A-PDF MERGER DEMO

وزارة التعليـــم العـــالـــي والبحـــث العلمـــي

جـــامعة محمـــد خيضر –بسكرة-

كليـــة الآداب واللغـــات

قسم الآداب واللغة العربية

نظرية المتعاليات النصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين

رســـالة مقـــدمة لنيـــل شهـــادة دكتـــوراه العلـــوم فـــي

تخصص الأدب الحديـــث

إعداد الطالبة:

نعيمة فرطاس

إشراف الأستاذ:

د. نصر الدين بن غنيسة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبـــــة	الجـــامعـــة	الصفـــة
عبد الرحمان تبرماسين	أستـــــــاذ	بسكـــرة	رئيســـــا
نصر الدين بن غنيسة	أستاذ محاضر (أ)	بسكـــرة	مشرفا ومقررا
الطيـــب بـــودربالة	أستـــــــاذ	بـــاتنـــة	عضـــــوا
عمـــرو عيـــــلان	أستاذ محاضر (أ)	خنشلـــة	عضـــــوا
محمد الأمين بحـــري	أستاذ محاضر (أ)	بسكـــرة	عضـــــوا
علـــي خـــــذري	أستـــــــاذ	بـــاتنـــة	عضـــــوا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لم تشغل قضية من القضايا بال النقاد والدارسين في العصر الحديث،مثلما شغلتهم قضية المناهج الأدبية وطرق التعامل مع النصوص بشقيها سواء النثرية أوالشعرية،هذا ما نجم عنه بروز عدة مناهج ونظريات إلى ساحة النقد الأدبي،تصطرع كلها على أرضيته،ويدّعي كل منها لنفسه أنه الكفيل بكشف أغوار النص ومجاهله،وإيجاد مفاتيح حقيقية أصلية كفيلة بجعلنا نلج عالمه الداخلي،ومقاربته مقاربة علمية قد تضمن لنفسها التخلص من الأحكام الذوقية والانطباعات الجاهزة.

فقد سعت المناهج التي اصطلح عليها-حاليا-بالكلاسيكية،إلى تفسير النص على ضوء سياقاته الاجتماعية، أوالتاريخية،أوالنفسية...لتقدم في النهاية نتائج نسبية تساهم في إضاءة حياة المبدع أكثر من التركيز على النص،كما أنها لا تقدم في كثير من الأحيان إجابات مقنعة عن تلك الأسئلة التي تعتمل في ذهن المتلقي،فكان أن ظهرت بعض المناهج أوالمقاربات الحديثة التي حاولت أن تتلافى بعضا من تلك الانتقادات الموضوعية التي وجهت لسابقاتها(السياقية)،لتركز أكثر على النص مخففة بذلك من سلطة وغلواء الناص(المبدع)،فبإمكان اللغة أن تتكلم لتفصح عما يختلج النص من ظواهر وقضايا فنية جمالية،ومن هنا يتحول المؤلف إلى ضيف يزور نصه غبَا،أو مجرد شخصية ورقية لا صلة بينها وبين ما أنتجته،بل إن هناك أيضا من يمنح القارئ(المتلقي)بالمثل سلطة قد تعادل سلطة المؤلف أوقد تفوقه أحيانا ليسهم هو الآخر في إنتاج النص،إذ لم يعد قارئا سلبيا بل أصبح قارئا منتجا،يساهم هو الآخر في فك شفرات النص ورموزه،وهذا ما دعت إليه نظرية الاستجابة الألمانية،التي ناهضت بالمثل سوابقها من المناهج النصية(الشكلاني،البنيوي،اللساني،التكويني،السيميائى،التفكيكي).

غيرأن هاته المناهج أوالتوجهات أوالمقاربات أغفلت جميعها دراسة النص الأدبي في علاقاته مع غيره من النصوص المعاصرة له أوالسابقة عليه،سواء أكانت محلية إقليمية أوعالمية.إن النص ليس بنية مغلقة مكتفية بذاتها،معزولة عن ظروفها الزمانية والمكانية،بل إنه يأخذ ويعطي،يؤثر ويتأثر.ومن هنا،فإن أي أديب مهما بلغت براعته،لابد وأن يسير على خطى من سبقه أوعاصره،أويحتذيها حذو النعل بالنعل،إنها المحاكاة فالإبداع ثم الأصالة،وهذا ما يجعلنا نستنتج أن أي نص هو عبارة عن ترسبات أو تلاقح نصوص أخرى،عملت عملها في بنيته أوتركيبه؛لتعطي في الأخير عملا جديدا.

ولذا،فإن البحث سيسعى للوقوف عند ظاهرة مميزة أغنت حقل الدراسات الأدبية وأخصبتها،إنها ظاهرة برزت في النقد الغربي واستوت على سوقها منذ بداية الثمانينات في رحاب اللسانيات والشعرية،واكتسحت بعض النظريات التي سبقتها،والتي تروج للمبدأ نفسه(نظرية التناصية)،إنها نظرية «المتعاليات النصية»للشعري الفرنسي "جيرار جينيت Gérard GENETTE"،التي اعتبرت كأداة إجرائية ممتازة لكشف مختلف المظاهر التي تحقق نصية النص،والتي بإمكانها أن تحصر الروافد والتيارات الثقافية والفكرية التي تصب في مجراه.

لكن من حقنا أن نطرح عدة تساؤلات مشروعة،هي نتيجة منطقية لما سبق:

- ترى ما خصوصية هذا المنهج،وما آليات اشتغاله؟

- ما مدى نجاحه في كشف التقاطعات والتداخلات الحاصلة بين العمل الأدبي وغيره من الأعمال؟

- من هم المبشرون الآوائل به؟

- وهل بإمكاننا إن أحسنا استغلاله أن نخرج من شرنقة النقد الكلاسيكي،ومن أوهام المحايثة والتمركز حول الذات؟

- وما الجديد الذي أتى به إلى ساحة النقد الأدبي الغربي والعربي؟

- هل أحسن النقاد والمنظّرون العرب التعامل معه والتحكم في آلياته ومفاهيمه؟ثم ما مدى استفادة النقد الأدبي العربي منه؟وهل هي استفادة واعية؟أم هل هي مجرد محاكاة آلية عقيمة؟وما إلى ذلك من الأسئلة الجوهرية التي يمكن أن تكون سلاحنا،الذي نشرح به هاته النظرية الغربية،مما يضعنا أمام الدوافع والمبررات التي أدت بنا إلي اختيار هذا الموضوع:

كان وراء اختيار هذا الموضوع عوامل كثيرة،منها الذاتي ومنها الموضوعي،سأكتفي باستعراض أهمها:

-الرغبة في الاستزادة من العلم والمعرفة،فاثنان لايشبعان طالب علم وطالب مال،إضافة إلى تشجيع ديننا الإسلامي الحنيف على طلب العلم،قرآنا وسنة وأثرا.

-استهوتني الحداثة منذ كنت طالبة في مرحلة الليسانس أثناء دروس مقياس« نظرية الأدب»،التي تفضل بإلقائها علينا "الدكتور عبد الله العشي"-أطال الله في عمره-،وازدادت هذه الرغبة حدة حين قدومي إلى جامعة محمد خيضر ببسكرة أستاذة مدرسة،إذ وجدت كما هائلا من الكتب النفيسة القيمة التي كان لها الفضل الأكبر في تعريفي بالكثير من الاتجاهات النقدية الجديدة،كـــ:الشكلانية،والأسلوبية، والبنيوية، وجماليات التلقي، ومن ثم مزاياها وعيوبها...ذلك أن بعضها-أوبالأحرى جلها-لا ينظر في المؤثرات النصية السابقة على النص،والتي تناص معها النص،وهكذا بالتدريج ظهر(التناص)الذي ينظر إلى النص على اعتبار أنه فسيفساء من الاقتباسات والإحالات والشواهد والأصداء،غير أن هذه النظرة سرعان ما ازدادت ثباتا ورسوخا،منذ اطلاعي على كتاب" أطراس Palimpsestes" للفرنسي "جـــ.جينيت"،الذي جعلني أستضعف العلاقة التناصية،وأنظر إليها بعين القصور والوهن،ذلك أن النص السردي بالتحديد ينسج عدة علاقات متشعبة مع غيره ليس التناص فيها إلا وجها من وجوه التفاعل أو التضافر النصي.

-بروز عدة مصطلحات ومفاهيم جديدة غزت ساحة النقد الأدبي،تتحرك كلها فوق أرضيته وتتنافس دون تحديد واضح لها يضمن الاستفادة المرجوة منها،وقد بدأت بواكير هذه الثورة في النصف الأخير

من القرن العشرين،بحيث مكّنت النص الأدبي من أن يتبوأ المكانة التي يستحقها،ويمكن أن نشير إلى أهم الأعلام الذين نظّروا للنص سواء في أوروبا أو خارجها:جوليا كريستيفا،رولان بارط،جاك دريدا،تزفيطان تودوروف،جـــ.أ.غريماص،ميشيل أريفي،أمبرتو إيكو،رومان جاكوبسون،وغيرهم كثير،ممن تطلعوا بإصرار إلى وضع «نظرية للنص»،بل إن منهم من بالغ واشتط فدعا إلى ضرورة علمنة الأدب،أسوة بالعلوم التجريبية،ومن أشهر من نادى بذلك الشكلانيون الروس (Formalistes russes)،وعلى رأسهم:يوري تينيانوف،بوريس إخنباوم،فكتور شكلوفسكي،فينوغرادوف،...ولهذا، فإن تتبع هاته المناهج والمبشرين الأوائل بها، يعد ضرورة للمفاضلة بينها، ومعرفة أيها أكثر إفادة وعطاء، ويمكن أن نشير باختصار إلى نماذج من هذه التيارات والمصطلحات النقدية المعاصرة:

البنيوية،السيميائية،التفكيكية،نظرية التلقي،الأسلوبية،نظرية التناصية،نظرية المتعاليات النصية،...إلخ.

أما عن المصطلحات التي تتعلق بنظرية النص بالتحديد،فنذكر للتوضيح والتدليل:النص،الخطاب،الأدبية القراءة،الكتابة،موت المؤلف،الإنتاجية،المثاقفة،السرد،الشعرية،علم العنونة،...إلخ.

-ازدياد الوعي بأهمية عملية الترجمة في نقل معارف وعلوم الأمم الأخرى،إذ أصبحت تتم بطريقة منظمة تشرف عليها هيئات متخصصة ولجان ومجامع،ك:المجمع العلمي العراقي،مجمع اللغة العربية بالقاهرة،المجمع العلمي بدمشق،المجمع الأردني،المجمع الجزائري للغة العربية،مكتب تنسيق التعليم(الرباط)،المعهد القومي للترجمة(تونس)...وهي تتابع كل جديد يخص اللغة العربية،الشئ الذي يشجع الباحث على المضي قدما نحو محاولة استغلال نظريات غربية وتطويعها،فهو لن يبدأ من الصفر،ولن يجد الأرض أمامه بكرا غير محروثة،إضافة إلى ذلك وجود مواقع وبرامج للترجمة على شبكة الأنترنيت.

إذن،فلن يصدم الباحث بعائق اللغة،وبالتحديد اللغة الفرنسية،كونها الحاضن الأول لهذه النظرية(«المتعاليات النصية»)،بل سيتلافى هذا العائق عن طريق العوامل السابقة ،التي أفرزتها الحضارة الحديثة،فقد شهد العصر الراهن تكامل الثقافة الإنسانية في شتى جوانبها.

إضافة إلى ماسبق،فلعل عدم وجود دراسة أكاديمية-حسب علمي-بمثل هذا التوجه،هوما شجعني أيضا لتناول هذا الموضوع لتبيان المنابع الأولى التي استقيت منها النظرية في هذا العصر الذي بدأت تتمايز فيه الأمم،وتتزاحم الثقافات والحضارات،كل ذلك لنقف على روح هاته النظرية،معتمدين على الرؤية والتأويل وحدودهما العلمية،ولعل هذا ما يحيلنا إلى الحديث عن أهم الدراسات التي لها صلة قوية بهذا البحث:

إذن، ترتبط أهمية هذا الموضوع بتطور الدراسات الأدبية،واستحداث تقنيات ووسائل جديدة لمقاربة النصوص الأدبية،ولهذا راح العديد من الباحثين والدارسين يحاولون استثمار نتائج هاته الدراسات التي

أعادت النظر إلى «النص»،لكن في علاقاته التاريخية القريبة أوالبعيدة،فأي عمل هو نتاج تلاقح عدة أعمال انصهرت في بوتقة واحدة،وتركت تأثيرا على هذا الأديب أوذاك.

لكن من حقنا أن نطرح عدة تساؤلات مشروعة بالنظر إلى ما سبق:

ترى ما هي المعايير التي احتكم إليها هذا الأديب أوذاك؟وما هي المؤثرات التي خضع لها؟أو الثقافات التي أخذ منها حتى يخرج عملا أدبيا،ويقذف به إلى الحلبة بعد سلسلة من المراحل والخطوات؟ثم هل بإمكاننا أن نستدعي أو نتعرف على تلك الأصول والروافد التي شكّلت شخصية المبدع الأدبية على مر الزمن؟وهل بإمكاننا محاصرتها ومن ثم إخضاعها للدراسة والتحليل؟ثم ما المنهج أو المناهج المتبعة للإجابة عن هاته الإشكاليات والقضايا،التي أرّقت النقد الحديث والمعاصر،والتي ظلت بالمثل تعتمل في ذهن المتلقي،مما يعني أن هذا البحث سيلقي أضواء أكثر كشفا على كيفية تشكل العمل الأدبي والعوامل المتسببة في ذلك بطريقة منظمة وممنهجة،ووفق نظرية «المتعاليات النصية»،ثم البحث في أصولها النظرية وخلفياتها المعرفية والابستمولوجية،ذلك أن الكثير من الرسائل الجامعية والأطروحات والمؤلفات ركزت على «نظرية التناصية»فقط،مغفلة علاقات أخرى ذات شأن لم تحفل بها النقود السابقة،كما أن جل تلك الأعمال ركزت على الجانب الشعري دون السردي لبحث بعض أوجه التفاعلات النصية،وسأقوم بإعطاء أمثلة توضيحية تثبت صحة هذا الزعم:

- يتعرض كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا" 1993لمفهوم(التناص)لكن بربطه بمبحث بلاغي عربي كبير هو مبحث(السرقة لدى العرب)،ثم يتحدث بعد ذلك عن ممارسات التناص لدى الغربيين مع إيراد شواهد وأدلة ملموسة ووثائق تثبت بالدليل القاطع لجوء الشاعر أدونيس إلى عملية انتحال كبرى وواعية في كل مشروعه الشعري أو الترجمي أوالتأليفي.

-ونجد الشئ نفسه عند التونسي محمود المصفار في كتابه" التناص بين الرؤية والإجراء:مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب" 2000،بحيث تناول التناص في النقد الغربي المعاصر بين الحوارية والإنتاجية والعبورية،ثم في ضوء بعض المناهج النقدية المعاصرة كالتفكيكية وجماليات التلقي،بعد ذلك رؤية بعض الدارسين والبلاغيين العرب القدامى لقضية(السرقات الأدبية)التي تتم بين الشعراء،فركز في ذلك على آراء:الآمدي،الجرجاني،منصف بن وكيع،ابن بسام،ابن الأثير؛دعوة منه لفتح حوار بين النقد العربي القديم والمعاصر،لتعميق البحث في آليات التعامل مع النصوص.

-كما أن عمر عبد الواحد في" دوائر التناص:معارضات البارودي للمتنبي...دراسة في التفاعل النصي" 2003 ،لا يخرج من الدائرة السابقة نفسها ،إذ اختار سبع قصائد للبارودي معارضا إياها بسبع قصائد

للمتنبي،وذلك بالنظر في كيفية اشتقاق القصائد اللاحقة من السابقة،معتمدا في ذلك على علاقتين فقط أوصورتين من صور التفاعل النصي هما(التناص-التعلق النصي)،لاكتشاف الرؤى والتيمات والمواقف التي في إطارها اندرجت معظم معارضات البارودي للمتنبي.

وبالمثل الجزائري د.جمال مباركي في كتابه" التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر" 2003،والمغربي د.مختار حسني في مؤلفه "مفهوم التناص وخصوصية التوظيف في الشعر الإسلامي بالمغرب" 2007،وأيضا الشاعرة الأردنية حصة البادي ،التي لا تخرج من المجال نفسه-تقريبا-إذ تقدم "التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا" 2009،وكذلك السوري محمد عزام في "النص الغائب:تجليات التناص في الشعر العربي" 2001،،والمصري عبد العاطي كيوان "التناص القرآني في شعر أمل دنقل" 1998،وأحمد مجاهد "أشكال التناص الشعري" 1998...وغيرها من المؤلفات التي تعرضت إلى المفهوم نفسه(التناص) والفرع نفسه(الشعر).

أما ما خصص للجانب السردي،فهو قليل مقارنة بالشق الأول(الشعر)،وبالإمكان الإشارة إلى بعض من تلك الدراسات وأخص بالذكر كتاب د.عمر عبد الواحد" التعلق النصي:مقامات الحريري نموذجا" 2003، الذي درس فيه وجها واحدا فقط من أوجه التضافر النصي،وكذلك مؤلف د.سعيد يقطين "انفتاح النص الروائي" 1989،الذي خصص فيه فصلا واحدا لدراسة «التفاعل النصي»(المتعاليات النصية) في أربع روايات معاصرة،مركزا على ثلاثة أنواع هي المناصة،التناص،الميتانصية.وأيضا "الرواية والتراث السردي" 2006،بحيث ركز فيه أثناء التطبيق على علاقة «التعلق النصي»باعتبارها علاقة كلية وشاملة،قد تستوعب العلاقات الأخرى،التي اعتبرها جزئية.

إذن،ففي هذا الكم وغيره من الدراسات والرسائل الجامعية(حول بعضها إلى كتب مطبوعة)لم أجد فيها من تعرض إلى نظرية «المتعاليات النصية»كدراسة مستقلة مستوعبة وشاملة،وهو ما شجعني على المضي قدما نحو محاولة استغلال هاته النظرية الغربية،والبحث في أقسامها وأنواعها،ثم كيفية بروزها عند بعض الدارسين العرب الذين حاولوا استثمارها.ومن هنا كانت الإشكالية المطروحة في البحث، كما يلي:

يعتبر«النص»من المفاهيم الجديدة التي بدأت تأخذ حيزا كبيرا،واهتماما بالغا في الدراسات الغربية والعربية بمفهوم فيه الكثير من الدقة والتركيز،جعل النظريات حوله تختلف وتتضارب،بل يلغي بعضها بعضا،ذلك أن نقطة الضغط أوالارتكاز تختلف من حقبة لأخرى،فقد كانت منصبّة حول المبدع، فالنص،وأخيرا حول المتلقي،لكن منذ أن شاع مصطلح «التناص» في آواخر الستينات ثم «المتعاليات النصية» في بداية الثمانينيات،وهو يثير أكثر همة الباحثين للبحث في مختلف العلاقات والروابط التي

تربط أي نص بغيره من النصوص،فإذا بالنصوص تتحول إلى عائلات لها أنساب وعلاقات قرابة،وإذا ببعضها يحمل بصمات أو مورثات غيره،بل إن وجود نصوص يتناص معها أي نص أصبح قدرا محتوما لا فكاك منه،مما يستدعي البحث في تلك الروافد والينابيع التي غذت هاته البؤرة،وهذا لن يتحقق إلا بالركون إلى نظرية لها مبادؤها وخصائصها،التي تمكننا من التنقيب في حفريات النص،لمعرفة مصادر تلك المستحثات التي ترقد داخله،كأنها جزء لا يتجزأ منه،كل ذلك لأن الأديب له ظاهر وباطن،وتتجاذبه ثقافات محلية إقليمية أو عالمية،ويخضع لترسبات نفسية واجتماعية،مما يجعل إبداعه يتلون بالأنا والآخر والعالم المحيط بهما،فهذه الثلاثية لها أبعادها في كل نص إبداعي تقنيا وفكريا،فهذه النصوص المتقاطعة المتصارعة،هي عمليات تفاعل خلاق،فنص الأديب لا يوجد بمعزل عن العالم أو عن ذات صاحبه،فأي مبدع هو قارئ لعصره،وللثقافات السابقة عليه،ولا يمكن الإمساك بخيوط ذلك النسيج إلا بالعثور على المفتاح الحقيقي،الذي يمكننا من القبض على تلك السطوح اللامعة التي تداخل أو تفاعل أو تعلق معها الأديب،لتخرج تجربته متعددة الألوان والأهواء،ونجد من بين أخصب تلك النظريات وأغناها والتي جددت إدراكنا حول النص الأدبي وطريقة تعاملنا معه نظرية«المتعاليات النصية»التي ضمت بطيبة خاطر علاقات أخرى كانت مغيّبة أو مهمشة معيدة لها وهجها وتألقها ضمن مضمار الشعرية،إنها مسيرة متكاملة،أعيد مراجعتها منذ سنة 1979 إلى غاية 1982،الذي يعتبر التاريخ الرسمي لميلاد هذا المصطلح،بحيث صودق عليه وانتزع وثيقة اعتراف،كأحسن وسيلة لمتابعة النصوص السابقة التي تواعد معها النص خلسة أوعلنا،ليدعم نسيجه ويقوي دعامته،غير أن ما يهمنا أكثر من هذا المشروع هو علاقة«التعلق النصي-Hyper textualité»التي استحوذت على أتون "أطراس" ككل،والتي يبدوأنها العلاقة الوحيدة التي استهوت "جـــ.جينيت" أكثر من غيرها(التناص،النص المصاحب،النصية البعدية،الجامعية النصية).

ولم يكن يدور بخلد "جيرارجينيت" أن ما اصطلح عليه بالـ«هيبرتكست Hypertexte» يستعمل في المعلوماتية أيضا،فمع التطور التكنولوجي الهائل بسبب توظيف الحاسوب،ظهرت مفاهيم جديدة غيرت نظرتنا إلى النص،إذ ظهر ما يسمى بـ(الأدب الشبكي)أو(الأدب عبر الانترنيت Cyber-littérature)،الذي من أبرز سماته «الترابط»،وقد أفرز ما يسمى بـ(النص الالكتروني) الذي أصبح ينافس النص الورقي،وينادي بضرورة «قتله»وحتمية وضع الأقلام في المتاحف،تمهيدا لقيام ثورة معلوماتية أدبية،والتي أفرزت نوعين من النصوص الالكترونية هما النص المترابط (Hypertexte) والنص الشبكي،هذا ما حدا ببعض الدارسين الغربيين والأمريكان أن يتلمسوا خيوط هذه الأطروحة الجديدة لدى مجموعة من أقطاب الدراسات التناصية،كـ(جوليا كريستيفا،رولان بارط،جاك دريدا...).

كما أن تلك الأفكار وجدت صدى واسعا لها لدى مجموعة من الدارسين العرب،كـ:د.عز الدين الناصرة،د.فاطمة البريكي،د.سعيد يقطين،اتحاد انترنيت العرب،الذي يعتبر المنبر المدافع عن الأدب العربي الرقمي التفاعلي،فبروز وسيط جديد(الحاسوب) سيفرز حتما طرفا إضافيا،ففي نظريات النص السابقة،كانت عملية الإبداع تتم وفق ثلاثة أطراف:الأديب،النص،المتلقي.أما مع «النص المترابط»،فهي على هذا النحو:الأديب،النص المترابط،الحاسوب،المتلقي.

ولما كان «النص المترابط» نتاج عملية التفاعل والتداخل،فإننا سنعتبره سيرا مع هذه الفكرة التي بدأت في الانتشار،هو الآخر نمطا جديدا أونوعا من أنواع «المتعاليات النصية» يضاف إلى الأنواع الخمسة التي تحدث عنها"جينيت".

ومن هنا قد نتساءل هاته الأسئلة المشروعة:كيف ولد النص المترابط؟ وما رهاناته؟ وما أثره على الأدب؟ وما علاقته بنظرية «المتعاليات النصية»؟ وكيف قابل الدارسون العرب«المتعاليات النصية» بما فيها النص المترابط؟

وعلى هذا نقول،فلتحقيق هذا البحث رسمت خطوطا عريضة كمعالم أهتدي بها في دراستي،مستفيدة في ذلك من بعض المفاهيم النقدية والمقاربات،وبعض الاقتراحات الإجرائية،فوجدت أنه من اللائق أن أرسم خطة للبحث على هذا الشكل:

مقدمة أحدد فيها مبررات اختيار الموضوع،الأسباب التي دفعتني لاختياره،الصعوبات والعراقيل، خطة البحث،المناهج المتبعة،المصادر والمراجع الهامة.

أما الدراسة فقد توزعت على ثلاثة فصول رئيسية،حيث سأستعرض في الفصل الأول تأريخا لمفهوم ما أسمي بـــ«المتعاليات النصية» أو التعالي النصي للنص،منذ أن اقترحت الناقدة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" مصطلح (التناص)،الذي استوحته من أستاذها "ميخائيل باختين" في دراساته حول الروائي الروسي"ف.دوستوفسكي"،وصولا إلى كيفية تفضيلها لمصطلح (المواضعة-Trans position)عليه،وانتهاء بالشعري "جيرار جينيت"الذي صرح في كتابه "أطراس" أن هناك خمسة أنواع من العلاقات،التي تقيمها النصوص مع بعضها البعض،مع تفاوت في إدراكها وتوظيفها ليس (التناص) إلا واحدا منها.

ورغم أن مصطلح (التناص) أحيط بهالة من القدسية منذ نشوئه،إلا أن "جينيت" يسويه بباقي الأنماط أو الأنواع الأخرى،ويجعله فرعا من مصطلح أعم وأشمل هو«المتعاليات النصية» .

وسأستفيد في هذا القسم الذي ستطغى عليه حتما الدراسة الدياكرونية،من مجهودات "جماعة كما هو

Tel quel"الفرنسية،مع التعرض إلى مجهودات "ميشيل ريفاتير" وكيفية تبلور المفهوم عنده،وكذلك فيليب سوليرز،ورولان بارط،وغيرهم ممن أرّخوا لـــ«نظرية التناصية»بشكل أعم، ثم «المتعاليات النصية»بشكل أخص،دون أن أنسى الاقتراحات والإضافات التي آتى بها بعض الدارسين العرب،وفي مقدمتهم الناقد المغربي "د.سعيد يقطين"،باعتباره من الآوائل الذين ولجوا الحداثة من بابها الواسع،وحاولوا تطبيق مختلف توجهاتها لمقاربة نصوص سردية عربية.

وعلى هذا الأساس سأحاول الاستفادة من هذا المشروع الهائل،الذي طرحه "جينيت" في كتابه السالف الذكر،والذي يمثل في حالة تطبيقه نظرية متكاملة حول كيفية رصد مختلف أنماط العلاقات التي تقيمها النصوص مع بعضها البعض.كما سأستعرض المظاهر الخمس لـــ«المتعاليات النصية».

بالنسبة للنمط الأول أي «التناص»،فإن "جينيت" لا يعتبره نمطا مستقلا،بل نمطا من أنماط «المتعاليات النصية»،ومع ذلك فهو يقر بمجهودات "جـــ.كريستيفا" في التعريف به،إلا أنه يقترح له تعريفا مختزلا.أما النمط الثاني الذي أطلق عليه «النص المصاحب»،فهو يقسم إلى قسمين متمايزين هما:النص المحيط(ما حول النص) والنص الفوقي،بحيث إن القسم الأول يضم المظهر الخارجي للمؤلف،كـــ:العنوان،والعنوان التحتي،العناوين الداخلية،الملاحظات المدونة على الصفحات الأولى،الصور والمنقوشات،الإهداء،المقدمة،أو التوطئة،طريقةالفهرسة،معلومات حول حقائق النشر ،أسفل الصفحات،التوقيعات المرفقة،الأشرطة...إلخ؛ أي ما يشكل محيطا خارجيا للنص(ما قبل النص)، فهي بمثابة جهاز شبه نصي، أما القسم الثاني، فيضم كل الكتابات الموجودة خارج المتن، ولكنها على صلة وثيقة به مثل:التعليقات،الاستجوابات،المراسلات،الشهادات.وهنا سأعود بالمثل إلى كتاب "عتبات Seuils"1987، الذي خصص لهاته العلاقة، التي قد تبدو غير ذات شأن.أما فيما يخص «النصية البعدية»،فهي علاقة أقل ما يقال عنها إنها متفاعلات نصية قد تكون نقدا أو شرحا للنص.وبخصوص العلاقة الرابعة التي استفاض "جينيت" في شرحها،وهي «التعلق النصي»،فتقوم بين نصين متكاملين أولهما سابق(أصل) وثانيهما لاحق(فرع)،وبتعبير آخر هناك نص متعلّق به ونص متعلق،وستتم معالجة هذه الظاهرة بالتفصيل في الفصل الثاني،اعتمادا على تقسيمات "جينيت" لها.

وآخر نمط هو «النص الجامع»، ويقصد به الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه المؤلف، كأن يكون: قصة،رواية،مسرحية،قصيدة شعرية...إلخ.وقد خصص له الدارس بالمثل كتابا مستقلا هو كتاب "مدخل إلى النص الجامع Introduction a l´architexte" 1979.

وبخصوص الفصل الثاني،فقد خصص لدراسة علاقة «التعلق النصي» في الدراسات النقدية الحديثة،فوجدت بالاتكاء على عدة مواد علمية منشورة على شبكة الانترنيت لباحثين غربيين، كجورج فينيوGeorge VIGNAUX،وصوفي ماركوتSophie MARCOTTE ،وجون كليمون J.CLEMENT أن له صلة وطيدة بالإعلاميات،وهي أول ميدان استخدم فيه،ذلك أن النصوص الالكترونية تقوم على سمة «الترابط»،فكل عقدة أورابط يحيلك إلى نص آخر،وهي الفكرة نفسها التي تقوم عليها نظرية "جينيت"،ومن هنا آثرت أن أضع تمهيدا أعرف فيه بهذا النص الجديد أو البعد الجديد الذي أفرزه التعامل مع الحاسوب والشاشة الزرقاء،ولن يتسنى ذلك إلا بمقارنته بالنص الكلاسيكي أي المكتوب أو الورقي،لتبيان نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما،ومن ثم تتحدد ماهيته وفاعليته،بعد ذلك تعرضت إلى أنواع النصوص الالكترونية،فوجدت أن الباحثين قد اتفقوا على تقسيمها إلى قسمين رئيسيين هما:

«النص المترابط»(وسأبين علة ايثاري ترجمته بالنص المترابط في المتن) و«النص الشبكيCybertexte»(الذي لم أتوسع فيه كثيرا كونه لا يدخل في صلب نظرية "جينيت")،فتوقفت مطولا في القسم الأول من الفصل الثاني عند الذين عالجوه،وهم:تيد نيلسون الذي ابتدعه سنة1965،فانيفير بوش،دوغلاس أنجلبير،بيل أتكنسون،ثم استعرضت أهم التعاريف والمفاهيم المقترحة له في بعض المعاجم والموسوعات الغربية المشهورة والمعول عليها،ذلك أنه لابد من تدقيق مفهوم المصطلح الذي يبدو أنه لم يعد حكرا على الغربيين فقط،ثم علاقته المستقبلية بميدان النقد ونظرية الأدب،فعدت إلى بعض ممن رصدوا هذه الظاهرة،فحاولت تبيان التقارب بين المجالين،مع اختيار عينات برز عندها هذا التلاقح كـ(ر.بارط،جاك دريدا،ميشيل فوكو)،مع استعراض آراء بعض الدارسين العرب المبرزين،لمعرفة موقعنا من هاته الثورة المعلوماتية،وممن توقفت عندهم تحديدا:

الناقد المغربي سعيد يقطين،د.عز الدين المناصرة،د.فاطمة البريكي،كل ذلك لنقف على كيفية فهم العرب لنظرية «النص المترابط» وموقفهم منها،فوجدت أن "اتحاد انترنيت الكتاب العرب" يكاد يمثل لوحده هيئة مستقلة ومتكاملة؛تهدف إلى لم شمل جميع المشتغلين والمنشغلين بالكتابة والإبداع الرقمي في العالم العربي.

وفي القسم الثاني من الفصل الثاني تحدثت عن مفهوم «التعلق النصي» عند "جيرار جينيت"،وذلك بالعودة إلى كتابه الشهير "أطراس"،ثم حددت موقع «النص المترابط» ضمن نظرية «المتعاليات النصية»،فوجدت بأنه يرتب على أساس أنه سادس علاقة نصية ضمن مشروعه،بعد ذلك استعرضت بالمثل أنواعه،والتي وجدتها تختزل إلى فرعين كبيرين؛ أولهما (المحاكاة الساخرة) و(التحريف الهزلي)،وثانيهما (المعارضة)، مع إعطاء أمثلة توضيحية.

وكان الفصل الثالث مخصصا لدراسة مدى أثر هذه النظرية الفرنسية على أعمال وتجارب بعض الدارسين العرب،الذين تناولوا أفكار ومقترحات "جينيت" بالتطبيق،وذلك بالعودة إلى كتابه الشهير "أطراس"،ومن هنا جاء عنوان هذا الفصل "تطبيق مقترحات جيرارجينيت عند بعض الدارسين العرب"، وكانت النماذج المختارة،هي:

سعيد يقطين وكتاباه "انفتاح النص الروائي" 1989،و"الرواية والتراث السردي" 1992اللذان طرح فيهما مشروعا لمقاربة بعض النصوص السردية الروائية الحديثة،وذلك بتطويع النظرية السابقة عن طريق تعريب أوتوليد،أوتبني،أوايجاد مصطلحات كفيلة بنقل المعاني المتوخاة من المصطلحات الجينيتية(نسبة إلى جيرار جينيت)،وذلك بتقديم التبرير المناسب لها ،وهذا ما سنسترسل فيه أثناء العرض.

أما النموذج الثاني،فهو كتاب "تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة)" للدكتور حسن محمد حماد،الذي عاد بالمثل إلى "أطراس"،كما طبق أيضا خطة "جينيت"،لكن مع تصرف واضح في مبادئ نظريته،الشئ الذي لم يخدمه كثيرا أثناء الممارسة،إذ برزت تداخلات كثيرة بين المصطلحات البديلة التي صاغها والمصطلحات الأصلية ومفاهيمها،وعلى العموم فإن المعالجة ستتكفل بإثبات ذلك عن طريق أدلة ملموسة من الكتاب نفسه.

في حين أن النموذج الثالث الذي وقع عليه الاختيار، فهو د.عمر عبد الواحد وكتابه "التعلق النصي" 2003،فإن مؤلفه اختار جزءا من نظرية "جينيت"(أي علاقة التعلق النصي فقط) كما يكشف عن ذلك عنوان كتابه ومحتواه أيضا،ثم طبق تلك الأفكار على جنس سردي عربي قديم هو فن المقامات.

وقد تم ذلك بالتركيز على ثلاثة مستويات بحثت من خلالها وقع نظرية «المتعاليات النصية» عند هؤلاء الدارسين، وهي:مستوى المصطلح- المستوى النظري- المستوى التطبيقي.وبطبيعة الحال لن يفوتني أن أقارن بين النماذج الثلاثة،لأقف على مدى النجاح أوعدمه في استيعاب وتمثل مبادئ النظرية السابقة عند هؤلاء الدارسين.

ولما كان لكل دراسة علمية أكاديمية منهج يضبطها،ارتأيت أن أستفيد من المنهج التاريخي،الذي يحيلني إلى زمن هاته النظرية(13أكتوبر 1982)،فمنه تتم الدراسة والفهم والترتيب،كما أنه يحيط بالظواهر النصية في سياقها التطوري والفني.كما يمكن أن أستفيد من الوسائل المنهجية الأخرى كالمنهج الوصفي والمنهج التحليلي،وعلى العموم سأتبع ما تفرضه المادة العلمية،ومع ذلك يصعب إعطاء كلمة شافية وافية فيما يخص المنهج كما هو متعارف عليه.

وبعد فلا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى آيات التقدير والعرفان لمجهودات أستاذي المشرف الدكتور "نصر الدين بن غنيسة"،الذي شرفني بقبوله مهمة الإشراف على هذا البحث المتواضع،فلولاه لما خرج إلى النور،وإن بصماته لواضحة أشد الوضوح،تشهد على مجهوداته الجبارة وعلى تفانيه واخلاصه في تقديم أثمن النصائح والإرشادات،التي أغنت البحث وعدلت مساره،وأعادت إلى جادة الصواب ما انحرف منه ،فله جزيل الشكر.

كما أشكر الدكتور "صالح مفقودة"،الذي استفدت بالمثل من نصائحه وإرشاداته القيمة،فلا طالما فزعت إليه فيما اعترض طريقي من عوائق وعقبات إدارية،فكان نعم الأستاذ الموجه الخبير،رغم مهامه الكثيرة-جزاه الله خيرا في ذلك-.

ختاما أسأل الله -سبحانه وتعالى- التوفيق في بعض مما ذهبت إليه،فإن أصبت فبتوفيق من الله،وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان –والعياذ بالله- .

الفصل الأول

المفهوم و النشأة

I/- تاريخ التناص و جذوره :

أ- إنتاجية النص عند جوليا كريستيفا.

ب- بيان فريق كما هو.

جـــ- لذة النص عند رولان بارط.

د- أسلوبية النص عند ميخائيل ريفاتير.

هـــ- متعاليات جيرار جينيت.

II/- أنماط المتعاليات النصية :

1-التناص.

2- النص المصاحب (النص النظير).

3- النصية البعدية (الماورائية النصية).

5- النصية الجامعة (المعمارية النصية).

4- التعلق النصي.

برزت عدة نظريات جعلت النص الأدبي محور اهتماما، وحقل عملها، ومن هاته النظريات التي كان لها الفضل في تخليص النص والدراسات الأدبية بصفة عامة، من إسار النظرة الضيقة ومحدودية الأفق «نظرية التناصية»[*]، التي شهدت تطورا مذهلا، فمنذ نشوء مصطلح التناص Intertextualité بداية، وهو يتحرك بحرية وطلاقة، إذ قد استخدمه اللساني أوالشعري أوالسيميائي، أوالدارس في مجال الدراسات المقارنة، فكل يدعي أن هذا المصطلح يدخل في حقل تخصصه، بل إن من الدارسين العرب من يجزم أن لهذا المصطلح جذورا في النقد العربي القديم، ويستعرض قائمة من المصطلحات، التي يستقيها سواء من الكتب العامة في النقد والبلاغة، أوكتب الطبقات والتراجم، أوكتب السرقات الأدبية، أوكتب إعجاز القرآن ليحاول الاستدلال على صحة ما ذهب إليه[1].

غير أن هاته الهالة من القدسية التي أحيط بها (التناص)، وتلك المرتبة العليا التي احتلها، سرعان ما قوضت دعائمها، وزلزلت أركانها، وذلك بمجئ الشعري الفرنسي جيرار جينيت Gérard GENETTE (1930)، الذي صرح في كتابه "أطراس Palimpsestes" أن هناك خمسة أنواع من العلاقات التي تقيمها النصوص مع بعضها البعض، مع تفاوت في إدراكها وفهمها وتوظيفها ليس التناص إلا واحدا منها، فهو يسويه بهاته الأنماط، ويجعله فرعا من مصطلح أعم وأشمل هو «المتعاليات النصية Transtexlualité»[**]، ليلفت انتباهنا بذلك إلى أنواع أخرى من العلاقات ظلت مغيبة عن الدرس النقدي ومهمشة، أو ملحقة بفروع أخرى.

لكننا نجد أنفسنا مجبرين إزاء ما حدث، أن نتساءل عن كيفية الانتقال من التناص إلى المتعاليات النصية، أوالبحث عن التغيرات والتطورات التي حصلت لهذا المفهوم، والتي رافقته ابتداء من ميلاده الرسمي على يد الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية جوليا كريستيفا Julia KRISTEVA (1941)، إلى أن وصل إلى هذه المرتبة التي تعلن صراحة عن قيامه برحلة عسيرة جعلت المطاف ينتهي به إلى الانزواء في إحدى الخانات الضيقة، التي وجد فيها أنماطا أخرى تنافسه.

(*)- اتفاقا مع رأي عزت محمد جاد فيما يخص ترجمة الكلمة الفرنسية (Intertextualité)، و تماشيا مع رأي الكثير من المعربين نفضل استعمال التناصية للإشارة إلى النظرية أوالمنهج، والتناص كلما تحدثنا عنه كمصطلح أوكظاهرة، أو كلما ورد عرضا، ينظر كتابه: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 298.

(1)- ينظر: محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد الأدبي (دراسة تحليلية مقارنة)، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، القاهرة، ط1، 1985.

(**)- نلاحظ أن جل الناقدين والدارسين من رواد الحداثة يكادون يتفقون حول شفرة نقدية واحدة، فيما يخص ترجمة هذا المصطلح، ألا وهي المتعاليات النصية أوالتعدية النصية فيما ندر، لكن الناقد المغربي سعيد يقطين يكاد ينفرد برأي خاص في هذه المسألة، إذ يقر بالترجمة السابقة ويستخدمها في مؤلفاته، لكنه يصرح بأنه يقترح مصطلحا آخر يراه أكثر كفاءة في أداء المقابل الفرنسي، وهو «التفاعل النصي» . للإطلاع ينظر كتابه: انفتاح النص الروائي (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط1، 1989.

ولهذا، فإن الإجابة عن هذا السؤال، تتطلب منا القيام بدراسة دياكرونية Diachronique تاريخية، نستعرض فيها جهود المساهمين في بلورة هذا المفهوم والمساعدين على انتشاره كجماعة كما هو Groupe Tel quel الفرنسية بمختلف أعضائها، مع التعرض إلى مجهودات رولان بارط Roland BARTHES، وكذلك فيليب سولير Philippe SOLLERS، وميشيل ريفاتير Michael RIFATERRE وغيرهم ممن أرخوا «لنظرية التناصية» بشكل أعم، ثم «المتعاليات النصية» بشكل أخص، دون نسيان الاقتراحات والإضافات التي أتى بها بعض الدارسين العرب، وفي مقدمتهم الناقد المغربي "د.سعيد يقطين"، باعتباره من الأوائل الذين ولجوا الحداثة من بابها الواسع، وحاولوا تطبيق مختلف توجهاتها لمقاربة نصوص عربية سردية بالتحديد سواء في كتابيه: انفتاح النص الروائي، أوالرواية والتراث السردي، وحتى تحليل الخطاب الروائي وغيرها من الكتب، وهو ما يقف كدليل اضافي على تطور مفهوم التناص، فقد أصبح أداة إجرائية للممارسة النصية الفعالة.

I/- تاريخ التناص و جذوره :

أ- إنتاجية النص عند جوليا كريستيفا :

ولدت "جـــ. كريستيفا" في 24 جوان 1941 بسليفان Sliven (بلغاريا)، حاصلة على دكتوراه في الآداب، فيلسوفة ومحللة نفسانية، وكاتبة روايات، فرنسية ذات أصل بلغاري، استقرت بفرنسا سنة 1964، وشاركت في مجلة كما هو، ثم انتسبت إلى جمعية كتاب من ضمنهم : ميشيل فوكو Michael FOUCAU، رولان بارط، جاك ديريدا Jaques DERRIDA، جون بيير فاياس Jean Pierre FAYES، جون لويس بودري Jean Louis Baudry، جون ريكاردو Jean RICARDOU، مارسولين بلينيت Marcelin PLEYNET، دينيس روش DENIS ROCHE، بيير روتنبرغ Pierre ROTTENBERG، جون تيبادو J.THIBAUDEAU، وفيليب سولير. في سنة 1979، وبعد أن تابعت ملتقيات لجاك لاكان J.LACAN، أصبحت تهتم بالتحليل النفسي، شيئا فشيئا، أصبحت منظرة للغة، وأثبتت وجود علاقة بين السيميولوجيا والتحليل النفسي، نتيجة لذلك درست السيميولوجيا في State university of New York، وجامعة باريس7 دينيس ديدور l'université Paris 7 Denis Diderot، وهي عضو في المعهد الجامعي الفرنسي.

تدير أيضا مركز "رولان بارط"، الذي وجهت نشاطاته لمعدي الدكتوراه والأساتذة الباحثين، الذين يسائلون النصوص الأدبية بوجهة نظر عبر– نظامية.

حصلت سنة 2004 على جائزة هولبيرغ Holberg (النرويج) لأعمالها الأصيلة، المخصصة لبحث الإشكاليات التي تتموضع في نقطة تقاطع بين اللغة والثقافة والأدب.

وحصلت بالمثل في ديسمبر 2006 على جائزة حنه أروند Hannah ARENDS. منذ عدة سنوات انضمت إلى المجلس الوطني للمعاقين، الذي من أهدافه توعية وإعلام الشعب عن مختلف فئات المعاقين وكيفية التكفل بهم.

لها عدة مؤلفات :

- جريمة قتل في بيزنطة (رواية).

- امتلاك (رواية).

- الشيخ والذئاب (رواية).

- الساموراليون (رواية).

- اللغة هذا المجهول، مبادئ في اللسانيات،1969.

- في البدء كان الحب، تحليل نفسي وإيمان، نصوص من القرن العشرين.

- نص الرواية، مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحولة،1970.

- صينيات، نساء، 1974.

- بوليلوغ،1974.

- سلطات الرعب، محاولة حول الدناءة، 1980.

- ثورة اللغة الشعرية، من الطليعة إلى نهاية القرن التاسع عشر، لوتريامون ومالارمية،1985.

- شمس سوداء،اكتئاب وسوداوية،1989.

- الأمراض الجديدة للروح،1993.

- معنى ولا- معنى الثورة،1996.

- الثورة الحميمة، 1997[1].

إذن، فقد كانت هذه الناقدة متعددة الاختصاصات والاهتمامات، حيث «إنها عندما استقرت بفرنسا عام 1966 بعد دراسات حول الصحافة، أخذت موقعا من المجادلات التي حركت وسط منظري الأدب واللسانيات. واندمجت في المجموعة المنضمة حول مجلة كما هو، وتعاونت مع الرموز السائدة والمتجادلة حول«النقد الجديد nouvelle critique» كبارط وف. سولير (الذي أصبح زوجها)، قامت كذلك بتقديم مؤلفات حول التحليل النصي: كسيميوطيقا، أبحاث من أجل تحليل علاماتي 1969 Shmeitikh,Recherche pour une sémanalyse، نص الرواية 1970Le texte du roman، اختراقية العلامات 1975 La traversée des signes ، لتطور وتنظر للتحليل النفساني النصي»[2].

هذا التصور الكريستيفي«حقق التوليف بين عدة تأثيرات التي منها الفرويدية Freudisme، البنيوية structuralisme والفلسفة التفكيكية déconstructionniste لدريدا، والتي مثلت مضربا لتحديد شعرية نصية Poétique textuelle شهدت ميلاد تحليل علاماتي[*] Sémanalyse، الذي يتخذ مكانا له على تخوم السيمياء والتحليل النفسي»[3]، الذي يتدخل ليمنحها «مفهمة قادرة على الإمساك بالإمكانية المجازية داخل اللسان، و ذلك عبر التعبير المجازي»[4].

وقد ارتبط المفهوم السابق (أي السيمانااليز) عند "كريستيفا" ببحوثها التنظيرية في السيميائية السوسيرية، وعن ضرورة إيجاد علم للنص «أكبر من أن يكون مجرد «سميولوجيا» أوسيميائيات فهو ينبني كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسس من ثمة كتحليل دلائلي»[5]: أي كتحليل يتجاوز وظيفة السيمياء ويخترقها، وستكون مهمة السيمانااليز أن «تدرس التدليل Significance داخل النص سيكون عليها أن تخترق الدال مع الذات والرمز، إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب، من أجل الدخول إلى

---

(1)- Voir la biographie de« Julia kristeva», Un article de wikipedia l'encyclopédie libre, in www.google.fr

(2)- Voir : «Kristeva, Julia», in Collection Microsoft®Encarta2005.

(*)- Sémanalyse : مصطلح مركب أو منحوت من كلمتين (séma + analyse)، الأولى بمعنى Signe، وذلك بإرجاعها إلى أصولها الإغريقية (séma) ، والثانية بمعنى تحليل، إذن فالترجمة الدقيقة لهذا المصطلح هي تحليل علاماتي، وهذا ما اعتمده أيضا محمد خير البقاعي في كتابه أفاق التناصية، و ليس تحليل دلائلي، أوتحليل دلالي، أوتحليل سيميائي ...إلخ، كما يذهب إلى ذلك الكثيرون.

(3)- Voir : «Kristeva, Julia», in Collection Microsoft®Encarta2005.

(4)-جوليا كريستيفا:علم النص،تر:فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2 ، 1997،ص.ص19-20.

(5)- المرجع نفسه، ص 16.

هذه المنطقة حيث تتجمع أصول ما يدل في حضور اللغة»[1].

وإن هذا الانعكاس النقدي "لكريستيفا"، الذي كان محصلة عدة اتجاهات مختلفة (الفرويدية، الماركسية، التشومسكية،...) جعلها تنظر إلى النص كنسيج منتج Productif، وذلك بتأثير من التيارات السابقة، التي اعتمدت عليها للتأسيس لسميولوجيا النص، إذ نجد عندها مصطلحات كثيرة مستقاة من علوم متعددة : المنطق، الفلسفة، الرياضيات، علم الاجتماع، التاريخ، الاقتصاد، اللسانيات،...إلخ، كـــ: الإنتاج، القيمة، الكفاءة، البنية السطحية، البنية العميقة، الدالة، المجموعة، التحويل، الإحداثيات، المجال، الدليل، الرمز،... فهي ترى على سبيل المثال بأن النص إنتاجية، وهذا المصطلح شديد الصلة بمفهوم الإنتاج "Produit"، الذي كثيرا ما نجده يتردد في كتابات ماركس، التي تأثرت بها كريستيفا، فقد «تناول ماركس بالدراسة أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله»[2].

كما«ترى أنه أول من انتبه إلى العمل المنتج كأهم ميزة في تحديد النظام السيميائي»[3]، الذي يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعمليةالابداعية، لتحقق تواصلها (المؤلف، النص، القارئ)، حيث يغدو النص مجال الدراسة،محور العملية ككل،فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى،معاصرة له(متزامنة معه)،أو سابقة عليه،لتستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية معناه:

أ– إن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نصي معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[4].

وفي المجال نفسه (مايتصل بالإنتاجية) نجدها تستخدم ثنائية مستقاة من النحو التوليدي التحويلي المستعار من تشومسكي، ومن «المصطلحات التوليدية الروسية (سوبوليفا وسومجانSaumjan) »[5]،

---

(1)- المرجع السابق، ص 57.

(2)- عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994، ص 55.

(3)- محمود المصفار : التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص 33.

(4)- جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي، ص 21.

(5)- عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 58.

إحداثياها هما (النص الظاهر Phénotexte، والنص المولد Génotexte) [1].

أما الطرف الأول، فهو«الظاهرة العلمية كما تبدوفي بنية الملفوظ المحسوس»[2]، بمعنى أنه النسيج الجاهز، الذي يتمظهر على الورق وتحكمه قوانين تركيبية وصوتية وبنيوية بصفة عامة، وهو ماينا سب البنية السطحية المعتمدة كمستوى من مستويات دراسة اللغة حسب نظرية تشومسكي المعروفة.

أما الطرف الثاني، «فإنه يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ، إنه الموضع الذي تبني فيه خلقة النص»[*]، إنه مجال مختلط: كلمي وغريزي في أن معا... فهو إذا لا يستطيع أن ينطلق من البنيوية وحدها (إنه انبناء و ليس بنية)، ولا من التحليل النفسي (لأنه ليس موضع اللاشعور، ولكنه فرع من اللاشعور): ينطلق من منطلق عام، متنام لما يعد المنطق الوحيد للإدراك. وإنه، طبعا، حقل للتمعني»[3]: فهو تلك العملية المعقدة التي تصاحب ولادة النص الظاهر البارز للعيان، أوهو تلك البنية الكامنة المستترة، والتي تعد رغم هذا الدعامة الأساسية والجوهرية ليتحقق الطرف الأول، الذي ينضبط إلى قواعد معروفة تحكمه لوجود رحم مولد كان السبب في وجود هذا النص المولد.

نلاحظ بأن النص الباطن (المولد) لدى "كريستيفا"، ليس سوى البنية العميقة لدى "تشومسكي"، غير أن هذا ليس معناه حدوث تطابق تام بين مدلولات مصطلحاتيهما«فتشومسكي حسبها إنما استخدم هذه المصطلحات في النحو التوليدي ليستهدف إنشاء آليات للجملة، التي قد لا تعني شيئا وهي مجرد بنية خطية مجردة لم يتضح بعد نحوها ولا معجمهما»[4]، في حين إنها استهدفت بعملها هذا «وضع قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي هي مجال النص الظاهر ولا تستطيع أن تتعداه»[5] إلى سواه.

كما سمح لها المنهج التحويلي أيضا، و بالاعتماد على مفاهيم رياضية، باستنتاج ما أسمته "بالعينة

---

(1)- ينظر: المرجع السابق.

(2)- محمد خير البقاعي : آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 41.

(*)- يفضل محمد خير البقاعي ترجمة مصطلح(Phénotexte) بخلقة النص، أما (Génotexte) بتخلق النص.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص 42 .

(4)- محمود المصفار: التناص بين الرؤية والاجراء في النقد الأدبي، ص 38.

(5)- عمر أو كان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 59.

الايديولوجية" أوالاديولوجيم[*] Idéologème، غير أن المصطلح في الحقيقة كما يشير إلى ذلك مارك أنجينو Marc ANGENOT في مقاله المعنون ب «التناصية : بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره national L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ» والذي ركز فيه على تتبع مراحل نشوء مصطلح التناص في الثقافة الغربية عموما، وكيفية تبلوره وانتشاره، لا يعود في الحقيقة إلى كريستيفا «إننا نجده في الواقع عند باختين[* *] 1928 (أي باختين الذيكان يحمل اسما مستعارا هومدفوداف Medvedev وعند باختين1929 أي (باختين بالاشتراك مع فولشينوف Volchinov)»[1].

كما أن بروز هذا المصطلح إلى الساحة النقدية، كان عقب احتدام الصراع بين أنصار أدلجة الخطاب الأدبي ومعاريضهم، والتساؤل عن ماهية أوطبيعة العلامة الإيديولوجية Ideologicale sign والايديولوجيم، يقول البريفيسور وينفريد نوث (1944) Winfried NÖTH وهو أحد المتخصصين في اللغويات والسيميائيات: «بينما اقترحت حلقة باختين Cercle de bakhtin الهيمنة الكلية للايدولوجيا في العلامات، وجد أغلبية السيميائيين الآخرين انه من الضروري التمييز بين الخطاب الإيديولوجي وغير الإيديولوجي. فالوسائل السيميائية المعتمدة في تحليل الخطاب الإيديولوجي حسب

(*)- إيديولوجيم: يبدو أن ج. كريستيفا صاغت هذا المصطلح المركب من كلمتي إيديولوجي Idéologie (علم الأفكار) واللاحقة "يم eme"، التي نجدها في مصطلحات رياضية وعلمية ومنطقية كـــ : تيوريم Théorème، ستراتاجيم Stratagème ،... على هذا النحو:

تأخذ على سبيل المثال كلمة نظرية Théorie، ثم تتبع التغيرات التي لحقتها بعد ذلك نخضع ايديولوجيم للخطوات نفسها، سنجدها بأن:

تيوري (نظرية) ←——— تيورم. بحيث إن تيوريم تعرف رياضيا على أنها « تعبير عن نظام système شكلي قابل للبرهنة داخل هذا النظام» (Petit Larousse , Dictionnaire encyclopédiques, librairie Larousse,1983, P 919).

أما تيوري فهي « مجموعة من التيوريمات والقوانين المرتبة بمنهجية خاضعة لمراجعة تجريبية، والتي تهدف إلى إثبات صحة نظام علمي» (Ibid, p920). إذن فهناك علاقة منطقية تربط بينهما، وبتعبير رياضي يمكن أيضا أن نصوغ علاقة على هذا الشكل:

تيوري = ∑ التيوريمات (يشير الرمز ∑ إلى الدلالة مجموع).

وعلى هذا، فإن كريستيفا استوحت المصطلح السابق وما يماثله، لتنحت مصطلحا جديدا من منطلق الاحتذاء:

إيديولوجي Idéologie ←——— ايديولوجيم، ولاشيء يمنعنا من افتراض ذلك، وبخاصة أن كريستيفا تستعين برموز ونظريات رياضية معقدة، محاولة منها للوصول إلى نتائج قد تضاهي دقة وصرامة النتائج التي نحصل عليها في العلوم التجريبية.

(**)- ميخائيل ميخالوفيتش باختين M.Mikhaylovich bakhtine : يعتبر مارك أنجينو بأن باختين ومدفوداف ليسا سوى شخص واحد (المنظر الروسي)، بينما يعتبر ل. جيني بأنهما شخصان منفصلان. وبالعودة إلى قاموس النظرية النقدية Dictionary of Critical theory نجد أن ديفيد ماسي David MACEY، وهو يعطي نبذة عن حياته وأهم أعماله الأدبية يذكر أن من بين مؤلفاته «الصادرة بالاشتراك: المنهج الشكلي مع مدفوداف 1928 The formel method الماركسية وفلسفة اللغة 1929 Marxisim and philosophy of language مع فولوشينوف» (David macey: Dictionary of Critical theory, Penguin books, London, England, 2000, P 28) دون أن يبدي أي ملاحظة تشير إلى احتمال أنه كان ينشر أعماله بأسماء مستعارة، بل إنه يؤكد على أن مؤلفاته المعروفة كانت معهما، لوجود نقاط اتفاق كثيرة بينهما إلى درجة أنهم وضعوا الخطوط العريضة والمميزة لموضوع الحوارية Diologism حسبه.

(1)- تزفيطان تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد،العراق،1987،ص103.

هذا التقليد كانت عبارة عن تصورات Concepts نظير: الإيحاء Connotation، الرمز Symbole، القيمة السيميائية Semiotic value، والمعيارnorm»[1]، وبالتالي فهاته التصورات لا ترقى إلى مستوى النظرية أوالمنهج، الذي يمكن الاعتماد عليه لمقاربة النص الأدبي، لكن رغم هذا يمكن اعتبارها بمثابة إرهاصات أولية، لأن لكل علم مفاهيمه وأدواته ومصطلحات الخاصة به، التي تمهد لميلاده، إذ يحدث أن تلفت هاته الأفكار والتصورات الانتباه إلى ضرورة إيجاد وسيلة جديدة تعين على مباشرة التحليل، وقد كانت «مسألة الوحدة السيميائية الدنيا للخطاب الإيديولوجي من انشغالات كل من باختين ومدفوداف، وكريستيفا فيما بعد، والذين اصطلحوا على أن هذه الوحدة Unit لتحليل الخطاب يجب أن تكون معرفة على أنها إيديولوجيم. وحسب وجهة نظر حلقة باختين، فالايديولوجيم عمليا هو أي علامة في التواصل البشري»[2].

وفي نص من 1937 يكتب باختين: «كل كلمة تشي بإيديولوجية قائلها... فكل متكلم هو إذن إيديولوجي Idéologue، وكل تعبير هو ايديولوجيم (Bakhtine 1937-38:429)»[3].

ثم تأتي كريستيفا سنة 1969 في سيمانااليز Semanalysis لتستعمل أيضا مصطلح ايديولوجيم معرفة إياه على هذا النحو: «إن الايديولوجيم دالة تناصية Fonction intertextuelle، مجسدة «في مختلف المستويات لبنية كل نص». هذه الدوال المعرفة على المجموعة ensemble التناصية الخارج روائية extraromanesque ن خ Te[*] تأخذ قيمة في المجموع النصي للرواية Tr ن . فايديولوجيم الرواية هو بالتحديد هذه الدالة التناصية المعرفة على ن خ وذات قيمة في ن ر. بمعنى أخر يوجد نوع من فوق– نص sur–texteالذي يعين بتحويل Transformationيتم بواسطة الدالة ذات الإحداثيات Coordonnées التاريخية والاجتماعية، النص الحقيقي الذي نقرأه في رواية ما»[4].

نلاحظ أن "ج. كريستيفا" تقترض مصطلحات متداولة ومستخدمة في حقل الرياضيات، كـــ: الدالة، المجموعة، القيمة، التحويل، العلاقة، الإحداثيات... كما تنزع إلى اختزال الكلمات إلى حروف، مما

---

(1)-Winfried NÖTH : «Semiotics of ideology», Semiotica 148 – (2004), P 14.

(2)-Ibid, P14.

(3)-Ibid, P15.

(*)- Te: رمز لكلمة Texte (نص ن)، و e رمز لكلمة externe (خارج خ). أما Tr، فهي رمز لكلمة Roman (رواية ن ر).

(4)- «Les grands savants », revue the Admantine, in www.sdv.Fr/ page/ Admantine / Kristeva.htm

يثبت بأن المفهوم عندها «لا يتعلق بتأويل إيديولوجي مسبق وتتكلم جيدا عن دالة ذات معنى رياضي للمصطلح، بمعنى أنه يوجد علاقة متبادلة بين كلمات أوأتباع الكلمات لفوق النص وللنص»[1].

وكأنها بتأكيدها هذا تريد أن تنفي أي لبس قد يتبادر إلى الذهن نتيجة لاستخدام كلمة (Fonction) التي لها معنيان في اللغة الفرنسية، المعنى الأول المتداول ومعروف لدى الخاص والعام(الوظيفة) ، بينما المعنى الثاني(الدالة) يستخدم في مجال الرياضيات، ويكتبان إملائيا بالحروف نفسها.

أما في اللغة العربية ترجمت الكلمة السابقة بـــ (وظيفة) أو(دالة) وذلك حسب معاجم الرياضـــيات، والدالة عبارة عن علاقة تفاعلية بين عنصرين علـــى ســـبيل المثـــال، بحيـــث إن أحـــدهما يوظـــف الاخر،وعليه فإن الاحتكام إلى الســـياق هـــو الكفيـــل لوحـــده بجعلنـــا نســـتنتج أيهمـــا الاســـتعمال المقصود،وبالتأكيد إن تصريح "ج.كريستيفا" السابق،يثبت أنها تقصد المعنى الرياضي وليس الأدبي.

غير أن هذا التوظيف المكثف لتلك المصطلحات السابقة، والنزوع إلى اختصار الجمل في معـــادلات رياضية أوما شابهها، ومحاولة علمنة الأدب وإخضاعه لمناهج العلـــوم التجريبيـــة، لـــيس معنـــاه أن "كريستيفا" تتحكم بدقة في مفاهيم تلك العلوم التي تنهل منها، فقد لاحظ الفيزيائي الأمريكي آلان سوكال (+ 1955) Alan SOKAL والمنظر الفيزيائي البلجيكي بريكمنت Bricment، بـــأن «الكثيـــر مـــن المفكرين الفرنسيين يستعينون بالرياضيات والفيزياء، بدون فهم حقيقي لمفاهيم هذين العلميـــين، رغبـــة منهم في إدهاش أوارباك القارئ الذي يمتلك معلومات علمية قليلة أولا يجوز عليهـــا مطلقـــا، أمثـــال لاكان Lacan (المعادلات الجبرية)، وبالمثل ج.كريستيفا وبخاصة في سيميوطيقا»[2].

هذا ما جعل الباحثين يقومان ببحث ودراسة قاسية يثبتان فيها «الاستعمال اللاعقلاني والمفرط، الذي يفعله بعض المثقفين الفرنسيين بالمصطلحات العلمية من بينهم:لا كان، دولـــوز Deleuze، كريســـتيفا، بودريارBaudrillard، فيريلـــيVirilio...»[3]، ومـــن ثـــم أثبتـــا«فـــي مؤلفهمـــا الخـــدع الثقافيـــة Impostures intellectuelles؟1997، قلة معرفة كريستيفا في مجال الرياضيات، الذي كانـــت مـــع ذلك تستخدمه دوما طوال سنوات السبعينيات» [4] ، و يستشهدان على ذلك بمجموعة من الشواهد

---

(1)- Op.Cit.

(2)- See: David MACEY: Dictionary of Critical theory, P358.

(3)- Un entretien à New York avec A.SOKAL: «Nos philosophes sont-ils des impostures? », in le nouvelle observateur, N° 1716, 25 Septembre au 1er Octobre, 1997, P116.

(4)- « Les grands savants», Op.Cit.

يسوقانها من خلال مؤلفاتها، فهي حسبهما «لا تميز المجموعة البوليانية[*] Booléen {1،0} المستعملة في المعلوماتية من المجال [1,0]، ليس لديها أي مفهوم عن الاختلاف بين مجموعة منتهية وأخرى غير منتهية، وبالنسبة للمجموعات غير المنتهية أيضا لا تميز بين المجموعات غير المنتهية العددية واللاعددية، ومع ذلك تستعملها باستمرار كمرجع للمفاهيم السابقة بربطها مع اللانهائي Infini للغة والأدب.

وككل الناس الذين يتكلمون دون تمحص عن نظرية قودل[**] GÖDEL، تعتقد "كريستيفا" أنها تخص استحالة برهنة نظام ، في حين أنها تخص استحالة برهنة خطأ جملة»[1].

كما بينا أنها «تجمع مصطلحات رياضية، في فقرات مجردة من معنى: فالمنطق الجملي يصبح تحت قلمها منطقا نسبيا»[2]، ليستنتجا في الأخير«أن لها بصفة عامة فكرة غامضة عن الرياضيات التي ترجع إليها حتى ولو أنها لا تستوعب علنا دلالة المصطلحات التي تستعملها»[3].

كما توصل "سوكال" بعد انكباب طويل على مؤلفاتها إلى أنها كانت تطمح إلى أن «تؤسس نظرية شكلية Théorie formelle للغة الشعرية Langage poétique والتي تزعم تأسيسها على مفاهيم رياضية كنظرية المجموعات Théorie des ensembles لكننا لا نلاحظ بوضوح العلاقة بينهما، وفي بعض الحالات ترتكب أخطاء –حقا- كبيرة لكن يجب أن نسجل هنا أن الأمر يتعلق بأعمال قديمة لنهاية سنوات الستينات ثم غيرتها...»[4] فيما بعد.

وحتى تضفي "ج. كريستيفا" على عملها هذا بعدا تاريخيا واجتماعيا، وجدت نفسها فيما بعد مرغمة على اقتراح مفهوم (التناص)، الذي اكتسح مصطلح الايديولوجيم، حيث لم تتح له الظروف أن يشتهر، لتكون بذلك صاحبة براءة استخدام مصطلح التناص، إذ لم تظهر هده الكلمة إلا على يديها، لتكون بذلك

(*)- المجموعة البوليانية: نسبة إلى جورج بول Boole (1815-1864) ، و هو منطقي ورياضي انجليزي، وإليه ينسب الجبر البولياني، وتعد نظريته أحد أسس المنطق، مجموعته تتكون من عنصرين فقط مثل: {1,0}، {لا،نعم}، {صحيح، خطأ}،...

(**)- نظرية غودل: اشتهر كورت غودل بمبرهنة غودل Théorème de GÖDEL، والتي ملخصها «إذا لم تكن نظرية ح متناقضة وإذا كانت موضوعات الحساب مبرهنات لـــ ح، فإن ح ليست فئوية... ينتج عن ذلك استحالة إثبات أن أية نظرية حاوية للحساب ليست متناقضة» (ينظر: صلاح أحمد وأخرون: معجم الرياضيات المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1، 1989، ص145.)

(1)- « Les grands savants», Op. Cit.

(2)-Ibid.

(3)-Ibid.

(4)- Un entretien à New York avec A.Sokal: « Nos philosophes sont- ils des impostures?», P116.

كما يقول ليون سومفيل Léon SOMVILLE : «هي التي أدخلت في الاستعمال مصطلح التناص لكي تعرض الحدس الأساسي الذي استوحته من ميخائيل باختين في دراساته حول دوستوفسكي1963 Dostoïveski ورابلي1965 Rabelais. وهي تستعين في مبدئها" السيميائية اللانظمية sémiotique paragrammatique" على سوسير وباختين أيضا لتؤكد السمة الاستشهادية Citational للنص الأدبي: كل خطاب يعيد خطابا أخر وكل قراءة تتكون هي نفسها مثل خطاب.

ويحدد الفعل المتناسق العوامل الثلاثة:الفاعل-المستكتب، والفاعل– المرسل إليه والنصوص المؤلفة من قبل في مدونة محددة ككثير من الأبعاد، الفضاء الذي ينتمي إليه أي نص على الخصوص، والعلاقة (العمودية) للنص بسياقه تضاعف العلاقة (الأفقية) للكاتب بقارئه، هذا الأخير يقيم مع نص أي كاتب، الحوار الذي بدأه المؤلف مع المؤلفات المعاصرة له أوالتي سبقته»[1].

إذن، فقد تنبهت "جـ. كريستيفا" لهذا المصطلح من خلال قراءتها لمنجزات الباحث الروسي "باختين" (1895-1975) في دراسته للأعمال الروائية للكاتب دوستوفسكي، والتي كانت مغمورة آنذاك لدى القارئ الفرنسي أوقليلة الشهرة إن لم نقل مجهولة، بحيث إن «مؤلفات باختين لم تكن معروفة في الغرب إلا في بداية سنوات 1970، لقد لعبت دورا حاسما في تطوير النظرية الأدبية واللسانية.ففي الواقع، لقد ساهمت في إحداث تغيير وجهة النظر حول الكلام.في حين أن التحليل كان الى ذلك الحين مركزا أساسا على بنيات الملفوظ L´énoncé (لساني أو أدبي).ثم انتقل الاهتمام تدريجيا باتجاه تحليل التلفظ énonciation»[2]، غير أنه رغم هذا لم يستخدم مصطلح «التناص» صراحة، وان كان في أعماله مايشي بكونها مصدرا مهما من المصادر التي استلهمت منها ج. كريستيفا نظرتها، بحيث وضع مفهومين بديلين«تعددية الأصوات Polyphonie والحوارية Dialogisme وهما المصطلحات اللذان يبقيان أكثر ارتباطا بمؤلف باختين[*] إلى حد أن تودوروف عنوان كتاب تقديمه لدراسة المفكر الروسي ميخائيل باختين، المبدأ الحواري Le principe dialogique»[3].

---

(1)-Léon SOMVILE:«intertextualité», in méthodes du textes (Introduction aux études littéraires), ed.Duculot, Paris, Gembloux, 1987, P114.

(2)-Laurent JENNY : «Méthodes et problemes : dialogisme et polyphonie », Dpt.de Français moderne-Université de Geneve, 2003, in www.google.Fr

(*)-يقصد به كتابه"شعرية دوستوفسكي La poétique de DOSTOIEVSKI"

(3)-Claire STOLZ: «Dialogism », in www.Fabula.com

وقد حضر«المفهومان أولا في حقل التحليل اللساني والأدبي من طرف المنظر الروسي م.بـــاختين، قبل أن يبعثا ويعاد تحديدهما من طرف اللسانيين الغربيين»[1].

وقد انطلق من فرضية أومبدأ جمالي مفاده، «إن الغير ضروري لإتمام الوعي»[2] بالعالم الخارجي، الذي يجد الإنسان فيه نفسه يخضع لطقوس وعادات وتقاليد سلوكية وكلامية معينـــة، تحـــتم عليـــه أن يتصرف وفق منطق معين، يرضي الجماعة التي ينتسب إليها، يقول باختين معبرا عن وجهـــة نظـــره هذه: «لا أستطيع إدراك أناي في منظري الخارجي، من دون الإحساس بالإحاطة والتعبير عني... بهذا المعنى، يمكن القول بالحاجة الجمالية المطلقة للغير، فبهذا النشاط من الغيـــر الـــذي يشـــمل، النظـــر، والحفظ، الجمع والتوحد، لن يستطاع خلق الشخصية الكاملة خارجيا، و إذا كان الغيرلا يخلقهـــا، فـــإن الشخصية لن تتواجد»[3].

فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي ينفعل ويتفاعل مع الغيرAutrui، لا يستطيع أن يعيش بمعزل عـــن المحيطين به، حتى ولو توهم ذلك لبضع لحظات «إنه لا يمتلك إقليميا داخليا يسوده، إنه كليـــة ودائمـــا على حد ما»[4] في تصرفاته مع الآخرين، كما أنه بحاجة إلى التواصل معهـــم عـــن طريـــق وســـيلة مشتركة ألا وهي اللغة «التي تعكس بصفة كاملة هاته التحويلات التأسيسية، في الحقيقة، لا نبتكر لغـــة لاحتياجاتنا الذاتية الفردية. إننا نرث لغة الغير وتبقى الكلمات معلمة marqués باستعمالات الغير. تكلم Parler إذن معناه كان متموقعا في اللغة المشتركة ولا يملك مكانا إلا نسبة إلى كلمات الغير»[5].

يقول "باختين" مبرزا دور الفرد في تأسيس ذاته من خلال كلمات الغير، وبواسطة وجهات نظـــرهم، دون إهمال دوره في التفاعل مع الجماعة: «إن أي عضو من الجماعة الناطقة لا يجد أبدا كلمات مـــن اللغة تكون محايدة، معفاة من تطلعات وتقويمات الغير، غير مسكونة بصوت الغيـــر. لا، إنـــه يتلقـــى الكلمة بصوت الغير، وهذه الكلمة باقية فيه.إذ تتدخل في سياقه الذاتي انطلاقا من سياق آخر،مســـتوعبا اهتمامات الغير،وحتى اهتمامه الخاص به يجد كامة مسكونة مسبقا»[6].

---

(1)-Laurent JENNY: Op.Cit.

(2)-Ibid.

(3)-Tzvetan TODOROV: Mikhaïl bakhtin, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, P147.

(4)-Ibid, P148.

(5)- Laurent JENNY: Op.Cit.

(6)- Tzvetan TODOROV: Op.Cit, P77

فـ «كل كلمة تحس الوظيفة، الجنس، التيار، الحزب، المؤلف الخاص، الرجل الخاص، الجيل، العمر واليوم. كل كلمة تحس السياق والسياقات التي من خلالها عاشت حياتها الاجتماعية المكثفة »[1].

هذا ما جعل لوران جينيLaurent JENNY، الذي قدم قراءة معمقة للمنهج الباختيني، يستنتج وذلك بالتركيز على الآراء السابقة أن هناك «في اللغة مايسمى بالحوارية اللسانية Dialogisme linguistique أوالحوارية السلبيةD.Passif (بمعنى أنها تنتج عن معطى لساني وليس عن مقصد للكلام)» [2].

غير أنه يستدرك ويضيف إلى النوع السابق نوعا أخر، يسميه بالحوارية الاستدلالية D.Discursif، يقول بخصوص هذه المسألة: «لكن، إلى هاته الحوارية اللسانية، ينضاف، في الحقيقة الكلام، بعد حواري آخر، بحيث يمكن القول إنه حقا مكون للخطاب. في الواقع إن خطابي يصدر دائما عن الغير بمعنى أنه ينشأ دائما باعتبار من الغير. إن معجمي وتركيبي للكلام ينشأ إذا بوضوح على أن آخذ في الاعتبار لغة مخاطبيInterlocuteur»[3].

وعلى هذا، فـ «الحوارية، حسب مفهوم باختين، تخص الخطاب Discours إجمالا. وهو يشير إلى أشكال حضور الغير في الخطاب: فالخطاب في الواقع لا يبرز إلا في مسار تفاعلي بين وعي فردي وآخر، الذي يستلهمه ويجيب عنه»[4].

كما نجده يشير من ناحية أخرى إلى أنه «يميز بين الحوارية الخارجية (D.Externeالحوار بالمعنى الجاري للمصطلح) ومحاورة داخلية Dialogisation intérieure ...هاته الحوارية تعمل بخصوص ما يسميه باختين «slovo»، ترجمت بـ «كلمة mot»، لكنها فسرت من طرف مختلف النقاد أوالمترجمين بحيازتها لمعنى «خطاب»، «كلام»»[5] .

وعلى هذا الأساس يسقط "باختين" آراءه وأفكاره التأسيسية لنظريته في الرواية على الأعمال العظيمة للكاتب الروسي "دوستوفسكي"، والتي تجمعها ميزة أوخاصية واحدة، وهي كونها جميعا روايات

---

(1) - Op.Cit, P89.

(2) - Laurent JENNY: Op. Cit.

(3)-Ibid.

(4)-Ibid.

(5)-Claire STOLZ: «Dialogism », in www.Fabula.com

ديالوجية (حوارية) تتعدد فيها الشخصيات والأصوات ووجهات النظر والضمائر على نحو كبير، وربما لهذا السبب نجده يفضل الصنف الأول (أي الحوارية الخارجية)، والتي وجد بعد بحث مستفيض أنها تتجلى في ثلاثة أنواع أساسية هي:

« 1- التهجين L'hybridation، 2- تعالق اللغات القائم على الحوار أوالعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات L'interrelation dialogique des langages، 3- الحوارات الخالصة D.Purs »[1].

ثم نراه بعد ذلك يقيم تمييزا بين هاته الأنواع، يقول معرفا التهجين بعد أن يتساءل عن ماهيته: «ما التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد؛ وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أوبهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ»[2].

غير أنه لا يعطينا أمثلة حية يشرح من خلالها المقصود بالتهجين، بل يكتفي بالإشارة إلى عناوين روايات استخدمت هذه التقنية، دون أن يوقفنا على مقاطع ملموسة، تزيل بعض الغموض، الذي لحق التعريف السابق، ومن هاته الروايات يذكر: «الأمثلة الكلاسيكية التي تساق في هذا الصدد هي: دون كيشوت، وروايات الكتاب الساخرين الانجليز: فيلدينغ، سموليت، ستيرن، ثم الرواية الألمانية الرومانية- الساخرة هيبيل وجان - بول»[3].

لكن هذه الأمثلة لا تشفي غليل المتعطشين إلى معرفة كيفية حدوث هذا المزج أوالتداخل بين لغتين أوالالتقاء بين وعيين؛ لأن الدارس أو الناقد المتعطش بحاجة إلى أمثلة تطبيقية حية تشرح بها هاته الظاهرة الأسلوبية، أوالخاصية الكتابية، حتى ولو أعطانا بعض التوضيحات التكميلية المقتضبة، فهو إضافة إلى ما سبق يفرق بين التهجين الإرادي (القصدي) والتهجين اللاإرادي (اللاواعي)، وهو ما أوضحه في قوله هذا: «وهذا المزيج من لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق). لكن التهجين اللاإرادي، اللاواعي: هو إحدى الصيغ المهمة للوجود التاريخي

---

(1)- ميخائيل باختين: « المتكلم في الرواية» ، تر: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة الكتاب، القاهرة، م 05، ع 03، سنة 1985، ص 144.

وانظر أيضا م . باختين: الخطاب الروائي : تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ص (101-126)، فصل بعنوان (المتكلم في الرواية) .

(2)- المرجع نفسه.

(3)- المرجع نفسه، ص 115.

ولصيرورة اللغات، ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات، إجمالا، تتغير عن طريق التهجين»[1].

إذن، فالتهجين يحدث عادة «بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد. وهذا النوع من التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقا، وإنما تتحاور اللغات بطريقة إبداعية أدبية، في التهجين الإرادي داخل الفن الروائي»[2].

ونجد الناقد "حميد لحميداني" يحلل وجهة نظر باختين حول (الحوارية)، مقرا بصعوبة فهم فكره، الذي يراه شديد التعقيد والتجريد، إلا أنه رغم هذا يقدم تأملات وأفكارا جادة حول هذا الموضوع، ويعطي مثالا يشرح به المقصود بـ (الحوارية)، وذلك بالعودة إلى رواية "الفقراء" لدوستويفسكي، حيث يتم «عادة المزج في ملفوظ واحد بين صورتين أولغتين أوموقفين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بكامله، وأفضل مثال يمكن أن يقدم في هذا الصدد ماورد في رسالة وجهها البطل مكارديفوشكين لصديقته فرفارا ألكسفينا»[3] حسب حميد لحيمداني.

أما بالنسبة للنوع الثاني، فنجد "باختين" يصفه على أنه تلك «الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلي، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة معينة وملفوظة»[4].

أما الشكل الثالث (الحوارات الخالصة)، فيقول "باختين" بخصوصه «وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكونا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية. كذلك، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص»[5]، بمعنى أنه مرتبط بالشكلين الآخرين ارتباطا وثيقا، إلا أنه رغم ذلك يبقى محتفظا ببعض الخصوصيات كشكله الطباعي، الذي يميزه (كوضع علامات معلنة

---

(1)- المرجع السابق، ص 114.

(2)- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 68.

(3)- ميخائيل باختين: «المتكلم في الرواية»، مرجع سابق، ص 115.

(4)- المرجع نفسه، ص 116.

(5)- المرجع نفسه.

ترافق تلك المقاطع الحوارية، كالمطة على سبيل المثال)، وعلى العموم يمكن تلمس تلك التقنية بسهولة فصوت الراوي أوالسارد في هذه الحالة يتوقف، ويفسح المجال للشخصيات لتعبر عن مكونات دواخلها.

إذن، فقد لعبت الحوارية بشقوقها الثلاثة، دورا كبيرا في تطور مجال التحليل النصي، الذي كان مسيجا ومحاطا بجملة من الضوابط والقوانين، جعلت النص السردي يبدو أشبه ما يكون بهيكل جامد انهابمثابة «فرصة لنقد بنيوي أدبي. لقد أعادت فتح التحليل النصي، أكثر تركيزا على البنيات الداخلية، بالنظر إلى خارجيتها Extériorité. وقد سمحت الإشكالية الحوارية بالانفلات نحو عودة بسيطة إلى لصقCollage المعلومات التاريخية، السير الذاتية، والنفسانيات، التي كانت غريبة تماما على النص، الذي ميز النقد ماقبل– البنيوي Préstructuraliste»[1].

إضافة إلى ذلك لفت مفهوم الحوارية انتباهنا إلى «مقابلات أخرى تقترب منه وتوضحه كمفهوم تعددية اللغات Polylinguisme أومفهوم تعددية الأصوات»[2].

فماالمقصود بتعددية الأصوات Polyphonie، كأحد الوسائل أوالأدوات الإجرائية التي يراها "باختين" ممكنة لتحليل بنية الرواية؟ إنها ثاني أهم المفاهيم التي استفاض هذا الناقد في استعراضها، وقد «وضع من طرفه لوصف بعض ميزات روايات دوستوفسكي، ثم عرف بالمتابعة توظيفات متعددة، خصوصا في لسانيات التلفظ Enonciation أين تعين خطابا يعبر عن تعددية صوتية»[3].

وقد عرف المفهومان (الحوارية، تعددية الأصوات) تقلبا ونشاطا كبيرين، ليس عند اللسانيين الغربيين فقط، بل حتى عند صاحبهما، إذ كانت تعددية الأصوات عند "باختين" «أولا علامة مميزة للرواية الدوستوفسكية Dostoïeveskien، على النقيض من محاورات الذات للرواية التقليدية، ثم أصبحت فيما بعد خاصية للرواية عامة، ثم للغة في مرحلة معينة من تطورها (...) وأخيرا لكل لغة»[4].

كما نجده أيضا لا يتوانى عن التنازل عن (الحوارية)، مفضلا عليها مفهوما آخر، وذلك لأسباب

---

(1)-Laurent JENNY: « Méthodes et problèmes: dialogisme et polyphonie », Op. Cit.

(2)- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان،ط1، 1990، ص 49.

(3)- Laurent JENNY: Op. Cit.

(4)- M.BAKHTINE: Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, P18 .

وجيهة، لعل أهمها ما لاحظه "ليون سومفيل" «من أن ماهو موضوع تحت شعار الحوارية، لا يترك المؤلف يقرر الحقيقي أوالمزيف، والخير أوالشر مكان شخصياته، ويضع فورا البينشخصية (العبر-ذاتية) L'intersubjectivité»[1].

ولعل هذا التغير والتقلب، وعدم الاستقرار على مصطلحات بعينها، هو ما جعل بعض الغموض ينتاب فكر "باختين"، وهو ما حدى "بلوران جيني" أن يقترح القيام بربط تعددية الأصوات بفن الرواية كنوع من التخصيص، يقول معبرا عن رأيه: «لرد مفهوم الباختيني Bakhtinienne أقل غموضا، أقترح أخذ المعنى الذي اصطلح عليه في علاقة مع الجنس الروائي وتخصيصه كتعددية أصوات أدبية Polyphonie littéraire»[2].

ففي روايات" دوستوفسكي"، حقل الدراسة المفضل لدى باختين، ليس هنالك كثرة من الأقدار التي تتطور في عالم الرواية، الذي يضيئه وعي المؤلف، بل إنها تعددية ضمائر، لها حقوقها التي تنظم عالمها، دون حدوث امتزاج تام بينها، فللشخصية وعيها الخاص وضميرها الذي يضمن لها عدم التحول أوالانغلاق، أوالذوبان الكلي في شخص الكاتب[3].

وعلى هذا الأساس يستنتج" لـ. جيني" أن «تعددية الأصوات الأدبية لا تمثل فقط كثرة أصوات، لكن أيضا كثرة ضمائر وعوالم إيديولوجية. ويمكن الاعتقاد بأنها حالة كل رواية أين تتجادل شخصيات، كشخصيات بالزاكBalzac أوفلوبير Flaubert على سبيل المثال. لكن لاحظ باختين أنه في الاختلاف، تشكل شخصيات روائية أخرى ضمائر أخرى لوحدها، كحالة شخصيات دوستوفسكي، التي جربنا الدخول في مناقشة معها، فصوتها ليس ترجمة لفلسفة المؤلف، ولا نكرانا لهذه الفلسفة، إنها صدى لهذا الصوت مع احتفاظها بمركزها واستقلاليتها»[4].

إذن، فهذان المفهومان المستقيان من المعجمية(الباختينية)، يعلماننا «أن نكون متيقظين في الأدب ليس فقط للمحتويات لكن أيضا للأصوات. يبين الدارس كيف أنه حتى الأدب الأكثر ظهورا كمنفرد يقيم علاقة كلية مع الآخر. في هذا المعنى، هو لا يرسي الأسس لشعرية التلفظ فقط، إنه يقدم لفكر الغير في

---

(1) - L. SOMVILLE: « Intertextualité», in méthodes du textes (Introduction aux études littéraires), P124.

(2) - Laurent JENNY: Op. Cit.

(3) – Voir: T.TODOROV: Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, P161.

(4) - Laurent JENNY: Op. Cit.

الخطاب»[1].

هذا ما جعل" جـــ. كريستيفا" تطلق فيما بعد مصطلح «التناص»، «الذي أعطته معنى أكثر عموميـــة عن الذي أعطي للحوارية التي لا تخص سوى بعض الحالات الخاصة للتنـــاص»[2]، حيـــث طـــورت فكرتها في كتابها "أبحاث من أجل تحليل علاماتي"، وتوصلت إلى نتيجـــة مفادهـــا أن التنـــاص ميـــزة أوخاصية لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكل «نص ينبني كفسيفساء mosaïque من الاستشهادات إنه امتصاص وتحويل لنص آخر»[3] .

ولتشرح أكثر المقصود بمفهوم التناص، لجأت إلى رواية الكاتب الفرنسي "أنطوان دولاسال A.De la sale" التي تحمل عنوان "جيهان دو سانتري Jéhan de saintré 1456 " متخذة إياها كحقل عمـــل تطبيقي، فوجدت بعد دراستها بأن البنى التناصية تتمظهر في أربعة أشكال هي : « 1- نـــص التقســـيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول، النبرة الوعظيـــة، الإحالـــة الذاتيـــة فـــي الكتـــاب والمخطوط).2-نص الشعر الغزلي (حيث السيدة La dame مركـــز اهتمـــام وتمجيـــد مجتمـــع ذي علاقات مثلية homosexuelle تجعل صورتها تنبعث من خلال...المـــرأة... والبكـــر وحيـــث شـــبق الشعراء الجوالين، التروبادور 3.Troubadours- النص الشفوي للمدنية (الأصوات الاشهارية للباعة، لافتات وعناوين المحلات، لغة اقتصاد العصر).4- وأخيرا خطاب الكرنفال (حيث يتجـــاور التجـــانس والغموض والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع... إلخ)»[4].

وعلى هذا تعتبر الرواية أول ميدان قامت "جـــ. كريستيفا" بإخضاعه لمقترحات التناص، وذلـــك اقتـــدا بأستاذها "باختين" «الذي وسع مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عـــن مكونـــات الروايـــة النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة»[5]، لأنه لاحظ بـــ «أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار القصائد والمقاطع

---

(1)- Op.Cit.

(2)- Pierre MARILLAUD: « L'intertextualité », colloque d'Albi (annuel), du 7 juillet au 10 j 2003.

(3)- Daniel BERGEZ: L'explication de texte littéraire, Dunod, Paris, 1996, P74.

(4)- بييرمارك دوبيازي: «نظرية التناص»، تر: المختار حسني، في www.fikrwanakd.com، وانظر أيضا بأكثر توسع جـــ. كريستيفا :علم النص، تر: فريد الزاهي، ص 26 و ما بعدها.

(5)- معجب العدواني: « رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم »، في www.ayna.com

الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أوالدينية وغيرها»[1].

كما ميزت من خلال تعاملها مع الرواية السابقة بين نوعين من التناص هما (التنـــاص المضـــموني، والتناص الشكلي)[2]، حيث إن الشكل الأول يعني «توظيف بعض الأفكار أوالمعلومات الـــواردة فـــي كتاب معين في الروايات حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف»[3]، أما الشكل الثاني، فيتجلى من خلال «مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفو العصور الوسطى وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أوالدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التراكيب، تنتقل إلـــى كتابـــة المؤلـــف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة »[4].

غير أن هذا الاحتفاء بهذا المصطلح، في منابعه الأولى لم يمنع مؤسسة هاته النظرية من التراجع عنه مفضلة عليه مصطلحا آخر، يقول "ل. سومفيل": «... فالتناص. بصفته أداة للتحليل، اكتسب أيضـــا حـــق ذكره في قطاعات بعيدة عن النقد الجديد Nouvelle critique. وهذا ما أسفت له جـــ. كريســـتيفا فـــي سنة 1974: بما أن هذا المصطلح (التناص) فُهم غالبا بالمعنى المبتذل لـــ «نقد الينـــابيع Critique des sources» لنص ما، نفضل عليه مصطلح المواضعة Transposition»[5].

إذن، فقد تراجعت "جـــ. كريستيفا" عن مصطلح (التناص)، بعد أن تلقفته أيد كثيرة، أســـاء بعضـــها استعماله وتوظيفه، بل إنه «يختلف من باحث إلى آخر، انتشارا وفهما، (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخـــرين إلـــى جماليـــة التلقي،وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويليـــة فرويدية أوشبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقفا بدهيا كل البداهة في أساس مفاهيم النظريـــة»[6]، ولهذا وصف بعدم البراءة، وبأنه يستعصي على الضبط والتقنين حتى في منابعـــه الأولـــى، فتعـــددت تعاريفه واختلفت مفاهيمه، وكثرت الاقتراحات والإضافات والتعديلات حوله، غير أن الشـــيء الوحيـــد الأكيد أنه ضل حاضرا عبر جميع الاتجاهات النقدية المعاصرة.

---

(1)-المرجع السابق.

(2)-ينظر: سلمان كاصد: عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي(التكرلي نموذجا)، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ص 246.

(3)- المرجع نفسه.

(4)- محمد أديوان: « مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر » ،الأقلام ، ع 4، 5، 6، نيسان، حزيران،1995،ص 44.

(5) - Léon SOMVILLE : « Intertextualité», Op. Cit, P115.

(6)- محمد خير البقاعي: أفاق التناصية، ص79.

ونتيجة لما سبق، فقد شكك بعض الباحثين في كون هذا المصطلح كريستيفيا خالصا، كما نفى بعضهم امتلاكها حقوق ابتداعه، فنسبوه إلى غيرها، تقول الباحثة ماري أور Mary ORR معبرة عن هذا الزعم : «إذا أقرت كريستيفا بشكل صريح بابتداع مصطلح التناص Intertextuality في آواخر الستينات، فهذا الاعتراف عائم بشكل مباغث ومرفوض. وعلى أية حال قد يكون هناك نقاد مساعدون ذو توجهات سيميائية التفوا بسرعة حول مصطلح كريستيفا، كبارط أكثر المنظّرين له شهرة، وفي الحقيقة ليست كريستيفا هي التي عرضت تعريف التناص في الموسوعة الكونية Encyclopédie Universalis عام 1973. ففي الصالات سيميائيون خارجيون، ونقاد تناصيون ينفون مساهمة كريستيفا وسياقات Contexts المصطلح الفرنسية أيضا، لكن يعتبرونه ناتجا لأعمال باختين وحلقة باختين B.Circle استثناء جدير بالذكر أعطي من ورتون Worton وستيل Still 1990، اللذان ركزا على نطاق واسع حول كريستيفا ودورها في الثقافة الفرنسية قبل الطليعة Avant-garde والثقافة التقليدية حيث جمعت بين الكتابة التجريبية، والنظرية الأدبية واللسانيات السوسيرية Saussurien linguistiquesوالسياسات اليسارية» [1].

واستكمالا لهذه النقطة، فقد عبرت هذه الباحثة عن حيرتها لسوء استخدام هذا المصطلح في فرنسا مهده الأول، تقول: «إذا كانت صعوبة استخدام المصطلح في اللغة الفرنسية أوفي في كتابها سميوطيقا ككل له بعض العذر، وتهميش التناص أيضا في النظرية النقدية الأنجلو-أمريكية[*]-Anglo américain، فالأكثر حيرة هو لماذا انتشر مصطلحها بشكل سيئ في فرنسا. فالدلائل النقدية Critical guides الفرنسية للتناص تبدو جماعية، ومتسقة باندهاش مع النسخة الانجليزية الأمريكية. ولهذا ينظر مرة أخرى إلى كريستيفا كمزيفة عملة... ويصبح وقتها المصطلح مساويا للاسترجاع أويصبح نسخة فرنسية "لحوارية Dialogism " باختين» [2].

كما يعترف "ليون سومفيل" أيضا بأن مصطلح (التناص) استفاد كثيرا من أعمال "م. باختين"، ولهذا فهو يحاول أن يحدد وضعه في الملفوظ، معتبرا إياه عنصرا من عناصر دورة الاتصال المعروفة للساني الروسي-الأمريكي رومان جاكبسون Roman JAKOBSON(1896-1982)، معتمدا في

---

(1) - Mary ORR: Intertextuality Debates and contexts, University of Southampton, Canada, 2003, P20.

(*)- نشرت كريستيفا كتاب سميوطيقا في فرنسا أول مرة عام 1969، لكنه لم يترجم إلى اللغة الانجليزية حتى سنة 1980.

(2)-Mary ORR: Op.Cit, P22.

ذلك على" تودروف".

ب- بيان فريق كما هو Le groupe de Tel Quel:

يعود الفضل الأكبر في بلورة مفهوم (التناص) ونشر مبادئه الرئيسية إلى " فريق كما هو" الفرنسي، الذي روج له في مجلته الأدبية-الفلسفية الحاملة للاسم نفسه.هاته المجلة التي تأسست بدار النشر عتبات Seuils (1960-1982)، تحت مبادرة فيليب سولير Philippe SOLLERS[*] وجين ايدرن هاليي Jean Edern HAILLIER (الذي تم إقصائه سنة 1962). افتتح العدد الأول من المجلة بعبارة نيتشه Nietzsche «أريد العالم وأريده كما هو Je veux le monde et je le veux tel Quel»، وقدمت المجلة نفسها كبيان مضاد لـ-السارترية Anti-sartrien [1].

ويعد "ف. سولير" القطب الروحي للمجلة، إذ إن له آراء خاصة ومعمقة فيما يتعلق بالبيان الصادر عن المجموعة ككل، فمن هو هذا الناقد الذي يعد علما بارزا على مستوى الساحة النقدية الفرنسية؟ اسمه الحقيقي فيليب جوايو Philippe Joyeux، وهو كاتب فرنسي ولد في بوردو يوم 28 نوفمبر1936.نشرت روايته الأولى انعزال غريب solitude Curieuse سنة 1958. هو واحد من مؤسسي مجلة تيل كيل، بدار النشر عتبة، والتي تدافع عن كتاب لم يعترف بأهليتهم وأثير حولهم جدل كبير كـ : ارتود Artaud، باتاي Bataille، جويس Joyce، دريدا Derrida، فوكو Foucault، بارط Barthes...

واصل نشاطه، مبدعا مجلة "اللانهائي L'infini" بدور النشر دونوالDenoël، التي انتقلت بسرعة إلى دور الطبع قاليمار Gallimard. تزوج الكاتبة والمحللة النفسانية "جـ. كريستيفا" سنة 1975.

كان من بين آخرين صديقا لجاك لاكان Jaques LACAN، ولويس ألتوسير Louis ALTUSSER، ورولان بارط R.BARTHES، وكذلك لعدة وجوه بارزة في الحركة الثقافية الفرنسية. وهو أحد المعجبين بالصين، استشف من خلال رهانه الماوتسي وتتمة لثورة ماي 1968، التأثير الثقافي المتصاعد لإمبراطورية الوسط في بداية القرن التاسع عشر وكتابه تاريخ الغابة Forest histoire يحلل هاته الفترة التاريخية.

(*)- فيليب سولير: اسم مستعار، عن ف .جوايو P. Joyaux، و قد شرح هو بذاته سبب اختياره لهذا الاسم في عدة مناسبات (1994،73) ، إنه مشتق من اللغة اللاتينية ، و تأويله أو معناه : كسب للفن أو المهارة، الذكاء، البراعة. (D.MACEY : Op.Cit, P359)

(1)- Voir : «le groupe de Tel quel», in Collection Microsoft ® Encarta2005

بعد نشر رواياته: الوسيط L'intermédiaire، البستان Le parc، مأساة Drame، أثبت صوته ككاتب: وانطلق في الأعمال الأسلوبية المكثفة، التي قادته ليترك كل مرئي ليحرر تعبيره، لينتج رواياته الأخرى، أعداد Nombres، قوانين Lois، هاء H، فردوسParadis .

أخذ وعيا بمخاطر الانغلاق بسبب هذه المغامرة، فانطلق في كتابة أكثر«تصويرية Figurative » متأثرا بقراءة سيلين Céline، وبول موراند Paul MOURAND ، والكاتب الأمريكيين الكبار كـ: ويليام فولكنر William FAULKNER، ارنست همنغواي Ernest HEMINGWAY، هنري ميلر Henry MILLER، فلاديمير نابوكوف Vladimir NABOKOV، ويليام س William S، وأيضا شارل بوكوسكي Charles BUKOWSKI (وهو واحد من القلة الذين دعموا هذه الفترة في فرنسا).

نشر نساء، هاته الرواية التي حاكى فيها أسلوب لويس فرديناند سيلين Louis–Ferdinand CELINE، وهي تحليل لنتائج الحركة النسوية، والهزات السياسية والفنية للتاريخ من خلال حياة مغامرات لصحفي أمريكي.

عرفت كتابته أكثر باستخدام القطع Cut up والتأمل الباطني. متبعا مؤلفات أخرى بنفس الفكرة كـ: صورة لاعب Portrait du joueur، القلب المطلق Le cœur absolu، المجنونات الفرنسيات Les folies française، زهرة الزنبق الذهبية le lys d'or، حفل في فينيس La fête à Venise (تأمل حول فن الرسم من خلال أعلام كـ: واطوWatteau، وارهول Warhol، موني Monet، سيزان Cézanne). أستوديو (تأمل حول الشعر من خلال أعلام كـ: رامبو Rimbaud، ودي هولدرلين Hölderlin De)، شغف ثابت Passion fixe، نجمة المحبين L'étoile des amants، وأخيرا حياة إلهية Une vie divine حول الفلسفة ونيتشه).

يمزج حكاياته المتحررة بنقد اجتماعي عنيف على الخصوص، ومدعم بالمعرفة واستخدام نصوص: سبينوزا Spinoza، فرويد Freud، نيتشه، دوكاش Ducasse، هيدغرHeidegger، وجي دوبور Guy Debord. وفي الوقت نفسه كان يحرر محاولات موسوعية طموحة (المستقبل ملك للذين يقرؤون ويعيشون الموسيقى ويمارسون الحب)... كان يقطن بانتظام فينيس Venise أوجزيرة دي ري L'île de Ré، يدير أيضا سلسلة L'nfini، وهو عضو في مجلس القراءة لدور قاليمار.

في النهاية يعرف سولير بصورته كإعلامي (صورتي هي جثتي، لايهم!)[1].

بعد أن أعطينا لمحة موجزة عن حياة هذا الناقد، نتعرض لأهم مبادئ أعضاء الفريق ككل، مركزين على وجهته نظره فيما يتعلق بمصطلح «الكتابة»:

في سنة 1968، «قدم فريق الدراسات النظرية لكما هو Le groupe d'étude théoriques de T.Quel البحث الجماعي لنظرية المجموعة (العموم) Théorie d'ensemble (ووقع ميشيل فوكو، ورولان بارط، وجاك دريدا المقالات الأولى)»[2] ، وذلك «بحثا عن إثارة تهديم معمم؛ فالكتابة والثورة لهما غاية واحدة، لكن في سنة 1970، بسبب منع نشر رواية عدن Eden لبيير غيوته Pierre GUYOTAT، تمت قطيعة التلكيليين Telqueliens مع الــPCF [*]، الذي لم يدعم المؤلف.

إذن، قامت "كما هو" بثورتها الثقافية أثناء «حركة جوان 1971 juin Mouvement de» بمهاجمة الــ PCF»[3]، هاته الثورة التي «أعلن الفريق [من خلالها] ضرورة تجاوز الحرفي Littéral، والشكلي Formel، أوالبنيوي Structural (كما هو1968:7). بوضوح، اتفق الفريق على ألا يبقى عند الدرس الذي تلقاه من الشكلانيين الروس Formalistes russes، والذي وصل مترجما من طرف تزفيطان تودوروف ثم قُدم للجمهور الفرنسي بأكثرهم شهرة رومان جاكبسون»[4]، بل ارتأى ضرورة عرض شعاره الرسمي الخاص به، والذي يبشر بالنقد الجديد، فقد «بين نص لسولير بعنوان الرواية وتجربة الحدود le roman et l'expérience des limites قيمة الكتابة النصية écriture textuelle، أما مؤلفاه مأساة Drame وأعداد nombres 1968، فقد كتبا ضد أدب التمثيل والآداب النفساني، ولم يتوقف سولير عن الــتأكيد على الوظيفة النقدية والتفكيكية للأدب الحقيقي»[5].

ويبدو أن كلمة (الكتابة) شغلت الحيز الأكبر من اهتمامات منظري الفريق ككل، الذين اتخذوها كشعار لهم يواجهون بها كلمة (الأدب) ذات المعنى أوالدلالة المبتذلة –حسبهم– يقول " لــ. سومفيل"

---

(1)- Voir la biographie de «Philippe SOLLERS», Un article de wikipedia l'encyclopédie libre, in www.google.fr, et voir aussi : David Macey : Dictionary of critical theory, P 359.

(2)- Léon SOMVILLE: « Intertextualité», Op. Cit, P121.

(*)- الــ PCF : اختصار للحزب الشيوعي الفرنسي ، وقد كان الفريق متحالفا معه.

(3)- Voir : «le groupe de Tel quel», in Collection Microsoft ® Encarta2005.

(4)- Léon SOMVILLE: « Intertextualité», Op. Cit, P113.

(5)-Voir :«le groupe de Tel quel»,in Collection Microsoft ® Encarta2005.

شارحا وجهة نظرهم: «إن شعار فريق كما هو هو الكتابة L'écriture التي نواجهها بالأدب، وكان يجب على الأولى أن تعمل على تهديم الثانية، وذلك باسم ماركس Marx وفرويد Freud ... فعلى المؤلفين أن يمارسوا قطعا مع مفهوم الشعرPoésie أوالخيال Fiction الذي ستكون له مهمة عكس شخصية الفاعل sujet (مبدع العمل Le créateur de l'œuvre) أوتنظيم العالم الواقعي»[1].

وقد تعرض "سولير" لمفهوم (الكتابة) بتوسع في إحدى مقالاته المنشورة بالمجلة نفسها، وذلك بعنوان «مستويات دلالية لنص حديث Niveaux sémantique d'un texte moderne»، بحيث إن تلك المستويات عنده هي بمثابة طبقات يتكون منها أي نص، فالطبقة الأولى (طبقة سطحية Couche superficielle)، ويقصد بها الكتابة أي التمثيل الخطي، فلكل لغة حروفها الخاصة بها، تلك الحروف تجتمع وفق نسق معين، لتشكل إما: جملا، مقاطع، فقرات، نصوص،... إلخ. باختصار هو المظهر المادي للنص[2].

أما الطبقة الثانية (الوسطى C.Moyenne) ، فهي التناص كما هو مطروح عند "جـ. كريستيفا"، ويعطى مثالا عنها بالكوميديا الإلهية La divine comédie لدانتي أللجيري، فهي تمتص العديد من المصادر المتنوعة، ولكن لا توظفها بطريقة مباشرة، بل تخضعها لعملية هدم وبناء يتناسب ومعطيات النص اللاحق[3].

أما الطبقة الثالثة والأخيرة (طبقة عميقة C.Profonde) ، هي «الكتابة وتعني فعل انفتاح اللغة، تمفصلها، تقطيعها، تفضيئها... بالطريقة التي تظهر بها دائما "ماقبل كتابة" في "الكتابة" أثر داخلي للتميز دال/ مدلول، حجز خطي للصوت في الكلام»[4].

وإن ملخص العمليات السابقة، هو ما يمكن أن نمثل له بهذا الرسم المبسط:

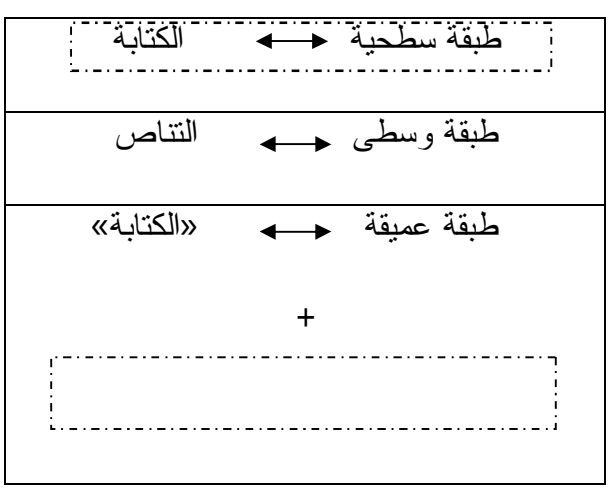
---

(1)- Léon SOMVILLE: « Intertextualité», Op. Cit, PP. 113-114.

(2)- ينظر: عمرأوكان : مدخل لدراسة النص و السلطة، ص 70.

(3)- ينظر: المرجع نفسه، ص. ص 70-71.

(4)- المرجع نفسه، ص72.



ومجاراة لهذه النظرة، فاللغة في أي نص محكومة بعوامل، إنها «ملفوظ énoncé تدخل في فضاء Espace ينفلت من كفاءة اللساني La compétence de linguiste، بل إن ذاك الفضاء هو بالأحرى مضبوط بمفاهيم ذات نظام سيميائي، أي، حسب مصطلحات جـ. كريستيفا الدقيقة، وذات النظام اللانظميParagrammatique حسب (سوسيرSaussure) والتناصية جوهريا حسب (باختين)»[1] .

غير أن هذه المجهودات القيمة، التي استبدلت حسب اقتراح "ف. سولير"«مقابل النص الكامل الجامد المسيج بقدسية شكله وفرادته، فرضية التناص... القائلة بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في الوقت نفسه»[2]، لم يكتب لها النجاح إذ دب الانشقاق في أعضاء الفريق؛ فمن اتخاذ الشيوعية (1967-1970)، إلى الماوتسية maoïsme ثم التراجع عنها نهائيا، والشروع « في نقد لأعماق الظاهرة التسلطية. ففي صيف 78 نشر العدد 76 من كما هو، و خصص للانشقاق، يعلن سولير: " التميز هذه هي القاعدة في الفن والأدب، يجب على الثوري أن يكون من الآن فصاعدا متميزا"»[3] .

وبظهور« العدد الأخير رقم 94 في شتاء 1983، يغادر فـ. سولير العتبة ... متسائلا: ما جدوى

---

(1)-Léon SOMVILLE : Op.cit, P114.

(2)- ب.م. دوبيازي : « نظرية التناص»: تر: المختار حسني ، في www.Fikrwanakad.com

(3)- Voir : «le groupe de Tel quel», in Collection Microsoft ® Encarta2005.

كما هو؟ A Quoi sert tel Quel »[1]. هذا السؤال الذي نستشف من خلاله روح اليـــأس والعجـــز عن الوفاء بمبادئ المشروع الذي اختطه الفريق لنفسه، إذ تحول الكثير من مؤسسي المجلة عنها، لتفقد بذلك أهم أعضائها المؤسسين كسوليرز(القطب الروحي)، ر. بارط، جـــ. كريستيفا، ... إلخ.

لذة النص عند رولان بارط Roland BARTHES:

ولد "بارط" في 12 نوفمبر 1915 بشيربورغ Cherbourg، بعد مدة قصيرة أصبح يتيم الأب، أمضى طفولته في بيون Bayonne ثم باريس، حيث درس في ثانوية مونتنيه Montaigne ثم لويس الكبير Louis – le grade . في سنة 1935 شرع في دراسات حول الأدب الكلاسيكي في السوربون، حيث ساهم في تأسيس « فريق المسرح القديم للسوربون » رفقة جاك فيل.

وهو كاتب وسيميولوجي، وأحد المساهمين الرئيسين في المغامرة البنيويـــة والســـيميائية الفرنســـية، أصيب بمرض السل، فعالج طويلا في فرنسا وسويسرا. ساير حياة ثقافية غنية، مصنوعة من اللقـــاءات العديدة (منها السجال الذي وقع بينه وبين جورج فورنييه Georges Fournié) والقـــراءات الأساســـية لـــــ (ماركس، ميشليه Michelet، سارتر Sartre). نشر نصوصه الأولى سنة 1947، إذ نجـــد فـــي جريدة الكفاح Combat نصوصه الأولى المشكلة للدرجة الصفر للكتابة. بدأ يمكث أيضا للعمـــل فـــي الخارج: بوخارست، الإسكندرية، أقام أيضا في الرباط عدة مرات، وذلك بداية من 1963 (درس فيهـــا بين 1969-1970) حيث درس في جامعة الرباط، وكتب ذكرياته هناك في كتاب لـــه جعـــل عنوانـــه "أحداث". وبعد عودته من باريس، حيث عمل في وزارة الأعمال الخارجية، نشـــر "أســـاطير الشـــهر الصغيرة Petit mythologies du mois" في جريدة كفاح. وفي مجلـــة مـــوريس نـــادو Maurice NADEAU نشر " الرسائل الجديدة ".

جعلته نصوصه القصيرة معروفا لدى فئات واسعة، وجمعت في مجلد سنة 1957، لكـــن محاولتـــه الأولى الدرجة الصفر للكتابة 1953، اعتبرت بسرعة على أنها بيان عن النقد الجديـــد... وفـــي هـــذه الفترة استهواه المسرح على الخصوص، فشارك في ابتداع مجلـــة تواصـــلات Communications، وساهم في كما هو Tel Quel.

دخل مع ميشيل فوكو وميشيل ديغي في إنشاء أول مجلس لمجلة نقد أمام جين بيل Jean pile، الذي

---

(1)- Voir : «le groupe de Tel quel», in Collection Microsoft ® Encarta2005.

تولى إدارة المجلة بعد وفاة جورج باتاي Gorges BATAILLE.

درس في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا منذ 1962، وحملت ملتقياته الأولى موضوع "ابتكار أنظمة معاصرة للدلالة"... شغل كرسي السيميولوجيا في معهد فرنسا (كرسي السيميولوجيا الأدبية). شارك في الخصام الدائر حول النقد الجديد، رادا على ريمون بيكار Raymond PICARDS بكتابه " نقد و حقيقة".

صدم بعربة نقل للحليب، وهو خارج من معهد فرنسا في 25 فيفري 1980، وتوفي على إثر هذا الحادث يوم 26 مارس 1980 في مستشفى بباريس.

جل مؤلفات "ر. بارط" صادرة عن دار عتبة، وهي :

الدرجة الصفر للكتابة متبوع بمحاولات نقدية جديدة 1953، ميشليه بقلمه 1954، أساطير1957،عن راسين1963، محاولات نقدية1964، برجل إيفل، المركز الوطني للفوتوغرافيا1964، عناصر السيميولوجيا 1965، نقد وحقيقة 1966، نسق الموضة 1967، س/ ز1970، إمبراطورية العلامات 1970، ساد، فورييه،لويولا1971، محاولات نقدية جديدة1972، لذة النص 1973، رولان بارط بقلم رولان بارط 1975، إذن الصين؟1975، شذرات من خطاب عاشق1977، درس 1978، سولير كاتبا 1979، الغرفة المضيئة 1980، عن الأدب1980، حبة صوت: محادثات (62-1980) 1981، الواضح والمنفرج: محاولات نقدية III 1982، هسيس اللغة: محاولات نقدية VI 1984، المغامرة السميولوجية1985، أحداث1987، الأعمال الكاملة الجزء 1، الجزء2، الجزء3 1993-1994-1995، لذة النص مسبوق بمتغيرات حول الكتابة 2000، كتابات عن المسرح 2002، كيف نعيش معا : محاضرات وملتقيات بالكوليج الفرنسي (76-1977) 2002، المحايد: محاضرات وملتقيات بالكوليج الفرنسي 2002 [1] .

وعلى هذا، اعتبر الناقد والمنظر الفرنسي "ر. بارط"، الذي كان لفترة طويلة أحد رفقاء درب مجلة "كما هو" محطة هامة و بارزة في مسيرة (التناص): كما تدل على ذلك أغلب كتاباته الرئيسية ومقالاته النقدية، التي اعتنت بالنص وبكل ما يحيط به، وعكست في الوقت نفسه انتماءه إلى الفريق، حيث إنه في«غضون سنة 1964 بدت من طرف مجموعة كما هو لدور النشر عتبة فيما بعد أغلبية مؤلفات

---

(1) - Voir : La biographie de « Roland BARTHES», Un article de Wikipépedia l'encyclopédie libre, in www.google.com

بارط، وكتبه (التي تجمع غالبا مقالات نشرت أصلا في موضع أخر)»[1] .

كما أنه « في الحقيقة نشر في مجلة نقد Critique (العدد 218، جويلية 1965) دراسته الأولى حول مؤلف ف. سولير، مدير كما هو، وقد حكم على هذه الدراسة بأنها غير مهمة بما فيه الكفاية، على المستويين النقدي والنظري، فأعاد نشرها فيما بعد مضيفا من شروحه الخاصة، في المؤلف الجماعي «نظرية المجموعة»، الذي شكل بيان كما هو في مرحلتها السيميولوجية والثورية. ومنذ ذلك الحين شكلت نصوص وكتب سولير المدونة Corpus، التي من خلالها أسس بارط نظريته لـ «النص Texte»» [2] .

هاته النظرية التي حاكها في الحقيقة من خيوط متعددة، إذ نلمس عنده أيضا شغفا بالمصطلحات والمفاهيم النظرية، التي روجت لها من قبل "جـ. كريستيفا" كـ: الممارسة الدالة، الدلالة، النص الظاهر، النص المولد، الإنتاجية، التناص،... إلخ. ونجده يعبر عن هذا التأثر صراحة، مقرا أن هاته الناقدة «منحته شخصيا، وأساسيا، مفهومين اثنين جديدين : فوضى الكلام (باراقراماتيزم)، والتناصية»[3].

وقد خصص لذلك إحدى مقالاته الهامة، والتي عنونها بـ «نظرية النص La théorie du texte»، محاولا أن يقدم نظرته الجديدة للنص، وآليات اشتغاله، وفي المقطع التالي المأخوذ منها، نلاحظ بجلاء إعادة استخدام جمل كريستيفا، والأصداء الواضحة لما كتبته في سيمانااليزها، يقول "بارط":

«النص إنتاجية. ليس بمعنى أنه ناتج لوجود عمل (كالذي تتطلبه التقنية القصصية والإجادة في الأسلوب)، لكن كمسرح إنتاج حيث منتج النص والقارئ يحضران سوية: النص"يعتمل" وعلى أية حال، حتى في الشكل الثابت المكتوب، النص لا يتوقف عن الاعتمال، أوتعهد عملية الإنتاج. النص يحلل لغة الاتصال، أوالتمثيل أوالتعبير [...] ويعيد بناء لغة أخرى. [...] كل نص متناص؛ النصوص الأخرى حاضرة ضمنه وبدرجات مختلفة وفي أشكال قد يصعب أويسهل تمييزها.[...] كل نص نسيج Tissue جديد لاقتباسات معادة، وأجزاء رموز، وصيغ، وإيقاعات نموذجية Model rhytms،

---

(1) - Michel BEAU JOUR : « Barthes et Sollers), in www.fabula.org

(2)-Ibid.

(3)- عبد المالك مرتاض: « بارط يكتب عن بارط » في www.alriyadh.com

وأجزاء لخطاب اجتماعي يمر إلى داخل النص ويعاد توزيعها فيه»[1].

بعد أن اطلعت الباحثة "ماري أور M.ORR على هذا التعريف المقتطف من المقالة السابقة الـذكر، والمنشور في الموسوعة الكونية أصلا، وصفت أفكاره بأنها مشابهة جدا لأفكار "كريسـتيفا" المعروفـة مسبقا، تقول في هذا الصدد: « هذا التعريف، بإعادة توظيفه الهدام الذي يريد بـارط أن يجعلـه كلغـة "عامة"، عُروض في نسيج نظريته للنص، بينما هو بوضوح تام مشابه لتناص كريستيفا، هو على حـد سواء بشكل علني نقش مختلف منه.

ما نستخلصه أن صياغة "بارط" ضد رغبة المرء بالضبط في تلك النقاط حيث الأخذ المباشر لكلمات "كريستيفا"، التي يمكن أن تهتم بالحدث، لذا يخرب بارط مصطلح "السلطة Authority" حتـى يتجنـب المؤلفين الذين يمكن أن تنسب إليهم بعض الكلمات، إن نقطة الضغط هنا هي« مسرح (ساحة) الإنتاج The theatre of production »[2] .

بهذه الطريقة يبدو "بارط" كمتعهد حفلات، ربما معيد تخطيط الرقص لأسـطر مخطوطـة Script كريستيفا، ما يدركه، على أية حال، واضح جدا من المراجعة المقدمة في محـاولات نقديـة[3]، حيـث طرح «سبع مقترحات تخص النص: المنهج، الأنـواع genres، العلامـة Signe، التعـدد Pluriel، النسب Filiation، القراءة، اللذة Plaisir»[4]، وذلك من خلال مقارنة بينه و بين العمل الأدبي:

---

(1) – Mary ORR: Op.Cit, P33.

(2) – Ibid, P33.

(3) - Ibid, P34.

(4) - Alain GIFFARD: « Roland Barthes, le lecteur et l'hypertexte», in www.typepad.com

	النص	العمل الأدبي
المنهج	* حقل منهجي Un champ méthodologique ومتصور علمي، كما أنه في الوقت نفسه قيمة نقدية تساعد على تثمين الآثار الفنية. * النص تحمله اللغة، فلا وجود له إلا مندمجا في تضاعيف خطاب، وليس النص في نهاية الأمر إلا خطابا. * لا يتحقق إلا بالعمل والإنتاجية. * يستطيع تجاوز عمل بل عددا من الأعمال.	* قطعة من مادة، يستطيع أن يحتل مكانا معينا ومحددا، كأن يوضع على رفوف مكتبة، أويظهر كعنوان على بطاقات الفهرسة، أوفي برنامج الامتحان... * العمل ملموس، ولذا بإمكاننا حمله في اليد.
الأنواع	* يخلخل التضيفات القديمة(أدب جيد، أدب رديء ...)، كما يستعصي بعض مؤلفي على الانتساب إلى فن محدد (جورج باتاي على سبيل المثال: فهل هو روائي؟ أم شاعر؟ أم كاتب مقالات؟ عالم اقتصاد؟ فيلسوف؟ أم متصوف...)	* سهل التصنيف.
العلامة	* يقارب النص و يتحقق بالنسبة إلى العلامة. * النص له ميزة رمزية.	* يتعلق العمل بالنسبة إلى مدلول، وهو إما أن يكون واضحا، وهو موضوع فقه اللغة(الفيلولوجيا) Philologie ، أوخفيا وهو موضوع التأويل (الهرمينوطيقا herméneutique). * رمزيته باهتة جدا، سرعان ما تنتهي ومجالها ضيق.

	* المنطق الذي ينظمه ليس مفهوما بل كنائيا.	* يخضع لمنطق واضح.
التعدد	* متعدد، بمعنى أنه له عدة معاني، ولهاته المعاني أيضا تعددية لا عودة عنها، ولذلك يحارب من طرف السلطة، لأنه يروج للاختلاف على مستوى الفكر والتوجه والايدولوجيا. * وجوده ليس مقترنا بالمعنى، بل يتعداه و يخترقه ويمر عبره، إذ يستطيع أن يوحي بعدة معان حتى للشخص الواحد نفسه. * النص تناص، فهو منسوج من عدد من الإحالات والاقتباسات والأصداء. * يعادي الفلسفات الواحدية؛ لأنها تعتبره شرا لابد من محاربته. * نسيجه التعددي يسمح له بتصحيح مسار القراءة.	* أحادي اللغة monologique، ولذلك تتحاز له المؤسسات السلطوية وتدعمه. * لا يزعزع الفلسفات الواحدية (الوجودية،الماركسية،...)، بل يتفق معها.
السلالة	* يقرأ في ذاته بدون الإحالة إلى مؤلفه ودون وصاية أبويه. * لا يحضر مؤلفه إلا كضيف، فهو ليس إلا شخصية ورقية. * بلاغته هي بلاغة الشبكة.	* له نسب (جنس، تاريخ)، فالمؤلف هو أب ومالك عمله. * توحي بلاغته بتنظيم ينمو باتساع حيوي وبتطور
القراءة	* يقوم النص بعملية تصفية للعمل من	* مادة للاستهلاك.

	اســـتهلاكه ويجعلـــه مراهنـــة وعمـــلا وإنتاجية وممارسة. * الـــنص يلعـــب وذلـــك بـــالمعنى الاصطلاحي للكلمة. * للقارئ موقفان من النص(يطلب منـــه تعاونا عمليا).	* قراءة استهلاكية عابرة، غير متحررة تجعـــل القارئ أسير المعنى الحرفي للنص.
اللذة	* له لذة ومتعة Jouissance . * فضاء تحرري، تدور فيه كل اللغات و تتعايش لا سلطة للغة على أخرى.	* يفتقد لهما، وإن توفرتا فبنسبة غير ملحوظـــة، لأنهما عرضان استهلاكيان بالأساس، فالقارئ قد ينتشي بقراءة بعض المؤلفين، ولكنه لايســـتطيع إعادة الكتابة.[1]

وبالإجمال «فمقترحات بارط حول النص تقدم كبيانات وليس كحجج، ولمسات Touches[*] ،إذا أردنا،وكمقاربات approches ،تقبل أن تبقى استعارية»[2] .

وكما هو معتاد عند "بارط" – وموافقة لفنه – كلمة (لمسات) تعني في الرسم (طريقة، علامة، مخططTracé) ، وأيضا القطعة المخيفة جدا في لوحة المفاتيحClavier لبيانو أو آلة للكتابة[3] .

ونتيجة لاهتمام "بارط" المتزايد بالنص أهمل (الناص) ودعى إلى ضرورة إقصائه، بل قتله، وهذا ما عبر عنه بمقولة "موت المؤلف1968" في مقال قصير يحمل العنوان نفسه ، يقول أنطوان كومبانيون Antoine COMPAGNON معبرا عن هذا التحول سواء في فكر "بارط"، أوعلى صعيد الساحة الأدبية الفرنسية عامة: « بين حول راسينSur Racine ونقد وحقيقة شغل النص كل اهتمام بارط وأصبحت النصية فكرة ثابت تستوجب معرفة الكل ، كما حملت كل النقود على الصمت. وكان

---

(1)- اجتهدت في استخراج هذه الفروقات معتمدة على كتاب محمد خير البقاعي : أفاق التناصية، ص ص. 14-21 ، حيث يحتوي على ترجمة للمحور السابع المعنون بـــــ « من العمل إلى النص De l'œuvre au texte »، وهو مستل من كتاب بارط "محاولات نقدية".

(*)- تستخدم كلمة لمسات عند بارط استعاريا كما هو الحال مع اعتبار أن المؤلف هو أب ومالك نصه.

(2)- Alain GIFFARD : «Roland Barthes, le lecteur et l'hypertexte», in www.typepad.com

(3)-Ibid

منعطف التناص على وشك البروز وكذلك الذي للذة، ثم عودة بسيطة للمؤلف وهكذا دواليك.

في غضون بعض سنوات تغيرت الأمور بسرعة في وسط الثقافي الفرنسي- أوالباريسي- لم يعد أحد يحتمل المسؤولية : نطبق ونلعب جيدا فكرة موت المؤلف قبل المصادقة عليها. آنذاك، نتكلم عن الاستبدالات لجعلها مراجع لنماذجها المسيطرة أولاتجاهاتها، ولتواتراتها المتأرجحة كان هناك استبدال نفساني، استبدال لساني، استبدال ماركسي. كلنا نركض، نركض بدون توقف: فاز بارط بالسباق، كان دائما الأول، في الطليعة، كان من المستحيل أن ندركه»[1] .

إذن، فقد لفتت هذه المقولة البارطية أنظار الباحثين، وأصبحت كما يقال "كلمة على الموضة (الدرجة)La mode ". استهدف من خلالها مراجعة مفهوم (المؤلف) ،الذي أحيط بهالة من القدسية في المناهج السياقية، كالمنهج التاريخ، أوالمنهج النفسي، أوالاجتماعي ... والذي كثيرا ما نعت بأنه أب ومالك عمله، وكأن بارط أراد إن يقضي على هاته الأبوة والنسب المزعوم، ليعطي فرصة اكبر للقارئ، هذا« القارئ ليس الوسيط -المترجم الغائب كما هو عند جوليا كريستفا، لكن جسم من الوساطة أو وسط لتأثير النص، أوبأ كثر أهمية عنده يؤثر ليصل إلى اللعبPlay»[2]،إنه «ليس عربة خاملة أوصدى غرفة لكن كاشف نص»[3] .

وقد« أثبت أن المفهوم التقليدي للمؤلف على أنه نتاج للعقلانيين وللفكر التجريبي، يرجع ذالك إلى أهمية مركزية كل كائن بشري. ففي دراسات أدبية ينعت المؤلف تقليديا على انه مصدر الاحتجاج وتفسير النص، أوعلى أنه صاحب معناه النهائي»[4]، وهو ما يتنافى مع فكرة (التعدد) ،التي تعد أحد أهم مميزات النص عنده. و لهذا نجده لايتواني في أن يدير ظهره كلية له، يقول "بارط" في مقاله موت المؤلف- نقلا عن فيليب تودي Philip THODY و آن كورس An COURSE -:

«إن مصطلح "المؤلف" بما يتضمنه من كتاب ذي شخصية متميزة يعبر عنها من خلال عمله يجب أن يرفض ويحل محله مصطلح الكاتب الناسخScripteur »[5]، و المقصود به- حسبه-« أي شخص يعرف الكتابة، وهو كائن لا شخصي مثل كاتب الخطابات في الثقافات ذات المستوى المتدني من معرفة القراءة و الكتابة، و هو شخص عنده القدرة على الإمساك بالقلم و مشتق لأن يفعل ذلك من أجل

---

(1) - Antoine compagnon : « lequel et le bon », in www.Fabula.org .
(2) - Mary ORR: Intertextuality debates and contexts, P 34.
(3) - Ibid, p 35.
(4) -David Macey: Dictionary of critical theory, P 83.
(5) –فيليب تودي و أن كورس : بارت تر : جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط1،2003، ص115.

أي شخص إلا نفسه».[1]

لابد وأن "بارط" كان يهدف من خلال تصريحه هذا القضاء على ألوهية المؤلف ومركزيته،بعد أن سيطر هذا الاعتقاد على العقل الأوروبي ردحا من الزمن،ليجاهر بحياة النص،فالنص كفيل بان يفك مغاليقه،ويسلم زمام أموره،إنه ليس بحاجة إلى قطب روحي يكون واسطة بينه وبين القارئ،بل إن اللغة بإمكانها أن تتكلم عن نفسها وتبوح بمكنونات النص،يقول الكاتب والمترجم الانجليزي ديفيد ماسي في هذا الصدد:«إن مركزية المؤلف تراجعت بواسطة النصوص الكلاسيكية المستحدثة،وان شعر ستيفان مالارميه أغنى النقطة التي تقول إنه بإمكان اللغة الكلام عن نفسها عن طريق كتابةWRITING غير شخصية،وهي تنص على ألا تكون تعبيرا عن نفسيا لذاتية الشاعر أو تمثيلا لشئ خارج أعماله...كتب بروست-بموجب بارط-ملحمة الكتابة الحديثة،فالسارد في رواية البحث عن الزمن المفقود،هو نتاج النص بدلا من كونه نقطة أصله أو معناه»[2].

يقول "بارط" مدعما هذه الفكرة:«على الرغم من أن إمبراطورية المؤلف لا تزال مهيمنة(لم يعمل النقد الجديد في الغالب إلا على مساندتها)،فان بعض الكتاب ومنذ أمد بعيد حاولوا أن يقوضوا أركانها.ففي فرنسا كان مالارميه،دون شك الأول،من رأى وتنبأ بإسهاب بأهمية إبدال اللغة مكان ذاك الذي اعتبر إلى هذا الوقت مالكا لها،فبالنسبة إليه،كما هو بالنسبة إلينا،اللغة هي التي تتكلم،وليس المؤلف...فشعرية مالارميه كلها تقوم على حذف المؤلف لفائدة الكتابة(ويكون ذلك كما سنرى بإعطاء القارئ مكانه)»[3].

أما الروائي الفرنسي "مارسيل بروست" « فعلى الرغم من الطابع النفساني الظاهر لما يسمى تحليلاته ،تعهد أن يشوش بوضوح دون هوادة، وبدقة متناهية، علاقة المؤلف بشخصياته: جاعلا من الراوي ليس ذلك الذي رأى أو أحس، أو حتى الذي كتب، و لكن ذلك الذي سيكتب»[4].

أما الجانب الملحمي الذي أعطاه للكتابة الحديثة، فقد حققه «بإحداث انقلاب جذري، فعوض أن يضع حياته في الرواية،كما نقول غالبا،يجعل من حياته في حد ذاتها عملا،والذي منه يصبح كتابه بالذات

---

(1)-المرجع السابق.

(2)-David MACEY: Dictionary of critical theory, P84.

(3)-Roland BARTHES:le bruissement de la langue, Editions du Seuil, Septembre1984, PP.46-47.

(4)-Ibid, PP.46-47.

كنموذجModele»[1].

وقد حاول "بول فاليري" بالذات أن يقف موقفا معتدلا من النظرة السابقة،إلا أنه لم يوفق إلى تحقيقه، يقول "بارط" عنه:«أما فاليري فكان ملتبك كلية في علم نفس الأنا،ملطفا كثيرا من حدة النظرية المالارميةMalarméenne،لكن،لأن ذوقه الكلاسيكي كان يدعوه إلى دروس البلاغة،فانه توقف عن الالتفات شاكا في المؤلف و ساخرا منه مشددا على الطبيعة اللسانية لنشاطه و كأنها "مخاطرة"، و قد طالب في كل كتبه النثرية النظر إلى الشرط اللفظي الجوهري للأدب ذلك الشرط الذي بمواجهته فان كل لجوء لداخلية المؤلف يظهر كأنه خرافة خالصة »[2].

أما أهم حركة أو تيار أدبي ساير الموجة التي تدعو إلى ضرورة زعزعة المؤلف ،فهي (الحركة السريالية)، التي سطرت لنفسها مجموعة من البنود لعل من أهمها «منح اللغة مكانها على اعتبار أن اللغة نظام، و أن ما حددته هذه الحركة كهدف لها، كان، بشكل رومانسي ، تدميرا مباشرا للقوانين- مع ذلك فهو وهم ،لان هذا القانون لا يتدمر، نستطيع فقط أن" نلعبه"- لكن أوصت دون توقف بإحداث تخييب مفاجئ للمعنى المتوقع (كانت هذه "هزة Sacade " السريالية الشهيرة) ،و إسناد وظيفة الكتابة لليد بسرعة قصوى، لكتابة ما يجهله الرأس في حد ذاته (إنها الكتابة الآلية écriture automatique)، راضين بمبدأ أو تجربة الكتابة الجماعية، لقد ساهمت السريالية بهذا في نزع القداسة عن صورة المؤلف»[3] .

و قد دعمت اللسانيات الآراء السابقة، إذ « قدمت أداة تحليلية لتدمير المؤلف، فقد أثبتت أن التلفظ في مجمله سيرورة فارغة تعمل بكمال، دون أن تكون هناك ضرورة ليملأ بشخص المتحدثين :فالمؤلف لسانيا ليس أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير المنفصل أنا ليس شيئا آخر غير ذالك الذي يقول أنا: اللغة تعرف "الفاعل Sujet"و ليس الشخص، و هذا الفاعل، فارغ حتى خارج التلفظ الذي يحدده»[4].

و يؤكد "بارط" «أن المؤلف هو إنتاج حديث ظهر مع العصور الوسطى، و يشير إلى أنه قبل هذا

---

(1)-Op.Cit, PP.46-47.

(2)-Ibid, PP.46-47.

(3)-Ibid, PP.46-47.

(4)-Ibid, P66.

الوقت كان التأليف مفترضا من قبل و سيط Mediator،أو مؤدي، أو راوي»[1]، و هي الفكرة ذاتها التي نجد لها صدى عند المؤرخ و الفيلسوف الفرنسي "ميشيل فوكو"(1926-1984) في كتابه "الكلمات و الأشياء Les mots et les choses1966 " ، حيث إن هذا الكتاب «وضع نهاية للصورة الشهيرة المرسومة للإنسان لتمحى بالأمواج، و التعليق على أن الإنسان اختراع حديث العهد و ربما قد يكون شارف على نهايته. وإن فكرة الموت الإنسان، هي تلميح لموت الربDeath of god، كما أعلن نيتشه في كتابه " هكذا تكلم زرادشت[*] 1982Thuspoke Zarathustre" .ووفقا لفوكو ،الصورة التقليدية للإنسان،أو لمخلوق،حددتها قوانين فقه اللغة،الاقتصاد،وعلم الأحياء،وهي نتيجة من معارف العصر الحديث»[2].

غير أن هذه الفرضيات المطروحة من قبل " ميشيل فوكو"، و المبنية على مفاهيم أنتروبولوجية ، لم تعد«مقبولة في ضوء التطورات الأخيرة في مجال العلوم الإنسانية التي التنكر كل موضوعSUBJECT فردي إنشائي أو دورا ذاتي التأسيس، و تسعى إلى إثبات أن هذا الموضوع هو اثر لبعض التشكيلات الخطابية ليست الانتروبولوجياAnthropology نقطة انطلاقها»[3].

من هنا لم يكن من المستغرب أن تحمل إحدى مقالاته هذا العنوان، الذي جاء بصيغة الاستفهام غير المعهود" ما المؤلف؟ عوضا عن من هو المؤلف؟"، و نجده يدعو فيه إلى عزل المؤلف، و اختزال دوره إلى أقصى الحدود تمهيدا لإقامة الحد عليه و تبني مقوله" موت الإنسان" كبديل شرعي، غير أنه«يذهب إلى تقصي المفهوم التاريخي المتغير الوظيفة – مؤلفAuthor-function الذي حددته مجموعة من الخطابات و المؤسسات (ولاسيما قانون حقوق المؤلف الذي يحدد ملكية النص). و إن ظهور الوظيفة- مؤلف يعلن فردانية الكتابة التي وقعت مؤخرا، فالملاحمEpics، القديمة ليس لها مؤلفون بالمعنى الحديث للكلمة. و حسب،" فوكو" موت المؤلف، يجعل له صلات بموضوع أوسع، هو "موت الإنسان" مما ينتج شعورا باللامبالاة بالسمات الأخلاقية في الكتابة الحديثة. هاته اللامبالاة

---

(1)- James KHAZAR: « Barthes death of the author: Reconstructing Roland Barthes », in www.damn.ucsc.educ

(*)- هكذا تكلم زرادشت: كتاب فلسفي فيه 4أقسام، اعتبر أفضل ماصنفه نيتشه، لأنه يضم معظم الآراء التي تميز بها (الإنسان الأسمى) ... و قد أجمع النقاد على أنه طرفته الأولى، و أنه عاد فيه إلى منابع التوراة، وشعر غوته، و نثر لوثر، و بلغ في معظم صفحاته أسمى مراتب الغنائية و الرمزية. ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص. ص 348- 349 .

(2) - David MACEY: Dictionary of critical theory, P 8.

(3)-Ibid, P8.

بالأخلاق تؤكد أن الكتابة ليست شيئا يمكن أن يكتمل ومن ثم يعتمد» [1] .

إذن، فقد استهدف "بارط" من خلال المقولة السابقة ، القضاء على هذا الأوديب أو الدكتاتور، المتمثل في شخص المؤلف، و تحويله إلى كائن ورقي حيادي، لا صلة بينه وبين ما أنتجه ؛ لان الخطاب الأدبي تتكلم فيه اللغة باعتبارها الوريث الشرعي للنص، و هي الصوت الوحيد الذي يطغى على جميع الأصوات، فحالما تنتهي ولادة النص « يدخل المؤلف إلى موته الخاص»[2] .

و رغم هذا، فإنه لا ينبغي أن نفهم مقولة "بارط" السابقة بمعنى علمي جاف، إنها « لا تعني إلغاء المؤلف، و حذفه من دائرة الثقافة، إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن : المؤلف ،إنها تفتح النص على القارئ، و تزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه و القارئ بالنص»[3].

ومع ذلك، فإن بعض الدارسين لم يستكينوا لهذا التعليل، و اعتبروا أن فكرة "بارط" مجرد اقتراح؛ لأنهم رأوا فيها إجحافا كبيرا في حق المؤلف، وإنكارا لجهده، يقول جيمس خزارJames KHAZAR منتقدا إياه :« يمكن أن نتقبل وجهة نظر بارط كاقتراح و ليس كوجهة نظر قطعية ، لأنه يروج لها للمساعدة على تظليل المعاني في المناهج النقدية التقليدية ... و هو لا يحدد وجهة نظره إلى التأليف المعاصر، أو حتى المؤلف كصورة مجازية منبثقة من العصور الوسطى»[4] .

كما يضيف متسائلا حول ما إذا تقبلنا كون المؤلف إنتاجا حديثا،فإن بعض الفنون القديمة ستصادفنا حولها إشكالية : «لكن ماذا عن المآسي اليونانية القديمة كمآسي اسخيلوس أو المصورون الخلاعيون الرومان ، كأهجية باطرونيوس[*] Satiricon de Patronuis »[5] .

ترى أين يصنف هؤلاء المبدعون و غيرهم، ناهيك عن شاعر الإغريق العظيم هوميروسHomère

---

(1) –Op. Cit, P 84.

(2) – James KHAZAR: Op.Cit

(3)- رولان بارت:نقد حقيقة،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، حلب، سوريا، ط1، 1994 ،ص10 .

(4) – James KHAZAR : Op. Cit.

(*)-أهجيه باطرونيوس: رواية لبيترون ، تجمع بين الشعر و النثر، و قد الفت في القرن الأول بعد المسيح ،و هي رسم حقيقي لتشرد شاب فاسق .

(5)-Ibid.

مبدع ملحمتي الإلياذةIliade و الأوديسة Odyssée ، و اللتان كانتا مرجعا لايستهان به، لأشياع المذهب الكلاسيكي ردحا من الزمن، بل إن من قواعد هذا المذهب أن يحتذى الأدب اليوناني والروماني باعتبارهما النموذج الأعلى، و ربما لهذه الأسباب و غيرها نجد صيحات بدأت تتعالى تدعو إلى مراجعة فكرة (موت المؤلف)، و محاولة(إنعاشه) و بعثه من سباته، ومن الجهود القيمة في هذا المجال سن قوانين لحماية المؤلفين، فكثيرا ما نجد داخل الأغلفة الداخلية للكتب عبارات من هذا القبيل: يمنع الاقتباس و التصوير و الترجمة إلا بإذن مسبق من المؤلف ،جميع الحقوق محفوظة ، وما شابه ذلك .

كما أن العلاقة بين الاثنين (المؤلف/النص) بالأساس علاقة جدلية (ديالكتية) ،فلا نص دون مؤلف و لا مؤلف دون النص، إذ إن وجود أحدهما يحتم وجود الآخر، وإلا لبقى النص مهملا يعاني من مشكلة تحديد النسب، أو يتيما يقاسي مرارة اليتم ،حتى ولو اجتهدت بعض المناهج التي اصطلح عليها "بالمناهج النصية" في محاولة إيجاد حجج و ذرائع قوية، للاستدلال على إمكانية تجاهل منتج النص و إبعاده من دائرة الثقافة، يكتب" إبراهيم سبتي" مدافعا عن لزوم المجاهرة بأبوة النص فيقول:« إن قضية موت المؤلف تحتاج إلى الكثير من التأمل و التفكير، و ضرورة إعادة النظر بتقييم نتائج المناهج السالفة ... فتحليل النص و أنساقه و دلالاته و لغته بمستوياتها المختلفة من الصرف و نحو وصوت و دلالة، لايمكن أن يكتمل دون التطرق إلى الكاتب، الذي سبحت كلماته بين يدي الناقد الحصيف»[1].

لذا لم يكن مستغربا أن نجد لدى "بارط" نتيجة للمعطى السابق (موت المؤلف)، جنوحا إلى استخدام مصطلحات "كريستيفية" يعوض بها تقليصه لدور المؤلف إلى أضيق الحدود ،إذ نلفيه « يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل و التقاطع ، ما بين النص كإبداع ذاتي و المورث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به محيط بكل تحولاته»[2]، ف«النص ليس خطا من الكلمات يعلن معنى لاهوتيا Theologicol واحدا، لكن فضاء متعدد الأبعاد أين تقبع مختلف الكتابات ... إن النص فضاء حيث لا سيادة للغة على أخرى»[3].

---

(1)- إبراهيم سبتي:«موت المؤلف وخلود الأثر»، جريدة الحوار المتمدن، ع1563، 2006/05/27، فيwww.rezgar.com

(2)-رولان بارط:نقد وحقيقة،ص11.

(3) - Donald KEEFER: «Reports of the Death of the author », philosophy and literature, 1995, in www.google.com

تقول "ماري أور" معبرة عن ذلك :«من هنا لم يمكن مفاجئا أن ينزلق التناص بسرعة إلى المفهوم البارطي Barthesien مع فكرة موت المؤلف أو يتضمن من قبل الإطار النظري الأكبر لمل بعد الحداثةPost-modernisme والتفكيكيةDéconstruction.ثم كان التناص الضربة اللغوية الكبرى وبتفكيك النص إلى نصوص ومتناصات Intertextes يصبح هذان المصطلحان مترادفين في النهاية»[1].

ومن ناحية أخرى نجد أن "مارك أنجينو" يرى أيضا أن "بارط" لم يستخدم مصطلحات "كريستيفا" إلا في وقت متأخر، فيقول:« نلاحظ أن رولان بارث تحفظ دوما من استعمال المعجمية الكريستيفية. ومن هنا نلاحظ غياب كلمة تناص من كتابه س / ز رغم الحبور الاشتقاقي الذي يتخلل هذا الكتاب ...ولن ترد عند بارث كلمة تناص إلا وصولا إلى كتابة لذة النص 1973 وفي سياق قراءة لا تلزم بشئ »[2]، وإن هذا الكتاب الأخير« يوضح التناص كنظرية للقراءة Theory of Reading : أتذكر عهد الصيغ وعكس الأصول، و الأسلوب المرتجل الذي يجعل النص اللاحق يستحضر النص السابق ... قطعة من بروست ما يحضرني، وليس ما أناديه ،انه ليس سلطة ، ببساطة ذكرى دائرية Circuler memory هذا هو النص- المتداخل : استحالة العيش خارج النص اللامتناهي Infinite text سواء أكان النص بروست، الصحيفة اليومية، أو ما يشاهد في التلفزيون TV : الكتاب يصنع المعنى، و المعنى يصنع الحياة »[3].

إذن، فالكاتب وحسب المفهوم السابق، الذي يقترحه "بارط" عن التناص :« لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة دائما ، ليست أصيلة على الإطلاق، سلطته الوحيدة تتجلى في خلط الكتابات، ومعارضتها بعضها ببعض ،بطريقة تجعله لا يعتمد على إحداها أبدا؛ فإذا أراد أن يعبر، فيجب عليه أن يعلم على الأقل أن "الشئ " الداخلي الذي يود"ترجمته" ،ليس إلا قاموسا مركبا،و كلماته لاتستطيع أن تعبر عن نفسها إلا بكلمات أخرى »[4]، وإن للكلمات ذاكرة ثانية تمتد خفية وسط دلالات جديدة [5].

---

(1) - Mary ORR : Intertextuality debates and contexts, P 22.

(2) – تزفيتان تودوروف وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تر : أحمد المدني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العراق ، 1987 ، ص. ص 106-107 .

(3) - Marry ORR: Op. Cit, P 34.

(4)- Roland Barthes : Le bruissement de la langue, P 67.

(5)- Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture, Editions du Seuil, 1953, P20.

و مما ترتب عن تبني "بارط" لمصطلح(التناص)، اعتباره أن«الكتابة هي، وبأكثر توسع ،أسلوب من أساليب التناص فليست فقط الحروف أو الكلمات ، التي تسمح لنا بالكتابة، بل إنه كذلك مجموع المقطوعاتSéquences النصية المقروءة، و التي، نستطيع تقطيعها ،إعادة بنائها، تحويلها على هوانا. لن تتواجد كتابة شخصية ما لم يكن هناك تصرف أثناء القراءة ...وكل نص مع ذلك، يحتفظ قليلا أو كثيرا بملحقاته النصية التي أجازاته»[1].

بحيث إن "بارط" اعتبر أن العلاقة التي تقوم بين الكتابة و القراءة، تماثل تلك التي تربط بين الدالSignifiant و المدلولSignifie ، كما هو معروف عند اللساني السويسري فرديناند دي سوسير(1857-1913) Ferdinand de SAUSSURE ، أي إنهما كوجهي العلامة اللغوية لايقبلان الفصل عن بعضهما البعض.

وقد كان« اهتمام بارط بالكتابة واضحا منذ مؤلفه الرئيسي الأول ،الذي اثبت فيه أن أي شكلForm أو أسلوب للكتابة ليس تعبيرا حرا عن شخصية مؤلف ما »[2]، فبعد أن يتساءل عن ماهية الكتابة(Qu´est-ce que l’écriture ?) ، نراه يتعرض للغة و الأسلوب ليتمكن في النهاية من وضع الكتابة في موضعها منهما يقول، معرفا اللغة:

«نعلم أن اللغة مجموعة من الأوامر و العادات، المشتركة بين كل الكتاب في عصر ما. معنى هذا أن اللغة كطبيعة تمر كلية عبر كلام الكاتب، دون أن تعطيه مع ذلك أي شكل، ودون حتى أن تغذيه:إنها مثل دائرة مجردة من الحقائق، و خارجا عنها تبدأ تتموضع كثافة فعل منفرد.... و اللغة، بالنسبة للكاتب، ليست إلا أفقا إنسانيا يقيم عن بعد ألفة ما، وإن كانت كلها سلبية : فالقول إن كاميCamus وكينوQueneau يتكلمان اللغة نفسها ، ليست إلا مجرد فرضية »[3]، وهي دون الأدب مرتبة[4] .

أما الأسلوب، فهو بالنسبة للأدب «أبعد منه تقريبا:هو صور، دفق، معجم، تولد من جسم وماضي الكاتب وسيصبح شيا فشيا الآليات نفسها لفنه.هكذا تحت اسم أسلوب، تتكون لغة قائمة بذاتها لا تغوص

---

(1)-A. Fossier et J.P.Laurent : pour comprendre les lectures nouvelles, Editions, A, de Boeck, Bruxelles – é. J. Du culot, Paris, Gembloux, 1981, P157.

(2)- David MACEY: Dictionary of critical theory, P29.

(3)- Roland Barthes : Le degré zéro de l’écriture, P 15.

(4)-Voir: Ibid, P 16.

إلا في الأساطير الشخصية و السرية للمؤلف، في تلك الفيزياء الدنيا للكلام ،حيث يتشكل الزوج الأول للكلمات و الأشياء»[1]، فالأسلوب بكل بساطة «شئ الكاتب ، روعته وسجنه ، عزلته»[2].

و بين هاتين الحقيقتين، توجد حقيقة ثالثة ، يقر "بارط" بوجودها:«...بين اللغة و الأسلوب، يوجد مكان لحقيقة شكلية أخرى إنها الكتابة »[3].

هاته الظاهرة الأدبية المتمثلة في (الكتابة) ،والتي شهدت تطورا ملحوظا مأساويا في الفكر الغربي، هي «عند شاطوبريان Chateaubriand ، ليست سوى وديعة ضعيفة، ... نوع من النرجسية Narcissisme أين تنفصل الكتابة عن وظيفتها الأداتية ولا تفعل شيئا سوى النظر إلى نفسها. وقد جعل فلوبير Flaubert – لكي لانذكر إلا اللحظات النمطية لهذه القضية- قطعيا الأدب كموضوع، ... :لقد أصبح الشكل تعبيرا ل"صناعةFabrication "، كصناعة خزفة أو جوهرة (يجب أن نعي أن "صناعة"لها "مدلول"، بمعنى أن تقدم للمرة الأولى كفرجة ولكنها مفروضة). أخيرا، توج، مالارميه Mallarméهذا البناء للأدب- الموضوعObject، بالحدث، النهائي لكل التوضيعاتObjectivations أي القتل: نعلم أن كل جهد مالارميه قد انصب على تحطيم اللغة، بحيث لا يكون الأدب بطريقة ما إلا الجثة»[4].

وعلى هذا الأساس يرصد "بارط"، أربع صيغ تحدد مسار الكتابة من خلال مقاربته للنص:

«أولا على أنها موضوع Object لنظرة، ثم لصناعة، و أخيرا القتل ،إنها تصل اليوم إلى تحول نهائي، إذ تعد موضوعا للغيابAbsence : ففي هذه الكتابات المحايدة ، المسماة هنا " الدرجة الصفر للكتابة" ،نستطيع أن نميز بسهولة بين عدة حركات تتخذها الكتابة في مدة ما، و كأن الأدب، يتجه منذ قرن إلى تغيير سطحه بشكل دون وراثة؛ لأنه وجد في ذلك نقاء أكثر مما يوجد في غياب كل علامة، مقترحا في الأخير هذا الإنسان...:كاتب دون أدب، الكتابة البيضاء E.Blanche، كتابة كامي ، كتابة بلانشو Blanchot ، أو كايرولCayrol كمثال ، أو الكتابة المتكلمة E.Parlée لكينو، وهي الحلقة

---

(1)-Op.Cit, P16

(2)- Ibid, P 18.

(3)-Ibid, P18.

(4)-Ibid, P11.

الأخيرة لشغف بالكتابة» [1].

و في السياق نفسه يرى "بارط" أنه يمكن أن نستعين باللسانيات لفهم هذا الحدث الجديد(الكتابة) فيقول: «نحن نعلم أن بعض اللسانيين يقيمون بين المصطلحين الاثنين لقطبية ما (مفرد- جمع، ماضي- حاضر)، موضوعا لمصطلح ثالث، مصطلح محايد أو مصطلح-صفرT.Zero ؛ هكذا بين صيغة أمر الغائب و الأمر، تظهر صيغة الإشارة و كأنها شكل دون صيغةAmodale ...الكتابة في الدرجة الصفر هي في العمق كتابة اشارية ،أو إذا شئنا دون صيغة؛ سيكون صحيحا أن نقول إنها كتابة صحفيين» [2].

لكن ما المقصود بالدرجة الصفر للكتابة حسب البلاغة البارطية Rhétorique barthésienne?

يجيب هاري مورغانHarry MORGAN بعد أن تساءل هو الآخر عن المقصود بهذه العبارة، التي دخلت مجال الأدب، بعد أن استخدمت في الفيزياء، أولا، كما هو متعارف عليه:« ماهي الدرجة الصفر للكتابة ؟ هذه الغمغمة Charabia لاتأتي من الفيزياء (إنه لا يتعلق بصفر مطلق، ب"ناقص مئتان وستة وسبعون درجة مؤوية" للكتابة، أين يتوقف الأدب عن التواجد)، لكن من اللسانيات و بدقة من بروندالBrondal (أقر بارط بالاقتراض في مجلة كما هو)، وفي الصوتيات (الفونولوجيا) Phonologie فونيم- صفرPhonème-zéro له كوظيفة خاصة الاعتراض في غياب الوظيفة: إنه الفرق بين الصفر والمجموعة الخالية. نجد إذن درجة الصفر للقرابة عند ليفي ستراوس، ودرجة صفر للوحدة اللغوية Unité linguistiqueعند جاكوبسون، في الأدب الدرجة الصفر ستكون الكتابة البيضاء لمعاصري بارط، نذكر على سبيل المثال دوراسDuras ،أو أدب لا يحس الحاجة مطلقا إلى" فعل أدبي"،و الذي منه النموذج المتفوق مسرح بريخت Théâtre de Brecht »[3].

وقد تزامنت الدرجة الصفر للكتابة مع انطلاقة نادي الكتاب المكثف 1950 Condensed book club لصاحبه دويت ولاسDewitt Wallace مؤسس فهرس القراءReader's digest الذي من

---

(1)-Op.Cit, P11.

(2)-Ibid, P60.

(3)-Harry MORGAN: «Pour en finir avec le 20e siècle : Roland Barthes et la liophilisation de la litterature », Revue the Admentine, in www.google.fr

أهدافه المقررة جعل الأدب غير أدبي Déllittérariser la littérature » [1].

ويمكن أن نعطي مثالا عن وجهة نظر أصحاب هذا النادي، برواية "مكثفة"؛ أي تجرد من أسلوبها من(أدبها)، ولا تحافظ إلا على السمات الرئيسية لشخصياتها وشبكة حبكتها. فهؤلاء القراء لا يبحثون عن الأدب(لا يملكون الوقت له) لكن على الوقائع، هدفهم ليس أن يقرؤوا كتابا ولكن أن يكتسبوا المعرفة، أن يعرفوا عما يتكلمون(حتى لا يظهروا بمظهر الحمقى)[2] .

إذن، « فالكتابة ليست وسيلة اتصال لكن وظيفة: الكتابة هي العلاقة بين الإبداع و اللغة الأدبية، وقد تحولت عن طريق المقصدDestination الاجتماعي. الكتابة ليست تعبيرا عن ذاتية مؤلف، لكن تبني وضعية في إطار ثقافة مشحونة مسبقا بمعان و بيانات. هاته المعاني متضمنة سلفا تعريفات حول ماهية الأدب و النصوص الأدبية »[3] .

وفي سنة 1973 يطرح "بارط" فكرة جديدة عن الكتابة في مؤلفه "لذة النص"، يقول :«إن على النص الذي يكتبونه أن يقدم الدليل على أنه يرغب في. وهذا الدليل قائم:إنه الكتابة. و الكتابة هي :علم متع اللغة كاماسوتراKama-sutra اللغة (وهذا العلم ليس له إلا مصنف واحد هو الكتابة عينها)»[4] .

هذا ما جعله يعتبر الكتابة «فعلا غير متعديIntransitive، هدفه ليس أن يقدم العالم، لكن أن يستخدم اللغة »[5] استخداما فيه الكثير من الإيحاء و الغموض، و الشطحات الفلسفية،و الهلوسات الإيروسية ، و الانقلابات الفكرية، و هو ما يميز أيضا أسلوب بارط من خلال رحلته في مجال الكتابة الإبداعية، يقول "محمد عزام" في مقال رصد فيه مراحل تطور الفكر البارطي:« لقد أصبحت(لذة) بارط في اللعب بالكلمات، حيث ينغمس في اللغة وحدها، فيستخرج المستوى اللاواعي من اللغة الواعية. ويخلق لغات شارحة لنصوص جديدة، و ينغمس في لذته النصية، مستمتعا بالقراءة، ومؤكدا أن(الكتابة) ممارسة شهوانية. و تنفجر هذه اللذة الجنسية في كتابه (لذة النص)»[6].

---

(1)-Op.Cit.

(2)-Ibid.

(3)-David MACEY: Dictionary of critical theory, P406.

(4)-رولان بارط:لذة النص،تر:فؤاد صفا والحسين سحبان،دار توبقال للنشر،المغرب، ط 2 ،2001، ص15 .

(5)-David MACEY: Op.Cit, P406.

(6)- محمد عزام :«النقد الحر عند رولان بارط»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ع 348، نيسان ،2000 ،ص35

و يقتضي مفهوم (الكتابة) عند "بارط" ربطه بعدة أمور تساهم في إضاءته، كمفهوم (اللذة Plaisir) الذي يعد أحد أهم معطياته النقدية، فهو يعتبر بأن النص قادر على إحداث أثر شهواني لدى القارئ عندما يقبل عليه، مثله مثل الجسد الإنساني، يقول معبرا عن هذه الفكرة في تعريفه للنص : «إنه[النص] السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، و المنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا. وعلى الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم، ليس النص في النهاية الأمر إلا جسما مدركا بالحاسة البصرية»[1].

و يختمر هذا التصور بدقة في كتابه" لذة النص" 1973، إلا أن عنوان هذا الكتاب مثير للبس نوعا ما، و ذلك راجع إلى أن كلمة (لذة) يكتنفها بعض الغموض، فبالعودة إلى قواميس اللغة الفرنسية نجد أنها تتداخل دلاليا مع كلمة (متعةJouissance):

إذ إن ،الكلمتين تشتركان في حملها لمعنى جنسي(إيروسي)، فاللذة «إحساس، شعور ممتع، إرضاء،ارتياح مع لذة، ارتياح جنسي، متعة، ما يعجب، ما يجلب التسلية »[2] ، أما المتعة « لذة قصوى حاصلة من امتلاك شئ ما، لذة جنسية، استعمال حر لشئ أو حق »[3] ، ومن هنا حصل التداخل بينهما ، يقول "ديفيد ماسي" مدعما هذه الفكرة :«المتعة اسم فرنسي يعني تمتع (انتشاءEnjoyment)، بنفس المعنى الذي يحمله الإحساس باللذة Pleasure، و الإحساس الذي يصاحب أحدهم عندما يتحدث عن التمتع بالحقوق و الامتيازات .قد تعني أيضا هزة الجماع Orgasm... وقد روج لاستخدام هذا الاسم في الانجليزية لاكانLacan في ترجماته و آخرون، ولكن تعامل عموما ككلمة فرنسية. يمكن أن نجد المتعة حتى في عبارة قصيرة »[4] .

وقد بدأ "لاكان" استخدام مصطلح متعة في حلقاته الدراسية ما بين سنتي 53-1954، ثم تحول معنى المصطلح تدريجيا و حصل على أكثر من إيحاء جنسي آوائل الستينات، و أكبر مناقشة حوله تمت في ندوة ما بين 69-1970.فبالنسبة "للكان" ، المتعة ليست ببساطة مرادفة لهزة الجماع، وتوصف اللذة كحقبة بالنسبة للمتعة؛ لأنها دائما تؤدي إلى خفض حدة التواتر، و العودة إلى الاتزان

---

(1)-محمد خير البقاعي:آفاق التناصية،ص30.

(2)-Petit Larousse (Dictionnaire encyclopédique), Edition1983, P708.

(3)-Ibid, P509.

(4)-David MACEY: Op.Cit, P210.

البدائيHomoeostasis... لأن المتعة بالمقابل تأخذ الموضوع إلى أقصى نقطة، أين تكمن حدود الجنس على حافة الموت[1].

و نجد أن "بارط" وهو يردد الفكرة السابقة،لا يتوصل إلى وضع تمييز قاطع بين (اللذة ، المتعة)، فيقول:«لذة/متعة :مازال ها هنا تأرجح من الوجهة الاصطلاحية، ومازلت أخلط ،و أخفق في التمييز. وعلى كل حال سيظل ثمة دائما شئ من الحيرة ،ولن يكون التمييز أبدا منبعا لتصنيفات قاطعة.وسيحدث المحور الاستبدالي صريرا، وسيكون المعنى هشا قابلا لأن ينقض و يعكس، و سيكون الخطاب ناقصا»[2].

واللذة عند "بارط" هي آخر مقترح، يعرضه بخصوص حديثه عن الركائز الأساسية التي تقوم عليها "نظرية النص" عنده فيقول :«مقاربة أخيرة للنص : إنها اللذة. لا أعلم إن وجد علم جمال فلسفة اللذة Esthétique hédoniste (و الفلسفة اللذوية نادرة في حد ذاتها).بالتأكيد، توجد لذة عمل (لبعض الأعمال):أستطيع أن افتتن بقراءة و إعادة قراءة بروست، فلوبير، بالزاك، و أيضا، لم لا، ألكسندر ديماسAlexandre DUMAS، ولكن هذه اللذة، حتى إذا كانت حادة، فهي خالية من أي حكم مسبق،... أما النص، فإنه، مرتبط بالمتعة بمعنى مشدود إليها دون افتراق»[3].

ولهذا نراه يتحدث عما يسمى بنص اللذة و نص المتعة، فيقول عن الأول:«إنه ذاك الذي يرضى، يفعم، يغبط، ذاك الذي يأتي من صلب الثقافة،و لا يقطع صلته بها- هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة»[4].

أما نص المتعة، فيحدده بالطريقة الآتية:«ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (وربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية و الثقافية و السيكولوجية للقارئ تترنح،و يزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه و ذكرياته، و يؤزم علاقته باللغة »[5].

و على هذا تبدو أهمية اللذة في فكر بارط و في نظرته للأدب ، إذ تكاد جل مؤلفاته تتعرض لهذه

---

(1)-Op.Cit, P210.

(2)-رولان بارط:لذة النص،تر:فؤاد صفا والحسين سحبان،ص. ص13-14

(3)-Roland BARTHES:Le bruissement de la langue, P79.

(4)-رولان بارط:لذة النص،ص22.

(5)-المرجع نفسه.

النقطة ،و إن اختلفت درجة المعالجة و حدتها، إذ وظف شذرات منها في مؤلفاته السابقة لمرحلة (لذة النص).

ورغم هذا، و كما يقول "بارط"، فإن المقاربات السابقة للنص« لاتشكل... إجباريا مفاصل نظرية النص. ولا يعود ذلك إلى عدم كفاءة مقدمها فقط، بل يرجع إلى أن نظرية النص لا تكتفي بعرض ما وراء- لسانيméta-lingiustique :فتهديم اللغة الواصفةméta-langage ،أو على الأقل (لأنه قد يكون ضروريا اللجوء إلى ذلك مؤقتا) وضعها موضع شك ، يشكل جزءا من النظرية في حد ذاتها: فالخطاب حول النص لا يمكن إلا أن يكون نصا، بحثا عن عمل النص، لأن النص هو هذا الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة بأمان خارجي، ولاذاتا متلفظة في موضع قاض، أو أستاذ ،أو محلل أو مرشد، أو من يفك رموزا ، فنظرية النص لا يمكن لها أن تلتقي إلا مع ممارسة كتابية»[1].

أدبية ميخائيل ريفاتير Micheal RIFATTERRRE :

"ميخائيل ريفاتير" (1924-2006) أستاذ جامعي، حاصل على شهادة الدكتوراه سنة 1955 من جامعة كولومبيا بنيويورك، كرس حياته لدراسة الأدب، ليس بالمعنى المعتاد؛ أي التحليل المدرسي للأعمال الفنية في ضوء تاريخ استقبالها، أو من حيث جمالياتها، أو عن دورها في تنمية الإيديولوجيات.

لم يختر "ريفاتير" دراسة الأدب كمشكل لمدونةCorpus، أو لفترة زمنية، لكن درس بالأحرى أدبية الأدب، و كيفية تغيير تاريخ الأدب بنظريته. بمعنى وصف العمليات التي يصبح بموجبها أي نص عملا فنيا.

و قد حملت منشوراته التعليمية و العلمية على تفسير تأثير النص، و استمرارية العمل الأدبي على الرغم من التطورات التي حدثت للذوق، و دور القارئ خصوصا فيما يتعلق بالجانب الذي يظهر تحكمه في الآليات التي تساعد على التفسير إلى درجة أن رأي الكاتب، يميل إلى أن يصبح مسقطا (عديم الأهمية).

قدم مساهمات كبيرة لدراسة تلك المناطق، التي كانت نموذجا للعمل على التصور الجمالي للنص في كتابه" مقالات في الأسلوبية البنيوية 1971 Essays of structural stylistics"، وعن إحلال

---

(1)-Roland BARTHES : le bruissement de la lange, P80.

السيميائيات محل اللسانيات" سيميائية الشعر1984 Semiotics ofpoetry" و"إنتاج النص Text Production1971" .

وإن دراسته لحدود التفسير أدت به إلى إيجاد صعوبة في اعتبار أن القراءة مفتاح للفهم (نذكر على سبيل المثال القراءة الآلية للسرياليين).

ترتكز اهتماماته الحالية على الأشكال الشعرية للكتابة الرومانسية و قصيدة النثر و بروست. و هو عضو في الأكاديمية الأمريكية للعلوم و الفنون، وأستاذ سابق في جامعة أكسفورد، كما شغل منصب مدير لمدرسة النقد و النظرية[1].

اهتم "ريفاتير" في أبحاثه حول التناص بظاهرة(التلميح)، التي اعتبرها مجالا خصبا لدراسته في كتابه"إنتاج النص"، و يرى كاظم جهاد و نقاد آخرون، أن هناك انتقادات و جهت له، كونه اهتم اهتماما مبالغا بهذا الملمح التناصي، الذي رآه يمتد ليشمل كل شئ، فقال:« ... يرى التلميح في كل شئ، و لا يميز بين ما كان القدامى يدعونه"التلميح الحي" و" التلميح الميت" ؛ أي بين التلميح الذي ينبثق في ذهن القارئ و يضئ معرفته للنص، و هذا الذي هومن البعد بحيث لا يعدو أن يكون تلاقيا هينا واتفاقا بين مفردتين أو فكرتين »[2].

كما أنه حين قدم تصوره حول فهمه (للتناص)، جعله يمتد بشكل فضفاض ليشمل كل ما يسميه "ج. جينيت"(متعاليات نصية)، يطرح هذا الأخير رأيه في كتابه"أطراس" ،فيقول مناقشا إياه:

«يكتب مثلا [أي ريفاتير]، المتناص L´intertexte، هو أن يلحظ القارئ علاقات بين مؤلف ومؤلفات أخرى سبقته أو عاصرته، ذهابا إلى حد يطابق فيه التناص في هدفه (كما أفعل ذلك بالمتعاليات النصية) بالأدبية»[3].

و بهذا الطرح الذي تحدوه الجرأة ؛أي مطابقة التناص بالأدبية، يصبح «التناص هو(...) الآلية الخاصة للقراءة الأدبية. و هي و حدها في الواقع تنتج الدلالة، في حين أن القراءة الخطية Linéaire

---

(1) – See: Mickeal Rifatterre in www.mirage.com .

(2) – كاظم جهاد : أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها : ماهو التناص) ، مكتبة مدبولي ، 1993 ، ص. ص 37-38 .

(3) – G.GENETTE : palimpsestes (la littérature au second degré), Edition du Seuil, collection Essais Paris, 1982, P 09.

المشتركة مع النصوص الأدبية و غير الأدبية لا تنتج سوى المعنى »[1].

ومن خلال هذه التعاريف المنتقاة، ينص "ج.جينيت" على أن هذا الطرح واسع بشكل كبير، و لذا يجب أن « يصحب مبدئيا بشرط فعلي، لأن العلاقات المدروسة من طرف ريفايترهي دائما من نظام البنيات الصغرى Micro-structure الدلالية الأسلوبية Sémantico-stylistique، في سلم الجملة لمقطع، أو نص وجيز شعري عموما. ف"الأثرTrace " التناصي حسب ريفاتير، هو ايجابي مثل التلميح الذي ينتمي لصنف الصورة المجزاة، أكثر مما ينتمي إلى العمل الأدبي بالنظر إلى بنيته الإجمالية كحقل لتلاؤم العلاقات»[2].

وقد حاول "ريفاتير" أن يطبق التناص على نص سردي، فمنذ مقال 1982، حول الروائي الإنجليزي ترولوب Trollope، نجد غالبا الاتجاه لإثبات أن تعريفه يتطابق مع الأدبية- التي تضع كقاعدة لها الخصائص المميزة للشعرية المعاصرة- و إن هذه النظرة يجب أن تطبق على الأدب بكل اختصار. وفي مقال آخر قريب العهد ارغامات تناصية Contraintes intertextuelle1997، يتكلم ريفاتير منذ البداية عن تعريف أدبية الأدب، باستخدام كلي لعلم مصطلحات متأت من أبحاث سابقة عن الشعرية، فهو ككل الذين يهتمون بالنظرية الأدبية، يسعى إلى تطبيق نظريته على نصوص شعرية[3].

فقد عرض مسبقا في كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية" مقاربة من نوع ظواهري للتنظيم الظاهر لنص السطح ، و تهدف مؤلفاته الأخيرة إلى فهم إجمالي - ملفوظ وتلفظ- للغة الشعرية، قائم على اللامرجعية والتناص،وذلك باعتباره شكلانيا جيدا [4].

ونتيجة للخلط السائد بين مصطلحي (متناص،تناص)، نجد "ميخائيل ريفايتر" ، يناقش هذه المسألة مفرقا بينهما في مقال بعنوان " المتناص المجهولL´intertexte inconu1981 "، فالمصطلح الأول يعني العملية التي نقوم بها عندما نقرب عددا من النصوص إلى نص معين نكون بصدد دراسته أو تأمله، وهي عملية مألوفة في النقد التاريخي، ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية، أوما

---

(1)-Op.Cit, P9.

(2)-Ibid, P9.

(3)-Voir:John HOPKINS:«La théorie sémiotique littéraire de Michel Rifatterre:matrice, intertexte et interprétant», Canara, Récit et éthique cahiers du narratologie, in www.Google.Fr

(4)- Voir : Léon SOMVILLE: « Intertextualité», Op. Cit, P122.

يسمى بالبحث عن المنابع، مما لم يعد له أهمية كبيرة في وقتنا الحالي. كما أنها مألوفة في البحوث الفلسفية الحديثة المنتمية إلى علم الموضوعات Thématologie[1]. يقول "ل.سومفيل" متعرضا لهذه

الجزئية :«إن تصور النص كمحول من متناص هو تصوره كذروة ألعاب اللغة، أي كنص أدبي، وإن التحاليل المحسوسة التي أجراها م. ريفاتير على نصوص هي أحيانا مشهورة جدا، استلهمها من نظرية هي في الوقت نفسه دقيقة و متماسكة، مما جدد الإدراك الذي بوسعنا حتى الآن»[2].

وباعتباره بنيويا يطبق تعاليم هذا المنهج بوفاء ، حدد « م . ريفاتيرمستويين مختلفين – لكن متجانسين homologable - لتنظيم النص الأدبي . وقد قبض عليه خارج سوره لقبوله بقراءة خطية تتقدم مسجلة ما يرضي أو يخيب انتظارها. فالقارئ المتمكن في مجال اللغة، هو أيضا متمكن بالتحديد (يجب افتراض ذلك) في المجال الأدبي. وهكذا، فلجوء المؤلف لنحو من نوع خاص، ولكلمات مولدة، ولتراكيب تعتبر كبلاغة(مجازات، صور)...الخ. لا يمنع ذلك من متابعة الفهم في مجرى قراءة تنعت بأنها استكشافية » [3] .

أما النوع الثاني من أنواع القراءة،أي«المسماة بالارتجاعيةRetroactive(مقابل الخطية) أو التأويلية Herméneutique فتنسب الانحرافات أو اللاموافقات للنحو الملاحظة إلى إنتاجية بنية لانظمية تقع في مستوى عال للخطاب»[4].

وقد ذهب الكثيرون إلى تبني وجهة النظر السابقة ، فهذه "ايف فايلوبوا Eve FEUILLEBOIS" تعتبر أن التناص عملية غير محدودة وحركية ونفسية ، تستند إلى مجموع الكتابات والخطابات المحيطة بالنص ، فتقول مستفيدة من أفكار "م. ريفايتر" السابقة : « نستطيع بالمثل أن نعتبر التناص ليس كعنصر انتج عن طريق الكتابة ، لكن كأثر للقراءة : وعلى القارئ أن يعرف ويعين المتناص . فعند ريفايتر التناص هو ادراك القارئ لوجود علاقات ، بين مؤلف ومؤلفات أخرى ، سواء التي سبقته أو عاصرته . إنه يدركها كضرورة ، لأنه إذا كان المتناص غير مدرك ، فإن طبيعة النص ذاتها بها قصور . غير أن المتناص يتطور تاريخيا : فالذاكرة ، ومعرفة القراء تتغير مع الزمن ومدونة

---

(1)-حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة التراث)،م.ث.ع،ط1،2003،ص26.

(2)-Voir : L.SOMVILLE: « Intertextualité», Op. Cit, P122.

(3)-Ibid, P126.

(4)-Ibid, P126.

المراجع المشتركة لها تتغير عبر الأجيال. وتظهر النصوص لتصبح غير واضحة أو لتفقد دلالاتها بما أن تناصها يصبح معتما » [1] .

لكن تحديد التناص هكذا بالقراءة التي نقوم بها يؤدي إلى مزالق : إنها ذاتية المقاربات المنجزة . فالمناص قد لا يتعرف عليه لأن القارئ لم يعرف كيف يكتشفه، أو لن يتمكن أبدا من التعرف عليه ، لكن يمكنه أيضا ، وبالعكس أن يكون مكثفا ، لأن ذاكرة القارئ العارف ، المثقف جدا ، قد يبالغ في الاستعانة بها ، فيتجه إلى اسقاط مرجعياته الخاصة على النص، فيعتبر كظاهرة تناص اجبارية ما لعله يكون تذكرا احتماليا جدا [2] ، وبهذا يتحول التناص الى نوع من الترهيب أو استعراض للعضلات الفكرية ، أو مجرد ترف ذهني مغرق في التعقيد والتلغيز .

متعاليات جيرار جينيت Gérard GENETTE :

ولد "جيرار جينيت" سنة 1930، وهو منظر للأدب أنشأ مساره الخاص به عن الشعرية، انطلاقا من البنيوية وهو تلميذ أسبق للمدرسة العادية العليا حائز على شهادة الأستاذية في الآداب القديمة، أسس مع "تزفيطان تودورف" مجلة شعرية Poétique، وهو مدير لمجموعة تحمل الاسم نفسه لدور النشر عتبة .

لعب هذا الناقد الفرنسي دورا رئيسيا في دفع الدراسات الشكلية للأدب ولازال كذلك، و هو واحد من الوجوه المعروفة التي مثلت النقد الجديد nouvelle critique خلال سنوات الستينات.

ومن خلال عدد من الأعمال درس معنى الخطاب، ومظاهر اللغة، أصولها وآلياتها، وذلك بفضل الوسائل التي منحها النقد، وبوجهة نظر بنيوية في الأجزاء الثلاث لصور Figures (1966-1972)، وبعدها في خطاب جديد للحكي Nouveau discours du récit 1983 . ارتاد مختلف وجهات علم حقيقي للسردية، ووضعه في مكانه إنه السرديات (علم السرد) Narratologie . اتجه بالمثل إلى تصنيف الأنواع في مدخل إلى النص الجامع Introduction a l'architexte 1979 ،و عن النص وعلاقة النصوص فيما بينها كتب أطراس Palimpsestes 1982 . ومع عتبات Seuils 1987 اهتم

---

(1) – Eve feuillebois : « L'intertextualité comme méthode de critique littéraire : définitions et postulats », Monde Iranien UMR 7528, Sorbonne nouvelle, Inalco, EPHE.

(2) – ناتالي بييغي غروس : مدخل الى التناص ، تر : ع . الحميد بورايو ، ص 16 .

بمحيط النص، وبكل ما يصحبه ويجعله كموضوع سهل المقاربة (النص المصاحب Paratexte).

خلال سنوات التسعينات اتسعت تأملاته لتشمل الجمالية في الجزئين الاثنين لمؤلف الفن L'ouvre de l'art، الذي تناول فيه وبسط قضايا الجمالية التحليلية L'esthétique analytique لنيلسون قودمان Nelson GOODMAN وأرثر دانتو Arthur DANTO .

إذا عرفت مؤلفاته نجاحا في العالم ، فلأنه استطاع أن يجد نغما خاصا ممزوجا بالشك وبالمعرفة الواسعة دون الحاق ضرر...

كل أعمال "ج.جينيت" صدرت عن دار النشر عتبة،وضمن سلسلة محاولات Essais،أو شعرية. وهي: صور Figures بأجزائه الخمس (5.4.3.2.1) مرتبة حسب تاريخ صدورها(65. 2002.99.72.69)- ميمولوجيك 76 Mimologiques - مدخل الى النص الجامع (الشامل) 1979 – أطراس : الأدب في الدرجة الثانية 1982 – خطاب جديد للحكي 83 Nouveau discours du récit - عتبات 87 – خيال وقول 1991 Fiction et diction [1] ...

ويعتبر كتابه أطراس [*] Palimpsestes حدثا بارزا في مسيرته العلمية ، إذ يشهد هذا الأخير بالأهمية التي حققتها دراسة العلاقات النصية ، التي تنشأ بين عمل وآخر ، فقد وضعها في سياقها الصحيح ، ودقق مصطلحاتها ، إذ أجرى تعديلات عميقة ، لما طرحه حتى في مؤلفاته السابقة ، مراجعا ذلك البرنامج الذي أعلن عنه في كتابه مدخل إلى النص الجامع [**] ، يقول بخصوص هذا التغيير :

« موضوع هذا العمل ما أسميته في مكان آخر [يقصد به كتابه مدخل إلى النص الجامع] « لانعدام الأفضل »، النصية المصاحبة Paratextualité.منذ وجدت تسمية أفضل – أو أسوأ: سنحكم على

---

(1)- Voir : La biographie de « Gérard GENETTE », Un article de wikipédia, l'encyclopédie libre.

[*] - ترجمت الصفحات الأولى من هذا الكتاب من طرف : أ – محمد خير البقاعي : " طروس ، الأدب على الأدب " ، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور ، ص (1-16) . ب – مختار الحسني : مجلة العلامات ، م 07 ، ع 25 ، النادي الثقافي ، جدة ، 1987 .

[**] - ترجم هذا الكتاب الى العربية بعنوان " مدخل الى النص الجامع " ، تر : عبد العزيز شبيل ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .

وكذلك بعنوان " مدخل لجامع النص " ، تر : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال : الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985 . وهناك اختلاف بين الترجمتين لا يقتصر على مستوى العنوان فقط ، بل يمتد حتى إلى المصطلحات النقدية المستخدمة ، وقد آثرت أن أعتمد الترجمة الأولى ، كونها تأخرت عنها نسبيا ، مما يعني أن المترجم قد استفاد من الملاحظات والانتقادات التي وجهت لسابقه ، والدليل على ذلك أننا نلمس دقة في المصطلحات ، وسلاسة في الأسلوب .

ذلك.وخصصت«النصية المصاحبة»لتحديد شئ آخر.فمجموع هذا العمل المتهور هو إذن للمراجعة.

لنعيد النظر إذن . موضوع الشعرية – بالتقريب – ليس النص ، تأملا في تفرده (هذه بالأحرى وظيفةالنقد) لكن النص الجامع[*] L'architexte ، أو إذا شئنا النصية الجامعة L'architextualité للنص (هو تقريبا نفس الشيء حينما نقول« أدبية الأدب ») . وبتعبير آخر مجموع الخصائص العامة أو المتعالية، ك- أصناف الخطاب، صيغ التلفظ، الأجناس الأدبية... الخ – التي ينتمي إليها كل نص مفرد. أقول اليوم بالأحرى ، وبأكثر توسع ، بأن هذا الموضوع هو المتعاليات النصية [**] Transtextualité أو التعالي النصي Transcendance textuelle للنص»[1] ، ويعرف هذا الأخير بأنه « كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة ، أو خفية مع نصوص أخرى »[2] .

هكذا يقر "جينيت" صراحة سنة 1979 ، بأن موضوع الشعرية هو النص الجامع ، غير أنه سرعان ما عدل عن هذا الرأي نهائيا سنة 1981 ، معتبرا أن موضوعها هو المتعاليات النصية ، وبذلك فإن هذه الأخيرة تحتوي النص الجامع وتتعداه إلى أنماط اخرى ، يستعرضها "جينيت" فيما بعد ، وقد عبر في بداية بحثه عن تخوفه من عدم استقرار مصطلحات هذا الموضوع ، التي يراها معقدة وشائكة تستدعي وضع حدود لتسييجها ومعايير لتمييزها، فقال :

« ما يجب أن نفعله أولا ، هو لأجل الاحاطة وتحديد معالم للحقل ، ووضع قائمة (جديدة) ، والتي يواجهها خطر قوي بدورها ، لألاتكون شاملة أو نهائية . فمن مساوئ هذا البحث أنه قد يحدث... أن نجد مالم نبحث عنه » [3] .

---

[*]- يشير جينيت في كتابه (أطراس) إلى أنه سبق إلى المصطلح ، حيث يقول ما نصه : « إن مصطلح Terme النص الجامع ، فطنت له متأخرا بعض الشيء ، إذ اقترح من طرف لويس ماران ، LOUIS MARIN (في مقالة بعنوان من أجل نظرية للنص المثلي Pour une théorie du texte parabolique) ...لتعيين « النص الذي هو الأصل لكل خطاب ممكن ، أصله ووسطه الذي تأسس فيه » ، وهذا – بالاجمال – أكثر قربا مما أسميته نصا سابقا (أصل) Hypotexteلقد حان الوقت ليفرض علينا محافظ جمهورية الآداب علم مصطلحات (مصطلحية) Terminologie منسجم» . ينظر: الهامش: رقم 02، ص 07.

[**] – المتعاليات النصية : لمصطلح Transtextualité عدة ترجمات نذكر منها : التنقل النصي ، التعدية النصية ،العبور النصي ، ماوراء النصية ، التضمين النصي . لكننا سنختار الترجمة الأولى لشيوعها داخل الأوساط النقدية العربية.

(1) – G.GENETTE: Palimpsestes, P08.

(2)-Ibid, P08.

(3)-Ibid, P08.

إذن ، يبدو أن هذا الناقد الفرنسي ، وبعد بحث وتنقيب قد غير رأيه نهائيا ، ليفاجئنا في أطراس Palimsestes[*]،بوجهة نظر مغايرة تماما ، إذ أعلن عن اكتشافه لنموذج علاقات ، ارتكز فيه على بعض من مقترحات "جـــ . كريستيفا" ، فقال : « يظهر لي اليوم 13 أكتوبر 1981 أن هناك خمسة أنواع من العلاقات المتعالية نصيا التي أعددها في ترتيب هو بالتقريب متنامي في التجريد ، والتضمين والكلية » [1] .

فما هي هاته الأنواع أو الأنماط ، التي نماها نتيجة بحثه الدائم عن موضوع للشعرية ، والتي وضع بها حدا لمفهوم تدوول قبله كثيرا ، وهو مفهوم (التناص) :

1- التناص [**] Intertextuelité :

على الرغم من وجود تعاريف كثيرة للتناص ، إلا أنها لم تستطع أن تصوغ تعريفا جامعا له ، فهذا معجم روبير الصغير Le petit Robert على سبيل المثال يعرفه على أنه « مجموع العلاقات المتواجدة بين نص (خاصة النص الأدبي) وآخر أو نصوص أخرى ينشئ معها تقريبات » [2] .

أما "جـــ. جينيت" فهو لا يذهب بعيدا ، إذ يتبنى المفهوم نفسه ، الذي صاغته "جـــ . كريستيفا" من قبل ، فيقول : « الأول استثمر منذ عدة سنوات من طرف جـــ . كريستيفا تحت اسم التناص ، وهذه التسمية تزود قطعا سياقنا الجدولي المتعلق بالمصطلحات . أعرفه بدوري بدون شك بطريقة مختزلة، على أنه علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى آخر عن طريق الاستحضار، والأكثر شيوعا بواسطة الحضور الفعال لنص داخل آخر. تحت شكله الأكثر وضوحا والأكثر حرفية، وهي الطريقة التقليدية المعروفة بالاستشهاد citation (بواسطة المزدوجتين ، بواسطة أو بدون مرجعية محددة) ، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية ، مثل الانتحال Plagiat عند لوتريامون

---

[*]- أطراس : يوضح جينيت المفردة في الصفحة الأخيرة من الغلاف بقوله : الطرس صفحة أورق Parchemin أزلنا ومحينا عنه التدوين الأول لنسجل آخر ، بحيث لا يخفى أثره نهائيا ، بل يمكن أن نقرأه بكل شفافية ، وهكذا يبقى القديم تحت الجديد . كما يستخدم المصطلح أيضا في الجيولوجيا Géologie لوصف تكوين الصخور ، مبينا تموضع مكونات متعددة في فترتين أو فترات مختلفة . (See: D. Macey: P28) ويبدو أن الناقد قد اختار هذه المفردة كعنوان لكتابه لما فيها من ايحاء مجازي.

(1)-Op.Cit, P08.

(**)- التناص : لم يتفق المترجمون العرب بعد على ترجمة هذا المصطلح ترجمة موحدة ، فهو يترجم بالتناصية ، تداخل النصوص ، النصوصية ، تفاعل النصوص ، العبر – نصية ، ...

(2)- Le nouveau petit Larousse, Librairie Larousse, 1994, Letre I, P 1200.

Lautréamont ، وهو اقتراض غير مصرح به ، لكنه أيضا حرفي. أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية، في حال التلميح Allusion، بمعنى آخر، في ملفوظ لا يستطيع سوى الذكاء الحاد افتراض توقع العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر لما يلاحظ فيه من ميل نحوه بشكل من الأشكال »[1].

هكذا ، يطرح "جينيت" مفهوما للتناص أكثر حصرا وتحديدا من سابقيه ، كما يفرق بين أشكال شرعية للاقتراض الأدبي وأخرى غير شرعية أو مستهجنة ، ونتيجة لذلك يميز بين : الاستشهاد ، الانتحال ، والتلميح .

أ- الاستشهاد Quotation / citation :

الاستشهاد هو إعادة مقطع لمؤلف حرفيا وبدقة [2]، وهو المثال الأكثر تداولا، والأكثر صراحة في نوعية العلاقات التي من الممكن أن تنشا بين نص ونصوص أخرى.

في سنة 1969 تعقد "جـــ . كريستيفا" في كتاب "سيميوطيقا أبحاث من أجل تحليل علاماتي" فصلا معنونا بـــ" الخطاب الغريب في تجربة اللغة الشعرية . التناص . اللانظمية" ، وتقترح مصطلح التناص لتعيين العلاقات ، التي يستطيع من أن يعقدها نص مع خطابات أخرى " مقروءة Lisibles" فيه ، فينتج « فضاء نصي متعدد » . لتبين أن النص الشعري يتشكل من « امتصاص وفرة من النصوص » ، وخاصة أن النصوص الشعرية الحديثة « تصنع بامتصاص وتهديم النصوص الأخرى في الوقت نفسه للفضاء النصاني » ، وتعطي أمثلة باللجوء إلى الاستشهاد في أشعار لوتريامون .

لكن الاستشهادات هي غالبا الأكثر حرفية وتضطلع بوظائف كثيرة . وهذا ما يتحدث عنه أنطوان كومبانيون Antoine compagnon سنة 1979 ، في مؤلف كامل حول الاستشهاد بعنوان " اليد الثانية أو الاشتغال حول الاستشهاد la seconde main ou le travail sur la citation " و فيه يقترح أربعة مقاربات ، الاستشهاد كظواهرية Phénoménologie ، سيميولوجيا ، نسب ، تيترالوجي Tétralogie (جزء من التاريخ العلمي والبيولوجي يدرس التشوهات) [3] .

ويعتبر هذه العلاقة كشكل أدنى مرتبة ، يمثل الدرجة الصفر في التناص ، وهو شكل بسيط وبديهي ،

---

(1)- G.GENETTE: Palimpsestes, P 08.

(2)- Voir: Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique, Letre C, P 194.

(3)-Voir : Dictionnaire international des termes littéraires, in www.google.Fr

لا يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة ، معين من نفسه ، غير أن العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويته وتأويله : اختيار النص المستشهد به ، حدود تقطيعه ، طرق تركيبه ، المعنى المضفى على أدراجه في سياق مستجد ...[1] .

وهذه النظرة الحديثة، لم تعمل في الواقع إلا على تثبيت ممارسة قديمة جدا، إذ انتشر الاستشهاد منذ القدم في المؤلفات الأدبية والأعمال العلمية أيضا، وكما يذكر" أ.كومبانيون" ، لا يوجد لا في اليونانية ، ولا في اللاتينية ، أي كلمة تعطي بدقة معنى الاستشهاد كممارسة خطابية خاصة .

في الحقيقة، إن كاتبا يمكن أن يستخدم استشهادا ليعطي سلطة أكثر لمزاعمه، وإذا كان الاقتراض بدقة من مؤلف واحد أو عدة مؤلفين يعطي سلطة، فهي تستخدم كدليل، أو شاهد، أو حجة، أو مثال. وحسب هذه النظرة نذكر أرسطو Aristote ، أو نصوص مقدسة ، كالكتاب المقدس في الآداب الأوروبية ، والمرجعية لهذا النمط من النصوص ، ربما رابط تواطؤ مع القارئ الأقل ثقافة [2].

وتسند ناتالي بييقي – غروس Nathalie piegay – gros للاستشهاد وظائف أخرى عدا السلطة، ، إذ تـــــرى أنـــــــه يسمح بتقوية وقائع حقيقة خطاب ما . ففي مذكرات ما بعد القبر Mémoire d´outre tombeيستدعي شاطوبريان فقرة طويلة مأخوذة من مذكرات فرونسوا ميوط Francois MIOTلكي يوثق القصة التي رواها حول مجازر يافا التي رواها نابليون ، أما إذا ما وقع في رواية ، كما في الإعدام La mise a mort لآراغون، فإن أول استشهاد مأخوذ من بوشكينPouchkine هو من باب الكناية تم إدراجه ليدعم بقوة شعر الحكي . وبهذا يتجاوز الاستشهاد بعض الوظائف التقليدية كالسلطة أو التزيين ، إذ قد يندمج في موضوعاتية رواية ما ، فيجعل الشخصيات الجانية تظهر كأعضاء لها وجودها المستقل والكامل بين باقي الشخصيات الأخرى [3] .

ومهما كانت وضائف الاستشهاد ، فهي لا تأتي فقط من المؤلفات الأدبية ، المسماة بالكلاسيكية ذات السلطة ، إذ يمكن أن تكون حكما ، أمثالا مقترضة من الحكمة الشعبية ، كما هو الحال مع البلاغيين الفرنسيين ، فالشعر عندهم يتضمن غالبا حكما أو أقوالا مذكورة نصيا ومقترضة .

---

(1) – ناتالي بييقي – غروس: مدخل إلى التناص ، ص 38.

(2)- Voir : Dictionnaire international des termes littéraires, Op.Cit.

(3)-Ibid.

يمكن أن تكون المقاطع المنتخبة أيضا مقتطفات من وثائق ، معروفة أو مجهولة منحدرة من كل المجالات ، فمنذ بداية القرن العشرين ، أقدم شعراء عصريون وروائيون في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ، على ادخال استشهادات في أعمالهم من أغان شعبية ، واعلانات ، ومقالات من الجرائد ، وهي ممارسة قريبة من اللصق collage في الرسم . كما هو الحال مع الروائي الروسي اندري بيليه André Biély في روايته بيترسبورغ Pétersbourg 1922 ، والأمريكي جون دوس باسوس John dos passos في Manhattan Transfer 1925 [1] .

ويستند حضور هذه العلاقة التفاعلية الى مجموعة قوانين ، فهي عملية – رغم بساطتها – لا تتم عشوائيا ، بل يجب على المستشهد أن يسبق مقاطعه بمزدوجتين «...» يحصر فيهما الكلام المنقول ، وهي أبسط طريقة كما أشار إلى ذلك "جينيت" سابقا ، لكن تقنيات الطباعة الحديثة والتطور الهائل ، الذي حصل في مجال الاعلاميات ، أتاح لنا الاستفادة من وسائل أخرى ، كأحرف الطباعة المائلة ، وهذا في مجال الأدب ، أما في الصحافة نستعمل غالبا النظامين في الوقت نفسه .

ب – الانتحال Plagiarism/ Plagiat:

بالعودة إلى تاريخ هذا المصطلح نجد أن له أصولا قديمة في الثقافة الغربية ، فأصل كلمة (انتحال) ، ينحدر من الكلمة اللاتينية بلاجياروس Plagiaruis ، التي تعني الذي يخفي عبيد الغير ، ومستمدة من بلاجيوم Plaguim ، أي سرقة العبيد . والمصطلح نفسه ، الذي يعني أيضا منحرف ومخادع ، جاء من الإغريقية بلاجيوس Plagios ، ويعرف الانتحال كاقتراض (موضوعي و/ أو اسلوبي) ، غير مصرح به (دون إحالة للمؤلف الأصلي) ، أنشئ من مؤلف أدبي موجود مسبقا (أو جزء من هذا المؤلف) .

وقد روج للانتحال جين دي لاسورديار jean de la sourdiére ، في مؤلفه قناع الخطباء le masque des orateurs سنة 1667، لكنه وصف من طرف ديدرو diderot ك «جناية خطيرة جدا يمكن أن تتواجد في جمهورية الآداب». وحكم عليه الفيلسوف السويسري المهتم بالطبيعيات بوني bonnetبضرورة إقامة« محكمة مستقلة لمقاضاته»، ثم عرف فيما بعد هجوما بطريقة نظامية، من الرومانسيين أبطال الأصالة الخلاقة، من طرف شارل نوديهCharles NODIER في مؤلفه "أسئلة حول

---

(1)- Op. cit.

الأدب الشرعي Question de litttérature légale" سنة 1812، و جـــ. م. كيرار في مؤلفه "حيل أدبية مكشوفة Supercherie littéraire dévoilées" سنة 1847 .

غير أن ميلاد صنف الانتحال في الأدب حدث فعلا في القرن 19، مبتدعا من النقد الأدبي المحترف ولهذا فمصطلح (انتحال) يشير إلى مدونات لا تمثل مؤلفات أدبية إبداعية كافية لتستحق كلية رتبة الأدب. كما أن الاهتمام بالانتحال- بالنظر إلى المستوى الجمالي والأخلاقي- يجرد العمل المعتبر من صفة الأدب في حد ذاتها ليقلصه إلى اغتصاب خالص.

وفي الفترة نفسها تقريبا أنشأ النقد الأدبي مفاهيم، كـــ «التأثيرInfluence» و«المنبعSource» لتمييز مختلف صيغ (أو مختلف مستويات) الاقتراض، لترجيح كفة الأدباء الكبار من أشباه الأدباء .

والانتحال في نظر القانون، شكل خاص من أشكال التزوير، وإذا كان الانتحال موضوعيا وأسلوبيا في الوقت نفسه – نسخ خالص وبسيط، مطابق لمقتطف أدبي – فيمكن برهنته بسهولة [1].

وبالمثل يأتي" جـــ . جينيت" في مؤلفه السابق الذكر ، ليعتبر الانتحال كشكل غير شرعي من أشكال الاقتراض الأدبي ، ويعطي مثالا بلوتريامون (إيزودور دوكاس)، معتبرا إياه قد مارس سرقة أدبية، وهي عمل يحط من مستوى المبدع وقيمته في نظره .

وتكتب أيضا "ن.ب.غروس":« استفراغ المكتبة من نصوصها الاحتيال بإدراج نصوص الآخرين في كتاباته، ذلك هو ماسعى إليه لوتريامون في أغاني مالدورور Les chants de Maldoror،هكذا في بداية الأغنية الخامسة، يكون وصف طيران الزرازير استشهادا، طويلا جدا لكنه غير معلم، مستمد من موسوعة الدكتور شنو Chenu»[2]، كما أنه كثيرا ما كان يعود إلى شعراء مشهورين كشارل بودلير، جون ملتون، ألفريد دي موسيه ، فيأخذ صيغا من أعمالهم ، ثم يوظفها في دواويته ، محولا إياها ، بحيث لا تظهر وكأنها سرقة ، بل إنه يأخذ أيضا من الكتاب المقدس، ويدمج مقاطع منه في ثنايا أبياته الشعرية.

وقد امتد تأثير هذا المصطلح إلى الأدب العربي، فحمل دلالة السرقة والغضب والإغارة والاختطاف والاختلاس،يكتب "ابراهيم فتحي"،فيقول:«هو السرقة الأدبية،وهي أخذأو محاكاة اللغة ومعاني مؤلف

---

(1) – Voir:«Plagiat»,in collection Microsoft ® Encarta 2005.

(2) – ناتالي بييقي غروس : مدخل إلى التناص ، ص 42 .

آخر وتقديمها كما لو كانت من بنات أفكار السارق. والتعبير مشتق من كلمة لاتينية تعني المختطف، ونطاقه يمتد من ذكره المعاني بألفاظ مختلفة غير ملائمة إلى السرقة الساخرة. والاقتباس والاقتراض من الأصل إذا لم يطرأ عليه تحسين على يد المقتبس يعتبر عند الكتاب المجيدين انتحالا، كما قال جون ميلتون»[1] .

أما "جبور عبد النور"، فيؤثر ترجمته ب (المصالتة)، وهو مصطلح عربي قديم، تردد كثيرا في الكتب البلاغية والنقدية القديمة، واعتبر على أنه أحد أنواع السرقات، وهو عنده« أخذ الناظم بيتا لغيره لفضا ومعنى، وهي أقبح السرقات الأدبية »[2].

وبهذا، فالانتحال هو« نقل مؤلف ملك للغير، واستعمال لكتابات الآخرين، دون الاشارة إلى الاقتراض»[3]، مما يعني أن المنتحل بمثابة (السارق) ، الذي يستولي على عرق الآخرين الأدبي والثقافي، دون إقامة اعتبار لحقوق الملكية أو الأمانة العلمية ،التي تقتضي من المقتبس أو الناقل الاشارة إلى المصدر الذي استقى منه معلوماته .

وإن الدراسات النقدية الحديثة، قدمت تفسيرات تقوم على أساس احدث وأسلم لهذه النوعية من التداخلات أو التقاطعات ، التي تحدث لدى الكتاب أو المبدعين ، بعيدا عن أي طعن في كفاءة المبدع أو تشكيك في قدراته ، بل يكفي فقط أن يحيلنا إلى مصادره حتى تنفى عنه تهمة السرقة، التي تحمل بين طياتها عدة معاني سلبية تحط من قيمة من نعت بها، بل إنه يحشر في أحسن الظروف في خانة أشباه الأدباء وأذنابهم.

ج- التلميح(الالماع) Allusion :

التلميح هو ورود« كلمة، جملة تذكر شخصا، أو شيئا دون تسميته»[4]. ويرى" فتحي إبراهيم" فيه- ويرادفه بالتعريض والإشارة التفسيرية- أنه« تعبير مشتق من أصل لاتيني، ويستخدم ليشير إلى إيحاء غير مباشر أو إلى نوع من التعريض، والمصطلح يعني طريقة في قول شيء دون تقرير ذلك فعلا وصراحة. مثل قول الشاعر :بني عمي لا تذكروا الشعر بعدما ٥ دفنتم بصحراء الغمير القوافيا . أي

---

(1)– إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، بيروت ، لبنان ، صفاقس ، تونس ، ط1، 1986 ، ص50 .

(2)– جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1979 ص. ص 251-252 .

(3) – Voir: www.Granddictionnaire .com

(4) – Le Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique, Letre A, P31.

بعد هزيمتكم»[1] .

ويذهب "جـــ . جينيت" إلى أن هذه العلاقة دقيقة للغاية . فلا هي بالحرفية ولا بالصريحة تماما، وليشرحها أكثر يضرب لذلك مثالين، الأول يقترضه من مقال بعنوان «التلميح في بحث مجازات Allusion du traité des tropes»،لدومارسيس Dumarsis، أما الثاني فمن كتاب" صور الخطاب Les figures des discours" لفونتانيFontanier فيقول :« مثال ذلك عندما تتنافس السيدة دي لوجيسM^me des logos مع فواتيرVoiture، تدلي برأيها قائلة: هذا المثل لا قيمة له، افتح[*]Percer لنا آخر. الفعل فتح (لأجل «العرض») لا يبرر ولا يفهم إلا إذا عرفنا بأن فواتير كان ابن تاجر نبيذ. وفي موضوع آخر أكثر أكاديمية، عندما يكتب بوالو للويسLouis الرابع عشر : أنا جاهز للشروع في الحكي من أجلك ٥ أعتقد رؤية الصخور تهرع لتسمعني .هاته الصخور المتحركة والمتيقظة تظهر بدون شك سخيفة لمن يجهل أساطير أورفيOrphé وأمفيون Amphion»[2] .

فقد لمح الشاعر الفرنسي نيكولاس بوالو Nicolas BOILEAU (1636-1711) إلى أسطورتين إغريقيتين، فوظف إياهما في القول السابق، ويعتقد "جينيت" أن معرفة القارئ أو السامع لفحواهما كفيل بأن يجعله يعطي قيمة للمقطعين، إذ عرف «أورفي في الميثولوجيا الإغريقية بأنه أميرتراسTrace ،وابن الإلهة كاليوب Calliope، كان شاعرا وموسيقيا ومغنيا، واشتهر بقدرته على إطراب حتى الحيوانات المتوحشة. نزل إلى الجحيم حبا لامرأته إيريديس Eurydice المتوفاة بسبب لدغة ثعبان. فتن أورفي حراس مقام أنفيرنيل Infernal ، وحصل على عودة زوجته إلى عالم الأحياء شريطة إلا يقلب ناظريه نحوها قبل أن يتخطى عتبة أبواب الجحيم ، لكنه نسي الشرط، ففقد إيريديس للأبد. أعطت أسطورته دفعا لميلاد تيار ديني يدعى أورفيسم L´orphism»[3].

أما أمفيون« فهو في الميثولوجيا الإغريقية فهو ابن زوسZeus وأنتيوب Antiope، كان شاعرا

---

(1)-ابراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية،ص53.

(*)-Percer: لهذا الفعل عدة معاني في اللغة الفرنسية منها: اخترع، استنبط، كشف، ثقب، شق، خرق، فتح، لكن مراعاة لمهنة والد فواتير أي بيع الخمر، نختار المعنى الأخير.

(2)- G.GENETTE: Palimpsestes PP.8-9.

(3)- Le petit Larousse en couleurs (dictionnaire encyclopédique), Libraire Larousse, 1980, Letre A, P 1455.

وموسيقيا أنشأ أسوار طيبة: عرف بأن الأحجار تنقل من تلقاء نفسها طربا لسماع صوت قيثارته»[1] .

هاته الحالة الأخيرة الضمنية، كما يذكر "جينيت" في الفقرة السابقة نفسها، وأحيانا جد افتراضية للمتناص، هي منذ بضع سنوات حقل الدراسة المفضل لدى "م.ريفاتير"، الذي عرف التناص بطريقة أكثر اتساعا مما فعله هو، فهو يمتد في الظاهر ليشمل كل مايسميه متعاليات نصية [2] .

2- **النص المصاحب**[*] **(النص النظير**)Paratexte :

إن قراءة عمل لا تكفي للإحاطة بأبعاده وجوانبه، بل إن القارئ يحتاج غالبا إلى معلومات تكميلية يدعم بها فهمه ،هاته المعلومات تشكل علاقة يعتبرها "جينيت" أقل صراحة وأكثر بعدا بالنظر إلى المجموع المتكون عن طريق عمل أدبي، فالنص- حسبه- يقول حديثا مع مالا يمكن أن نسميه إطلاقا سوى نصه المصاحب، كـــ :

العنوان،العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، ذيل الكتاب، العبارات التحذيرية ، التوطئة ،...إلخ. ملاحظات هامشية ، أسفل الصفحات ، منتهى الخطوط ، المنقوشات ، التزيين بالصور ، طلبات الإدراج ، الشريط ، الغلاف ، وأنواع أخرى من التوقيعات المرفقة ، إمضاءات المؤلف ، أو إمضاءات الآخرين ...[3].

إضافة إلى ذلك يمكن إدراج« بخصوص ماقبل- النصAvant-texte المسودات، والرسوم التحضيرية، والمشاريع المتنوعة، وأن نوظفها كنص مصاحب» [4] .

هاته المرفقات الخارجية« توفر للنص محيطا (متغيرا) وأحيان شرحا رسميا أو غير رسمي، بحيث إن القارئ المحافظ والأقل ميلا إلى الاطلاع على الثقافة الخارجية، كذلك لا يستطيع دوما أن يستخدمه بالسهولة التي يريدها ويطمح إليها» [5].

---

(1)-Op.Cit,Letre A, P1020

(2)-Voir:G.GENETTE:Palimpsestes, P10.

(*)-نجد عدة ترجمات اقترحت للمصطلح الفرنسي Paratexte نذكر من بينها:المناص،النص الموازي،موازي النص،التوازي النصي،النص المحاذي،النص المؤطر،..الخ.

(3)-G.GENETTE: Palimpsestes, P10.

(4)-Ibid, P10.

(5)-Ibid, P10.

وعلى هذا الأساس وعد "جينيت" بأن يخصص لهذا النمط كتابا مستقلا، سيدرس فيه هذا الموضوع الذي، يبدو بسيطا لكنه رغم ذلك بحاجة إلى وقفة مطولة؛ لأن فيه بعض القضايا الشائكة التي هي بحاجة إلى مناقشة. ولهذا نجده يعطي نماذج عن هاته الحالة، فيقول :« أذكر ببساطة وعلى سبيل المثال(واستباقا لفصل آت) حالة عوليس [*] Ulysseلجويس. نعلم أنه حين كانت هذه الرواية تطبع لتسلم، كانت مقررة بعناوين لفصول تذكر بعلاقة كل فصل مع مشهد من الوديسة :« عرائس البحرSirenes»،« نوسيكاNausica»،« بينيلوبPénélope» ...الخ. وعندما ظهرت الرواية في مجلد، نزع عنها "جويس" عناوينها الداخلية، التي هي مع ذلك ذات دلالة «أساسية جدا». هاته العناوين التحتية مع أنها محذوفة، لكنها لم تنس من طرف النقاد، فهل هي تشكل أو لا تشكل جزءا من نص عوليس ؟ هذا السؤال المحير الذي أرفعه إلى الذين يدافعون عن إغلاقCloture النص هو نموذجيا، من نظام النصية المصاحبة Paratextuel »[1] .

إضافة إلى العناوين الداخلية لفصول الرواية، يمكن أن نتكلم أيضا عن التفتيحات باعتبارها هي الأخرى من المرفقات النصية، كما يذكر "جينيت" في الفقرة نفسها :«... فالتنقيحات النهائية للوسيان Lucien والسيدة كاستولي M^me^ Casteller ليست موجودة بحصر المعنى في نص لوين Leuwen ؛نستدل على ذلك فقط بمشروع النهاية المتروك، مع الباقي، من طرف ستاندال؛ فهل نأخذها بعين الاعتبار في تقويمنا للقصة وطبع الشخصيات ؟ (بأكثر دقة: هل نقرأ نصا منشورا بعد وفاة صاحبه، ولا شيء يقول لنا أن كان سينشره وكيف سيتم ذلك لو بقي حيا ؟) »[2] .

وفي السياق نفسه« قد يحدث أن يكون عمل ما نصا مصاحبا لعمل آخر: فقارئ رواية السعادة المجنونة Bonheur fou 1957، يرى في الصفحة الأخيرة بأن عودة أنجلو Angelo إلى بولين Pauline ستجعله أكثر عرضة للخطر فهل يجب عليه أن يتذكر أم لا رواية موت شخصية 1949

(*)- عوليس : رواية للكاتب الايرلندي "جـــ. جويس" (1822-1941) تقوم على المحاكاة الساخرة للأوديسة ، اختار المؤلف كعنوان لها اسمها لمحارب إغريقي مغوار (أوديسيوس Odusseus) ، اشتهر بخدعة الحصان الخشبي ، إضافة إلى كونه زوجا لبينيلوب ، التي اتخذت كرمز للوفاء ، وقد شكلت عودته إلى وطنه موضوع الأوديسة .

أما التشابه بين العملين وكما يرى جبور عبد النور ، فيتضح من سياق الرواية ، إذ إن شخصية ليوبولد بلوم تشبه شخصية عوليس ، كما أن الكثير من القضايا الواردة في المؤلف الحديث تشبه ماجاء في الأوديسة ، مع إبرازها في إطار عصري غني بالرموز الموضحة للمواقف والمعاني الباطنية. وإنه لمن الصعوبة تحديد أجناسية هذا الكتاب ، فهو نمط جديد من الأدب : تتلاقى فيه الأسطورة ، الملحمة ، الحكاية ، التاريخ ، النقد ، الدراسة ، التحقيق الصحفي ، المهزلة ، المأساة، السمفونية ، الأوبرا ، علم الفلك . (ينظر المعجم الأدبي ، ص 376) .

(1)-G.GENETTE : Palimpsestes, P10.

(2)-Ibid, P10.

Mort d´un personnage [*] ، أين نلتقي أبناءه وأحفاده، مما يلغي مسبقا هذه المعرفة غير اليقينية! ؟» [1].

هذه التساؤلات المحيرة قادت "جينيت" أن يؤكد في ختام عرضه لهذا النمط، أنه منجم للأسئلة دون أجوبة [2] ، وهو الشيء نفسه الذي جعله يؤلف فيما بعد كتابا بأكمله عنونه ب" عتبات Seuils " .

وبالفعل يفي " جـــ . جينيت" بالوعد الذي قطعه على نفسه. فيصدر سنة 1987 كتابه " عتبات " الذي خصصه لبحث ما أسماه بـــ «النصوص المصاحبة Paratextes»، متمما بذلك مشروعه النقدي الذي أعلن عنه سنة 1979، بحثا عن الشعرية في النصوص الأدبية.

فالعمل الأدبي- حسبه- لا بد له ليكتمل كنص ، أن يتضمن ضروريا إمدادات أو مصاحبات لبعض عناصر الإنتاج ، فالنص نادرا ما يظهر مجردا ، قد تكون تلك الامدادات شفوية أم لا؛ كاسم المؤلف، العنوان، الاستهلال، لوحات...بحيث لا نعرف دائما هل بإمكاننا أن نعتبرها تنتمي إليه أم لا، لكن في كل الأحوال تحيط به وتمهد له ، تحديدا لتقديمه بالمعنى المعتاد لهذا الفعل، وبالمعنى الأقوى أيضا :لجعله حاضرا وضمان حضوره إلى العالم و«استقباله» واستهلاكه على شكل كتاب [3].

وهذا ما يؤمن به حاليا جل الدارسين، فهذا برنار فاليت Bernard VALETTE على سبيل المثال، وهو يتصدى لتحليل رواية أطالا Atala 1805، يرى أنه قبل الولوج إلى عالم النص الداخلي، لا بد من الإحاطة بهذه الممهدات التي تسلمنا إلى ما بعدها ، يقول :« قبل مواجهة قراءة رواية أطالا (رواية لشاطوبريان تتكون من مدخل، وقصة مقسمة إلى أجزاء، وخاتمة)، يجب على القارئ أن يجتاز مسار

(*) موت شخصية : منذ عام 1948 نشر الروائي الفرنسي جان جيونو J.GIONO أربع روايات تحت دورة بعنوان " دورة الخيال Le sycle de hussard" التي من المفروض أن تكون مهمة جدا وهي: موت شخصية ، الخيال فوق السطح 1951 Le hussard sur le toit (الخيال منف سياسي عاش في سنوات 1830) ، السعادة المجنونة، وأنجلو 1958 .هذه الحكايات وضعت على الركح الشخصية الستاندالية ، في أسلوب أكثر تجريدا ، يختلف عن المؤلفات السابقة .وبالتوازي مع ذلك يظهر أن : ملك بدون تسلية 1947 un roi sans divertissement الطرق الكبرى 1951 Les Grand chemins طاحونة بولونيا 1952 Le moulin de Pologne، وأيضا انموند 1968 Ennemonde، وسوسن سوز 1970 Iris du Suse. هاته« الوقائع»- كما يسميها جيونو - هي نصوص قصيرة مدمجة في القصة التي تعطي صورة عالم أسود ، يطغو عليه شظف العيش والسأم، بحيث إن القساوة والتدمير هما شعاراه .(Collection Microsoft ® Encarta 2005)

(1)-G.GENETTE :Op.Cit, P10.

(2)-Voir : Ibid, P10.

(3)- Voir : Gérard GENETTE : Seuils, Editions du SEUIL, 1987, P 07.

محارب حقيقي ويمر بالملاحظات التعليقات، التفسيرات التاريخية، والتعليقات الشارحة وصيغ أخرى من الاستخدامات حررها محترفون في الأدب: لا يوجد حاليا إلا طبعات«معروفة» لهذه الحكاية التي كانت قديما ذات طابع شعبي للغاية. وإن المواظبة على تداولها بالإضافة إلى ذلك سوف يخضع للاختبار مع عدة مقدمات وآراء حررها شاطوبريان في حد ذاته بسبب مضاعفة عدد طبعات مؤلفه.وهذه الحالة ليست استثنائية ويمكن أن نؤكدها بالبيان الذي وضعه جينيت للواجهات، المداخل، العتبات التي تسمح بالدخول للنص الخالص» [1] .

ورغم أهمية هذه المحطة الابتدائية، فإن المصطلح الذي صاغه "جينيت" للتعبير عنها والإحاطة بأبعادها يكتنفه بعض الغموض، نظرا لأن السابقة التي ألحقت بكلمة (نص)، تحمل عدة معاني في اللغة الفرنسية متقاربة ومتباعدة في الوقت نفسه . وهذا ما نبه اليه مسبقا في كتابه "أطراس" ، بحيث أشار الى أنه ينبغي أن نفهم المصطلح بالمعنى الغامض ، بل وحتى المخادع ، الذي يوظف في صفات أخرى ، كـــشبه جبائي Parafiscal أو شبه عسكري Paramilitaire [2] .

ومن هنا نراه يهرع إلى اللغة الانجليزية ، عله يصل إلى حل يزيل به هذا التنافر والتماس والتقاطع والتداخل بل التطابق أحيانا ، الذي يحصل بين معاني المقطع (Para) وما قرن به ، فيقول مبديا بعض الحذر : «... وبدون شك في اللغات الاخرى ، إذا صدقت هذه الملاحظة لـــ : جـــ. هيليس-ميلر J.Hillis – Miller ، التي تطبق في اللغة الانجليزية ، ف Paraسابقة ضدية تعني في الوقت نفسه التجاور والتباعد ، التشابه والاختلاف ، الداخلية والخارجية ، (...) هي شيء يتموقع في آن واحد في الجانب وفي الحد البعيد ، لعتبة أو لهامش ، لقانون مساو ومع ذلك ثانوي أو فرعي ، كضيف لمضيفه ، عبد لسيده. هناك شيء من Para لا يعني فقط جهتي الحافة التي تفرق الداخل عن الخارج: هي أيضا الحافة بحد ذاتها، الحاجز الذي يلعب دور غشاء نفوذ بين الداخل والخارج. فهي تحدد الغموض أو اللبس الذي يعترينا، تاركة الخارج يدخل والداخل يخرج، وإنما تقسمهم وتعيد جمعهم » [3].

ثم يعلق بعد ذلك على هذا التعريف ، مبديا إعجابه بما اقترحه "ميلر" ، فيقول مباشرة :« إنه وصف

---

(1) – Bernard VALETTE : Le roman, Initation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire, Edition Nathan, Paris, 2003, PP.30-31.

(2)- Voir : la marge de Palimpsestes, P 10.

(3)- G.GENETTE : Seuils, P07.

كاف جميل لنشاط النص المصاحب» [1] ، مما يؤدي به الى وضع تحديد له على هذا النحو :
«النص المصاحب هو إذن بالنسبة لنا،الذي يحول النص إلى كتاب ويعرض كما هو لقرائه، وبأكثر عمومية للجمهور، هو أكثر من نهاية أو حد متماسك، يتعلق الأمر هنا بعتبة، أو- كلمة لبورخيس Borges فيما يتعلق بتقديم معين- دهليز يسمح لكل واحد منا بالدخول، أو العودة على عقبيه. إنه« منطقة متذبذبة» بين الداخل والخارج، هو بحد ذاته دون نهاية صارمة،لا نحو الداخل (النص) ولا نحو الخارج(حديث الناس حول النص)، إنه حقل، أو، كما قال فيليب لوجون Philippe Lejeune، «حاشية النص المطبوع الذي يتطلب في الحقيقة كل القراءة»»[2] .

بعد هذا الطرح ومحاولة الوصول لوضع تحديد لضبط مفهوم النص المصاحب، قبل الولوج إلى تفريعاته يجدر بنا أن نشير إلى أن "جـــ. جينيت" ،وهو يتتبع حركية المصطلح قد صرح منذ البداية أنه «سيقوم بالاشتغال على الدراسة الآنية التي ساعدته على الكشف عن حدود المناص ومحدداته، وضبط مبادئه ووظائفه ،غير أنه لم ينتزع المناص من تاريخه ، فهو ما إن يتعرض لعنصر مناصي إلا و يقدم لنا تاريخه متتبعا تطوره من حيث الاستمرار أو الاختفاء» [3] .

وهذا ما سار عليه أيضا الكاتب الجزائري "عبد الحق بلعابد" في كتابه "عتبات 2008"، وهو يقدم فهمه الخاص لمشروع هذا الشعري الفرنسي، يقول معبرا عن ذلك« تعد قراءاتنا لكتاب (عتبات) لجينيت قراءة ترجمية سالكة مرتبة من مراتبها وهي الفهم والافهام(بتعبير الجاحظ)،وزيادة في المعنى بالتفاهم(بتعبير غادامير)»[4]، فجاء الكتاب في ثلاثة فصول، خصص أولها لتتبع ظهور مصطلح الشعريات في كتبه الأربع (صور 3، مدخل إلى النص الجامع، أطراس،عتبات)، ثم كيفية خروجه الى المناص، مع الحديث عن بعض الدارسين الذين سبقوه إلى البحث في هذا المجال ك:كلود دوشيه C.Duchet في مقالته« من أجل سوسيو- نقد 1971»، وجاك دريدا في كتابه "التشتيت 1972"، وجـــ.دوبوا من خلال مؤلفه "خمارة إيميل زولا: مجتمع،خطاب ايديولوجي1973"،فيليب لوجان في "الميثاق السيرذاتي1975"،وم.مارتان بالتار في كتابه المشترك حول" كتابات،مسائل التحليل وتأملات

---

(1)-Op.Cit, P07.

(2)-Ibid, P08.

(3) – عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص ص .45-46 .

(4) – المرجع نفسه ، ص 20 .

تعليمية"1979،وأيضا لدى أنطوان كومبانيون حول الاقتباس المسرحي1979،وهنري ميتيران في خطاب الرواية1980...الخ[1]،ثم بعد ذلك المناص عنده، فبعده، إذ كثرة الدراسات والبحوث والمقالات، حول هذا الموضوع الذي لفتت الأنظار إليه، يذكر عبد الحق بلعابد من هذه الأعمال : مجلة "شعرية" التي خصصت عددا مميزا لبحث العتبات في مجالات فلسفية وثقافية وبصرية، هو العدد 69 شهر جانفي 1987، وكتاب فيليب لان "محيط النص" 1992، وكذلك مؤلف عبد الحق رقام "حواشي النص" 1998 [2] ... الخ.

ويقسم "جـــــ . جينيت" النصوص المصاحبة إلى قسمين رئيسيين هما : النص المحيط Péritexte والنص الفوقي Epitexte، بحيث إنه يقول:« أسمي النص المحيط هاته الفئة الفضائية الأولى خاصة الأكثر نمطية، التي سنعالجها في الفصول الاحدى عشر الأولى، حول النص، أي كل الوسائل التي تتموضع، على الأقل في أصل العمل خارج الكتاب: بصفة عامة على دعامة وسطية (حوارات، مناقشات)، أو على شكل تواصل خاص (مراسلات ، يوميات حميمية وغيرها) . أما الفئة الثانية أسميها لعدم توافر الأفضل نصا فوقيا، والتي تشغل الفصلين الأخيرين. من الآن فصاعدا سيتقاسم النص المحيط والنص الفوقي بالتمام الحقل الفضائي للنص المصاحب، بطريقة أخرى ولمحبي المعادلات الرياضية: النص المصاحب = النص المحيط + النص الفوقي» [3].

وإن تعريف أي عنصر من عناصر النص المصاحب يقوم على تحديد مكانه (السؤال أين ؟) .صيغة تواجده، شفويا أو بطريقة أخرى (كيف ؟) تاريخ ظهوره ومن المحتمل اختفاؤه (متى ؟)، مميزات طلبه للتواصل، مرسل ومرسل إليه (ممن ؟ وإلى من ؟) والوظائف التي تحرك الرسالة [4] .

وبالعودة الى المعادلة السابقة في محاولة للتعرض إلى أقسام وأنواع النصوص المصاحبة ، فإننا نجد أن "جيرارجينيت " يقسم النصوص المصاحبة إلى قسمين رئيسيين هما:

1-النص المحيط Péritexte، ونجد ضمنه ما أسماه بالنص المحيط النشري(P.Editorial) والنص المحيط التأليفي (P.auctorial).

---

(1) – ينظر: المرجع السابق، الصفحات 29، 30، 31، 32.

(2) – ينظر : المرجع نفسه ، ص 35 .

(3)-G.GENETTE : Seuils, P11.

(4)-Voir : Ibid, P10.

2-النص الفوقي Epitexte،ونجد ضمنه أيضا ما أسماه بالنص الفوقي النشري(E.editorial)،والنص الفوقي التأليفي(E.auctorial).

أولا : النص المحيط :

1-النص المحيط النشري:

يسمى " جينيت" النص المحيط النشري ، كل هذه المنطقة الخاصة بالنص المحيط التي تتواجد تحت المسؤولية المباشرة الأساسية (لكن ليست حصرية) للناشر ، أو من الممكن ، بتعبير أكثر تجريد لكن دقيق ، بالنشر ، معناه أنه من قام بنشر كتاب أو اعادة نشره عند الاقتضاء، وعرضه للجمهور على شكل عرض واحد أو متعدد أقل أو اكثر تنوعا. فالكلمة منطقة تبين أن الخط المميز لهذا المظهر الخاص بالنص المصاحب هو أساسا فضائي ومادي، يتعلق بالنص المحيط الأكثر خارجية : كالغلاف ، صفحة العنوان وملحقاتها ، الاخراج المادي للكتاب ، بحيث إن التنفيذ من صلاحيات الطابع ، لكن القرار للناشر ، بالتشاور عند الاقتصاء مع الكاتب : اختيار الحجم ، الورق ، التركيبة الطباعية ، ... إلخ . كل هذه المعطيات التقنية هي بدورها من صلاحيات العلم المسمى بالفهرسة [1].

فلو أخذنا الغلاف Couverture على سبيل المثال ، فإن الغلاف المطبوع على الورق أو الكرتون كما يرى " جينيت " هو فعل حديث نوعا ما ، يظهر أنه ارتقى في بداية القرن التاسع عشر، ففي العصر الكلاسيكي كانت الكتب تظهر على شكل مجلد من الجلد، ماعدا ما يعين ملخص العنوان وأحيانا اسم المؤلف ، الذي يرد على الظهر[2] .

أما باقي المكونات التي تندرج تحت هذا الجزء، فنجد الصفحة الأولى للغلاف، وتتضمن المعلومات الآتية:

-الاسم الحقيقي للمؤلف، أو الاسم المستعار (للمؤلفين)- عنوان أو عناوين المؤلف- عنوان أو عناوين المؤلف-المؤشر الأجناسي- اسم أو اسماء المترجمين بالاضافة الى اسم أو اسماء المقدمين أو المسؤولين عن مؤسسة النشر والظهور إلى ساحة النقاد-الاهداء-التصدير- صورة المؤلف، أو، في بعض الدراسات ذات الطابع السيرذاتي أو النقدي الشخص موضوع الدراسة-امضاء المؤلف-بيانات

(1)-Voir : Op.Cit, P21.

(2)-Ibid, P28.

خاصة- عنوان و/ أو شعار المجموعة-اسم أواسماء المسؤلين عن المجموعة- في حالة التغيير تجدر الإشارة إلى المجموعة الأصلية – رمزو/أو شعار الناشر(أوالناشرين في حالة النشر المشترك)-عنوان الناشر-رقم السحب،والنشر-التاريخ-ثمن البيع[1] .

بهاته القبليات التي تسبق النص، وإضافة إلى عوامل أخرى جمالية بصرية، يمكن أن تحدث الاستجابة المرجوة من جمهور القراء ،هاته الاستجابة التي يحرص كل من المؤلف والناشر على أن تكون ايجابية لصالح العمل ، يقول "جـــ . جينيت" مكملا هاته الفكرة:« بهاته المؤشرات الرقمية أو الايقونية التخطيطية، ينضاف إلى ذلك مؤشرات جمالية، مميزة للناشر، والمجموعة، أو فريق النشر، فاختيار بسيط للون ورقة الغلاف يمكن أن يعني وبقوة كبيرة، نوعا من أنواع الكتب. ففي بداية القرن، كانت الكتب الفرنسية ذات الأغلفة الصفراء تعني الكتب الهابطة (الشائنة) . أتذكر العهد الذي سرت فيه هذه العادة حيث نادى قس بروتستاني واحدة من صديقاتي:« سيدتي، ألا تعلمين أن الله يراك بينما أنت تقرئين هذا الكتاب الأصفر!»، هاته الدلالة المشينة التي توحي بقلة الاحتشام، هي السبب الذي لأجله سمى أوبري بيردسلي Auberey BEARDSLEY مجلته الكتاب الأصفر The yellow book»[2].

أما الصفحات الثانية والثالثة الخارجية للغلاف، فهما على الأعم صامتتين، لكن هذه القاعدة لها بعض الاستثناءات، فالمجلات تضع غالبا بعض المؤشرات حول هيئة التحرير[3] .

بعدهما تأتي مباشرة الصفحة الرابعة للغلاف، وهي مكان ذو موقع استراتيجي، كما يرى "جيرار جينيت" ، فهي يمكن أن تحتوي على الأقل :

- تذكيرا باسم المؤلف وعنوان المؤلف.
- نبذة عن السيرة الذاتية و/ أو البيليوغرافية .
- طلب الادراج.
- مقتطفات من مقالات صحفية أو تقرير، أو مدح حول مؤلفات سابقة للمؤلف نفسه[4].

---

(1) – Voir: Op. Cit, P 29.

(2) -Ibid, P29.

(3) – Voir: Ibid, P 30.

(4)-Voir : Ibid, P30.

وفيما يخص الصفحة الداخلية الأولى للغلاف، فهناك بعض الاستثناءات ،إذ يمكن أن نجد مكتوبا عليها معلومات من هذا القبيل :

- اشارة إلى مؤلفات أخرى منشورة للناشر نفسه .
- تعيين أجناسية المؤلف .
- البيان الرسمي للمجموعة .
- تاريخ الطبع .
- عدد الطبعات .
- ذكر طابع الغلاف .
- راسم النموذج (التصميم).
- المرجع الذي استقيت منه المجموعة .
- الرقم ISBN، المعيار الدولي لرقم الكتاب (International standard Book number)، الذي ابتكر سنة 1975، بحيث إن الرقم الأول يعني لغة النشر، الثاني للناشر، والثالث رقم نظام المؤلف في إنتاج هذا الناشر، الرابع يعني مفتاح الرقابة الالكترونية.
- رمز العمود المغنطيسي Le code barre.
- إشهارا لكتب أخرى طبعت أو تحت الطبع لمؤلفين آخرين [1].

بقي لنا (ظهر الغلاف)، مكان ضيق لكن له أهمية إستراتيجية قطعية، كما يرى "جـــ.جينيت"، فهي يمكن أن تحتوي على الأقل :

- اسم المؤلف .
- عنوان المؤلف .
- يمكن له أن يحمل أطرافا مثنية.

أما جلادة Jaquette الكتاب، فتحمل على الأرجح وسائل مصاحبة نصيا، لكنها انتقالية، إذ تنسى بعد الحدث. لكن الوظيفة الأساسية للجلادة، هي جلب الانتباه بوسائل مبهرة جدا أكثر من الغلاف؛ كالتزيين بالرسوم المائية، أو ببساطة كتابة تخطيطية ذات طابع فردي.

ننتقل الآن الى صفحة العناوين والملاحق Annexes، وتكون بعد الغلاف، فالنص النشري يتولى أيضا بطريقة أكثر بروزا، كل الصفحات الأولى والأخيرة غير المرقمة عامة. إذ كان الأجدر أن تكون

---

(1)-Voir : Op.Cit, PP.30-31.

الصفحة الأولى والثانية المسماة صفحة الصيانة Page de garde«بيضاء»، بتعبير أدق غير مطبوعة. أما الصفحة الثالثة لـــ «العنوان المزيف Faux titre»: تحمل العنوان الوحيد من المحتمل موجزا [1].

2- النص المحيط التأليفي :

ويضم تحته العناصر الآتية : اسم الكاتب،العناوين ، المؤشر الأجناسي ، طلب الادراج، الاهداءات تصدير الكتاب ، الاستهلال ، العناوين الداخلية ، الهوامش والحواشي .

2.أ – اسم المؤلف Le nom de l´auteur :

يسجل في النص المحيط الاسم الأصلي أو الخيالي للمؤلف، الذي يبدو لنا اليوم شديد الأهمية وشديد «الطبيعية»، لم يكن هكذا من قبل، إذا ماحوكم بالتطبيق الكلاسيكي القديم، بحيث تبين أن اختراع الكتاب المطبوع لم يفرض هذا العنصر من عناصر النص المصاحب، ففي عهد الكتابات المخطوطة العتيقة والقروسطية، لم يحمل فيها أي موضع مؤشرات مثل اسم المؤلف وعنوان المؤلف ، بحيث كانت تلك المؤشرات مدمجة، أو بالاحرى غارقة في جمل النص الأولى (المستهل) أو الأخيرة (أثناء الشرح والتوضيح) [2] .

يرصد "جـــ . جينيت" ثلاث حالات رئيسية يمكن أن يتخذها اسم المؤلف، دون أن يأخذ في الحسبان بعض الحالات المختلطة أو الوسيطة، وهي :

-إما أن يوقع المؤلف باسم حالته المدنية، فنكون أمام الاسم الحقيقي Onymat.
- أو يغيب اسمه، وهي الحالة الأكثر تداولا، وهي علامة على أنه مزيف، مقترض أو مبتكر إنه الاسم المستعار Pseudonymat .
- أولا يعلن عن اسمه بأية طريقة إنه الاسم المجهولAnonymat[3] .

ومن بين الحالات الثلاث المستعرضة ، فالحالة الأولى حسب "جينيت" هي الأكثر ابتذالا، وذلك لأسباب عديدة ، لعل من بينها أنه بإمكانها أن تحدد مختلف خصائص هوية المؤلف؛ غالبا جنسه

---

(1)-Voir : Op.Cit, P43.

(2)-Voir : Ibid, P42.

(3)-Voir : Ibid, P43.

(مذكر،مؤنث) الذي يمكن أن يكون ذو حجة موضوعاتية قطعية ، وأحيانا جنسيته أو انتماءه الاجتماعي ، أو قرابته مع أشخاص معروفين .

أكثر من ذلك، فهناك إشكالية تطرح بالنسبة للمؤلف إذا كانت امرأة، «فاسم العائلة» لامرأة ليس شيئا سهلا، فامرأة متزوجة يحب أن تختار بين لقب والدها ولقب زوجها، أو تجمع بين الاثنين، وإن احتفظت المؤلفة باسمها فذلك ليس عملا بريئا [1].

2.ب – العناوينTitres:

يطرح هذا العنصر رغم بساطته الظاهرية،بعض القضايا التي هي بحاجة إلى وقفة تأملية ، ومع ذلك فإن "جينيت" وقبل أن يسترسل في مناقشتها، يلجأ إلى إعطاء تعريف أولي له ، فيقول : «أكثر من كل عناصر النص المصاحب الأخرى يمكن أن نقول إن تعريف العنوان بحد ذاته يطرح بعض المشاكل، ويستلزم جهدا للتحليل: فالجهاز العنواني، كما نعرفه منذ النهضة (...) هو غالبا،أو بالأحرى مجموعة معقدة نوعا ما رغم كونه عنصرا حقيقيا، ومن التعقيد بحيث يأخذ في الحسبان طوله. فبعض العناوين طويلة جدا في العصر الكلاسيكي، كالعنوان الأصلي لرواية روينسون كروزويه[*] Robinson crusoéفقد كان من المقام البسيط مطلقا .

ومجموعة أخرى من العناوين أكثر اختصارا، لكنها أكثر تعقيدا مثل: رواية"زاديق،أوالمصير،حكاية شرقية[**]Zadig,ou laDestiné ,histoire Orientale"»[2] .

بعد هذا التعريف الذي تطغى عليه الصبغة العمومية، نرى "جينيت" يميل بنا ملفتا نظرنا إلى دراسات معمقة حول (العنوان) ، هي في مجملها اجتهادات باحثين غربيين، كتبوا أبحاثهم سواء أكانت مقالات أو كتبا، أو حتى رسائل جامعية قبل صدور كتابه المخصص " عتبات ". ومن هذه

---

(1)- Voir: Op. Cit, P 44.

(*)- روبنسون كروزويه : هو عنوان لرواية كتبها دانييل ديفو (1661-1731) Daniel defœ ، نشر القسم الأول منها سنة 1719 . يعتبر البعض أنها أول رواية كتبت بالانجليزية . عنوانها الكامل في ترجمة فرنسية هو " الحياة والمغامرات الغريبة والمذهلة لروبنسون كروزويه اليوركي " وهو بحار عاش 28 سنة على جزيرة مهجورة تقع على سواحل أمريكا (voir : wikipedia , l'encyclopédie libre) .

ويذهب الكثيرون إلى أن هذا الروائي الانجليزي متأثر في روايته هاته بالقصة العربية " حي بن يقظان " للطبيب العربي الأندلسي ابن الطفيل (1106-1185) ، إذ نجد الكثير من نقاط التشابه بين العملين السابقين.

(**) – زاديق : رواية كتبها الروائي الفرنسي فولتير ، نشرت أو مرة سنة 1747 بعنوان " ممنون Mamnon حكاية شرقية " ، ثم سنة 1748 بزيادة معتبرة لعدد فصولها ، وبالعنوان الحالي ، إضافة إلى ذلك فهي تحمل طابعا فلسفيا ، جعلها واحدة من أثمن ما كتب فولتير .

(2)-G.GENETTE : Seuil, P59.

الأعمال ، هذه الببليوغرافيا المنتقاة من طرفه :

- « الكتب وعناوينها » لصاحبه م. هيلين M.Helin، الصادر سنة 1956.

- «عناوين»مقال لادورنو Th.Adorno 1962.

- مقال عن العنوان لمونسيلي Ch.Moncelet، 1972.

-«من أجل سيميائية للعنوان» لليوهوك LéoH.Hock1973.

- إنتاج المتعة الروائية لغريفال C.Grival ،1973.

-« الفتاة المتروكة والحيوان البشري ، عناصر علم العنونة الفضائي» ، لكلود ذيشيهC.Duchet 1973.

-«حول عناوين جان بروس Jean Bruce» لمولينو Molino ،1974 .

- «العنوان جنس أدبي» للفين Levin1977 .

-« دلالة العنوان في الشعر الغنائي»، للفينستون Levenston، 1978 .

-« عناوين روايات جي دي كارس Guy des Cars»، لميتران Mittérand1979 .

- سمة العنوان، ليوهوك، 1981.

- «عنوان هذا الكتاب»، و«العنوان التحتي لهذا الكتاب» لبارت، 1984.

- بلاغة العناوين ، أطروحة دكتوراه لكنتاروفيتش Kantarowicz، 1986[1] .

يعتبر "جينيت" بأن "لـــ. هوك" واحد من مؤسسي علم العنونة Titrelogieالمعاصرين ،كما يكتب أن العنوان كما نسمع به اليوم ،أصبح موضوعا صناعيا، مختلف عما هو عليه الحال في المؤلفات القديمة والكلاسيكية، له تأثير في استقبال من القراء،والعوام، والنقاد، والمكتبيين، والببليوغرافيين ...الخ ، والمهتمين بعلم العنونة عموما، حيث يشتغلون على تلك الكتلة الخطية Graphique وربما أيضا

(1)-Voir : Op.Cit, P60.

الايقونوغرافية Iconographique لـــ«صفحة العنوان»أو الغلاف،ويشير إلى" ل.هوك" و"ك.ديشيه" واستخدامه لمصطلحاتهما،بحيث يلخص اجمالا المناقشة التي دارت بينهما:

ليكن العنوان الذي ذكر مسبقا مانسميه اليوم زاديق Zadig ،اقترح "هوك" اعتبار القسم الأول قبل الفاصلة «عنوانا»، وما بعده ك«عنوان تحتي Sous titre». أما "ديشيه" فيقترح أن نميزهنا بين ثلاثة عناصر : «العنوان» وهو زاديق، و«العنوان الثانوي Second titre» معلم هنا عن طريق الوصل، أو بفاصلة، أو أي وسيلة أخرى طباعية، و«العنوان التحتي» عامة يعرف بجنس المؤلف، هو هنا ،بطبيعة الحال قصة شرقية[1] .

وذلك حسب هذا الجدول التوضيحي :

	عناصر العنوان	**مايقابلها**
هوك	العنوان	زاديق
	العنوان التحتي	أو المصير ، قصة شرقية
ديشيه	العنوان	زاديق
	ع . الثانوي	أو المصير
	ع . التحتي	قصة شرقية

بعد هذه الخطوة الأولية لمقاربة العنوان ، ينتقل "جينيت" إلى الحديث عن وظيفته أو بالأحرى وظائفه المتعددة ، معتمدا في ذلك على " شارل غريفال " الذي شكلها على هذا النحو :

1- تحديد هوية المؤلف.

2-تعيين محتواه.

3-وضعه للتقييم.

(1)- Voir: Op. Cit, P60.

وكذلك يستحضر تعريف" لـــ.هوك" للعنوان ليتمم به الوظائف الأخرى المتبقية، فهو« مجموعة من العلامات اللسانية (...) يمكن أن تظهر على رأس النص لتعينه، ولتدل على محتواه الإجمالي، ولتجذب الجمهور المستهدف». فهاته العمومية الوظيفية تظهر "لجينيت" نقطة انطلاق مقبولة، لكنها تستدعي بعض الملاحظات التكميلية أو التعديلات، ذلك أن الوظائف الثلاث المعينة في التعريف (التعيين ، الإشارة إلى المحتوى ، إغراء الجمهور) ،- حسبه- ليس ضروريا أن تظهر كلها في الوقت نفسه ، فـــ :

- الوظيفة الأولى فقط إجبارية ، أما الوظيفتين الأخريين اختياريتين وإضافيتين؛ لأن الأولى يمكن أن تملأ بعنوان فارغ دلاليا .

- هاته الوظائف ليست مرتبة في نظام متتابع ؛ لأنه بإمكان الأولى والثالثة أن تكون أقوى حضورا من الثانية، كمثال على ذلك نأخذ رواية "الخريف في بكين[*] L´automme a Pekin "، كعنوان مغر لا علاقة له بالمضمون الإجمالي للرواية التي يعنونها .

- ملاحظة ثالثة، وهي أن الوظيفة الأولى ليست دائما محددة بدقة، لأن هناك كتبا تتقاسم عنوانا متجانسا نفسه، لا يكفي لتعيين أفضل لواحد من الاثنين، لولا الاستعانة ببعض العناصر كأسماء الشخصيات أو المكان.

- ملاحظة رابعة ، إذا كانت وظيفة التعيين في بعض الحالات غير بارزة، فإن الوظيفتين الأخريين أقل عرضة للنقاش، لأن العلاقات بين العنوان و«المحتوى الإجمالي» متغيرة .

- ملاحظة خامسة وأخيرة، فالعنوان قد يعني بالنسبة إلى نصه شيئا آخر غير المحتوى الحدثي أو الرمزي، قد يعين أيضا الشكل، بحيث يمكن أن يكون بطريقة تقليدية أو اجناسية (مراث ، أناشيد ، قصص ، سونيتات ...)، أو بطريقة أصلية والتي تكون خالصة التفرد:فسيفساء، كما هو، ملف [1].

بعد ذلك نراه يعرج ليحدثنا عن التقسيم الذي وضعه "هوك" للعناوين من خلال كتابه "سمة العنوان"

(*) – الخريف في بكين : رواية لبوريس فيان نشرت سنة 1947 ، بدار النشر عقرب ثم أعيد نشرها مرة أخرى بدار النشر منتصف الليل سنة 1956 ، بغلاف تزييني يختلف عن الغلاف الأول . أحداثها لا تجري في بكين ولا في فصل الخريف ، كما أن العلاقة التي تربط بين أنجل إحدى شخصيات هاته الرواية ، وأنجل في رواية أخرى للمؤلف نفسه غامضة للغاية . إضافة إلى ذلك فهناك العديد من الشخصيات التي تظهر على مسرح الأحداث (رئيس دير ، مهندس ، عالم آثار) .(Voir : wikipédia, l´encyclopédie libre)

(1)– Voir : Gérard GENETTE : Seuils, PP.80-81.

1981 ومقاله« من أجل سيميائية للعنوان 1973»، فهو يميز بين صنفين من العناوين : «ع . ذاتية «T.Subjecteuxوهي التي تعين موضوع النص كمدام بوفاري [*]Madame Bovary ، وأخرى« موضوعيةObjecteux » تحيل إلى النص في حد ذاته كالأشعار الهجائية Poĕmes Saturiens [1].

غير أنه يقترح تعديلا جوهريا فيما يخص التقسيمين السابقين، إذ يعيد تسمية العناوين الذاتية لدى "هوك" بالعناوين الموضوعاتية T.Thématique والعناوين الموضوعية بالعناوين الخبرية T.rhématique، لتحقيق نوع من الرضى على المستوى النظري [2].

وذلك حسب هذا الجدول المبسط، الذي نلخص فيه ما سبق ذكره:

	أصناف العناوين	
هوك	ع . ذاتية	ع . موضوعية
جينيت	ع . موضوعية	ع . خبرية

ومع ذلك نجده يصرح بعبارات واضحة أنه يعاني من نوع من اللبس، فهو بحاجة إلى توضيح ، ولن يتم ذلك إلا بالتعرض لمختلف وظائف العنوان ، يقول "جينيت" :« لا أعلم بعد إن كان يجب أن اعتبر هذين النوعين من العلاقات الدلالية (بين العنوان والنص) كوظيفتين متمايزتين،أو كصنفين للوظيفة نفسها. لكن سنجد بأن هذه المسالة يمكن بحثها بالنظر إلى مختلف وظائف العنوان»[3]، وهي كما يلي:

1- الوظيفة التعيينية Désignation:

بداية نستذكر مع "جينيت" مفهوم العنوان إذ يقول:« إن العنوان كما هو متعارف عليه ، هو« اسم» للكتاب، به يسمى، بمعنى ليعينه أيضا بدقة للحيلولة دون خطر التداخل، لكن تسمية شخص(من بين

(*) – مدام بوفاري : رواية لقوستاف فلوبير ظهرت سنة 1857 ، عنوانها الأصلي "هو السيدة بوفاري ، أخلاق الريف " بداية لم يشأ فلوبير أن يرفق روايته بصورة لامرأة على الغلاف ليترك الحرية لمجال القارئ .(Voir : wikipédia, l´encyclopédie libre)

(1)- Voir : G.GENETTE : Op. Cit, P 81.

(2)- Voir: Ibid, P 83.

(3)- Voir: Ibid, P83.

آخرين) بمعنى اختيار اسم له ، أي القيام بتعميده baptême، فعصر التسمية ابتدا مبكرا ،إذ أصبح الحدث بمثابة تقليد»[1] .

من هذا التعريف يستنتج "جينيت" أن الشيء نفسه ينسحب على عناوين الكتب، فحينما يطلب شخص من مكتبي كتابا معينا، يسأله مباشرة باعطاء عنوان المؤلف قائلا:« هل عندك رواية الأحمر والأسود[*]؟»، أو أن أقول لطالب:« هل قرأت الأحمر والأسود؟»، فالدلالة المتصلة بهذا العنوان (علاقته الدلالية بالكتاب الذي يعنونه) لا تحمل أي اعتبار في جملتي، أو في فكري، ولا لدىمحادثي إلا حينما استدعيها صراحة على سبيل المثال في جملة من هذه النوعية : « هل تعرفون لماذا عنون هذا الكتاب بالأحمر والأسود ؟»[2] .

وعلى هذا تصبح وظيفة المطابقة Identification ،على مستوى الممارسة أهم وظيفة بالنسبة للعنوان بامكانها بدقتها أن تتجاوز الكل، غير أن هناك عناوين ذات مسحة سريالية لا تطابق مضامين نصوصها [3]. ومن هذا التحديد نمر إلى أصناف العناوين التي سبق وأن أشرنا اليها :

العناوين الموضوعاتية T.Thématique:

إن الصفة موضوعاتي تنعت العناوين، التي تعتمد على« مضمون» النص الذي لا شائنة فيه .وله عدة طرق ليتواجد ، تتطلب كل واحدة منها تحليلا دلاليا فرديا، بحيث إن تاويل النص ذا قيمة ، لكن يظهر أن المباحث الاستعارية القديمة تمنح لنا مبدأ فعالا للتقسيم العام،فهناك:

-عناوين حرفية T.Littéraux تعين الموضوع الرئيسي للمؤلف دون موارية أوتصوير،ك:بول وفرجيني،فيدر،العلاقات الخطيرة،الأرض،الحرب والسلام.

-كما أن بعض العناوين قد يعلن مسبقا نهاية العمل ك: كموت إيفان اليتش La mort d´Ivan Ilitch، فهو عنوان استباقي .

---

(1)- Op. cit, P 83.

(*) – الأحمر والاسود : رواية كتبها الروائي الفرنسي ستاندال عام 1830 ، بعنوان تحتي هو تاريخ أاخباري ، هي ثاني عمل له بعد أرمانس Armance .

(2)- Voir : Ibid, P 84.

(3)- Voir : Ibid, P 89.

- هناك عناوين أخرى تقوم على الكناية والمجاز المرسل، وتتعلق بموضوع لا يكثر حوله الحديث كثيرا كالأب غوريو (1835-1934) le père Goriot لهونوري دي بالزاك(1799-1850).

- وأحيانا يهمش العنوان عمدا، مثل: الصياد الأخضر، الستار القرمزي .

- وهناك نمط ذو نظام بنائي رمزي،إنه النمط الاستعاري مثل : رواية الأحمر والأسود 1830 لستاندال دون شك، الزنبق في الوادي 1836 Le lys dans la vallée لبالزاك وجيرمينال Germinal لزولا ، ... الخ[1].

- نمط آخر يعمل بالجمل المضادة Antiphrase،أو المفارقةIronie ، وذلك عندما يحمل العنوان قضية مناقضة للمؤلف كرواية بهجة العيش 1884 La jois de vivre لزولا، الرواية الاكثر قتامة عنده ، فهو يعلن بحد ذاته الطابع الجملي المضاد ، إذ يقول :« أردت بداية عنوانا مباشرا [حرفيا] كألم العيش . والمفارقة الموجودة في بهجة العيش جعلتني أفضل هذا الأخير» [2] .

بحيث إن هاته الرواية تقابل شخصية بولين Paulineالذي يحب الحياة على الرغم من مكابدته آلاما شتى مع شخصية لازارLazare ، وهو ذو ارادة غير ثابتة وغامض في تصرفاته، تسيطر عليه فكرة الخوف من المرض . ويحتمل أن الروائي قد وضع في هاتين الشخصين شيئا من سيرته الذاتية، فزولا قد تخطى في تلك الفترة التي كتب فيها روايته أزمة قلق حادة وشكا في القيم ، فالوساوس التي كان يعاني منها لازار هي في بعض من النواحي ما كان ينتابه هو بالذات، فالحياة-حسبه- لا قيمة لها مادام الموت يستحوذ على كل شيء ، فقد فقد أعز مخلوقين عنده أولهما والدته وثانيهما صديقه الروائي قوصتاف فلوبير .

العناوين الخبرية T.Rhématique:

يعترف "جينيت" ان الصنف السابق،أي العناوين الموضوعاتية رغم كونها غامضة، فهي تسود اليوم باتساع على الساحة الأدبية، مذكرا إيانا أنه لا يجب الا ننسى ان استخدامها الكلاسيكي كان مختلفا تماما ، إن لم يكن مناقضا ، فهي أكثر رواجا في الشعر (خاصة في الملاحم والأشعار التعليمية) بمجموعة قوانين ذات عناوين أجناسية ك: الأناشيد، القصائد التهكمية، ترانيم، مراثي، أهاجي، غزليات

---

(1)-voir: Op. Cit, P 86.

(2)- Voir : Ibid, P 89.

رعوية، رسائل شعرية، خرافات، أشعار...الخ . وهاته الممارسة تمتد بشكل واسع خارج مجال الشعر الغنائي [1].

أما العناوين الخبرية فهي بعيدة نوعا ما عن كل تصنيف أجناسي، فهي تعين المؤلف بميزة شكلية،لا بل أكثر من ذلك عرضية كـــ : قصص الحكايات العشر Décaméron لجيوفاني بوكاتشيه ، مغامرات الفرسان ، ملحمة الإنياذة ، ليالي أتيكا ، كتاب الجمعة، المخطوطة الموجودة في سرقسطة[2].

أو هاته المجموعة غير المغلقة، والتي تنتمي إلى الصنف نفسه. نذكر على سبيل المثال ما كتبه "ادغار ألان بو" عن المخطوطة الموجودة في قارورة ،أو "بول فاليري" عن في داخل الدماغ ، أو "سالمون" عن في داخل قبعة .

وهناك ع. خبرية لكن تصاغ بطريقة أكثر غموضا ، غير أنها تستهدف اظهار النص في حد ذاته ، لا موضوعه مثل : صفحات، كتابات، كتاب (كما نجد عند بارناس Barnes في كتاب أو عند غيوطه Guyotat في الكتاب) .وقد يكون هذا العنوان في الوقت نفسه استفهاميا وذو مرجعية ذاتية مثل عنوان كتاب ريمون م.صموليانRaymond M.Smullyan وهو على هذا النحو: ماسم هذا الكتاب what is the name of this book?.

إضافة إلى ذلك قد يطرأ بعض التغيير على الصنف الأول ، إذ إنه قد تصبح بعض العناوين الموضوعاتية بالممارسة والاستمرارية ع.خبرية،فمثلا الكذاب Le Menteur ،كعنوان كانموضوعاتيا كلية، لكن في قسم آخر بعنوان تابع للكذب La suite du Menteur أصبح عنوانا خبريا [3].

ونظرا للتحول الذي يطرأ على مسار بعض العناوين، فإن هذا الأمر يقودنا كما يقول "جينيت" إلى الحديث عن صنف آخر، وهو ما يسمى بالعناوين المختلطة T.Mixtes،وهي التي تحمل بوضوح كبير عنصرا خبريا (غالبا أجناسي) وعنصرا موضوعاتيا كالعناوين الآتية :

بحث في الطبيعة الإنسانية،مقالات حول الادراك البشري،دراسة في المرأة،صورة شخصية لامرأة، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، مساهمة في الاقتصاد السياسي، نظرات حول العالم الحالي ... الخ.

---

(1)-voir: Op. Cit, P 90.

(2)- Voir: Ibid, P90.

(3)- Voir: Ibid, P 91.

بحيث إن كل هاته العناوين من هذا النمط تبدأ بتعيين الجنس، فالنص، ثم تستمر في تعيين موضوعها، لذا فإن هاته الصيغة الكلاسيكية، ذات الوضوح الكبير، تستخدم كلية في المؤلفات النظرية[1] .

2- الوظيفة الايحائية F.Connotative :

يرى "جينيت" قبل الاسترسال في شرح الوظيفة الايحائية، أن التقابل بين النمطين من العناوين أي الموضوعاتي والخبري ،لا يحددان كما يظهر تقابلا موازيا بين وظيفتين، إحداهما موضوعاتية والأخرى خبرية، فالطريقتان تشغلان باختلافهما وتنافسهما الوظيفة نفسها ، وهي وصف النص بواحدة من ميزاته، وهي إما موضوعاتية(هذا الكتاب يتكلم عن...) أو خبرية (هذا المتاب هو ...) ، هاته الوظيفة المشتركة يسميها "جينيت" الوظيفة الوصفية F.Déscréptive للعنوان.

لكن رغم ذلك فهناك لحد الآن نمطا أخر أهمل إنه الأثر الدلالي، وهو أثر ثانوي بامكانه أن ينضاف إلى الطابع الموضوعاتي أو الخبري للوصف الأولي ، هاته الآثار يمكن أن تؤهل (للايحاء)، لأنها تسلك طريقة بحيث إن العنوان الموضوعاتي أو الخبري يمارس تعيينه، كمثال على ذلك هاته العناوين وهي لروايات مغامرة، كـــ :

هزيمة في بيروت Déroute a Beyrouth لجان لون Jean LAUNE، أو بانكو في بانكوك Banco a Bangkok، هي قطعا عناوين موضوعاتية تعلن لنا عن مغامرة وقعت في واحدة من العواصم الأجنبية المشهورة بالخطورة ، لكن الطريقة التي يعلن بها عن هاته العناوين ، مؤسسة على التماثل الصوتي Homophonie الواضح، مما يعني أن الكاتب يعمل على التلاعب بعنوانه لقارئ مستعلم نوعا ما، أو لأجل قارئ أكثر كفاءة [2].

وهناك قدرات أخرى معتبرة للعنونة الايحائية وبكل الأنظمة ، نذكر منها :

- يلجأ بعض المؤلفين إلى طريقة بسيطة وشبه آلية في استراتيجيتهم للعنونة تصبح سمة دالة عليهم ، حالة الروائي جين بروس Jean BRUCE مثالية .

- هناك أيضا عناوين ذات ايحاءات بنظام تاريخي، كالعناوين المحددة لجنسها أو العناوين المصاحبة

---

(1)-Voir: Op. Cit, P 92.

(2)- Voir: Ibid, P 93.

لجنسها T.Paragénériqueوهي ذات مقاطع سردية طويلة بالأسماء الكاملة للأبطال كـــ : أوجين غراندي Eugenie Grandet لبالزاك، يورسول ميروي Ursule Mirrouet، جين إير Jean Eyre، تيريز راكان Thérese Raquin، تيريز ديكيرو T.Desqueyroux،أدريان ميزيرات Adrienne Mesuret ...الخ .

- ما يسمى أيضا بالعناوين الروشم Titre cliches،وهي ذات طابع سريالي، كمثال على ذلك الروايات الآتية : الحقول المغناطيسية (*) Les champs magnétique ،الحركة الدائمة Le Mouvement perpétuel .

- العناوين ذات الايحاءات التجنيسية مثل : ذكر الاسم الوحيد لبطل المأساة في العنوان (كاليجولا Caligulaلألبيركامي، هيرناني، فيدر، هوراس). أو ذكر اسم الممثل في الملهاة، كـــ : كاره البشر Le Misanthrope (كوميديا لموليير مثلت أول مرة في 4 جوان 1666 في مسرح القصر الملكي ، وهي تتكون من 1808 بيتا منظوما على البحر الاسكندري)، البخيل لموليير، الكذاب (آخر كوميديا لكورناي مثلت أول مرة سنة 1643، تحتوي عدة مقاطع تحاكي فيها بسخرية مسرحية السيد) ، أو قد يعتمد المؤلف لواحق مثل ade–أوide- في عناوين الملاحم الكلاسيكية، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر : إلياذ Iliade، إنياذ Enéide، فرانسياد Franciade، هنرياد ...إلخ. وبهذه الطريقة الاقتصادية جدا تتوصل هذه النوعية إلى التعيين الموضوعاتي (بواسطة الاسم) والتعيين الخبري(بواسطة اللاحقة) .

- العناوين ذات القيم الايحائية، وهي أكثر صعوبة ونفاذا، أثناء التصنيف بسبب التاثيرات الثقافية للعناوين المقتبسة منها، نذكر كأمثلة توضيحية : رواية النفوذ والمجد Lapuissance et la gloire، عنب الغضب Les raisins de la colĕre، لمن يقرع الحزن Pour qui sonne le glas، صباح الخير أيتها الكآبة Bonjour tristesse، رواية الصخب والعنف Le bruit et la fureur لوليام

(*) – الحقول المغناطيسية : مؤلف لأندري بريتون وفيليب سوبو أنهيا كتابته بين شهري ماي وجوان 1919 ، لكنه ظهر بعد سنة إلى الساحة الأدبية ، يتعلق الأمر هنا ، بأول عمل تطبيقي يستثمر تقنيات الكتابة الأوتنوماتيكية ، والمقصود بها نصوص قصيرة عامة تكون على الأرجح في صفحة أو صفحتين ، وتكتب دون تبصر ، وايقاعها يكون بسرعات مختلفة ، دون تنقيح أو تراجع .

يعتبر العمل في بعض النواحي نقطة انطلاق للمذهب السريالي، وهي حركة أدبية وفنية كبرى ظهرت في بداية القرن العشرين ، الا أن " الانطلاقة " الحقيقية لها كانت مع بيان السيريالية سنة 1924 ، لكن الحقول المغناطيسية سجلت مسبقا محطة في تاريخ الشعر والأدب ، وقد وجهت لها عدة انتقادات عقب صدورها .(Voir : Wikipédia, l´encyclopédie libre)

فولكنر (1897-1962) ...الخ [1]. بحيث إن عنوان هاته الأخيرة مقتبس من مسرحية للشاعر الانجليزي "ويليام شكسبير" (1564-1616)، وهي مسرحية " مكبث " .

- العناوين المعارضة كما هو الحال عند بالزاك، ديكنز، ثاكري وآخرون، أو عناوين محاكية بسخرية كالكوميديا البشرية C.Humaine، وعبقري الوثنية Le génie du paganisme، ...إلخ [2].

فلو أخذنا الكوميديا البشرية 1842 كعنوان رئيسي للمؤلف الذي جمع فيه بالزاك رواياته ، لوجدناه يحكي الشاعر الايطالي دانته (1307-1321) في كوميدياه الالهية Divine comédie 1555 ،وهي ملحمة ذات طابع ديني موضوعها الرحلة إلى العالم الآخر، حكى فيها رؤية شاهدها سنة 1330 وكان هاديه في ذلك "فيرجل" صاحب الانياذة، في حين أن الأولى ذات طابع اجتماعي ، وكأن بالزاك يقيم عنوانه مستحضرا في ذهنه عنوان الملحمة السابقة (البشرية كنقيض للإلهية) ، إذ إن كوميدياه رسم حقيقي للمجتمع الفرنسي من الثورة إلى نهاية الملكية،كما أن فيها أكثر من ألفين شخصية، شكلت مجتمع هذا المؤلف الضخم الذي تحركه السلطة أو المال .

وفي ختام هذا العرض ، يستنتج "جينيت" أن هاته اللمحات حول القيم الايحائية ، تتعالى عن أي ترتيب أو كمال نمطي ، فهي تخضع لتحقيق تاريخي ونقدي ، لأن دراسة طرق العنونة وتطورها ، تمر دون شك بسمات ايحائية مشحونة بأكثر من قصدية ، وأيضا- ربما- بأكثر الوقائع اللاإرادية وبآثار محتملة لوعي فردي أو جماعي [3] .

3- الوظيفة الاغرائيةF.seductive:

مقارنة مع الوظيفتين السابقتين، فإن وظيفة الاغراء واضحة بشكل جلي ،إلا أنه مع ذلك يصعب القبض عليها، فهي تدعو القارئ للشراء والمطالعة، ولا تستلهم فيه الحس النقدي إلا نادرا . والتركيبة القانونية أعطيت منذ ثلاثة قرون في مقولة لفوريتيرFuretière :« العنوان الجيد هو أفضل سمسار للكتاب»[4] .

---

(1)-Voir : G.GENETTE : Seuils, P94.

(2)-Voir : Ibid, P94.

(3)-Voir : Ibid, P95.

(4)-Ibid, P95.

وفي ختام عرض "جينيت" لهذا العنصر يصل إلى النتائج التالية :

- الوظيفة الأولى التعيينية أو التعريفية ، هي الوحيدة فقط الاجبارية أثناء الممارسة في المجال الأدبي بحيث يصعب فصلها عن باقي الوظائف ، فهي محيطة بالمعنى الدلالي للنص .

- الوظيفة الثانية ، أي الوصفية ، تعتبر في حد ذاتها موضوعاتية وخبرية ومختلطة أو غامضة ، وذلك حسب اختيار الموضوع من المرسل ، أو التاويل الذي يتوصل إليه المرسل اليه ، الذي يقدم فرضيات حول حوافز المرسل أو المؤلف .

- أما الوظيفية الايحائية، فهي مرتبطة بالأولى أراد ذلك الكاتب أم لم يرد ،و هي أيضا تظهر حتمية ،فهي كأي ملفوظ عامة لها طريقتها في الوجود ، أو لنقل إن شئنا أسلوبها لكنها ليست دائما قصدية .

- أما وظيفة الاغراء ففعاليتها مشكوك فيها، وهي بحضورها تستقل دون شك بأفضليتها عن الوظيفتين الأخريين، حتى وهي غائبة، وفي حضورها يظهر أثرها الايجابي أو السلبي أو عدمه،حسب المستقبلين الذين لا تتطابق دائما أفكارهم مع ما أراد له المرسل [1] .

2.جـ - المؤشرات الأجناسية Indications génériques:

يرى "جينيت" أن المؤشر الأجناسي ملحق بالعنوان، إذ قليلا ما نجده اختياريا أو ذاتيا حسب العصور أو الأجناس، فهو ذو تعريف خبري ؛لأنه يوجهنا لمعرفة المعيار الأجناسي قصديا للعمل[2].

ويثبت أيضا أن المؤشر الأجناسي أصبح اليوم ارياديا، يوضع على الغلاف وليس على صفحة العنوان، وبخاصة عند دور النشر الآتية: غاليمار Gallimard، غراسي Grasset، منتصف الليل Minuit، لكن عند عتبة، فلا يوضع الا على صفحة العنوان[3]، وهي دار النشر نفسها التي أصدرت- تقريبا- جل مؤلفات "ج . جينيت" .

2. د – طلب الادراج Priĕre d´insérer (يختصرها جينيت إلى P I) :

يخبرنا "جينيت" أنه يعد من أهم العناصر المميزة للنص المصاحب الحديث ، إلا أنه يطرح عدة

---

(1)-Voir: Op.Cit, P97.

(2)-Voir: Ibid, P98.

(3)-Voir: Ibid, P99.

صعوبات لادراك مفهومه تاريخيا . فتعريفه الكلاسيكي، نجده على سبيل المثال في قاموس "روبير الصغير Le Petit Robert"، وهو تعريف ضيق لا يصف إلا واحدة من مراحله المميزة للنصف الأول من القرن العشرين، إنه« ورقة مدرجة مطبوعة تحتوي مؤشرات حول مطبوع ومن توجه له النقد »[1]

أما عن موقعه فهو غالبا يظهر في الصفحة الرابعة للغلاف، وهي الحالة الاعتيادية الأكثر استخداما في فرنسا، وربما في العالم أجمع، وقد يحدث أن نجد اليوم كتبا دون أي طلب ادراج، أو كتبا حيث(ط.إ)على شكل بطاقة تضاعف(ط.إ) الغلاف، وحتى كتبا تحمل طلبي إدراج اثنين متمايزين، واحد على شكل بطاقة والآخر مطبوع على الورق (وهي الحالة الأكثر استخداما لدى دار النشر Minuit). وفي سنة 1969 الغي (ط . إ) على شكل بطاقة عنده دار النشر غاليمار. وبخصوص وظيفته الرئيسية، فهو وسيط بين المؤلف وجمهور القراء [2].

2. ه – الاهداءات Dedicaces:

منذ نهاية القرن السادس عشر كان المكان القانوني للاهداء، هو قطعا في رأس الكتاب، غير أن هناك وضعيات أخرى له ،إذ بامكان عدة اجزاء أن تحمل كل واحدة منها اهداء خاصا بها ، أو أن يجمل المؤلف الاهداء في جزء من العمل فقط. وإن الوقت القانوني لظهور الاهداء هو الطبعة الأصلية، وقد يلحق المؤلف اهداء آخر كان العمل مسلسلا [3] .

أما حديثا، فإن الاسم الفرنسي (اهداء) يعين استعمالين يخصان الأقارب بالطبع ، لكن ينبغي أن نميز بين الاستعمالين ، فقد يتمثل الاهداء في تكريم لشخص ، أو لمجموعة حقيقية أو رمزية ، أو إلى كيان من ترتيب آخر ، لكن قد يحدث أن يخص حقيقة ملموسة لنسخة فردية ، بحيث تكرس في الأساس للهبة أو البيع الحقيقي، وقد يخص حقيقة رمزية لعمل فني بحد ذاته، بحيث لا يمكن للملكية (وبالتالي التنازل المجاني أولا) إلا أن تكون- بالطبع- رمزية .

فقد يوجه العمل الفني كلية إلى مرسل اليه خاص، مثل : الرسائل الشعرية، بعض القصائد الغنائية، بعض الأناشيد، الرثاء، وأشعار أخرى للغناء العشقي، أو ايضا المداخل الشعرية" لودزورث" موجهة

(1)-Voir : Op.Cit, P108.

(2)-Voir : Ibid, P113.

(3)-Voir : Ibid, P120.

إلى كولوريدج ،وكل الأنواع التي يكون فيها النص واهداؤه وحيدي الجوهر (أي موصولين) .

وفي حالات خاصة، فهناك أعمال فنية موجهة إلى شخص ومهداة إلى شخص آخر، لكن الأمثلة هنا نادرة،فعملية البحث شاقة وعسيرة، ونجد "جينيت" يقر بذلك فيقول :« ... لا أعرف مثالا عن أعمال فنية موجهة إلى شخص ومهداة إلى آخر. ولكن من الممكن أن يكون ذلك خطئا راجعا إلى قلة البحث بصبر، فالشعر العشقي، وفي كل الحالات يمكن أن يجر القليل من الآثار الجيدة»[1].

2 . و - تصدير الكتاب Epigraph:

يعرفه "جينيت" عامة كاقتباس يوضع على رأس المؤلف أو جزء منه، ومنذ الوهلة الأولى يظهر أن التصدير ممارسة حديثة، حيث لا يوجد لها أثر قبل القرن السابع عشر، مكانه الاعتيادي هو المكان القريب من النص، على الصفحة الأولى بعد الاهداء، لكن قبل المقدمة .

أما الممارسة القديمة فتجعل التصدير في صفحة العنوان، وهي طريقة غير معتمدة نهائيا في وقتنا الحالي. مكان آخر محتمل للتصدير هو نهاية الكتاب، في آخر سطر من النص مفصولا ببياض .

وإن هذا التغيير في الأماكن يمكن أن يقودنا إلى تغيير في الوظائف، فيصبح هناك ما يسمى بالتصدير الأولي، وهو يحفز القارئ ليعقد علاقة بينه وبين النص، والتصدير النهائي الذي نجده بعد قراءة النص وله دلالة قطعية، فهو الكلمة الختامية وذو طبيعة سلطوية . كما يمكن أن نجد أحيانا تصديرات لفصول، أو اقسام تتموضع بانتظام على رأس كل قسم [2] .

2.ز – الاستهلال Instance préfacielle:

يقول "جينيت" بأن ما يسميه استهلالا، هو تعميم للمصطلح الأكثر استخداما في الفرنسية، وهو كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (بدئيا أو ختاميا) تاليفيا ،أو خطيا ، والذي ينشئ خطابا متعلقا بالنص تاليا له أو سابقا إياه.

ومن أكثر أشباه مرادفاته في اللغة الفرنسية، والأكثر استخداما، هذه القائمة التي تحتوي هذه العينات:المدخل ، التمهيد ، الديباجة ، الحاشية ، اعلان ، تنبيه ، مقدمة ، فحص ، فاتحة ، خطاب بدئي

(1)-Voir : Op.Cit,P120.

(2)-Voir : Ibid, P152.

مطلع، بدء القول...إلخ،وهذا فيما يخص الاستهلال القبلي.

أما بالنسبة للاستهلال البعدي، فنجد : الذيول، بعد القول، ما بعد الكتابة Post-scripteur وغيرها. ولكل من هذه المصطلحات خصائصها، خاصة في الكتب ذات الطابع التعليمي، بحيث إن الاستهلال قد يصبح في الوقت ذاته مزدوج الوظيفة، فيكون ذو طابع بروتوكولي وأكثر ظرفية لارتباطه بالنص [1].

2.ح – العناوين الداخلية Intertitres:

تصاحب النص تحديدا داخله، نذكر منها عناوين الفصول، الأقسام، الاجزاء، وذلك في القصص والروايات والابحاث والكتب والرسائل العلمية، ...وهي أقل مقروئية إذا ما قورنت بالعنوان العام، الذي يوضح على ظهر الغلاف ، فهو موجه للجمهور عامة.وهي أيضا غير الزامية أو ضرورية ، فهي تساهم في مد يد العون للقارئ وتوجيهه [2] .

2.ط – الحواشي والهوامش Les notes:

ظهرت كلمة(note) حسب معجم روبيرRobert سنة 1936، وبمرور الوقت أصبحت وسيلة طباعية تتخذ عدة امكنة مختلفة ومعقدة، فبواسطتها نحن نحيط دون شك بكثير من الحدود التي تحيط بالمجال الانتقالي للنص المصاحب .

يعطي "جينيت" تعريفا للحاشية هو في مجمله شكلي أكثر منه محتمل، فهي ملفوظ متغير الطول مرتبط بمقطع منته تقريبا من النص ، إما أن يكون مقابلا له أو أن يأتي في مرجع لهذا المقطع[3].

أما عن وظيفتها الأساسية ، فهي تأتي للتفسير ، أو الشرح ، أو التعليق ، أو الاخبار عن مرجعها، ولذا فهي من أهم عناصر النص المصاحب ، لأنها تقع بين الداخل والخارج ، فرغم كونها ليست من صلب المرجع الذي احتواها ، إلا أنها تسانده ، إذ تمده بمعلومات تكميلية .

ثانيا:النص الفوقي:

هو ثاني عنصر من عناصر النص المصاحب التأليقي بعد النص المحيط ، وينقسم إلى قسمين رئيسيين

---

(1)-Voir : Op.Cit, P164.

(2)-Voir : Ibid, P297.

(3)-Voir : Ibid, P321.

هما : النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص ، ويشكل كل ماتبقى من عناصر خارجية ، يمكن أن نجملها فيما يلي :

اللقاءات الصحفية والاذاعية والتلفزيونية ، حوارات ، مناقشات ، ندوات ، مؤتمرات ، ملتقيات ، وساطة ، قراءات نقدية ، مراسلات عامة وخاصة ، مسارات ، مذكرات حميمية ، نص قبلي ، تعليقات ذاتية ، الردود والاجابات العامة والخاصة ، ... إلخ .

1- النص الفوقي العام (L'épitexte public) :

يقول " جينيت " شارحا المعايير الخاصة بهذا الفرع : «إن المعيار المميز للنص الفوقي بالنسبة للنص المحيط – بعبارة أخرى ، حسب اصطلاحنا – لكل الباقي من النص المصاحب – هو مجرد مكان فضائي ، فالنص الفوقي هو كل عنصر مصاحب نصيا لا يجد نفسه ماديا ملحقا بالنص بنفس الحجم ، ولكنه يحوم نوعا ما في الهواء الطلق ، في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدود افتراضيا . فمكان النص الفوقي هو إذا: في أي مكان خارج الكتاب، Any where out of the book، بغض النظر عن التسجيل اللاحق للنص المحيط[1].

ومن أمثلته حسب ما يذكر " جينيت " :

- الاستجوابات الأصلية الملحقة بالمنشورات العلمية بعد المماة.
- المقتطفات التي لا تحصى.
– المراسلات.
– يوميات الحياة الخاصة المذكورة في نشرات المؤلفين النقدية.

2- النص الفوقي الخاص (L'épitexte privé):

ما يميز النص الفوقي الخاص عن النص الفوقي العام ليس بالتحديد غياب الجمهور المستهدف، وبالتالي لفت انتباه الجمهور، ولكن حضوره متخذا موقعا بين المؤلف والجمهور المفترض، لذا فالمؤلف يتوجه إلى مؤتمن واقعي.

---

(1)- Op. Cit, P 346.

(2)- Voir: Ibid, P346.

ومن أمثلته الاجابات العمومية Réponses publiques ، التي هي تمرين شديد الدقة ، محضور مبدئيا ، سبب هذا الحضور معروف جيدا : هو أن النقد حر وأن أي كاتب سيء (أو جيد) معالج من طرف ماسيدافع عن نفسه بمضض (أو بطيبة خاطر شديدة) ضد التوبيخات أو المدح الذي لا ينبثق إلا من حكم حر ، فأغلبية الاجابات تأخذ الطريق الذي نعرفه سلفا ، وهو الاصدار اللاحق ، الخاص بالرسالة الخاصة[1].

وكذلك يوميات الحياة الخاصة Journaux intimes ، مثل تلك الخاصة بكافكا ، والتي تحتوي رسوما أولية ، عكس الكثير من ملفات ماقبل النصوص ، مثل تلك الخاصة بستاندال ، فهي تحتوي ملحوظات ، معلومات ، أو تعليقات عن العمل الحالي ، نذكر أيضا كتكملة لذلك، النص الفوقي اللاحق ، الذي يشهد بالأساس ردات فعل الكاتب في الاستقبال الذي يقوم به نحو عمله ، وتقويماته الخاصة بعد فوات الآوان [2] .

وبهذا العمل الذي تحدوه الجراة ، يصل "جيرار جينيت " إلى وضع مقاربة منهجية أولية ، للنصوص المصاحبة بقسميها الأساسيين وهما النص المحيط والنص الفوقي ، وما تفرع عنهما من عناصر .

وإن دراسته تعد من الدراسات الرائدة في هذا المجال ، بحيث « ينبغي التأكيد على أن دراسات العتبات السيميولوجية والنص الموازي ، حديث العهد ، لم تهتم الشعرية اليونانية ولا العربية في حقليها الفلسفي والأدبي بدراسة مايحيط بالنص من تقديمات الدواوين وتصنيفها ، ودراسة مواقع النصوص فيها ، وتحديد العناوين ، وتحليلها بكل تفصيل وتدقيق »[3] .

وهذا إن دل على شيء ، فإنما يدل على أنها ممارسة حديثة ، أصبحت أكثر من مهمة ، فليست العتبات زوائد أو فضلات – على حد تعبير النحاة – يمكن الاستغناء عنها ، بل إن الدراسة المتكاملة تستدعي من الباحث أن يقف عند هذه الممهدات الخارجية ليستنطقها ، طالبا منها أن تسلمه مفاتيح الولوج إلى مغاور النص المتعددة ، وإنها المصباح الذي ينير لنا دوال النص لنتمكن من تفكيكها واستخراج مدلولاتها ، ... وعلى هذا تتكشف لنا حقيقة النصوص المصاحبة ، فلنتعامل معها بتبصر .

---

(1)- Voir: Op. Cit, P 356.

(2)- Voir: Ibid, PP. 389 – 390.

(3) – جميل حمداوي : « السيميوطيقا والعنونة » ، عالم الفكر ، الكويت ، م 25 ، ع 23 ، يناير / مارس 97 ، ص 112 .

3 - **النصية البعدية (الماورائية النصية ، النصية الواصفة)** Métatextualité:

يعرف "جـــ . جينيت" هذا النوع من التعالي النصي بقوله :«هي العلاقة التي نقول عنها بكل اختصار« الشرح (التعليق) commentaire » الذي يربط نصا بآخر ، يتحدث عنه ، دون أن يستشهد (يستدعيه) به بالضرورة »[1] .

ويمثل له بـــ « هيغل Hegel في مؤلف ظواهرية الروح Phénoménologie de l'esprit إذ يذكر تلميحا وبطريقة شبه صامتة رواية ابن اخ رامو[*] Le neveu de Rameau . إنها عن طريق الخبرة العلاقة النقدية »[2] .

ومع هذا يقر "جينيت" بتقصيره في الاحاطة بأبعاد هذه العلاقة ، التي يراها لازالت بحاجة إلى دراسة معمقة ، فيقول :« لقد درسنا بطبيعة الحال كثيرا الـــ(ماوراء – ماورائية نصية – Méta Métatextualité) وبعض الماورائيات النصية النقدية ، وتاريخ النقد كجنس Genre ، لكنني لست متأكدا أننا أحطنا الحدث نفسه وقانون العلاقة الماورائية النصية بكل الاهتمام الذي يستحقانه ، قد يحدث هذا في المستقبل»[3].

5- **النصية الجامعة (المعمارية النصية)** Architextualité:

أفرد الناقد الفرنسي "جـــ . جينيت" كتابا مستقلا لدراسة هذه العلاقة ، هو كتابة " مدخل إلى النص الجامع" 1979 ، سعى من خلاله إلى وضع نظرية جديدة للأجناس الأدبية ، متتبعا إياها منذ أفلاطون وأرسطو إلى غاية عصرنا هذا،وإن كان الحديث حول تيمة « الجنس/النوعGenre » من المواضيع التي ترددت كثيرا قبله ، إذ يرى الكثيرون أن كلمة Genre ذات الأصل الانجليزي مرادفة للنوع والصنف ، فهذا رالف كوهين Ralph Cohen في مقاله الموسوم ب "التاريخ والجنس History and Genre" ، وهو يبحث عن أصل هذا المصطلح ومعناه وأنواعه ، يقول :« إنه مصطلح حديث نسبيا

---

(1)-Gérard GENETTE : Palimpsestes, P11.

(*)-ابن أخ رامو:مؤلف لدونيس ديدرو Denis DIDEROT ،احتفظ به كسرلمدة طويلة منطرف المؤلف،ثم كشف في فرنسا،بفضل نسخة فرنسية لترجمة محققة من طرف غوته.وهي رواية هزلية تطرح أسئلة عن وظائف الفلسفة،بطريقة المنازلات الجمالية السائدة في ذلك العصر.(Voir : « Le neveu de Rameau», inCollection microsoft Encarta 2005)

(2)-G.GENETTE:Op.Cit, P11.

(3)-Ibid, P11.

في الخطاب النقدي . وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي speciesأو Kinds . تشير في بعض الأحيان إلى specie أو sort أو kind . ولكن في بعض الأحيان تعتبر Specieفرعا من Genusجذرها هو Genere و Gignere بمعنى أن: ينجب وفي حالة المبنى للمجهول أن يولد، وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضا»[1].

كما أن المصطلح استخدم في مجالات عديدة كـــ: الموضة (الدرجة) ، الفنون الجميلة ، التاريخ ، اللسانيات ، الأدب ، الجغرافيا ،...الخ . وهذا ما ذهبت إليه"إيف ستالوني" ،إذ ترى أن « كلمة جنس ليست مخصصة للجانب الجمالي ésthétique أو للجانب الأدبي فقط . إنه مصطلح يتردد في المعجم، ويحيل بطريقة عامة إلى فكرة الأصل، كما يثبت ذلك المكافئ اللاتيني، الذي استل منه:Generis , Genus، وبهذا المعنى استخدم إلى غاية النهضة، حيث عنى بالتقريب الأصل race، الأرومة Souche.

واحتفظ المصطلح أيضا في التركيب التعبيري المعاصر بالدلالة نفسها "جنس بشري genre humain " ، وهو تعبير موجه لتغطية المجموع البشري المعتبر بغض النظر عن كل مفهوم متعلق بالجنس Sexe ، الأصل ، البد»[2].

وهناك مجالان للمعرفة جمعا هاته التعاريف ليعينا تصنيفات خاصة : أولهما النحو ، حيث تسمح كلمة« جنس» بتمييز أصناف المذكر من المؤنث (والمحايد عند الضرورة) ؛ ثانيهما الأدب وهو الفن الذي لجأ إلى هذا المصطلح ليصف أقساما ، وفواعل أو صيغ ابداع . ففي فن الرسم على سبيل المثال، نفصل بين صورة منظر طبيعي والطبيعة الميتة ، وفي الهندسة المعمارية Architecture يميز الفن الروائي القوطي[*] Gothique عن الرواية ، والتيار الباروكي[**] من الكلاسيكي ، وفي مادة السينما

---

(1)- مجموعة من المؤلفين:القصة،الرواية،المؤلف(دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)،تر:خيري دومة،دار شرقيات للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،1997،ص25.

(2)-Yves STALONI : les genres littéraires, Nathan, Paris, 2003, P09.

(*)-قوطي:صفة ذات معان متباينة مشتقة من«القوط» وهو اسم قبيلة ألمانية في الأزمنة القديمة والوسيطة.وتشير الصفة إلى عدة معان متباينة من بينها أنها تعني:أسلوب في الأدب يتميز بمسرح موحش وأفعال عنيفة أوغريبة في بشاعتهاوجو من الانحلال والانحطاط والتفسخ.وينتمي إلى ذلك الأسلوب ما يسمى بالرواية القوطية وهي نوع قصصي ظهر في آواخرق18 وآوائل ق19.(ينظر:ابراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية،ص.ص29-30).

(**)-باروك:كلمة برتغالية تعني لؤلؤة لم تصقل بعد،والكلمة(اسما وصفة) تشيرأو تنطبق على الأدب شديد الزخرفة والتنميق،الممتلئ بالمبالغة.(ينظر:المرجع نفسه،ص60).

-فن رغم أنه قديم-أصبح من التقليد جعل أصناف الوسترن تختلف عن الملهاة الموسيقية،وفلم المغامرة،و«الفلم التاريخي[*] Péplum»أو الرسوم المتحركة. انساق الأدب بدوره بنفس الارادة التصنيفية ، مجبرا أن يصنف المؤلفات والمواضيع حسب معايير خاصة ، أسلوبية ، بلاغية ، موضوعاتية وغيرها . هاته الأرضية شكلت قاعدة للأجناس الأدبية [1] .

ويعتبر "أرسطو" من قدماء المنظرين، الذين أثاروا هذه المسألة، إذ قسم الأجناس الأدبية في كتابة " فن الشعر " إلى أصناف معينة، يقول "جـــ . جينيت" عن نظامه المقترح بأن "ايرين بهرنس" ، نقلت عن "أرنست بوفي" أن أرسطو « ميز أجناس الغنائي والملحمي والدرامي »[2]. لكن- وحسبه دائما - يعيد تزفيطان تودوروف هذا النموذج أو التقسيم إلى أفلاطون ، أما صياغته النهائية إلى ديوميد Diomede ، فمن أفلاطون إلى ايميل ستايجر – مرورا بغوته وياكوبسون – يرى الجميع في هذه المقولات الثلاث ، الأشكال الجوهرية أو حتى الطبيعية للأدب ... اقترح ديوميد معتمدا على النسق الأفلاطوني التعريفات التالية :الغنائي : أي الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده ، الدرامي : الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها، الملحمي : الآثار التي تمنح الكاتب والشخصيات معا الحق في الكلام [3].

غير أن الكثير من النقاد شككوا في جدوى هذا التقسيم ، ومن ثم دعوا إلى ضرورة فتح الحدود بين الأجناس ، لتنشأ انواع أخرى جديدة تثري حقل الأدب ، وهي النتيجة التي توصل إليها "رالف كوهين"، وهو يدرس أصل المصطلح ومجالات استخدامه ، ونظرة النقاد إليه ، فيقول :

« عند النظر إلى عدد الأنواع يقترح النقاد أن يكون كل عمل نوعا في ذاته، ويقترحون أن يكون هناك نوعان:أدب / ولا أدب، ويقترحون أن تكون ثلاثة أنواع، نوع غنائي، نوع ملحمي، ودراما. ويقترحون أن تكون أربعة: غنائي، وملحمي، ودراما، وقص نثري. ويقترحون أخيرا أن تكون الأنواع هي أية مجموعة من النصوص يختارها القراء ويجمعون بينها لوجود ترابطات تميز هذه المجموعة عن مجموعات أخرى»[4].

---

(1)- Péplum :فام مغامرات مستوحى من التاريخ الاغريقو لاتيني.(Voir:Petit Larousse, 1980, P684)

(1)-Yves STALONI: Op.Cit, P09.

(2)-جيرار جينيت:مدخل إلى النص الجامع،تر:عبد العزيز شبيل، ص7.

(3)-انظر: المرجع نفسه،ص 9.

(4)-مجموعة من المؤلفين:القصة،الرواية،المؤلف،تر:خيري دومة،ص25.

غير أن "جيرار جينيت" يعتبر هذا النمط نوعا من أنواع التعالي النصي ، ويقر بشرعيته ، مهما ادعى النقاد والمنظرون برفض فكرة (النوع) ، فيقول :« هذا التعالي حاضر في كل مكان ، مهما ادعى كروتشيه وغيره حول عدم شرعية وجهة النظر الأجناسية في الأدب وخارجه»[1]. ويعتبره نوعا أكثر تجريدا وتضمنا ، وهذا إذا ما قورن بـــ(التناص ، النص المصاحب ، النصية البعدية) ، إذ«يتعلق الأمر بعلاقة خرساء تماما ، بحيث لا تلفظ بوضوح ، إلا كاشارة نصية مصاحبة (عنوان مثبت بوضوح : كما في الأشعار ، الأبحاث ، رواية الوردة [*] Roman de la rose... أو في أغلب الأحيان مثبت أسفل الصفحة : كالاشارة إلى أن الكتاب رواية ، أو قصة ، أو قصائد ...الخ. ويصاحب العنوان على الغلاف) لها انتماء تصنيفي خالص»[2].

ويمضي "جـــ . جينيت" في تفصيل كيفية تحقق هذه العلاقة ، فيقول في الفقرة نفسها : «عندما تكون العلاقة خرساء ، هذا من الممكن أن يكون بواسطة رفض لفت النظر إلى ماهو واضح ، أو بالعكس لأجل العدول أو تجنب كل انتماء . في كل الحالات ، النص في حد ذاته لا يعتبر معروفا ، وبناء عليه ، فهو لا يكشف صفته الأجناسية Générique : فالرواية لا تحدد بصراحة كروية ، ولا القصيدة على أنها قصيدة . وأيضا – ربما – بدرجة أقل (لأن النص ليس إلا وجها من وجوه النص الجامع) ، البيت الشعري لا يحدد نفسه كبيت شعري ، ولا النثر على أنه نثر ، ولا الحكي récit على أنه حكي»[3].

وعلى اعتبار أن النظريات الحديثة ، أولت اهتماما كبيرا للقارئ ، وجعلته مساهما في خلق النص لا مستهلكا فحسب ، فإن هذا الشعري بدوره يرى أن دور المتلقي يبرز في هذه اللحظة بالذات ، فحسبه «تحديد معيار أجناسي لنص ما ليس من وظيفة النص ، ولكنها وظيفة القارئ والناقد والجمهور الذين

---

(1)-جيرار جينيت:مدخل إلى النص الجامع،ص71.

(*)-رواية الوردة:مؤلف رمزي استعاري وتعليمي،جعله غيوم دولوريس(1236) Guillaume de Lorris في قسمين،الأول خصصه ليعالج عاطفة الحب كفن حسب قواعد المجتمع المثالي المتأدب،أما القسم الثاني،فجعله ذو طابع هجائي موسوعي (Voir :P.Larousse, P1523).يحدثنا المؤلف عن الظروف والحيثيات التي أحاطت بكتابة عمله هذا،فيقول:«في العشرينات من عمري،إذ كان الحب في ذلك العصر ليس بالشئ الهين في نظر الشباب،كنت نائما ذات ليلة كالعادة،لكن بعمق هذه المرة،فرأيت حلما جميلا أعجبني كثيرا.التصقت أحداثه بجميع جزئياتها في ذهني،سأحكيه لكم لأمتع قلوبكم:إنه حب استولى علي ووجه تصرفاتي،واذا طلب مني شخص أن أعنون هذا الحكي،سأجيبه إنه رواية الوردة،التي احتوت كل فن الحب.مادتها جيدة وجديدة،فليتقبلها من سأرساها اليه:لا تقدر بثمن،وتستحق كل الحب،إنها ما يجب تسميته رواية الوردة» Voir :Source Bernard DELAVAILLE :Mille et cent ans de poésie francaise,Paris,Robert Laffont,1991(CollectionMicrosoft®Encarta2005).

(2)-G.GENETTE : Palimpsestes, P12.

(3)-Ibid, P12.

يستطيعون جيدا طعن المعيار المدعى به بواسطة النص المصاحب»[1].

غير أن هذا ليس معناه أن المتلقي ، بامكانه أن يحدد أجناسية عمل ما بسهولة التي نتصورها، ولذلك نقول عادة « إن ماساة Tragédie مالكورناي Corneille ، ليست ماساة حقيقية ، أو رواية الوردة ليست رواية ، لكن في الواقع إن هذه العلاقة – ليكن في ذلك – مضمرة وعرضة للمناقشة (على سبيل المثال : إلى أي نوع تنتمي الكوميديا الالهية[*] La divine comédie) وللتقلبات التاريخية (فالأشعار السردية الطويلية مثل الملحمة أصبحت مدركة اليوم من طرف فئة قليلة كاختصاص «للشعر» ، ومنه انحصر مفهوم الشعر شيئا فشيئا إلى درجة أنه تقمص شخصية الشعر الغنائي Poésie lyrique) ، وهذا لا يقلل من أهميتها في شيء : فادراك أجناسية نص ما ، كما نعرف ، يوجه ويحدد في قياس تقريبي « أفق انتظار Horizon d´attente » القارئ ، ومن ثم استقباله للعمل الأدبي»[2].

أما بخصوص العلاقة الرابعة ، فقد أخرها الناقد عن سبق اصرار وترصد ، وليس عن سهو وتخاذل ، يبرر موقفه من هذا الفعل قائلا : « لقد أجلت عمدا الاشارة إلى النوع الرابع من أنماط علاقات المتعاليات النصية ، لأنه هو وحده الذي يشغلنا مباشرة هنا . هو الذي ساعيد تسميته من الآن فصاعدا بالتعلق النصي L' hypertextualité »[3] .

وسأؤجل بدوري الحديث عن هذا النوع وأقسامه إلى الفصل الثاني ، الذي سأخصصه لبحث هذه العلاقة المهمة من خلال كتاب "جيرار جينيت" (أطراس Palimpsestes) ،ثم علاقتها المستقبلية بفروع معرفية أخرى ثبت وجود تراسل وتبادل أفكار بينها، وسأركزعلى كيفية استفادة الأدب بصفة عامة ،ثم العلاقات النصية بصفة خاصة من ميدان الاعلاميات وأثر هذا البعد الجديد على الأدب.

وبامكاننا أن نلخص مجموع العلاقات السابقة في هذا الشكل المبسط:

---

(1)-Op.Cit, P12.

(*)-الكوميديا الالهية:ملحمة شعرية كتبها الشاعر الإيطالي دانتي أللجيري(1307-1321)،وقد قسمها إلى ثلاثة أقسام(الجحيم،المطهر،الجنة)، يتكون كل قسم من33 أنشودة،وقد كان دليله في تلك الرحلة فيرجيل صاحب الانياذة.وقد تخطى بصحبته الدوائر التسع للجحيم،وفي قمة جبل المطهر التقى حبيبته بياتريس Béatriceالتي قادته إلى الجنة.

(2)-G.GENETTE : Palimpsestes, P12.

(3)-Ibid, PP.12-13.

ويصل "جـــ. جينيت" في ختام عرضه للأنماط الخمسة من المتعاليات النصية إلى النتائج التالية :

- إن الأشكال المختلفة للمتعاليات النصية ، هي في الوقت نفسه مظاهر من كل نصية ، وبقوة وبدرجات مختلفة أصناف من النصوص : فكل نص يمكن أن يستشهد به ، ويصبح شاهدا ، لكن الاستشهاد – حسبه – ممارسة أدبية محددة ، وهي بالطبع تعال Transcendante عن أي واحد من انجازاتها Performances. وكل ملفوظ يمكن أن يقلد وظيفة نص مصاحب ، ولكن المقدمة Préface (وأقول بطبيعة خاطر مثل ذلك عن العنوان) هي جنس : والنقد (النص البعدي métatexte) هو قطعا جنس ، وحده – بدون شك – النص الجامع ليس صنفا ؛ لأنه إن صح القول التصنيفية Classéité(الأدبية) نفسها[1].

- يبقى أن بعض النصوص لها نصية جامعة أكثر رسوخا بنيويا (أكثر ملائمة) من غيرها ، وإذا سمحت له الفرصة في أعمال مقبلة سيقول بأن التمييز البسيط بين الأعمال التي لها نصية جامعة (أكثر أو اقل تصنيفا classable) ، هو مخطط أولي للتصنيف النصي الجامع[2].

وبهذا يطرح "جـــ . جينيت" مشروعا نقد يا متكاملا ، استفاد فيه من منجزات الشعرية المعاصرة ، كما أعاد ضبط بعض المفاهيم والمصطلحات المتداولة قبله ، وقد جعل همه الأكبر في مؤلفاته ، وبخاصة كتابه " أطراس" أن « يقنن لما يؤسس الخاصية الأدبية («الأدبية») لنص ما ، وتكتسب الشعرية الكثير لتأسيس منهجية محددة ، ولا يظهر المشروع سهلا مع سواها .

وإن اللجوء إلى مفردات تقنية جدا ، وباعتراف المؤلف ، يجيب عن ضرورة (معرفة عما نتكلم) ، لكن ذلك خلق سبيلا من الاضطراب ، فما يسمى على سبيل المثال « المتناص» عند ريفايتر يشار إليه هنا بـــ « المتعاليات النصيةTranstextualitré »،وكما أنه من الأفضل تحديد أعراض ألم لا نستطيع تجنبه ، يعرض جينيت ، حول نموذج استمده من كريستسفا ، استبدالا وحيدا . ويخص التعالي النصي في أعلى درجاته المظهر العالمي من الأدبية »[3] .

يبقى في النهاية ، وكما يقول "ل.سومفيل" : «إن مختلف مكونات المتعاليات النصية (المتناص ،

---

(1)-Gérard GENETTE : Palimpsestes, P18.

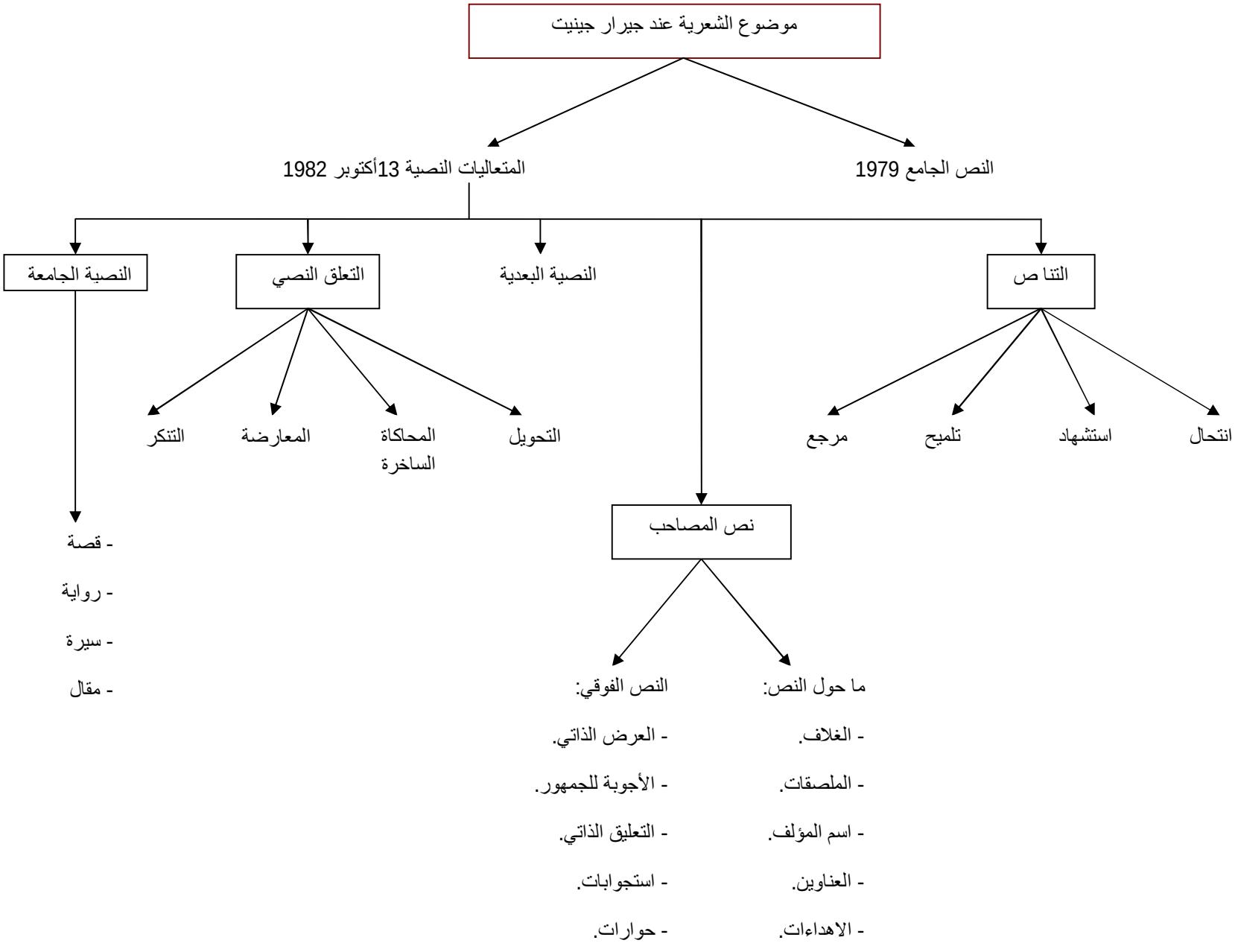
(2)-Voir : Ibid, P18.

(3)-L.SOMVILLE :«Intertextualité», Op.Cit, P129.

النص اللاحق...) ليست لها حدود صارمة . وحسب جينيت تعتبر مختلف أنماط المتعاليات النصية كوجهات للأدبية وليست كأصناف للنصوص . وحسب هذا التصور، فالنص نفسه يمكن أن يؤلف بين نظم مختلفة من الكتابة:لعبي Ludique، هجائي Satirique، وكذلك بين أشكال مختلفة (أنظمة) من الاشتقاق انطلاقا من النص السابق»[1]، وهو ما سعى إليه وروج له.

وعلى العموم،فبالامكان حوصلة ما سبق ذكره في هذا الرسم التوضيحي:

(1)-Léon SOMVILLE : «Réflextion sur l´intertexte», in que Vlo-Ve ? Série2 n=6-7 Avril-Septembre1983, Actes du Colloque de Savelot, 1982, P09.


موضوع الشعرية عند جيرار جينيت
النص الجامع 1979
المتعاليات النصية 13أكتوبر 1982
التنا ص
النصية البعدية
التعلق النصي
النصية الجامعة
انتحال
استشهاد
تلميح
مرجع
التحويل
المحاكاة الساخرة
المعارضة
التنكر
نص المصاحب
ما حول النص:
- الغلاف.
- الملصقات.
- اسم المؤلف.
- العناوين.
- الاهداءات.
النص الفوقي:
- العرض الذاتي.
- الأجوبة للجمهور.
- التعليق الذاتي.
- استجوابات.
- حوارات.
- قصة
- رواية
- سيرة
- مقال

الفصل الثـــاني

التعلق النصي في الدراسات النقدية الحديثة

أولا:مفهوم التعلق النصي في المعلوماتية الأدبية.

علاقة التعلق النصي بالنص المترابط والنص الشبكي:

مدخل:حول النص الورقي والنص الالكتروني

أ - النص المترابط.

I) أصول المصطلح (تاريخه).

II) دراسة دلالية (تعاريف).

III) النص المترابط ونظرية الأدب(آفاقه المستقبلية) .

ب - االنص الشبكي.

ثانيا - مفهوم التعلق النصي في التكوينية النصية(عند جيرار جينيت).

أنواع التعلق النصي:

I)المحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي.

II)المعارضة.

أولا-مفهوم التعلق النصي في المعلوماتية الأدبية:

علاقة التعلق النصي بالنص المترابط والنص الشبكي:

من النصوص التي صاحبت الموجة الجديدة ، ما اصطلح عليه بـــ (الهيبرتكست Hypertexte) و(النص الشبكي Cybertexte) ، إذ تعد هاتان التقنيتان من أحدث التقنيات التي دخلت مجال العلوم الإنسانية ، جراء الانفتاح والتزاوج الذي حدث بين الأدب والإعلاميات ، لذا لم يكن من المستغرب أن أعود إلى شبكة الانترنيت ، لكون المراجع التي تناولت الموضوع قليلة ، وهي في مجملها مجرد اجتهادات باحثين غربيين ، ولهذا السبب حاولت أن أنقل آراءهم وتصوراتهم إلى اللغة العربية.

ومن ناحية أخرى لم يغب عن خلدي أن أضبط هذا المصطلح الأجنبي (هيبرتكست Hypertexte) فاستعرضت مجموعة من التعاريف المنتقاة ، ومن خلالها سأبين علة إيثاري ترجمته بـــ (النص المترابط)متفقة في ذلك مع الناقد المغربي" د.سعيد يقطين" عوضا عن الترجمات الأخرى البديلة ، التي وجدتها ذات إيحاءات بعيدة :

مدخل:حول النص الورقي والالكتروني

إن فترة تاريخ العلوم التي دشنها ديكارت Descartes و قاليلي Galilée كانت مبنية على البساطة والنظام . وبعد القرن السابع عشر ركز الإنسان على الطبيعة ليكشف منها القوانين التي تحكمها. هذا الوضع الجديد أعلن بداية عصر مغامرة الفكر الغربي ، و الذي كانت له عدة نتائج ، فمن ناحية أقام مسافة بين الذات المفكرة sujet pensant والشيء الممتد ، محدثا بهذا شرخا بين الفلسفة والعلم ، ومن ناحية أخرى ، وضع المعرفة تحت إمرة المبادئ الكبرى الثلاث التي تشكلت منها مجموعة يمكن أن نسميها «نموذج التبسيط Paradigme de simplification » .

المبدأ الأول هو مبدأ الفصل Disjonction ، فموضوع المعرفة يجب أن يكون مفصولا عن الذات sujet العارفة ، أي كل مادة تعليمية يجب أن تتكون بطريقة مستقلة ، أما المبدأ الثاني فهو مبدأ التقليص ، أو التقليصية الذي يفضل معرفة مكونات نظام ما عوضا عن مجمله . والمبدأ الثالث مبدأ التجرد الذي يرجع الكل إلى معادلات équations وصيغ تحكم كيانات محددة الكمية[1].

وحسب هذه النظرة الجديدة التي تميل إلى التعقيد بدل البساطة ، والنظام عوضا عن العفوية واللاقصدية ، لاحظ الباحث الفرنسي ج. كليمون J . CLEMENT أن الفكر الغربي ومنذ القدم كان يميل إلى التساؤل بحثا عن حقيقة الكون وماهيته ، فـــ« الطبيعة حسب قاليلي Galilée «كتاب مكتوب

(1)-Jean CLEMENT : «hypertexte et complexité», in revue d´Etudes Françaises éditée par les presses de l´université de Montréal n°=36, 2000, in www.google.com

بحروف رياضية » ، أما ديكارت فحلم « فيزياء تكون كلها هندسية Géométrique ». ومنذ أفلاطون Platon، والفكر الغربي في بحث عن نظام يبرر ويشرح نظام الكون: فملاحظة الكواكب واكتشاف انتظام حركتها يوحي في الواقع أن الكون محكوم بقوانين، فإثبات الجاذبية من طرف نيوتن Newton قطعية حسب وجهة النظر هذه. فإذا كان هناك ترتيب وأنظمة ، فهي تجعلنا نعتقد أن هناك مبدأ يضع الأشياء في ترتيب، أو أن هناك ذاتا مرتبة ... هذا السعي الحثيث لفك شفرات هذا النظام قاد الفلاسفة والعلماء إلى تسهيلات سمحت بدون شك بنهضة المعرفة العلمية والتفكير الفلسفي، لكنه قاد أيضا في الوقت نفسه إلى رفض كل ما يبدو مخالفا للنظام المطلوب»[1].

من خلال التطورات السابقة، حدث انقلاب جذري طال كل العلوم والمصارف المتداولة، «انقلاب يمكن أن يعتبر كنموذج Paradigme. فقد مررنا منذ القرن العشرين من التبسيط إلى التعقيد ، وإن اختراع الهيبرتكست Hypertexte يظهر كمحاولة للتحكم في التعقيد والنمو المتزايد للمعلومة ... بطريقة أخرى إن بروز الـــHypertexte يعلن نهاية عصر الكتاب الذي دشنه غوتنبورغ Gutenberg ، مقابل منظمة بلاغية ومادية نظمت معارف وخطابات، إنه يطرح تنظيما بنسق أكثر ضبابية، لكن أكثر انفتاحا وأكثر ديناميكية ، كما جعل بعض المصطلحات «المحلية »تتعدى الحدود الإقليمية إلى حقل معرفة التعقد Complexité ونظرية الفوضى théorie du chaos المطبقة على الـــ Hypertexte »[2].

ابتداء ، يبدو أن قضية الهيبرتكست Hypertexte معقدة في حد ذاتها ، وبخاصة إذا ما ربطت بنظرية التعقد[*] ، لأن «كلمة تعقد وكما يقول الفيلسوف ادجار موران Edgar MORIN كلمة – مشكلة وليست كلمة – حل، فالتعقد (هو ما لا يمكن إرجاعه إلى قانون واحد، وهو ما لا يمكن اختزاله

---

(1)-Op.Cit.

(2)-Ibid.

(*)-نظرية التعقد:يستخدم مصطلح«معقد Complexe»عموما لوصف وضعية يصعب احتواؤها، وهو ليس ناجما بالضرورة عن تعددية مكونات أو عدد كبير من العلاقات المتداخلة.وإن كانت هذه الأخيرة غير قابلة للعد والتبيان، نميل إلى الكلام حول وضعية معقدة خلاف مركبة.بالمقابل، إذا كانت عناصر نسق غير متوقعة فهي إذن غير قابلة للعد بطريقة دقيقة.

فمنذ عدة سنوات ظهر العلو الايجابي غير قادر أن يأخذ في الحسبان التعقد،مفضلا كل ماهو قابل للتنبؤ إلى أن تدخل غـــ.باشلار G.BACHELARD بـــ«مثالية التعقد Idéal de la complexité» (جعل الشيء الخارق للعادة سهل الفهم دون تهديمه) ،ثم حاول بـــ.فاليري P.VALERY،وو.ويفر W.WEAVER،وو.موران E.MORIN...أن يوسعوا حقل الدراسة للتعقد بربطه بالذكاء،ومبرهنين أن لا توقعية التعقد ضرورية للتمكن من الواقع.

مقاربة مهمة للتعقد قدمت من طرف هنري بوانكاريه Henri POINCARE هذا الرياضي والفيزيائي الفرنسي(1854-1912)،الذي كانت أعماله مركزة على النسبية المحدودة وعلى نظرية الفوضى،هاته الأخيرة انطلقت من مسلمة:إذا كانت ثلاثة أجسام خاضعة للجاذبية الكونية وفي حالة حركة،فان مسارها لا يمكن تحديده؛لأن أقل اضطراب يحدث ينتج عنه تغير شديد في المسار.إذن،فخطأ صغير في الحساب يزداد شيئا فشيئا بطريقة لوغاريتمية.

هناك طريقة أخرى ربما لشرح ماهية التعقد هي تأثير فراشة،حيث برهنت من طرف أخصائي في الأحوال الجوية هو ادوارد لورانس Edward LORENS:كل حركة حتى الأكثر لطافة،يمكن أن تفرز على المدى البعيد نتائج عظيمة(«خفقان أجنحة فراشة في البرازيل،هل تعلن عاصفة في التكساس؟»).من هذا المنطلق،من المستحيل إيجاد نظام معقد يكون متوازنا وثابتا...مثال جيد عن فائدة التعقد قدم من طرف ر.بارط،فحسبه الأدب وسيلة ممتازة لتجنب الرتابة والوصول إلى المتعة.(Voir: www.marseille.groupeSo.XWIKI.com)

إلى فكرة بسيطة) أصبح مفهوما مفتاحيا في عدة مجالات ، من ميكانيك السوائل إلى التنبؤات الاقتصادية، ومن علم الأحوال الجوية إلى علم الفلك، إنها أيضا كلمة على الموضة، ولهذا يجب توخي الحذر»[1].

يقول" جـــ. كليمون" مدعما الفكرة السابقة : « لست متأكدا أنا شخصيا في حد ذاتي من الانفلات كلية من فتنة الكلمة ومحاولة جعلها مفهوما مفتاحيا على العموم . مهما يكن الأمر ، يبدو لي أن هناك علاقة بين الـــ Hypertexte والتعقد ، وأن مقاربة المصطلحين معا يمكن أن تكون واضحة ، وجهة النظر التي أدافع عنها أن هذه العلاقة ممكنة :فالـــ Hypertexte يجعل التعقد يدخل في المجال الآلي، وبمصطلحات أخرى ،إن انتشار الـــ Hypertexte ، يجعله أكثر« عصرنة » من مفهوم آخرله صلة بعلم معرفة التعقد épistémologique du complexe،وهذا يظهر من بعض النواحي كحل لبعض الصعوبات المطروحة في حالة إقحام التعقد في حقل المعرفة والخطاب»[2].

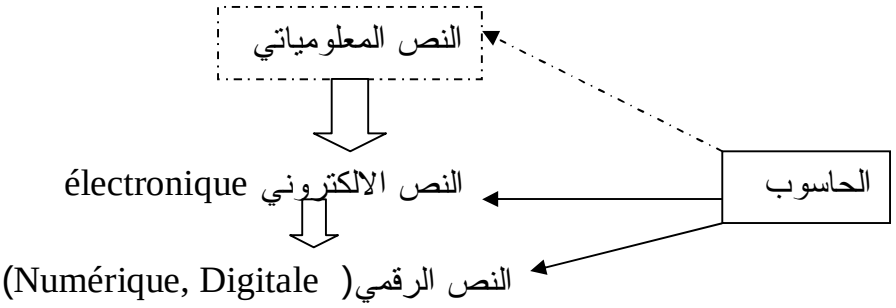
ومن خلال ذلك حدثت ثورة في عالم الأدب ، وظهرت نتيجة لذلك مفاهيم جديدة غيرت نظرتنا إلى النص وطريقة التعامل معه ، وإن«الربط بين تكنولوجيا الحاسوب والأدب تمثل جانبا واحدا من مجموعة معقدة من المشاكل العالمية في معالجة تكييف النصوص مع وسائل الإعلام ، ولذا حاول بعضهم التركيز على ما يحدث للنصوص الأدبية في الفضاء الشبكي Cyberspace ، وكيفية التكيف مع هذه البيئة ، والتعرض لمختلف أشكال الأدب الشبكي[*] Cyberliterature . وقد اعتبر أشمل تعريف للأدب الشبكي مستمد من مفهوم الأدب الرقمي digital littérature ، وهو أدب أنشئ على الحاسوب وعرض بواسطته . وإن محاولة تضييق مفهوم الأدب الشبكي ، يمكن أن تجعله يوصف ببعض الصفات الخاصة بالحاسوب، كـــ:

تعدد الخطية، أجزاء مختلفة من النصوص الالكترونية مرتبطة بروابط، توحيد النص المكتوب بوسائط متعددة، التفاعلية[**] Interactivity.....إلخ»[3].

يظهر لحد الآن أن هذا الوسيط الجديد المتمثل في الحاسوب ، أفرز مفهومين مفتاحيين لهما علاقة وطيدة بهذه التقنية هما النص الالكتروني ، أو النص الرقمي ، حيث إن مصطلحي numérique و Digital مترادفان في الاستعمال وذلك حسب معاجم الإعلاميات ، كما أن الأول شائع الاستخدام في الثقافة الفرنسية ، والثاني في الثقافة الانجليزية ، في حين أن مصطلح النص الالكتروني Texte

(1)-Jean CLEMENT : Op.Cit.
(2)-Ibid.
(*)- Cyberliterature:من الترجمات التي وضعت لهذا المصطلح الأجنبي نذكر:الأدب عبر الانترنيت، أدب الانترنيت، الأدب الحديث...
(**)-التفاعلية:تعني في الإعلاميات نمطا من العمليات،حيث يكون الحاسوب بحاجة إلى إجابة من المستعمل قبل مواصلة تنفيذ البرنامج.
(3)-Piet VIIRES : «litérature in cyberspace», in www.Folklore.ee

électronique يحتفظ بمقابل أجنبي وحيد ، وهو يعتبر من بعض النواحي كبديل للأدب الذي له صلة بالإعلاميات ، وذلك حسب هذا الشكل التوضيحي البسيط :



ولهذه التكنولوجيا فوائد كثيرة، فهي:

- تحول الأعمال غير الرقمية كالصحف والكتب والتقارير الرسمية إلى ملفات رقمية (رقمنتها) لتوصيل المنتجات الثقافية بسرعة وكفاءة سواء للعامة أو لأفراد بعينهم عن طريق الفاكس ، الهواتف المحمولة ، الأقراص المرنة والمدمجة ، البريد الالكتروني ، ومواقع الانترنيت.

- تحرررقمنة المستندات الورقية من محدودية طرق الاطلاع التقليدية ومشقتها .

- عن طريق عرض نسخ من المخطوطات والمطبوعات النادرة على الانترنيت ، تغني مشقة الخضوع للإجراءات الاعتيادية المرهقة ، وفي الوقت نفسه تحفظ الأصول من عوامل التلف نتيجة التداول المستمر أو الأحداث الطارئة .

- وأخيرا ، الحفظ وسهولة الاطلاع ، إضافة إلى البحث والدراسة وإنتاج بيانات جديدة ،و هي أسباب عامة لرقمنه المستندات[1].

ونظرا لأهمية النصوص الالكترونية، فإنه بالإمكان أن نعقد مقارنة بينها وبين النصوص الورقية الكلاسيكية لنبين مزاياها،وذلك بتعدادها في هذا الجدول[2]:

(1) -ينظر:عبير سلامة:«الرقمية والرقمنة»،في www.arab-ewriters.com

(2) -ينظر:فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي،م.ث.ع،الدار البيضاء،المغرب-بيروت،لبنان،ط2006،1،ص.ص141-142.

النص الورقي	النص الالكتروني
- يعد منتهيا حالما يصدر في شكل كتاب، أي الورق المحفوظ بين دفتين، ولا يمكن لمؤلف أن يجري عليه أي شكل من أشكال التعديل (حذف، توسيع، مراجعة، تصحيح... إلخ إلا في طبعة ثانية .	- يجعل من العمل الأدبي قطعة قابلة للتعديل على الدوام، سواء من قبل المبدع أو المتلقي / المستخدم في بعض الأحيان.
- قد يواجه الإقصاء، ظلما في أحيان كثيرة، بسبب وجود الرقيب، أو بيروقراطية جهاز النشر، أو سوء تقدير دار النشر.	- يتميز برحابة الفضاء المحيط به فتجد جميع الأعمال فضاء رحبا للتداول ، وبالتالي قد ينجح كاتب ما في إعلان نفسه كاتبا انطلاقا من الشبكة فتجد أعماله طريقها للنشر الورقي بعد ذلك .
- القراءة في نص ورقي تتم من اليسار إلى اليمين ، أو العكس في شكل أفقي ، أو من أعلى إلى أسفل ، طبقا للثقافات المختلفة ، كما تعني أن القارئ يستطيع القفز عبر الصفحات ، فبعد أن يصل إلى الصفحة رقم (300) يمكنه العودة لقراءة شيء ما ، أو التحقق من أمر ما في الصفحة رقم (10) ، وهو عمل يتضمن مجهودا بدنيا .	- عبارة عن شبكة متعددة الأبعاد، أو متاهة، يمكن لكل نقطة أو لأي طرف فيها أن يلتقيا مع أي نقطة أو طرف آخرين.
- يبدو كجسد ميت ، يسجن المضامين في قوالب مادية لا تحيل إلا على ما بداخلها ، وإذا ما استدعت العودة إلى نصوص خارجية ، فالتحقق من هذه الإحالات يقتضي من القاري بذل مجهود في العودة إليها ، وهو مالا يتحقق دائما .	- تتيح المنشورات الالكترونية في الانترنيت ، عبر إمكانية إدراج الروابط التشعبية ، الوصول إلى نصوص إحالات الدراسة ، المتوفرة في الشبكة طبعا،بمجرد النقر على الوصلات الالكترونية المفضية إلى متون المرجع .

هذه هي أهم الفروقات التي تثبتها "د . فاطمة البريكي[*]" للنوعين من النصوص ، ومن خلال الجدول يظهر أنها من أشد المتحمسات للنشر الالكتروني ، كما يبدو أيضا انحيازها الشديد للأدب الرقمي، ولذلك نجدها تستعين أيضا بآراء" أمبرتوإيكو" لتدعم موقفها ، فهو الآخر يعقد مساحة يعدد فيها

(*)-فاطمة عبد الرحمن البريكي:أستاذة النقد والبلاغة بالجامعة الأردنية،وهي المديرة التنفيذية للاتحاد العربي للنشر الالكتروني-الشارقة.

مزايا (النص الالكتروني) دون أن يسقط ما لـــ (النص الورقي) من خصائص لا تتوفر في نظيره، ولعل في عنوان مقاله «هل ستؤدي شبكة الانترنيت إلى موت الأدب ؟» ما يوحي بمقدار الحيرة التي يعاني منها المبدعون نتيجة للوسائل الجديدة التي طرحتها التكنولوجيا على الساحة الأدبية .

وبإمكاننا بالمثل أن نستعين بجدول توضيحي ، نثبت فيه مزايا النوعين من النصوص (الورقي/ الالكتروني)[1]:

النص الالكتروني	النص الورقي
- حرية البحث. - سهولة البحث. - اختصار الزمن لوجود الروابط التشعبية. - مجانية الخدمة ، أو زهادة تكلفتها . -إمكانية التخزين على مساحات محدودة ، كمجموعة أقراص جنب المكتب . - سهولة نقل النص الالكتروني ، وخفته . - إمكانية عملية التحديث، وسهولتها.	- إن المرء يحتاج، كي يقوم بقراءة دقيقة لنص ما، أن يحصل على النص ورقيا، ليس لتحصيل المعلومات فقط، لكن للتأمل في المعلومات التي يقدمها له الكتاب والتفكر فيها. وإن قراءة شاشة جهاز الحاسوب تختلف عن قراءة كتاب . - إن النص الورقي ، المحفوظ في الكتب والمجلدات يفوق عمره الافتراضي كثيرا العمر الافتراضي للأدوات الممغنطة . -كما أن النص الورقي لا يتأثر بنقص التيار الكهربائي أو انقطاعه ، ويقاوم الصدمات بشكل أفضل . - النص الورقي أقل تكلفة . - ضرر النص الورقي على البصر يتضاءل كثيرا أمام ضرر نظيره الالكتروني .

رغم كل ما سبق ومع اعترافنا بأننا نعيش عصرا رقميا ، لا مشاحة في ذلك ،فإنه يبقى للكتابة الورقية الوزن الأكبر والحضور الفعال، وكأن النوعين (الكتابة الرقمية / الكتابة الورقية) يتكاملان ويتعايشان ، ولا يلغي أحدهما الآخر ، والواقع المعاش يثبت ذلك على جميع المستويات .

بعد هذه المقارنات البسيطة ، بجدر بنا أن نتساءل عن نوعية النصوص التي أفرزها الأدب في علاقته بهذه التكنولوجيا الجديدة (الحاسوب) :

(1)-ينظر:فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص.ص143-144.

أ- النص المترابط(Hypertexte):

إن النظريات حول العلاقة بين القراءة والرقمية numérique ظهرت بقوة في أعمال بعض الجامعيين الأمريكان ، في سنوات التسعينيات ، فقد كشفوا عن تقارب كبير بين نظريات" ما بعد البنيويين Post structuraliste" أو "التفكيكيين déconstructionistes" وتكنولوجيا النص المترابط، وقد عرفت نظريات التقارب هاته تطورا لا حقا ، نظريا أكثر منه تطبيقيا ، عند البعض ممن لم يترددوا من نقل الإستراتيجية المتبعة مع البرامجLogiciels إلى مجال النصوص .[1]

ابتداء، سنعالج هذه الإستراتيجية حسب ثلاث مراحل، وهي:

1- البحث عن الجذور الأولى لهذا المصطلح، الذي غير علاقتنا بالنص الكتابي المتداول، و الذي أظهر أيضا براعة فائقة في التحكم في النمو المتزايد للمعلومة.

2- استعراض مختلف التعاريف التي حاولت أن تقيم حدا مفاهيميا له .

3- علاقة النص المترابط بنظرية الأدب؛ أي آفاقه المستقبلية.

I)- أصول المصطلح (تاريخه) :

نستطيع أن نعيد أصول (النص المترابط) إلى المكتبات ، وإن مكتبة وبطريقة ما ، قاعدة هائلة من البيانات التي يمكن لقارئ أن يستشيرها أو يبحر naviger فيها ، مماثلة أخرى عن (النص المترابط) تلك التي للموسوعة encyclopédie كما اعتبرت في القرن الثامن عشر : فهي قاعدة شاسعة من المعطيات والتنظيمات الموجهة لاستيفاء المعرفة .

في سنة 1936 ، اقترح الكاتب" ش. جـــ. والس H .G.WELLS" فكرة إنشاء موسوعة عالمية ، والتي تخيلها على شكل شبكة réseau عصبية تنسج روابط Liens بين مثقفي العالم ، بفضل وسيلة تعبير مشتركة ، وكذلك بفضل الوحدة الناتجة عن تعاضد تحقيق هذا المشروع المشترك أيضا.

إذن، مما قبل (النص المترابط) نستطيع أن نستنتج بتسرع هذه العلاقة: المكتبة بالنسبة لـــ (النص المترابط) كما هي الموسوعة بالنسبة لـــ (النص المترابط التعليمي H. Pédagogique) ، لكن المقارنات تتوقف عند هذا الحد ؛ لأنه في الحقيقة يتزامن تاريخ (النص المترابط) مع التطور التكنولوجي الذي دعمه [2].

غير أن البداية الحقيقية أو الفعلية لهاته التقنية ، كانت مع مجموعة من الأقطاب المتخصصين في مجال الإعلاميات والالكترونيات ، نذكر منهم:" فانيفاربوشVannevar BUSH، تيد نيلسون Ted

(1)-Voir : Alain GIFFARD : «Roland Barthes, le lecteur et l´hypertexte», in www.typepad.com
(2)-Georges VIGNAUX : «Qu´est ce que l´hypertexte ? Origine et histoire», in www.tematice.com

NELSON ، دوجلاس أنجلبير Douglas ANGELBART ، بيل أتكينسون Bill ATKINSON، جورج لاندو George LANDOW" ، هذا الأخير الذي حاول أن يدخله إلى مجال الأدبيات الإعلامية ، موسعا بذلك من نطاقه واستخداماته.

إن (النص المترابط) ظهر كإجابة عن التعقد المتصاعد للوثائق العلمية ، ففي نهاية الحرب العالمية الثانية أصبحت كمية المقالات العلمية ، والمجلات والأطروحات ، التي يجب على الباحث أن يطلع عليها مستحيلة ، ففصلت المادة العلمية بحواجز ، وتشتت المنشورات ، كما أن التصاعد الدليلي للمعلومة وضع الباحث في وضعية صعبة ، إذ كبح جماح البحث ، وأصبحت المجموعات العلمية تعاني من سوء التواصل أكثر فأكثر .

لإيجاد حل لهذه الوضعية ، فإن أحد المستشارين العلميين للرئيس الأمريكي روزفلت ROSEVELT هو" ف. بوش" تخيل جهازا وثائقيا جديدا يمكنه أن يكون كبديل للنص المترابط [1]، حيث إنه في سنة 1941 أصبح" بوش" مديرا للمكتب الأمريكي للبحث والتنمية العلمية ، وقد لاحظ أن المعلومات وعلاقات البحث تزداد بسرعة ، فاقترح طريقة ذاتية الحركة (آلية) لجمع واستشارة الوثائق التقنية : إنها الميمكس Memex ، وهي آلة متعددة الوسائط Multimédia تثبت على قاعدة الميكروفيلم(فيلم مصغر) microfilm ، مما يجعل الاسم يحيل على الذاكرة والفهرس Index، لقد فكر "بوش" في آلة قادرة على تخزين الكتب وملاحظات كل واحد ، ولها طابع آلي للاستشارة السريعة ، وقابلة بمرونة لكل هذه المعلومات ،و بدون أن يسميه تخيل مسبقا النص المترابط[2].

وصف "ف. بوش" اختراعه الجديد أي الميمكس (« الذاكرة المتواصلة memory extender ») كـــ: جهاز يخزن فيه فرد كتبه ، وثائقه ، اتصالاته ، بحيث تكون منظمة ويمكن استطلاعها بسرعة خارقة وبمرونة ، إنه توسيع حميم مكمل لذاكرته ، وقد كانت دعامة التخزين المتخيلة من طرف "بوش" الميكروفيلم (فيلم مصغر) ؛ مكتب مجهز خصيصا يسمح باختيار وإسقاط آني للوثائق المرغوب فيها[3].

لقد كان« الهاجس الذي حرك بوش للبحث عن هذه الطريقة في تخزين المواد وتنظيم البحث فيها، هو ملاحظته للأعداد الهائلة من المعلومات، التي كانت تتراكم باطراد في المكاتب الحكومية»[4] وتتطلب جهدا شاقا من الموظفين، كلما دعت الحاجة إليها، و لهذا فإن اختراعه سيعطي التسهيلات

(1)-Voir : Jean CLEMENT : «hypertexte et complexité», in revue d´Etudes Françaises éditée par les presses de l´université de Montréal n°=36, in www.google.com

(2)- Georges VIGNAUX : Op.Cit.

(3)-Voir : Jean CLEMENT : Op.Cit.

(4)-أوديت مارون وليلى عبد الواحد فرحان:«النص المترابط الهايبرتكست،ماهيته وتطبيقاته»،المجلة العربية للمعلومات،م18،ع1،تونس، 1997،ص72.

للمستعمل Utilisateur، والتي منها:

- إمكانية إسقاط العديد من الوثائق في الوقت نفسه لمقارنتها .
- إمكانية تصوير وثائق جديدة على شكل أفلام مصغرة، أو اقتناؤها على الشكل نفسه.
- إمكانية إضافة ملاحظاته الشخصية أو تعليقاته.
- إمكانية ربط الوثائق فيما بينها، هذه النقطة الأخيرة اعتبرها الأكثر تجديدا[1].

وهكذا يعرض" بوش" « المبدأ لنظام معالجة الإعلام النصي المترابط، لإقامة علاقات لحظية بين موضوعات معلوماتية نسميها كتلا blocs أو أيضا روابط المعلومة nœuds d'information بواسطة صلات أو أوامر منطقية... هاته الكتل الإعلامية تظهر تحت شكل أجزاء لنص على نوافذ متجاورة، أو مدمجة على شاشة حاسوب. إن باحثا يستطيع إذن أن يستغل محتوى نص بالمرور من كتلة إلى أخرى، ومن جزء لآخر طبقا لتداعي الأفكار التي ترد إلى ذهنه»[2].

وإن فكرة التداعي تربطنا أيضا بمقاله الشهير« كما يمكن أن تفكر 1945 As we may think»، الذي حاول أن يثبت فيه أن العقل البشري يعمل هو الأخر بنظام الترابطات ، فحسبه" البشر يفكرون بطريقة جمعية" ، يقول مدعما هذه المقولة في مقاله السالف الذكر :

« عندما يلتقط مصطلح خاص يثبت في اللحظة نفسها للمصطلح الخاص اللاحق إيحاء بترابط الأفكار، متبعين في ذلك شبكة معقدة من الطرق ، وحالما تبلغ وثيقة إلى آلتها ميمكس ، تجعلها طرق متعددة ذات طابع جماعي، وفي علاقة مع خزينة المعلومات المجمعة مسبقا . فظهرت نتيجة لذلك أشكال جديدة من الموسوعات وقتئذ، وكل متخصص كان في علاقة مع مجال تخصصه»[3].

أما الميلاد الرسمي لهذا المصطلح فكان سنة1965 ،على يدي شاب كالفورني يدعى" تيد نيلسون" ، إذ يمكن أن ننسب إليه إبداع كلمة (هيبرتكست) ، يشرح فكرته في حوار أجري معه، فيقول : «جاءتني الفكرة في أكتوبر – نوفمبر 1960، حيث كنت أتابع دروسا في مبادئ في الإعلاميات . في البداية أردت أن أستعين بهاته الفكرة لكتابة مؤلفاتي الفلسفية ، إنني أبحث عن وسيلة لخلق ــ بدون عائق ــ وثيقة من خلال مجموعة كبيرة من الأفكار المتنوعة ، غير ــ مركبة ، غير ــ متتابعة ، معبرة ، على دعامات أكثر اتساعا من فيلم أو شريط مغناطيسي ، أو قطعة من الورق»[4].

من خلال هذه الفكرة يتضح أن" نيلسون" «كان يحلم بشبكة سهلة الاستعمال ، تسمح في الوقت نفسه

(1)-J.CLEMENT :Op.Cit.
(2)-Eve FEUILLEBOIS : «l´intertextualité comme méthodes de critique», in Monde Inanimé UMR 7528-CNRS, Sorbonne Nouvelle, Inalco, EPHE.
(3)-V.BUSH:«As we may think», in The Atlantic Monthly, July1945, Vol.176, n°=1, P108, in www.theatlantic.com
(4)-Entretien accordé à A.Baritault, SVM n°=77, in www.grenoble.iufm.Fr

بقراءة، وكتابة، وتعليق، وربط وثائق مختلفة، وجمع كل التاريخ البشري. وقد سمى مشروعه كسانادو Xanadu »[1] .

وهو اسم مستوحى من قصيدة لكولوريدج بعنوان" قصر الأحلام" ، ومنه اشتق" كسانادو"، وهو مشروع كبير للترابط النصي ، والذي كان هدفه خلق بنية تسمح بربط كل أدب العالم في شبكة نشر مترابطة عالميا ولحظيا ، فقي الواقع أراد هذا الإعلامي أن يخلق موسوعة جديدة وفي بداية تساؤلاته حول (النص المترابط) حاول "نيلسون" أن يطبق وجهة نظره على التعليم ، فنقد صيغ التعليم بمساعدة الحاسوب ، واقترح الهيبرتكست كمقارنة جديدة . إذ اعتقد أن بنية المعرفة التي يودعها كاتب في مؤلفه يمكن أن تربك فهم بعض القراء ، لأن كل متلق له بنية إدراكية تخضع لخبراته وقدراته ، وكل واحد ، يعتقد ، أنه يجب امتلاك طريقة خاصة للتفاعل مع المعرفة[2].

ومن هنا تتضح أهمية هذا المشروع ، الذي سيتكفل بخلق موسوعة عالمية ، تتيح إمكانية أن يترابط كل ما فيها من معلومات وبيانات ، كما تسمح في الوقت نفسه للمستخدم أن يتصفحها ، ويستفيد مما تحتويه في مدة زمنية يسيرة .

إذا، «إذا اعتبر بوش كَجَدٍّ للنص المترابط ، فإنه لتيد نيلسون يجب نسبة الكلمة الجديدة" نص مترابط" ، والتي اخترعت لتمييز شبكة معلوماتية من الوثائق المترابطة فيما بينها بروابط منشطة ،وإن مشروعه كسانادو ، يجب أن يسمح – حسبه- لكل الباحثين بالوصول الفوري إلى كل المعارف المجمعة في العالم على شكل رقمي . هذه العملية ، التي كانت حينها تبدو وهما ، هي اليوم في طريق التحقق ومع شبكة الانترنيت ، لم تعد المعرفة محلية ؛ بل أصبحت موزعةً»[3].

ثم يأتي بعد هذين الإعلاميين اللذين شاركا في عصر الحواسيب ، المهندس" دوجلاس أنجلبير" ، الذي استفاد من مجهودات سابقيه ، فإذا كان «لنيلسون نظرات ، فقد فكر أنجلبير في إنشاء محيط حقيقي للنصوص المترابطة في معهد البحث بستانفورد. إذ عرف أنجلبير مبدئيا بتطويره الواجهات Interfaces [*] ، واختراعه الفأرة الشهيرة التي ترافق الآن كل الحواسب . وفي سنة 1986 قدم النظام المعلوماتي المشتغل بطريقة (النص المترابط) ، إنه الـــ" NLS نظام على الخط On line system" نوع من قاعدة معطيات تسهل العمل المشترك؛ لأن كل المتدخلين مترابطين بشبكة

(1)-Hélène GODINET : «Hypertexte», in www.grenoble.iufm.fr
(2)-Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.
(3)-Jean CLEMENT : Op.Cit.
(*)-الواجهة:تعني الرابط بين نظامين إعلاميين،وبأكثر توسع الرابط بين الحاسوب والعالم الخارجي.والواجهة مجموعة من الضوابط المادية(الجزء الصلب Hardware)والبرمجيات(الجزء المرن Software)التي تسمح بالتواصل بين أي نوعية من الآلات تمتلك هذه الواجهة.
(Voir : Akram BELKAID : la micro informatique de A à Z, E.El-Khezna, Alger, 1992, letre I, P.P165-166.

حاسوب»[1].

بعد مشروعه الأول مباشرة ، فكر في طريقة عملية تمكنه من رفع مستوى الذكاء البشري ، أو الزيادة من حدته ، مما أوحى له بعنوان مشروعه الثاني:" أوگمانتAugment" الذي طور بمركز الأبحاث لتنمية الفكر البشري بستانفورد ، فبحث عن وسيلة تسمح بجمع وثائق ، ملاحظات ، تقارير بحث، وسائل التخطيط ، والتحليل ، والتواصل ، ثم معالجة وتسيير تلك الأفكار.

إذن ، فقد جهز "أنجلبير" أدوات النص المترابط الأولى ، والتي هي حسب طموحه ، لا تحد ولا تعرقل الأشخاص الأكثر مهارة ، لقد كان يأمل أن يشجع الكفاءة والجودة[2].

أما "بيل أتكينسون" ، فقد كان واحدا من الشخصيات الخرافية في شركة أبل[*] Apple، وقد ساعد بطريقة غير مباشرة على تعميم (النص المترابط) ، فقد تصور أولا ناشرين تخطيطيين ثم بطاقة مترابطة[**] Hypercard ؛ وهي برنامج يسمح بإنشاء روابط أخرى ، كما قال هو في حد ذاته ، هذا البرامج له عدة وظائف ولم يكن مخصصا في تصوره لإنشاء نصوص مترابطة فقط ، وان توزيعه المجاني وسهولة استعماله اتجها إلى تعميم النص المترابط[3].

وعلى هذا الأساس نقول ، مع "بوش ونيلسون وأنجلبير" أنشئت الأسس التاريخية الحقيقية لـــ (النص المترابط) ، ومع "أتكينسون" كتبت له الشهرة والرواج ، يقول "جورج فنيو" في السياق نفسه: «...يبقى نيلسون السباق إلى ابتكار مفهوم (النص المترابط) ونشره لدى العامة . وإن موسوعته الكونية لها طابع خزان كبير من المعلومات مجهز بآليات معاينة فعالة. أما أنجلبير فينعت على أنه مبتكر الواجهات ، ومقترح إنشاء محيطات عمل مشتركة أو شبكة ، مما يؤدي ، حسبه ، إلى رفع القدرات الفكرية للموهوبين ، فعند هذا المهندس توضع الثقة أولا في الأداة»[4] .

لعله بعد هذه اللمحة التاريخية الموجزة ، بجدر بنا أن نتساءل عن ماهية (النص المترابط Hypertexte) ، ورهاناته ؟ وأثره على الأدب وعلاقته بالنص ؟

II) - دراســة دلالــية / تــعاريــف :

إن مصطلح (Hypertexte) يتكون من مقطعين اثنين، الأول (Hyper) سابقة إغريقية، ترجمت

---

(1)-G.VIGNAUX :Op.Cit.

(2)-Voir: D.ENGLEBART:«Authorship provisions», in AUGMENT, IE.com Comproceeding, Spring, P465.

(*)-أبل:شركة أمريكية مقرها بكاليفورنيا،متخصصة في صناعة الحواسيب العائلية (Apple II,II_c ,II_e) والمهنية(ماكينتوش Macintosh) وقد أصبحت ثاني أكبر شركة عالمية لصناعة الحواسيب بعد IBM(International Business Machine).

(**)-بطاقة مترابطة:وسيط لنقل المعلومات تستخدم في معظم الحاسبات لإدخال التعليمات والمعطيات إلى الحاسب مباشرة أوبصورة غير مباشرة.(أندريه لوغارف:المعجم الموسوعي في الكومبيوتر والإلكترونيك،تر:عبد الحسن الحسني،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط2،1988،ص141.)

(3)- G.VIGNAUX :Op.Cit.

(4)-Ibid.

عادة بما – فوق au-dessus ،ما- بعد Au- delà، كما نجد في مصطلح Hypertexte ومشتقاته (وسائط مترابطة hypermédia ، وثيقة مترابطة hyper document، قاعدة مترابطة hyper base،فضاء مترابط hyperespace) ، وهي تحمل عدة معان :

- مفهوما كميا: كتلة من المعلومات.
- مفهوما يحمل معنى البنية: يشير إلى شبكة من النصوص.
- تـــعـــددية الأبـــعـــاد: بعدا ما ورائيا، بعد آخر، ما وراء النص[1].

كما تعبر هذه السابقة عن«المبالغة والإفراط الأكثر درجة ، وهي تدخل في تركيب الكثير من الكلمات العلمية والتقنية ، أما الجذر Texte فناتج عن اسم المفعول اللاتيني Textum ، والذي يعني نسخ Tresser، شبكة Entrelacer»[2].

وإذا تمعنا جيدا في «اشتقاق كلمة Texte ، فالفعل اللاتيني منسوج Texere مشتق من نسج فعل يحمل فكرة الروابط Liens ، فبدون الروابط لا تأخذ المواد النصية الخالصة شكلا،كالروابط التي تحققها اللحمة والسلسلة في النسج ، بمعنى آخر تعطي لها بنية ، تتحقق من مختلف مستويات تنظيم النص » [3].

وإلى هذا المستوى المعجمي الظاهر ، يجب أن نسجل أيضا أن هذا المفهوم « يعطي فكرة عن نص عبارة عن (وثيقة أو منتوج) متعدد الأبعاد multidimensionnels : هو ما فوق نص يدعو القارئ إلى الذهاب لما بعده ، نص (النص المترابط) يحتوي لمحة من الأفكار والمفاهيم ، أما بعده فيحتوي معلومات ، طرقا ، معاني ، يجب على القارئ أن يبحث عنها وينشئها. فحسب هذا،لا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار المواد المشكلة له(الكلمات،الجمل،الوثائق،الصور،الإشارات)لكن أيضا اللحمة والخيوط التي تنشئه وتنسجه(كالبنية التنظيمية للنص،وتنظيم مواده المعجمية والدلالية)» [4] .

أما من الناحية الدلالية ، فنلاحظ تباين التعاريف وكثرتها ، إلا أنها تتفق جميعا في تبنيها لمصطلحي (رابط Lien، عقدة nœud)، وهذا ما ستثبته التعاريف الآتية المنتقاة :

-يقدم لنا التعريف الأول (النص المترابط) على أنه « وثيقة معلوماتية مكونة من مجموعة معلومات متصلة فيما بينها بروابط ينشطها المستعمل»[5].

-أما كريستين بورقمان Christine BORGMAN وبروس هانسل Bruce HENSELL فيريان

(1)-H.GODINET:«hypertexte», in www.grenoble.Fr
(2)-Eve FEUILLEBOIS: Op.Cit.
(3)- H.GODINET: Op.Cit.
(4)-Ibid.
(5)-Ibid.

أن «وحدات معلومات النص المترابط تشكل شبكة. وإن نصا مترابطا لا يمكن إنشاؤه أو استشارته إلا بطريقة غير خطية»[1].

-يرى جين فرو نسوا روي Jean François ROUET أن « أنظمة النصوص المترابطة هي برامج تعطي عرضا غير خطي للمعلومة ، بوسيط هو الحاسوب . على النقيض من ذلك فالنصوص المطبوعة، تمتلك بنية خطية، و تسمح النصوص المترابطة للقارئ بالإبحار في المعلومة حسب حاجته»[2].

–أما الموسوعة الكونية، فتقترح هذا التعريف « نستطيع أن نعرف النص المترابط كنظام تفاعلي système interactifيسمح بإنشاء وتسيير روابط دلالية بين أشياء محددة في مجموعة وثائق متعددة الدلالات .polysémique بطريقة أكثر دقة، نتكلم عن النص المترابط حينما تكون المواضيع المتعددة الدلالات عناصر في نص ووسائط مترابطة.وحينما يتعلق الأمر أيضا بمواضيع ذات معنى أكثر عمومية ، على سبيل المثال صور ببعدين أو ثلاثة أبعاد ، مقاطع من صورة متحركة ، مقاطع صوتية ، وبطبيعة الحال نصوصا»[3] .

-يقول "جورج فــنيو" بعد أن يتساءل عن ماهية النص المترابط ؟: «عند المشتغل بالإعلاميات L’informaticien النص المترابط قاعدة من المعطيات يستطيع المستعمل أن يبحر فيها من معلومة إلى أخرى بلعبة روابط تجميعية بين مواقع المعلومات ، وإن مصطلح (نص مترابط) يعني نصا الكترونيا مكونا من كتل من النصوص مترابطة فيما بينها، بطريقة غير تتابعية، يمكن أن نستشهد بشبكة المعلومات . فهذا النوع من تقديم مجموعة نصوص يشكل قطيعة مع المقدمات النصية التقليدية للمعلومة، إذ يسمح للمستعمل باختيار مساره Parcours من مجموعة معطيات (نص، صورة، أو صوت...). كما يقدم كصفحات أو شاشات سهلة الاستيعاب بالنسبة لكل أنواع العلاقات، أو المقطوعات المناسبة للقارئ. فكل قارئ له الحرية أن يقرأ نصا عاديا على الورق بطريقة خطية أو غير خطية، بمعنى أن يقفز مباشرة إلى المقاطع الملائمة. وقارئ النص المترابط يحفظ هاته الحرية لكن على النقيض من قراءة كتاب ، فالقراءة الخطية من شاشة إلى أخرى ، ليست مرادفة لبنية أو تتمة . لأن قارئ النص المترابط مدعو لأن يسافر إلى عقدة جديدة، بسبب نوع خاص من العلاقات وليس لأنها الصفحة الموالية. إذا فقارئ النص المترابط وعن طريق التأثير المتبادل مدعو إلى التحول إلى مؤلف في كل مرة يتوجب عليه أن يربط عناصر المعلومة بطريقة دلالية.

(1)-Christine BORGMAN et Bruce HENSELL, in Bulletin of American society for Information science, n°=15, 1989, in www.grenoble.com
(2)-Jean Francois ROUET, these de Doctorat in science cognitives, 1994, in www.grenoble.com
(3)-Encyclopédie Universalis, in www.grenoble.com

وداخل كل نص مترابط ، وحدات المعلومة تسمى عقدا ،وهي تتلاءم مع شاشة حاسوب ، أو صفحة أو نوافذ على شاشة. وإن العقد والروابط هي العناصر المشكلة للنصوص المترابطة . وحسب هذا المفهوم، فمجموعة من العقد تسمى شبكة أو قاعدة معطيات، ولعبة الروابط تسمى إبحارا إذا كان الهدف المبحوث عنه معينا»[1].

-ويعرفه "جورج لاندوG.LANDOW" على أنه « نص مكون من كتل من النصوص وروابط الكترونية تربطها» [2].

وبطريقة أكثر عمومية نستطيع أن نقول إن نصا مترابطا هو: وثيقة عديدة مكونة من عقد معلومات متصلة فيما بينها بعلاقات. وقد تعددت التعاريف لأن الكلمة قد تعني في كل مرة :

أ-مفهوما: أي المجموع الكامن الممثل لاجتماع مختلف عقد المعلومات متعددة المدلولات، وهذا الاجتماع منجز بروابط متفاعلة.

ب-وسيلة إعلاميات، وبرمجة معلوماتية:إن مولد النص المترابط، الذي يسمح ليس فقط بإنتاج العقد بل الروابط أيضا.

جـــ-مادة(مركب) : بمعنى الوثيقة المترابطة نصيا ، والتي يستطيع فيها القارئ / المستعمل أن يبحر بواسطة عقد معلومات ، وينشئ روابطه الخاصة[3] .

لعله بعد هذه المفاهيم السابقة المستعرضة عن (النص المترابط) في محاولة لإدراك كنهه، يمكن أن نتفق رغم ذلك على نقطة جوهرية، ألا وهي، أن لب «النص المترابط الالكتروني» ما اصطلح عليه بـــ(العقدة، والرابط)، فما المقصود بهما في الثقافة الرقمية؟:

أ-العقدة nœud:

العقدة في الإعلاميات هي الوحدة الدنيا للمعلومة في النص المترابط، نتكلم أيضا عن الكتل[*]Blocs أو « الإطار Frame »أو «نص تمثلي»، وهذا إذا كنا نستند إلى مختلف النظريات المعرفية.

وكل تركيبة أو عقدة تستوعب مثاليا «فكرة Idée» واحدة ، ومفهوما ، أو موضوعا بإمكانه أن يتعلق بروابط أخرى بـــ (روابط Liens) هي طبيعيا قرائنه ،أو روابط أخرى تتوقف على اختيار

(1)-Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.
(2)-H.GODINET:Op.Cit.
(3)-Ibid.
(*)-الكتلة:هي مجموعة من المعلومات تشكل فريقا متجانسا عند نقل معطيات إعلامية،وتحدد أيضا جزءا متميزا أومستقلا بذاته لبرنامج يتعلق بالإعلاميات. (Voir : A. BELKAID : la micro informatique de A à Z,letre B, P412)

المستعمل[1].

وإن العقد المقترنة يمكن أن تكون أمثلة، تحضيرات أولية أو أفكارا جديدة. وإن دعامة عقدة معلومة يمكن أن تكون صفحة، شاشة حاسوب ، بطاقة ، جزءا من شاشة حاسوب يسمى نافذة[*]Fenêtre،أما إذا كانت المعلومة نصية فقط،فدعامة عقدة يمكن أن يكون مخططا،صورة حية أو متحركة،صورة عادية،مقطوعة من فيديو أو مقطوعة سمعية،أو أي عنصر خارجي آخر ككتاب مجسمMaquette ،...إلخ.وعقد المعلومة يمكن أن تكون من مختلف الأنماط: تعريفا،خواصا،مراجع،ملاحظات،رسومات،أمثلة،...إلخ.ومجموعة من العقد تشكل شبكة[**]Réseau، هاته الشبكة تتراسل مع بنية المادة أو الشبكة الدلالية للمستعمل. ومجموع العقد يشكل قاعدة معطيات(بيانات) في ذاكرة الحاسوب[2].

ب- الروابط بين العقد :

في نص مترابط أو وسائط مترابطة Hypermédia ترتبط العقد فيما بينها بروابط، فإذا اعتبرنا معلومة، يصبح الرابط هو الممر إلى معلومات أخرى متصلة بها، وعلى هذا، فمجموع الروابط يعطي بنيات للوثيقة. ويعين نوع العلاقة بين الروابط غالبا نصيا أو ايقونيا Iconiquement بواسطة مؤشرات مثل : نظرية الـــ ، قسم من ، آت من ، ذاهب إلى ، ... وكما أن المستعمل سيد الروابط التي ينشطها بواسطة الفأرة[***]، فشاشة الحاسوب لمسية ، وهكذا يتسنى للمستعمل مراقبة المعلومة التي يقدمها . ويمكن للروابط أيضا أن تصنع جسرا بين الوثائق، إما بين نصوص مترابطة أخرى، وإما بين عقد خارجية كصورة واردة من فيديو قرص Vidéodisque.

وفي برامج نصوص مترابطة ، تنشط الروابط الظاهرة غالبا بأزرار محددة بنص أو إيقونات . هذه الأزرار هي مناطق حساسة تؤسس تحديد الروابط المطلوبة، بإعطاء أمر بالدخول للمعلومة المرغوبة[3].

---

(1)-Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.

(*) -نافذة:في الإعلاميات عبارة عن مستطيل صغير تظهر عليه صور،أونص،أوأي رسالة،دون أن تمحى بقية الشاشة،وهي تستخدم بكثرة من طرف برامج اليوم في(معالجة نص،ألعاب،أعمال مكتبية،...)،لأنها تسمح بالعرض المتزامن لعدة أجزاء متمايزة دون الاستعانة بقوائم أولمسات خاصة للوحة المفاتيح. Voir : A. BELKAID : la micro informatique de A à Z,letre F,P127.

(**) -الشبكة:تقنية تسمح بوصل عدة حواسيب فيما بينها بمساعدة أسلاك،بخطوط هاتفية أوبروابط بساتل.تسمح الشبكات للحواسيب بتبادل المعطيات بطريقة فعالة وأيضا بتقاسم لواحق تعتبر أحيانا باهضة الثمن،ولا تسير إلا بآلة واحدة(على سبيل المثال طابعة ليزر)،لذا فالتقنية المستخدمة بالرغم من أنها معقدة(فلامعيار حقيقي بإمكانه التواجد في الإعلاميات)،فهي تسمح بتنفيذ وظائف معقدة في عدة حواسيب صغيرة،بطريقة أكثر فعالية من نظام كبير.(Voir : Ibid,letre R, P261)

(2)- Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.

(***) -الفأرة:كتلة متحركة توضع فوق دحاريج صغيرة تسمح لها بالتدحرج على مسطح،وبالتحكم في حركة مؤشر الشاشة،تربط بالحاسوب بخيط أوبصوت فوقي،وتسمح بانتقاء اختيارات بوضع المؤشر على الاختيارات المرغوبة فيه بالضغط على واحدة من الأزرار لتنفيذ الاختيار. هاته اللاحقة تسمح بإنقاص مدة استخدام لوحة المفاتيح برفع سرعة استخدام البرنامج.

(Voir : A. BELKAID : la micro informatique de A à Z,letre S, PP.272-273)

(3)- Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.

وكل وثيقة منظمة على الأقل بنوعين من الروابط: روابط مرجعية L.Referentielles و روابط تنظيمية L .Organisationnels:

ب-1/ الرابط المرجعي الموحد أو ثنائي الاتجاه L.Bidirectionnel:

وهو الذي ينشئ العلاقة بين عنصر مسجل في عقدة وعنصر مرجعي مسجل في عقدة المرسل إليه، والحركة التي تتم بين هذه العقد قد تكون ذات اتجاه دوراني .

ب-2/ الرابط التنظيمي:

كما يدل عليه اسمه يمس بنية أو هيكل نص مترابط مصنوع على شكل شجرة، فالعقدة الأصل (تعريف مثلا) تتصل برابطة تنظيمية مع عقدة فرع هي بمثابة (مثال أو تطبيق). والعقدة هي قاعدة الإبحار[*] navigation الذي هو أكثر حرية ، حسب نوع الروابط .

وتعين الروابط على شاشة الحاسوب بواسطة :

- زر يمكن معرفته بأيقونة أو بدونها.
- بعلامة في النص .
- بتعليمة عامة دون علامة خاصة[1].

III)النص المترابط ونظرية الأدب(آفاقه المستقبلية) :

يعد "جورج ب.لاندو George.P.Landow" من الباحثين الأوائل ، الذين لاحظوا وجود نقاط تشابه كثيرة ، وقواسم مشتركة عديدة بين النص المترابط والنظرية الأدبية المعاصرة ، وقد كان اهتمامه بهذه التقنية واضحا ، إذ نشر عدة كتب ومقالات ، خصصت كلها لتتبع مسار هذا التفاعل والتقارب الذي حصل بين الأدب والإعلاميات [**].

لكن خصوصا مع مؤلفه الأخير"نص مترابط: تقارب نظرية النقد المعاصر والتكنولوجيا"، الذي ظهرت منه نسخة ثانية سنة 1997 م، تحت عنوان" نص مترابط2.0 "، والتي تميزت باقتراح دراسة أولى معمقة عن الروابط التي تنشأ بين نظرية الأدب ومفهوم النص المترابط[2]، تقول الباحثة الكندية

(*)-الإبحار:يعني تنقل الزائر داخل نظام معلومات على شبكة الانترنيت في بنك معطيات.(ينظر:أندري لوغارف،المعجم الموسوعي في الكومبيوتر والإلكترونيك،ص331).

(1)- Voir : G.VIGNAUX :Op.Cit.

(**)-من هذه الكتب نذكر:الوسائط المترابطة والدراسات الأدبية Hypermédia and litérary studies 1991، الكلمة الرقمية:نص ركز البرمجة في الإنسانيات(مؤلف أنجزه بالاشتراك مع بول دولاني Paul DAULANY) The digital Word :Text based computing in the humanities 1993،مافوق/نص/نظرية Hyper/Text/theory،نص مترابط:تقارب نظرية النقد المعاصر والتكنولوجيا : Hypertext The convergence of contemporary critical theory and technology 1992.

(2)-Voir : Sophie MARCOTTE : «George Landow et la théorie de l´hypertexte», in www.astorlabe.com

"صوفي ماركوت Sophie MARCOTTE " في هذا الصدد ، في مقال لها بعنوان "جورج لاندو ونظرية النص المترابط" : « إن لاندو من الأوائل الذين اقترحوا تعريفا لمصطلح النص المترابط وخطوا أصوله . لكن مما يتضح أكثر من أعماله هو الفكرة التي طورها حول الروابط التي تجمع النص المترابط ونظرية الأدب : مموقعا هذه الفكرة التي توسعت في أعمال بارط ، دريدا ، فوكو ، باختين ، ودولوز Deleuze وقاتاري Guattari ، إذ يتعلق الناقد ليثبت بأي طريقة يستلزم النص المترابط "إعادة تشكيل Reconfiguration" النص ، وأدوار المؤلف والقارئ ، وسير الكتابة ... فالنص المترابط-حسبه-يضع موضع تساؤل:نظام الحكي،فالقارئ يصبح من بعض النواحي مؤلف النص الذي يقرأه،كما يتطرق للأثر الحاسم لتكنولوجيا الإعلاميات- كـــ(النص المترابط)- على تدريس الأدب، وعلى الإبداع الأدبي، وعلى حقوق المؤلف»[1].

فلو أخذنا "ر.بارط" على سبيل المثال ، فهو في تعريفه للنص ، يقول في كتابه "هسيس اللغة" : « إننا نعرف أن نصا ليس سطرا من الكلمات ، ينتج معنى وحيدا ، هو في جانب منه معنى لا هوتي (....) ولكنه فضاء ، لأبعاد متعددة ، أين تتزاوج وتتنازع كتابات مختلفة ، دون أن يكون أي منها أصيلا : النص نسيج لاستشهادات ، ناتجة عن ألف منبع من منابع الثقافة»[2].

كما يقول أيضا في س/ز : «في هذا النص المثالي ، تتعقد الشبكات وتلعب فيما بينها ، بدون أن تزيح إحداهما الأخرى ، هذا النص مجرة من الدوال ، وليس بنية من المدلولات ، لا توجد له بداية ، إنه قابل للعكس ندخله من عدة مداخل دون أن يكون أحدها بالتأكيد رئيسا (...) من هذا النص المتعدد بالتأكيد يمكن أن تؤخذ أنساق المعنى»[3].

انطلاقا من التعريفات السابقة ، ومن المصطلحات الموظفة فيها ، يجزم "لاندو" أن «فكرة الشبكة المترابطة في تعريف النص المترابط ترجع خصوصا إلى التأملات التي حاول بارط تطويرها في س/ز 1970 كما أن هذا النص "المثالي Idéal" الموصوف من طرفه سيصبح من المحتمل مسمى بالنص المترابط في لغة الإعلاميات »[4].

وأكثر من هذا، "فبارط" يعرف النص كنسق دون نهاية ولا مركز ، وهو ما يتبع – حسبه- مبادئ النظرية المترابطة نصيا في حد ذاتها[5].

أما عن القراءة ، وهي الفكرة الثانية التي استرعت انتباه "لاندو" ، فقد كان رهان "بارط" أن يصنع

---

(1)-Op.Cit.
(2)-Roland BARTHES : le bruissement de la langue, Edition du Seuil, 1984, P67.
(3)- Roland BARTHES : S/ Z, Edition du Seuil, 1970, P12.
(4)-George P.LANDOW: Hypertexte 2.0, Johns Hopkins University Press, 1997, P25.
(5)-Ibid, P25.

قارئا ليس مستهلكا فقط ، لكن منتجا للنص من بعض النواحي ، وهذا ما عبر عنه بمقولته الشهيرة السابقة الذكر «موت المؤلف» ، فموت هذا الأخير – حسبه – كفيل بأن يحرر القارئ لينطلق مساهما في فك شفرات النص ،يقول"بارط" : «على الرغم من أن إمبراطورية المؤلف لا تزال مهيمنة جدا (لم يعمل النقد الجديد في الغالب إلا على مساندتها) ، فإن بعض الكتاب ومنذ أمد بعيد حاولوا أن يقوضوا أركانها . ففي فرنسا كان"ملارميه" دون شك الأول ، من رأى وتنبأ بإسهاب بأهمية إبدال اللغة في حد ذاتها مكان ذاك الذي اعتبر إلى هذا الوقت مالكا لها ، فبالنسبة إليه ، كما هو بالنسبة إلينا أيضا ، اللغة هي التي تتكلم ، وليس المؤلف ... فشعرية ملارميه كلها تقوم على حذف المؤلف لفائدة الكتابة (ويكون ذلك بإعطاء القارئ مكانه)»[1] .

تقول" صوفي ماركوت" استكمالا لملاحظاتها السابقة : «مرة أخرى يأخذ لاندو هذه الفكرة ، ومن خلالها يصر على أن القراءة تضئ النص مبعدة بطريقة زلزال بسيط كتل الدلالة التي لا تستوعب القراءة إلا الطبقة الملساء منها ، ملتحمة شيئا فشيئا بأول الجمل ... وبالطريقة نفسها ، فقارئ النص المترابط يتحول من« شكل» لآخر ، ومن« كتلة» معنى إلى أخرى ، ومن« جزء Fragment » إلى آخر ، فيتأتي هكذا إعادة تشكيل معنى لمن يقرأ شيئا بعد شيء ليتقدم في المسار الذي اختار أن يقتبسه»[2].

وبالمثل يعتبر "جاك ديريدا (1930-2004) Jaques DERRIDA" من الذين طرحوا تأملات حول النص تلتقي في بعض النواحي مع ما يسمى بـــ(النص المترابط) ، فهو حسب "لاندو" غالبا ما يلجأ في مؤلفاته إلى مصطلحات معينة كـــ: شبكة ، ترابطات ، نسيج Toile ، ويمر خصوصا على قضايا انفتاح النص والتناص ، كما أن مشروعه الذي أقامه يؤسس في مجمله على مفاهيم تقويضية تفكيكية، نذكر منها :

الاختلاف(الإرجاء) Différence – نقد التمركز حول العقل Logo centrisme –علم الكتابة Grammatologie – الحضور والغياب Présence and absence – التكرارية Iterability- الأثر Trace-التشتيت(التذرية) Dissémination...إلخ[3].

وإذا استعرضنا مفهومه للتشتيت «فهو يأتي لغويا من الانتشار السلالي (من سلالة ونسب)،أوكأن يبذر المرء بذورا أو يشتتها وينثرها. كما أن للفظة علاقة وطيدة بالتناسل والنسب، أما كمصطلح، فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر المتناثر ليس

(1)-Roland BARTHES : le bruissement de la langue, PP.46-47.
(2)-Sophie MARCOTTE : Op.Cit.
(3)-ينظر:عبد الله إبراهيم:المركزية الغربية، م.ث.ع،ط1،1997.

شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث متعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويتسم بالزيادة المفرطة»[1].

عن هذا المفهوم تقول "صوفي ماركوت": «إنه يذكرنا بطريقة ما ، بتعريف النص المترابط ، بهذا المعنى فحدود النص والعلاقات التي يحدثها مع ما يسميه "ديريدا" «خارجهSon dehors» هي موضع تساؤل»[2].

وتمضي "صوفي ماركوت" في استعراض آراء "لاندو" ، وهو يرصد كيفية حدوث هذا التقارب بين الأدب والإعلاميات ، فتتحدث عن "ميشيل فوكو" ، الذي تراه هو الآخر ممن جسدوا هذه النظرة ، وبخاصة في كتابه "حفريات المعرفة Archéologie du savoir" ، الذي يتصور فيه النص بمصطلحات الشبكة والروابط ، فحسبه «الكتاب يؤخذ في نظام إحالات إلى كتب أخرى ، ونصوص أخرى ، وجمل أخرى ، إنه عقدة في شبكة ... والكتاب قسم من شبكة مشكلة من مروحة واسعة من الملاحظات والتفسيرات والأصناف والقواعد والتصنيفات المتناقضة»[3]،كما يقول أيضا:« ولا وجود لملفوظ لا يفترض وجود ملفوظات أخرى»[4].

هاته الملاحظة الأخيرة قادت" لاندو" إلى الاستنتاج بأن النص المترابط يتداخل مع التناص ، وكأن الإبحار في نص مترابط يجعل القارئ يدرك التناص لا شعوريا[5].

ورغم هذه الشواهد الملموسة، فإن الباحثة ترى في آرائه نوعا من المبالغة والتضخيم، فهي من خلال تركيزها خاصة على كتابه "نص مترابط 2.0" تجزم بأن التقاربات التي حددها "لاندو" بين النص المترابط ونظرية الأدب المعاصرة ، تحتاج أحيانا إلى مناقشة ، ومن جملة النتائج التي توصلت إليها ، وناقضت بها توجهه نذكر على سبيل المثال:

-إن "رولان بارط" حسبها أعلن نظريته حول النص قبل تكاثر الحواسيب ، وخاصة أيضا قبل أن تصبح الحواسيب وسائط لنشر النصوص .

- إذا كان "بارط" في نظريته للنص يقترح بعض الاعتبارات والمفاهيم ، التي يمكن أن تتبع في نظرية النص المترابط ، فهذه الأفكار تبقى صعبة التصور مستقلة عن طريقته في النشر ، فالحاسوب لا يشكل جزءا من المتغيرات المعتبرة من طرف "بارط" في تشكيل نظريته للنص والقراءة .

- وبخصوص "جـــ.ديريدا" ترى أنه يجب أيضا توخي الحذر ، وعدم تضخيم الروابط بين النظرية

(1)-ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،م.ث.ع،ط2،2000،ص66.

(2)-S.MARCOTTE:Op.Cit.

(3)-Michel FOUCAULT : l´Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, P34.

(4)-Ibid, P131.

(5)-Voir: George P.LANDOW: Hypertext 2.0, P25.

الديريدية Dérridéenne ونظرية النص المترابط ، رغم أن "ديريدا" يلجأ كثيرا إلى مصطلحات تظهر محيلة فورا إلى النظرية المترابطة نصيا – كـــ : «شبكة»، «نسيج»، «رابط»- وهي التي يصر عليها "جـــ.لاندو" ، فإنه يجب أن ندرك أن الفيلسوف كان مهتما خاصة بالكتابة من وجهة نظر الحالة العامة لـــ « عدم الثبات Indécidabilité»الذي -حسبه- يسبق النص ، وحسب هاته الرؤية لا يصبح النص المترابط إلا شكلا من أشكال الكتابة .

- ترى أيضا أنه يجب ألا نلحق دون تمحص لفكر"جـــ. ديريدا" وجود شعور بـــ «الحرية» يتكون لدى القارئ عندما يتصفح هذا النص« المتفجر» ، و« المتعدد الاتجاهات»،والذي يعلن عنده ما يسمى بالنص المترابط .

- كما أنها توصلت إلى أن نصوص" لاندو" غير محيطة بالنص المترابط ، فهذه الروابط المقامة بينه وبين نظرية الأدب تظهر أحيانا« مفتعلة» . يبقى فقط أن الفكرة العامة المقترحة من طرف "جـــ. لاندو" مهمة حينما يصل إلى وضع النص المترابط من بين النظريات الكائنة مسبقا ، وتسجيلها في بانوراما النقد المعاصر ، فقلة هم الذين يتجاسرون على الشك بصراحة في «نظرية التقارب T. de la convergence» المقترحة من طرف "لاندو" ، الذي أصبح بالنسبة للنقاد الذين يهتمون بقضية النص المترابط كـــ «أستاذ فكر».

وإن أعماله لها نفس منحى اتجاه أمريكي واسع يسعى إلى إلحاق النص المترابط بالأدب ، واثبات أنه قبل ظهور الإعلاميات ، أدرك الأدبيون مسبقا ، بطريقة ما ، النص كنص مترابط[1].

كما يذهب المفكر والناقد المغربي" د. سعيد يقطين" أيضا إلى تبني أفكار "صوفي ماركوت" ، غير أنه يخفف من حدة مبالغتها بصدد المقارنات التي أقامها "لاندو" بين الدارسين السابقين والنص الالكتروني، فيقول : «نرى من وجهتنا أنه ليس فيما أقره لاندو أي مبالغة ، لأن الحقبة البنيوية وامتداداتها جعلت النص محور اهتمامها ، وقتلته ، كما يقال ، بحثا وتنظيرا ، وتنقيبا . كما أن الدراسات والأبحاث التحليلية الجزئية ، التي رصدت أدق تفاصيل أنواع النصوص المختلفة ، قديمها وحديثها ، ومن خلال مختلف الاختصاصات ... لم تتحقق في أي من الحقب السابقة ...لذلك لا غرابة أن نجد هذه السمات التي تم رصدها شديدة الصلة بما نجده في النص الالكتروني»[2].

ب- *النص الشبكي السيبرنص Cybertexte :*

أما ثاني مفهوم تمخض عن علاقة الأدب بالإعلاميات، فهو«النص الشبكي» الذي يعد من بعض

(1)-Voir : Sophie MARCOTTE : Op.Cit.

(2)-سعيد يقطين:من النص إلى النص المترابط،ص.ص125-126.

النواحي تطويرا للنص المترابط، فما «النص الشبكي» ؟

بداية نلاحظ أن هذا المصطلح الأجنبي يتكون من مقطعين اثنين الأول Cyber والثانيTexte. بديهيا سنبحث عن معاني السابقة الأولى، وذلك بربطها بمجال الإعلاميات فقط، فنصل إلى بعض هذه النتائج:

1- Cyberجذر يصف كل ما هو في اللحظة التي يكون فيها على صلة مع الإنترنيت ومع الشبكات التفاعلية متعددة الوسائط لمستقبل سنة 2000. ومن الكلمات الناتجة عنها، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: cyberespace , cybercafé, cybérie, cybérien , cybermonde: cybernaute , cybernétique, cyberpunk, cyberspace, cybionte.

2-تاريخيا :Cyber مجموعة آلات من النوعية رقابة داتا Control DATA، بحيث إن داتا كلمة إنجليزية استخدمت في سنوات 1970و 1980 بمعنى مجموعة معطيات عددية أوغيرها1980[1].

أما عن استخدامات «نص شبكي» واشتقاقاته ، فهو :

- كلمة دخيلة جديدة تستخدم أحيانا لتعني الأدب الالكتروني ،أو الأدب الناتج على الويب web.

-النص الشبكي هو مجموعة من التأملات حول الأدب الالكتروني ، مركزه فرنسا بمخبر فقرة Laboratoire paragraphe ، جامعة باريس 08، يديره جين كليمون .

- هو اسم لمؤسسة كندية متخصصة في التحرير والترجمة والمراجعة[2].

وإذا كان النوع الأول من أنواع النصوص الإلكترونية ، وهو «النص المترابط» قد اقترحه "تيد نيلسون" سنة 1965، فإن النوع الثاني طرحه إلى الوجود الباحث "إسبن آرسيث Espen Aarseth" في كتابه "النص الشبكي : تأملات حول الأدب الصعب1997" ، ويعرفه على أنه نصوص تتضمن حسابا في إنتاجها الكتابي. وهكذا فإن النص المترابط الخيالي الذي يربط مختلف العقد هو أدب صعب لكن ليس نصيا شبكيا. وهذا يتطلب جهدا غير تافه ليعبر القارئ النص، لأن القارئ يجب أن يختار أي عقدة للمواصلة. لكن وجود وصلة وعند النقر عليها ، سوف يؤدي دائما إلى العقدة نفسها.

ونظرا لصعوبة هاته النوعية من النصوص المسماة بـــ (الشبكية) ، فقد ربطها "آرسيث" بما أسماه «الأدب الصعب»، الذي يتطلب «جهودا غير عادية»لعبور النص ،هذا الجهد يجب أن يكون خارقا للعادة ؛ أي إنه يجب أن يتألف من أكثر من مجرد قراءة واحدة عن طريق تحريك الأعين على طول خطوط النص،أوطي الصفحات وتفسير المرء ما قرأ عقليا. وهو مستمد (أي الأدب الصعب) من

(1)-Voir : www.infoclik/dico/c/cyber.html
(2)-Voir : wikipédia l´encyclopédie libre.

الكلمة اليونانية ergon بمعنى « العمل»،و Hodos بمعنى «الطريق»؛ ولهذا فمن البديهي أن هناك مجهودات لازمة لتمكين القارئ من عبور النص ، وجعل المعنى مفهوما[1].

لعله بعد هذا «الإبحار»البسيط في هذا الفرع المعرفي-المعلوماتية الأدبية- يمكننا أن ننوه ، بالإضافة القطعية والحاسمة لهذا البعد الجديد(النص المترابط،النص الشبكي) ، الذي أضيف إلى مجال العلوم الإنسانية ، والذي أبرز دور المعلوماتية في هذه المنطقة ، التي تتداخل في مستويين اثنين ، رقمنة numérisation النصوص والوثائق، وكذلك روابط النصوص المترابطة.

وإن رقمنة النصوص غيرت بعمق دور النص وأحدثت ثورة ، هاته الثورة اعتبرت من طرف بعض المؤرخين للكتاب، كـــ "روجيه شارتيه Roger CHARTIER" ذات وقع أكثر من الذي أحدثته الطباعة في عصر النهضة ، فقد صار بالإمكان القيام بعمليات لم تكن ممكنة ، أو هي قليلة الحدوث مع الطباعة ، يمكن أن نعطي مثالا حيا عن الدول التي استفادت من هذه التكنولوجيا وسخرتها للجميع ، بالمكتبة الوطنية الفرنسية (BNF) التي وصلت أماكن مقاعد الدراسة بحواسيب يمكن بفضلها للباحث أن يصل إلى نصوص مرقمة ويستخدمها ، مستهدفين في ذلك تشجيع ما أسمي بـــ «التعليق الحركي L’annotation dynamique» ، تحت هذه التسمية نصف عددا من العمليات التي يسهلها الحاسوب، كـــ:

تأليف مدونة، البحث في صلب النص، تعدد النوافذ، تسجيل نصوص بمساعدة إشارات الكترونية، القص واللصق...إلخ ، أكثر من أي وقت مضى أصبحت القراءة غير قابلة للفصل عن الكتابة[2].

يقول "جـــ . كليمون" مؤيدا أهمية هذه التقنية الجديدة في طي المسافات وصهر الأزمنة : « من الآن فصاعدا ، بنقرة خفيفة على الفأرة ، يصبح بالإمكان أن نصل فورا إلى النصوص التي ربط بها نص معين ، و النتائج لذلك متعددة . فمن جهة فورية العلاقات تسمح بتوظيف واقعي لبعض الوسائل المستعملة عادة بقلة لأنها غير مريحة (من يتحمل مشقة قراءة كل بدائل المنشورات العلمية ؟) ، ومن جهة أخرى ، فالتنظيم التسلسلي للنص الرئيسي والنصوص التابعة له يمكن أن يتغير ، كمثال على ذلك ، نص مستدعى من طرف ملحوظة يمكن بدوره أن يحتوي تناصاته ، وموقعته في سياق إنتاجه واستقباله وتنميته بالرجوع إلى المحيط الذي سبق خلقه»[3] .

(1)-Voir : www.encyclopédie.worldvillage.com
(2)-Voir : J.CLEMENT :Op.Cit.
(3)-Ibid.

ثانيا -مفهوم التعلق النصي في التكوينية النصية(عند جـــ.جينيت):

إننا بعيدون كل البعد عن استقصاء كل الطرق المفتوحة من طرف الدارسين الرواد "للنص المترابط" ، الذين يهدفون من بعض النواحي إلى مماثلة عمل الفكر البشري ، وإذا كان هذا الأخير يهتم جوهريا بالقراءة La lecture ، فإن بعض الباحثين في مختلف المجالات حاولوا تطبيقه على الكتابة ، نذكر منهم الشعري الفرنسي "جيرار جينيت" ، الذي كان له باع طويل في هذا الميدان ، فقد اقترح لحسابه الخاص مصطلح (Hypertextualité)- وذلك في كتابه أطراس سنة 1982- وهو فرع من مصطلح المتعاليات النصية، الذي يجمع بين طياته أنواعا أخرى من العلاقات، وهي: التناص ، النص المصاحب ، النصية البعدية ، النصية الجامعة .

وقد استفاض"جـــ. جينيت" في شرح كل نوع على حده ، مع إعطاء أمثلة توضيحية عنه ، غير أنه خص «التعلق النصي» بوقفة مطولة ، إذ يكاد مضمون كتابه "أطراس" يتحدث عنها ، وعن أنواعها المختلفة ، رغم تأجيله المتعمد لها ، يقول في هذا الصدد :

«لقد أجلت عمدا الإشارة إلى النوع الرابع من أنواع علاقات المتعاليات النصية؛ لأنه هو وحده الذي يشغلنا مباشرة هنا. إذن هو الذي سأعيد تسميته من الآن فصاعدا بـــ L'hypertxtualité.وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا بB(الذي أسميه- طبعا- نصا لاحقاHypertexte) بنص سابق عليه أ A (الذي أسميه طبعا نصا أصلا Hypotexte).الذي يتطعم بواسطة النص السابق بطريقة تخالف طريقة الشرح، ويتطعم كما نرى من الاستعارة métaphore ومن التحديد بالنفي، ولذا فإن هذا التحديد مؤقت كليا»[1].

ونظرا لصعوبة هذا النوع ، يمضي في شرحه بطريقة أخرى ، يقول في الفقرة نفسها : «لأجل تناوله بكيفية أخرى ، نطرح مفهوما عاما للنص في الدرجة الثانية (أتنازل عن البحث عن سابقة تجمع في الوقت نفسه hyper وما وراء Meta، لأجل استعمال انتقالي أيضا)، أو النص المشتق من نص آخر موجود من قبل ، وهذا الاشتقاق Dérivation ربما يكون من نسق وصفي ثقافي،أوما وراء نص métatexte (كقولنا على سبيل المثال إن صفحة ما من كتاب شعرية أرسطو Aristote «تتحدث»عن نص أوديب ملكا Oedipe Roi) وقد يكون من نوع آخر ، في حين أن بB لا يتكلم إطلاقا عن أA ، لكن لا يستطيع مع ذلك أن يبقى كما هو بدون أA وهو ينتج في نهاية العملية ، التي أنعتها مؤقتا أيضا بالتحويل Transformation»[2].

(1)-G.GENETTE : Palimpsestes, P.P12-13
(2)-Ibid, P13.

إذن، فجوهر هذه العلاقة هو عملية الاشتقاق ، التي تختلف نتائجها ، إذ قد يكون الناتج ما أسماه "جينيت" في بداية بحثه بالتحويل ؛ فالانياذة[*] L'Énéide لفيرجيل وعوليس Ulysse لجيمس جويس نصوص لاحقة لنفس النص السابق الأوديسة Odyssée للشاعر الإغريقي هوميروس[1].

غير أن التحويل الذي يتم في الحالتين السابقتين ليس له نفس الدرجة ،فـــ«التحويل الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس يمكن أن يوصف (بجفاء كبير) بأنه تحويل بسيط أو مباشر : وهو الذين يقوم على نقل حدث الأوديسة إلى دبلن Dublin القرن العشرين . وإن التحويل الذي يقود من الأوديسة نفسها إلى الانياذة هو أكثر تعقيدا أوغير مباشر ، رغم المظاهر الخارجية (والقرب التاريخي الكبير)، لأن فرجيل لا ينقل حدث الأوديسة من أوجيجيا Ogygie إلى قرطاجة Carthage ومن ايثاكا Ithaque إلى لاتيوم Latium : إنه يحكي قصة أخرى (مغامرات إيني Enée، وليس عوليس) ... محاكيا هوميروس»[2]، وفي هذه الحالة نتعرف على النوع الثاني الناتج عن عملية الاشتقاق: أي المحاكاة Imitation.والمحاكاة هي بدون شك تحويل أيضا ، لكن بأسلوب أكثر تعقيدا ، لأن – لكي نقول هذا أيضا بطريقة أكثر اختصارا – الأمر يتطلب شرطا أوليا لتكوين نموذج كفاءة أجناسية (ندعوه ملحمي Epique) مقتطف من تلك الكفاءة الفردية التي هي الأوديسة (واحتمالا من بعض الأعمال الأخرى) ، وقادر على توليد عدد غير محدد من الكفاءات المحاكية ... ، قد يكفي فعل بسيط وآلي (ننزع ببساطة بعض الصفحات : إنه تحويل اختزالي)لتحويل نص ما، أما محاكاة نص فتستوجب بالضرورة اكتساب تحكم جزئي على الأقل في بعض الميزات التي اخترنا أن نحاكيها ، فمما ترك فيرجيل خارج مجال محاكاته ، كل ما لا يمكن فصله عن اللغة اليونانية عند هوميروس[3].

غير أن " جينيت " يعود ويستدرك مرتئيا أن صور تعلق عوليس والإنياذة بالأوديسة لا تتم بهذه البساطة المبالغ فيها ، فـــ" جويس " يقتطع ترسيمة الحدث والعلاقة بين الشخصيات ، ثم يعالج ذلك بأسلوب مختلف تماما ، أما فيرجل فيقتطع أسلوبا معينا ثم يطبق ذلك على حدث آخر، وبأكثر تحديد : جويس يحكي قصة عوليس بطريقة مختلفة عن طريقة هوميروس ، وفيرجيل يحكي قصة إيني بطريقة هوميروس ، فهي تحويلات تناظرية وعكسية»[4].

يلاحظ أن "جـــ. جينيت " بعد أن ميز بين علاقتي الاشتقاق(التحويل،المحاكاة)،عاد ليثبت في النهاية

(*)-الانياذة:ملحمة وطنية شعرية لفيرجيل تتكون من 12 نشيدا،تحكي قصة خروج الطرواديين وتأسيس روما.وهي محاكاة دقيقة لملحمتي الشاعر هوميروس الإلياذة والأوديسة.

(1)-Voir : G.GENETTE : Palimpsestes, P13.
(2)-Ibid, P14.
(3)-Ibid, P.P13-14.
(4)-Ibid, P14.

أن« النص اللاحق هو كل نص مشتق من آخر سابق عليه بالتحويل البسيط (نقول من الآن فصاعدا بكل اختصار تحويل فقط) أو بالتحويل غير المباشر: نقول محاكاة Imitation»[1].

وذلك وفق الجدول التبسيطي الآتي :

∧	الاشتقاق	
التعلق النصي	تحويل (تحويل بسيط أو مباشر)	محاكاة

وعلى كل حال ، فإن عملية (المحاكاة) معروفة في الثقافة الغربية منذ القدم ، حتى وإن تناولها هذا الشعري بنظرة جديدة ، فـ«حتى القرن الثامن عشر،كان الأدب الغربي في حقيقته محاكاة ، فعند القدماء وحتى القرون الوسطى ، كان الإبداع يعتبر عيبا ، إذ إن تناول اللاحقين مواضع عقيمة ، وأفكار عبر عنها سلفا من طرف مؤلفين أكثر قدما والمحاكاة الأسلوبية تبدو عادية ، لذا قرر فيرجيل كتابة إلياذة لاتينية Iliade latine مستلهما الأنيوس Ennuis، وفي القرن السابع عشر (حدث أول صراع بين القدماء والمحدثين ، حول صلاحية أدب مؤسس على المرجعية والمحاكاة) فاستقى جون دي لافونتان Jean de la Fontaine مواضيعه من فيدر Phèdre ، أما راسين عاود زيارة يوربيد Euripide، في حين أن موليير Molière أعاد قراءة بلوت Plaute، أما كورناي Corneille اهتم بالأدب الإسباني ، على كل حال ، إذا كان الاقتراض emprunt من مؤلفين قدماء أو غرباء مستحسنا، ومطلوبا كشكل من أشكال "الفتح الأدبي" ، فإن الاقتراض من المعاصرين أو المواطنين والتعيين الخاطئ (إرادي أو لا إرادي) لنص لهذا المؤلف أو ذاك كانا دون اعتبار»[2].

زيادة على ذلك ، ولإضفاء مزيد من البسط والتوضيح ، يلجأ "جينيت" إلى أمثلة معروفة ومتداولة في الثقافة الفرنسية ، ليشرح أكثر المقصود بعلاقتي التحويل والمحاكاة ، فيقول :

« لنفرض أن نصا أدبيا (أو شبه أدبيPara Littéraire) بسيطا كهذا المثل:الزمن معلم كبير Le temps est un grand maître،يكفي لتحويله أن نعدل بأي طريقة كانت أيا من مكوناته،كأن نحذف حرفا فأكتب: Le temps est un gran maître،لقد تحول النص«الصحيح » بطريقة شكلية خالصة إلى نص «غير صحيح»(فيه خطأ إملائي،وهو إسقاط حرفdمن آخر كلمة grand) ؛ وإذا بدلت حرفا بآخر فقلت مثلما قال بالزاك BALZAC على لسان مستغريس Mistigris: الزمن نحيف طويل Le temps est un grand maigre.إن تبديل حرف يؤدي إلى تبديل كلمة ، فينتج معنى جديد،مما

(1)-Op.Cit, P16.
(2)-Voir : «Imitation», in Collection Microsoft ®Encarta 2005

يغير معنى المثل، وهكذا دواليك.

أما المحاكاة فشيء آخر تماما: إنها تفترض أن أجد في ملفوظ ما طريقة ما (طريقة المثل السابق مثلا). لنقل بتسرع ،وعلى سبيل التمثيل ،إنها طريقة تتميز بالاختصار،وبالتأكيد القاطع والاستعارية، ثم أعبر بتلك الطريقة عن رأي آخر،قد يكون شائعا أم لا،كأن نقول :كل شيء بحاجة إلى زمن،ومن هنا ينشأ مثل آخر جديد : باريس لم تبن في يوم واحد.يلاحظ هنا بشكل أفضل أن العملية الثانية(المحاكاة) أكثر تعقيدا وأقل مباشرة من الأولى»[1].

إذن،فالتعلق النصي بشقيه(التحويل والمحاكاة)«قدم فائدة كبيرة للنصوص الأدبية،إذ إنه يمنح ثراء لا نظير له لأي نص : فكل نص لا حق يمكن أن يقرأ في حد ذاته هنا والآن hic et nunc بدون الإحالة إلى مرجع واحد ،إنه يحتوي بالتأكيد دلالة كافية ،لكن هاته الدلالة ليست قطعية مطلقا ؛فالنص اللاحق غامض ،بمعنى يمكن أن يقرأ في الوقت نفسه في علاقاته مع مختلف النصوص السابقة hypotexte إنه يشكل إذن موضوعا يمتلك درجتين ،حيث يتموضع نص على آخر : إن النص اللاحق هو اختياريا طرس (رق) ،فبهذه العلاقة التي تربطه بماضيه يكون رابحا دوما حتى وإن لاحظنا أن هذه الفائدة ذات طبيعة سلبية،لأن«وحدة النص L'unité du texte»عوضت بـــ«ترميق النص اللاحق Le bricolage de l'hypertexte»،فهذا الهجين الطارئ يدعونا إلى قراءة علائقية،تحرك دوما المؤلفات القديمة في إطار معنى جديد ،فالنص اللاحق يعطي متعة مركبة للنص ويدعونا إلى قراءة لعبيه . L Ludique وإلى لعبة أبحاث»[2].

وقد اعتبر "جـــ.جينيت" في بداية عمله أنه كان يود أن يقصر بحثه على الأجناس التي هي لوحدها تعلقات نصية رسميا (دون المعنى الحرفي للكلمة بطبيعة الحال) ،كالمحاكاة الساخرة Parodie التنكر Travestissant ،والمعارضة Pastiche. وصرفته أسباب ،وبأكثر دقة أقنعته بأن التحديد السابق غير قابل للتطبيق ،ومن هنا توصل إلى نتيجة مفادها ،أنه مجبر أن يذهب بصفة محتومة أبعد من ذلك ،مبتدءا من تطبيقاتها الظاهرة ثم متجها نحو أقلها رسمية،مع أن أي مصطلح Terme يستخدمه لا يعنيها كما هي[3].

أنواع التعلق النصي:

I) - المحاكاة الساخرة(الباروديا ،المحاكاة الهزلية)والتحريف الهزلي :

بداية نقول، إن كلمة محاكاة ساخرة، تتكون من مقطعين:الأول Ôdé بمعنى الغناء ،والثاني Para

(1)-G.GENETTE : Palimpsestes, PP15-16.
(2)-Eve FEUILLEBOIS : «l´intertextualité comme méthodes de critique littéraire», in Monde Iranien UMR 7528-CNRS, Sorbonne nouvelle, Inalco, EPHE
(3)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P19.

أي على «امتداد»،« بجانب»،وعلى هذا تصبح الباروديا فعل الغناء أو الإنشاد بجانب ،لكن الغناء خطأ أو بصوت مختلف ،بمعنى مخالف ،أو الغناء بنبرة مختلفة مع تشويه أو تغيير اللحن ،ومع تطبيقها على نص ملحمي ،يمكن أن يقود هذا المعنى إلى فرضيات متعددة[1].

أما اصطلاحا، فتعرف على أنها« تقليد ضاحك أو ساخر أو هزلي لشخص أو حدث أو عمل جاد من أعمال الأدب.و تتجه المحاكاة الهزلية إلى التحقير والانتقاص ببراعة الصورة النقدية التي تقدمها محاكية لموضوعها .

والمحاكاة الساخرة قد تكون من وسائل تطور الأدب،وذلك عندما يقوم الاتجاه الجديد بمحاكاة ساخرة لتقنيات وتيمات الاتجاه القديم مثلما تحاكي دون كيشوت[*] لسرفانتس قصص الفروسية»[2].

ويرى"جـــ.جينيت"أن المصطلح قد استخدم :كما يبدو في " شعرية أرسطو"[**](384-322ق.م)،فهو يعتبر«الشعر خلقا باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية،ومن ثم،فهو ليس نسخا مباشرا للحياة،وإنما تمثل لها...فالشاعر يحاكي الأشياء كماهي،أوكما كانت،أوكما ينبغي أن تكون،أوكما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك»[3] ،ويميز "أرسطو" تبعا لذلك بين نمطين من الأفعال بالنظر إلى الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية سام Haute ومنحط (رديء) basse ،ذلك أن«الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون،وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل،أوأردياء(لأن اختلاف الأشخاص يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده،وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة،أوالرداءة)،فإن الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون:إما أناسا أسمى مما نعهدهم،أوأسوأ،أوكما هم في المستوى العام»[4]،ويميز أيضا بين صيغتين أوطريقتين يمكن أن يحاكي بها الفنان أي موضوع من الموضوعات،فـــ«إما أن يستخدم السرد في جزء،وفي جزء آخر يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته،ثم يروي القول على لسانها كما كان يفعل هوميروس.وإما يتكلم بلسانه هو،دون إحداث مثل هذا التغيير،وإما يعرض الشخصيات،وهي تؤدي كل أفعالها أداء دراميا»[5].

---

(1)-Op.Cit, P19.

(*)-دون كيشوت دي لامانش Don Quichotte de la manche،رواية للكاتب سيرفانتس تقع في جزءين،وهي محاكاة ساخرة لروايات الفروسية،يؤرخ النقد المعاصر بهذا المؤلف لظهور الرواية المعاصرة،وقد مثلت على شكل رقص تمثيلي في المسرح البلشفي لموسكو سنة1869. (Voir :Petit Larousse ,Dictionnaire encyclopédie ,letre D,P1177)

(2)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P20.

(**)-إن مصطلح المحاكاة Mêmesis استعمله أفلاطون(427-347ق.م) قبل أرسطو –ولربما كان معروفا وقت ذاك-كما يرى د.إبراهيم حمادة للتفريق بين «الفنون الجميلة»و«الفنون التطبيقية».والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى «العرض»أو«إعادة العرض»أو«الخلق من جديد»...وترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون إلى نظريته المعروفة بـــ«نظرية المثل»، فالإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة.وهذا المثال كامل ومتكامل، ولكننا لا نستطيع أن نلمسه في عالم الواقع.وعلى هذا فالواقع الذي نعيشه خال من المثال الأعلى،وإنما كل ما فيه ماهو إلا تقليد ومحاكاة لماهو كامن في عالم المثل.(ينظر:كتاب أرسطو فن الشعر،ترجمة وتعليق وتقديم إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة،1982،ص26).

(3)-المرجع نفسه،ص63.

(4)-المرجع نفسه،ص67.

(5)-المرجع نفسه،ص72.

وفي إطار العلاقة بين الصيغتين السابقتين(السردية والدرامية)،نجد أنفسنا أمام أربعة مصطلحات تشكل النظام الأرسطي للأجناس الشعرية،وهي:

1-حدث سام بصيغة درامية (المأساة Tragédie) .

2-حدث سام بصيغة سردية (الملحمة Epopée) .

3-حدث منحط بصيغة مأساوية (الملهاة Comédie).

4-في حين أن الحدث المنحط بصيغة سردية خصص للمحاكاة الساخرة، وهذا الجزء لم يستغل كفاية من طرف أرسطو[1].

ويمكن أن نمثل لذلك بهذا الجدول المبسط:

الصيغة / النمط	سردية	درامية
سام	ملحمة	مأساة
منحط	محاكاة ساخرة	ملهاة

وفي مقال "لأوكتاف دولوبيير Octave DELEPIERRE" بعنوان« مقال عن المحاكاة الساخرة عند اليونان والرومان والمحدثين»،نجد أنه يشير إلى أن هذه التقنية كانت مستخدمة عند الإغريق فيثبت هذه الملاحظة: عندما ينشد الرابسوديون[*] Les rhapsodes أبيات الإلياذة أو الأوديسة ،وعندما يجدون بأن هذه الأبيات لا ترضي توقعات أو فضول المستمعين يمزجونها طلبا للاستراحة ،بقصائد صغيرة على شكل وصلة ،مكونة من الأبيات نفسها تقترب من التي رويت،بتغيير المعنى للتعبير عن شيء آخر، خليق بأن يروح عن الجمهور .وهو ما يسمونه محاكاة بسخرية Parodier[2].

غير أنه في شعريات العصر الكلاسيكي .وحتى في الجدال اللغوي للهزليين لا نستخدم إطلاقا كلمة محاكاة ساخرة ،وحتى سكارون Scarron واللاحقين له ،وبوالو Boileau ،وتاسوني Tassoni، وبوب Pope ،يعتبرون أعمالهم هزلية أوهزلية جديدة ،لا محاكيات ساخرة[3].

ومع ذلك، فقد شملت المحاكاة الساخرة أصنافا متقاربة أحيانا، وإن استقلت عنها فيما بعد، ففي القرن التاسع عشر حدث تغير سريع في هذا الحقل المعجمي، بحيث اعتبر أن التحريف الهزلي يدخل ضمن معاني المحاكاة الساخرة ،وإن المعارضة وفدت إلى ايطاليا في غضون القرن الثامن عشر ،من أجل أن

(1)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P20.

(*)-الرابسوديون:يقصد بها عند اليونان القدماء المغنون أوالمنشدون،الذين ينتقلون من بلد لآخر منشدين أشعارا ملحمية،وبخاصة أشعار هوميروس.

(2)-Voir : G.GENETTE : Op.Cit, P23.

(3)-Voir : Ibid, P27.

تعني الحدث الخام (المحض) (مهما تكن الوظيفة) للمحاكاة الأسلوبية Imitation stylique في حين أن المحاكاة الساخرة تنزع ممارستها نحو التلاشي من الوعي الأدبي .

يعرض"بيير لاروسPierre Larousse" سنة 1857 تعريفا للمحاكاة الساخرة باستخدام رواية شابو لان المكشوف الرأس(*) Chapelain décoiffé ،و"لاروس القرن العشرين"1928يبدلها دون استدعاء فيرجيل متنكرا(**) Virgile travesti مطلقا، فيقول :

« المحاكاة الساخرة: تحريف هزلي لشعر،أو مؤلف جاد : يقوم سكارون بمحاكاة ساخرة للإنياذة »[1].

إذن، فالتحريف الهزلي تغيير الأسلوب دون تغيير الموضوع، على النقيض من ذلك، المحاكاة الساخرة تغيير الموضوع دون تغيير الأسلوب، وهذا بطريقتين ممكنتين:إما أن نحتفظ بالنص السامي (شريف) noble لتطبيقه بكل حرفية ممكنة، على نص عامي Vulgaire (حقيقي ومن الراهن): إنها المحاكاة الساخرة الدقيقة (مثل رواية شابو لان المكشوف الرأس) ، وإما أن نخترع عن طريق المحاكاة الأسلوبية نصا شريفا جديدا لتطبيقية على موضوع عامي :إنها المعارضة البطولة الهزلية – héroi comique (مثل رواية المقرأ le lutrin) (***).

إن المحاكاة الساخرة الدقيقة والمعارضة البطولية الهزلية لهما إذن نقطة يشتركان فيها،رغم تطبيقاتها النصية المختلفة كليا (اقتباس نص ،محاكاة أسلوب)،ونستطيع بالمثل أن نضمنها في هذا الجدول المبسط الذي يوضح هذه الحالة[2]:

موضوع / أسلوب	نبيـــــــــل	عامـــــــــــــي
شريف	أجناس نبيلة(ملحمة،مأساة)	المحاكيات الساخرة(محاكاة ساخرة، معارضة بطولية هزلية).
عامي (منحط)	تحريف هزلي.	أجناس مضحكة comique (ملهاة،حكي مضحك)

(*)-شابو لان المكشوف الرأس:هي عبارة عن محاكاة ساخرة لمسرحية السيد Le Cide لكورناي،كتبها نيكولا بوالو(1636-1711)سنة1646 بحيث هاجم فيها الشاعر والكاتب شابو لان،هذا الأخير الذي دعي من طرف كولبير Colbert المسؤول عن اختيار الكتاب ذوي الاحتياجات(يقدم لهم الملك إعانات)...لكن بالمقابل من ذلك فهو يقر بإعجابه بمجموعة من المبدعين كموليير،ثم لافونتين وأخيرا راسين. (www.stemilou.over.blog.com)

(**)-فيرجيل متنكرا:رواية كتبها بول سكارون في قالب هزلي،وقد تألق في هذا النوع الذي أدخل إلى فرنسا عن طريق كتاب ايطاليين،طوروا شكلا هزليا عن الملحمة وبخاصة انياذة فيرجيل،وذلك بقلب الشفرات الجمالية والمحتوى الإيديولوجي. (Voir :«Virgile travesti»,in Collection Microsoft ®Encarta2005)

(1)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P35.

(***)-المقرأ:محاكاة ساخرة ملحمية مشهورة كتبها نيكولا بوالو،بعنوان تحتي«شعر بطولة هزلي».تحضيرها وفكرتها بدت كمراهنة:إذ إن بوالو أراد أن يثبت إمكانية صنع ملحمة من مواضيع بسيطة بل حتى تافهة من ذلك شجار يحدث بين أمين صندوق ومرتل القداس لمجلس الرهبان. Voir : Wikipédia, l´encyclopédie libre

(2)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P35.

وفي أيامنا ،يبين جيدا معجمي" لاروس الكلاسيكي Le Larousse classique 1957"،و"روبير الصغير Le petit Robert1967" هذه المعلومة المبسطة :

يقول" معجم لاروس" :«التحريف الهزلي لمؤلف أدبي جاد :كالمحاكاة الساخرة للانياذة ،بتوسع : أي كل محاكاة هزلية تهكمية Ironique »[1]،و يقول" معجم روبير":«المحاكاة الهزلية (لمؤلف جاد) . كفيرجيل متنكرا لسكارون هي محاكاة ساخرة للانياذة ،وبمعنى مجازي : تقليد مضحك»[2].

في الحالتين ،أعطي التحريف الهزلي كمعنى خاص للمحاكاة الساخرة ،والمعارضة الهجائية Pastiche satirique أو الهزلية كمعنى ممتد أو مجازي ،وتعابيرك« المحاكاة الهزلية »،أو« تقليد مضحك»تفسد الحدود بين الممارستين[3].

هذا التوزيع المشترك يجيب بوعي أو دون وعي معيار وظيفي، فالمحاكاة الساخرة تتضمن دون اعتراض مدلول الهجاء والتهكم Ironie، والمعارضة تظهر على النقيض من ذلك كمصطلح محايد وأكثر تقنية. ويمكن أن نجسمها في هذا الجدول التوضيحي[4]:

الوظيفة	هجائي : « محاكاة ساخرة»			لا هجائي
الأجناس	محاكاة ساخرة محضة	تحريف	معارضة هجائية	معارضة

ومن هنا يستنتج "جـــ. جينيت" أن كلمة (محاكاة ساخرة) ،هي بكل اختصار مكان يحقق تداخلا كبيرا،لأننا تارة نستخدمه لتعيين التحريف اللعبي Travestissement Ludique ،وتارة أخرى التنقلية الهزلية Transposition burlesque لنص ،وتارة المحاكاة الهجائية لأسلوب .

فيقترح بناء على ذلك ،تغييرا جوهريا يخص هذا النوع الكبير ،أي إعادة تسمية المحاكاة الساخرة بتغيير نص بواسطة تحويل أدنى ،من نوع" شابولان مكشوف الرأس" ،أما التحريف فهو التحويل الأسلوبي لكن بوظيفة مخفضة من نوع" فيرجيل متنكرا" ،والمغالاة الهزلية (التكفيل) Charge (ليست مطلقا مثلما قيل محاكاة ساخرة) معارضة هجائية ،وهي أمثلة شرعية ،ومنها أيضا المعارضة البطولية الهزلية التي ليست إلا تنوعا ،أما المعارضة فهي ببساطة محاكاة أسلوب مجرد من وظيفة هجائية .

وعلى هذا يتبنى توزيعا جديدا ،ليس وظيفيا لكن بنيويا ،يفصل ويقارب الأجناس حسب معيار نوع العلاقة (تحويل أو محاكاة) ،التي تنشأ بين النص اللاحق ونصه السابق[5]:

(1)-Le Larousse Classique, Edition Larousse, 1957, letre T, P105.
(2)-Le petit Robert, Edition Robert, 1967, letre I, P97.
(3)- Voir : G.GENETTE : Palimpsestes, PP.36-37.
(4)-Voir : Ibid, PP.37-38.
(5)-Voir : Ibid, P40.

علاقة	تحويـــــــل		محاكـــــاة	
أجناس	محاكاة ساخرة	تحريف	مغالاة هزلية	معارضة

كما يقترح "جـــ. جينيت" جدولا آخر بإمكانه أن يلخص التقابل بين التقسيمين الوظيفي والبنيوي،أي الأجناس الأربعة الشرعية أو القانونية المسموح بها ، والتي تخص التعلق النصي[1]:

تقسيـــــــــم جار (وظيفـــــــــي)				
وظيفة	هجائي («محاكاة ساخرة »)		لا هجائي (« معارضة»)	
أجناس	محاكاة ساخرة	تحريف	مغالاة هزلية	معارضة
علاقة	تحويل		محاكاة	
تقسيـــــــــم بنيـــــــــوي				

وكما يلاحظ "جينيت" فالتقسيم «البنيوي » الذي اقترحه ،يحفظ خطا مشتركا مع التقسيم التقليدي : فداخل كل صنف علائقي كبير ،يتم التمييز بين المحاكاة الساخرة والتحريف من جهة ،وبين المغالاة الهزلية والمعارضة من جهة أخرى .هاته الأخيرة تتأسس قطعا على معيار وظيفي ،الذي هو دائما التضاد بين هجائي ولا هجائي ،الأول يمكن أن يعلل بمعيار شكلي خالص ،الذي هو الاختلاف بين تحويل دلالي (محاكاة ساخرة) ومواضعه أسلوبية (تحريف) ،لكن يستلزم أيضا وجهة وظيفية ، لأنه مما لا يمكن دحضه أن التحريف أكثر هجائية ،أو أكثر عدوانية بالنسبة إلى نصه السابق من المحاكاة الساخرة .

كما يمضي" جـــ. جينيت" في استعراض هذه الأصناف محاولا الجمع بينها ،على أساس أن تصنيفه ليس وظيفيا إلا في مستوى التمييز بين الأصناف الكبرى للتعلق النصي ،ولهذا يرى أنه من المستحسن أن يظهرهما في جدول له مدخلان ،واحد بنيوي والآخر وظيفي، يشبه نوعا ما الجدول الذي وضعه أرسطو للأجناس (له مدخل موضوعي Thématique و مدخل صيغي modale)[2]:

وظيفـــــة / علاقـــــة	لا هجائي	هجائي
تحويل	م. ساخرة	تحريف
محاكاة	معارضة	مغالاة هزلية

ورغم تبنيه للتقسيم الوظيفي ولو جزئيا ،فهو يرى أن تصحيحا أو إعادة نظر لا بد منها ،فالتمييز بين الهجائي واللاهجائي هو قطعا بسيط جدا ،لأنه يوجد - دون شك - عدة طرق حتى يصبح لاهجائيا،

(1)-Voir : Op.Cit, P41.
(2)-Voir : Ibid, PP.42-43.

واستخدام الممارسة المتعلقة نصيا بكثرة يبرز أنه يجب في هذا الحقل، أن نميز على الأقل بين:

المعارضة أو المحاكاة الساخرة التي تستهدف نوعا من التسلية الخالصة أو الإلهاء،دون قصد عدواني أو ساخر ،وما أسماه "جينيت" بالنظام اللعبي régime ludique للنص اللاحق ،لكن توجد ممارسة أخرى يذكرها تلميحا مستشهدا على سبيل المثال بالدكتور فوستوس[*] Le Docteur Faustus لتوماس مان Thomas Man :وهو ما أسماه ملزما بمصطلح أكثر تقنية ،نظامه الجاد régime sérieux ،هاته الفئة الثالثة الوظيفية تجبرنا قطعا – كما يرى جينيت – أن نمدد الجدول نحو اليمين لنجعل مكانا لعمود آخر ثالث يخص التحولات والمحاكيات الجادة ،هاتين الفئتين الاثنتين لم تؤخذا بعين الاعتبار في حد ذاتهما ،ونتيجة لذلك لم تحملا لحد الآن اسما .

للتحويلات الجادة يقترح المصطلح المحايد والممتد(المواضعة) ،وللمحاكيات الجادة يمكن أن نقترض من اللغة القديمة مصطلحا مرادفا بالتقريب للمعارضة ،لكنه مبهم ،غير أنه أكثر حيادية من منافسيه: إنه الاختراع Forgerie ،حيث يكتمل الجدول نهائيا ومؤقتا ،ومن ثم يساعدنا أن نرتاد على الأقل ساحة ممارسة العلاقات النصية ،وللتوضيح أكثر يبين بين قوسين ،لكل واحد من الأصناف الست الكبرى عنوانا لمؤلف مميز[1]:

نظام / علاقة	لعبي Ludique	هجائي	جاد
تحويل	محاكاة ساخرة (شابولان مكشوف الرأس)	تحريف (فيرجيل المتنكر)	مواضعة (الدكتور فوستوس)
محاكاة	معارضة (قضية لوموان L'affaire le moine)	مغالاة هزلية (A la manière de ...)	اختراع (La suite d' homére)

إذا كانت هذه هي المحاكاة الساخرة بأشكالها المختلفة ،فإن التحريف (التنكر) الهزلي الذي يعتبر كتنوع بسيط لها يعاكسها في الطريقة ،كما يتضح من خلال التعريف الاصطلاحي :فهو« محاكاة ساخرة لعمل أدبي جاد تتسم بأسلوب مضحك قائم على الغرابة والتقليد الذي يحط من قدر العمل الجاد. والتعبير بالانجليزية يرجع إلى كلمة فرنسية تعني "متنكر" ،وأصل لاتيني يعني خلال الملابس(أن يرتدي الرجال ثياب النساء أو العكس)، وهذه المحاكاة الهزلية تتناول الموضوعات عالية القدرأوالتي تبدو كذلك بطريقة عابثة طائشة،على العكس من الملحمة التهكمية Mockepicالتي تتناول

(*)-الدكتور فوستوس:رواية ألمانية لتوماس مان،ابتدأ كتابتها سنة1934 ونشرت سنة1947،هي سيرة ذاتية خيالية لموسيقي هو أدريان ليفركوهن(1885-1940)،رويت من طرف صديقه سيرنوز زيتبلام Sereunus ZEITBLAM،بدأ هذا الأخير كتابة حكايته في23ماي1943ثلاث سنوات بعد وفاة هذا الموسيقي وأنهاها عام1945،وقد اعتبر ليفركوهن كموسيقي فريد من نوعه. (Voir : Wikipédia, L´encyclopédie libre)

(1)-Voir : G.GENETTE :Palimpsestes, PPP.42-43-44.

موضوعا تافها بجدية مدعاة»[1].

وقد ظهر المصطلح بداية في ايطاليا القرن السابع عشر مع travestita L'Eneide سنة 1633 لجيومباتيستا لالي Giambattista Lalli - التي هي تقريبا شرح جاد لفيرجيل – وبعد خمسة عشر عاما فيما بعد مع فيرجيل متنكرا لسكارون ،وهي ممارسة «محاكية ساخرة «Parodique التي يظهر أنها كانت غير معروفة كفاية في العصور الكلاسيكية[2].

والتحريف الهزلي حسب ما انتهى إليه "جينيت" ،بعد أبحاثه المستفيضة في حقل علاقات الاشتقاق، هو إعادة كتابة نص سام محتفظين بـــ« حدثه Action»،بمعنى نحتفظ في الوقت نفسه بمحتواه الأساسي وحركته(وبمصطلحات بلاغية rhétorique ، ابتداعه Invention وترتيبه disposition) لكن مضخمين إياه بنطق آخر و أداء آخر تماما ،وبمعنى كلاسيكي للمصطلح «أسلوب» آخر أقرب نوعا ما مما أسميناه منذ الدرجة الصفر«كتابة»، لأن الأمر يتعلق هنا بأسلوب جنس[3].

ولنأخذ الانياذة :فـــ«تحريفها» بالمعنى الهزلي ، يتم ابتداء عبر كتابة البحر السداسي hexamètre التفعيلات(والذي مكافئه الفرنسي بحر الشعر السكندري Alexandrin ويتكون من اثني عشر مقطعا صوتيا)في «مقاطع صغيرة»أو«مقاطع هزلية» ،بمعنى متخذين البحر الثماني المقاطع Octosyllabe ، ثم نقل الأسلوب السامي ،دائما من حكيه وخطابه وشخصياته إلى أسلوب مألوف ،بل وحتى عامي ،إنه أيضا استبدال التفاصيل المضمونية الفيرجيلية Virgiliens بأخرى أكثر ألفة ،جاعلين إياه في الوقت ذاته أكثر عامية وأكثر عصرنة :تحضر هنا الممارسة المعروفة بالمفارقة الزمنية ،التي يتجاوز القسم الأوفر منها اتساعا حدود الجنس ،إنه أيضا الإمتاع بالتضخيمات أو بالإضافات ،التي تصل أحيانا إلى حد معالجة نص فيرجيل كسيناريو بسيط ،بحيث تصبح وظيفة المحرف Travestisseur تنمية النص أو بسطه[4].

وليشرح "جيرار جينيت" المقصود بعملية «التحريف الهزلي»يختار مقاطع من "انياذة" فيرجيل،ثم يتتبع التغييرات التي حدثت لها عند "بول سكارون":

«يكتب فيرجيل في نهاية كتابه I عن البائسة ديدون Didon ممتدة في الليل منوعة أحاديثها مع إيني Enée وتشرب الحب على عجلة من أمرها:لها العديد من الأسئلة لتطرحها حول بريام[*] Priam

(1)-إبراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية، ص111.

(2)-Voir : G.GENETTE : Palimpsestes, PP.77-78.
(3)-Voir : Ibid, PP.79-80.
(4)-Voir : Ibid, P81.

(*)-بريام:آخر ملوك طروادة.

وهكتور[*] Hector!وأي أسلحة حملها ابن الرعب ؟وكيف كانت أحصنة ديوميدDiomède ؟وأخيل[**] Achille الأكبر كيف كان ؟»[1].

فلنتأمل كيف تصبح تلك المقاطع الخمس المنتزعة من قلب الانياذة عند "بـــ.سكارون":

مع ذلك فديدون متباهية
من عليائها أكثر فأكثر:
بخطاب طويل لا طائل منه
تحتجزه بالقرب منها.
تحترق من نار الشمعة.
الآخر، بكل حكمته،
يحس أيضا بعض هياجها،
والسيد، كالسيدة،
لديه اضطرابا في النفس.
وضعت له مئة سؤال
عن بريام،وعن الأحداث
ومن هكتور، بقدر مادام الحصار.
إذا كانت السيدة هيلين تلبس نعلا.
أي مسحوق زينة كانت تستخدم
كم سنا كانت لهيكوبا،
إذا كان باريس رجلا وسيما،
إذا كانت هذه التفاحة البئيسة
التي فقدها هذا الأمير المسكين
فاتحة أوحمراء،
إذا كان ممنون،ابن الرعب
من لون مغربي،
وكان قاتله قاسيا[2]

(*)-هكتور:الابن الأكبر لبريام،وهو زوج أندروماك وكان محاربا مغواراً،وقد قتل من طرف أخيل في حرب طروادة.
(**)-أخيل:أمير المرامدة كما تقول الإلياذة التي لعب فيها دورا رئيسيا،وهو ابن ثيتيس ThétisوبيليPelée .
(1)-G.GENETTE :Op.Cit, P80.Source : Virgile, L´Eneide, LivreI, 48.
(2)-Paul Scarron : Virgile Travesti, Pub.1668, Livre1, Source Livre et Ebooks, P75.

إذن، يعيد "سكارون" معالجة مختلف أحداث الانياذة ،لكن عن طريق تغيير الأسلوب السامي إلى أسلوب متواضع بسيط ،كما يتم أيضا التلاعب بالشخصيات ،والانتقاص من قيمة أدوارها البطولية، فينزل ملكة قرطاجنة ديدون(= إليسا Elissa) من برجها العاجي ليسويها بأي امرأة عادية ،فتتحول إلى عاشقة ولهانة تتطارح الغرام مع إيني (إنياس) الطروادي ،الذي لا يجد بأسا في الرحيل عنها، تاركا إياها تتجرع كؤوس المرارة والخيبة ،وتكون نهايتها مفجعة ،إذ تنتحر عقب مغادرته .

كما يستدعي الأبطال الملحميين ،لكن بتوظيف يجعلهم يقتربون من الأشخاص العاديين ،فهذه الأميرة الإغريقية الفاتنة "هيلانة" المشهورة بجمالها الأخاذ ،الذي أسر ملوك اليونان ،تتحول إلى امرأة من الطبقة الدنيا تتوسل بمساحيق الزينة لتؤثر في "باريس بن بريام" ،هذا الأخير الذي جرّ على قومه الويلات ؛إذ تشاء المقادير أن يكون حكما بين الإلهات الثلاث هيرا Héra(إلهة الزواج وزوجة زوس Zeusرب الأرباب والبشر)،وأثينا Athéna(إلهة الذكاء والحكمة)،وأفروديت Aphrodite (إلهة الحب والجمال) ،اللواتي اختصمن حول التفاحة الذهبية (أيهن أجمل !) ،فحكم لأفروديت... ورغم ذلك فالشاعر يحترم الحدث المركزي ،أو الأساس الذي تحيل إليه الأبيات المنتزعة من قلب الانياذة ،وفي عمله هذا اعتراف بعظمة سابقيه ،وإن قدم قراءة جديدة للانياذة تقوم على التحريف والتنكير ،فيتولد لذلك التهكم والهجاء .

II) - المعارضة Pastiche :

المعارضة بالأصل كلمة إيطالية Pasticcio، من الفعل Pâté، والمقصود بها معارضة مؤلف أدبي أو فني، بمعنى نحاكي أسلوب مؤلف ما من أجل تمثل طريقته، أو من أجل تعيين الخصائص بروح نقدية أو كاريكاتورية[1].

وقد حمل الاسم عدة معان من بينها أنه يعني فيما يعني:

1- *اسم يعطى للوحات مزورة* ،يقلد فيها صاحبها طريقة بعض الرسامين ،لمساتهم ،استخدامهم للألوان ... إلخ .ونسمي عادة(معارضات)اللوحات التي ينجزها رسام مزيف محاكيا عمل وطريقة مزج الألوان لرسام آخر، تحت اسم يرغب من خلاله أن ينتج عمله، ولهذا فقد وقف بعض النقاد منها موقفا معارضا. يقول ديديه Didier 1767 : «أنا ساخط جدا ضد كلمة معارضة التي تثبت ازدراء،والتي يمكن أن تجعل الفنانين يفقدون شجاعتهم لمحاكاة أفضل الأساتذة القدماء».

2- محاكاة تمزج بين طريقة وأسلوب أساتذة مختلفين. إنها معارضة الأساتذة القدماء .

3- مصطلح أدبي.حيث تحاكي في مؤلف ما أفكار وأسلوب كاتب كبير.وهي موهبة نادرة لها مكانة

(1)-Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique,librairie Larousse,1983,letre P, P676.

أعلى مما يستحقه التقليد المضحك، إنها بالفعل معرفة تمثل ومحاكاة كاتب كبير.

4- اسم يعطي لأوبرا مشكلة من تجميع قطع موسيقية مأخوذة من أعمال مختلفة ومرتبة بطريقة ما. مثل الغابة Foret لسينيردي كاستيل بلاز Sénart de Castille Blaz فهي معارضة ممتعة جدا، وفيما مضى كانت تنجز معارضات في ايطاليا ،فعند كل موسم تحضر أوبرا في مدينة ،حتى ولو لم تكن موفقة ،فإنها تستقبل بحفاوة ،لأن كل مغن يدخل المقاطع الملائمة جدا إلى قريحته[1].

ويرى "جـــ. جينيت" أن«مصطلح معارضة ظهر في فرنسا في نهاية القرن الثامن عشر في مفردات الرسم ،فهو نسخ من كلمة Pasticcio الايطالية،حرفيا «Pâté»،التي عنت ابتداء مزيجا من المحاكيات المتنوعة ،ثم محاكاة مفردات ،وفي سنة 1767،على أن ديدرو Diderot طبقتها في حد ذاته،يتحدث عن مكافئتها الأدبي بطريقة افتراضية،أي كجنس محتمل النشوء.ويشير مارمونتيل Marmontel إلى هذا المعنى الجديد ،ويستشهد بمثال:صفحة من لابروبير على طريقة منتني La bruyère à la manière de Montaigne. يأخذ قاموس لاروس القرن التاسع عشر XIX،مثال مارمونتيل عن لابروبير،ويميز بين معارضة جادة ومعارضة هجائية أو مقنعة،التي،تستحق بالأحرى اسم محاكاة ساخرة،عندما يدفع التكفيل(المغالاة الهزلية) بعيدا»[2].

أما التنكر Travestissement كما تحدثنا عنه سابقا ،فيتضمن قسما من المعارضة؛لأنه ينقل نصا من أسلوبه الأصلي إلى أسلوب آخر،فيجب على المحرف أن يحسن اقتراضه ليطبقه في هذا الظرف، ففي فيرجيل منكرا،ينقل سكارون الانياذة إلى فرنسية «عامية» تظهر له غير «طبيعية»،فنصه تحريف للانياذة ومعارضة للكلام الاصطلاحي المسمى «فرنسية عامة» في الوقت ذاته.

ويمارس هنا في أسلوبه الأكثر عفوية والخاص به،معيدا إياها حتما أقل «طبيعية»،وأقل شفافية: أقل مباشرة Immédiat،وليطبق على حدث الانياذة،يجب أن يعيد باستمرار تأليف عاداته الكلامية الخاصة به،وتطبيق أسلوبه:الخاص به - والذي لا يبقى دون شك دون بعض الآثار- على صيغة الممارسة الذاتية Autopastiche[3].

خلاصة:

لعله بعد هذه الإطلالة المبسطة على هذا الفرع،نصل إلى النتائج الآتية،التي يدعمها "جيرارجينيت" محاولا أن يموقع مصطلح(التعلق النصي)في مكانه ضمن ما أسماه بـــ«المتعاليات النصية» :

-نسمي نصا لاحقا Hypertexte كل نص مشتق من آخر سابق عليه بالتحويل البسيط (نقول بكل

(1)-Voir : «Pastiche», Le Dictionnaire Littré en ligne, in http : //Français.gannaz.Free.Fr
(2)-Voir : G.GENETTE : Palimpsestes, P117.
(3)-Voir : Ibid, PP.160-161.

اختصار تحويل Transformation فقط)أو بالتحويل غير المباشر: نقول محاكاة Imitation[1].

-لا يجب - حسبه- أن نعتبر الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية كأصناف منغلقة لا تواصل بينها ولا مقارنة معلومات متبادلة بينها.إن علاقتها على العكس متعددة،وقطعية غالبا.فعلى سبيل المثال النصية الجامعة الأجناسية تتكون – تقريبا- دائما،تاريخيا بطريقة المحاكاة(فيرجيل يحاكي هوميروس، وغوزمان[*] تحاكي لازاريللو Lazarillo).

-إن التعلق النصي والانتماء النصي الجامع لعمل ما يظهر-غالبا- عن طريق الإشارات النصية المصاحبة:هاته الإشارات نفسها عبارة عن بدايات النص البعدي Métatexte(كقولنا هذا الكتاب رواية)ويحتوي النص المصاحب Paratexte افتتاحيا أو غير ذلك،أشكالا أخرى من الشرح؛والنص اللاحق،أيضا له غالبا قيمة الشرح،فالتنكر كما في فيرجيل متنكرا هو على طريقته «نقد Critique » للإنياذة.

-إن المعارضة هي «نقد في حالة فعل»،والنص البعدي يتصور،لكن لا يمارس إطلاقا دون قسم – معتبر غالبا – من المتناص Intertexte الاستشهادي المعتمد،ويتجنب التعلق النصي أكثر من ذلك، ولكن ليس مطلقا،ولا يكون ذلك إلا بطريقة التلميحات النصية (فسكارون يستشهد أحيانا بفرجيل)،أو نصوصا مصاحبة(كعنوان عوليس)،وبخاصة التعلق النصي كصنف من الأعمال الأدبية،التي هي في حد ذاتها نص جامع أجناسي أو عابر للأجناس Transgénérique: ويقصد "جـــ. جينيت" بهذا صنفا من النصوص التي تتضمن كلية بعض الأجناس القانونية(ولو أنها ثانوية)مثل المعارضة،والمحاكاة الساخرة،التنكر،والتي تتعدى الأجناس الأخرى- احتمالا كل الأجناس-: وهي بعض الملاحم كالانياذة،بعض الروايات كعوليس،بعض المآسي كفيدر[**]Phèdre،أو الملاهي كأمفيتريون [***] Amphitryon وبعض القصائد الغنائية كقصيدة بوز نائما Booz endormi لفيكتور هيغو...الخ [2].

---

(1)-Op.Cit, P15.

(*)-غوزمان Gauzman:هي رواية مغامرة للروائي الاسباني أليمان ماتيو(1547-1615) Aleman MATEO،الذي اشتهر بمؤلفه السابق. درس أليمان الفنون والطب،وعرف السجن مرتين بسبب الديون،حاكى رواية لازاريلو دي تورم،التي ظهرت دون عنوان في سنة1544،وهي سيرة ذاتية Autobiographieموضوعة من طرف مغامر...يكتشف غوزمان في كل حلقة فكرة أخلاقية،فالشرف-حسبه-ليس إلا قناعا؛لأن كل فرد مهما كان مولده ميال للشر بالأصل،وقد نشرت الرواية وقلدت عدة مرات،وترجمت إلى الفرنسية من طرف جين شابلان Jean CHAPLAIN . (Voir :« Gauzman de Alfarache»,in Collection Microsoft ® Encarta2005)

(**)-فيدر:هي في الميثيولوجيا الإغريقية زوجة ثيزي Thésée،وابنة مينوس Minos وباسيفاي Pasiphaé.شغفها المذنب بربيبها هيبوليت Hippolyte ألهم خصوصا المسرحي الإغريقي يوربيد Euripide ،وكذلك سينيك Sénèque،وراسين،الذي كتب مأساة سنة1677،أبرز فيها شخصية فيدر نهبا للرغبة،واعية بأخطائها غير قادرة على تحمل مسؤوليتها. (Voir :P.Larousse,Dictionnaire encyclopédique,letre P, P1479)

(***)-أمفيتريون:في الميثيولوجيا الإغريقية أمير تيرينث،ابن ألكي وزوج ألكمين،تنكر بسماته كبير الآلهة زوس ليستهوي زوجته .ألهمت هذه الأسطورة الشاعر الروماني بلوت فكتب ملهاة حاكاها كثيرون منهم:موليير،جـــ.جيرودو،روترو.وفي سنة1668 كتب موليير ملهاة في قالب شعري حر حاكى فيها بلوت،حيث إن زوس تنكر بسمات أمفيتريون ليستهوي زوجته ألكمين،في حين أن عبده وتابعه ميركور تنكر في صورة عبده سوزي. (Voir :Ibid,letre A,P1020)

(2)-Voir : G.GENETTE :Op.Cit, P17.

- يعلن التعلق النصي في أغلب الأحيان عن نفسه بواسطة إشارة Indice نصية مصاحبة لها قيمة تعاقدية:فرواية فيرجيل منكرا هي عقد صريح للتنكر الهزلي،ورواية عوليس هي عقد ضمني وتلميحي يجب على الأقل أن ينذر القارئ بوجود علاقة محتملة بين هذه الرواية والأوديسة ... إلخ[1].

-التعلق النصي،هو بديهيا مظهر متكامل (بدرجة أقرب) للأدبية: فليس هناك عمل أدبي،له بعض الدرجات وحسب القراءات،لا يستدعي بعض الأعمال الأخرى،وبهذا المعنى،فكل الأعمال هي تعلقات نصية كمساويات أورويل Les égaux d'Orwell،وبعضها أقل تعلقا نصيا (أو بعضها أكثر ظهورا ،و تكثيفا ووضوحا) بالنسبة إلى غيرها :لنقل إنها في رواية فيرجيل منكرا أكثر ظهورا منها في اعترافات روسو.

-كلما كان التعلق النصي أقل ظهورا وتكثيفا في عمل ما،وكان تحليله أكثر تعلقا بحكم تأسيسي،بل بقرار تأويلي يتخذه القارئ،نستطيع أن نقرر أن اعترافات روسو هي نسخة ثانية محيّنة من اعترافات القديس أوغسطين Saint Augustin،وإن عنوانها هو الإشارة التعاقدية،وإن التأكيدات الجزئية بعد ذلك لا تنقصنا،باعتبارها عملا بسيطا يدل على مهارة نقدية.ونستطيع بالمثل تعقب الأصداء الجزئية في أي عمل،الأصداء المحددة والهاربة لأي عمل آخر،سابق أو لا حق[2].

---

(1)-Voir : Op.Cit, P17.

(2)-Voir : Ibid, P18.

الفصل الثـــالث

تطبيق مقترحات جينيت من خلال كتابه أطراس عند بعض الدارسين العرب

1- على مستوى المصطلح.

2- على المستوى النظري.

3- على المستوى التطبيقي.

تمهيد:

من مجمل الآراء والتصورات السابقة انطلق بعض الدارسين العرب، لمقاربة بعض الأعمال السردية كـــ(القصة،الرواية،المقامة)،مستوحين ما توصل إليه "جيرار جينيت" في مؤلفه السالف الذكر،نخص بالذكر د.سعيد يقطين،د.حسن محمد حماد،د.عمر عبد الواحد.

وستتم معالجة أعمالهم ومناقشتها بالنظر إلى ثلاثة مستويات،ارتأينا أنه يحسن بنا أن نتوقف عندها لبحث كيفية تمظهر بنود نظرية «المتعاليات النصية» في أعمالهم،وهي:

1-على مستوى المصطلح:

خص "**د.سعيد يقطين**" 1955/5/8م موضوع «المتعاليات النصية» بكتابين مستقلين،الكتاب الأول بعنوان "انفتاح النص الروائي:النص-السياق 1989" (نرمز له اختصارا بـــ:ا.ن.ر)،بحيث احتوى العمل على ثلاثة فصول عناوينها هي:بناء النص-التفاعل النصي-البنيات النصية،مقترحا استخدام مصطلح «التفاعل النصي» عوضا عن المصطلحات الأخرى البديلة، كـــ:

التناص،عبر النصية،تعدية نصية،تضمين نصي،استعلاء نصي،عبور نصي،الواقعية النصية،تعالي نصي،تعاليات نصية،لحوق نصي،...إلخ،ذلك أنه(أي التفاعل النصي) أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم،دون بقية الترجمات الأخرى التي لا يستخدمها كونها قاصرة في نظره عن أداء المعنى الذي يقصد إليه "جينيت" من المصطلح الأصلي(Transtextualité).

وبالإمكان أن نتعرف أكثر على التبرير الذي يسوقه هذا الناقد،والذي لا يزال يتبناه بكثير من الإصرار بالعودة إلى كتبه الثلاث الآتية:انفتاح النص الروائي 1989(ص.ص92-93)،ومن النص إلى النص المترابط 2005(ص96)،وكذلك النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية 2008(ص59)،وذلك لأسباب وجيهة- حسبه- هي كونه:أعم،أشمل،أدق،منفتح،ملائم،منسجم،أكثر دلالة،أكفأ.

وقد استخدم المصطلح بتوسع في كتابه الثاني "الرواية والتراث السردي:من أجل وعي جديد بالتراث 1992 "،بحيث إنه قد اشتغل في الكتاب الأول بثلاث علاقات فقط من التفاعلات النصية وهي(المناصة،الميتانصية،التناص)،في حين أنه أضاف هنا مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي،وهو «التعلق النصي»مطورا بذلك «نظرية التفاعل النصي»،وإن كنا نلاحظ أنه لا يجد حرجا في استخدام مصطلح «المتعاليات النصية»في كتابه "الرواية والتراث السردي"(نرمز له اختصارا ر.ت.س) لكن بنسبته على الدوام إلى "ج.جينيت"،يقول على سبيل التمثيل:

-«...كرس جيرار جينيت كتابا بأكمله للبحث في المتعاليات النصية...»(ص38).

-«...وهذا ما دفعه [أي جينيت]إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل من التناص وهو المتعاليات النصية...»(ص40).

-«...المتعالية النصية عند جيرار جينيت ...»(ص49).

-«...في تصور جينيت للمتعالية النصية...»(ص49).

ومعنى هذا،أن السابقة (Trans-) حينما تلحق بآوائل بعض الكلمات تدل على:تفوق،سمو،عظمة،تعال،...[1] والتي فضل بعض المترجمين والدارسين العرب، كـــ:محمد خير البقاعي،جميل حمداوي،عبد الحميد بورايو،...أن يختاروا المعنى الأخير منها،لم ترق "يقطين" الذي أبدى عزوفه عنها،للأسباب السالفة الذكر.وقد استمرت هذه الأفكار في الاعتمال حتى فيما كتبه مؤخرا على شبكة الانترنيت،كمقاله القيم:«النص والنص الالكتروني- من أجل نصيات إعلامية»على الرابط HTTP://althakarah.net ،وكأن "يقطين" يرغب في تأسيس جهاز مفاهيمي له آلياته ومصطلحاته الخاصة به.

أما الكتاب الثاني الذي يحمل عنوان "ر.ت.س 1992"،فيعد امتدادا وتوسيعا للكتاب الأول،بحيث ركز فيه الناقد جهده على العلاقة التي وسمها بـ«التعلق النصي» مقابلها الفرنسي (Hypertextualité) باعتبارها علاقة كلية وشاملة، وسيدرس ضمنها باقي العلاقات الجزئية الأخرى، كـــ:

التناص (Intertextualité)،المناصة (Paratextualité)،الميتانصية (Métatextualité).

ولمعرفة التبرير الذي يسوقه هذا الناقد فيما يخص العلاقة الأولى، يمكن أن نستشهد بهذه الفقرة من كتابه" ر.ت.س"،إذ يقول:«... إذ نستعمل معنى «التعلق»لوصف هذه العلاقة بين النصين [النص السابق/النص اللاحق]،ننطلق من الإيحاءات التي يحملها فعل«تعلق»لمواصفات خاصة مميزة،تماما كما يختار المرء«الحسناء»من وسط الحسناوات لتكون موضوعا لتعلقه وهواه »[2] .

ونجده يردد الفكرة نفسها بعد عدة سنوات في مؤلف تال مصرا على الفكرة السابقة نفسها، فيقول:«...يتخذ النص اللاحق السابق عالما لانجاز تجربته النصية،وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بـــ«التعلق النصي»وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة،يتعلق(بالمعنى الايجابي للكلمة)بنص نموذج أوكاتب معين،ويظل يحتذيه،ويسير على منواله في نسج تجربته أوالتنويع عليها»[3].

إذن،فرغم أن المصطلح الأجنبي (Hypertextualité) يبقى واحدا سواء أثناء الحديث عنه في علاقته بالإعلاميات،أوبنظرية النص وتحليل الخطاب الأدبي،فإن "د.سعيد يقطين" يقيم تمييزا بين المجالين،فيرى أن لكل حقل مصطلحه الخاص به،بحيث إنه وبعد أن يستعرض قائمة من التعريفات-

(1)-Voir:Le Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique, librairie Larousse, Letre T, P69.

(2)-سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ص50.

(3)-سعيد يقطين:من النص إلى النص المترابط(مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)،م.ث.ع،بيروت،لبنان-الدار البيضاء،المغرب،ط1،2005، ص96.

في كتابه"من النص إلى النص المترابط"- التي تتبعها في بعض الموسوعات والمعاجم الغربية عن الـــ(Hypertexte)كـــ: الموسوعة الفرنسية Encarta 1998،والموسوعة البريطانية Encyclopedia Britanique،يخلص إلى أن«الترابط هو السمة الأساسية التي تتصل بمفهوم الـــHypertexte،ولذلك فضلنا هذا المصطلح [النص المترابط]على غيره،وميزناه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصرا على العلاقة بين نصين سابق ولاحق»[1]،مع أن مصطلحي (التعلق النصي)و(الترابط النصي)ينتميان في النهاية إلى ما أسماه بـــ(التفاعل النصي Transtextualité)،وهذا حسب الجدول:

	Hypertexte	
	النص	النص الالكتروني
نوعية العلاقة	تعلق نصـــي	ترابط نصـــي
المجال	التفـــاعل النصـــي	

ونجده بالمثال قد آثر استخدام (التفاعل النصي) كمقابل للمصطلح الجينيتي (Transtextualité) ، منذ كتبه الأولى ، وازدادت هذه النظرة تعميقا عنده فيما كتبه مؤخرا ، فهو يراه أكثر دقة وكفاءة في حمل المعنى المراد من المصطلح الأجنبي ، يقول : «إننا نستعمل« التفاعل النصي» مرادفا لما شاع تحت مفهوم« التناص» أو «المتعاليات النصية» ، كما استعملها جينيت بالأخص . نفضل« التفاعل النصي» بالأخص»[2]، ومن ناحية أخرى، فهذا المفهوم زيادة على ذلك حسب رأيه «مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة ، وعندما نتحدث عن الإعلاميات والنص الالكتروني ، يتضح لنا بجلاء أن مصطلح« التفاعل» أكثر ملائمة وانسجاما ودلالة من غيره»[3]،ذلك أنه واستكمالا للنقطة السابقة، فبإمكان « النص استيعاب بنيات غير نصية (لفظية) باستعمال الوسائط المتعددة والمتفاعلة ، حيث صار البعد «التفاعلي» يكتسي طابعا جوهريا في الدراسات الجديدة التي تعنى بتكنولوجيا الإعلام والتواصل »[4].

وحسب هذه التصورات والأطروحات التي يدافع عنها "سعيد يقطين" يصبح «التفاعل النصي عاما وشاملا، ويدرج الترابط النصي تحته باعتباره نمطا من أنماطه . وبهذا يصبح التفاعل مكونا من ستة

(1) -المرجع السابق، ص100.
(2) -سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص -السياق)،م.ث.ع،ط1،1989،ص92.
(3) -سعيد يقطين:من النص إلى النص المترابط،ص96.
(4) -سعيد يقطين:النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية(نحو كتابة عربية رقمية)،م.ث.ع،ط1،2008،ص59.

أنماط بإضافة الترابط النصي بدل خمسة»[1]، أي إن:

التفاعل النصي = التناص + النص المصاحب + النصية البعدية + النصية الجامعة + التعلق النصي + الترابط النصي.

إذن، من مجمل الآراء والتصورات السابقة، التي أخصب بها" د.سعيد يقطين" حقل العمل في مجال "نظرية التفاعل النصي" في الإعلاميات عند العرب ، نستنتج أنه من الأوائل الذين سعوا إلى الإبحار في هذا الفرع المعرفي الجديد ، سواء بكتبه التي أشرت إليها سابقا ، أو بمجمل مقالاته ودراساته النقدية الجادة ، التي ولج بها عن جدارة بوابة الأدب الرقمي ، ولعل في فوزه بجائزة "اتحاد كتاب انترنيت العرب للأدب الرقمي" لموسمها (2008/2007) لخير دليل على تقدير أعضاء الاتحاد لمجهوداته الجبارة والقيمة ، وعلى تثمينهم لمساهمته في وضع لبنة لا يستهان بها في صرح الثقافة الرقمية العربية ، ومما جاء في قرار لجنة التحكيم ، التي تكونت من مجموعة من الأساتذة المبرزين في هذا المضمار هذه النقاط المقتطفة ، والتي استقرت عليها اللجنة لتفضله عن غيره من الأصوات العربية ، التي لا يمكن تجاهل دورها ، والتي تفاعلت بإيجاب مع أهداف الاتحاد ، فهي ترى أنه :

- الصوت العربي الذي انخرط بشكل علمي ومنهجي في الثقافة الرقمية ، ولكونه يعمل على اغناء المكتبة العربية بدراسات وكتب أضحت مرجعية للباحثين والطلبة، والمهتمين بالأدب الرقمي في التجربة الحديثة .

- اعتراف بمجهودات هذا الناقد الرائد في اهتمامه بالتحولات، التي أحدثتها الثورة الرقمية على حرف الكتابة والأدب ، وسعيه لإيجاد نظرية نقدية وأدبية عربية تتسق مع روح العصر.

-قام بمجهودات لخلق شروط ثقافية معرفية تسمح بالانخراط في الإنتاج الرقمي[2].

لكل هذه الاعتبارات وغيرها، منحت له الجائزة عن جدارة واستحقاق، وبإجماع كل فريق لجنة التحكيم، الذي تكون من (د. زهور كرام، د. محمد أسليم، د. السيد نجم ، أ. أحمد فضل شبلول)، وبالرضى التام لرئيس" إتحاد كتاب الانترنيت العرب الأديب "محمد سناجلة" ، الذي لم يتوان عن التعبير عن سعادته العارمة بهذا الحدث العظيم قائلا إنه : « شعر بالسعادة حين علم بقرار لجنة التحكيم بمنح جائزة التحكيم للدكتور والمفكر العربي سعيد يقطين فهو من أوائل من تنبه للتحديات الكبيرة التي وضعها العصر الرقمي أمام الثقافة العربية ، وعمل ويعمل جاهدا للإجابة العلمية

(1) -المرجع السابق، ص61.
(2) -ينظر:اتحاد كتاب الانترنيت العرب/الدائرة الإعلامية، في:www.arab-ewriters.com

والمعرفية على هذه التحديات».[1]

أما "د.عزالدين المناصرة1946/04/11" فيميل إلى استخدام مصطلح (النص المتشعب) كترجمة لـــ (Hypertexte) ، وذلك على اعتبار أن للنص الالكتروني حركة تتم في جميع الاتجاهات ، وهي ليست بالحركة البسيطة العادية ، بل إنها (تتشعب) مما يمنح له طابعا خاصا به، وهو يقر بأن هاته الفكرة ليست جديدة كل الجدة ، بل إن لها إرهاصات في نصوص عربية تراثية كثيرة ، ويعطي أمثلة عنها :

بالحواشي والهوامش التي تتجاور مع النص (المتن) في حد ذاته أو مع الفضاء الخارجي ، و كذلك الموشحات الأندلسية ، التي كسرت النظام السيمتري المعروف للقصيدة العربية التقليدية حينما أسست لنفسها نظاما يقوم على هاته الخاصية [2] .

كما يتحدث أيضا عن الصورة محاولا أن يبرز دورها الفعال في تغيير مواقف العامة، سواء نحو الإيجاب أو السلب ، ومدى أهميتها القصوى بالنسبة للنص العنكبوتي ، وذلك إذا ما قسناه بالنص الورقي أو المطبوع ، ومن ناحية أخرى يلفت الانتباه إلى أنه رغم هذه المكانة التي احتلتها الصورة ، فإنها قابلة ببساطة لأن يتلاعب بها ، كأن تزور ، ويعطي لذلك أمثلة حية من الواقع المعاش ، يقول حول هذه الفكرة : «تلعب الصورة دورا هاما في تحريك النص العنكبوتي في الانترنيت سواء بمصاحبة النص القابل للتحريك ، أو من خلال وجودها كعنصر رئيسي من عناصر النص ... إذ لم تعد الصورة ملحقا تزيينيا بالنص العنكبوتي ... وهي تلعب أدوارا عدة : كالتحريك التفاعلي والمتعة الجمالية ، والربط أيضا والتشظي»[3].

يلاحظ أن" د. عز الدين المناصرة " يشدد على أن يلحق بكلمة (النص) وصف (عنكبوتي) تمييزا له عن النص الورقي الاعتيادي مستفيدا في ذلك من تعريف "ر.بارط " للنص ، فهو عنده «يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم : تنفك الذات وسط هذا النسيج – هذا النسج – ضائعة فيه ، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسجيها ، ولو أحببنا استحداث الألفاظ ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت (Hyphos هو نسيج العنكبوت)»[4].

وعلى هذا الأساس، وباعتبار النص الالكتروني نصا عنكبوتيا ، يمكن أن يتميز بالخصائص الآتية: التشابك ، التفاعل بين الفاعل والعالم الافتراضي ، التواصل والحوار ، والأهم : مفهوم التناص

---

(1) -ينظر:اتحاد انترنيت الكتاب العرب/الدائرة الإعلامية في:www.arab-ewriters.com

(2) - عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1،2006،ص.ص 428-429.

(3) -المرجع نفسه،ص.ص434-435.

(4) -رولان بارط:لذة النص،تر:فؤاد صفا والحسين سحبان،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2001،2،ص.ص62-63.

والتلاص في مقابل الإضافة والاختراق[1].

وبعد هذه الوقفة نراه يعرج في نهاية فصله،ليرسم لنا بعض الملامح أو المميزات ، التي تضع أسوارا لشعرية النص العنكبوتي ، نجملها باختصار في هذه النقاط :

اللايقينية ، الليونة، المائية ، التشعيب ، التناص والتلاص ، الترابط والتشتت ، الصدقية والتزوير ، المشاركة والتحاور ، التشيؤ ، التعددية ، التكرار ، الشفافية ، التكيف ، الجدلية العالمية ، الإثارة الانفتاح السجين ، التشكيل ، التشفير ، المجاز الصناعي ، الفضاء الرمزي[2].

وزيادة على ذلك يصرح في الأسطر الأخيرة ، بنتيجة مفادها إمكانية التبشير بميلاد منهج نقدي جديد لا يزال قيد التشكل ، يمكن أن يضاف إلى المناهج المتداولة في عرف النقاد والباحثين ، فيقول بعبارات صريحة ملؤها الثقة : «نعم يمكن أن نقول يمكن في مناهج النقد الأدبي الحديث ، أن نضيف منهجا جديدا ، يمكن تسميته : (المنهج العنكبوتي التفاعلي)»[3].

أما" د.فاطمة عبد الرحمن البريكي" ، التي تعد من الباحثات العربيات الأوائل اللواتي قدمن مجهودات معتبرة لتوضيح كيفية إفادة الأدب من التكنولوجيا ، فهي تطرح بالمثل وجهة نظرها ، وحصيلة مجهودها الفكري ، محاولة أن تقدم للقارئ العربي لمحة عن هذا البعد الذي بدأ القارئ العربي يتنسم عبيره ببطء شديد ، وفي جو مشحون بالرفض واللامبالاة في معظمه ، والتشجيع من فئة قليلة ، فكانت خلاصة تجربتها كتابا جعلته موسوما بـــ" مدخل إلى الأدب التفاعلي" ، وقد ناقشت بدورها مصطلح (Hypertexte) ، ومختلف الترجمات المقدمة له ، فاختارت (النص المتفرع) متفقة في ذلك مع "د. حسام الخطيب" في كتابه "الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع" 1996 ، على اعتبار أنه «يبدو أكثر دلالة على مضمون المصطلح الأجنبي من ترجمة نبيل علي[*] هذا من جهة،ومن جهة أخرى أجد في اقتراح الخطيب ارتباطا بينه وبين ما يماثله في آلية العمل في تراثنا العربي القديم ، لذلك فضلته على اقتراح (يقطين) الذي يعبر أيضا على نحو لا يقل دقة عن مصطلح الخطيب عن مضمون المصطلح الأجنبي »[4].

ومن المقابلات العربية أيضا التي وضعت لمصطلح (Hypertexte) نذكر هاته النماذج:النص المرجعي الفائق،النص الممنهل ،النص المتشعب التخييلي ، ... إلخ.

---

(1)-ينظر:عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن،ص430.

(2)-ينظر:المرجع نفسه، الصفحات437، 439، 440، 441.

(3)-المرجع نفسه،ص442.

(*)-يترجم نبيل علي مصطلح (Hypertexte)بالنص الفائق في كتابه العرب وعصر المعلومات، 1994.

(4)-فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي،م.ث.ع،ط2006،1،ص21 .

و يلاحظ -مما سبق ذكره- أن الأدب في علاقته بالالكترونيات أفرز مفاهيم مفتاحية جديدة،كالنص المترابط والنص الالكتروني(أوالرقمي)، هذا الأخير الذي أصبح شائع الاستعمال في الثقافة العربية، لكن دون تدقيق أوتمحيص ،غير أن الضرورة كما يقول "س.يقطين": « تستدعي التمييز بين النص الرقمي والالكتروني؛ لأن هذا الأخير ينقل الورقي إلى الحاسوب ، أما الرقمي ، في تصورنا ، فهو الذي يقوم على الترابط ، وهذا هو المعنى الحقيقي لهما في الأدبيات الغربية»[1].

وقد برز سبب تفضيله لمصطلح (الرقمية) كونه حقق ظهورا قويا في كل المجالات ، كما أن له بعدا لغويا عربيا محضا ، عكس الالكتروني فهو تعريب للفظ أجنبي ، ومن ناحية أخرى ، فإن جذر (ر.ق.م) يسمح لنا بالاشتقاق (راقم ، رقم ، رقامة، رقميات،...) ، وتبعا لذلك فالعملية الناتجة هي «الترقيم»،التي يرى أنها أكثر ملائمة من« الحوسبة» أو «التحسيب» لاقتصارها على الحساب والحاسوب فقط ... فكلمة الكتروني تتوقف عند حدود الاستعمال الأداتي (النشر الالكتروني ، الصحافة الالكترونية ، البريد الالكتروني ،...) ، والرقمي لكل ما يتعداه إلى توظيف البعد الفضائي في الإنتاج والتلقي[2].

وتؤكد" د. عبير سلامة" في مقال لها بعنوان" الرقمية والرقمنة" أن «مصطلح الرقمية شائع في مجال هندسة الكومبيوتر والالكترونيات ، ويشار إليه غالبا بالسابقة-e ، على الرغم من أن الأنظمة الالكترونية ليست كلها رقمية ، والرقمنة Digitization عملية تحويل صورة أو إشارة (عادة تكون تناظرية) إلى مجموعة منفصلة من النقاط / القيم ، لتكوين نسخة رقمية من مصدر مرئي أو مطبوع أو مسموع»[3].

أما "د. عز الدين المناصرة" ، فيعقد في كتابه السابق الذكر "علم التناص المقارن" فصلا بعنوان "شعرية النص العنكبوتي" للحديث عن هذا البعد الجديد للأدب ، معتبرا أن العالم يعيش اليوم ثورتين علميتين غيرتا خارطته السياسية والاقتصادية والثقافية ، هما الثورة الجينية وثورة الاتصالات [4]، بحيث أفرزت هذه الأخيرة عدة وسائل نافست بها الوسائل التقليدية، سواء في طريقة الكتابة، أو في وسائل الحفظ والتخزين ، نذكر منها للتمثيل:

---

(1)-سعيد يقطين:النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية(نحو كتابة عربية رقمية)،ص26.
(2)-ينظر:المرجع نفسه،ص.ص185-186.
(3)-عبير سلامة:«الرقمية والرقمنة»،في www.arab-ewriters.com
(4)-ينظر:عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن،ص423.

الأقراص المرنة[*]Disquettes، الأقراص المدمجة[**] CD، الأقراص الوامضة[***] Flashs disques...إلخ.

كما نجد أن" د. عز الدين المناصرة"، يميل إلى استخدام مصطلح(النص الالكتروني) عوضا عن (النص الرقمي)، مع إيراد كل ما له علاقة به، فيقول مثلا: الثقافة الالكترونية، الأدب الالكتروني، الكتاب الالكتروني...إلخ .

أما" د. فاطمة البريكي" في كتابها المرسوم ب "مدخل إلى الأدب التفاعلي" ، فتعقد فصلا من ثلاثة مباحث للحديث عن (النص الالكتروني) ، خصصت أوله لبحث حياة النص وانتقاله من طور الورقية إلى الالكترونية ، كما استعرضت مختلف أنواع النصوص الالكترونية ، أما المبحث الثاني فجعلته لبسط مظاهر تجلي الأدب الالكتروني، وذلك من خلال :

-المنتديات الأدبية الالكترونية.

-الصالونات الأدبية الالكترونية الحوارية.

-المواقع الأدبية الالكترونية.

-المجلات الأدبية الالكترونية.

-الصفحات الأدبية والثقافية في الجرائد الالكترونية .

-الكتاب الالكتروني.

أما المبحث الثالث، فجعلته وقفة مخصصة لتأصيل مصطلح (التفاعلية). وقد حددت منذ البداية مفهومها (للنص الالكتروني) ، فقالت ما نصه : «لا بد من الإشارة إلى أن المقصود بالنص الالكتروني في هذا الكتاب هو النص الذي يتجلى من خلال جهاز الحاسوب ، سواء اتصل بشبكة الانترنيت ، أو لم يتصل . وسيكون الحديث عن النص الأدبي الالكتروني في هذا الكتاب متضمنا هذا المعنى الشمولي، دون تقييده بالاتصال بالشبكة أو عدمه »[1].

وعلى هذا الأساس وضعت مخططا تبسيطيا تجسد فيه مراحل دورة النص[2]:

(*)-الأقراص المرنة:من وسائل الحفظ الالكترونية تسمح بتخزين البرامج، أو المعطيات الخاصة بالإعلاميات، وقد عوضت الأشرطة المغناطيسية، وتنقسم إلى فئتين هما:

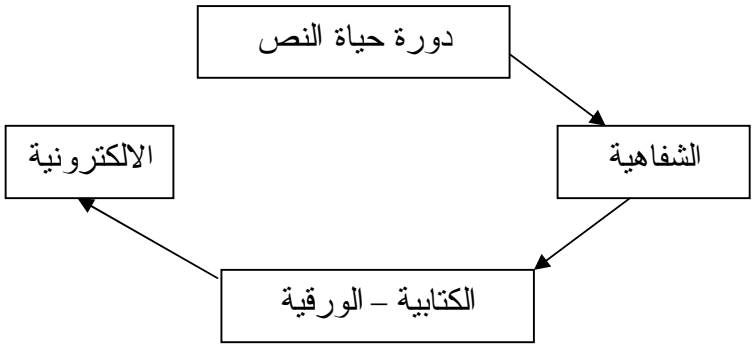
الأقراص المرنة بخمس بوصات وربع ، بحيث يشير هذا الرقم إلى قطر القرص ، وهو نموذج قديم سعة تخزينه من 360 كيلوأوكطي Kilooctets إلى 1.2 ميغاأوكطي Mégaoctets من عيوبها أنها سهلة العطب. أما النوعية الثانية فهي الأقراص المرنة بثلاثة بوصات ونصف ، وهي نموذج حديث يسمح بتخزين ما قدره 720 كيلوأوكطي ، وهي صلبة ومحمية بشكل أفضل .

(**)-الأقراص المدمجة: تعتبر كدعامة لحفظ المعطيات ، وهي أكثر ضمانا وكفاءة وقدرة من الوسائل الاعتيادية ، فبإمكانها أن تخزن ما قدره 540 ميغاأوكطي.

(***)-الأقراص الوامضة: هي من لواحق الحاسوب ذات أحجام صغيرة توصل بميناء الحاسوب وتحمل باليد ، تعمل مثل القرص الصلب ، فهي تخزن المعلومات ، لكنها تسهل عملية نقل المعلومات من حاسوب لآخر، وتتسع للعديد من الجيغاأوكتيات Gigaoctets من المعلومات ، وتظهر بأشكال وأحجام مختلفة.

(1)-فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص19.

(2)-ينظر:المرجع نفسه.



ونظرا لعنايتها الشديدة بمستوى (النصوص الالكترونية) ، لجأت إلى عقد مقارنة بينها وبين (النصوص الورقية) الكلاسيكية ، فمن المؤكد« أن التطور التكنولوجي وظهور الكتابة الرقمية والالكترونية والنص المترابط والنص المتشعب ... لا يهدد الكتابة فهي تستطيع أن تعيش بخصائصها الجمالية في الفضاء الالكتروني ، مثلما أمكن للخط العربي أن يعيش على الورق المطبوع ، إن الورق ليس سوى حامل ووسيط والجهاز كذلك، والقرص الممغنط والمضغوط »[1]، فبإمكان النوعين أن يتعايشا ويتكاملا ، لا أن يلغي أحدهما الآخر ، حتى ولو تنبأت بعض الأصوات بأن عصر الكتابة يعيش سنينه الأخيرة وأن الأقلام والدفاتر ستوضع قريبا في المتاحف ، وأنه سينظر إليها كما ينظر اليوم إلى نقوش الكهوف ، وذلك حسب ما تنبأ به" د. كمال الرياحي" ، وهو يتحدث عن (الكتابة الرقمية) ، ووعي العالم العربي بها ، في مقاله الموسوم بـــ" الكتابة من الورقي إلى الرقمي" والمطروح على موقع "اتحاد كتاب انترنيت العرب"[*] ، أحد أهم الأصوات والمنابر المبشرة بالثقافة الرقمية وما يصب في مجالها .

ولا تزال ترجمات المصطلح الفرنسي(Hypertextualité) تتوافد علينا لحد الآن،وبعلل وحجج مبنية على شواهد،مما يجعل الباحث يقع في الحيرة والارتباك،ويمكن أن نستشهد بهذا المثال التدعيمي:

---

(1)-كمال الرياحي:«الكتابة من الورقي إلى الرقمي»،في www.arab-ewriters.com

(*)-من أهداف الاتحاد:

- نشر الوعي بالثقافة الرقمية في أوساط المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب، وكذلك نشر الوعي بالثقافة الرقمية في أوساط الشعب العربي.
- يسعى الاتحاد جاهدا لتحقيق قفزات نوعية في وعي الشعب العربي عموما للالتحاق بركب الثورة الرقمية التي تجتاح العالم.
- المساهمة الفعالة في نشر الثقافة والإبداع الأدبي العربي، من خلال استخدام وسائل العصر الرقمي بما فيها شبكة الانترنيت.
- توحيد الجهود الفردية للمثقفين العرب عموما وأعضاء الاتحاد خصوصا لنشر وترسيخ مفهوم الثقافة الالكترونية، والدخول بقوة فاعلة ومؤثرة عالميا للعصر الرقمي.
- رعاية المبدعين والموهوبين العرب، وتنمية قدراتهم والعمل على إبرازها ونشرها رقميا.
- السعي الحديث لإدخال الثقافة و الإبداع العربي بأصنافه كافة، ضمن سيل المعلومات المتدفق السريع.
- ترسيخ مفهوم أدب الواقعية الرقمية، بصفته الأكثر قدرة على الاتساق مع روح العصر.
- إنشاء دار نشر إلكترونية تسهم في نشر الإبداع العربي بكافة أشكاله.
- التواصل الفعال والمؤثر مع سيل المعلومات المتدفق من خلال التواصل مع المثقفين من أرجاء العالم كافة، وإنشاء صيغ للتبادل الثقافي معهم باستخدام شبكة الانترنيت.
- العمل على إيجاد مكتبة الكترونية عربية شاملة تحتوى على الإنتاج الثقافي العربي ونشره الكترونيا.
- الدفاع عن حقوق الملكية الفكرية للكتاب الذين يمارسون الكتابة الرقمية وعلى شبكة الانترنيت.(ينظر:اتحاد انترنيت الكتاب العرب www.arab-ewriters.com)

يذهب التونسي" أحمد السماوي"إلى أن أكفأ ترجمة للمصطلح الفرنسي(Hypertextualité)، هي «النصية الناسخة»،فقد وجد في أن ما استعملته "ألفة عادل" و"يوسف خضر" في كتابهما "بحوث في خطاب السد المسرحي"(تونس،ط1، 1994،ص65) من لفظي النص المصدر (Hypotexte) والنص الناسخ (Hypertexte)حفاظا على الدلالة الأصلية للفظين،وتأصيلا للمصطلح في الثقافة العربية[1].

وفي الحقيقة، إذا كان هذا الباحث قد تبنى الترجمات السابقة، على أساس أن مقابل المصطلح (Hypertexte) هو(نص ناسخ)، وأن العلاقة المتولدة عن ذلك هي «النصية الناسخة»، فقد أمكننا تقبل ذلك- نسبيا -، وذلك على أساس الحفاظ على المادة العربية نفسها(ن.س.خ)، فإن القضية تختلف مع" د. سعيد يقطين" في أن مقابل (Hypertexte) عنده هو (نص لاحق)،والعلاقة المتولدة عن ذلك هي «التعلق النصي»،ولا يوجد أي رابط لغوي أودلالي بين (لاحق وتعلق؟).

أما فيما يخص (Intertextualité)، فيبدو أن" د.س.يقطين" فضل أن يلتزم بالترجمة المتداولة له أي «التناص»،وهي صيغة على وزن (تفاعل= تناصص)أدغمت الصاد الأولى في الثانية فقيل (تناص)،والوزن السابق يفيد المشاركة والتبادل، أما فعلها فهو مأخوذ من الفعل الثلاثي المجرد (نص، ينص، نصا).وبالإمكان العودة إلى المعاجم العربية القديمة، للوقوف على مختلف مدلولات المادة اللغوية (ن.ص.ص)،التي استلهم منها الناقد هاته المعاني التي نجملها فيما يلي:

- الظهور والبروز والارتفاع،كقولهم:«الماشطة تَنُصُّ العروسَ فتقعدها على المِنَصَّة،وهي تنتصُّ عليها أي ترفعها.واْنتصَّ السّنامُ:ارتفع وانتصب»[2].وأيضا:«...(نصَّ)الشَّيْءَ رَفَعَهُ وبابه ردّ، ومنه (منَصَّة) العَرُوس بكسر الميم.و(نصّ) الحَدِيْثَ إلى فُلان رَفَعه إليه»[3].

- الاستقصاء وبلوغ الشيء أقصاه ومنتهاه، كقولهم:«...نَصَصت الرّجُلَ إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته.وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه »[4].وأيضا:«...(نصُّ)كل شيء منتهاه.وفي حديث علي- رضي الله عنه-: «إذا بَلَغ النّساءُ نَصَّ الحقاق». يعني مُنْتهى بُلُوغ العَقْل» [5].

- التحريك والخلخلة،كقولهم:«(نَصْنَصَ) الشيءَ حرّكه»[6]،أو«نصّ الرّجل الشيء نصّا إذا حركه وقلقله وخلخله»[7].

- الجمع والتراكم والكثرة والازدحام، وكذلك التصنيف والتنضيد، كما في قولهم:«...(تناص)القوم عند

(1)- ينظر:أحمد السماوي:التطريس في القصص(إبراهيم درغوثي أنموذجا)،مطبعة التسفير الفني،تونس،2002،ص.ص47-48.
(2)- الزمخشري:أساس البلاغة(معجم في النقد واللغة)،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،لبنان،ط1،1996،ص455.
(3)- الرازي:مختار الصحاح،دار ومكتبة الهلال،بيروت،لبنان،1983،ص263.
(4)- الزمخشري:أساس البلاغة،ص455.
(5)- الرازي:مختار الصحاح،ص.ص262-263.
(6)-المصدر نفسه،ص263.
(7)-ابن منظور:لسان العرب، م7، دار صادر، بيروت، ص97.

اجتماعهم؛ أي:ازدحموا، و(نصص)المتاع:جعل بعضه فوق بعض»[1].

ولعل في المعنيين الأخيرين ما يضمن- لحد ما- لمصطلح «التناص»معنى التداخل،والحركة والتبادل،مما يعطيه سلطة وقوة يبذ بها منافسيه الكثر،الذين تعج بهم الكتب والأطروحات والرسائل الجامعية والمقالات سواء الورقي منها أو الالكتروني،نذكر منها:

التناصص،الاستدخال،النص الغائب،هجرة النص،الدخول في علاقة،الاستحواذ،النص الآخر،الترسيب النصي،الشفرات الضائعة،التضافر النصي،...إلخ.

كما أن في هذا المصطلح ليونة وسهولة ويسرا لا نجدها في البدائل الأخرى، يقول" د.أحمد السماوي"في ذلك:«...كان للفظ التناص،إحسان التعبير عن المفهوم المتمثل في التقاطع والتداخل والتضافر،فضلا عما يحققه باشتقاقاته المختلفة،من يسر في التعامل.فما دام لفظا فردا، فمن اليسر التعامل معه واشتقاق اسم الفاعل والفعل والنسبة منه »[2].

أما بالنسبة للمصطلح الثاني المولد أي «المُنَاصّة»- وقد اعتمد فيه على المادة اللغوية نفسها-،فإن الناقد كان قد أسماه «المناصصات» في كتابه "القراءة والتجربة "1985 [3]،إذ تحدث فيه باختصار عن نوعين من المناصصات(الخارجية والداخلية)،وذلك بالاشتغال على أربع روايات مغربية هي:الأبله والمنسية وياسمين للميلودي شغموم،وردة للوقت المغربي لأحمد المديني،رحيل البحر لمحمد عز الدين التازي،بدر زمانه لمبارك ربيع،لكنه تراجع في "ر.ت.س" عن هذا المصطلح بعد أن أدخل عليه تصويبات،فقد تنبه إلى أنه لا يجوز فك الإدغام في الصيغة السابقة،يقول معللا وجهة نظره حول هذه القضية:«...كنت قد أسميتها "المناصصات" وفككت إدغامها لتشخيص التمايز بين المصدر واسم الفاعل رغم أنني كنت أعي أنه لا يجوز فك الإدغام،ونبهني الأستاذ أحمد الإدريسي- مشكورا- إلى عدم الجواز،ولما عدت إلى كتاب علم الصرف لـ "فخر الدين قباوة" تبين لي أن صيغة (فاعل) تأتي لإفادة الاشتراك والتجاور بين النصين وأن مصدر "ناص" هو مناصة،وأن اسم الفاعل منها هو مناص،فوجب التنبيه والشكر للأستاذ الإدريسي»[4].

إذا كان "يقطين" قد استفاد من ثراء الجذر السابق في اللغة العربية،للقيام بالتوليد الاصطلاحي،فإن الأمر يختلف هنا تماما مع «الميتانصية»،فقد احتفظ بالزائدة الصدرية الفرنسية (ميتا Méta)،ومن الاسم (نص Texte) استخرج الصفة (نصي Textuel)،ثم استنبط اسما جديدا هو (نصية Textualité)،وذلك بإضافة الزائدة الالحاقية التي تفيد التخصيص وهي ياء النسبة وتاء التأنيث.

---

(1)- المصدر السابق.

(2)-أحمد السماوي:التطريس في القصص،ص15.

(3)- ينظر:القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)،دار الثقافة،1985،ص208.

(4)-سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص102.

وكما يتضح، فإن "سعيد يقطين" لجأ وهو يتعامل مع مصطلحات "جـــ.جينيت"،إما إلى عملية التوليد (التناص)،أوالاقتباس والتعريب (ميتانصية)،أوالتبديل (تفاعل نصي)،وذلك رغبة منه في خلق مصطلحات تتناسب وطبيعة اللغة المنقول إليها،أي اللغة العربية التي لها ميزات وسمات خاصة،فهي من أغنى اللغات الحية وأخصبها،كونها تحتوي على بدائل وتقنيات كثيرة،كالنحت والاشتقاق والتركيب المزجي والتركيب الاسنادي وغيرها،مما يعين على الإبداع والابتكار.

ولئن كنا نرى في صنيع "يقطين" محمدة، كونه قدم مساهمات فعالة من جهته لخدمة القارئ العربي،وكذلك اللغة العربية،ذلك أن جهازه المفاهيمي ومصطلحاته تقوم على سند علمي ومعرفي مقنع، فإن بعض الدارسين انتقدوه بشدة انتقادا مبالغا فيه ومجانبا للصواب،نذكر على سبيل التمثيل الا"د.فوزي الزمرلي" الذي يقول معبرا عن حيرته:«والحق أنه استعصى علينا الاهتداء إلى السبب الذي حمل سعيد يقطين على التصرف في حقول عدد من المصطلحات التي استقاها من كتابي جيرار جينيت الموسومين بطروس وعتبات،إذ مهما كانت الدوافع التي جعلته يجهد في تقديم كتب ذلك الإنشائي الفرنسي وفي تعريب مصطلحاتها،ثم يعمد في دراساته إلى تقليص مجال بعض تلك المصطلحات ذاتها وتحويل مجالات بعضها الآخر أوتفريعها،فإن ذلك يضع عقبات في طريق القراء،ليست إزاحتها بالأمر السهل »[1].

أما "**حسن محمد حماد**" وهو ثاني نموذج تطبيقي سنركز عليه،فيصدر سنة 1997 كتابه "تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)"،وفيه يعقد فصلا نظريا بعنوان "تداخل النصوص والأفق المنهجي"،وذلك على اعتبار أن «تداخل النصوص» ترجمة للمصطلح الانجليزي (Intertextuality)،أما التناص فيضعه كمقابل لـــ (Intertext) ،يقول موضحا ذلك:

- التناص هو حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء،وهو أمر يحدث أثناء القراءة بتلقائية غير مقصودة...بعكس تداخل النصوص الذي يتصف بالقصدية.

- إن النصوص المشكلة للتناص،التي تتوافد على ذاكرة القارئ العادي عند القراءة،من المؤكد أنه تحقق له نوعا من اللذة،لكن هذا القارئ لا يهتم بالسبب الذي من أجله حدث التناص،كما لا يهتم بتأويله ولكن يستهلكه فحسب...وهذا يختلف عن تداخل النصوص ذلك المنهج النقدي الذي يهتم بالبحث والتنقيب،وإعادة إنتاجية التناص الموجود في النص،فهو قراءة توجه لتأويل هذا التناص[2] .

وبالإمكان الآن الخروج بهذه الملاحظات الأولية:

- يبدو أن الدارس صاغ مصطلح «تداخل النصوص» انطلاقا من المعنى الذي تحمله السابقة(-Inter)

---

(1)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)،مركز النشر الجامعي ،تونس، الآداب،منوبة،2000،ص17.

(2)- ينظر:حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ص17.

في اللغة الفرنسية، فهي مختصرة من (Intérieur) بمعنى داخل،و(Textuelصفة) بمعنى نصي،وبالقيام بعملية التركيب ومن منطلق الاحتذاء،نحصل على مصطلح يتكون من كلمتين هما «تداخل النصوص»،ذلك أن كلمة (تداخل) على وزن تفاعل،وهي صيغة تفيد في اللغة العربية «المشاركة بين اثنين فأكثر»[1]،أما صياغة المصطلح باللغة الفرنسية فقد تم عن طريق آلية النحت.

- أما المصطلح الثاني الذي تصرف فيه الدارس فهو(Intertext) ،وقد جاء على وزن المتفاعِل،وعلى هذا، فبالإمكان ترجمته بـ«المُتناص»،أي بمعنى المتداخِل النصي،إن شئنا أن نبقي على مصطلحاته، لكن الدارس آثر أن يترجمه بالتناص،وليس هو المعنى المقصود عند "ج.جينيت" بكل وضوح وجلاء،وهي أيضا الترجمة المتداولة له- تقريبا- في جل الكتب،إذ نجد شبه إجماع على مقابلة المصطلح السابق بـ (المتناص)،وقد أثبتنا أن مصطلح التناص أكثر حظا من منافسيه،لتوفر عدة خصائص فيه.

- وليفرق الدارس بين ما أطلق عليه (تداخل النصوص Intertextuality)و(التناص Intertext)، يعتمد على تعريف لـ"ريفاتير" مقتطف من مقالته «l´intertexte Inconnu1981» المنشور بمجلة "أدب"،العدد41 ،وذلك عن ترجمة عربية له بمجلة "الحياة الثقافية" التونسية،العدد50.وقد اعتمد "سـ.يقطين" على المقال نفسه، لكن بالعودة إلى الأصل الفرنسي بحد ذاته،وبمقارنة بسيطة بين ترجمة "يقطين"[2] ،والمقطع الذي يستشهد به "حسن محمد حماد" في كتابه نجد أن الترجمتين سواء التونسية أو المغربية لا تختلفان كثيرا عن بعضهما ما عدا في المصطلحات الموظفة،إذ يستخدم "يقطين"(التناص Intertextualité)و(المتناص Intertexte) ،وهو الاستخدام الأصوب.وهذا ما تذهب إليه أيضا معظم الكتب والمراجع العربية المعول عليها.

كما أننا، بتصفح الكتاب بتمعن وتأن، نجد أن هذه القضية تزداد تعقيدا، وكأن الباحث بنى كل معجمه الاصطلاحي على المقال السابق المترجم فقط، وهذا ما سيوقعه في مشاكل عويصة ليست إزاحتها بالعملية السهلة.

بعد تلك المقارنات البسيطة بين (التناص) و(تداخل النصوص)،ينتقل الدارس إلى الحديث عن النص والقارئ وما بعد البنيوية،فيتوقف عند:

ر.بارط،جـ.كريستيفا،جيرارجينيت وتوسيع العلاقات التناصية (التنقل النصي Transtextuality،ونجد ضمنه:التناص Intertext،النصوص المصاحبةParatexts ،الميتانصية Métatextuality،المعمارية النصية Architextuality،التوالد النصي Hypertextuality)[3].

وبتأمل المصطلحات المقترحة من طرف "حـ.محمد حماد" يمكن بالمثل أن نخرج بهذه الملاحظات:

(1)- ينظر:ابن قتيبة:أدب الكاتب،تح:محمد الدالي،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط2،1986،ص465.
(2)-سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص95.
(3)- ينظر:حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية،ص29 ، 30 ،31 ،32 .

- تبين بعض معاجم اللغة الفرنسية أن السابقة (Trans)تحمل بصفة عامة عدة معاني عامة متقاربة،حينما تلحق بآوائل الكلمات نذكر منها - كتكملة لهذه الجزئية-:التنقل،التحويل،العبور،الترحال،...[1].وقد استفاد "حـ.م.حماد" من هذه المعاني جميعا،ففضل أن يترجم المصطلح الجينيتي (Transtextuality)بـ «تنقل نصي»،وهي- حسب رأيي- ترجمة حرفية بعيدة كل البعد عن المعنى الخفي والدقيق،الذي ابتغاه "جيرارجينيت "،وهو يعرف هذه العلاقة بقوله:«هي كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أوخفية مع نصوص أخرى»[2].كما أنه من ناحية أخرى، فللحفاظ على الوزن الفرنسي الأصلي، فإن الترجمة السابقة تكون على هذا النحو «تنقلية نصية» وليس «تنقل نصي»؛لأن كلمة(نصي) مقابلها (Textuel)،وهو ما اعتمده بكل بساطة مع (ميتانصية)،ولم يعتمده- دون تبرير- مع المصطلح الرئيسي الأول.

- يلاحظ أن"حـ.محمد حماد" يتحدث عن النمط الأول من «أنماط المتعاليات النصية»،وهو (L´intertextualité)كما ورد أصلا في كتاب "أطراس" لجينيت،غير أنه يضع أمامه (Intertext)متصرفا بذلك في المصطلح الأجنبي،مع أن "جينيت" فرق هو الآخر تفرقة واضحة بين ما أطلق عليه (Intertextualité) و(Intertexte)،وبالمثل الباحث الأسلوبي "م.ريفاتير" (وقد تناولت ذلك في الفصل الأول)،وحتى إذا سلمنا بأن الدارس قد تسرع أثناء النقل من المرجع الفرنسي (بالعودة إلى هوامش هذا الفصل تبين أن "حماد" قد اعتمد على "أطراس" بلغته الأصلية مما أوقعنا في حيرة شديدة؟) فإن الإشكال يبقى قائما إذ الآولى أن يقابله بـ(تداخل النصوص)،وهو المصطلح الذي اقترحه،وبالنظر إلى ما كتب سابقا،بحيث وضع تفرقة واضحة بين ما أسماه هو بالتناص (Intertext) وتداخل النصوص (Intertextuality)،وبهذا يتضح جليا مدى الاضطراب والخلط المصطلحي عند الباحث الواحد نفسه،كما أن هذه الظاهرة تمتد حتى إلى عناوين الفصول التطبيقية، فهو يعنون الفصل الثاني على سبيل التمثيل على هذا النحو "تداخل النصوص في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي"،وبالمثل الفصل الثالث والرابع اللذان خصصا على التوالي لدراسة ما أسماه بـ(التداخل النصي) في روايتي "أحلام شهرزاد" لطه حسين،ورواية "ذات" لصنع الله إبراهيم،رغم أننا لا نجد داخل المتن ما يشير إلى استخدام (التداخل النصي)،بل بالعكس فإن خطة الكتاب ككل تروج لمصطلح (التناص).

- قد نتساءل ما دام "حـ.محمد حماد" قد اقترح مصطلحا مقبولا(وهو التداخل النصي) لدراسة العلاقات النصية،فما الذي يجبره على إطلاقه ثم التخلي عنه نهائيا أثناء التحليل والمناقشة والاكتفاء بمصطلح آخر (التناص) مع تفريعه وبناء مجمل خطة التحليل عليه.ترى أهي الرغبة في الابتكار والتجديد؟لا أعتقد ذلك.أهي محاولة إرباك وإدهاش القارئ؟لديه غابة كثيفة من المصطلحات قد تجعل الفهم يستغلق عليه، ويحد من طاقة استيعابه، غير أنني وبإمعان النظر في الجزء التطبيقي بعناصره، استنتجت أنه كان

(1)- Voir : Le grand Robert de la langue Française (version 2001) sur CD-ROM de 2005-2006.
(2)-G.GENETTE : Palimpsestes, P7.

بالأحرى والأجدر أن يقابل الدارس ما أسماه بـ(التداخل النصي) بـ (Transtextualité) ،والتي قابلها بـ«التنقل النصي» منفردا بهاته الترجمة التي أراها شبه حرفية،وهي لم تلق صدى كونها لا تعكس حقيقة المفهوم الذي ارتآه "جينيت" ليشرح هاته العلاقة.

- أما فيما يخص مصطلح (Paratext) فمقابله «نص مصاحب»،ويبدو أن الدارس قد ابتعد عن المعاني جميعا التي تحملها السابقة الفرنسية الضدية (-Para) ذات الأصول الإغريقية اللاتينية،والتي من بين معانيها العامة:التجاور والتباعد في الوقت نفسه، التشابه والاختلاف، الداخلية والخارجية، الحافة، الحاجز...إلخ [1]، وأيضا:المشابهة، النظير، المماثلة، التوازي...إلخ[2].وآثر أن يحتكم إلى وظيفتها،فهي بمثابة نصوص صغيرة،أو لواحق نصية،أو أشباه نصوص تصحب النص الأصلي لتكمل معناه.وقد نبهنا "جينيت" إلى صعوبة الإحاطة بمعنى هذه السابقة ،وأنه يجب أن نفهم معنى المصطلح المتولد عنها بالمعنى الغامض وحتى المخادع[3].وقد لقي مصطلح «نص مصاحب» صدى لا بأس به في الأوساط النقدية العربية.

- وبالمثل أيضا يتصرف "حـ.محمد حماد" مع المصطلح «Hypertextuality» الذي يقابله بـ«توالد نصي»،فللسابقة (-Hyper)عدة معاني نذكر منها:أعلى،ما فوق،الزيادة،الإفراط،المبالغة،...إلخ[4]،لم يعد الدارس إلى أي واحد منها،ليقوم بعملية التركيب كأن يقول:نص أعلى،أونص فوقي...وهي مصطلحات نجدها مستخدمة ومتداولة في بعض المراجع العربية.

- لكنه يقوم بعملية الترجمة مع « Architextualité»، إذ بحث في معاني السابقة (-Archi) في اللغة الفرنسية،والتي حينما تتصل بآوائل الكلمات تعطي تصورا حول البناء والهندسة والمعمار،نذكر على سبيل التمثيل هذه المفردات:مهندس معماري(Architecte)،معماري(Architectural)،هندسة معمارية- فن العمارة (Architecture)،بنى بدقة (Architecturer)[5].ومن هنا اختار أن يترجم مصطلح (Architextualité) بـ«معمارية نصية» بدلا من:الجامع النصي،نصية جامعة،جامعية نصية،انتماء النص،النص الشامل،...إلخ.

وقد أثنى "د.سعيد يقطين " على الترجمة السابقة،وأبدى اعتراضه على مصطلح «الجامع النصي»الذي وجد بأنه لا يرمي إلى المعنى الذي قصده "جيرارجينيت"،ويرى أن «معمار النص»يضطلع بذلك ؛لأنه

(1)-Voir : G.GENETTE : Seuils, P7.

(2)-Voir : Le grand Robert de la langue Française (version 2001) sur CD-ROM de 2005-2006.

(3)-Voir : G.GENETTE : Palimpsestes, P10.

(4)- Voir : Le grand Robert de la langue Française (version 2001) sur CD-ROM de 2005-2006.

(5)-Voir : Le Dictionnaire Français- Arabe (Dictionnaire général De langue et termes), Dar Al-Kotob Al-Ilmiyah, Beyrouth, Liban, 2003, letre A, P55.

يجد في (المعمارية) ما يجسد صورة (الجنس الأدبي)، الذي يبرز من خلال البناء الفضائي للنص[1].

- أما مع الـ «Métatextuality» فالعملية تختلف تماما، إذ تبنى الدارس السابقة «ميتا- Méta»كما هي وقرنها بالاسم «نصية »،ليحصل على «ميتانصية»،ليحذو بذلك حذو "د.سعيد يقطين"(تشير هوامش الفصل الأول إلى عودته إلى بعض مؤلفاته التي اشتغل فيها على الموضوع نفسه)،وربما يعود هذا الصنيع؛أي احتفاظ كليهما بالسابقة(ميتا-) ليس فقط لمرونة اللغة العربية،وإنما نظرا لتعدد معاني هذه الزائدة الصدرية ذات الأصول الإغريقية، فهي بمعنى («فيما وراء، بعد»)، كما تختلف معانيها بالنظر إلى ما قرنت به، فقد تعني في كل مرة:

1- فكرة التعالي مثل كلمة ميتافيزيقا(وراء الطبيعةMétaphysique).

2- معنى المستوى الأعلى.

3- معنى الهدف والغاية.

4- وفي الطب وعلم الأمراض تحمل معنى السبب.

5- فكرة المرجعية الذاتية الانعكاسية مثل كلمة ما وراء اللغة (Métalangage)[2].

وقد استفاد بعض الدارسين العرب من ثراء الجذر السابق، فترجموا مصطلح «Métatextuality» على هذا النحو:ماورائية نصية،النصية البعدية،شرح النص،الماورا- نصية،النصية الواصفة،الواصف النصي...إلخ .

وعلى العموم،فبإمكاننا أن نعيد موقعة المصطلحات السابقة -وفق تصوري- في هذا الجدول،وذلك بالاحتفاظ بأفكار الدارس نفسها، مع إدخال تعديلات عليها:

جيرار جينيت	ح.م.حماد	التصويب
- متعاليات نصية Transtextualité	- تنقل نصي	- تداخل نصي
- تناصIntertextualité	- تداخل نصي	- تناص
- المتناص Intertexte	- التناص	- المتداخل النصي

وبخصوص **"د.عمر عبد الواحد"** وكتابه "التعلق النصي:مقامات الحريري نموذجا" 2009 ،فنجده قد اعتمد على "أطراس" كثيرا،ولكن بالإحالة إحالة حرفية إلى ما ترجمه لاحقا عدد من الباحثين العرب المحدثين[*]، دون فرز أو تمحيص في كثير من الأحيان، فهو مثلا حين يستعرض الأنماط الخمسة من

(1)-سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص38.

(2)- Voir : Le grand Robert de la langue Française (version 2001) sur CD-ROM de 2005-2006.

(*)- من المترجمات التي اعتمد عليها "عمر عبد الواحد"لعرض جهازه المصطلحي،ثم ليؤرخ لمفهوم التناص فيما سيأتي نذكر:محمد خير البقاعي وكتابه" آفاق التناصية: المفهوم والمنظور" 1998،وهو يضم مجموعة من الدراسات لعدد من الوجوه الفرنسية المعروفة،والممثلة لفترة البنيوية =

(المتعاليات النصية)،يتبنى ترجماتها كما هي،دون أن يحدد موقفه أيها الأصح أو الأسلم أو الأدق -إلا فيما ندر-،بل إنه يقر ويراكم عددا من المصطلحات المبثوثة في بطون الكتب العربية دون مناقشة،وذلك على هذا النحو:

- Intertextualité:التناص.
- Paratextualité:التوازي النصي،أوالموازية النصية.
- Métatextualité:النصية الواصفة،أوالواصف النصي،أوالوصف النصي.
- Architextualité :الجامع النصي،أومعمارية النص.
- Hypertextualité:التحويل النصي،التعلق النصي،الاتساعية النصية،نصية متفرعة[1].

بعد ذلك يصرح "عمر عبد الواحد" أن النمط الخامس من أنماط المتعاليات النصية، هو ما يهمه بالدرجة الأولى دون سائر العلاقات، فيقول:«...وهذا النوع الأخير من المتعاليات النصية هو ما اختارته دراستنا الحالية أداة وإجراء نقديا ندرس على ضوئه نص مقامات الحريري بعد ارتضاء مصطلح التعلق النصي ترجمة لمصطلح جيرار جينيت Hypertextualité آخذة بتبرير سعيد يقطين»[2] .

وبالإمكان أن نلخص ما سبق في هذا الجدول،الذي نضع داخله مصطلحات "جيرارجينيت"،وما يقابلها لدى كل دارس عربي من الدارسين الثلاثة؛وذلك لنقف على مقدار التعدد في المصطلحات،وهذا داخل حلبة نظرية «المتعاليات النصية»فقط،فما بالنا بالفروع المعرفية الأخرى،وباقي المناهج والنظريات الحديثة:

ج.جينيت 1982	س.يقطين(89-2008)	ح.محمد حماد 1997	ع.ع.الواحد 2003
Transtextualité	تفاعل نصي	تنقل نصي	متعاليات نصية/تفاعل نصي
Intertextualité	تناص	تداخل نصوص/تناص؟	تناص
Paratextualité	مناص	نص مصاحب	توازي نصي
Métatextualité	ميتانصية	ميتانصية	ميتانصية
Architextualité	معمار النص	معمارية نصية	نصية جامعة
Hypertextualité	تعلق نصي	توالد نصي	تعلق نصي
مراجعة مشروع	استقرار مصطلحي	تداخل	تراكم

= وما بعدها، وهي:رولان بارط ،مارك أنجينو،ليون سومفيل،جيرار جينيت،ميشيل أوتان،روجيه فايول.وكذلك مقال «نظرية التناص»لمارك دوبيازي عن ترجمة للمترجم المغربي المختار حسني بمجلة علامات (م10،ع34،1988).
وكتاب "علم النص" لجوليا كريستيفا عن ترجمة لفريد الزاهي،وكذلك كتاب "مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد" 1987 ترجمة أحمد المديني،وهو يضم أربع دراسات، لـ:تزفيطان تودوروف،ر.بارط،أمبرتو ايكو،مارك أنجينو.
(1)- ينظر:عمر عبد الواحد:التعلق النصي(مقامات الحريري نموذجا)،دار الهدى للنشر والتوزيع،ط1،2003،ص66 ،67،68،69.
(2)- المرجع نفسه،ص73.

2-على المستوى النظري:

انطلق **"د.سعيد يقطين"**، وهو بصدد شرح جهازه المفاهيمي،فيما يخص ما أسماه بـ«التفاعل النصي»بالحديث عن علاقة نصية أخرى لها أهميتها التي لا يستهان بها،وهي علاقة «التناص»التي سيطرت عقدا من الزمن،وذلك باستعراض بعض الدراسات الغربية الأولى التي تناولته،فيتكلم عن:

جوليا كريستيفا باعتبارها رائدة هذا المضمار،بحيث إنه منذ أن بشرت به في آواسط الستينات تولدت عنه عدة مصطلحات في اللغة الفرنسية لوحدها،يحصي "س.يقطين" بعضا منها تشترك كلها في كلمة (نص Texte)على هذا النحو:

Paratexte, Métatexte, Hypertexte, Hypotexte, Architexte, Autotexte, Intertexte, Phénotexte, Génotexte, Infratexte, Extratexte, Avant texte,... [1]

كما يشير إلى بعض الدراسات والبحوث المقالات، التي تناولت «التناص»،متتبعا إياها تتبعا تاريخيا،كمقالة مارك أنجينو «التناص:بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره 1983»،وأعمال بعض الشعريين الذين أقاموا ندوة عالمية سنة 1979 ،وضمنوها العدد 41 من مجلة "الأدب 1981"،وهم:

لوران جيني «إستراتيجية الشكل»،لوسيان ديلنباخ «المتناص والنص الذاتي»،ليلى بيرون موازي «التناص النقدي»،ميشيل ريفاتير «المتناص المجهول»،بول زيمتور «التناص والحركية»،بيتر ديسبوفسكي «التناص والنقد الأدبي»،كارل ويتي «فيما يتعلق بفقه اللغة»،ماري روز لوغان «التناص ملتقى طرق فقه اللغة والشعرية»[2].

وفي النهاية يصل إلى نتيجة مفادها غنى هذا البعد النصي،الذي لم يعد مقصورا على الغرب فقط،بل لقد ساهم فيه حتى العرب،فقد خصصت مجلة "ألف 1986" المصرية محورا خاصا تحت عنوان "التناص:تفاعلية النصوص"،وكان من المساهمين في هذا المحور كل من:

صبري حافظ بـ «التناص واشاريات العمل الأدبي»،سامية محرز «المفارقة عند جويس وحبيبي».إضافة إلى سيزا قاسم التي تكتب بمجلة "فصول 1982"مقالا بعنوان «المفارقة في القص العربي»،منوها بكتاب محمد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري:إستراتيجية التناص 1985".

بعد هذا العرض يعطي "س.يقطين" تصوره عن «التفاعل النصي»مستلهما بعض الكتابات النظرية أوالأطروحات المقدمة في هذا المجال،ثم يطبق بعض تلك التصورات على نصوص روائية حداثية،هي: "الزيني بركات"1975 لجمال الغيطاني،"عودة الطائر إلى البحر"1969 لحليم بركات،"أنت منذ اليوم 1981"لتيسير سبول،"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل1974"لإميل حبيبي،"الزمن

(1)- ينظر:سعيد يقطين انفتاح النص الروائي،ص93.
(2)-ينظر:المرجع نفسه،ص94،95،96.

الموحش1979"للروائي حيدر حيدر،وذلك وفق خطة هي بمثابة مشروع متكامل متصل لقراءة المتون السابقة.وتتكون الخطة من أربعة مراحل رئيسية،هي:

1- قسما التفاعل النصي،وهما النص والمتفاعل النصي.

2- أنواعه:المناص،التناص،الميتانص.

3- أشكاله:ذاتي، داخلي، خارجي.

4- مستوياه:العام والخاص.

ونجد الشيء نفسه في الكتاب الثاني، الذي يحمل عنوان "الرواية والتراث السردي:من أجل وعي جديد بالتراث 1992"، إذ يعد امتدادا لكتاب "انفتاح النص الروائي" وتوسيعا له، بحيث ركز فيه الناقد على علاقة «التعلق النصي»، باعتبارها علاقة كلية وشاملة ومصرحا بها، مستفيدا أيضا ومحيلا بكثرة إلى منجزات الشعري الفرنسي "جـ.جينيت"،مؤيدا إياه في الكثير من آرائه،فهو يرى على سبيل المثال أن النقد العربي ركز على علاقة واحدة فقط مختزلا فيها كل أنواع العلاقات،وهي علاقة «التناص».

وإن عمله هذا امتداد وتوسيع لما أسماه سابقا بـ«التفاعل النصي»،بحيث سيعالج داخل هذا النطاق التفاعل الحاصل بين الرواية والتراث السردي العربي القديم بوجهة نظر جديدة،وهو ما يبينه العنوان الفرعي للكتاب(من أجل وعي جديد بالتراث)،وذلك على أساس أن الكثير من النصوص السردية العربية الحديثة،تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث،وقد تمكن من ضبط شكلين رئيسيين :

- الانطلاق من نوع سردي قديم واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية،فتتداخل بعض قواعد النوع القديم مع الخطاب،وتبرز من خلال السرد أوأنماطه أومؤلفاته أوطرائقه،مثال ذلك:المقامة،الرحلة،الرسالة،كتابة المشاهدات،حكي الوقائع،كما نجد في رحلة ابن فطومة،رسالة في الصبابة والوجد،تغريبة بني حتحوت،الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،حدث أبو هريرة قال،...إلخ.

- وإما الانطلاق من نوع سردي محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار والتفاعل مع هذا النوع يتم تقديم نص جديد[1].

وعلى العموم،فإن هناك ميزة عامة تشترك فيها جل مؤلفات "س.يقطين" سواء على المستوى المنهجي أو التنظيري،وقد ازدادت ثباتا بالتركيز على مؤلفيه السالفي الذكر،وهي أن هناك نوعا من الترابط والتلاحم،والتداعي بين أعماله،فـ"ر.ت.س" يتكامل مع "إ.ن.ر"، كما أن الانشغالات والقضايا العالقة في (المؤلف/السابق) تستكمل وتناقش وتثرى في (المؤلف/اللاحق).

وهذا ماتثبته هذه الفقرة الاستشرافية المقتطفة من خاتمة "تحليل الخطاب الروائي:الزمن- السرد- التبئير"،يقول:«...علينا الآن أن نعاين إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى

(1)-ينظر:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص.ص7-8.

دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها،أي إننا نحاول الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي أو الدلالي...كما نقدم اقتراحا لذلك في انفتاح النص الروائي»[1].

أما في مقدمة "ا.ن.ر"،فقد ورد ما يشي بأن هذا العمل هو تتمة للسابق، يقول في ذلك:«...بهذا التصور، نعتبر هذا البحث حول انفتاح النص الروائي امتدادا وتوسيعا لتحليل الخطاب الروائي.وبذلك يندرج ضمن مانسميه بـ"السوسيوسرديات" كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية.وهذا العمل قام به العديد من الباحثين ولكن ليس بالشكل الذي نمارس هنا»[2].

وبالمثل "ر.ت.س" الذي وردت فيه هذه المقدمة الاستذكارية،يقول:«...في كتابي انفتاح النص الروائي قدمت خطاطة عامة يمكن أن تشكل في حال توظيف واستخدام مختلف مكوناتها وعناصرها تصورا شاملا،يلعب دورا هاما في تطوير "نظرية النص"...يأتي هذا البحث امتدادا وتوسيعا للمبحث الموسوم بـ"التفاعل النصي" في الكتاب المذكور أعلاه»[3].

ويلاحظ أن هذه الظاهرة أوالتقليد المنهجي يكاد يكون سمة ملازمة له أوخاصية كتابية.

أما **"حسن محمد حماد"**،الذي يشبّه النص بالأرض الخصبة،فيرى أنه لاستصلاح هذه الأرض،فإنه لابد أولا من أن نقلب القشرة السطحية المرئية،وهي تحتوي على النصوص المصاحبة (العتبات)، التي من خلالها نستطيع المرور إلى الطبقات التحتية العميقة؛ لتتم عملية "الحرث والتقليب".وهذا يقتضي الاستعانة بأدوات ووسائل إجرائية حديثة،يختصرها الدارس في هاته المفاتيح الرئيسية:

(المجال التناصي- السياقات)،وكخطوة أولية،فإنه لابد –حسبه–من:

1- التعرف على التكوين النفسي والثقافي والمعرفي للمؤلف، ودور ذلك في تخليق النص وتناصاته.

2- التعرف على المجال التناصي للنص والذاكرة النصية للكاتب،التي ستشارك بدورها الذاكرة النصية للقارئ في تكوين هذا المجال،وكيفية الولوج إليه،وذلك عن طريق وضع النص في سياقاته المتعددة[4].

أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ، ما المقصود بالسياقات؟فيفاجأ بالمثل أن الدارس يربطها بمصطلح (التناص)،ويختزلها في ثلاثة سياقات،يشرحها على هذا النحو:

السياق الأول= التناص الذاتي:

ويعرفه على أنه العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع البعض الآخر، والتي تكشف بدورها عن الخلفية النصية التي يتعامل معها الكاتب.

السياق الثاني= التناص الداخلي:

هو محاولة لكشف علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتّاب آخرين معاصرين له،وخصوصا إذا كان

(1)-سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)،م.ث.ع،ط1،1989،ص387.
(2)-سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص5.
(3)-المرجع نفسه،ص.ص8-9.
(4)-حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة،ص.ص39-40.

هؤلاء الكتاب قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة من خلفية نصية مشتركة.

السياق الثالث= التناص الخارجي(المفتوح):

وهو تداخل النص مع هذا الكم الهائل من النصوص التي يمتلئ بها العالم،وهو لا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين،أوجنس معين،بل هو تداخل حر[1].

ومن استعراض هذه السياقات وما يقابلها، وجدنا بأن الدارس قد استقى هذه الفكرة من مؤلف د.سعيد يقطين "ا.ن.ر"،بحيث إن:السياق الأول <=>التفاعل النصي الذاتي،السياق الثاني<=>التفاعل النصي الداخلي،السياق الثالث <=> التفاعل النصي الخارجي،ووفق المفهوم نفسه الذي صاغه سعيد يقطين[2].

كما نجد الفكرة ذاتها تتردد- تقريبا- عند "د.محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري:إستراتيجية التناص"،بحيث اهتم بشكل أساسي بالنصوص الشعرية، واعتنى بمحورين في مجال التناص هما:التناص الداخلي،والتناص الخارجي[3].

ويقوم **"د.عمر عبد الواحد"**بدراسة علاقة «التعلق النصي»، بحيث يختار للتطبيق نصا تراثيا كلاسيكيا هو مقامات الحريري(القاسم بن علي بن محمد بن عثمان)(446ه/1054م- 516ه/1112م)،فألف كتابا بعنوان "التعلق النصي:مقامات الحريري نموذجا 2009".وكما هو متعارف عليه، فإن «فن المقامة» جنس عربي قديم،وتكاد تجمع أغلب الكتب على أن لهذا الجنس عند العرب عدة معان لغوية، أشهرها:المجلس،الخطبة،الحديث،...وقد تأتي بمعنى الجماعة التي يضمها ناد[4].وبالتدريج تطور المعنى اللغوي إلى مدلول اصطلاحي،لتعني ذلك الفن العربي الذي ابتدعه بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع الهجري،والذي يحتل الرتبة الرابعة ضمن فنون النثر(المقالة،الخاطرة،القصة،المقامة،فن الأمثال)،وهي أحاديث خيالية بليغة فصيحة متفاوتة الحجم بطلها رجل هو أبو الفتح الاسكندراني،إنسان مكدّ متسول ماكر بارع الحيلة،إلى جانب كونه بليغا فصيحا مقوالا،يرويها راو هو عيسى بن هشام.

وهي كتابة يغلب عليها السجع وحوشي الألفاظ وغريبها،إضافة إلى غناها بالصور البيانية والمحسنات البديعية،ومن هنا قيل إن الهدف الرئيسي من تأليفها هو تعليم الناشئة غريب اللغة وفنون القول...إضافة إلى كونها وسيلة ناجعة من وسائل النقد الاجتماعي لمعالجة بعض الأمراض،التي تفشت في عضد الدولة الإسلامية، وذلك في إطار من المغامرات الهزلية المضحكة[5].

---

(1)- المرجع السابق، ص45، 46، 47.

(2)- ينظر:سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص100.

(3)- ينظر:محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب- بيروت،لبنان،ط1،1986 ص125.

(4)- ينظر:الصحاح والقاموس المحيط ،مادة (قوم).

(5)- ينظر على سبيل المثال:

محمد التنوجي:المعجم المفضل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1993،ص817.وقصي سعيد الحسيني:فن المقامات بالأندلس،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،1999،ص88.وكذلك أحمد أمين مصطفى:الحريري صاحب المقامات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998، ص8.

وقد صرح الحريري أنه كتب مقاماته «معارضة»لمقامات الهمذاني(أبو الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني)(358ه/969م- 398ه/1008م)،الذي كتب أكثر من أربع مئة 400مقامة،لم يبق منها إلا اثنتان وخمسون52 مقامة ،هي:

القريضية،الأزاذية،البلخية،السجستانية،الكوفية،الأسدية،الغيلانية،الأذربيجانية،الجرجانية،الأصفهانية، الأهوازية،البغدادية،البصرية،الفزارية،الجاحظية،المكفوفية،البخارية،القزوينية،الساسانية،القردية، الموصلية،المضيرية،الحرزية،المارستانية،المجاعية،الوعظية،الأسودية،العراقية،الحمدانية،الرصافية، المغزلية،الشيرازية،الحلوانية،النهيدية،الابليسية،الأرمنية،الناجمية،الخلفية،النيسابورية،العلمية،الوصية، الصيمرية،الدينارية،الشعرية،الملوكية،الصفرية،السرية،التميمية،الخمرية،المطلبية،البشرية[1].

وبالمثل يكتب الحريري هو الآخر خمسين50 مقامة «معارضا»بديع الزمان، يتلوه فيها «تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع»[2]، وهي:

الصنعانية،الحلوانية،الدينارية،الدمياطية،الكوفية،المراغية،البرقعيدية،المعرية،الاسكندرية،الرحبية،الساوية الدمشقية،البغدادية،المكية،الفرضية،المغربية،القهقرية،السنجارية،النصيبية،الفارقية،الرازية،الفراتية، الشعرية،القطيعية،الكرجية،الرفطاء،الوبرية،السمرقندية،الواسطية،الصورية،الرملية،الطيبية،الزبيدية، الشيرازية،الملطية،الصعدية،المروية،العمانية،التبريزية،التنيسية،النجرانية،البكرية،الشتوية،الحلبية، الحجرية،الحرامية،الساسانية،البصرية،التفليسية[3].

ومن هنا، كان الهاجس الذي حرك الدارس، هو محاولة البحث عن كيفية نشوء مقامات "الحريري" عن مقامات "البديع"،وما هي صور التداخل والتعالق الحاصل بين العملين،وما هي نوعية التحويل التي مارسها النص الحاضر على النص الغائب؟

يبدأ الدارس عمله بقسم نظري،يتتبع فيه مفاهيم التفاعل النصي تتبعا تاريخيا،ابتداء بـــ"جوليا كريستيفا" وصولا إلى الشعري "جيرار جينيت"،معتبرا أن هذا المبحث مرتبط بفترة التحول من عصر البنيوية إلى ما بعد البنيوية(النص المفتوح وتعدد الدلالات)،فيستعرض لذلك جهود المساهمين في بلورة مصطلح (التناص)،مقسما مراحل التطور إلى ثلاثة مراحل رئيسية:

1- الستينات والمقاربات الأولى:

ركّز في هذه الفترة الأولى على أعمال الناقدة الفرنسية ج.كريستيفا،وهي:«مسألة بنائية النص»،وسيميوطيقا أبحاث من أجل تحليل علاماتي1969،وهو كتاب يجمع دراسات نشرت ما بين سنوات1966-1969،«باختين:الكلمة،الحوار،الرواية»،ثورة اللغة الشعرية 1974،نص الرواية1976.

(1)- ينظر:الهمذاني:شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني،دار الكتب العلمية،بيروت،1979.
(2)- الحريري:مقامات الحريري، دار صادر، بيروت، 1965، ص13.
(3)- ينظر:المرجع نفسه.

إضافة إلى سيميائي آخر ارتبط اسمه بجماعة "كماهو" الفرنسية ،إنه رولان بارط الذي استخدم المصطلح أول مرة في كتابه لذة النص سنة1973،ومقاله«من العمل إلى النص» .

2- مرحلة السبعينات:

شهدت هذه المرحلة اضطرابا وتشويشا في إدراك المفهوم، وتفاوتا في تعريفه، ومن الدراسات التي يشير إليها الباحث:

كتاب مارك أنجينو بعنوان مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب1976،لغات جارى1972لميشيل أريفي،العدد السابع من مجلة "شعرية"التي ضمت مقالات متنوعة؛من أهمها: «إستراتيجية الشكل»للوران جيني،«تقاطعات جويسية» لأندريه توبيا،«التناص النقدي»لليلى بيرون موازيه.

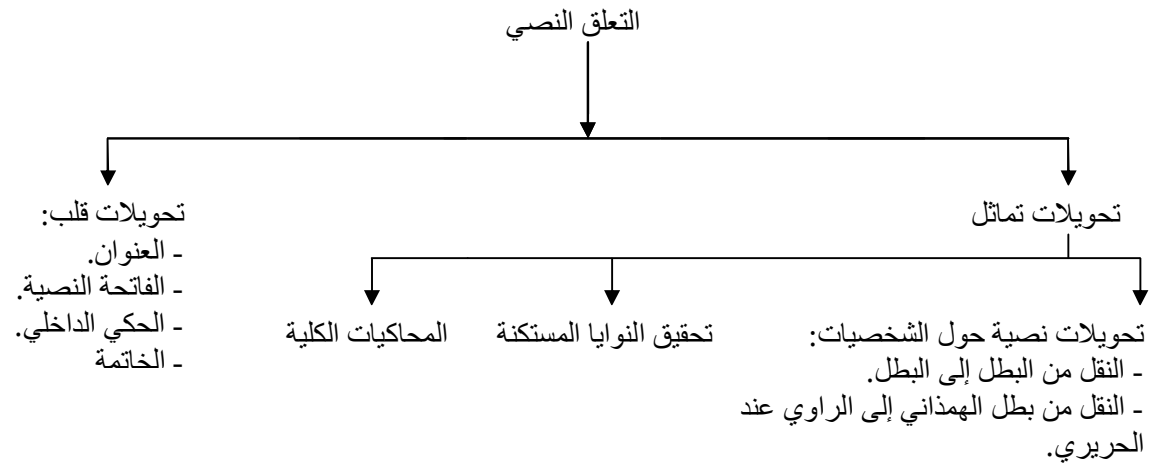
3- الثمانينات(مرحلة النضج):

تميزت هذه المرحلة بغزارة الإصدارات، وإعادة تنقيح المفهوم وسبكه،ومن المساهمين في ذلك:

ميشيل ريفاتير بكتبه الأربعة التالية:سيميوطيقا الشعر1987،إنتاج النص1983،التعالق النصي1979،أثر التناص1979،وكذلك أنطوان كومبانيون بمؤلفه اليد الثانية (أواشتغال الاستشهاد)،وأخيرا جيرارجينيت بكتابه أطراس1982،الذي اقتطف منه الدارس علاقة «التعلق النصي»،ومن هنا كان القسم الثاني من بحثه معنونا بـ"التعلق النصي بمقامات بديع الزمان الهمذاني"،وقد خصصه لبحث صور هذا الـ «تعلق» على أساس من تقسيم جينيت لآلياته وفق هذا الجدول التبسيطي:

التعلق النصي			
أنواعه	محاكاة ساخرة	تحريف	معارضة
العلاقة بين النص السابق/النص اللاحق.	تحويل الموضوع لا الأسلوب.	تحويل الأسلوب لا الموضوع.	محاكاة
خصائص العلاقة بين ن.س/ن.ل	اشتقاق بسيط ومباشر وسطحي		تحويل غير مباشر ومعقد وكلي
إعادة هيكلة بالنظر إلى طبيعة المنقول.	تحويل تماثل(نقل البناء)		تحويل قلب(نقل البناء)

ومن هنا، يركز الدارس على القسمين الرئيسيين الأخيرين؛ أي (تحويل التماثل) و(تحويل القلب)، وذلك وفق هذه الخطة التوضيحية التي نبين فيها طريقة عمله الخاصة، وهو بصدد رصد صور «التعلق النصي» الحاصل بين المقامتين:



وذلك على اعتبار أن:

المبدع	البطل	الراوي
- الهمذاني	- أبو الفتح الاسكندراني	- عيسى بن هشام
- الحريري	- أبو زيد السروجي	- الحارث بن همام

3-على المستوى التطبيقي:

وفق التصورات السابقة باشر **"سعيديقطين"** المتون الأربعة المشار إليها آنفا،مستفيدا من عطاءت "جيرارجينيت":

بداية يعرف "يقطين" «المتفاعلات النصية»على أنها البنيات النصية التي يتفاعل معها النص،سواء أكانت قديمة أم حديثة أم معاصرة.ولذا قام بتسميتها ثم تشخيصها من خلال حديثه عن أنواعها وعلاقاتها ببنية النص،وطرائق اشتغالها ضمنه،وهذه المتفاعلات موزعة كالآتي:

- متفاعلات قديمة(تاريخية، دينية، أدبية).
- متفاعلات حديثة(تاريخية، إعلامية، أدبية، ثقافية)[1].

بعد ذلك ينتقل إلى الحديث عن أنواع التفاعل النصي، وأيها المهيمن، وما وظيفته ودلالته، مع انتقاء أمثلة توضيحية:

أولا:أنواع التفاعل النصي:

إن التفاعل النصي الحاصل بين النص ومتفاعلاته ثلاثة أنواع،وهي:

(1)-ينظر:سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،ص103.

أ- المناصة (Paratextualité) :

ويعرفها على أنها «عملية التفاعل ذاتها.وطرفاها الرئيسيان هما النص والمُناص Paratexte،وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجئ المناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها.وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير،أوشغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور،كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر»[1].

وقد أشار إلى تحققها من خلال:

العناوين، الهوامش(في رواية "الوقائع الغريبة")، القصيدة التي صدرت بها رواية "الزمن الموحش" والملاحق التي ذيلت بها.إضافة إلى العناوين والكلمات، التي تكتب على ظهر الغلاف.

وقد ركز الناقد جهده على تتبع المناصات الداخلية،فوجد بأن تلك المناصات تتعدد،فمنها السردي،الديني،التاريخي،كما أن لها وظائف عديدة من بينها المماثلة(التشبيه)،المعارضة،التفسير[2].وذلك بالعدول عن التعبير المباشر في السياق الذي وردت فيه،فتتحقق الإثارة والمتعة.

ب- التناص (Intertextualité):

يقول الناقد:«إننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص،بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبين وجود التناص أحيانا»[3].بعد ذلك يقدم بالمثل أمثلة تطبيقية يرصد فيها هذه الظاهرة النصية، التي تشبه- حسبه- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، مستنتجا في النهاية أنه/أنها:

- يصعب تمييز هذه المتناصات عن غيرها ما لم تعاد إلى نصوصها الأصلية التي أخذت منها.
- جاءت مندمجة ومتداخلة مع البنية النصية الأصل من خلال صوت الراوي،أوصوت إحدى الشخصيات.
- كلها تحيل إلى نصوص سابقة،ويختلف القراء في تحديدها بحسب نوعية خلفياتهم النصية[4].

جـ- الميتانصية (Métatextualité):

يرى "سعيد يقطين" أن الميتانصية تشبه من خلال طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة،غير أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا،فهو هنا قائم على أساس النقد والتعليق.

وكما قلنا إن المتناص يكون متنوعا فكذلك الميتانص،إذ قد يكون(أدبيا،إيديولوجيا،تاريخيا،ثقافيا، اجتماعيا...إلخ)[5].

ثانيا:أشكال التفاعل النصي:

أ- تفاعل نصي ذاتي:

---

(1)- المرجع السابق،ص111.
(2)- المرجع نفسه،ص115.
(3)- المرجع نفسه.
(4)- ينظر:المرجع نفسه،ص116.
(5)- ينظر:المرجع نفسه،ص118.

يحدث هذا النوع عندما تتفاعل نصوص الكاتب نفسها مع بعضها البعض، ويكون هذا النوع أشد وضوحا حينما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل معها الكاتب مشتركة،فعلى سبيل المثال يرى الناقد أن نصوص "جمال الغيطاني"،وهي تنطلق في جزء منها من التاريخ المملوكي ومن كتابات المؤرخين كابن إياس،أنها تتفاعل مع بعضها البعض،بل إن بعضها ينتقل إلى الآخر محولا أومحورا،فتظل الملامح العامة نفسها لغة وأسلوبا وطرائق كتابة.ويتكرر الشئ نفسه عند الروائي "حليم بركات" في روايته "عودة الطائر إلى البحر" من حيث المادة والعوالم[1].

ب- التفاعل النصي الداخلي:

وهو التفاعل الذي يحدث بين نص الكاتب، ونصوص غيره المعاصرة له،ففي روايتي "الزيني بركات"و"الوقائع الغريبة" يتوصل "سعيد يقطين" إلى أن الهاجس الذي سيطر على الروائيين "الغيطاني" و"حبيبي"،هو محاولة كتابة نص روائي يمتح بشكل أساسي من التراث العربي- الإسلامي[2].

جـ- التفاعل النصي الخارجي:

هي تلك التفاعلات التي تحدث بين نص الكاتب، ونصوص غيره التي يمتلئ بها العالم.وهي تقوم على أساس الاستيعاب والنقد والتحويل[3].

ويمكن توضيح هذا الشكل أكثر بتناول مستويي التفاعل؛ أي كيفية حصول التفاعل(أفقيا، عموديا):

ثالثا:مستويات التفاعل النصي:

أ- المستوى العام:

يمكن التحدث في هذا المستوى عن كيفية ترابط بنية النص ككل، مع بنية نصية أخرى منجزة تاريخيا،كـ:الزيني بركات/الخطاب التاريخي،الوقائع الغريبة /بنية الحكي العربي،الزيني بركات/التراث، عودة الطائر إلى البحر/قصة الخلق أو التكوين.

ب- المستوى الخاص:

في هذا المستوى يحصل التفاعل النصي مع بنيات نصية جزئية،وليس مع بنيات كبرى،يحدث هذا بصفة جلية في روايتي "أنت منذ اليوم"لتيسير سبول و"الزمن الموحش"لحيدر حيدر.

وبهذه الطريقة يتجلى لنا كيف يتفاعل النص مع غيره من البنيات النصية مرهّنا إياها،ليتحقق بذلك(انفتاح النص الروائي)على عدة مستويات،لإنتاج نص جديد،...ومع ذلك فإن "د.محمد مريني" أبدى ملاحظات قيمة حول هذا المؤلف، لا بأس أن نشير إليها باختصار، فقد قدم قراءة خاصة للتجربة النقدية عند "سعيد يقطين"،وللمؤلفات التي أصدرها ما بين(1985-1997)،ومن ضمنها "انفتاح النص الروائي"

(1)- ينظر:المرجع السابق، ص124.

(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص.ص124-125.

(3)- ينظر:المرجع نفسه،ص125.

الذي خصه بوقفة تقييمية، يقول في ذلك:«...أشير إلى أن الملاحظات التي ذكرتها في تقويم الكتاب السابق[أي تحليل الخطاب الروائي]تتأكد هنا أيضا؛من حيث هيمنة الخطاب التنظيري،ثم الطابع التجزيئي للممارسة النقدية،في غياب الصياغات الشمولية للبنيات التي يتم تحليلها...لكن الفعالية المنهجية للخطاب النقدي الذي قدمه تكمن في تكامليته،وفي تركيبه بين السرديات البنيوية وعلم اجتماع النص من جهة،وبين الحساسيات المنهجية المختلفة داخل علم اجتماع النص من جهة أخرى...وقد أتاحت هذه المنهجية الانتقال من الشفرة اللسانية إلى السيميوطيقية أوالايديولوجية بوجه عام»[1].

أما فيما يخص مؤلفه الثاني، فقد كانت النماذج المختارة فيه، والنصوص المتفاعل معها هي:

النصوص المتعلّقة	النصوص المتعلّق بها
- ليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ1987.	- ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة.
- نوار اللوز لواسيني الأعرج1983.	- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي.
- ليون الإفريقي لأمين معلوف1986.	- وصف إفريقيا للحسن بن محمد الوزان.
- الزيني بركات لجمال الغيطاني1975.	- بدائع الزهور ووقائع الدهور لابن إياس.

بحيث إن التفاعل سيحدث بين واحد من النصوص الأربعة الموجودة في الخانة الأولى، باعتبارها نصوصا متعلقة أونصوصا لاحقة (Hypertextes) مع واحد من النصوص التراثية الموجودة في الخانة الثانية، كونها نصوصا متعلقا بها أو نصوصا سابقة (Hypotextes) ،والعلاقة التي تجمع بينهما هي«التعلق النصي»،وسنجد أن الأنماط الأخرى،ستبرز وتشتغل كبنيات نصية جزئية:

1- ليالي ألف ليلة/ألف ليلة:

يرى "يقطين" أن تجربة "نجيب محفوظ" تتميز بالغنى والتنوع،جعلت بإمكان الباحثين أن يميزوا بين مراحل كثيرة من إنتاجه،لعل من أهمها اتجاهه منذ بداية السبعينيات إلى ربط عدد من رواياته بالتراث السردي العربي،ربطا أبان عن رغبته العارمة في محاولة خلق رواية عربية متميزة بأصالتها شكلا ومضمونا.

لذا،فليس غريبا أن يتجه إلى واحد من أشهر النصوص السردية التراثية، إنه نص "ألف ليلة وليلة".ومن هنا كان الهاجس الذي سيطر على "يقطين" أن يقوم بدراسة لروايته السابقة من زاوية علاقتها بـ"ألف ليلة وليلة"، تحت عنوان «التفاعل النصي»،وضمنه بالأخص «التعلق النصي»،وذلك من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- معرفة كيف تفاعلت رواية نجيب محفوظ مع "ألف ليلة وليلة".

---

(1)- محمد مريني:«قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين»علامات،مكناس،ع22،السنة2004،ص74.

- طرائق اشتغال نص الليالي باعتباره نصا سابقا أومتعلقا به.

- مدى خصوصية وإنتاجية "ليالي ألف ليلة"[1].

يأخذ "نجيب محفوظ" القصة الأم(قصة شهريار وشهرزاد)ويجعلها نواة حكيه، بحيث تكون نهايتها بداية روايته، فتبرز نتيجة لذلك العوالم التالية المستدعاة: الشخصيات، بعض الأحداث، المكونات النوعية.وعلى العموم يمكن رصد مختلف تجليات التحويل الشكلي والدلالي من خلال النقاط التالية[2]:

ألف ليلة وليلة	ليالي ألف ليلة
- يتداخل في الشكل السردي التأطير والتضمين. - شهرزاد ناظم خارجي،فهي المكلفة بالحكي. - تزخر بالحكايات المختلفة عن بعضها البعض وعلى عدة أصعدة.	- تسلسل وتتابع. - شهرزاد فاعل،إذ يتكلف بالحكي ناظم خارجي آخر(الذات الثانية للكاتب). - يتم انتقاء ودمج بنيات حكائية متعددة ومختلفة عن بعضها البعض،ونظمها في حكاية واحدة لها بداية ونهاية.

أما على مستوى «التعلق النصي»،فيمكن تسجيل هذه النقاط[3]:

التعلق النصي	ألف ليلة وليلة	ليالي ألف ليلة
على صعيد الشكل الحكائي.	تقوم على أساس التأطير والتضمين	ترتكز على القصة الإطار في نهايتها، وتجعل المكان مضمنا فيها باعتباره تضمينا أوحكيا امتدادا للقصة الإطار.
المشابهة والتحويل.	مجموعة من الأحداث المختلفة.	ما جرى وحدث يتكرر وقوعه هنا.

وفي نهاية تحليله المقتضب لهاته الرواية،التي اكتفى فيها برصد بعض أوجه التعلق النصي،يستنتج أن طرائق اشتغال "نجيب محفوظ" على النص التراثي الخيالي السابق تجسدت من خلال انطلاقه الواعي من هذا النص،لينتج بالمثل نصا مشابها له في مادة حكيه،وبعض مميزاته النوعية كبعده العجائبي[4]،هذا البعد الذي لم يتحدث عنه كثيرا رغم أهميته في التحليل السردي ومساهمته في تبيان أهم مواطن التعالق الحادثة بين النصين، وهذا ما أشار إليه أيضا "د.فوزي الزمرلي"،وهو يتحدث عن الرواية العربية ونصوص الحكي الخيالي في التراث العربي،متخذا رواية "نـ.محفوظ" السابقة كمثال،إذ يقول:

«لئن درس يقطين رواية ليالي ألف ليلة في ضوء علاقة اللحوق النصي التي وسمها بـ"التعلق النصي"

(1)- ينظر:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص59.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص.ص65-66.
(3)- ينظر:المرجع نفسه، ص67.
(4)- ينظر:المرجع نفسه،ص83.

فإن الحيز الضيق الذي خصصه لتحليل تلك الرواية قد دفعه إلى إجمال القول في هذه العلاقة التي أثرت نزعة ليالي ألف ليلة التأصيلية.فقد أكد أن علاقة النص اللاحق بالنص السابق تنبني على المشابهة والتحويل من دون أن يرصد علامات الفرق الجوهري بين الشبه المتولد عن المناقلة والشبه المتولد عن محاكاة الحكايات العجيبة باعتبارها أنموذجا لجنس أدبي مخصوص،إضافة إلى أنه ضرب صفحا عن أهم وظائف العجائبي في النصين،رغم شعوره بأهمية ذلك المستوى»[1].

2- نوار اللوز/تغريبة بني هلال:

يعد "واسيني الأعرج"(1954م) من الروائيين العرب والجزائريين الآوائل الذين تفاعلوا مع التراث،وقدموا مساهمات معتبرة لتجديد الرواية وتخليصها من تبعيتها للرواية المشرقية أوالمغربية،وذلك بصبغها بنكهة محلية،هذا ماتجلى في روايته "نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1983"،بحيث عاد إلى واحد من نصوص الحكي الحقيقي/الخيالي التراثي المشهورة وهو "سيرة بني هلال"،مقدما إياها بمقروئية خاصة لا تقف عند حد المحاكاة أوالتحويل المباشر،بل تجاوز ذلك كله إلى المعارضة،فـ«الروائي المغاربي قادر-في نظر واسيني الأعرج-على الجمع بين توظيف التراث واستغلال البنية الروائية، من دون أن يتقيد بالرواية الغربية أويخل بمنزعه التأصيلي.فالاستناد إلى التراث يمكّنه من إثبات كيانه الثقافي والاجتماعي واطلاعه الواسع على الآداب الأجنبية يساعده على تجاوز تقنيات الرواية الغربية وإنشاء نصوص مطبوعة بطابع محلي»[2]،وقد واصل فكرته هاته التي آمن بها في نصوص روائية أخرى لاحقة،كـ:رمل ماية أوفاجعة الليلة السابعة بعد الألف1989،طوق الياسمين،كتاب الأمير/مسالك أبواب الحديد.

وقد تناول "يقطين" نوار اللوز من زاوية علاقتها بالتغريبة الهلالية،فبحث فيها:

النصوص المصاحبة؛ متوقفا عند العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، الذي رآه مؤشرا دالا على نوعية النص المتعلق به، ذلك أنه وكما هو متعارف عليه عند الرواة الشعبيين للسير، فإن "هلالا بن عامر" هو الجد الأكبر لجميع الهلاليين،و"صالحا بن عامر" هو آخر البقية الباقية من هذه السلالة، التي هي على وشك الانقراض والزوال.

كما عرج على الفاتحة أيضا التي تكونت من ثلاثة بنود،دلت على مقاصد الكاتب منذ البداية،فقد نبههم إلى أن أي تشابه بين أحداث الرواية،وبين حياة أي شخص أودولة أوقبيلة هو مقصود وليس صدفة أومحض خاطر،كما دعاهم إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال،لأنهم سيجدون فيها تواصلا تاريخيا،فما حدث بالأمس من ظلم وجور سيحدث اليوم وغدا وبعد غد، ذلك أن-وهو البند الثالث- ما تعانيه الأمة من

(1)- فوزي الزمرلي:شعرية الرواية العربية(بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)،ص102.
(2)- المرجع نفسه،ص172.

شظف العيش وقسوته هو من سوء تدبير الحكام وجبروتهم،وهو ما يذكرنا بمقطع للمقريزي من كتابه "إغاثة الأمة في كشف الغمة"،وبهذه الطريقة تتعانق الأبعاد الثلاثة:الواقع،السياسة،التاريخ.

ومن خلال التحليل ستتبدى مختلف أنواع التفاعل النصي،بحيث عالج "سـ.يقطين" نظرا لخصوصية هذه الرواية،وطريقة تعامل "واسيني الأعرج" مع نص السيرة الهلالية،ثلاث علاقات نصية جزئية هي:

أ- التناص:

هيمنت هذه العلاقة خاصة فيما يتصل بأسماء الأعلام الموظفة في الرواية،إلى درجة أن القارئ يحس أنه يقرأ نصين داخل نص واحد،كالعلاقة بين الجازية الهلالية/لونجا حبيبة الصالح،السبايبي/أبو زيد الهلالي،...إلخ.

ب- المناصة:

رصد الناقد في هذا الجزء المناصات الداخلية؛وهي حضور لمقاطع من التغريبة الأولى،مقتبسة ومدمجة في بعض الأحيان حرفيا،باعتبارها بنية نصية لتحتل لها موقعا يجاور بنيات نصية من التغريبة الثانية[1].

وذلك لتحقيق عدة وظائف لعل من أبرزها إحداث المفارقة،أوالمعارضة حول وضعية معينة.

جـ- الميتانص:

يزخر هذا النص السردي بهذه النوعية من العلاقة، التي تقوم على أساس النقد والتعليق، بل إن العمل ككل يقوم على أساس السخرية اللاذعة، كتأكيد "صالح بن عامر" على اختلافه عن "أبي زيد الهلالي"، إنه يرفض الخضوع والإذعان «لن أقول سمعا وطاعة».

وبذلك يناقض رواة السيرة الشعبية،ويحط من قيمة هذه الشخصية البطلة مقزما إياها،فأبو زيد-حسبه- وغد ونذل تنكر لفقراء بني هلال،وانضم إلى الحكام طمعا في السلطة.

أما على المستوى النصي،فيبرز اشتغال "التغريبة" على "تغريبة صالح بن عامر" من خلال الجوانب التالية[2]:

طبيعة السرد الشعبي؛ بحيث يبدو السرد مطبوعا بطابع لغة الأدب الشعبي، بكل ما فيها من خشونة وفظاظة.إضافة إلى حضور مقاطع لأغان وأزجال شعبية شائعة بالجزائر.

وقد أغفل "يقطين" الخوض في هذا البعد التناصي رغم غناه،واكتفى بالحديث عن أسماء الأعلام وطريقة توظيفها في التغريبة الثانية،كما أزاح بعدا آخر له أهمية في الرواية،إنه التناص الخرافي،الذي توسل به الروائي "واسيني الأعرج" ليثري مضمون عمله،كخرافة لونجا أواحدى حكايات ألف ليلة وليلة(الصياد والعفريت)،...إلخ.

(1)- ينظر:سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،ص99.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص.ص105-106.

3- ليون الافريقي1990 Léon L´africain 1986/وصف أفريقيا للحسن بن محمد وزان:

يقوم "يقطين" بتحليل رواية "ليون الإفريقي" لأمين معلوف من خلال نقطتين اثنتين؛الأولى محاولة تقديم صورة عن المغرب كما يجسدها أمين معلوف،والثانية إجراء مقارنة بين هذا النص وبين رواية أخرى هي "الزيني بركات" للروائي جمال الغيطاني،كون العملين يلتقيان حول حدث مركزي واحد هو(احتلال القاهرة)،وسقوطها بيد العثمانيين.

تتألف الرواية من أربعة كتب أخذت شكل سيرة ذاتية، تتوزع على هذا النحو:

1- كتاب غرناطة(من 984هـ إلى 899 هـ).

2- كتاب فاس(من 955 هـ إلى 918 هـ).

3- كتاب القاهرة(من 919 هـ إلى924 هـ).

4- كتاب روما(من 925 هـ الى933 هـ).

بالطريقة نفسها يباشر "سـ.يقطين" تحليل هذا العمل السردي،وهو بصدد «التعلق»بواحد من نصوص الحكي الحقيقي المعروفة في التراث العربي،مشيرا إلى أن الرواية تنقسم إلى:

- نص:يبرز من خلال عملية الكتابة الإبداعية أوالتخييلية.

- بنيات نصية:تتجلى لنا من خلال نص "وصف إفريقيا" للحسن بن محمد الوزان أوليون الإفريقي[1].

تتجلى علاقة «التعلق النصي»بين(النص والبنيات النصية)من خلال ثلاثة أنواع، هي المناص والتناص والميتانصية.وقد تحدث عنها الناقد بالنظر إلى البعد الذي يلتمس منها،بحسب ورودها في النص بكامله،سواء أكان هذا البعد سياسيا أواجتماعيا أواقتصاديا.وذلك-حسبه- لسبب بسيط يكمن في كون الأنواع الثلاثة تتجلى على مستوى الأبعاد الثلاثة التالية:

أ- المناصات ذات البعد الاجتماعي:

جاءت هذه المناصات مصاحبة لبعض مراحل حياة الشخصية المحورية(الحسن)،وغالبا ما كانت تأخذ صيغة الوصف،بحيث يتوقف السرد إلى حين ليتركز حول الشخصية المحورية.وهنا يسوق الناقد مثالا عن هذه الحالة من خلال حضور الأب "محمد الوزان" إلى بيت خال "الحسن" ليدخله إلى المدرسة،فيتم إيقاف السرد بعد دخول "الحسن" إلى الجامع،ويأتي بعدها الوصف كمناص ذي بعد اجتماعي ليعطينا صورة عن المدرسة[2].

ب- الميتانص ذو البعد السياسي:

تجلت هذه العلاقة من خلال الواقع السياسي القائم، فالسلطة كما تشخصها الرواية ضعيفة ومنقسمة على نفسها،وعاجزة عن الدفاع عن الوطن ،أواقامة العدل أوتوحيد المنشقين،فهي تعتمد على المرتزقة

(1)- ينظر:المرجع السابق، ص115.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص127.

والمرتشين والانتهازيين والقوادين،فهم يقدمون لها خدمات خاصة[1].

جـ- التناص ذو البعد الاقتصادي:

بواسطة هذه العلاقة النصية الجزئية رسم "أمين معلوف" صورة اقتصادية للمغرب،من خلال ممارسة الشخصية المحورية للتجارة،أوعبر رحلاتها إلى الجنوب في طريقها للخروج من المغرب والتوجه إلى القاهرة[2].

كما جعلنا الروائي نقف على مظاهر اقتصادية أخرى عبر التناص،كالنظام التقليدي القائم على الأوقاف لضمان استمرارية تواجد المستشفيات والمساجد،وكذلك نظام الحياة الاجتماعية للحمالين[3].

هزيمة القاهرة بين رواية"الزيني بركات" و"ليون الإفريقي":

يعد الروائي "جمال الغيطاني" من أبرز الروائيين العرب،الذين عادوا إلى التراث العربي من باب تأصيل أعمالهم ومحاولة تأسيس رواية عربية ذات شكل ومضمون منفردين،بدا ذلك جليا منذ روايته الزيني بركات1976،خطط الغيطاني1980،كتاب التجليات(السفر الأول1983،السفر الثاني1985،السفر الثالث1987)،رسالة في الصبابة والوجد1987،رسالة البصائر في المصائر،هاتف المغيب1992،...إلخ.

يرى الدارس أن روايتي "الزيني بركات" و"ليون الإفريقي" تشتركان في كونهما تقومان على استدعاء نصوص حكي حقيقي من التراث العربي بصفة عامة، أما بصفة خاصة فهما توظفان الخلفية الحكائية نفسها،إذ تشتغلان حول موضوعة واحدة،وهي(هزيمة القاهرة)وسقوطها بين أيدي العثمانيين خلال الثلث الأول من القرن العاشر هجري،كما أن العنوان في النصين معا يحيل على شخصيتين حقيقيتين،فـ"الزيني بركات بن موسى" عمل محتسبا بالقاهرة،كما يقدم لنا ذلك المؤرخ المصري "محمد بن إياس"852هـ/ 1448م، الذي اهتم به في القسمين الرابع والخامس من كتابه "بدائع الزهور..."،وكذلك "ليون الإفريقي"(الحسن بن محمد الوزان المعروف بالاسم السابق) الذي يدخل مصر،فيدون ملاحظاته ومشاهداته بها وقت دخول العثمانيين منتصرين في الفترة نفسها.

إذن، فقد توسل "د.سعيد يقطين" بالنصوص الروائية الأربع السابقة الرائدة في مجال محاولة بعث التراث السردي العربي من سباته،وقدم مقروئية خاصة لها،بحثا عن كيفية تحقق التفاعل النصي وضمنه بالأخص التعلق النصي بينها وبين مايمكن أن يطلق عليه تجاوزا (الأدب من الدرجة الثانية)،ومدى نجاح أولئك الروائيين المغامرين في إنتاج نص جديد،يتلاعب بقوانين الشكل الروائي.

وعلى العموم، فبالإمكان حوصلة ما سبق ذكره في هذا الجدول:

(1)- ينظر:المرجع السابق، ص.ص134-135.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص135.
(3)- ينظر:المرجع نفسه،ص136.

	النص المتعلق	ليالي ألف ليلة	نوار اللوز	ليون الإفريقي	الزيني بركات
النص المتعلق به	- المؤلف. - الزمن. - النوع.	- مجهولة المؤلف. - صعبة التحديد. - ثقافة شعبية(أدب عوام).	- مجهولة المؤلف. - صعبة التحديد. - ثقافة شعبية(سيرة شعبية).	- الحسن بن الوزان. - القرن 10ه. - الرحلة(أدب جغرافي).	- ابن إياس. - القرن10ه. - خطاب تاريخي.
في النص المتعلق	- النوع. - الزمن.	- رواية. -1987	- رواية. - 1983	- رواية. - 1986	- رواية. - 1975
في التعلق النصي	الحكي(قصة)	تحويل	معارضة:انتقال من مستوى بطولي إلى مستوى هجائي	تحويل	تحويل
	الزمن	تسلسلي تراتبي	تكسير خطية الزمن	تسلسلي تراتبي	تكسير خطية الزمن
	المنظور	صوت سردي أحادي (ضمير المتكلم)	تعددية الأصوات السردية	صوت سردي أحادي(ض.المتكلم)	تعددية الأصوات
	الأسلوب	سام	مزاوجة بين الأسلوبين السامي والمنحط	محاكاة	محاكاة
	الدلالة	امتداد، استعادة	امتداد، استعادة	مماثلة، مشابهة	مماثلة،مشابهة

وبالمثل يقوم **"حسن محمد حماد"** باختيار ثلاثة نصوص روائية، لتكون حيزا يطبق عليه مقترحاته،بحيث كانت النماذج التي اشتغل عليها،ليبحث التداخلات النصية الحاصلة فيها، هي:

1- حديث عيسى بن هشام(1898-1900)لمحمد المويلحي.

2- أحلام شهرزاد لطه حسين.

3- ذات 1992 لصُنع الله إبراهيم.

أولا:حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي:

لقد أثار هذا العمل الجرئ جدلا كبيرا عقب صدوره،إذ أصر الكثيرون على اعتباره امتدادا لفن المقامة العربي، ذلك أن مؤلفه لم يحدد أجناسية عمله،فلم يطلق عليه لا مصطلح «قصة»أو«رواية»،بل اكتفى

بتسميته(حديثا) ونسب هذا الحديث إلى "عيسى بن هشام" إحدى شخصيات هذا العمل،والتي تذكرنا بمقامات" بديع الزمان الهمذاني"،إذ يعد الراوي عنده.

وقد لمسنا هذه الحيرة عند الكثير من الدارسين، ويمكن أن ننتقي هذا المثال، الذي يعبر عن حيرة هذا الدارس، الذي أرّخ لأهم الخطوات والمراحل التي مر بها فن الرواية العربي،فيقول وهو بصدد الحديث عن "محمد المويلحي" وعمله الرائد هذا:

- في هذا الجو -جو المقامة العربية- نشر محمد المويلحي "حديث عيسى بن هشام".تخير لمقالاته أومقاماته،بطلا يمثل الأرستقراطية...

- لقد أعانت الصحافة "المويلحي" على أن تكون كل مقامة من مقاماته مستقلة إلى حد ما...لكنه استطاع أن يمثل خطة عامة لمقاماته قبل أن ينشئها.

- ...على العموم ،فهو من أنضج المحاولات التي تأثرت بأسلوب المقامة.ولقد لفت الأنظار إليه من هذه الناحية فقط، وليس لأنه رواية[1].

ومع ذلك، فإن "حـ.محمد حماد" يعتبر هذا العمل «رواية»،ويسعى إلى إثبات ذلك عن طريق التنقيب في ذاكرة "المويلحي" لمعرفة مصادر ثقافته،والتي أرجعها إلى عاملين أورافدين رئيسيين، هما:

- الرافد العربي، وقد أسهم في تكوينه جلوسه إلى أصدقاء أبيه، وكونه عضوا في جمعية المعارف المصرية1868.

- الرافد الأجنبي،الذي غذته قراءة الكتب والمطبوعات الأجنبية،إضافة إلى إجادته اللغات الأجنبية كالانجليزية والايطالية والتركية وإلمامه باللاتينية،مما يعني أن المؤلف على دراية واسعة وإلمام بفن الرواية في لغته الأصلية،كذلك هنالك عامل آخر إضافي يدعم هذه الفرضية،وهو تنوع رحلاته بين المشرق والمغرب،وقد كان "المويلحي" كثير الأسفار،لقد زار ايطاليا1883،الأستانة1885...[2].

بعد التعرف على التكوين الفكري والثقافي للمبدع،وهي أول خطوة يجب القيام بها للتنقيب في حفريات هذا النص،وكشف ملامحه وتقاطعاته،ينتقل الدارس إلى الحديث عن «العتبات النصية»،باعتبارها «الإرشادات التي تهيئ القارئ لتلقي النص،وتوجهه إلى الطريق الصحيح،كما أنها،أيضا،بوابات التواصل التي تمكن القارئ من الانفتاح على تركيب النص وأبعاده الدلالية،ومن جهة أخرى،فإن عتبات النص هي العناصر المؤطرة لبنائه،ولبعض طرق تنظيمه»[3]،وهي:

- التجنيس،ويناقش الدارس سبب الغياب الكلي لنوع المؤلف،إذ إن خانته فارغة تماما،وهو عمل غير معهود،فهل هو مقال؟أم مقامة؟أم عمل بين المقامة والمقال؟،غير أنه ينساق إلى اعتباره «رواية»ويجزم

(1)- سيد حامد النساج:بانوراما الرواية العربية الحديثة،دار المعارف،القاهرة،ط1،1980،ص.ص21-22.
(2)- ينظر:حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية،ص55.
(3)- المرجع نفسه،ص56.

بذلك،فالمويلحي -حسبه- عالم بتصنيف نصه،يقول:«...لو أراد تصنيفه بوصفه مقامة فلا يوجد ما يبرر التخفي،ولكن ما هو جدير بالتخفي،وسط السياق الثقافي المحيط بالمويلحي،هو الرواية الجنس الجديد»[1].

- أما ثاني عتبة نصية، يراها الدارس مكملة للعتبة الأولى، فهي«العنوان» ومما يمتاز به أنه يتكون من قسمين؛عنوان رئيسي "حديث عيسى بن هشام"،ونجد في كلمة (حديث) ما يذكرنا بالمقامة،ذلك أن المقامات عبارة عن أحاديث تلقى في جماعة،وعنوان فرعي "فترة من الزمن" وقد حذف حذفا تاما من الطبعات الحديثة.

- أما ثالث عتبة،فهي بطبيعة الحال «الإهداء»،ويراه الدارس إشارة توضيحية لا تخلو من قصدية،إذ إنه يعبر عن الوضع الاجتماعي والثقافي "للمويلحي"،فممن توجه إليهم بالإهداء:إبراهيم المويلحي،جمال الدين الأفغاني،تلميذه محمد عبده،الشنقيطي،محمود سامي البارودي،وهي شخصيات تمثل صفوة المثقفين من دعاة الإصلاح والتنوير.

أما ثاني خطوة رئيسية يقوم بها الدارس،فهي الانتقال إلى ما أسماه بـ (المجال التناصي)، الذي يفهم منه البحث في النصوص المشكلة للنص الجديد،والتي تمكنت من تكوينه،بحيث ذابت داخله،وأصبحت جزءا من بنيته،وبالتأكيد فإن هذا النص يرقد داخله أكثر من تكتل نصي،وقد تمكن الدارس من الوقوف عند هذه التكتلات فحصرها في أربعة دوائر،دون أن يغفل وضع النص في سياقاته في الوقت نفسه:

- السياق الأول بطبيعة الحال هو سياق (التناص الذاتي)،وتمت دراسته ليس بمقارنة هذا النص مع نصوص الكاتب السابقة، لكن بمقارنة الطبعات المختلفة(1907-1927-1998).

- أما ثاني سياق،فهو سياق التناص الداخلي،وقد تم بوضع هذا النص مع نصوص معاصرة له، منها "حديث موسى بن عصام(أو مرآة العالم)"(1900/6/22-1900/9/7)لإبراهيم المويلحي، ذلك أن والد المؤلف سبقه في هذا الطريق،إذ كان ينشر حلقات من عمله المسلسل السابق على صفحات مجلة "مصباح الشرق" التي يمتلكها،وكذلك نص "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم،وهي نصوص رائدة في مسار الرواية العربية.

- أما ثالث سياق وهو الأهم،فهو سياق التناص الخارجي،وفيه أربع تكتلات بارزة:

1- أما التكتل الأول،فهو تكتل ضخم إنه النصوص المقامية دون شك،فـ"الحديث" يحفل بالصور البيانية والمحسنات البديعية وعلى رأسها السجع،إذ أفرط المبدع في استخدامه،إضافة إلى تكلفه في الأسلوب وإيثاره الأناقة في التعبير،وهي خصائص مقامية معروفة نجدها في مقامات الهمذاني،والحريري وغيرهما...كما حفظتها لنا الكتب،وحتى في المقامات المتأخرة،كالنص القصصي

(1)- المرجع السابق، ص58.

"وقائع تليماك" الذي ترجمه رفاعة رافع الطهطاوي، وصاغه على شكل مقامة[1].

2- أما ثاني تكتل،فهو النصوص الروائية التعليمية،لكن بشكل غير مخصوص،ومن هذه النصوص "تخليص الإبريز"للطهطاوي،ونص"علم الدين" لعلي مبارك.وهي نصوص حاول من خلالها مؤلفوها تعليم القراء ونقل بعض الصور والمظاهر عن الحضارة الغربية بأسلوب ولغة رصينة،كما دعموا نصوصهم بأقوال للأنبياء والرسل،أما ملامح الرواية بمقاييسها الغربية التي اصطلح عليها، فكانت شبه غائبة في نصوصهم،ومن هنا فالعلاقة الحقيقية بين(الحديث) وبين هذه الروايات التعليمية،كانت علاقة تهكم ومحاكاة ساخرة،فالنصوص الروائية السابقة تدعو إلى تمجيد الحضارة الغربية والسير على منوالها، لكن نص الحديث يدعو إلى نقدها وكشف مساوئها وعيوبها[2].

3- أما ثالث تكتل كشف عنه الدارس،فهو روايات التسلية والترفيه،وقد حاول هذا التكتل أن يجذب نص(الحديث) إليه بوسيلتين،عن طريق الروايات المترجمة أوالمعربة،وعن طريق الروايات المؤلفة على غرار تلك المترجمة[3].

4- أما آخر تكتل يدور في فلك نص(الحديث) ويحاول جذبه إلى مركزه،هو تكتل الفكر التنويري لرجال الإصلاح مثل:عبد الله النديم،الإمام محمد عبده،جمال الدين الأفغاني،إذ إن نصوصهم موجهة أصلا إلى نقد المجتمع ومحاولة إصلاحه،وهي الشخصيات نفسها التي وجه إليها الإهداء[4].

ثانيا:أحلام شهرزاد لطه حسين:

عند التأمل في رواية مثل "أحلام شهرزاد" نستحضر إلى الأذهان النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة"،الذي أعيد له وهجه وتألقه بفضل ترجمة "أنطوان جالان"(A.Galland (1715-1646 له في مطلع القرن الثامن عشر،ثم ذاع صيته عندما صدر في طبعات مختلفة باللغة العربية،ومن ثم أخذ القاصون والروائيون العرب يستلهمون منه مواضيع لأعمالهم،فهذا "طه حسين" يتخذ من الشخصية الرئيسية في "ألف ليلة وليلة" عنوانا لروايته "أحلام شهرزاد"،ومن هنا يعتبر الدارس أن أول عتبة يعبر من خلالها القارئ إلى النص هو العنوان،فـــ«هو الذي يحدد بوابات المجال التناصي،ويوجه القارئ إلى الدخول إليها»[5].

ويتكون المجال التناصي لهذا النص من دائرتين كبيرتين تتقاطعان لتشكلا هذا النص الشهرزادي،أما الدائرة النصية الأولى،فهي الدائرة التي يضمها ما يسمى بالسياق الأدبي(الشهرزادي)،وهي تلك

(1)- ينظر: المرجع السابق، ص79.
(2)- ينظر: المرجع نفسه،ص83.
(3)- ينظر:المرجع نفسه،ص84.
(4)- ينظر:المرجع نفسه،ص88.
(5)- المرجع نفسه،ص109.

النصوص التي استلهمت هذا النص التراثي، مثل:روايتي شهرزاد "لتوفيق الحكيم"، والقصر المسحور "لطه حسين".

أما الدائرة النصية الثانية،فهي تتكون من تقاطع الخطابات التاريخية،والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية،التي شكلت خلفية معرفية وثقافية لفكر "طه حسين".

وبالمثل يتوقف الدارس عند العتبات النصية، المتمثلة في«التجنيس،الإهداء»باعتبارها المساعدة على قراءة التناصات المتشابكة داخل النص،فيجد بأنه لا توجد على غلاف هذا العمل أي إشارة تجنيسية،مما يجبره على الانتقال إلى«الإهداء»،عله يسعفه في حل إشكالية تجنيس هذا النص،مما يحول دون تلقيه على الوجه الصائب.

وقد جاء نص «الإهداء»ليكشف أنه عبارة عن حوار دار بين صديقين أديبين هما "طه حسين،وتوفيق الحكيم"،إنه حديث ضمن الأحاديث التي شغل بها الصديقان،نتيجة لظهور نص "شهرزاد" لتوفيق الحكيم في الأفق النصي...فكل منهما يرى "شهرزاد" في مرآة نفسه[1] .

بعد ذلك ينتقل الدارس إلى ثاني مرحلة في برنامجه لدراسة التداخلات النصية، وهي الحديث عن سياقات النص:

1- سياق التناص الداخلي:

ومن النصوص الرئيسية التي تعالق معها "طه حسين" نص "شهرزاد" لـــ"توفيق الحكيم"،وكذلك نص "شهريار" لعزيز أباظة،فهي نصوص لأدباء معاصرين اشتغلت على الموضوع نفسه ،وإن اختلفت طريقة المعالجة[2].

2- سياق التناص الخارجي:

وفيه يجيب الدارس عن هذين السؤالين الرئيسيين:كيف تم بناء الأحلام؟وما طبيعة تعلقها ببناء الليالي؟، فيجد بأن:

- البنية الرئيسية في الرواية تماثل بنية الليالي، من حيث(بنية الحكاية داخل الحكاية)،فهي تتكون من إطار خارجي للقص(حكاية شهرزاد وشهريار وما سيحدث لهما بعد انقضاء الليلة الألف)،فيجعل "طه حسين" من نفسه ندا للراوي الأصلي لليالي،ويكمل ما توقف الراوي عن إكماله.

- أما البنية الثانية لليالي فهي(الحكاية داخل الحكاية)،وفيها يجعل "طه حسين" من نفسه بديلا عن "شهرزاد"،يحكي عنها حكاية تتناص مع حكايات الجن في الليالي[3] .

كما أن هناك نصوصا أخرى تمكن الدارس من التعرف عليها والإشارة إليها، باعتبارها نصوصا تقف

---

(1)- ينظر: المرجع السابق، ص112.
(2)- ينظر: المرجع نفسه،ص126.
(3)- ينظر:المرجع نفسه،ص.ص129- 130.

وراء التحول السوسيولوجي للنص،ومنها:نص "زاديق أوالقدر" لفولتير وقد ترجمه "طه حسين" إلى اللغة العربية وهو نص رمزي،قصد به "فولتير" نقد الحكومة الفرنسية في عصره،وقد راقه ذلك كثيرا،وبجانبه أيضا نصوص أخرى سياسية غائبة تنتمي إلى الفكر الفلسفي اليوناني،وأولها نص "نظام الأثينيين" لأرسطو الذي قام بترجمته،ويكاد يمثل فكر أرسطو الجذور المعرفية السياسية له[1].

يلاحظ أن الدارس ينتهج الأسلوب نفسه والطريقة نفسها،وهو يتعامل مع نصوصه الروائية ليكشف التداخلات النصية الحاصلة فيها،فهناك وفاء تام للمشروع النظري الذي اختطه لنفسه،كما أنه من ناحية أخرى يشتغل على نصوص روائية خاضعة للظروف نفسها:

- غياب التجنيس أواشكالية في تحديده.

- كلا النصين يتعلق فيهما الأديبان مع التراث العربي بشكل كبير وواع(المقامة، ألف ليلة وليلة)وبوضوح تام، ابتداء من صفحة الغلاف(حديث عيسى بن هشام، أحلام شهرزاد).

- الأديبان متمرسان بفنون الإبداع والكتابة، وقد أثرا في مسار الحياة الأدبية العربية بعامة.

ثالثا:رواية ذات لصنع الله إبراهيم:

يعتبر هذا النص الروائي مغامرة جديدة،خرجت عن النمط الكلاسيكي المعهود السائد ،فهي عمل تجريبي حداثي يعبث بقوانين الشكل الروائي المتعارف عليها،وإن المتأمل في جل مؤلفات "صنع الله إبراهيم" «يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة إلى خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية،وزعزعة طقوس التلقي التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية ... وهذا يعني أن الكاتب يسعى إلى ألا يقع في فخاخ التنميط»[2] أوالتكرار،بل إنه يبحث عن تجربة جديدة تتجاوز محدودية الأفق،ومن هنا كانت رواية "ذات" نموذجا حيا لهذا النمط من الروايات،التي يعبث فيها مؤلفوها بقوانين الشكل الروائي،فهي تتكون من نوعين من الخطابات:

- خطاب صحفي يحتل تسعة فصول، ويتكون من مجموعة من الملصقات والعناوين المقتطعة من صحف مصرية.

- خطاب سردي يحتل عشرة فصول.

يتناول "حـ.محمد حماد" هذا النص الروائي بالدراسة،ليبحث فيه النصوص المشكلة له،والتي كانت سببا في تخلقه وولادته،وذلك بالوقوف عند ما أسماه بـ(المجال التناصي)،وبالتأكيد فإن القارئ سيحدس بأن هذا المجال له طبيعة خاصة تختلف عن مجال النصين الروائيين السابقين،ذلك أن هذا النص له طبيعة خاصة،وقد برزت النصوص المتناصة التي تداخلت معها "ذات" بطريقتين،إما أن تترك إشارات دالة عليها،أوأن تظهر ظهورا مباشرا.

(1)- ينظر:المرجع السابق، ص134، 135، 136.

(2)- محمد الباردي:في نظرية الرواية،سراس للنشر،تونس،1996،ص.ص174-175.

وعموما يمكن تلمس خيوط هذه النصوص التي حصرها الدارس في:

- التناص الروائي/السينمائي،الذي تناص فيه المؤلف مع أساليب السرد السينمائي وتقنياته،مثل:استخدام المونتاج(التركيب)،منظور عين الكاميرا الذي ينتقل من مكان إلى آخر جذبا للتركيز والانتباه،وكذلك مزجه بين تقنية الراوي الشعبي وطريقة حكيه(استخدام تقنية الراوي العليم)[1].

- التناص الروائي/الصحفي،ويحتل جانبا مهما من الرواية،ذلك أن مجموع الأخبار الصحفية يحتل تسعة فصول،بينما مجموع الفصول السردية هو عشرة فصول بنيت بالتتابع والتناوب،وبنظرة متأنية يجد القارئ بأن البنيتين متشابكتين متداخلتين بفضل تقنية التناص،الذي يعد البنية الثالثة الخفية[2].

ويبدو أن هذه التقنية قد تطورت كثيرا هنا عند الروائي، فقد تفنن في وضعه ودمجه عن طريق الامتصاص والتحويل،بحيث بدا كأنه خاصية كتابية أوظاهرة أسلوبية،فالمقاطع الصحفية من أهم النصوص التي تعقد معها روايات "صنع الله" علاقات نصية.

- التناص الروائي/السيري:رغم أن الرواية تتناول سيرة امرأة تدعى "ذات" وهمومها وتطلعاتها،سواء في البيت أومقر العمل،إلا أن "صنع الله" استطاع أن يمزج بين السيرة الذاتية وسيرة الآخر الغيرية،بحيث حقق تناصا مع سيرة "ذات الهمة"،فمزج في هذه الرواية بين تقنيات الراوي الشعبي وآلياته السردية،وتقنية القفزات الحكائية،وبين تقنيات السرد الروائي خاصة تقنية الراوي العليم العارف بكل شئ.

ولكن بوصف النص السيري نصا ضديا(تناص المفارقة):يمكن الكشف عن ذلك بالمقارنة بين أبطال السيرة وأبطال الرواية(ذات/ذات الهمة على سبيل التمثيل)...[3]

وبهذه الطريقة ذات الخطوات الواضحة يصل "حـــ.م.حماد" إلى مقاربة النصوص الروائية الثلاث "حديث عيسى بن هشام،أحلام شهرزاد،ذات"،وهي نصوص روائية من فترات زمنية مختلفة إلا أنه تجمعها ميزة واحدة،وهي كونها نصوص يعتبر(التناص)مكونا أساسيا من مكوناتها،وكأن هذه التقنية أصبحت ميزة للروائي العربي الذي بدأ ينفتح على الآخر منذ فجر الرواية العربية الأول،كما أن تلك النصوص المتداخلة كانت كثيرة ومتعددة،كما كشفت عن ذلك النماذج أوالعينات التي انتقاها الدارس.

وينطلق "**د.عمر عبد الواحد**" لمقاربة "مقامات الحريري" من التصورات التي كنا قد أشرنا إليها في القسم النظري، مستفيدا أيضا من"جـــ.جينيت"،بحيث وجد بأن هذا النص السردي التراثي الكلاسيكي يستجيب لها،فبحث فيه:

---

(1)- ينظر:حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية،ص154.

(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص155.

(3)- ينظر:المرجع نفسه،ص171.

أولا:تحويلات التماثل: ورصد فيها

1- تحويلات نصية حول الشخصيات:

من السياقات النصية التي دار فيها التفاعل بين شخصيتي كل من البطل والراوي؛ باعتبارهما قطبي العملية السردية يذكر الدارس حدوث:

أ- النقل من البطل إلى البطل:

يمثل "أبو زيد السروجي" نظرة خاصة لبطل "الهمذاني"(الاسكندراني)،فهو يلقي أضواء أكثر كشفا لحقيقته،فمن نقاط الالتقاء بين البطلين:

- يعنون "الحريري" إحدى مقاماته بـــ«المقامة الإسكندرية»، ويقدم من خلالها بطلا، أديبا، عفريتا، شيخا، كسدت صناعته.وهي القضية المحورية التي شغلت بطل "الهمذاني" في جل مقاماته،وبهذا فالعنوان يجعل شخصية "الاسكندري" حاضرة بطريقة غير مباشرة[1].

- يرد تشبيه البطل بـــ(الشمس) أو(القمر)في مقامات "الهمذاني"،كالمقامة الناجمية والعلمية،فيجعل "الحريري" بالمثل بطله(قمرا)،ولعل ذلك يرتبط بفكرة توزيع السرد على أيام،فالبطل يغيب عن مكان ليظهر في مكان جديد[2].

- كذلك يتماثل في المقامتين تلقيب البطل بـــ«شيخنا».

- "للحريري" خطة عامة لبناء بطله وتشكيل ملامحه وضعها من خلال قراءته لشخصية الاسكندري،فقد وصف بالتقلب في النسب على غرار ما نجده في مقامات "البديع"،فهو تارة يمني وطورا عبسي...كما هومطروح في ختام المقامة القزوينية لـــ"الهمذاني"[3].

ب- النقل من بطل الهمذاني إلى الراوي عند الحريري:

يمكن أن نستشهد بهذا المثال لنوضح المقصود من هذه العلاقة،إذ يصف الراوي "الحارث بن همام" في المقامة النجرانية أنه«ابن كل تربة»،يراه الدارس نقلا من وصف "الاسكندري" نفسه شعرا في ختام المقامة الخمرية لـــ"الهمذاني"،إذ يقول:

أنا من يعرفه كل تهام ويماني

أنا من كل غبار أنا من كل مكان[4].

جـــ- النقل من الراوي عند الهمذاني إلى الراوي عند الحريري:

يمكن أن نشير إلى هذه الموضوعات التي يشترك فيها الراويان،وكيف تم توظيف تلك الثيمات

---

(1)- ينظر:عمر عبد الواحد:التعلق النصي، ص93.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،ص95.
(3)- ينظر،المرجع نفسه،ص96.
(4)- ينظر:المرجع نفسه،ص100.

(الموضوعات)، لإخراج شخصية "الحارث بن همام" من رحم شخصية "عيسى بن هشام":

- تتفق الفاتحة النصية للمقامة الشعرية عند "الحريري" مع فاتحة المقامة الأسودية لـــ"الهمذاني"،بحيث احتوتا على الوظائف التالية:الخوف،السرى،الأمن،...

- عنصر آخر يتعلق بثراء الراوي نجده في المقامات التالية لـ"الهمذاني":البصرية،المغزلية،الأذربيجانية القريضية،ونجده أيضا عند "الحريري" في المقامة الدمياطية.

- مثال ثالث يتصل برحلة الراوي خلال المجاهيل،التي تعد ضربا من البطولة في تلك الفترة،إذ نجد ما يماثل ذلك عند "الحريري" في مقامتيه الأذربيجانية والبكرية.

- ثمة مثال أخير يرتبط برحلة الراوي من أجل الأدب عند "الهمذاني" في المقامة البلخية وفاتحة المقامة المكفوفية،ونجد بالمثل أن الراوي "الحارث بن همام" يرتحل للسبب نفسه في المقامة البلطية،والمغربية،والحلوانية[1].

2- تحقيق النوايا المستكنة:

ويقصد بها أن مقامات "الحريري" قد تضمن نصها تحقيق بعض النوايا،التي أشار إليها "الهمذاني" عرضا،لكن "الحريري" قام بتوسيعها واثرائها،ثم أدار حولها بعض مقاماته.

ولشرح ذلك نضرب الأمثلة التالية، التي نضمنها هذا الجدول[2]:

(1)- ينظر:المرجع السابق، ص102.

(2)- ينظر:المرجع نفسه، الصفحات من103 إلى112.

مقامات بديع الزمان	مقامات الحريري
- يرد عند "الهمذاني" ضمن أصناف المكدين في المقامة الرصافية استخدامهم حيلة «التنويم بالبنج».	- يستخدم "السروجي" في المقامة الواسطية الحيلة نفسها،إذ ينوم أصحاب الخان بـــ«البنج»ثم يسرقهم ويرتحل.
- يشتكي "الاسكندري" في ختام المقامة القريضية من البرد والدهر،وينشد ذلك شعرا يستدر به عطف الناس وعطاءهم.	- يظهر "السروجي" في ختام المقامة الكرجية عريانا يستدر عطف الناس بعريه وفقره رغم أدبه وفضله.
- يختلق "الاسكندري" زوجا وأطفالا من صنع خياله يكتدي لأجلهم.	- تظهر زوج "السروجي" عزوجا تساعد زوجها على الكدية في المقامتين البرقعيدية والإسكندرية.
- يشكو أحد المكدين المكفوفين في المقامة المكفوفية تغير حاله وثقل الديون عليه بسبب زوجه التي تطالبه بمهرها وقت الشدة.	- تشكو زوج "السروجي" في المقامة الإسكندرية زوجها إلى القاضي، لأنه أتلف أموالها وأثاثها.
- يعتني "الهمذاني" بجعل عناوين مقاماته مرتبطة بأمكنة تقع في بلاد الفرس.	- نجد الشئ نفسه عند "الحريري"،غير أن الأمكنة عنده تقع في بلاد العرب.
- إساءة معاملة الصديق(المقامة الخلفية مثلا).	- يعنى "الحريري" بهذه الموتيفة ويفرع منها بناء مقامته الدمياطية.
- موتيفة احتقار رث الثياب،وقد وردت في المقامة الشيرازية.	- يتوسع "الحريري" في هذه الموتيفة من أجل أن يلقن دروسا أخلاقية في أن قيمة الإنسان بجوهره لا بمظهره.
- وردت موتيفة الحنين إلى الوطن عند "الهمذاني" في مقاماته:الفزارية،الملوكية،الشيرازية عرضا.	- يوظف "الحريري" الموتيفة نفسها لكن بشكل واسع في مقاماته:الملطية،النجرانية،المراغية،الصورية، الدمشقية.
- حب الراوي للبطل(نجده في المقامة الأسدية فقط).	- يلاحظ أيضا توسع "الحريري" في هذه الموضوعة ومما يكشف عن ذلك العبارات التي يستخدمها الراوي في مقاماته:الكوفية،النصيبية، الحلوانية.
- ورود بعض الكنى الطفيلية والكنايات الصوفية عرضا.	- يتوسع "الحريري"في هذا المجال على نحو كبير.
- ورود بعض الألغاز في المقامة الابليسية فقط.	- يفرد "الحريري" مقامات خاصة بالألغاز المتنوعة

	نجد ذلك في هذه المقامات: النجرانية،الملطية،القطيعية،الشتوية،الطيبية.

3- المحاكيات الكلية:

هي صورة من صور التعلق النصي تتسم بالكلية والعمق، بحيث تدخل النصوص اللاحقة في حوار ومواجهة مع النصوص السابقة.وتتعدد المقامات الحريرية التي تمارس هذا النوع من التحويل،وللتدليل نسوق النماذج الآتية:

النص السابق/النص اللاحق-م.الحرزية/م.العمرانية-م.الصفرية، م.البلخية/م.الدينارية-م.المغزلية/م. الدينارية-م.الدينارية/م.التبريزية-م.البخارية/م.التنيسية-م.المكفوفية/م.البرقعيدية-م.الأصفهانية/م. البرقعيدية-م.الجاحظية/م.المراغية-م.السجستانية/م.البصرية-م.القزوينية/م.الحرامية-م.الكوفية/م. الكوفية-م.الخمرية/م.السمرقندية.

ومن أجل الكشف عن حقيقة هذه العلاقة النصية،يقوم "عمر عبد الواحد" بتحليل كل مقامة إلى وحدات أحداثها الرئيسية،مستفيدا من مفهوم الوظيفة عند "بروب"،ثم يحصي وحدات الأحداث التي يتشكل منها بناء كل مقامة على سبيل القيام بموازنة،لاستخراج أوجه الشبه والاختلاف،ومقدار تنمية "الحريري" للنصوص السابقة،وفي الختام يستنتج أن«دراسة هذا التعالق تكشف عن إدراك الحريري لحقيقة دوره في كتابة المقامات،الذي يتضمن أولا قبول تقاليد البديع،ثم العمل على تنميتها بعد ذلك.وإن مقاماته يمكن تقسيمها إلى مقطعين الأول:يشكل متابعة لعمل البديع السابق.والثاني يمثل الجديد الذي يضيفه الحريري-من خلال الإفادة من روافد قصصية أخرى-من أجل تمطيط السرد والامتداد به»[1].

ثانيا:تحويلات القلب(نقل البناء):

ويقصد بها اتفاق طريقة المعالجة،واختلاف المحتوى،أواستعارة الهيكل وملئه بمضمون جديد.ويشير الدارس إلى أن هذا الضرب من التعلق النصي قليل العدد،ويسوق للتمثيل تعالق المقامة السنجارية لـــ"الحريري" مع المقامة المضيرية لـــ"البديع".

ولرصد ذلك وتوضيح طبيعة التحويل يدرس "د.عمر عبد الواحد" الجوانب التالية:العنوان-الفاتحة النصية-الحكي الداخلي-الخاتمة.وفق هذا الجدول التبسيطي[2]:

(1)- عمر عبد الواحد:التعلق النصي، ص114.
(2)- ينظر:المرجع نفسه،الصفحات من142 الى156.

م.المضيرية/م.السنجارية	أوجه الشبه	أوجه الاختلاف
العنوان	ذو بعد مكاني(بغداد)	
الفاتحة النصية	- كل منهما تمثل على مستوى البناء القصة الإطار التي سينبثق عنها حكي داخلي، فهي تحكي عن دعوة حضرها الراوي ومعه البطل(دعوة، إعراض، تعجب الناس، تقديم التبرير).	- يلاحظ أن الحريري فصل القول في تيمة السفر في حين أوجز الهمذاني أسباب حدوث مقامته،وذكر مباشرة أنها حدثت بالبصرة. - حصر الهمذاني تميز الاسكندري في امتلاكه ناصية البلاغة وكونه فصيحا،بينما زاد الحريري من أوصاف السروجي بأن جعل حكيه مرتبطا بالفكاهة والإتيان بالعجب. - يوجز الهمذاني في وصف تشوق المدعوين إلى (المضيرة)، أما الحريري يسهب في وصف قرم الناس إلى الحلوى.
الحكي الداخلي	يعتمد على تقنية واحدة هي الاسترجاع الخارجي.	محتوى الحكاية يختلف في(م1)عنه في(م2)،فعند الهمذاني نشأت من التراث القصصي السابق عنه كقصص البخلاء لدى الجاحظ،وعند الحريري نشأت من أدب الصداقة والصديق.
الخاتمة		قدم الهمذاني بطله ضحية بلاغته وفصاحته، فتوالت عقوباته، في حين قدم الحريري بطله متعايشا مع طبيعة عصره، ولذلك استفاد من بيانه،فانتهت مقاماته على نحو سار.

إذن،بالإمكان أن نقول مما سبق ذكره،لقد تطرق "د.عمر عبد الواحد" إلى نظرية«المتعاليات النصية»،فاستفاد من عطاءات "جـــ.جينيت" التي أخصبها ليقارب نصا سرديا كلاسيكيا.

وقد اتسم الجزء النظري عنده بنقل بعض المفاهيم والمصطلحات جاهزة مترجمة دون تمحيص،إذ اكتفى الباحث بجمعها من ثنايا الكتب التي تناولتها معتمدا في ذلك على المترجم السوري "محمد خير البقاعي" والناقد المغربي "سعيد يقطين" كثيرا،وكذلك بعض ما كتب مترجما حول الحقبة البنيوية بفرنسا(عصر البنيوية1993 لايديث كريزويل،تر:جابر عصفور،والنظرية الأدبية المعاصرة1995 لرامان سلدن،تر:جابر عصفور أيضا)،كما أنه يطلق أحيانا مصطلحات دون أن يموقعها ضمن مشروعه،فهو على سبيل المثال يعنون الفصل الأول من كتابه بـــ"التفاعل النصي" دون أن يعطي حقيقته أويحدد مفهومه بالنظر إلى مصطلحي(التناص) و(التعلق النصي)مدار بحثه...وعلى العموم لقد دخل الباحث في تعلق نصي كبير وواع مع "جيرار جينيت"،ولهذا كان جهازه المفاهيمي وتصوراته تطبيقات حرفية لخطة هذا الشعري.

خلاصة عامة:

هذه إذن بعض النماذج التي تفاعلت مع أفكار "جيرار جينيت"،وقدمت تجربتها وفهمها لنظريته وآليات اشتغالها،وعلى العموم فبالإمكان الخروج بهذه الملاحظات:

- لقد اختلفت درجة استيعاب وفهم نظرية "جينيت" من باحث لآخر،بحيث طبقها بعضهم بطريقة آلية ميكانيكية،فجاءت تجربتهم جسدا بلا روح(إسقاط عمودي)،تنقصها الطلاوة والتهذيب،في حين حاول بعضهم تشذيبها وتنميقها بما يتناسب وخصوصية النص العربي الذي يمتلك طبعا ومزاجا خاصا به.

- منذ أن أطلق "جينيت" مصطلحه«المتعاليات النصية» سنة1982،إلا أنه لم يشتهر لدى العرب بالقدر الذي اشتهر به المصطلح الكريستيفي«التناص»،حتى إن معظم الدارسين العرب والباحثين لم يتخلصوا بعد من هيمنته وسطوته،رغم مرور فترة كافية على إطلاق الثاني(ثمانية وعشرون سنة لحد الآن)،بل إنهم أصبحوا يميلون مؤخرا إلى التوحيد في استخدام مصطلح«التناص»،وكذلك الاشتقاق منه والتفريع عليه،أي التواضع والاتفاق حول شفرة نقدية واحدة،ذلك أن مادة(ن.ص.ص)موجودة في المعاجم العربية الأصيلة.

- لا زال بعض الدارسين العرب(المقتدرين)،لم يعوا بعد مشكلة المتلقي العربي وعيا كافيا،فهم لم يخرجوا بعد من مرحلة الاستيلاد،إذ قد يطلق الدارس الواحد نفسه مصطلحا ثم يتخلى عنه بعد مدة،ليفاجئنا بآخر دون مبررات مقنعة أوسند معرفي،كمثال على ذلك المغربي "محمد بنيس"،فهو في كتابه "ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب:مقاربة بنيوية تكوينية1979" يستخدم(النص الغائب)،ثم(هجرة النص)في كتابه "حداثة السؤال1988"،وقد جعله هذا الصنيع مثار نقد،يقول "عز الدين

المناصرة" في ذلك متسائلا:«...لجأ بنيس-في تقديرنا-إلى نحت[*]مصطلحه الخاص(النص الغائب)،معادلا لمفهوم التناص تماما،لكن علامة الاستفهام وليس التعجب تبقى في السؤال:ما دام بنيس قد اطلع على مفهوم كريستيفا للتناص كما هو واضح،فلماذا لم يترجم المصطلح الفرنسي إلى(التداخل النصي)على الأقل بدلا من(النص الغائب)؟على أي حال يبقى مصطلح(النص الغائب)علامة مسجلة لمحمد بنيس كمعادل لمصطلح التناص»[1].

ولهذا نجده يستخدم (التداخل النصي) في كتابه "الشعر العربي الحديث:بنياته وابدالاتها1989".ورغم هذه التعددية،فإنني أرى شخصيا أن سوء هذا الفهم وسوء الاستعمال لديه ما يبرره نسبيا،فحتى النقاد الغربيون اختلفت وجهات نظرهم،رغم أنهم شهدوا مسقط رأس الكثير من المفاهيم والمصطلحات الجديدة،فمابالك بنا نحن العرب،الذين نقرأ جل مؤلفاتهم مترجمة،وقد يتعرض الكتاب الواحد نفسه إلى عدة ترجمات في أحايين كثيرة.

- وهذا معناه غياب منهجية دقيقة وصارمة لوضع المصطلح في اللغة العربية،رغم بعض المجهودات الجماعية والفردية التي لا يستهان بها،والتي لم تلق الدعم الكافي،فكل من اضطرته الحاجة بإمكانه أن يقترح ما يراه مناسبا،فكثر الاشتراك الدلالي(ولدينا في كلمة Intertextualité ومقابلاتها العربية ما يغنينا)،وكذلك الاشتراك اللفظي،فأصبحت الكلمة الواحدة تحمل عدة معاني...وهذه عينة بسيطة عن نوعية المشاكل التي أصبحت عوائق وعقبات حقيقية في طريق القارئ والباحث العربي الجاد.

(*)- النحت:عملية معروفة في اللغة العربية،وهي تتم بإسقاط بعض الحروف من الكلمات أوبعض الكلمات من الجمل والاحتفاظ ببعضها الآخر،ميلا إلى الاختصار والتسهيل،كمثال على ذلك جملة بسم الله الرحمن الرحيم تنحت إلى البسملة وغيرها كثير،ومن هنا فإن بنيس لم يقم بنحت الكلمة الفرنسية(Intertextualité) ،والتي مكافئها في تقديري تداخل نصي،بل قام باقتراح مصطلح خاص به.وهذا ما يثبته أيضا عبد السلام المسدي،الذي يعتبر أن عملية النحت من الوسائل التي تنمو بها اللغة،ويتم ب«توليد الكلمات بضم الألفاظ المتكاملة بعضها إلى بعض،أوبانتزاع اللفظ الجديد من بعض أجزاء الألفاظ المتعاملة،كما يكون بضم اللفظ إلى أدوات معجمية غير ذات وجود مستقل هي تلك الزوائد التي إذا جاءت في أول الكلمات سميت صدورا،وإذا جاءت وسطها سميت حشوا،وفي آواخرها لواحق»(عبد السلام المسدي:المصطلح النقدي،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،أكتوبر1994،ص25).

(1)- عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،ص.ص156-157.

خـــاتمة

وبعد، فهذه الخاتمة ليست نهاية البحث في هذا الموضوع ،بل إنها مجرد عتبة تدعيمية لحوصلة ما تم عرضه في أتون هاته الأطروحة ،التي حاولت من خلالها الاستفادة من بعض النظريات المعاصرة ،التي أتت أكلها في الثقافة الغربية ،ولا زالت قيد الشكل عندنا نحن العرب ،ومع ذلك سمحت لنفسي أن أخوض غمار التجربة في هذا الميدان تحدوني في ذلك الجرأة والشجاعة ،لأصل في النهاية إلى بعض النتائج التي أحسبها مهمة ،هي بمثابة حوصلة لما سبق ذكره :

- إن (التناص) كمفهوم جديد ظهر بداية في أوروبا على يد الناقدة " جوليا كريستيفا " التي تعد من أبرز الناقدات في هذا العصر في مجال النقد النصي،حيث قدمت مجموعة من المفاهيم والمصطلحات في بعض مؤلفاتها من خلال سعيها عن إقامة تصور عام عن علم للنص،ومن المصطلحات التي ترددت كثيرا عندها،وكانت علما عليها،نذكر:التحليل العلاماتي،التدليل،النص الظاهر،النص المولد،الايديولوجيم،التناص،...إلخ ،هذا الأخير الذي شكل لب (نظرية النص) عندها غير أن اللافت للنظر أن الناقدة لم تتوان عن التذكير بفضل أستاذها " ميخائيل بـــاخـــتين"،وبفضل آرائه وأفكاره التأسيسية في هذا المجال .

- كما أن هذا المفهوم الذي شاع في مداخلات النقد الحديث لقي حفاوة كبرى وترحابا وبالأخص عند السيميائيين الفرنسيين،الذين روجوا له متناولين إياه ضمن أبحاثهم حول " الكتابة " في مجلة جماعية تحمل عنوان "كما هو"،وهو الاسم ذاته الذي أطلقه فريق منهم على نفسه،وهو يضم أعضاء من أنشط الوجوه المعروفة على الساحة الأدبية،وعلى رأسهم " فيليب سولير"(مدير المجلة) وتندرج أعمالهم ضمن "سيميولوجيا النص"،وقد كان لكل منهم اجتهاد وفهم خاص لمصطلح (الكتابة)،إلا أن البعض أصبحت عنده هذه الفكرة هاجسا يطارده في كل مؤلفاته،كما هو الحال مع "رولان بارط"(الدرجة الصفر للكتابة،لذة النص)،أو "فيليب سولير" «مستويات دلالية لنص حديث».

- لقد كان للمنظر الفرنسي " ر.بارط " باع طويل في بلورة مفهوم التناص ،إذ ربطه بتصوراته ما بعد البنيوية ،كحديثه عن سعيه لإقامة تصور عام عن علم للنص،انطلاقا من التغييرات الجذرية التي حدثت في مجالي العلوم الإنسانية والاجتماعية ،فأعطانا مفهوما للنص من خلال مقاربة ، وبالأخص في دراستين هامتين له ،هما « من العمل إلى النص »1984 و«نظرية النص» ،حيث طرح سبع مقترحات تخص النص ،هي:المنهج ،الأنواع ،العلامة ،التعدد ،النسب ،القراءة ،اللذة. متجاوزا بذلك حدود اللسانيات ،هذا ما نجم عنه دعوته إلى " موت المؤلف " هاته المقولة التي تزامنت مع المدى البنيوي ، فإزاحة المؤلف – حسبه – سيعطي فرصة أكبر للقارئ ،هذا الأخير الذي أهمل في المناهج الكلاسيكية(السياقية) ،فإبعاد المؤلف من دائرة الثقافة كفيل بأن يحرر القارئ

ليمارس هــو الآخر نشاطه الإبداعي ،كما أن اللغة بإمكانها أن تتحدث عن النص دون الاستعانة بـ"الناص"،وهذا استنادا إلى مقترحاته .

- أما "ميخائيل ريفاتير"،فقد فاجأ المنشغلين بهذا الحقل بآراء عدت رئيسة عنده ،فهو مثلا يطابق بين التناص والأدبية،ويجعل التناص فضفاضا إلى درجة أنه يشمل " المتعاليات النصية " ،كما أنه يلجأ إلى التفريق بين التناص والمتناص نتيجة للاضطراب الحاصل في إدراك معناهما لدى الكثير من القراء ،وبما أن القارئ هو الكفيل بادراك التقاطعات،والكشف عن التداخلات الحاصلة بين النصوص ،فإن "م.يفاتير" يذهب نتيجة لذلك إلى تقسيم القراءة إلى قسمين:قراءة خطية وقراءة ارتجاعية .كما أنه أثبت أن أدبية النص تتجلى من خلال تقاطع النصوص وتناصها وامتداد سابقها في اللاحق .

- أما الشعري الفرنسي "جيرار جينيت"،فقد طرح مشروعا واسعا في كتابه " أطراس " ،إذ بشر بما أسماه بـ"المتعاليات النصية" كموضوع للشعرية مراجعا بذلك مكانة التناص معتبرا إياه واحدا من العلاقات الآتية :النص المصاحب ،النصية البعدية ،التعلق النصي ،النصية الجامعة ،مع إشارته إلى ما لعلاقة(النص المصاحب) من أهمية مستقبلية رغم دورها الذي يبدو غير ذي بال ،هذا ما جعله يؤلف كتابا أطلق عليه عنوان "عتبات" ،رصد فيه أنماط هاته العتبات النصية ودورها في الحضارة المعاصرة .

- تعتبر عــلاقة "التعلق النصي" هي الــمحور الأساس الذي أسهب " جــينيت " في التحدث عنه في"أطراس" .وبالبحث في أصول المصطلح تبين أن له علاقة بالإعلاميات ،وليس ذلك بالغريب ، وبخاصة إذا علمنا أن هناك مدا وانفجارا معرفيا أسهم في تقريب الأدب من باقي العلوم ،ونتيجة لهذا الانفتاح والتزاوج العلمي والمعرفي ،دخلت تقنيات جديدة في مجال العلوم الإنسانية ،ومن هذه التقنيات تقنية "الهيبرتكست"،لذا كان لا بد لمباشرة هذا الجزء من العودة إلى الأصول الأولى أو المنابع التي استقى منها المصطلح ،فتبين أنه لا بد من العودة إلى الانترنيت كون المراجع التي تناولت الموضوع قليلة ،وهي في مجملها مجرد اجتهادات لباحثين غربيين،كصوفي ماركوت ، هيلين قوديني ،جورج فنيو ،جان كليمون ،...وقد تناول العرب تلك الأفكار والتصورات، فبرز منهم في هذا الميدان الناقد المغربي "د. سعيد يقطين" و" د. عز الدين المناصرة " ،... وقد كان الهاجس الأكبر الذي شغلهم هو محاولة إثبات وجود علاقة فعلية مثبتة بين تكنولوجيا النص المترابط (الهيبرتكست) ونــظرية الأدب ،فــتبين هذا التقارب بين المجالين عند عينات برز عندها هذا الــتلاقح،كــ :"ر.بارط ،جاك دريدا ،ميشيل فوكو"،... دون نسيان "جيرار جينيت"،الذي كانت له وجهة نظر خاصة ،إذ قاربه من منظور البنيوية التكوينية ،و نتيجة لذلك توصل إلى أن:

علاقة «التعلق النصي» تقوم على المحاكاة و التحويل في وقت واحد ،فبإمكان النص اللاحق أن يحاكي النص السابق محولا موضوعه،و محورا فيه مع الميل إلى الاختصار،والمحافظة على الأسلوب رغم ذلك،ونتيجة لهذا التنافر والتجاذب،والاقتراب والتباعد تنتج«المحاكاة الساخرة» ،وهي النمط الأول الكبير الناتج عن عملية الاشتقاق،وقد يحدث العكس،إذ قد يستعيد الكاتب الموضوع الأصلي محافظا عليه مع التحويل في الأسلوب، كأن يكتب نص رفيع بأسلوب وضيع مع الشرح والإطالة ،وبذلك يحرف النص المصدر فتتولد الفكاهة والنقد ،وهو ما يتناسب مع ما أسماه "جينيت" بـ«التحريف الهزلي» ،الذي عد من بعض النواحي كتنوع بسيط تابع للمحاكاة الساخرة .

أما النوع الثاني الكبير لعلاقة الاشتقاق،فهو«المعارضة»،وهي محاكاة واعية وتقليد لعمل ما،واشتغال على الموضوع نفسه ،رغبة في التحدي والنسج على منوال النص السابق.وإن هاته العلاقات الثلاث متداولة ومعروفة وموظفة بكثرة في التراث البلاغي الكلاسيكي الغربي،كما تبين الأمثلة التي يسوقها الدارس للتدليل و الشرح.

و قد وجدت الأفكار السابقة صدى لدى بعض الدارسين العرب المحدثين،فقدم كل باحث وجهة نظره،و فهمه الخاص واجتهاده،للاشتغال على نظرية«المتعاليات النصية» الجينيتية ،فتم اختيار عينات لمعرفة كيفية استخدامها،مصطلحا ومفهوما،تنظيرا وتطبيقا،وقد تم التركيز على هاته النماذج الثلاثة(سعيد يقطين،حسن محمد حماد،عمر عبد الواحد)،التي ارتأيت أنه بالإمكان أن تمنحنا فكرة كافية عن كيفية التوظيف و طريقته:

- كان د.سعيد يقطين من«المتفاعلين»الأوائل مع تيار السرديات الحديثة،إذ قدم تجربة ناجحة لتطبيق المقترحات والتوجهات التي بشر بها "جينيت" على متون سردية تندرج ضمن ما أطلق عليه بالخطاب الروائي الجديد،و الميزة المشتركة بين مؤلفاته التي أصدرها في المرحلة الأولى(1985-1992)من إنتاجه أنها تتكامل فيما بينها؛فاللاحق منها يكمل و يغني السابق و يدعمه،وهذا ما أشرت له مسبقا،إذ إن "الرواية و التراث السردي:من أجل وعي جديد بالتراث" حصيلة ما بشّر به في "انفتاح النص الروائي:"،و بذلك يتضح أن الدارس قارب بعض الأعمال الروائية الحديثة مرتكزا على مدخلين،أولهما مدخل الشعرية(أطراس،عتبات)،وثانيهما مدخل علم اجتماع النص،ليتم بذلك الانتقال من الخطاب(المبنى الحكائي)،مطورا أدواته و منهجه و طريقة تعامله مع النصوص .

-أما حسن محمد حماد،فقد كانت تجربته محاولة خاصة لقراءة "جينيت" و تطويع نظريته،غير أن جهازه المفاهيمي و مصطلحاته الموظفة في الجزء النظري والتطبيقي اتسمت بنوع من الغموض و التداخل،و عدم التحكم في مبادئ النظرية،مع أن هوامش الباحث تشير إلى عودته إلى المرجع الأجنبيPalimpsestes واستفادته منه بلغته الأصلية،كما أن هناك شرخا واضحا و عدم تكامل بين عنوان الكتاب و عناوين الفصول التي توظف«التداخل النصي» و عناصر خطة التحليل و كذلك

المدخل الذي يسهب في الترويج لمصطلح«التناص»،باعتباره أحسن وسيلة لإدراك و كشف التقاطعات، و التداخلات الحاصلة بين النصوص الروائية، و غيرها من النصوص المستدعاة.

-في حين أن "د.عمر عبد" الواحد تناول جانبا مهما من جوانب تراثنا السردي العربي القديم،و هو جنس المقامات متوخيا أن يوظف أدوات بحثية جديدة،فتوصل على ضوء إفادته من "جينيت"(كتابه أطراس بالتحديد)،و من أعمال بعض السرديين العرب(سعيد يقطين و بالأخص كتبه المشار إليها في متون البحث)،أن المبدع العربي الكبير الحريري قد كتب مقاماته«معارضة»لمقامات بديع الزمان،و إن نصوصه مارست«تحويلات»كبرى أهمها:

تحويلات التماثل،و فيها تم نقل بعض الموضوعات من النص السابق إلى النص اللاحق مع التمطيط و التوسيع فيها،و من الصور التي توصل الدارس إلى رصدها بعد أن قام بالمقارنة بين المتون الهمذانية و الحريرية، أنه قد حدثت تحويلات نصية حول الشخصيات(الراوي،البطل)،تحقيق بعض النوايا المستكنة،محاكيات كلية (هو نوع اتسم بالكلية و الشمولية).

أما النوع الثاني من أنواع التحويلات،و هو ما اسمي بتحويلات القلب،و فيه يتم الاشتراك في القالب أو الهيكل بين النصين مع اختلاف المحتوى أو المضمون،فقد تم بنسبة ضئيلة،إذ انفردت المقامة السنجارية بهده الخاصية،فتعالقت مع المقامة المضيرية للهمذاني،و هنا قام الدارس بالموازنة بين المقامتين من أربعة نواحي،وهي:العنوان،الفاتحة النصية،الحكي الداخلي،و أخيرا الخاتمة،ليتمكن من توضيح طبيعة التحويل الذي مارسه النص المتعلق به على النص المتعلق.

و بهذه الطريقة يقدم "د.عمر عبد الواحد" بديلا إجرائيا لمعالجة نصوص حكي تراثية بوسائل و أدوات منهجية حديثة،مساهمة منه لتقديم مقروئية خاصة قوامها التفاعل بين الماضي و الحاضر.

إذن،لقد حاولت الدراسة قدر المستطاع إبراز بعض القضايا العالقة،و الوقوف عند بعض المحطات الهامة،في تاريخ السرديات و العلاقات النصية،رغم بعض الصعوبات و العراقيل،التي اكتنفت جوانب هذا العمل،و مع ذلك فإن كنت قد وصلت إلى شيء مفيد،فإن ذلك من نعم الله سبحانه و تعالى،و إن كنت قد جانبت الصواب،في بعض مما ذهبت إليه،فإن عزائي الوحيد هو قيامي بإثارة ما يمكن أن يكون مجالا خصبا مفتوحا للمناقشة و الحوار.

و الله ولي التوفيق

ثبت المصطلحات

(أ)

-إبحار	- Navigation
-أثر	-Trace
-أدب رقمي	-Littérature digitale
-أدب شبكي	-Cyberlitterature
-أدبية	-Littérarité
-اسم حقي	-Onymat
-اسم مجهول	-Anonymat
-اسم مستعار	-Pseudonymat
-استهلال	-Instance prefacialle
-اشتقاق	-Dérivation
-إهداء	-Dédicace

(ب)

-بطاقة مترابطة	-Hypercard

(ت)

-تحويل	-Transformation
-تصدير كتاب	-Epigraph
-تفاعلية	-Interactivité
-تعددية الأصوات	-Polyphonie
-تعلق نصي	-Hypertextualité
-تناص	-Intertextualité
-تنكر	-Travestissement
-تلميح	-Allusion
-تهجين	-Hybridation

(ج)

-جنس	-Genre

(ح)

-حوارية -Dialogism

(ر)

-رابط -Lien

(ش)

-شبكة -Réseau

-شعرية -Poétique

(ص)

-صوت -Voix

-صيغة -Mode

(ط)

-طرس -Palimpsestes

-طلب إدراج -Prière d insérer

(ع)

-عابر للأجناس -Transgénérique

-عبر ذاتية -Intersubjectivité

-عتبة -Seuil

-عقدة -Nœud

-عنوان -Titre

-ع.تحتي -Sous titre

-ع.ثانوي -Second titre

-ع.خبر -T.Rhématique

-ع.داخلي -Intertitre

-ع.مزيف -Faux titre

-ع.موضوعاتي -T.Thématique

(ف)

-فضاء شبكي	-Cyberespace

(ل)

-لانظمي	-Paragrammatique
-لذة	-Plaisir
-لعبي	-Ludique

(م)

-متعاليات نصية	-Transtextualite
-متعة	-Jouissance
-متناص	-Intertexte
-محاكاة ساخرة	-Parodie
-مستعمل	-Utilisateur
-معارضة	-Pastiche
-مواضعة	-Transposition
-مؤشر أجناسي	-Indication générique

(ن)

-نص جامع	-Architexte
-نص سابق	-Hypotexte
-نص ظاهر	-Phénotexte
-نص لاحق	-Hypertexte
-نص مترابط	-Hypertexte
-نص محيط	-Péritexte
-ن.م.تأليفي	-P.Auctorial
-ن.م.نشري	-P. Éditorial
-نص مصاحب	-Paratexte
-نص مولد	-Génotexte
-نصية بعدية	-Métatextualité

-نصية جامعة -Architextualité

(و)

-وسائط مترابطة -Hypermédia

قـــائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع

1-أحمد أمين مصطفى:الحريري صاحب المقامات،الدار المصرية اللبنانية،القاهرة،ط1، 1998.

2-أحمد السماوي:التطريس في القصص(إبراهيم درغوثي أنموذجا)،مطبعة التسفير الفني،تونس،2002

3-الحريري:مقامات الحريري،دار صادر،بيروت، 1965.

4-حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة)،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.

5-حميد لحميداني:أسلوبية الرواية(مدخل نظري)،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،ط1989،1.

6-حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب-بيروت،لبنان،ط1، 2003.

7-سعيد يقطين:القراءة والتجربة(حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)،دار الثقافة، 1985.

8-سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي(النص-السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب-بيروت،لبنان ،ط1989،1.

9-سعيد يقطين:من النص إلى النص المترابط ،م.ث.ع، ،ط1، 2005.

10-سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،م.ث.ع، ط1، 2006 .

11-سعيد يقطين:النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية(نحو كتابة عربية رقمية)،م.ث.ع،ط1، 2008.

12-عبد الحق بلعابد:عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ،لبنان- منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2008.

13-عبد الله إبراهيم:المركزية الغربية، م.ث.ع،ط1979،1.

14-عز الدين المناصرة:علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان،الأردن،ط1، 2006 .

15-عزت محمد جاد:نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2002.

16-عبد السلام المسدي:المصطلح النقدي،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس، أكتوبر1994.

17-عمر أوكان:مدخل لدراسة النص والسلطة ،أفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ،ط2 ،.1994

18-عمر عبد الواحد:التعلق النصي(مقامات الحريري نموذجا)،دار الهدى للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1، 2003.

19-فاطمة البريكي:مدخل إلى الأدب التفاعلي ،م.ث،ع،ط1، 2006.

20-فوزي الزمرلي:شعرية الرواية العربية(بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)،مركز النشر الجامعي تونس-كلية الآداب،منوبة،.2000

21-ابن قتيبة:أدب الكاتب،تح:محمد الدالي،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط.1986،2

22-قصي سعيد الحسيني:فن المقامات بالأندلس،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، .1999

23-كاظم جهاد:أدونيس منتحلا(دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها:ماهو التناص)،مكتبة مدبولي،القاهرة ،1993 .

24-محمود المصفار:التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)،مطبعة التسفير الفني،تونس، 2000.

25-ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل الناقد الأدبي،م.ث.ع،ط2، 2000.

26-الهمذاني:شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية،بيروت،1979.

ثانيا : المراجع المترجمة إلى العربية :

1-أرسطو:كتاب أرسطو فن الشعر،تر:إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلومصرية،القاهرة،1982.

2-أندريه لوغارف:المعجم الموسوعي في الكوميبيوتروالالكترونيك،تر:عبد الحسن الحسني،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1988،2.

3-تزفيطان تودوروف وآخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد،تر:أحمد المديني،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،العراق، 1987.

4-جوليا كريستيفا:علم النص ،تر:فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1997،2.

5-جيرار جينيت:مدخل إلى النص الجامع،تر:عبد العزيز شبيل،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،1999 .

6-جيرار جينيت:عودة إلى خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم،م.ث.ع،ط1،2000 .

7-رولان بارط:مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،ط1، 1993.

8-رولان بارت:نقد وحقيقة،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء القومي،حلب،سوريا،ط1994،1.

9-رولان بارط:لذة النص،تر:فؤاد صفا والحسين سحبان ،دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط2001،2.

10-رينيه ويليك وأوستن وارين:نظرية الأدب ،تر:محي الدين صبحي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،1987 .

11-فيليب ثودي وآن كورس:بارت،تر:جمال الجزيري،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،ط1 ، 2003.

12-محمدخير البقاعي:آفاق التناصية(المفهوم والمنظور)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1988.

13-مجموعة من المؤلفين:القصة،المؤلف،تر:خيري دومة ،دار شرقيات للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1، 1997.

14-ناتالي بييغي غروس:مدخل إلى التناص ،تر:عبد الحميد بورايو،البليدة،الجزائر.

ثالثا: المعاجم

1-إبراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،بيروت،لبنان-صفاقس،تونس،ط1، 1986 .

2- جبور عبد النور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط1، 1997 .

3-الرازي:مختار الصحاح،دار ومكتبة الهلال،بيروت،1983.

4-الزمخشري:أساس البلاغة(معجم في النقد واللغة)،مكتبة ناشرون،بيروت،لبنان،ط1، 1996.

5-صلاح أحمد وآخرون:معجم الرياضيات المعاصرة،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط1، 1989 .

6-محمد التنوجي:المعجم المفضل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط.1993،1

7-ابن منظور:لسان العرب، م7، دار صادر، بيروت،لبنان.

رابعا: الدوريـــات

1-أوديت مارون وليلى عبد الواحد فرحان:«النص المترابط الهايبرتكست،ماهيته وتطبيقاته»،المجلة العربية للمعلومات،تونس،م18،ع1، 1997 .

2-جميل حمداوي:« السيميوطيقا والعنونة»،عالم الفكر،الكويت،م 25،ع 23،يناير / مارس، 1997.

3-محمد أديوان:«مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر»،الأقلام،ع6.5.4 ، نيسان،حزيران ،1995.

4-محمد مريني:«قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين»،علامات،مكناس،ع2004،22.

5-محمد عزام:«النقد الحر عند رولان بارط»،الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، ع348،نيسان، 2000.

6-ميخائيل باختين:«المتكلم في الرواية»،تر: محمد برادة،فصول،القاهرة، م5 ،ع3 ، 1985.

خامسا : مراجع باللغة العربية على شبكة الإنترنيت

1-إبراهيم سبتي:«موت المؤلف وخلود الأثر»،جريدة الحوار المتمدن،ع1563،2006،في www.rezagar.com

2-بيير مارك دوبيازي:«نظرية التناص»،تر:المختار حسني،في www.Fikrwanakd.com

3-عبد المالك مرتاض:«بارط... يكتب عن بارط »، في www.alriadh.com

4- عبير سلامة:«الرقمية و الرقمنة»،في www.arab.ewriters.com

5-كمال الرياحي:«الكتاب من الورقي إلى الرقمي»،في الموقع نفسه .

6-معجب العدواني:«رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم» في www.Ayna.com

سادسا :المراجع باللغة الأجنبية:

1- Entretien ave A .sokal, in le nouvel observateur, N°1716,25 Septembre au 1er Octobre, 1997.

2- A.Fossier et J.P.Laurent : Pour comprendre les lectures nouvelles, Editions A .de Boeck, Bruxelles –E .J. Du culot, Paris, Gembloux ,1984.

3-Akram BELKAID : La micro informatique de A à z, Editions Lkhezna, Alger, 1992.

4- Daniel BERGES : L'explication de texte littéraire, Dunod, Paris 1996.

5-George P.LANDOW: Hypertext 2.0, Johns Hopkins University Press, 1997.

6- Gérard GENETTE : Seuils, Editions du Seuil, Paris, 1987.

7- Le même : Palimpsestes (La Littérature au second degré), E. du Seuil, Collection Essais, Paris ,1982.

8- Léon SOMVILLE : méthodes du textes (Introduction aux études littéraires), E .Du culot, Paris, Gembloux ,1987.

9- Le même : « Réflexion sur L'intertexte », in Que volve ? Série 2n°6-7, Avril Septembre, Acte de colloque de Savelot ,1982.

10-Mary ORR: Intertextuality debates and Contexts, University of Southampton, Canada, 2003

11-M.Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987.

12-Michel FOUCAULT : l´archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.

13-Paul SCARRON : Virgile Travesti, Piblucation1668, Livre1, Source Livre et Books.

14- Roland BARTHES : Le degré zéro de l'écriture, E. du Seuil, 1953.

15- Le même : Le bruissement de la langue, E. du Seuil, 1984.

16- Tzvetan TODOROV : Mikhaïl bakhtin, Le principe dialogique, Paris, 1981.

17-Virgile : L´Eneide, Livre I, 1948.

18- Yves STALONI : Les genres Littéraires, Nathan, Paris, 2003.

سابعا: المعاجم باللغة الأجنبية :

1- David MACEY: Dictionary of critical theory, Penguin books, London, England, 2000.

2-Le Larousse Classique, Edition Larousse, 1957.

3-Le petit Larousse en couleurs (dictionnaire encyclopédique), Librairie Larousse ,1980.

4-Petit Larousse, Dictionnaire encyclopédique, Librairie Larousse, 1983.

5-Le nouveau petit Larousse, Librairie Larousse, 1994.

6-Le Petit Robert, Edition Robert, 1967.

ثامنا : مراجع باللغة الأجنبية على شبكة الانترنيت :

1-Alain Giffard : « Roland Barthes, le lecteur et L'hypertexte », in www.typead.com

2-Antoine COMPAGNON : « Lequel et le bon », in www.Fabula.org

3-Eve Feuille bois : « L'intextuallité comme méthode de critique littéraire », in Monde Iranien UMR 7528-CNRS, Sorbonne nouvelle, Inalco, EPHE.

4-Christine BORGMAN et Bruce HENSELL, in Bulletin of American society for information science, n°15.89in www.grenoble.com

5-Claire STOLZ: « Dialogism », in www.Fabula.org

6-Donald KEEFER: « Reports of the Death of the author », Revue Philosophy and Literature, XIX, 1995, in www.google.com

7-Douglas ENGLEBART: « Authorship provisions », in AUGMENT, IE comproceding.

8-George VIGNAUX : « Qu'est ce que l'hypertexte ? », in www.tematice.org

9-Hélène GODINET: « Hypertexts », in www.grenoble.iufn.Fr

10-James KHAZAR: « Barthes death of the Author », in www.dann.ucx.educ

11-John Hopkins : « La théorie sémiotique Littéraire de Michel Rifatterre », Cnara, Récit et éthique cahiers du narratologie, in www.google.fr

12-Jean François Rouet, thèse de Doctorat in science cognitives, 1994, in www.grenble.Fr

13-Jean ClÉMENT : « Hypertexte et complexité », in revue Etudes Français, éditée par la presses de L'université de Montréal, n°36.

14-Laurent JENNY : « Méthodes et problèmes : dialogisme et polyphonie », Dpt .de Français moderne – Université de Genève, 2003, in www.google.Fr

15-Michel BAUGOUR : « Barthes et Sollers », in www.Fabula.org

16-Piret VIRES: « Littérature in cyberspace », in www.Folkore.ee

17-Sophie Marcotte : « George Landow et La théorie de L'hypertexte », in www.astorlabe.com

18-V.BUSH: « As we may think », in the Atlantic Monthly, July 1945, Volume176, n°1, in www.theatlntic.com

19-Winfried NOTH: « semiotics of ideology », Semiotica 148 – ¼, 2004

20-« Les grand savants », Revue the Admantine, in www.sdv.Fr/pages/admantine/Kristeva.htl

21-« Michael Rifatterre », in www.mirage.com

22-www.marseille-groupeXWIKI.com

23-www.Infoclick.fr/dico/c/cyber.html

24-http://atilf.Fr/deendien/scripts

25-Wikipedia L'encyclopédie libre.

26-Collection Microsoft ® Encarta 2005.

27-Encyclopédia Universels, in www.grenoble.com

28-www.encgclopédia.woldvllage.com

29-Dictionnaire international des termes littéraires, in www.google.Fr

30-www.granddictionnaire.com

31-Le dictionnaire Littré en ligne, in http://Francais.gannaz.Fvee.Fr

32-Dictionnaire de la littérature, Bordas, Paris ,1987.

33-http://www.lettres.org/lexique.

34-Le grand dictionnaire des synonymes et contraires, Editions Larousse, in www.google.Fr

35-www.stemilo.over.blog.com

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ- ك
الفصل الأول:المفهوم والنشأة.....12
I)- تاريخ التناص وجذوره.....14
أ- نتاجية النص عند جوليا كريستيفا.....14
ب- بيان فريق كما هو.....33
ج- لذة النص عند رولان بارط.....38
د- أسلوبية النص عند ميخائيل ريفاتير.....58
هـ- متعاليات جيرار جينيت.....62
II)- أنماط المتعاليات النصية.....65
1- التناص.....65
2- النص المصاحب.....72
3- النصية البعدية.....99
5- النصية الجامعة.....99
4- التعلق النصي.....103
الفصل الثاني:علاقة التعلق النصي في الدراسات النقدية الحديثة.....107
أولا: مفهوم التعلق النصي في المعلوماتية الأدبية.....108
علاقة التعلق النصي بالنص المترابط والنص الشبكي.....108
مدخل:حول النص الورقي والنص الالكتروني.....108
أ-النص المترابط.....114
I)-أصول المصطلح(تاريخه).....114
II)- دراسة دلالية/تعاريف.....118
III)-النص المترابط ونظرية الأدب(آفاقه المستقبلية).....123
ب-النص الشبكي.....127
ثانيا: مفهوم التعلق النصي في التكوينية النصية(عند جيرار جينيت).....130
أنواع التعلق النصي.....133
I)- المحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي.....133
II)- المعارضة.....142

الفصل الثالث:تطبيق مقترحات جينيت من خلال كتابه أطراس عند بعض الدارسين العرب..
1-على مستوى المصطلح.....147
2-على المستوى النظري.....164
3-على المستوى التطبيقي.....170
الخاتمة.....193
ثبت المصطلحات.....198
قائمة المصادر والمراجع.....203
فهرس الموضوعات.....211

ملخص:

يتناول هذا البحث موضوعا يدور حول نظرية «المتعاليات النصية»للشعري الفرنسي "جيرار جينيت" وكيفية تبلورها عند الغربيين،ذلك أنه لم تشغل قضية من القضايا بال النقاد والدارسين في العصر الحديث مثلما شغلتهم قضية المناهج الأدبية وطرق التعامل مع النصوص،فالنص يعتبر من المفاهيم الجديدة التي بدأت تأخذ حيزا كبيرا في الدراسات الغربية والعربية،مما جعل النظريات حوله تختلف،ذلك أن نقطة الارتكاز تختلف من فترة لأخرى،فقد كانت منصبة حول المبدع،فالنص،فالمتلقي أخيرا،لكن منذ أن شاع مصطلح «التناص» ف«المتعاليات النصية» في آواخر الثمانينات،وهو يثير أكثر همة الباحثين...فنص الأديب لا يوجد بمعزل عن العالم أو ذات صاحبه،ولا يمكن الإمساك بخيوط تلك النصوص التي تعامل معها الأديب إلا بالركون إلى نظرية لها مبادؤها،إنها نظرية «المتعاليات النصية» التي ضمت علاقات أخرى كانت مهمشة،وقد تم ذلك منذ سنة 1979م إلى غاية 1982م،الذي يعتبر التاريخ الرسمي لميلاد هذا المصطلح غير أن ماهمنا أكثر هو علاقة«التعلق النصي» التي استحوذت على أتون "أطراس" أكثر من غيرها من العلاقات الأخرى.

أما الدراسة فقد توزعت على ثلاثة فصول رئيسية،استعرضت في الفصل الأول تأريخا لمفهوم ما أسمي ب «المتعاليات النصية»،منذ أن اقترحت الناقدة "جوليا كريستيفا" مصطلح التناص،الذي استوحته من أستاذها "ميخائيل باختين"في دراساته حول الروائي الروسي "دوستوفسكي"وصولا إلى كيفية تفضيلها مصطلح المواضعة عليه.واستفدت في هذا القسم من مجهودات "جماعة كما هو"الفرنسية مع التعرض إلى "ميشيل ريفاتير"وكيفية تبلور المفهوم عنده،وكذلك فيليب سوليرز...الخ.

وعلى هذا الأساس استفدت من هذا المشروع الضخم الذي طرحه "جينيت"،والذي يمثل في حال تطبيقه نظرية متكاملة عن كيفية رصد مختلف أنماط العلاقات التي تقيمها النصوص مع بعضها البعض،كما استعرضت المظاهر الخمسة للمتعاليات النصية،وهي:التناص،النص المصاحب،النصية المصاحبة،النصية البعدية،التعلق النصي،النصية الجامعة.

وبخصوص الفصل الثاني، فقد خصص لدراسة علاقة«التعلق النصي»في الدراسات النقدية الحديثة،فوجدت أن له علاقة وطيدة بالإعلاميات،وهي أول ميدان استخدم فيه،ذلك أن النصوص الالكترونية تقوم على سمة «الترابط»فكل عقدة أو رابط يحيلك إلى نص آخر،وهي الفكرة نفسها التي تقوم عليها نظرية "جينيت"،ومن هنا وضعت تمهيدا عرفت فيه بهذا النص الجديد،ولن يتسنى ذلك إلا بمقارنته بالنص الكلاسيكي،فوجدت أن الباحثين قد اتفقوا على تقسيمها إلى قسمين هما النص المترابط والنص الشبكي الذي لم أتوسع فيه كثيرا،فتوقفت مطولا عند النوع الأول مستعرضة أهم التعاريف المقترحة له في بعض المعاجم والموسوعات الغربية الشهيرة،ثم بينت علاقته المستقبلية بميدان النقد ونظرية الأدب.

كما تحدثت عن مفهوم«التعلق النصي» عند "جينيت"،وذلك بالعودة إلى كتابه"أطراس"،ثم حددت موقع النص المترابط ضمن نظرية «المتعاليات النصية»،فوجدت أنه يرتب على أساس أنه سادس علاقة نصية ضمن مشروعه،كما استعرضت نوعيه وهما المحاكاة الساخرة والمعارضة مع إعطاء أمثلة توضيحية.

وكان الفصل الثالث مخصصا لدراسة مدى أثر هذه النظرية الفرنسية على أعمال وتجارب بعض الدارسين العرب الذين تناولوا أفكار "جينيت" بالتطبيق ،وكانت النماذج المختارة:سعيد يقطين،حسن محمد حماد،عمر عبد الواحد،وذلك بالتركيز على ثلاثة مستويات هي: مستوى المصطلح-المستوى النظري-المستوى التطبيقي.وبطبيعة الحال تمت المقارنة بين النماذج الثلاثة، لنقف على مدى التوفيق أو عدمه في استيعاب النظرية السابقة.

وقد توصلت إلى مجموعة من الأفكار لعل من أهمها هو كون أفكار "جينيت" قد وجدت صدى لدى الكثير من الدارسين العرب،وكان "يقطين" من المتفاعلين الآوائل الذين قدموا تجربة ناجحة لتطبيق مقترحاته،فقد تناول بعض الأعمال الروائية الحديثة معتمدا على مدخلين هما مدخل الشعرية ومدخل علم اجتماع النص.

أما "حسن محمد حماد" فكانت تجربته محاولة خاصة لقراءة "جينيت"،غير أن جهازه المفاهيمي ومصطلحاته الموظفة في الجزء النظري والتطبيقي اتسمت بنوع من الغموض،في حين أن "عمر عبد الواحد" تناول جنس (المقامات)، فتوصل إلى أن المبدع العربي الكبير "الحريري" كتب مقاماته معارضة لمقامات "بديع الزمان الهمذاني".

Résumé:

Cette recherche traite un sujet tourne autour de la théorie de la «transtextualité» du poéticien français Gérard GENETTE et sa formation chez les occidentaux, cela qu'aucune des questions n'a préoccupé les critiques et les chercheurs modernes autant que la question des méthodes littéraires et les façons avec les quelles on traite les textes ; le texte est considéré comme l'un des nouveaux concepts, qui a commencé à prendre une place importante dans les études des occidentaux et les orientaux,qui a fait que les théories autour de lui différent,de sorte que le point focal varie d'une période à l'autre,il a été porté autour de la créativité,du texte et finalement du récepteur,mais depuis que le terme Intertextualité ensuite Transtextualité est propagé dans la fin des années quatre vingt qu'il séduise davantage la diligence des chercheurs…car le texte de l'écrivain ne se trouve pas en isolement du monde ou de l'écrivain lui même,et on ne peut pas contenir les filets de ces textes que l'écrivain a traité sauf si on revient à une théorie de principes.C'est la théorie de la «Transtextualité» qui comprenait d'autres relations qui ont été marginalisées,et ceci été depuis 1979 jusqu'à 1982,qui est considéré comme date officielle de naissance de ce terme,mais ce que nous intéresse c'est la relation de l'«Hypertextualité» qui a acquis le livre de Palimpsestes plus que d'autres relations.

L'étude a été divisée en trois chapitres principaux, j'ai énoncé dans le premier chapitre l'histoire de la notion «Transtextualité», depuis que la critique Bulgarie Julia KRISTEVA a proposé le terme intertextualité, qu'elle a recueillie de son maître M.BAKHTIN dans ses études sur le romancier russe Dostoïevski en arrivant à comment elle a préféré le terme «Transposition».j'ai bénéficié dans cette partie des efforts du groupe Français «Tel Quel»en évoquant Micheal RIFATTERRE et la façon de la cristallisation du concept chez lui,ainsi Philippe SOLLERS,Roland BARTHES et autres.

Sur cette base, j'ai profité de ce grand projet mis en avant par GENETTE, qui présente en cas de son application une théorie complète sur la façon de surveiller

les différents types de relations mises en places par les textes les uns avec les autres, j'ai également énoncé les cinq aspects de la «Transtextualité», qui sont: L'Intertextualité, Paratextualité, Métatextualité, Architextualité,Hypertextualité.

En ce qui concerne le deuxième chapitre je l'ai consacré à l'étude de la relation de l'«Hypertextualité» dans les études critiques modernes, et j'ai trouvé qu'il a une profonde relation avec l'informatique, c'étais le premier domaine dans laquelle il était utilisé, de sorte que les textes électroniques soient à l'attribut de «l'interdépendance», chaque nœud ou lien vous renvoie à un autre texte,et c'est la même idée qui sous-tend la théorie de G.GENETTE,et d'ici j'ai mis une introduction ou j'ai définis ce nouveau texte,et cela ne sera possible seulement en le comparant avec le texte classique,et j'ai trouvé que les chercheurs avaient accepté de les divisé en deux classes qui sont l'«Hypertexte»et le«Cybertexte» que je n'ai pas trop développé la recherche,je me suis arrêtée amplement dans le premier type en exposant les plus importantes définitions et concepts qui lui sont proposés dans certains dictionnaires et encyclopédies occidentaux célèbres,puis j'ai éclaircis sa future relation avec le domaine de la critique et de la théorie littéraire,alors je suis retournée à certains de ceux qui ont repéré cela comme:Roland BARTHES,Jaques DERRIDA, Micheal FOUCAULT…

Dans la deuxième section du chapitre II, j'ai parlé de la notion de l'«Hypertextualité» chez G.GENETTE, en retournant à son livre Palimpsestes, et j'ai identifié l'emplacement de l' «Hypertexte» dans la théorie de la «Transtextualité», et j'ai trouvé qu'il s'est classé en tant que la sixième relation textuelle dans son projet, ainsi j'ai abordé ses deux types en donnant des exemples illustratifs.

Le troisième chapitre était consacré à étudier l'impact de cette théorie française sur le travail et les expériences de certains étudiants arabes qui ont pris les idées de G.GENETTE par la pratique, d'où le titre de ce chapitre «l'application des propositions de G.GENETTE chez certains étudiants arabes» et les modèles sélectionnés ont été ceux de Saïd YAKHTINE, Omar ABD ELWAHED, Hassan

HAMMED.En se concentrant sur trois niveaux :le niveau du terme,le niveau théorique et le niveau pratique.Bien sûr,j'ai fait une comparaison entre les trois modèles pour me lever sur le succès ou son absence en saisie de la théorie précédente.

Et j'ai atteins -après une tournée dans ce thème-un ensemble d'idées peut être la plus particulière était le fait que l'intertextualité est apparue initialement en Europe sous la main de J.KRISTEVA,ainsi qu'il est propagé en critique moderne en particulier chez les sémiologues français qu'ils l'ont colporté.

Tandis les idées de GENETTE ont trouvé un écho chez certains étudiants arabes, chacun d'entre eux a donné sa propre compréhension du fonctionnement de sa théorie, et Saïd YAKHTINE était parmi les premiers qui a aboutis une expérience réussie pour l'application de ses propositions, il a abordé quelques romans modernes en appuyant sur deux entré : l’entrée de la poétique et l'entrée de la sociologie du texte.

Quand à Hassan HAMMED, son expérience était un essai particulier de lire GENETTE, néanmoins les notions et les termes employés dans la partie théorique et la partie pratique ont été caractérisée par un sens d'ambiguïté, tandis que Omar ABD ELWAHED a traité le genre d' (elmakamet) et il est arrivé que le grand créateur arabe ELHARIRI a écrit ses œuvres à l'opposition aux œuvres d'ELHAMADHANI,et que ses textes ont exercé des transformation majeurs.