٢ - بيومي، مصطفى. التناص النظرية والممارسة، ص٢٩.
- ٤٣ - كريستينا، جوليا. علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٧٩.
- ٤٤ - المرجع، نفسه، ص٢١.
- × - تضمنت هذه النظرية عدداً من المصطلحات: كالممارسات الدلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تغلق النص، التناص، فالتناص يعد مصطلحاً من بين عدد من المصطلحات التي قامت عليها نظرية النص، والدراسات التي نشأت حوله. للاستزادة ينظر: كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي.
- × - لمصطلح *semanalyse* عدة ترجمات عربية، منها السيميائيات التحليلية، والتحليل العلاماتي، والسيميائية المادية، وغيرها الكثير من الترجمات.
- ٤٥ - حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، ط١، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٨.
- ٤٦ - الأحمد، نهلة. التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج، ص١١٣.
- ٤٧ - يقطلين، سعيد. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٦.
- ٤٨ - بيومي، مصطفى. التناص النظرية والممارسة، ص١٨.
- × - للاستزادة ينظر: ماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب، ص١٨٣-٢٠١؛ حيث خصص الفصل الرابع عشر للحديث عن الفروق الجوهرية بين التناص وعدد من المفاهيم الأخرى والتي لا يسعنا البحث للحديث عنها.
- ٤٩ - ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد دراسة، ص١٦.
- ٥٠ - بيومي، مصطفى. التناص النظرية والممارسة، ص١١-١٢.
- ٥١ - دويبازي، بيبير مارك. نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ٢٨، ٢٠٠٠، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة: http://www.aljabriabed.net/n28_hasani.htm
- ٥٢ - ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد دراسة، ص٧.
- ٥٣ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص٦٣.
- ٥٤ - ينظر: انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص٥٥، بتصرف.
- ٥٥ - المرجع نفسه، ص٦٦.
- ٥٦ - بارت، رولان. نظرية النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٨، ص٣٨.
- ٥٧ - بارت، رولان. نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٤، ص٢١.
- ٥٨ - بارت، رولان. هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٩، ص٨٠.
- ٥٩ - بارت، رولان. نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ص٢٤.
- × - ترجع نشأة هذه النظرية إلى موطنها الأم ألمانيا، فقد عرفت حركة هذا الاتجاه النقدي أوجها في الفترة المتراوحة بين نهاية الستينات وأوائل الثمانينات التي مثلت انعطافة كبرى في تاريخ الفكر الغربي. للاستزادة ينظر: عفاني، فؤاد. نظرية التلقي رحلة الهجرة، ط١، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
- ٦٠ - حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، ص١٩.

- ٦١ - حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، ص ٢٢.
- ٦٢ - حافظ، صبري. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقرارات تطبيقية، ط ١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦ ص ٥٢.
- ٦٣ - بارت، رولان. درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٦٣.
- ٦٤ - حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، ص ٢٢.
- ٦٥ - المرجع نفسه، ص ٢٨.
- ٦٦ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٥٨.
- ٦٧ - ترفيتان، تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص ١٦.
- ٦٨ - ترفيتان، تودوروف. الشعرية، ترجمة شكري المبخوت/ رجا بن سلامة، ص ٤٢.
- ٦٩ - حماد، حسن محمد. تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، ص ١٢.
- ٧٠ - بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص ٢٠.
- ٧١ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٩٤.
- × - تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة على أساس أن ازدواج البؤرة يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، والتخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري. للاستزادة ينظر: حافظ، صبري. أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقرارات تطبيقية، ص ٥٨-٥٩.
- ٧٢ - ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد دراسة، ص ٣١.
- ٧٣ - عبد الواحد، عمر. التعلق النصي، ص ٥٨.
- ٧٤ - ناهم، أحمد. التناص في شعر الرواد دراسة، ص ٣١.
- ٧٥ - عبد الواحد، عمر. التعلق النصي، ص ٥٧.
- ٧٦ - سمفيل، ليون. التناصية، ضمن كتاب ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي، ط ١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ٢٠١٢، ص ١٢١.
- ٧٧ - المرجع نفسه، ص ١٢٤.
- ٧٨ - عبد الواحد، عمر. التعلق النصي، ص ٥٦.
- ٧٩ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري - حلب، ط ١، ١٩٩٨، ص ٧٢.
- ٨٠ - الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، ص ٣٢١.
- ٨١ - خليل، إبراهيم. في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقرارات، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠، ص ١٠٥.
- ٨٢ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ١٠٦.
- ٨٣ - دوبيازي، بيير مارك. نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة: <http://www.aljabriabed.net/n28/hasani.htm>
- ٨٤ - انجينو، مارك. التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص ٧١.
- ٨٥ - المرجع السابق، ص ٧٤.
- ٨٦ - بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص ٢٠.
- ٨٧ - دوبيازي، بيير مارك. نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة: <http://www.aljabriabed.net/n28/hasani.htm>

- ٨٨ - ريفاتير، ميكائيل. دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، ط١، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٧، ص١٢.
- ٨٩ - روجي، جيروم. النقد الأدبي بارت، إيكو، جنيت، باختين، غولدمان، لانسون، مورون، ريشار، ترجمة شكير نصير الدين، ط١، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠١٢، ص١٣٦.
- ٩٠ - وعد الله، ليديا. التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص٢٢-٣٣.
- ٩١ - وعد الله، ليديا. التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص٣٢.
- ٩٢ - لحميداني، حميد. القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص٢٧.
- ٩٣ - توما، عزيز. مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٢١، مارس ٢٠٠٠، ص٢١.
- ٩٤ - ينظر: المناصرة، عز الدين. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص١٥٢-١٥٤، بتصريف.
- × - أثار العديد من الترجمات العربية لبعض المصطلحات الغربية تشويشاً في ذهن القارئ، من بينها مصطلح التناص الذي يقابله في العربية العديد من الترجمات المختلفة لنفس المصطلح الغربي، وقد اعتمدت في هذا البحث على ما ذهب إليه الناقد سعيد يقطين في ترجمة لموضوع التناص ومصطلحات العلاقات النصية التي تحدث عنها جنيت.
- ٩٥ - يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي النص السياقي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٩٥.
- ٩٦ - الأسدي، عبد الستار جبر. قراءة في الإشكالية النقدية ماهية التناص ما هو الجديد في صياغته وقديم في عناصره، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٢١، مارس ٢٠٠٠، ص١٤-١٥.
- ٩٧ - ينظر: جهاد، كاظم. أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواد الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢، ص٢٧، بتصريف.
- ٩٨ - ينظر: جنيت، جيرار. مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ، ص١١، بتصريف.
- ٩٩ - دوبيازي، بيير مارك، نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة: http://www.aljabriabed.net/n28_hasani.htm
- × - Palimpsestes تضمن ترجمة هذا المصطلح ترجمتين فهناك من يقابله بمصطلح طروس، وهناك من يترجمه بمصطلح أطراس، والطرس: الصحيفة التي محيّت ثم كتب عليها، ينظر: جنيت، جيرار. أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ١٦، ١٩٩٩.
- ١٠٠ - جنيت، جيرار. أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ١٦، ١٩٩٩، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة:
- http://www.aljabriabed.net/n16_atras.htm (٢).
- ١٠١ - ينظر: جنيت، جيرار. مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص٩٠، بتصريف.
- ١٠٢ - جنيت، جيرار. أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة المختار حسني، على موقع واب خاص بمجلة فكر ونقد، والوصلة كاملة: http://www.aljabriabed.net/n16_atras.htm (٢).
- ١٠٣ - يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ص٢٨.
- × - Architextuality ترجم هذا المصطلح عبد الرحمن أيوب للعربية بجامع النص، ضمن ترجمته لكتاب جنيت، في حين يذهب سعيد يقطين لترجمته بعمارة النص، مؤكداً على أن ترجمة جامع النص لا توحى إلى المعنى الذي يرمي إليه جنيت، في حين أن ترجمته بعمارة النص فيها ما يجسد صورة "الجنس الأدبي" الذي يبرر لنا من خلال بنية فضاء النص. ينظر: يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ص٢٨.
- ١٠٤ - توما، عزيز. مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص٢٢.

- ١٠٥ - لوكام، سليمة. شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، الجزائر، عدد ٢٣، ٢٠٠٩، ص ٣٦.
- ١٠٦ - يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث، ص ٤٠.
- ١٠٧ - المرجع نفسه، ص ٤٩.
- ١٠٨ - المرجع نفسه، ص ٤٩-٥٠.
- ١٠٩ - يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث، ص ٤٨.
- ١١٠ - المرجع نفسه، ص ٤٠.
- × - لا بد من الإشارة إلى أنه كان هناك اهتمام بالمناسبات في مشاريع بعض النقاد الغربيين قبل جينيت، فيتجلى لنا ملامسات لهذا المصطلح عند عدد من الدارسين، وإن لم يفرّدوا له كتاباً كاملاً كما فعل جينيت، فما يميز أطروحات جينيت هو احتواؤها على دراسة تفصيلية تهتم بفهم مبادئ ووظائف المناسبات بطريقة مغايرة عن الطريقة التقليدية للنظر إلى العتبات على أنها واصفة للعمل الأدبي أو أنها مجرد نص يختصر ويخلص ما بين دفتي الكتاب؛ وبذلك استطاع جينيت أن يقدم رؤية نقدية جادة وجديدة لموضوع دراسة العتبات النصية.
- ١١١ - بلعابد، عبد الحق. عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناسبات، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢٧.
- ١١٢ - محاضرة تحديات الناقد العربي المعاصر لجابر عصفور على موقع اليوتيوب، والوصلة كاملة:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZZWPwWglvVw>
- ١١٣ - بقشى، عبدالقادر. التناسب في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص ٢٢.
- ١١٤ - المرجع نفسه، ص ٢٢.
- × - Allusion هناك من النقاد من يترجمه أيضاً بالتمليح.
- ١١٥ - عذراوي، سليمة. شعرية التناسب في الرواية العربية الرواية والتاريخ، ط ١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٧٨-٧٩.
- × - Paratexte آثار هذا المصطلح في مشروع جينيت النقدي اضطراباً في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المشاركة والمغاربة، والسبب في ذلك يعود إلى الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية، فهناك من يترجم بالمناسبات، أو المناسبات، أو النص الموازي، أو المحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي، أو الموازيات، أو الموازية النصية أو الموازي النصي، أو الملحقات النصية، أو النصية الموازية. نقلاً عن جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، مجلة الكرمل، فلسطين، العددان: ٨٨/٨٩، السنة ٢٠٠٦، ص ٢١٨-٢٢٠، بتصرف.
- ١١٦ - حمداوي، جميل. شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط ١، دار المعارف للنشر، الرباط، ٢٠١٤، ص ٩.
- ١١٧ - حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ص ١٠.
- ١١٨ - المرجع نفسه، ص ١١.
- ١١٩ - المرجع نفسه، ص ١١.
- ١٢٠ - ينظر: جينيت، جيرار. أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة المختار حسني، بتصرف.
- ١٢١ - بقشى، عبدالقادر. التناسب في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ص ٢٢.
- ١٢٢ - يقطين، سعيد. الرواية والتراث السردى من أجل وعي جديد بالتراث، ص ٤٣-٤٤.
- ١٢٣ - عبد الواحد، عمر. التعلق النصي، ص ٧٢.
- ١٢٤ - يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي النص السياقي، ص ٩٧.