الجـمهورية الـجزائرية الديمـقراطية الشـعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمـي

جامعـة قـاصـدي مربـاح – ورقلـة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

التناص من خلال كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية" لسليمة عذاوري

مذكرة مقدمة من متطلبات شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص:نقد أدبي و مصطلحاته

إعداد الطالبة:

✓ فاطمة الزهرة خويلدي

إشراف الأستاذة:

** كريمة نطور **

نوقشت وأجيزت يوم:الأحد 2017/05/21

لجنة المناقشة

أ.د أحلام بن الشيخ	رئيســـــــــا	ورقلة
أ.كريمة نطور	مشرفـــــــــا	ورقلة
أ.ابراهيم أيدير	مناقشـــــــــا	ورقلة

السنة الجامعية : 1437ه-1438ه /2016-2017

كان سيدنا علي - رضي الله عنه - يقول: "لولا أن الكلام يُعاد لنَفِد."

إهـــــــداء

إلى أبي ...

الغائب الكبير عن هذا اليوم

إليك .. أنت .. أيها الرجل الطيب في مثواه الأخير .. طيب الله ثراه

إليك وأنت في مسافة الشوق والحنين تضيئين شمـــعة الأفق الجميل

إلى ..أمي

إليك .. أنت .. خالتي وقد كنت سندا طوال الطريق الطويل

إليك ..أخي ..

إلى العائلة الكريمة من الكبير إلى الصغير

إلى الأصدقاء والصديقات جميعا

إلى من عناهم أمري إليهم جميعا أهدي هذا العمل .

إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي الذين تشرفنا بالدراسة على أيديهم طوال السنوات الخمس

الطالبة : خويلدي فاطمة الزهراء

شـــــــكر وعرفان

إذا كان من كمال الفضل شكر ذويه

فإني أشكر الأستاذة المشرفة كريمة نطور التي لم تبخل علينا بما يفيد ويعيننا على انجاز هذا البحث.

والشكر للدكتور الفاضل عبد الحميد هيمه الذي ساعدني في تقديمه إرشادات وتوجيهات من شأنها أن تُثري البحث.

والشكر للدكتور أحمد حاجي والأستاذ إبراهيم إيدير على ما قدماه من توجيهات

إلى كل من ساهم في إنجاز هذه المذكرة من الحرف إلى الكلمة.

إلى من دلـــــني على باب المدرسة وصولا إلى باب الجامعة.

إلى من كان حاضرا معـــي في بداية المشوار وحتى نهايته ألف شكر.

مقـــــدمة

مقدمة :

اكتسح التناص الساحة النقدية والنقد الجديد, حيث كان له الفضل في تخليص النص من الزوايا المغلقة والضيقة ومحدودية الأفق, ليُصبح عبارة عن جيولوجيا كتابات وأصوات لنصوص سابقة, فالنص لم يكن مسموح له أن يُفصح عن مكنوناته الداخلية بعد ما كان في بادئ الأمر منعزلا عن كل ما هو خارجي ومنغلق عن ذاته, ليُصبح في مرحلة ما بعد البنيوية من أهم آليات تعددية النص وانفتاحه على بنيات منتجة مسبقا وهذا ما يجعل منه في النهاية فضاءا متعددا منفتحا على الآخر ذا طاقة كامنة وامتداد متجدّد غير ثابت.

إذن يظل التناص من أهم القضايا النقدية التي دار حولها جدل كبير في الوسط النقدي وقد أسيل فيه حبر كثير ولا يزال, وذلك نظراً لاختلاف النقاد في تحديد مفهومه, ومن أي الأصول انبثق؟ وهل يعتبر أداة صالحة لتحليل النصوص؟

وكثيرين هم النقاد الذين تطرقوا لدراسة هذه القضية سواء من الناحية المصطلحية أو كظاهرة, وممن تبنى هذه الظاهرة وخصّها بالدراسة نجد الدكتورة (سليمة عذاوري) والتي من خلال كتابها "شعرية التناص في الرواية العربية" سنقوم بدراسته أيضا وتحليل ما يحتويه من مفاهيم وهذا تحت الدراسة النقدية المعنونة ب:التناص من خلال كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية".

حيث تعتبر هذه المدونة النقدية ثرية بالمصطلحات التي تصب في حقل التناص, ومن هذه الانطلاقة تكونت لدينا إشكالية رئيسية انبثق منها عدّة تساؤلات سنحاول الإجابة عنها داخل البحث وهي:

- ما هي الرؤية النقدية لسليمة عذاوري في مفهومها للتناص؟ وما هي مرجعياتها في هذا المجال؟
- كيف استفادت من التناص؟ وإلى أيّ مدى وفقت الباحثة في تطبيق التناص وآلياته؟

وهنا تجدر بنا الإشارة إليه أننا تقيدنا بما يوفره الكتاب –محل الدراسة– دون اللّجوء إلى غيره أثناء معالجتنا للموضوع, والشيء المؤكد منه هو أن أي باحث لا ينطلق من فراغ أثناء نسجه لأي موضوع وخصوصا البحوث الأكاديمية هذه, ولا بُد من دوافع تدفعه وأسباب تسيطر عليه, وتغريه حوافز من أجل إنجاز بحثه, ولهذا كأي باحث كان لدي أسبابي

الخاصة جعلت مني أختار (التناص) بالذات لأخصّه بالبحث والدراسة, وهذا من خلال كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية" ل:سليمة عذاوري –

وأسبابي كثيرة أذكر منها:

- أنّ المدونة جديدة ولم تلق فرصة الدراسة من طرف أي باحث آخر من قبل.
- أيضا التناص من أهم المواضيع التي لا طالما سمعنا ما يدور حولها من تناقضات خصوصا وأنّ له شيء آخر مشابه في التراث النقدي العربي.
- ثم إن هدفي الرئيسي من خلال هذه الدراسة كان قراءة نقدية وعميقة للمدونة, والوصول إلى القيمة التي يحتويها الكتاب بحكم أنّه كتاب نقدي جديد, بما انه يملك مفاهيم مكثفة وثرية من شأنها أن تساعد الباحث على دراسة ظاهرة التناص وبشكل أفضل, وأنها تصل إلى ذلك المستوى الذي بإمكانه أن يُعلي من فكر الطالب ومدى استفادته من الموضوع.

وكما ذكرت مسبقا فلم يوجد لهذه المدونة دراسات سابقة قد تناولتها ضمن الإطار النقدي.

ولأن كل دراسة لا بُدَّ لها من منهج فقد تقصينا الظاهرة بإتباعنا خطوات المنهج التاريخي, وكان هذا في الجزء الخاص بتتبع المفهوم تاريخيا وتطوره عبر المحطات الكبرى للظاهرة. لكن تبقى هنالك أدوات وإجراءات من شانها أن تساعدنا في البحث والموضوع, ومنها فقد اتبعنا آليتي الوصف والتحليل, متبعين ظاهرة التناص في المدونة, وكيفية تطبيق صاحبة المدونة له, وهذا من اجل وصفه وتحليله وشرحه وكذا تفسيره عموما.

و كأي بحث يبقى بحثنا هذا قد واجه صعوبات عدّة قبل إتمامه ومن مثل هذه الصعوبات التي قد واجهتنا:

– عدم وجود دراسة سابقة للمدونة.

– قلّة المساحة ومحدودية الصفحات التي من المفروض التقيد بها ولذلك لا بُدّ من تقصير في الموضوع, لأنه وكما نعرف فالتناص موضوع كبير جدا وواسع وهذه المساحة لا تكفي لأن نذكره وندرسه من كل الجوانب.

وقد اقتضت دراستنا للموضوع أن نسير وفق الخطة التالية:

مدخل:التأسيس ألمفاهيمي للتناص

الفصل الأول:عتبات السياق.

المبحث الأول: قراءة في كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية" ل:سليمة عذاوري.

*العنوان

*تقديم المدونة

المبحث الثاني: تطور المفهوم من الحوارية إلى التناص.

الفصل الثاني: التناص في المدونة: بين المفهوم والمرجعيات.

المبحث الأول: من الحوارية إلى التناص بحث في المفهوم من خلال المدونة.

المبحث الثاني: آليات اشتغال التناص في المدونة.

المبحث الثالث: شعرية التناص(حوارية التاريخي والروائي في الرواية).

وبالنسبة للمراجع التي اعتمدتها في بحثي, فقد اهتممت ب: كتاب نور الدين الفيلالي "التعالي النصي", وكتاب "التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة" ل: عيساني بلقاسم, والمرجع الرئيسي الذي لا يمكن أن يتخلى عنه أي باحث قد غاص في ثنايا موضوع "التناص" وهو: "الخطيئة والتكفير" ل: عبد الله الغذامي.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة كريمة نطور على ما قدمته من توجيهات وإرشادات, وأيضا الدكتور عبد الحميد هيمه الذي كان له الفضل في دفعي لاختيار هذه المدونة الجديدة في مجال النقد الجزائري, وأيضا تقديمه تصويبات وإرشادات قد ساهمت في التوجيه وإثراء البحث كذلك, و كما أشكر البروفيسور بالقاسم مالكية الذي كان حاضرا للإجابة على تطلعات عدّة قد ساعدتني أن أسير ضمن المسار الصحيح, والشكر للأستاذ إيدير إبراهيم أيضا الذي لم يبخل علينا بشيء طوال مسيرتي في هذا البحث, كما أشكر اللّجنة المناقشة مُسبقا على النقد والتقييم.

نسأل الله التوفيق والسداد.

الطالبة:خويلدي فاطمة الزهرة

ورقلة في:17 \05\2017

مدخل : التأسيس المفاهيمي للتناص

- ما بعد البنيوية
- الكتابة
- النص
- الخطاب
- الحوارية
- التناص
- تعالق النصوص
- ارتحال التناص من النقد القديم إلى النقد المعاصر
- الأخذ
- توارد الخواطر
- التناصية
- شعرية التناص
- التعدد الصوتي في الرواية
- الرواية التاريخية واستدعائها للتراث التاريخي
- التحاور بين التاريخي والمتخيل .

مدخل:

لقد أوقعت البنيوية النقد الغربي في أزمة الانغلاق على العمل الأدبي وحده, وعزله عن كل الملابسات التناصية والمرجعيات, والمؤلف والمتلقي.

لذلك أتت مناهج ما بعد البنيوية لتدعو إلى انفتاح النص على مختلف السياقات, أي يمكن للنص أن يتقاطع مع نصوص أخرى كثيرة, فهو بؤرة للتلاقي ونتاج آخر يدعو إلى التفاعل.

فالكتابة والتي من خلالها يتكون النص ‹‹لا تحدث بشكل معزول أو فردي, ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع, ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص. وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي: بتداخل النصوص››[1].

فالنص كما يقول (ليتش): ‹‹ليس ذاتاً مستقلة, أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى››[2], وكل نصَ هو حتما نص متداخل, إذ لا يوجد لنصَ بريء يخلو من هذه المداخلات[3], ثم إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة وإشارات وثقافات تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي[4], ليصبح النص عبارة عن فضاء نصي متداخل لمزيج من النصوص إذن, وكأنه شبكة من العلاقات النصية وهذا ما تقتضيه طبيعته وكأنه تحويلات لنصوص سابقة وهو ما يعرف: بدينامية النص, أي ما يجعل النص في حركية دائمة,أي لا يمكن للنص أن يتوقف عند حدود دلالية معينة.

---

[1] – عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء المغرب, ط6 , 2006 , ص 16.

[2] – المرجع نفسه, ص 16.

[3] – ينظر: المرجع نفسه, عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير, ص 16.

[4] – ينظر: صلاح فضل, مناهج النقد المعاصر, دار الآفاق العربية, الطبعة الأولى 1997, ص 156.

وقد سبق (لرولان بارت) تشبيه النص بفص البصل, والذي يتكون من أغشية متتالية, ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية, فكلها أغشية, وكل الأغشية لُب, وهكذا هو النص هو اللّب بكل حرف من حروفه[1].

‹‹ولو جردنا هذا النص من قشوره لقضينا عليه تماما كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها››[2]. كعلاقة التأثير والتأثر القائمة على الحوار فيما بينها, وهذا من خلال تلك الكلمات الموجودة, والعناصر الداخلية والثقافات... ‹‹وذلك لأن الأديب عضو من جماعة وفرد في أمة وكل عضو في جماعة يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين ويتلقاها بأصوات الآخرين, منطوية على أصوات الآخرين كل كلمة في نصه تأتـي من نص آخر الصـوتي المتعدد››[3], وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل على استحضار التجارب السابقة للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة يجعل الأديب يمتلك أسلوبه الخاص[4].

فهذا التراكم المعرفي والترسبات تنتج عن نص هو في الحقيقة مكون من بنية منتجة مسبقا وهذا ما ندعوه "بالتناص".

التناص مصطلح نقدي حديث مكون من عدة نصوص داخل نص واحد قائمة على أساس المحاورة والتفاعل.‹‹وقد بدأ حديثا مع الشكلانيين الروس وبالضبط مع (شلوفسكي) الذي فتق الفكرة, ثم أخذها عن (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية, تعتمد على التداخل القائم بين النصوص, ثم أخذته(جوليا كرستيفا) لتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية وخاصة الروائية منها››[5], فالتناص لم يأتي إلا كنتيجة لخطابات ونصوص سابقة تجعل من المؤلف لا يمكنه أن يحرر نصه من التأثيرات التي قد مارستها عليه تلك النصوص, وإن لم

---

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير, ص 17.

[2] – المرجع نفسه, ص18.

[3] – جمال مباركي, التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر, إصدارات رابطة الإبداع الثقافية, 04 شارع مصطفى بوحيرد, الجزائر, ب. ط, ص 37.

[4] – يُنظر: المرجع نفسه, ص 37 .

[5] – المرجع نفسه, ص 38 .

يكن مجبرا للنص الأول. ‹‹(كلود ديشي) اعتبر أن النصوص لا توجد إلا بعلاقتها بنصوص سابقة متشابهة لها أو مختلفة عنها, وفي ظل ذلك حدد ثلاث أشكال للتناص:

01) تناص تطابقي فيه تطابق بين نصين.
02) تناص انفصالي, فيه إعلان لموت النص الأول في النص الثاني.
03) تناص النفي, موت النص الأول في النص الثاني››[1].

هذا التشابك الذي يخلقه التناص والتعالق للنصوص والخطابات فيما بينها هو ما يجعلها في تحاور دائم, فالتناص جاء ليتمرد على النص بإعتباره بنية مغلقة ويقر بالبنية المفتوحة المتجددة.

وهكذا يصبح الكاتب ‹‹لا يصاحب نصه إلا في مرحلة المخاض, مما يخلف ذلك توليد دلالي يتسرب بطريقة غير شعورية تلتمس في النص الإبداعي, حيث تقوم العملية التوليدية الإنتاجية بتفاعل عدة نصوص سابقة››[2]. والنص يبنى على اللغة والتي تتكلم بداخله وليس المؤلف, فالمؤلف لم يعد هو الصوت الذي نسج العمل وإنما اللغة, لذلك نحن أمام نظرية " موت المؤلف" التي نادى (رولان بارت) بها لأنه ألغى كاتب النص وأعطى الأولوية للقارئ والعمل الإبداعي نفسه, لأن النص في نظره هو الأصل ولا علاقة للمؤلف به لتصبح العملية الإبداعية قائمة على النص والمتلقي القارئ[3].

التناص إذن بمفاهيمه المتعددة, وبمصطلحاته الكثيرة التي تصب ضمن حقل دلالي واحد هي وليدة النقد الغربي, حيث تشكلت مرجعيته مع (ميخائيل باختين) الذي قدم لنا تصورا للتناص بالرغم من اختلاف المصطلح. والتناص من النظريات التي ‹‹جعلت من النص الأدبي محور اهتمامها وحقل عملها››[4], إذ عمل على تخليص النص والدراسات

---

[1] – مولاي علي بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيميائي, الإشكالية والأصول والامتداد, إتحاد الكتاب العربي, دمشق 2005 , ص 187 .

[2] – مليكة فريحي, مفهوم التناص, المصطلح والإشكالية , منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية, , الجزائر 2016/05/05 10:43 pm .

[3] – ينظر: عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير, ص66.

[4] – نعيمة فرطاس, نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كرستيفا أنموذجا), مجلة الموقف الأدبي, العدد 434 حزيران 2007.

الأدبية بصفة عامة من أسر النظرة الضيقة ومحدودية الأفق. لكن يكاد يجزم جل الدارسين والنقاد العرب أن مفهوم التناص له جذور في النقد العربي القديم, والذي هو عليه الآن ما هو إلا تطور اقتضاه العصر لهذه الظاهرة، والتي تمثلت بمصطلحات عدة مثل: السرقة – الأخذ – الاقتباس – التضمين – والمعارضة ...«فالسرقة كانت تدل على بلادة الشاعر وعجزه»[1], وقلت الشاعر لأن السرقة في ذلك الحين كانت تنسب فقط إلى الشعر والشعراء, بحكم أن الشعر هو الجنس الأدبي الوحيد الطاغي آنذاك. لكن ابن قتيبة والقاضي الجرجاني حاولا إيجاد حل وسط لتغيير لفظة "سرقة" "بالأخذ" حتى أن "الجرجاني" لم يرد أن يتهم أحدا بكلا المفهومين, وإن ذلك التشابه الموجود ضمن النص ما هو إلا توارد خواطر[2].

غير أن ما يعنينا بالتحديد هو ارتحال المصطلح من النقد القديم إلى النقد المعاصر, فأول من نسبت إليه فكرة تداخل النصوص أو التناص وحسب ما ورد في الكتب (ابن سلام الجمحي) والذي تحدث في كتابه "طبقات فحول الشعراء" عن مفهوم "الدربة" ويقصد بها الخبرة, وهذا نتيجة للإطلاع الواسع و استيعاب النصوص وتشربها, تبدع نصوص جديدة على آثرها[3]. فالبرغم من عدم وجود المصطلح بلفظه الحالي في القديم إلا أن هناك ما أوحى بوجوده مسبقا .

نخلص من هذا أن الكتابة لا تكون من فراغ, ولا تبدأ من الصفر, وإنما ذلك النص الموجود أمامنا والمنتج ما هو إلا ترسبات موجودة وقد اختزنتها الذاكرة, ليصبح النص الجديد عبارة عن علاقات تناصية مع ما بينها من كتابات أخرى وما الدربة والخبرة إلا من الشروط التي فرضت عن الأدوات الإبداعية الراقية, لأن أي جنس أدبي يأتي من حفظ النصوص ثم نسيانها, إذ نسيانها يؤدي إلى انتعاش الأسلوب فيها.

ففكرة (نسيان المحفوظ) التي دعا إليها (ابن سلاّم) وأكدها (ابن خلدون) سمًـاها(رولان بارت) "تضمينات من غير تنصيص", ومن ثم هذه الفكرة هي أساس التناصية التي تلازم كل مبدع, ليصبح الشيء المحفوظ المنسي وحده من يتحكم في إنشاء ونسج أو صياغة النص المكتوب, فحتى (ابن خلدون) يسلِّم بفكرة استحالة نسيان ما تم حفظه,

[1] – سعيد سلاّم, التناص التراثي, الرواية الجزائرية أنموذجا, عالم الكتب الحديث, إربد الأردن, ط1, ص 51.

[2] – ينظر: المرجع نفسه, ص 56 .

[3] – ينظر: المرجع نفسه, ص 83.

وصياغة نص جديد بأسلوب خال من تعاملات سابقة, إذ لا يمكن لأي كان ومهما أن ينجو من التناصية[1]. ‹‹ويمكن حصر فكرة التناصية على ركيزتين:

الأولى: إن النصوص تتوالد من بعضها البعض وتتناسل.

الثانية: التواتر(التكرار): ويعني إعادة نماذج أو نصوص أصلية وتكرارها من لدن أكثر من كاتب أو شاعر››[2].

نرى أن النصوص أثناء تفاعلها مع بعضها من جهة ومع المؤلف من جهة أخرى تجعله يمنح نصه كثافة وجدانية ودلالية, تحرك ذاكرة القارئ وتدفع به ‹‹لاسترجاع النصوص الماضية في النص الحاضر, وهذا بدوره يجعل المتلقي شريكا في إنتاج النص, كما يسعى صاحب النص من وراء ذلك إلى إنتاج الدلالة الجدية التي يعجز النص المقروء الإيفاء بها لوحده, دون الاستعانة بتلك النصوص الغائبة المتعددة والمتنوعة››[3]. وهذا ما يخلق شعرية العمل الإبداعي.

ولعل أبرز ما يتسم به التناص أنه يكون في كل الأجناس الأدبية, إلا أن الرواية في الوقت الراهن هي الجنس الإبداعي الذي ساهم وبشكل كبير في انفتاح النص على الآخر باعتبارها تشغل مكانة هامة بفعل قابليتها للقراءة على نطاق واسع.

حيث بات واضحا للجميع أن الحقيقة الوحيدة المسلم بها أن ‹‹الرواية ديوان العرب الحديث››[4], حيث اعتبرها (ميخائيل باختين) مجال عمل الحوارية, فهي على رأس الأنواع التي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الآخر, كلمة الغير التي تحمل صوت الآخر داخل كلمة الأنا, أي التعدد الصوتي في الرواية[5]. إذن تعد عالما منفتحا ذا حدود دلالية لا منتهية, كونها بؤرة لتلاقي الموجودات الخارجية وصولا إلى الداخل. ليصبح الكل في تفاعل نصي

[1] – ينظر: المرجع السابق, سعيد سلاّم, التناص التراثي, ص 84-85 .

[2] – المرجع نفسه, ص 85.

[3] – جمال مباركي, التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر, ص 336

[4] – سعيد يقطين, قضايا الرواية العربية الجديدة, الوجود والحدود, منشورات الاختلاف, دار الأمان, الرباط, ط1 2012 , ص 11.

[5] – ينظر: المدونة, سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية, دار رؤية للنشر والتوزيع, ط1, 2012, ص68

داخل البناء النصي نفسه, وفي ظل هذا التفاعل النصي يبحث عن ‹‹العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة أو معاصرة››[1].

فالرواية قد لاقت إقبالا من قبل المتلقين وبشكل كبير حتى أصبح للقارئ دورا فعالا في تفكيك النص الروائي وإحالة ما عليه من غموض وهذا ما يحقق شعرية الرواية أي البعد الجمالي للنص.

وبإمكان الرواية أن تكون منفتحة على مواضيع عدة, كاستحضارها التاريخ لتصبح تحت هذا الصدد رواية تاريخية تشتغل على استدعاءه عن طريق التحويل النصي وكأن هذه الرواية تختصر التاريخ ‹‹إذ بإمكانها أن تستدعي النص السابق دونما كسر أحقية هذا الأخير ودونما كسر أحقية النص الأدبي في التفرد››[2].إذ يمكن أن يحدد مفهوم للرواية التاريخية بأنها عمل سردي يرمي إلي إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية, حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة, أي يمكن أن نجد حضورا للمادة التاريخية ولكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخيلية, صحيح أن هذه المادة التاريخية تنهض على أساس التاريخ, لكنها تقدم وفق قواعد الخطاب الروائي القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعيا أو حقيقيا وهذا "التخييل" هو الذي يجعلها مختلفة على الخطاب التاريخي[3].

إن الرواية التاريخية ليست موجودة من أجل التسلية, فصاحب هذه الرواية أثناء استدعاءه للتاريخ والذي هو النص السابق يبقى مرتبط أساسا وفق انطلاقه من صورة أو هيئة محددة ذات علاقة بالنص نفسه, لكنه لا يتقيد بالأشكال والصور المتحققة قبله بالكيفية نفسها ‹‹إنه يتحرر على طريقته في الإبداع, وفي الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدد ولكن بحرية وانفتاح, أي تبقى علاقته بين التاريخ والنص قائمة على التحوّل والتغيير, وليس السكون والثبات››[4]. فالاقتباس من النص التاريخي الأصل هو ما يوّلد تفاعلا بين النص التاريخي والنص الروائي ليبقى ذلك النص التاريخي الروائي هو إعادة قراءة جديدة

[1] – سعيد يقطين, انفتاح النص الروائي, النص والسياق, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء المغرب, ط 2, 2001 , ص 6.

[2] –المصدر: سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية, ص 151.

[3] – سعيد يقطين, قضايا الرواية العربية الجديدة, ص159.

[4] – المرجع نفسه, سعيد يقطين, قضايا الرواية العربية الجديدة, ص 151 .

للتراث من خلال منظور جديد مغاير لتلك القراءة السائدة للتاريخ, قراءة تتماشى وقضايا العصر الرَّاهن[1].

إذن الرواية التاريخية كبنية نصية متفاعلة, تحاكي التاريخ من خلال ربط الماضي بالحاضر أي تحويل التاريخ داخل المتن الروائي, وهذا ما قد يدفع القارئ المتلقي إلى التشوق لمعرفة التراث.

فالأوان قد حان لإقامة الحوار المؤسس لجدل الفعل والتفاعل تحت صدد الأصوات المهيمنة في النص بفعل الرواية, لذلك الانفعال والبكاء على الطلل المحـــيل البائد[2], لأن القرَّاء بحاجة إلى نص ذا انفتاح كتابي ودلالي كالرواية وخصوصا التاريخية، ليصبح التحاور أولا مع التاريخ ‹‹كحقيقة ثابتة نسبيا وأحادية الجانب, وبين المتخيل الذي يبني على صلب هذه الحقيقة››[3]، ويخترقها ولا يعيد بالضرورة إنتاجها فالمتخيل يحرر التاريخ من انضباطه الأفقي, ويخضعه لحريته ويقنعه بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرواية, ويحتمي بالنسبية والهشاشة[4].

نخلص مما سبق ذكره عن الرواية أنها أفضل مكان لتجلي الحوارية, ‹‹نظرا للقوة التي يمنحها التقاء كلمتي "الأنا" والآخر داخل العمل الروائي الذي يتميز بالتعدد الصوتي واللَّساني والأسلوبي››[5], ومن ثم فإن عمله على الرواية المتعددة الصوت ينطلق من فكرة أساسية هي أنه في هذا النوع منه الروايات, ‹‹كل خطاب يمكن أن يصبح موضوعا لخطاب الآخر››[6]. وهي فكرة الحوارية أساسا.

---

[1] – ينظر: نجاة ذويب, تفاعل التاريخي مع المسرحي ديوان الزنج, لعز الدين المدني, مجلة العلامة, العدد الثاني 2016 جدل الإبداع والنقد, ص108.

[2] – ينظر: سعيد يقطين, انفتاح النص الروائي, ص 6.

[3] – سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية, ص6.

[4] – ينظر: المصدر نفسه, ص 9.

[5] – المصدر نفسه, ص70.

[6] –سليمة عذاوري,شعرية التناص في الرواية العربية,ص60 نقلا عن: Tzvetan todorov,Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique, Seuil 1996, Ed2.

ويمكننا القول أن الرواية تكتب التاريخ بطريقتها الخاصة فلا تكون كتابا مصقولا في التاريخ, وكأننا نعيد كتابته بحذافيره, بل مصباحا يضيء التاريخ عبر انفتاحها عليه, فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعددة.

إذن الرواية والتاريخ استدعاء – إيحاء وإحياء, ورؤية فنية إبداعية على مستوى اللغة والسرد[1]. هذا ما يجعل من الرواية فضاءاً خصباً للإنفتاح على الآخر والتراث خاصة بفعل آلية التناص, حيث كان هدف الرواية التاريخية على الأخص إعادة الحياة إلى الماضي, والبحث عن التعالقات بين ذلك الماضي والحاضر, إذ يمكن للحاضر أن يستخلص دروسا قد يمكن تطبيقها في النص اللاحق[2]. ويبقى التناص هو ما يجمع بين التاريخ والرواية عبر العلاقات التي ينسجها النص مع طبقات من النصوص السالفة, إذ تعد الرواية عموما الفن الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع, والمكان أو الفضاء الأنسب الذي يزخر بالتفاعلات التناصية والتداخلات الحوارية والتعالق النصي التفاعلي.

نصل إلى أن التناص لا نعني به إعادة نص لنص آخر سابق ولو بتحريفه, بل هو مسار غير محدد, هو دينامية نصية, وعلى حد (كرستيفا) ونظرها للتناص أن ‹‹النص جهاز يتجاوز اللغة, ويعيد ترتيب اللسان, مما يجعل منه كلاما تواصليا يستهدف الإخبار المباشر في علاقة بأنماط مختلفة من الملفوظات السابقة أو حتى المتزامنة معه››[3], وكأن النص وحدة إيديولوجية تضم الأقوال والمتتاليات التي يشملها النص في فضاءه, وهذا يعني أن ‹‹النص إنتاجية››[4], أي أن ‹‹الصلة التي تربط النص باللّسان الذي ينتمي إليه, يُعيد توزيعها, فهي بانية هادمة في آن معا›› [5].

---

[1] – ينظر: أحمد بقار, الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج, الاستدعاء والدلالة, مجلة الأثر, عدد 2014/01/19, ص112.

[2] – ينظر: سعيد يقطين, قضايا الرواية العربية الوجود والحدود, ص 160 .

[3] – عيساني بالقاسم, التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة, منشورات الاختلاف, دار الأمان, الرباط, ط1, 2016 , ص 266.

[4] –– المرجع نفسه, ص 266 .

[5] – أحمد السماوي, التطريس في القصص, إبراهيم درغوثي نموذجا: دار التصوير الفني, صفاقص, 2002 , ص16, نقلا عن عيساني بالقاسم التناص دراسة في المنهج والتأويل, ص 266.

الفصل الأول:عتبات السياق

- المبحث الأول: قراءة في كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية ل: سليمة عذاوري .
  - العنوان.
  - تقديم المدونة.
- المبحث الثاني: تطور المفهوم من الحوارية إلى التناص.

المبحث الأول: قراءة في كتاب "شعرية التناص في الرواية العربية ل: سليمة عذاوري:

1- **العنـــوان :**

أ) **الشعرية:** ليس الغاية هنا الإلمام بكل ما يخص الشعرية من تحولات وإرهاصات, ولا أن نُلم بتعريف قطعي جازم لها, لأنها من المصطلحات الزئبقية التي لم يوجد لها مفهوم واضح بعد, ومن الأحسن أن نعدها من القضايا التي تحمل خبايا يُراد بها الاستكشاف.

وتظل كما قال عنـها (حسن ناظم): ‹‹علم غيـر واثق من موضوعه إلى حدً بعيد››[1].

- تعد الشعرية من المصطلحات التي أثارها الشكلانيون الروس وبعثوا بها في النقد الجديد, وبالرغم من هذا إلا أن المصطلح قد عُرف مسبقا عند العرب لكن تحت أسماء مختلفة, وقد اشترط النقاد القدامى أن تكون الكلمة ذات الشعرية مستعذبة, والكلمة أساسا قائمة على اللغة, والتي تعتبر أداة وإبداع وهي قبل كل شيء تعبيرا يترك جمالية في نفس القارئ[2].

إذ تعتبر الشعرية شديدة التعلق بنظرية الأدب, وتحاول البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي, وتجعله متميزا عن باقي أنواع الخطابات الأخرى, وهذا ما يجعلها شبيهة "بالأدبية" وما تهدف إليه.

أما الهدف الرئيس للشعرية إلى جانب البحث عن مجمل اللآليء الجمالية تهدف إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب, وتحليل أساليب النصوص, وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي, ونشير هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر عما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه, فالشعرية تبعا لتدوروف

---

[1] – حسن ناظم, مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم, المركز الثقافي العربي,بيروت , ط1,1994, ص35.

[2] – ينظر: مولاي على بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السميائي, الإشكالية والأصول والامتداد, ص 263.

تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة[1], ‹‹إذ أن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن, وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية››[2].

وتبعا لذلك عملت الشعرية على تخطي العلوم الأخرى وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته[3].

يمكننا أن نلاحظ أن الجمالية هي المحور الرئيسي الذي تقوم عليه الشعرية ولا يمكن لها أن تتجاوزه.

نستنتج بأن‹‹الشعـرية عنصر لصيق بالأدب شعره ونثره لأنها مرتبطة بوظيفة اللغة, التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثرا جماليا تستجيب له النفس بالأريحية والمتعة... فالشعرية من حيث كونها الأثر الجمالي لتفاعل عناصر البنية اللغوية بكل مكوناتها الأسلوبية, إنما هي تجربة شعورية مرتبطة بالبنية النفسية, ومن ثم فهي ظاهرة جمالية تحكمها شروط حضارية معينة››[4].

في الأخير تستوقفنا الشعرية بأنها الأثر الفني الجمالي الذي قد خلقه الخطاب الأدبي بعد ما كان في الأصل مجرد إخبار, ومن المؤكد أن هذا العمل الأدبي قائم على رسالة لفظية هي التي تركت ذلك الأثر.

ولكي تتحقق الجمالية في الخطاب يجب أن تكون عناصره الداخلية في حركية وتفاعل لتكوّن لدينا تناسقا وعلاقة بين النص والقارئ وما قد يخلقه النص في ذات المتلقي.

ب) التناص:

‹‹بما أن النص لا يملك أبا واحدا, ولا جذرا واحدا في تعدد مرجعياته وتنوعها وزخمها وانفتاحها ... فلا معنى إذن للحديث عن استقلالية النصوص وعذريتها وبدئيتها, إذ

---

[1] – ينظر: بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على أضواء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, عالم الكتب الحديث, إربد الأردن, ط1, 2010, ص 296.

[2] – تزفيطان طودوروف, الشعرية, ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة ,دار توبقال للنشر , ط1 ,1987 ص 23 .

[3] – ينظر: بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على أضواء المناهج المعاصرة والنظريات الشعرية, ص 295.

[4] – حسن مسلم , الشعرية العربية, أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها, دار الفكر للنشر والتوزيع, ط1, 2013, ص367.

إن دماء النصوص تتوزع (إنتماءا) على شبكة كبيرة من الآباء. وتحيل على أعداد غير محددة من الجذور, لكن هذا لا يعني ضياع هويتها... بل يعني أن النص قابل للإستقلال وتشكيل الهوية الخاصة به دائما طالما أنه بلا أب معين ولا جذر معين, يأخذ من كل الآباء وكل الجذور, ومن ثم يستقل بكينونته الفردانية وفضاءه الخاص ويفرض خطابه على المحيط النصوصي بكفاءة عالية››[1].

فاالتناص إذن ‹‹مصطلح نقدي حديث, أريد به تعالق النصوص وتقاطعها››[2], وإقامة الحوار والتداخل القائم فيما بينها, أو بعبارة أخرى ‹‹توظيف النصوص اللاحقة لبنيات أصلية سابقة››[3].

‹‹وقد تحدثت (جوليا كرستيفا) عن التناص وأعطته أهمية باللغة ومساحة كبيرة حيث قالت عنه بأنه هو: "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى " في كتابها: "أبحاث من أجل تحليل سيميائي", لتعود بعد ذلك بفترة في كتابها "نص الرواية" وتكتب بأن التناص هو " التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة", ونلاحظ بأنها ركزت على مفهومين أساسين هما : "العلاقة" و "التعديل" وكلاهما يصب حول عبارتها الشهيرة في هذا المـيدان عن التناص بأنه:كل نص هو تشرب وتحـويل لنص آخر››[4], كما تعرف النص بأنه ‹‹لوحة فسيفسائية من النصوص››[5].

ويقال عنه بأنه ‹‹علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار, وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل نص››[6].

---

[1] – محمد صابر عبيد , تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة , دار الأمان , الرباط 149 شارع حسيبة بن بوعلي ,الجزائر العاصمة , ط1 2013 , ص 140.

[2] – جمال مباركي , التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر, ص 37 .

[3] – سعيد سلام , التناص التراثي , الرواية الجزائرية أنموذجا, , ص 43.

[4] – كاظم جهاد , أدونيس منتحلا ,دراسة قي الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة,يسبقها:ماهو التناص؟ مكتبة مدبولي , ط 2, 1993 , ص 34 .

[5] – محمد عزام , النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي , إتحاد الكتاب العرب , دمشق 2001 , ص 11.

[6] – نور الدين الفيلالي, التعالي النصي مفاهيم وتجليات, دار الأمان , الرباط , كلمة للنشر والتوزيع , ط1 2016 , ص 44 .

و بالرغم من كل هذا يبقى التناص ليس مجرد كلمات لأشتات من نصوص وُجدت مُسبقاً, أو تراكيب لجمل من أعمال عديدة, وإنما التناص مدلوله أبعد من ذلك, بإمكاننا القول أن بمظهره داخل النسيج النصي يُعد مدخلا جوهريا لنلتمس جمالية النصوص.

ج) شعرية التناص:

التناص يفتح المجال لانفتاح النصوص بعضها على بعض، وهو ما يؤدي إلى خاصية التفاعل والتي بدورها تخلق شعرية و جمالية.

إذن فالمؤلف عندما يلجأ إلى استحضار النصوص السابقة عليه أو المتزامنة معه، إنما يفعل ذلك ليحرك نصه من حيز الأحادي المغلق، إلى حيز المتعدد المنتج[1]، ومن هذا التعدد يصبح الخطاب الأدبي مولد لعدد لانهائي من النصوص وهذا هو موضوع الشعرية نفسه[2].

‹‹ونعثر كذلك على مراكز لشعرية بنيوية تعنى بالشفرات الكامنة في بنية النص، إنها ترى أن النص غير منعزل ولا مغلق ولكن تركيب مفتوح (أمبرتوايكو) يكون للقارئ دور في تكميله في أثناء القراءة، هذه النظرة إلى النص توصف بأنها نظرة دينامية يجتمع فيها النص و القارئ والشفرات العميقة لتكمل بعضها بعض››[3].

2-تقديم المدونة:

كتاب شعرية التناص في الرواية العربية هو للدكتورة (سليمة عذاوري)-صدر عن دار رؤية للنشر والتوزيع في طبعته الأولى سنة 2012 م – مؤلف من 251 صفحة. وجاءت مقدمته بقلم الروائي (واسيني لعرج), هو إصدار نقدي جديد (لسليمة عذاوري), والتي تعتبر من النقاد الصاعدين الجُدد.

قد تطرق الكتاب إلى أكثر قضية نقدية دار حولها جدلا في الأوساط ألا وهي "التناص", وقامت بإثارة قضايا نقدية متعددة منها التاريخي ومنها التطبيقي المتعلق بالتناص,

[1] ينظر: جمال مباركي, التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر, ص 309 .

[2] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم, ص33 .

[3] المرجع نفسه, ص34 .

ففي مقدمة الكتاب اهتم (واسيني لعرج) بما يخص الرواية والتاريخ, وهذا لأن النص الذي اختارته الناقدة ينتمي إلى هذا الصنف, إذ طبقت التناص في الرواية التاريخية حيث اختارت نص " العلامة " كأنموذج, فهي رواية تحكي سيرة العالم المغاربي الشهير (عبد الرحمان بن خلدون), وراويها هو الدكتور (بنسالم حميش) المفكر والأديب المغربي.

وهذا النص لم يكتفِ بنقل الحدث التاريخي الرئيسي كما هو, وإنما حاوره وساءل بنياته, وكأن نص الرواية كان ينقد التاريخ في داخله ليس فقط من اجل المحاكاة وُجد (بنسالم حميش) استلهم سيرة (ابن خلدون) بطريقة تخييلية فنية رائعة, حيث كانت المدونة شاملة على ثلاث فصول:الفصل الأول منها اعتمد على المقولات النظرية "للتناص", فقد اعتمدت في ذلك على تتبع الظاهرة, من الحوارية إلى التناص, من الحوارية إلى التعالي النصي.

تكلمت عن " الحوارية " المصطلح والمفهوم " الكلمة " والتي نظر إليها (ميخائيل باختين) بأنها لا أهمية لها بمعزل عن المكان الذي يحدث فيه التبادل الحواري, وتبعا للمبدأ الحواري يتداخل النص الواحد مع مجموعة خطابات أي نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى.

أيضا ركزت على جانب التعدُد الصوتي في الرواية لأن (باختين) اعتبره مجال عمل الحوارية هو النثر عموما , لكن الرواية بشكل خاص, لأن الناثر في نظره يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين التي يبحث بينها عن طريقه, ومهمته أن يُدخلها ضمن كلمته الخاصة مُراعيا بأُذن حساسة بمختلف تمايزها .

ويُنَصِبُ (باختين) الرواية على رأس الأنواع الأدبية التي تتداخل فيها كلمة الأنا مع كلمة الآخر, ولهذا منحها (باختين) أفضل مكان لتجلي الحوارية, نظراً للقوة التي يمنحها التقاء كلمتي الأنا والآخر.

وفيما يخص الفصل الثاني: فاعتمدت على آليات التناص في الرواية –التشكيل الروائي في التاريخ, أي فيما يخص تمظهرات التعالق النصي, حيث اعتبر نص "العلامة" أنموذجا للنص اللاًحق أو الحاضر الذي اعتمد في سرديته على النص السابق الذي هو في الأساس منتمي إلى حقل آخر هو الحقل التاريخي والذي تمثل في نص "ابن خلدون".

وفي حقيقة الأمر النص الروائي اشتق وجوده من مجموع نصوص تاريخية كانت في الأصل نتاج ابن خلدون الأدبي المكتوب.

ويمكن تحديد التعالق النصي أيضا كترديد العناوين الموجودة في نصوص ابن خلدون بشكل صريح داخل الرواية ومتكرر أيضا, ويمكننا أن نقول أن العلاقة والروابط بين النصين تجاوزت ذلك إلى ممارسات تناصية.

وقد قامت في هذا الفصل أيضا بإقامة عملية إحصاء, تبين من خلالها شبكة التعالق النصي في الرواية وهذا من خلال الحضور والتقاطع مع المتخيل, الذي يُحقق البعد التاريخي من جهة و ومنح مكانة النص السابق من جهة أخرى.

وأما الفصل الثالث والأخير: فكان تحت عنوان شعرية التناص, وهذا ما شكله تقاطع رواية " العلامة " مع نصوص "ابن خلدون" وما هو روائي, بحيث تتحقق جمالية التناص أو شعرية التناص من خلال تحاور النصوص فيما بينها, أي حوارية التاريخي والروائي داخل الرواية.

ثم قد توصلت صاحبة المدونة من خلال بعض النتائج التي استخلصتها من الموضوع أن نص "العلامة" والذي كان بمثابة التطبيق الذي قامت عليه المدونة قام بإعادة نص ابن خلدون التاريخي وكتابته لكن بكاتبة تضمنت شروط أخرى غير شروط التاريخ. وكأن هذا النص يحاور التاريخ ويُلغي بعض قوانينه ويشرع قوانين أخرى وكأننا نرجع للقول بأن هذا النص هو ‹‹جيولوجيا كتابات››[1].

وهو لم يقم بالأخذ فقط من النص السابق بل قام بمنحه تفسيرات جديدة كانت مخفية ومضمرة لم يكن اكتشافها ورؤية جوانبها لولا التناص, وكأن نص "العلامة" الذي اختارته (سليمة عذاوري) استدعى آلية التناص التي تتجلى من خلال مفهومي الاستدعاء والتحويل.

[1] – انتقال التناص من ذاكرة النص إلى ذاكرة القارئ, وهنا تتعقد المسألة وتزداد غموضا, ففي ذاكرة المؤلف, في أثناء إنتاج النص, نصوصا يضمنها نصه الجديد , وفي ذاكرة القارئ , وفي أثناء قراءة النص وإعادة إنتاجه – نصوص أخرى خاصة به. هذا ما تعنيه النص جيولوجيا كتابات – راجع عمر عتيق – ألوان الثقافة والفنون.

ومن الملاحظ عن استخدام (سليمة عذاوري) للمراجع, أنها استعملت مادة مرجعية لا بأس بها أثناء معالجتها لهذه المدونة النقدية و منها المراجع العربية والأجنبية بالإضافة إلى المجلات والرسائل الجامعية والمواقع الإلكترونية.

المبحث الثاني : تطور المفهوم من الحوارية إلى التناص

صحيح أن التناص قد لاقى اهتماما كبيراً من قبل النقاد والدارسين وأيضا قد أتته فرصة للانتشار في الساحة النقدية, إلا أنّه وكغيره من الظواهر المهمة لا بد له من خلفية ومرجعية انبثق منها.

‹‹يذهب النقاد إلى اعتبار مصطلح التناص وليد الحوارية لدى (ميخائيل باختين), لأن الباحثة (جوليا كرستيفا) وهي تقدِّم المفهوم تعتبر النص جهازا فوق لساني يعيد توزيع نظام اللّغة على أنّه يتحدد عن طريق تبادل النصوص أي بالتناص, وعليه فهي لا تحصر مجال التناص على النصوص الأدبية وحسب, وإنما توسعه ليشمل النصوص العلمية والخطابات السياسية, وتعد التقاطع بين النصوص كأسلوب في تشكيل لفضاء النص››[1].إذ حظيت ثنائية الحضور والغياب في النص الأدبي باهتمام النقاد المعاصرين حيث ظهر مفهوم التناص, وتحت مصطلحات عدّة, وعند مدارس متعددة أيضا, وهذا المفهوم لم يتضح إلّا حين راح النقاد يدرسون علاقات التأثير بين الآداب العالمية ويقارنون بينها, فيما يُعرف "بالأدب المقارن" ثم تبلور مفهومه أكثر في المدارس النقدية المعاصرة, حيث ظهر في بادئ الأمر عند المدرسة الشكلانية الروسية باسم "الحوارية", وأوّل من وظف هذا المفهوم هو (شلوفسكي) ثم تبعه (ميخائيل باختين)[2] ثم جاء بعدهما (ميشال أريفي) وعرّف بأنه: ‹‹مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطي›› [3].

نلاحظ بأن التناص قد وقف عند محطات عدّة, ولم يكن مولوداً على يد باحث واحد, وإنما وُلد كفكرة ليتطور بعد ذلك إلى موضوع قد شغل أكبر حيز في نطاق الدراسات النقدية, وصحيح أنّ التناص نجده ضمن مفاهيم ثلاث لم تعرف إلا حديثا, وقد خلّفها نقاد ثلاث أيضا كان لهم الفضل في تبلور هذه الظاهرة في الفكر النقدي الحديث أقصد: (ميخائيل باختين–جوليا كرستيفا– وجيرار جنيت) إذ لم يتفقوا في تسمية الظاهرة فعلا, لكن يبقى لديهم تصور واحد وإن اختلفت المعطيات التي قدّمها كل واحد منهم –الحوارية–

[1] – مولاي علي بوخاتم , مصطلحات النقد العربي السيمائي , الإشكالية والأصول والامتداد , ص 190.

[2] – ينظر: جمال مباركي , التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر , ص 41.

[3] – المرجع نفسه, ص 41 .

التناص – والتعالي النصي, تتقاطع فيما بينها وفق دليل واحد , لكن يبقى لا يّمكننا أن نلغي جهود من حاول أن يُعطي أهمية للمصطلح خصوصاً عندما ارتأينا إلى جذوره الغربية.

بعد (ميشال أريفي) إذن, حاولت الباحثة ‹‹(جوليا كرستيفا) أن تمسك برأس الخيط لتتابع رصد هذا المصطلح في مؤلفها (علم النص), حيث أطلقت على الحوار الذي تقييمه النصوص فيما بينها (الحوارية) وعرّفتها بأنها: "العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا", ثم باسم (عبر النصوص) ثم (التصحيفية) ثانيا, ثم ظهر عندها بمفهوم (الامتصاص) ثالثا, وذلك في قولها: " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى", لتهتدي بعد ذلك إلى المصطلح الذائع الصّيت في النقد المعاصر, والأكثر حداثة وهومصطلح (التناص)›› [1].

ثم إن: ‹‹... التناص في المعجم السيمائي مفهوم قوامه (تفاعل الآداب) والمصطلح قد أثاره منظر السيمائية... (باختين) صاحب الأثر... في التبادل المنهجي حول نظرية التفاعل›› [2]. ويقصد بالتفاعل تلك العملية التي تحدث نتيجة الاحتكاك والتداخل بين المبدع والعمل و وبين النص وما يربطه بنصوص أخرى مغايرة.

(الحوارية) إذن ‹‹تحدّد النص على أنّه تضمين خطاب آخره وملفوظ في آخر... ثم جعل من التناص (التداخل النصّي) عنصرا من عناصر بناء النص›› [3].‹‹وليس الخطاب وحدة مغلقة حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي بل لأنه يخضع لعمل نصوص أخرى›› [4]. وكأننا نلتمس بهذا أن النصوص تتقاطع في النص أو داخل النص الواحد من خلال تداخلها فيما بينها, وكأنها نسيج عنكبوتي, وبعد هذه العملية تتحاور ومن خلال هذا التحاور تتفاعل فيما بينها.

والحوارية منبعثة من لفظة "حوار" و(ميخائيل باختين) لا يقتصر على الجانب الظاهر منه, وإنما يراه بمدلوله الأوسع ويتخلى عن نظرته الضيقة للمفهوم.

---

[1] – المرجع السابق, جمال مباركي, التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر, ص 41–42 .

[2] – مولاي علي بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيمائي, الإشكالية والأصول والامتداد, ص 186.

[3] – المرجع نفسه, ص 189.

[4] – المرجع نفسه, ص 7 18.

يقول (باختين): ‹‹يمكن أن نفهم " الحوار" بمعناه الواسع, أي ليس فقط كتبادل بصوت عال يستدعي تحاور أفراد متواجهين, ولكن نعني به كل تبادل لفظي كيفما كان نوعه››[1].

نلاحظ أن (باختين) لا يقف في هذا الشكل من أشكال التعدد اللغوي عند "الحوار" بوصفه يمثل شخصية معينة متحاورة مع شخصية أخرى, فهو ليس حواراً دراميا متمفصلاً إلى ردود, بل إن الحوار خاص "بالرواية"[2]، وهذا لأن الرواية هي المكان الأنسب الذي تقوم عليه "الحوارية", وميدانا ممتازا لها, وهو يركز داخل الأدب على الرواية خلافا للشعر الذي يعده نوعاً (مونولوغيا) منغلقا على خطاب الشاعر بذاته[3].

‹‹الرواية طبعاً فنّاً مزيجا, خلابا, يقوم بالأساس على التوليف بين مواد أو عناصر متنافرة الأصول, أي أنّها تشكل ظاهرة تناص أولا بأول››[4].

ومن هذا يبقى الخطاب الروائي في نظر (باختين) مختمر بالأفكار العامة التي تتداخل ضمن أقوال متعددة, تشترك فيما بينها لتكوّن في الأخير خطاباً هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معينة, وهذا الطابع الغيري الذي يسكن النص هو أصل لكل إبداع فنّي قائم على مبدأ التواصل, ومن ثم هذا الخطاب يقوم على التعدد الذي أساسه الحوار الذي هو موضوع الخطاب[5].

إذ لابد من وجود تداخل قائم على مستوى النص والخطاب سواء كان ذلك في حوار خفي أو ظاهر, وهذا كله مرتبط أساسًا بالكائن الإنساني وسط حيز اجتماعي, كما أنه يمثل ذلك الامتداد للعلاقات الأخرى السابقة عليه.

كما أن ذلك التأثير للخطابات السابقة على الخطاب لا يكاد يخلو منها أي نص أثناء صياغته ‹‹فوحده آدم الأسطوري, وهو يقارب بكلامه الأول, عالماً بكراً, لم يوضع

---

[1] – نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, مفاهيم وتجليات, ص 26.

[2] – ينظر: المرجع نفسه, ص 26 .

[3] – ينظر: كاظم جهاد, أدونيس منتحلا, دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة, ص 35.

[4] – المرجع نفسه, ص 35–36 .

[5] – ينظر: جمال مباركي, التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر, ص 38.

موضع تساؤل, وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجيه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين››[1].

وكأن المقصود هنا أن آدم (عليه السلام) وحده الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر, لأنه كان يُقارب عالماً يتّسِم بالعذرية وهو الخطاب الأول[2], وهذا ما يرجح الفكرة القائمة على استحالة وجود أي خطاب بشري يخلوا من التناص, فالكل يخلق بعضه وفق تناسل تام.

ويعتبر (تودوروف) ‹‹أن الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مِمَّن سبقه هو خطاب أُحادي القيمة, والخطاب الذي يستحضر شيئا في بناءه من نماذج سابقة هو خطاب متعدّد القيمة››[3].

اعتمادا على ما تركه (باختين) من مفاهيم قامت (جوليا كرستيفا) بتبني مفهومها الخاص, حيث شكل "التناص" محوره الأساسي, وحتى إن غاب المصطلح عن كتابات (باختين) إلاّ أن مفهومه الرئيسي يبقى نفسه ولم يتغير.

إذن قد تجلّى التناص من خلال مفهوم الحوارية ‹‹ وما يتضمنه من تداخل لفظي وتقاطع للأجناس الأدبية داخل الرواية››[4], وهذا ما يسمح لـ(كرستيفا) بتقديم تعريفها للنص على أنه: ‹‹ترحال للنصوص وتداخل نصيّ››[5] وفضاء لتقاطع وتداخل ‹‹ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى››[6] ومن خلال بحثها عن أصول الرواية نقف عند مؤلف (جيهان دوسانتري) للكاتب الفرنسي (أنطوان دولاسال), فقد وجدت كرستيفا في هذا الكتاب/ الرواية تجسيدا لمفهوم التناص, لأنه يتشكل من حكايات تتبني كخطاب تاريخي أو كفسيفساء, لا متجانسة من النصوص[7].

---

[1] – نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, مفاهيم وتجليات, ص 30.

[2] – ينظر: ترفيتان تودوروف, ميخائيل باختين, المبدأ الحواري ترجمة فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط 2, 1996, ص 125 .

[3] – نجاة ذويب, تفاعل التاريخي مع المسرحي , مجلة العلامة, العدد الثاني 2016 , ص 101 .

[4] – نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, مفاهيم وتجليات, ص 33.

[5] –, جوليا كرستيفا, علم النص, ترجمة فريد الزاهي, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1991, ص 21.

[6] – , جوليا كرستيفا,علم النص, , ص 21 .

[7] – ينظر: نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, ص 33

نلاحظ أن (كرستيفا) قد بحثت عن أصول الرواية, وهذا وفق تأثرها الواضح بـ: (باختين) لأنه من رشح الرواية ميدانا لعمل التناص أو الحوارية.

إضافة إلى "التناص" تستعمل (كرستيفا) مجموعة من المفاهيم , مثل " الإيديولوجيم " الذي استقته كذلك من (باختين)[1], وهو ‹‹ تلك الوظيفة للتداخل النصي الذي يمكننا قراءتا "ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية››[2].

فمفهوم التناص ‹‹استثمر لنقد فكرة المركزية الأوروبية التي كرستها البنيوية , وبرز هذا التوجه بشكل جلي في تفكيكية (دريدا) مجسدة على المستوى في "نظرية التكرارية" التي بها يلغي (دريدا) وجود حدود بين نص وآخر››[3], و‹‹تقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص››[4], حيث تصبح ‹‹كل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد››[5]. ومن هذا " التكرار" يصبح النص مفترق طرق لنصوص عدة, فتلك النصوص الغائبة هي ما يمنح النصوص الجديدة الحاضرة حياة تفاعلية تحاورية.

بعد " الحوارية " عند (ميخائيل باختين) و "التناص" عند (جوليا كرستيفا) يأتي دور "التعالي النصي" أو "المتعاليات النصية" عند (جيرار جينيت). فبدلا من الحديث عن الأجناس الأدبية مثل "الرواية" انتقل إلى الحديث عن النص الذي لا يهتم بتعريفه بقدر ما يهتم به [6]‹‹من حيث "تعاليه النصي" أي "كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص››[7].

ثم إن " التعالي النصي" يتضمن "التداخل النصي" ويُقصد "بالتداخل النصي" التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا, لنص في نصِ آخر[8], ‹‹ويعتبر "الاستشهاد" أي

---

[1] – ينظر: المرجع السابق, ص 34.

[2] – المرجع نفسه, ص 34 .

[3] – المرجع نفسه, نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, ص 36 .

[4] – عبد الله الغذامي, الخطيئة والتكفير, ص 52.

[5] – المرجع نفسه, ص 53.

[6] – ينظر: نور الدين الفيلالي, التعالي النصي, ص 43 .

[7] – جيرار جينيت, مدخل لجامع النص , ترجمة عبد الرحمان أيوب, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط1 , ص 90.

[8] – ينظر: المرجع نفسه, ص 90 .

الإيراد الواضح لنصٍ مقدّم ومحدّد في آن واحد بين هلالين مزدوجين, أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف››[1].ثم إن ‹‹(جيرار جينيت) يضع ضمن "التعالي النصي"علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها››[2].

أيضا مصطلح "التعالي" يُقصد به علاقة النصوص وتقاطعها مع بعضها, ‹‹لتحول القارئ إلى متلقي يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب, وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها, فيُنمي "التناص" قدرة القراءة المنتجة, كما يعمل في تقنيات الكتابة , ويدخل في الأخير حقل المتعاليات››[3]. فالقراءة مسار في فضاء النص, مسار لا ينحصر في وصل الأحرف بعضها ببعض من اليمين إلى اليسار, فالنص في فضاءه لا في خطيته[4], وقد عرَّف (جينيت) ‹‹النص باعتباره "طرسا" أو "نصاً جامعاً" وكلا التعبيرين شكّلا عنوانين لاثنين من كتبه, ويشير إلى "التناص" من حيث تشكيل النص طرسا يسمح بالكتابة على الكتابة, نص في نص, انطلاقا من وفرة من النصوص إلى ما لا نهاية له››[5]. باختصار ما يخترق النصوص ويمكنها من اختراق سواها[6].

وأخيرا قد ‹‹ضمَّ التعالي النصي مجموعة من الأنواع أو العلاقات وهي: التناص – النصية الوصفية – النصية المتوازية (التي تمثل التعالي النصي بالمعنى العام), ثم النصية المتفرعة وأخيرا النصية الجامعة (التي تمثل موضوع الشعرية)›› [7]. إذن هذه هي الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية .

01- **النمط الأول: التناص:** يعترف (جينيت) بأن هذا المصطلح من وضع (كرستيفا) لكنه مع ذلك يعرفه من جانبه ‹‹ بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار, وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل

---

[1] – المرجع السابق, جيرار جينيت, مدخل لجامع النص، ص 90.

2 – المرجع نفسه, ص 91 .

3 – مولاي علي بوخاتم, مصطلحات النقد العربي السيمائي, ص 188.

4 – ينظر: تزفيطان تودوروف, الشعرية, ص 24 .

5 – كاظم جهاد, أدونيس منتحلا, ص 37.

6 – ينظر: المرجع نفسه, ص 37.

[7] – نور الدين الفيلالي , التعالي النصي , مفاهيم وتجليات , ص 43 .

نص››[1]. وهناك ثلاثة أشكال لهذا الحضور حسب درجة خفاءه وبروزه و ويقصد بهذا الاستشهاد – السرقة الأدبية – أما الشكل الثالث فهو التلميح.[2]

فالتلميح ليس واضحا كالاستشهاد الذي نجده بين مزدوجين أو مع ذكر المرجع, أو السرقة التي تتجلّى أحياناً بشكل صريح, فهو خفي ولا يمكن لأي كان أن يكتشفه.

02- **النمط الثاني:** النصية الموازية: وتحدث عن صنفين فيها وهما:

أ) **النصية الموازية الداخلية:** وتضم كل ما يحيط بالنص من عنوان – إهداء – مقدمة – هوامش.... وهذا ما خصص له (جيرار جينيت) الأحـد عشر فصلا الأولى من كتابه " عتبات " .

ب) **النصية الموازية الخارجية:** وتضم كل ما يوجد بينه وبين الكتاب بعد فضائي أو زماني مثل: الإعلانات والاستجوابات والمذكرات والشهادات وتشمل الفصلين الأخيرين من كتاب " عتبات " .

03- **النمط الثالث: النصية الواصفة:** ويحددها (جيرار جينيت) في علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصّاً بآخر دون الاستشهاد به أو استدعائه, بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره›› [3].

04- **النمط الرابع: النصية المتفرعة:** هو كل علاقة تجمع نصاً ما "بـ" (النص المتفرع) بالنص "أ" الذي يسمى (النص الأصلي) يتلقح منه بطريقة مغايرة [4].

05- **النمط الخامس: النصية الجامعة:** ‹‹وهو الأكثر غموضا وتجريداً وخفاء, لأنها علاقة ترفض إظهار أي وضوح, وتنكر أي انتماء , فالنص في حدّ ذاته ليس من المفروض فيه أن يُعلن عن جنسه / نوعه الأدبـي, فالـرواية مثلا لا تحدّد ذاتها يوضح على أنها رواية›› [5].

---

1 – المرجع السابق , ص 44 .

2 – ينظر: المرجع نفسه , ص 44-45.

3 – المرجع نفسه, نور الدين الفيلالي , التعالي النصي , مفاهيم وتجليات , ص 46.

4 – ينظر – المرجع نفسه , ص 46 .

5 – المرجع نفسه، ص 47-48.

الفصل الثاني: التناص في المدونة:
بين المفهوم و المرجعيات

المبحث الأول:من الحوارية الى التناص بحث في المفهوم من خلال المدونة.

- المبحث الثاني: آليات اشتغال التناص في المدونة.

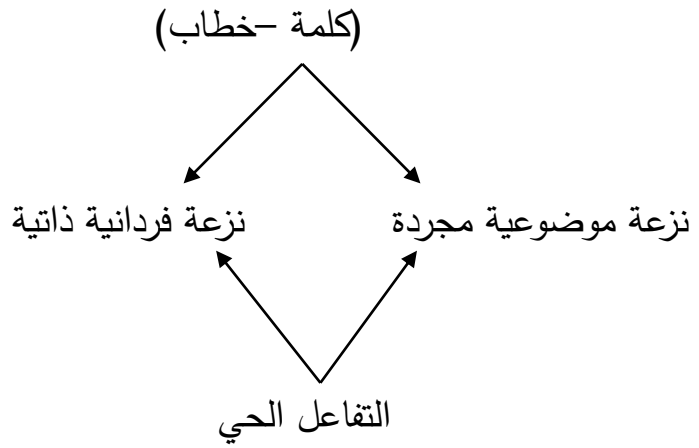
- المبحث الثالث : شعرية التناص (حوارية التاريخي و الروائي داخل الرواية).

المبحث الأول : من الحوارية إلى التناص بحث في المفهوم من خلال المدونة:

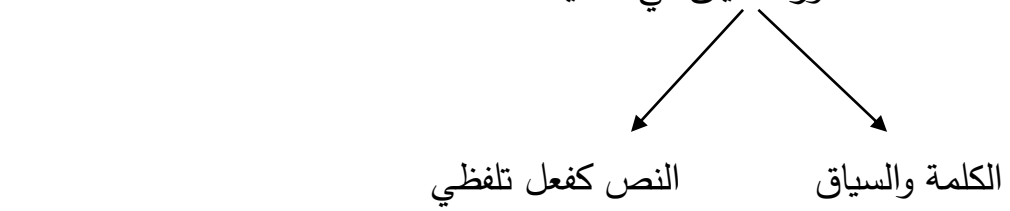
بعدما تطرقنا في المبحث الاول من الفصل الأول إلى جذور التناص, مررنا على أول منطلق أو الركيزة التي انبثق منها، وارتأينا إلـى أن (الحوارية) هي النواة الأولى التي تشكل منها المصطلح أو الظاهرة، وعلى هذا الأساس تعتبر (الحوارية) بمثابة مجال التحليل النصي، فهي فرصة للتعرف على المكنونات الداخلية للعمل السردي خصوصا،وهذا بسبب اشتغال (الحوارية) على الجنس الروائي إذ لا يمكن أن نعزل الإنسان بما يحيط به مع غيره فهو كائن اجتماعي في الأصل يؤثر ويتأثر وهذان العاملان أي (التأثير والتأثر) هما ما يقودا به إلى التواصل،وهذا كله ينجم بواسطة وسيلة مشتركة تجعل منه متواصلا مع غيره وهذه الوسيلة هي(اللغة)، فلا يمكن لأي كان أن يؤسس أو يبتكر لغة جديدة خاصة به، وإنما اللغة تبقى وريثة المجتمع، ومن هنا يتبين لنا بأنه ما دامت الوسيلة واحدة لابد من تقاطعات عدة، فكل كلمة ننطق بها تكون مشحونة بأصوات الغير.

لذلك تتبعي لأصول "التناص"بداية من (الحوارية) وصولا إلى (التعالي النصي) كان بناءا على ما قامت به صاحبة المدونة، ومن خلال هذا قمت بإطلالة سريعة على تطور المفهوم من خلال المجهودات الغربية. ومن ثم في هذا المبحث سنتطرق إلى المفهوم لكن يبقى قيد الدراسة فحسب، اي يبقى هذا رهن ما ركزت عليه صاحبة المدونة(سليمة عذاوري) أثناء إبرازها للمحطات التالية التي حاولت توضيحها من خلال المخطط :

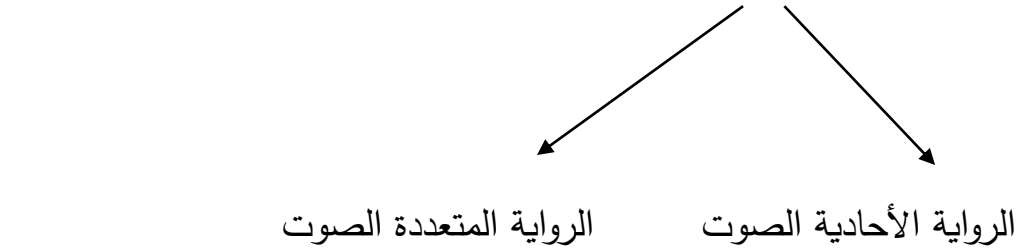
- من الحوارية إلى التناص:



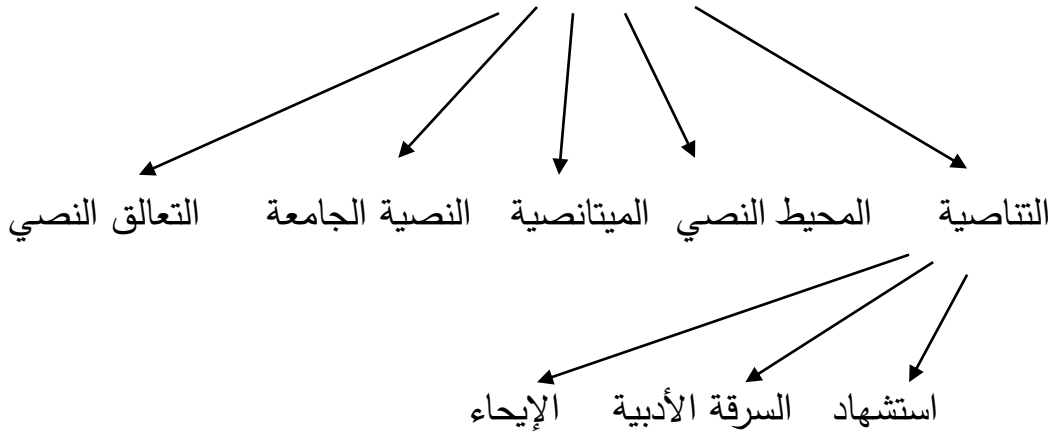
- دور السياق في عملية التلفظ:



- التعدد الصوتي في الرواية:



- العلاقات عبر النصية (حسب الترتيب الجينياتي):



وقد ركزت الباحثة أيضا على فكرة "الحوارية" وربطها بفكر الباحث الروسي **(ميخائيل باختين)**، ‹‹وهذه الفكرة كان أساسها نظرة جديدة للغة››[1]،والتي لا يمكن فهمها أو شرح تداخلاتها إلا من خلال البحث ومحاولة فهم الكلمة.

هذا يعني انه لا يمكن تشكل لغة إلا بواسطة وجود الكلمة، حيث لا يمكن تشكل أي عملية تواصلية بمعزل عنها، واللغة تبقى القاسم المشترك لاستعمالات الغير.

كما إن استخدام مصطلح (كلمة) في نظرها في مقولات (باختين) يعتبر في حد ذاته أولى المشكلات التي تصادف المتلقي، ‹‹وهذا لأن المصطلح يقابل في الأصل الروسي لفظة **slovo**والتي قد تعني في الأصل كلمة: **mot** كما قد تعني: خطاب :**discurs**››.[2] و‹‹تفاديا لأي تحويل في الفكرة الأصلية نجد أن من الدارسين من فضل استخدام المعنيين معا (كلمة /خطاب) وعلى رأسهم (جوليا كرستيفا) التي استخدمت المصطلحين معا طوال تقديمها لكتاب(باختين) "شعرية دويستوفيسكي"››.[3]

وكأننا لو دققنا النظر في قصد (باختين) من خلال استخدامه لمصطلح **slovo** أي (خطاب/كلمة) في أن واحد نجد أن مصطلح (كلمة) يبقى أفضل بكثير لأننا ما نتـــداوله, ولهذا يبقى الباحث بعيد كل البعد عن المشاكل التي يثيرها استخدام مصطلح (خطاب), وهو ما أيدته صاحبة المدونة أيضا.وقد تمخض التصور الجديد للكلمة حسب رأيها عن فكر الفريق الباختيني، وقد قام بدراسة (الكلمة) انطلاقا من جانبين احدهما موضوعي والأخر ذاتي.[4] وقد توزعت المفاهيم والصيغ على هذا المنوال:

- **النزعة الموضوعية المجردة:**

[1] سليمة عذاوري , شعرية التناص في الرواية العربية ، رؤية للنشر والتوزيع ،ط1 ، 2012 ، ص48.

[2] المصدر نفسه , ص 48.

[3] المصدر نفسه, ص 48-49 .

[4] ينظر: المصدر نفسه , سليمة عذاوري , شعرية التناص في الرواية العربية ص 49.

‹‹وهي التوجه الذي قاده (دوسوسير) والذي جعل من النظام اللغوي نظاما مستقلا قائما بذاته بعيدا كل البعد عن أي إبداع فردي››.[1]

‹‹لكن (باختين) انتقد أصحاب هذه النزعة لأنها تحدثت عن اللغة كنظام لغوي بحت متناسين، أن ما يهم المتحدثين بلغة ما ليس هذا النظام فحسب ،بل استخدامه لإيصال و استقبال أفكار بعينها››.[2] بالإضافة إلى انه ليس بالإمكان عزل (اللغة) عن المحتوى " الاديولوجي‹‹ وان عملية (العزل) هذه مورست على اللغات القديمة (الميتة)››.[3]

يعني انه لا يوجد لكلمة مفردة تؤدي إلى دلالة ذات معنى مهم وواضح إلا في إطار مجموع من كلمات تكون تحت سلطة اللغة، ثم إن اللغة تكون أساسا لغة مشتركة لشخوص عدة هم من يجعلوا من الكلمة تحت راية " الايدولوجيا ".

النزعة الفر دانية الذاتية : تقول سليمة عذاوري :‹‹هذه النزعة تقدس سيكولوجيا الفرد من حيث أنها المولد لفعل الكلام parole الذي يعتبر ظاهرة فردية أساسية في اللغة››.[4]لكن (باختين) وجه نقده لهذه النزعة أيضا ‹‹فأهمية الفرد في عملية الكلام لا تلغي القدرة على دراسته بشكل موضوعي››.5 و بالنظر إلى أن كل مجتمع ومحيط اديولوجي معين يشمل جزء يشترك فيه المتحدثون، وهو ما يسمح بعملية التواصل كما يسمح بعملية الدراسة.

‹‹انطلاقا من هذه الانتقادات لكل من التيارين الموضوعي والفرداني، يحدد (باختين) نظرته الجديدة التي يتبنى فيها "التفاعل الحي" للكلمة، حيث تكتسب هذه الأخيرة معنا جديدا يضاف إلى معناها الأول كلما غادرت مجالها اللغوي البحت–المشترك الموضوعي– واتجهت كخطاب نحو الأخر– الكلام كممارسة فردية–

[1] المصدر السابق, ص 50.

[2] المصدر نفسه, ص 50.

[3] المصدر نفسه, ص 50.

[4] المصدر نفسه، سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية , ص 51.

[5] المصدر نفسه, سليمة عذاوري, ص 51,

ولا تتم هذه العملية فقط في اللحظة الأولى لخروج الكلمة إلى سياق استعمالي بل نجدها تحصل على معان إضافية كلما دخلت حلقة جديدة من حلقات التواصل››.[1] يعني هذا إن هذه النظرة الجديدة التي خرج بها (باختين) تزاوج بين النظريتين السابقتين وتتعداهما إلى تبني التفاعل الحي الذي يمنح الكلمة حياتها المستمرة، فالكلمة لا وجود لها بمفردها بل تكون ذات قيمة متعددة في السياق الخارجي وأثناء الاستعمال، ومن هنا تكون العملية التواصلية المشحونة بالتفاعلات.

إذن فالكلمة في مقامها الأول تنصب على العلاقات القائمة بينها انطلاقا من مبدأ جوهري يقضي بأنه: ‹‹لا وجود لتعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى››.[2]

‹‹ويعرف هذه العلاقات على أنها علاقات (حوارية) يشترط فيها دخول (الكلمة) في شبكة جديدة من العلاقات تمكنها من الحفاظ على حيويتها، بمعنى أن تنتقل الكلمة من سياق استخدام معين إلى سياق استخدام جديد دون أن تخسر محمولاتها السياقية السابقة ودون أن تنغلق على لحظة واحدة أو سياق واحد››.[3] إذ تعتبر سليمة عذاوري لحظة الدخول هذه أي لحظة (التبادل الحواري) اللحظة التي تستقي منها الكلمة حياتها. فتظل قادرة على التفاعل مع مختلف الخطابات الجديدة والقديمة وتقوم (الحوارية) بين الكلمة ووضعيتها الحالية .

فالحوارية كنتيجة استخلصتها صاحبة المدونة ،هي هذا التفاعل الذي يمنح الكلمة قدرة على التعدد اي على امتلاك " أنا "خاصة تحمل في داخلها" أنا "أخرى خارجة عن الوضع الحالي، ولكنها لصيقة بالكلمة وهذا ما يجعلها تحمل صوتين في آن معا ،فيصبح لهذه الكلمة توجها مضاعفا نحو خطابها ونحو خطاب الأخر.[4]

وقد عبرت (كرستيفا) في قراءتها لمبدأ الحوارية، عن هذا الامتلاك المضاعف للكلمة ‹‹(كلمة على الكلمة موجهة إلى الكلمة)، تعيش ضمن تعددية سياقية تحدد في كل مرة محمولاتها ››.[5]ولهذا جعلت من "الحوارية" مقابلا "للتناص"، بمعنى كل كلمة في الحوارية

[1] سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية، ص 51.
[2] ترفيتان تودوروف , ميخائيل باختين :المبدأ الحواري , ص95.
[3] المصدر: سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية ص 52.
[4] ينظر: المصدر نفسه, ص 53.
[5] المصدر نفسه , ص53.

كلمة على الكلمة موجهة إلى الكلمة وهذا بسبب "التعدد الصوتي "، الموجودة في الفضاء التناصي أصبحت الكلمة مليئة بأصوات وكلمات أخرى.

وأيضا ارتأت (كرستيفا) بأن التناص ‹‹موقع التقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى››.[1] ثم ترى صاحبة المدونة أن سمة (التفاعل) هي ما تقوم عليها الحوارية "البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام) الشفهي أو المكتوب"، وبغية تحديد أدق يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها بين حواريتين، تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي ويسميها دومنيك مانغينو الحوارية التفاعلية. أما الثانية فتعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية.[2]

لكن الملاحظ عن (مانغينو) تقسيمه لا يعدو تقسيما منهجيا يسهل عملية تحديد التفاعل النصي، فكلا الجانبان يقودان إلى الحوارية أي (وجهان لعملة واحدة).

ثم إن تتبع الجانب المكتوب (الحوارية التناصية) يقود بشكل أو بأخر إلى "التناص" كما تطرحه (كرستيفا) ‹‹لقاء وتعارض ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى ،داخل النص الجديد››.[3] وهو التعريف الذي يرتبط أساسا بقراءتها (لميخائيل باختين) كما قالت صاحبة المدونة، حيث يصبح النص تفاعل نصوص فيما بينها مكونة نصا جديدا لا يلغي في جديته النصوص التي يتفاعل معها، مما يجعل من "التناص" ‹‹جزءا لا يتجزأ من العالم الحواري››.[4]

نلحظ من هذه الجزئية المتعلقة "بالتناص" أنها تنقلنا من أفق حواري واسع وفضاء يتفاعل بشكل لا منتهي إلى تفاعل أكثر قابلية للتحديد وهو التفاعل النصي أو "التناص" الذي احتفى به (باختين) كثيرا وإن لم يستخدم المصطلح المعروف للدلالة عليه, فهذا بالنسبة ل(لباختين) أصبح مبدأ للوجود ‹‹أن تكون يعني أن تتواصل حواريا››.[5]

[1] المصدر السابق, ص 54.
[2] ينظر: المصدر نفسه , ص 54.
[3] المصدر نفسه , ص 56.
[4] سليمة عذاوري , المصدر نفسه , ص 56.
[5] المصدر نفسه , ص 57.

ثم يعود (باختين) ليؤكد على "الكلمة"وأهميتها، لكن ليس بمعزل عن المكان الذي يحدث فيه التبادل الحواري; ‹‹والمكان هنا يعني المحيط الذي تتم فيه عملية التبادل››،[1] وهو لا يقل أهمية عن الكلمة في حد ذاتها، حتى انه يمكن القول انه من يمنحها أهميتها الخاصة، ‹‹لان حياة هذه الأخيرة تقترن بانتقالها من متلق إلى أخر ومن سياق إلى أخر ومن مجموعة اجتماعية إلى أخرى، محتفظة عبر كل مراحل هذا الانتقال بمحمولاتها السياقية التي اكتسبتها من خلال المحطات المختلفة››.[2]وهذا معناه أن الكلمة مرتبطة بالسياق، حيث تبقى محافظة على مدلولاتها ومكانتها من مكان إلى مكان ومن حقل إلى آخر ثم أنها تزداد أهمية كلما غادرت موقعا نحو سياق أخر.

لذلك رأى (باختين) من خلال ما توصلت إليه (سليمة عذاوري) أن كل كلمة تملك ‹‹وجهان بالنظر إلى علاقتهما بمتحدث ومتلقي››،[3] ‹‹وهذان الوجهان معا يمثلان السياق الذي تحدث فيه عملية التلفظ، والذي يشترط معرفة المتلقين به حتى تتم عملية التواصل. وحتى تصبح عملية فهم الكلمة مرتبطة بالانتماء إلى نفس السياق مما يجعلها أشبه بالشفرة التي تفك من قبل مستخدميها فقط وتصعب على الآخرين››.[4]ولهذا أولى (باختين) اهتمامه المتزايد (بالسياق) ودوره في عملية (التلفظ) حتى أضحى من قبيل القاعدة العامة ‹‹أن كل ملفوظ متعلق بسياق اجتماعي وموجه نحو أفق اجتماعي أيضا سواء في ذلك أكان الملفوظ أدبيا أم لا››.[5]

وكنتيجة استخلصتها (عذاوري) لما أتى به (باختين) وكنتيجة توصلت إليها من خلال المدونة يمكن القول أن الملفوظ لا يتألف من الجانب اللغوي فحسب، بل إن هذه المادة اللغوية يمكن لجزء أخر أن تحتويه ألا وهو سياق النطق.[6] ولذلك "السياق" لم يعد مجرد وعاء فارغ أو معزول بل أصبح المكون الرئيسي في تشكيل البنية الدلالية للتلفظ.

---

[1] المصدر السابق, سليمة عذاوري, شعرية التناص في الرواية العربية , ص 58.

[2] المصدر نفسه, ص 58.

[3] عبد القادر بوزيدة , فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين , مجلة اللغة والأدب ،جامعة الجزائر ، عدد 15افريل 2006 ,ص65.

[4] سلمية عذاوري, المصدر نفسه، ص 60.

[5] المصدر نفسه, ص 60.

[6] ينظر: المصدر السابق , ص 61.

إذن هذا كان بخصوص السياق في عملية التلفظ، الذي افتتحناه بالكلمة والسياق معا من خلال ما قدمته صاحبة المدونة إذ تطرقت بعد السياق والكلمة إلى النص كفعل تلفظي فيقصد به علاقة النص مع سياقه. بحيث يمكن لمصطلح أخر الحضور وهو الخطاب، والخطاب المراد به في هذا الصدد الذي يقابل النص.[1]، بحيث يصبح في هذه الحالة ‹‹الشكل الذي يجمع النص بسياقه "ومن ثم يمكن إيجاد التقابلات على النحو التالي:

الخطاب = النص + سياق النص

وتبعا للمبدأ الحواري، يتداخل النص الواحد مع مجموعة خطابات [نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى] وحوار هذا المجموع الخطابي المتفاعل داخليا مع ما هو خارجي يشكل خطابا جديدا يتحاور فيه واضعه ومتلقيه وإذا كان استخدام الكلمة الأولى أي "حوار الخطابات" داخليا يقصد به "التناص"، فالصفة الثانية اي "حواره مع متلقيه" تحيل إلى نتائج الإرسال والتلقي أو بعبارة أخرى عملية الفهم وإدراك المقاصد والغايات وهو مالا يتم دون تحديد ومعرفة "السياق"››.[2]، يمكن أن نخلص أن اهتمام (باختين) الزائد "بالسياق" متأت من نظرته لعملية الاتصال الإنساني[3]، وكلمة إنساني تحيلنا إلى "اللغة" والتي تعتبر لصيقة بالإنسان حيث لا يمكنه أن يكون بدونها لتصبح في الأخير حياة الإنسان مع اللغة ما يشكلان شبكة معقدة من العلاقات اللامنتهية، والتي لا يمكن لأي كان أن يتخلص منها حتى وان زعم، يمكننا التمثيل لها بالشكل التالي:

تعالق =عملية تواصلية =الإنسان + اللغة

و"الحوارية" كما ذكرنا سابقا أفضل مكان لتجليها هي "الرواية" لأنها تزخر بالتفاعلات والتعدد الصوتي وتداخل كلمة " الأنا " فيها مع كلمة " الأخر".

وحسب ما قدمته (عذاوري) أيضا أن (ميخائيل باختين) قام بتقسيم "العالم الروائي "إلى نوعين بحسب الأصوات التي يحتويها :

[1] ينظر: المصدرالسابق نفسه, ص66 .

[2] سليمة عذاوري, شعرية التناص , المصدر نفسه , ص 66.

[3] ينظر: المصدر نفسه, ص 67.

1- الرواية الأحادية الصوت: وهي التي يمسك فيها المؤلف بخيوط السيطرة المطلقة بحيث لا يسمع إلا صوته الذي يغطي على كل ما قد يحتويه من تركيبات وكلمات.

2 - الرواية المتعددة الصوت: والتي رفع لواءها (دوستويفيسكي)، واعدها (باختين) قفزة نوعية في مجال الأنواع الأدبية، "والتعدد الصوتي"كما يستخدمه (باختين) يعني إلغاء سيادة الذات المتحدثة، حيث تتباين أصوات عديدة تنسجم فيما بينها وتعبر دون أن تكون أي منها هي المسيطرة.[1]

وفي هذا النوع ‹‹يسمح الكاتب للصوتين بالظهور داخل الكلمة الواحدة، ونعني بذلك صوت" الأنا "المتحدثة داخل الرواية وصوت " الأخر" باعتباره جزءا من الكلمة ،ويصير من الصعب حينئذ تحديد وضعيتها الخاصة. مما بمنح حرية اكبر للشخصيات لتقول ما تريد، بمعنى أن هذا النوع من الرواية يقوم باستبعاد الكاتب – إلى حين – بحيث يكون دوره الظاهر تنظيم كلماتها لا أكثر››.[2] وبمثل احتفاء (باختين) "بالحوارية"كفكرة احتفى "بالرواية" كجنس وجعلها على رأس الأنواع الأدبية ذات الأهمية نظرا للقوة التي يمنحها التقاء كلمتي " الأنا " و" الأخر"، وأصبح عمله على" الرواية المتعددة الصوت "منطلقا من فكرة أساسية هي ‹‹انه في هذا النوع من الروايات كل خطاب يمكن أن يصبح موضوعا لخطاب الأخر››.[3]وهذا هو موضوع "الحوارية" الرئيسي بحيث يصبح الخطاب الواحد منفتح ومتشعب على خطابات أخرى عدة .

كذلك (باختين) ومن خلال المدونة يرى في كل الأجناس والأشكال الخطابية أجناسا وأشكالا منتهية، بينما "الرواية" جنس غير منتهي هو ما يعطي لكلماتها تلك الحصانة المتمثلة في السلطة المتأتية من الانغلاق على الذات تقف دون – ولكنها لا تمنع – إدخال تعديلات على مثل هذه البنى ضمن بنية لا منتهية هي الرواية فتتعايش معها وتطورها بحيث لا تظهر أي معالم فاصلة بينها ممثلة كلا روائيا، ثم إن ما ينبع عن الخطاب هو البعدين "الاديولوجي "و"الاجتماعي" وهذين البعدين "الايدولوجيا/المجتمع تحيلان إلى قصدية كل من

[1] ينظر: المصدر السابق , سليمة عذاوري , شعرية التناص ص 69-70.

[2] المصدر نفسه , ص 70.

[3] المصدر نفسه , ص 70.

الخطاب الأول – الجنس المدرج – وطريقة توظيفه وتضمينه في الخطاب الثاني – الرواية – حيث يقوم بين هذين الخطابين حوار داخلي يجعل من الخطاب الروائي خطابا ثنائي الصوت يحمل نيتين: نية مباشرة، ونية خفية هي نية الكاتب التي تحدد التوجه لكل الأجناس المدرجة في تكوين عمله الروائي دون أن تفرغ هذه الأخيرة من بنيتها الخاصة ويمكن اعتبار التأكيد على الجانب الاديولوجي، تأكيدا على أن "العلاقات النصية" ليست مجرد تداخل كلمات وألفاظ ونصوص فحسب ، بل تداخل أفكار والفكرة هنا تعني الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري الذي يعبر عنه بواسطة الكلمة أو بأي شكل سيميائي أخر.[1]

ثم إن المسؤول الأول عن تحديد طريقة "تداخل النصوص"واستخدامها بحيث تصبح حاملة لمعنى مغاير لمعناها الأول دون أن تخسر هذا الأخير هو "الكاتب"،‹‹حيث لا يستأصل نوايا الآخرين من أعماله بل يدخلها كخطابات تسكنها هذه النوايا ويخضعها لخدمة نوايا الخاصة››.[2]

نخلص من هذا أن صوت الكاتب موجود داخل "الرواية المتعددة الصوت "وكذا إيديولوجيته ولكنه لا يتعدى كونه صوتا ضمن بقية الأصوات في الرواية.

يمكن القول أن حوار النصوص وتداخلها ضمن بنية لغوية جديدة يمنح الخطابات الأجنبية السابقة قدرة على التشكل بطريقة مختلفة داخل الجنس الأدبي بحيث يصبح هذا الأخير محورا لاستنطاق نصوص عدة وهذا ما نجده ضمن "الرواية" بشكل خاص ،فالكاتب كما ذكرت مسبقا ليس مجبرا أن يستأصل نوايا الآخرين فهذا في نظري ما يمنح النص ميزة خاصة تمكنه من التوغل داخل الكلمات وهنا تكمن "لمحاورة" التي هي أساس "الحوارية".

إذن كل ما استحضرناه مسبقا كان عن "الحوارية" التي منها تولد "التناص" أو "التعالق النصي " مع (جيرار جينيت) إذ يقصد "بالتعالق النصي" ‹‹العلاقة التي تربط نصا" A " ويسمى النص اللاحق بنص آخر "B" اي النص السابق بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق ››.[3] وكأنه استخلاص، يعني نشتق نص من نص آخر كان موجود مسبقا ليصبح بين أيدينا نص ناتج عن عملية توليدية وهذا غن طريق التحويل والاستدعاء اي تستدعي النص "B" داخل النص"A". وفي صدد الحديث عن النص الذي يستخلص وجوده

[1] ينظر: للتوسع , المصدر السابق سليمة عذاوري , ص 72– 73.

[2] المصدر نفسه , ص 74.

[3] المصدر نفسه, ص 82.

من نص آخر تضيف (عذاوري) ‹‹ يورد (جينيت) "الميتانص" باعتباره نصا قائما على نص أخر ويدخل ذلك ضمن العلاقة التي تربط نصا مع نص مرجعي بالنسبة له إلا أن الفرق بين العلاقتين (الميتانص والتعالق النصي) تكمن في أن الأول يقوم بعملية توصيف للنص بينما الثاني يقوم بعملية تحويل له››.[1]ويخضع (جينيت) التحويل الممارس على النص اللاحق لعملية استنطاق مهمة، لان النص اللاحق في نظره ليس مجرد إعادة كتابة للنص السابق، فحدود اشتغاله تتعدى تغيير ما في بناء النص، ثم قد تحدث في كتابه "التطريس" عن إمكانية اعتبار " التعالق النصي"نوعا من " الترقيع " لكن ليس بمعناها المستخدم في العادة، وإنما وكل إليها مهمة عمل شيء جديد من أخر قديم، مما يكسب النص الجديد – اللاحق– وظيفة جديدة تتكئ على الوظيفة القديمة للنص السابق، حيث يمكن لهذه "الازدواجية "بين القديم والجديد أن تتجلى في فكرة إعادة كتابة نص فوق أخر لكنه لم يمح تماما ولكنه يسمح بالرؤية.[2] ‹‹إن قراءة "التعالق النصي" هي قراءة نصوص عديدة مترابطة فيما بينها يسميها (جنيت) "بالقراءة العلائقية"، ويسميها " أدبا من الدرجة الثانية "باعتباره كتابة على الكتابة››.[3] وكلمة قراءة هنا ومن منظور عذاوري أيضا تحيلنا إلى الدور المنوط بالقارئ سواء كان قارئا عاما أو متخصصا، حتى إن هناك من يجعله الطرف الأهم في عملية اكتشاف "التناص" وهذا يعني أن "الميتانص" لا وجود له موضوعيا وإنما هو رهين ذاتية القارئ.[4]

أ- التحويل الكمي:

‹‹تتم عملية التعالق النصي بطريقتين إما "المحاكاة ": والتي هي قول شئ آخر بطريقة مشابهة، أو "التحويل":و هو قول نفس الشئ بطريقة أخرى››[5]، ويحتل "التحويل " مكانة مهمة بين الممارسات التي تخضع لها عملية "التعالق النصي"، "إذ يتلقى التحويل

[1] المصدر السابق, ص 82.

[2] ينظر: سليمة عذاوري المصدر نفسه, ص 82.

[3] المصدر نفسه , ص 83.

[4] ينظر: المصدر نفسه , ص 84.

[5] سليمة عذاوري, المصدر نفسه , ص 84.

الكمي نوعين متناقضين (التوسيع/التقليص) أي إنتاج نص آخر انطلاقا منة أكثر قصرا أو أكثر طولا لا أكثر".[1]

1-الاختصار: ‹‹يتم في النص اللاحق اقتطاع بعض الأجزاء من النص السابق – وذلك بطرق تختلف من حيث الكيفية والغاية أيضا:

- **البتر:** "وهو ابسط أشكال الاختصار، يقوم فيه النص اللاحق باقتطاع أجزاء من النص السابق دون تدخل آخر في العمل››.[2] ويرى (جنيت) إن ذلك لا ينقص من قيمة العمل بل ممكن قد بتر الجانب السيئ منه.
- **الإيجاز:** وهو أن يعيد النص اللاحق كتابة نص سابق بأسلوب موجز ليصبح لدينا نص أخر كلماته ليست كالنص الأول لكن لا تضيع معاينة.
- **التكثيف:** لا يمس النص السابق إلا بطريقة غير مباشرة.[3]
- **الإضافة:**عكس الاختصار تضيف أشياء على النص السابق، وذلك عن طريق:

✓ **التمطيط:** يقوم من خلالها النص "A" بإضافة مقاطع للنص"B" دون مساس بجملة ومقاطعه الخاصة.

✓ **الإسهاب:** النص "A" يشغل على تمديد ومضاعفة جملة ذاتها من النص "B".

✓ **التوسيع:** النص "A" يقوم بزيادة جملية على الجملة الأصلية للنص "B" وذلك عن طريق تمديدها.[4]

ب- التحويل الصيغي:

وهو حسب (جنيت) ‹‹كل تعديل يمس طريقة التمثيل الخاصة بالنص السابق ››[5]، وهو يعني تغييرا في الطريقة ومن ثمة فهو تغيير مرتبط أساسا بالدرامي والسردي.

ج- استبدال الحوافز:

---

[1] المصدر السابق, ص 85.

[2] المصدر نفسه, ص 85.

[3] ينظر: سليمة عذاوري , المصدر نفسه , ص 85.

[4] ينظر: المصدر نفسه, ص 87.

[5] سليمة عذاوري, المصدر نفسه, ص 90.

- **التحفيز البسيط:** وهو إدخال موتيف لم يكن موجود في النص السابق أو لم يشير إليه.
- **اللاتحفيز:**يمحو به النص اللاحق ما وجد كموتيف أصلي في النص السابق.
- **التحويل التحفيزي:**بحيث يقوم النص اللاحق بحذف الموتيف الذي يقترحه النص السابق وإضافة موتيف أخر جديد بحسب الصيغة:

(التحويل التحفيزي)TRANSMOTIVATIO =(اللاتحفيز)DEMOTIVATION+(التحفيز) MOTIVATION

د- التحويل القيمي:

يشتغل النص اللاحق فيها على القيمة الخاصة بالنص السابق، خاصة في تقسيم الشخصيات ،لان الشخصية هي الدور الأكثر أهمية في نظام قيم النص اللاحق، مما كان لها في السابق، وذلك عبر تحويل تداولي كما يظهر في إلغاء القيمة,[1] و تعني إعطاء الشخصية دور اقل قيمة مما منح لها في النص السابق.

نلخص مما سبق أن نظرية " التناص" قد لاقت تطورا كبيرا، وكان الفضل في الانفتاح على ما هو خارج نصي إلى أهم قطبي في هذه العملية التفاعلية بين النصوص،(ميخائيل باختين) و(جيرار جنيت) بالرغم من الاختلاف حول الطريقة التي مهدا بها أو قدماها للظاهرة ، لكن يبقى مقصدهم واحد," تداخل النصوص" وهي الفكرة الرئيسية التي نهض على إثرها المصطلح أو الظاهرة.

فالمبحث التناصي اهتم "بالتأثير التحويلي" الذي تتركه جملة النصوص المتقاطعة مع بعضها وليس الحكم الموجود مسبقا كتسميتنا للنصوص المتداخلة بالسرقة – أو الأخذ، "فالحكم" دون الاهتمام بالتأثير التحويلي هو هدف القدامى والسبب في ذلك على حد قول (سليمة عذاوري)‹‹منهجي يعود إلى عدم وجود تأسيس نظري حقيقي في هذا المجال عدا تلك الإشارات المتأتية في سياق الحكم على أعمال أدبية شعرية بالخصوص››.[2]

[1] ينظر: المصدر السابق , ص90-91 .

[2] سليمة عذاوري , المصدر السابق نفسه ص 98.

وقد بات من الواضح لنا بان توجه الناقدة (سليمة عذاوري) "غربي" بامتياز وهذا من خلال تتبعنا لما تناولته في المدونة وخصوصا أثناء توغلها في فكرة "المبحث التناصي" الذي اهتم "بالتأثير التحويلي" والذي تتركه جملة من النصوص المتعالقة مع بعضها البعض ضمن شبكة التعالق النصي ولان النقاد في القديم حظوا بفرصة إطلاق الحكم وهذا من خلال بعض الإشارات المتأتية في سياق الحكم وأيضا (سليمة عذاوري) لم تتطرق مطلقا إلى التأسيس المفاهيمي للتناص أي وجوده مسبقا وتحت مسميات عدة ،والدرس النقدي الحديث ما قام برصد وتطور للمفهوم.

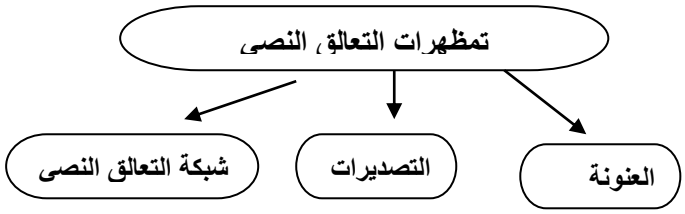
كذلك ارتأى لي أن الباحثة لم تعطي (كرستيفا) مكانتها التي حققتها في الدرس التناصي، خصوصا وأنها من حملت لواء المفهوم والمصطلح بعد (باختين) وقامت بتطوير فكرة "الحوارية" والسير بها إلى ابعد الحدود .

و مع هذا يبقى من الممكن وكنتيجة مبدئية فقط, أن صاحبة المدونة لم تولي اهتماما كبيرا وواضحا (لكرستيفا) لان هذا ما اقتضته طبيعة دراستها, فهي تعاملت مع نص روائي لاحق استدعى نص تاريخي سابق وبحثها في الأساس انطلق من سؤال جوهري يحاول فك دقائق العلاقة بين النصين التاريخي والروائي ولهذا صار من الواجب انطلاقها من "الإجراء الجينياتي" وتحديدا من التعالق النصي كأحد قسيمات العلاقات النصية والذي يستدعيه حضور النص التاريخي داخل النص الروائي ومن ثمة البحث عن كيفية استعمال هذا الأخير من خلال الإجراءات التي تخولها الممارسات الأدبية على نصوص التاريخ أو على النصوص السابقة بشكل عام وفيما يخص تطرقها (لباختين)، لأنها طبقت التاريخ على الرواية ومما سبق ذكره (ميخائيل باختين) جعل من الرواية أرقى الأجناس الأدبية مكانا لتجلي الحوارية فيها، فاشتغال النص الروائي على ما هو تاريخي، عملية تتم داخل النص الأدبي وليس خارجه، ويعتبر التاريخ هنا بمثابة عنصر من عناصر الرواية بعد أن أصبح جزء من بنيتها الداخلية وليس خارجا عنها.

وفي الأخير نستنتج أن (سليمة عذاوري) لم يكن لديها مفهوم أو رؤية خاصة " للتناص" وإنما قامت بتقصي الظاهرة انطلاقا من وجهة غربية.

المبحث الثاني : آليات إشغال التناص في المدونة:

‹‹ يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين, يستنطق الأول الماضي ، ويساءل الثاني الحاض، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية››[1]. ‹‹ثم إنّ الفعل الروائي في مضمونه كما لو كان بؤرة تقاطعت فيها مرايا مختلفة، دون أن تربك تعددية الأصوات معنى الحدث، فهي متحاورة لا متناكرة, متكاملة لا متنافية, يستكمل الوضوح المجزوء فيها بوضوح لاحق›› [2]. كما هو الحال في نص "العلامة" وثيقة استحضرت (ابن خلدون) وأعماله السابقة في نص جديد، فهذه الرواية "العلامة" ذهبت إلى الوثيقة التاريخية وأعادت كتابتها بشكل آخر لكنها وهي تحوّل الوثيقة إلى رواية تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية [3]، وكأّن ما مضى أُعيد كوقائع حاضرة بسبب كتابة روائية تحاور زمناً وهي تكتب عن زمن مختلف عنه [4].

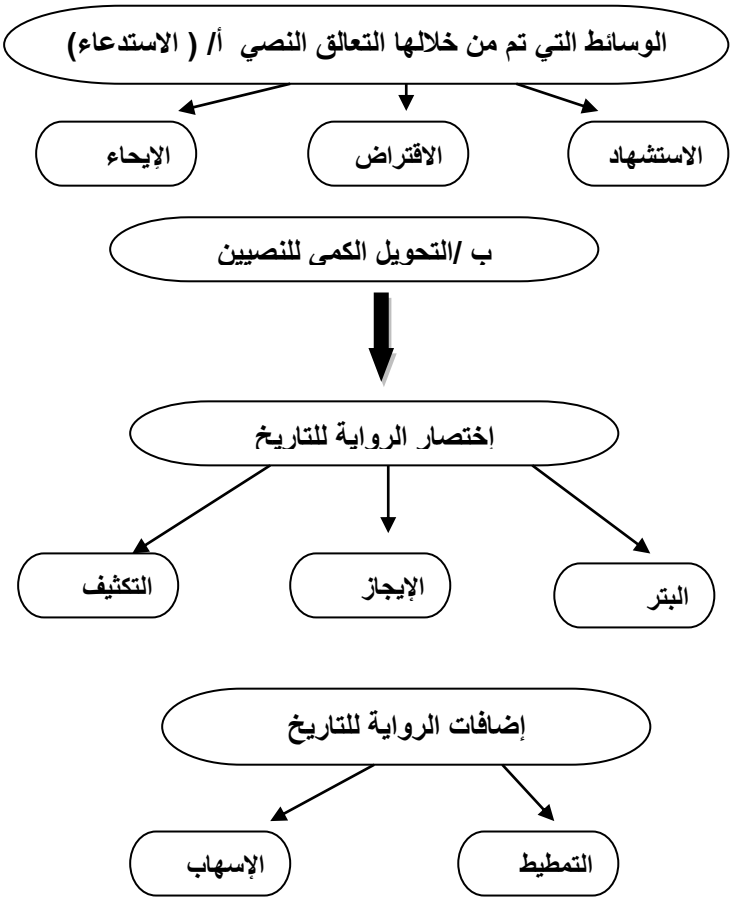


[1] – فيصل درّاج , الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية) , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , ط1 , 2004 , ص9.

2 – المرجع نفسه , ص 84 .

3 – ينظر: المرجع نفسه , ص 262 .

4 – ينظر: فيصل درّاج , المرجع نفسه , ص 263 .



تمظهرات التعالق النصي :

يعتبر نص " العلامة " (*) ل بن سالم حميش[1] (**) في الحالة النموذجية وكما ورد في المدونة، ‹‹ النص اللاحق الذي يعتمد في سرديته على سردية أخرى سابقة له، تنتمي إلى حقل آخر هو الحقل التاريخي يتمثل في نص (ابن خلدون) حيث اشتق النص الروائي وجوده من مجموع هذا النص الذي يحضر بشكل قوي ومعلن أيضا، ولا تعني كلمة نص بالنسبة لـ(ابن خلدون) هنا نصا مفرداً وإنّما استخدمت هذه الكلمة للدلالة على مجموع النصوص التاريخية التي استند عليها النص الروائي››[2]. وهذا ما ذكرته (صاحبة المدونة) في حدود ما استطاعت الإطلاع عليه كما أوردت، فنص "العلامة" كان عبارة عن نتاج (ابن خلدون) المكتوب وهي على التوالي:

---

[1] - (*)– بنسالم حميش , العلامة , دار الآداب , ط1 , 2003 .

(**)– بنسالم حميش , كاتب مغربي , ولد بمدينة مكناس 13 جويلية 1948 , تابع دراسته ثم التحق بالمدرسة التطبيقية العليا بالسوربون –باريس – متحصل على دكتوراه الدولة عام 1983م يعمل حاليا أستاذ فلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية , جامعة الرباط .

2 – سليمة عذاوري, شعرية التناص , في الرواية العربية , ص 107.

‹‹ مقدمة ابن خلدون

كتاب العبر

كتاب التعريف

شفاء السائل››[1] .

ثم إنّ صاحبة المدونة (سليمة عذاوري) وأثناء تقصّيها عن تمظهرات "التعالق النصي" قد لاحظت وحسب ما تم ذكره في المدونة أن هذه النصوص حضرت (أي نصوص ابن خلدون) ‹‹بعناوينها، حيث تطالعه إشارات في أماكن وسياقات مختلفة من المتن الروائي لعناوين نصوص (ابن خلدون السابقة الذكر، حيث ترد هذه العناوين بشكل واضح وصريح داخل الرواية، بل ومتكرر أيضا››[2]. ثم إنها قد استحضرت بعضا من هاته الجمل كعينة تمثيلية على ذلك: ‹‹ إن رسالتي شفاء السائل عمل فج هزيل››[3] .‹‹ الإطلاع على المقدمة ياقوتة العقد في أعمالك››[4]. ‹‹عساني أتابع تحرير الفصل في المماليك من كتاب العبر، وكذلك سيرتي الموسومة التعريف باب خلدون ورحلته غرباً وشرقاً›› [5].

وعليه تعتبر (سليمة عذاوري) صاحبة المدونة أن هذا ما يمكن أن يتحدد من خلاله التعالق النصي وهذا بسبب العلاقة التي ذكرتها مسبقا أي ‹‹ما تربط نص "العلامة" بنص (ابن خلدون) الذي سبقه في الوجود والذي يمثل التاريخ, غير أن الروابط بين النصيّن تجاوزت التعالق النصّي إلى ممارسات تناصية أخرى كالمحيط النصّي مثلا››[6]، وأهم هذه الممارسات الخاصة بالمحيط النصي تذكر (عذاوري) تلك المتعلقة بنظام العنونة [7]، أي ما يخص العناوين والذي لم يستطع بدوره التنصل من تأثيرات التاريخ .

---

[1] – ينظر: المصدر نفسه, ص 107.

2 – المصدر نفسه, ص 108 .

3 – رواية العلامة, بنسالم حميش , ص 38.

4 – المرجع نفسه, (الرواية) , ص 19.

5 المرجع نفسه, ص 143.

6 – سليمة عذاوري , شعرية التناص , ص 109 .

7 – ينظر: المصدر نفسه , ص 109 .

فبما أنَّ العنوان هو العتبة الأولى المقابلة لزاوية القراءة في أي نص روائي تحيل (صاحبة المدونة) إلى فكرة ‹‹أنه لا يمكن الدخول إلى عالم النص دون المرور بالعنوان ››[1]. أي ‹‹ علاقة هذه العناوين بالنص التاريخي، أي أنّه يركز على العلاقة التي يربطها العنوان باعتباره جزءا من الرواية وافتتاحية لها، مع النص التاريخي باعتباره ركيزة نصية وقرائية أيضا›› [2] فما نلاحظه هنا من خلال العنوان الرئيسي والتسمية (العلامة) منذ الوهلة الأولى يتبادر إلى أذهاننا ولو بالشك أنّ المقصود هو (ابن خلدون) والسبب يعود لأنه قد نُعت مسبقا بهذه الصفة. فالعنوان يبقى العتبة الأولى التي تخاطب ذهن وذاكرة المتلقي مباشرة.

وكما قالت صاحبة المدونة أنّه بالرغم من الطابع الاختزالي الذي يميز العنوان سواء على مستوى الحرف أو الدلالة، فهو كفيل بأداء الوظيفة الأساسية المرجوة منها وهي (تعيين النص) الذي يشير إلى لُب العملية السردية المتمثلة في الشخصية الأساسية للنص الروائي، أي (ابن خلدون) [3] فعنوان الرواية كما سبق وأشرت هو إحالة مباشرة ومخاطبة للذاكرة لأنها المكلفة على مجموع المخزونات، التي تجعل منها وأثناء تلقيها للعنوان بربط هذه الكلمة بما هو موجود في ذهن المتلقي مُسبقاً. وكأننا ‹‹ نعتمد بالدرجة الأولى على اللغة التي تساعد من جهة على التخيل ثم الإسقاط››[4]"، يعني بصورة أو بأخرى هذا ما آل إليه " التناص ".

بعد العنونة تشير (صاحبة المدونة) إلى " التصديرات " والتي تشير إلى التصدير, كما يعرفه (جيرار جينيت) هو ‹‹استشهاد موضوع على الحافة، على رأس العمل أو جزء منه عموما››[5]، كما تنعته (صاحبة المدونة) "بالحركة الصمّاء" لأنّها لا تفصح عن دلالاتها إلاّ باستدعاء القارئ الذي يقوم بعملية تأويلية [6], بالإضافة إلى أن كلمة "استشهاد" تعني حضور نص في آخر، أو مجرد مقطع من النص السابق في النص اللاحق وهذا ما يفتح حسب رأيي "بعد تناصّي" مهم يؤدي في الأخير إلى "شبكة العلاقات النصية".

---

[1] - المصدر نفسه, ص109

2 – سليمة عذاوري , شعرية التناص, المصدر نفسه , ص 110.

3 – ينظر: المصدر نفسه, ص 110.

4 – المصدر نفسه, ص 110.

5 – المصدر نفسه , ص 96.

6 – ينظر: المصدر السابق, ص 97 .

تعود (سليمة عذاوري) لتذكر في دراستها أنّ النص الروائي (العلامة) قد اعتمد في الحقيقة على أكثر من تصدير خاصة المقولات الاستهلالية التي تقول بأنها ‹‹ ليست مجرد خيارات اعتباطية›› [1]وأول ما قالته ‹‹أن كل تصديرات الرواية (وعددها ستة) جاءت نصوصا خارجية allographe , مما يفتح النص على فضاءات عدة ومستويات أهمها أن هذه النصوص هي نصوص تاريخية بالدرجة الأولى مما يمنح التصدير وضيفة جديدة ومهمة بحكم علاقة الرواية بالتاريخ››[2].

وعليه فإن النصوص التصديرية قامت مقام السند التاريخي أو الوثيقة التاريخية الذي يؤكد كل مرة تاريخية الرواية, ثم إنّ هذا يجعل العلاقة أكثر وطادة والتي تربط نص المتخيل بالنص التاريخي.

ثم تعود (سليمة عذاوري) في مدونتها للحديث عن شبكة التعالق النصيّ في الرواية أي ما حققه النص الروائي ضمن العلاقات والتقاطعات الموجودة فيه, وهذا من خلال الاعتماد المتجلّي في حضور النصوص السابقة إذ ‹‹أدّى حضورها وتقاطعها مع المتخيل إلى تحقيق البعد التاريخي من جهة، ومنح مكانة للنص السابق من جهة أخرى››[3]. من هنا تأتي لنا فكرة الشبكة العلائقية المنسوجة بين النصين والتداخل القائم بينهما، فمنح المكانة للنص السابق داخل النص اللاحق يحيل بطريقة غير مباشرة إلى فكرة "إحياء الموروث"، فاستدعاء التراث يجعل منه حيّا في بنية نصّية جديدة حُوّلت بميزات أكثر تأثيراً في المتلقي.

ثم أن هذه الميزة بالذات تجعل من النص طرفا يمتاز بالتعددية بمعنى ‹‹طبيعة النص كشبكة من الاقتباسات و التحويلات لنصوص سابقة،تقاوم كل تفسير أحادي يقمع حريتها من الانتشار››[4] هذا يمنع أيضا النص من أن يصبح وحدة مختزلة بعيدة عن اي انتماء خارجي، فالعناصر المكونة للنص تنتمي بشكل أو بأخر إلى مقولات و مرجعيات مختلفة أثناء حضورها في النص الجديد تشكل تعالقا في عناصرها المنتجة مسبقا فضاء مفتوحا متعددا.

1 – المصدر السابق, ص 121 .

2 – المصدر نفسه, ص 129.

3 – المصدرنفسه, ص 130.

4 - محمد بوعزة , إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية ، دار الأمان الرباط، ط1، 2011،ص39.

ثم إن(عذاوري) قامت بتتبع العلاقات النصية في النصوص التاريخية الأربع (أي نصوص ابن خلدون) بمقابل النص الروائي، وقد اتضح لها من خلال تقصّيها للظاهرة بإتباعها المنهج الإحصائي, فحصرت صور حضورها على مستوى النص التاريخي في تمظهرات ثلاث :

‹‹ **أولها:** حضور النص التاريخي حضور فكرة أو حدت دون الاعتماد على كلمات النص في حدّ ذاتها, **ثم** بمستوى أكثر التصاقا, حضور كلمات تاريخية تستقر داخل النص الروائي دون أي عازل نصي بينهما (أي دون علامات تنصيص أو إحالة على النص السابق التاريخي), **ثم** حضور جملي وفقري للنص التاريخي في النص الروائي من خلال مقاطع معينة نجدها في النصيين معًا››[1]. وفي الحالات الثلاث يبدو واضحا لي أن ما توصلت إليه (صاحبة المدونة) يصب في إطار النصية الواصفة خصوصاً, (أي النمط الثالث للتعالي النصي) فهي النمط الذي يسمح باستدعاء نص داخل آخر حتى يصل به الحد إلى عدم ذكر المصدر المأخوذ منه. وبعد تتبعها لشبكة التعالق, قد لاحظت (عذاوري) أنها حصلت على نسب تقريبية لدخول النص التاريخي في النص الروائي[2]، وهذا ما يسهل استنتاج أو استخلاص الأحكام بين النصيين حسب رأيي.

مثلا توصلت إلى نسبة الحضور للنص التاريخي داخل النص الروائي بـ: 17,08 %هذا بالنسبة لفاتحة الرواية فقط, فقط قامت بعد الكلمات تبعا للمنهج الإحصائي كما سبق وأشارت الرواية 3015 كلمة والتاريخ 515 كلمة لذلك تحصلت على 17,08 % نسبة الحضور[3]. ثم واصلت الإحصاء بنفس الطريقة طوال صفحات الرواية ككل. توصلت في النهاية وبعد إنهاء الإحصاء والمقارنة إلى أن: حضور التاريخ في نص " العلامة " ككل كان بنسبة 22,70 % [4]، حيث إن هذه النسبة لم تتجاوز الحد الذي يغيب أو يمحو ويقتل البعد التخييلي في النص. وكنتيجة أظهرها نص " العلامة " أنّ ارتباطه بالنص الخلدوني قد تم بكل الوسائط الممكنة وعلى رأسها تلك المتعلقة بالتناص. وأول وسيط توصلت إليه (صاحبة المدونة).

---

1 – سليمة عذاوري , شعرية التناص , ص 130.

2 – ينظر: المصدر نفسه, ص 130.

3 – المصدر نفسه , ص 131.

4 – المصدر نفسه, ص 136.

الإستشهاد: فقد ظهر في مواطن عدة وبكيفيات عدة, فهناك استشهاد واضح معلن عن حضوره و استشهاد غائب فيه عنصر التصريح كذكر اسم الكتاب مثلا لكن الإبقاء على الإشارة انّه كلام منقول واستشهاد وارد بشكل علني وصريح وهو ما استخلص فيه علامات التنصيص, كما اعتمد النص الروائي في نظرها أيضا على إدراج بعض النصوص التابعة للنص التاريخي باعتماد تغيير الخط ودونما أي إشارة لما يمكن أن يحيل إلى التاريخ[1]، حيث يمكننا أن نصنف هذا الأخير ضمن نوع آخر من الممارسات التناصية ولا يمكن أن نعتبره تناصًا في رأيي، فهذا النوع بالذات لا يُصرح بشكل جلي على انتمائه الأولي للتاريخ. لكن ومع هذا (سليمة عذاوري) تعود وتتقبل هذا الاستشهاد الذي قد اعتبرته أنا نوع آخر من التناص، وهذا بسبب انتمائها وتبنيها لآراء (جيرار جينيت) التي لا تعير أهمية كبيرة لعلامات التنصيص، فهذا الاستشهاد بالذات والذي يبدو خاليا من الإحالات المرجعية يكون في الرواية ضمن سياق سردي عادي مغلق عن نفسه ولكنه في نفس الوقت منفتح على ذاكرة القارئ التي يمكن أن تملك القدرة على استرجاع المخزونات وتتبع خيوط التاريخ، وهذا ما يسهل الكشف عن عملية الأخذ أو النوع الأخر من الممارسة.

أما الوسيط الثاني الذي يربط نص العلامة بنصوص ابن خلدون التاريخية فهو: الاقتراض[2]، (فصاحبة المدونة) ترى بأنة هنالك نصوص تاريخية مأخوذة بشكل حرفي داخل الرواية لكن مختفية. ومتخفية بشكل سردي أي ‹‹اعتبرها جملة سردية دون أي نوع إشاري يوحي بانتمائها للنص التاريخي ما عدا بنيتها الصريحة المأخوذة حرفيا من هذا النص››[3] .

وقد ذكرت (عذاوري) أن في الرواية توجد علامات للنص السابق واضحة وصريحة دون أن تعرف انتمائها إليه إلا عن طريق التمحيص: ‹‹... قيل للمغربي قبل وفوده عليها من لم يراها لم يعرف عن الإسلام››[4]. فهذه الجملة تنتمي للنص السابق وقد افترضها النص اللاحق دون أي تصريح بهذا الاقتراض، وقد ذكرت في الرواية (العلامة) على النحو التالي: ‹‹فقلت له: كيف هذه القاهرة, فقال: من لم يرها لم يعرف عن الإسلام››[5].

---

1 – ينظر: المصدرالسابق, ص 146-147-148.

2 – ينظر: المصدر نفسه, ص 149 .

3 – المصدر نفسه, ص 149 .

4 – سليمة عذاوري , شعرية التناص , المصدر السابق .ص 149 .

5 – بنسالم حميش , العلامة , ص 135 .

أيضا قد تطرقت (صاحبة المدونة) إلى آخر وسيط ألا وهو الإيحاء، وكما ذكرت سالفا تقل فيه ‹‹الحرفية والعلانية›› [1] ; حيث يمكن للقارئ أن يتوصل إلى العلاقة بين النص الأول والنص الثاني دون بذل جهد كبير; ثم إن (صاحبة المدونة) عن الإيحاء تقول:‹‹هو ما لا يتأتى إلا عن طريق معرفة النصوص السابقة (التاريخية)››[2].

يمكن أن نخلص من هذه الجزئية التي تخص الوسائط الثلاث من استدعاء النص السابق للنص اللاحق, أن النص الروائي قام باستدعاء واستحضار نصوص التاريخ الخلدونية بمختلف الطرق، والتي تمنح أكبر قدرة على استعادة النص دونما أي إلغاء للنص الأول بل يبقى هو الأصل، وهذا النص الجديد قد لعب دور أساسي على مستوى جمالية الرواية وعلى مستوى تحقيق شعرية التناص لكن فقط يجب من القارئ المتلقي أن ينتبه لبعض الأمور الخفية كالنوع الأخير من "الاستشهاد" الذي يفطننا إلى ممارسة أخرى أو الآخذ ولو بطريقة غير مباشرة، أي ذلك الاستشهاد الذي لا يترك وراءه ولا حتى إشارة لما يحيل إلى النص السابق.

بعد الاستدعاء الذي قام به نص العلاّمة لنصوص ابن خلدون يأتي دور "التحويل النصي" الذي يكون بين النصيين معا أي بين الرواية والتاريخ.

وهذا التحويل قد أحدثته (سليمة عذاوري) بطريقتين:

أ) اختصار الرواية للتاريخ :

فبفضل الوسائط الثلاث (الاستشهاد والاقتراض والإيحاء) التي تم الحديث عنها مسبقا, ترى (سليمة عذاوري) أنها ‹‹ عمليات تحويلية بالدرجة الأولى، إلّا أنها ليست الوحيدة على مستوى النص الروائي في علاقته بنصوص (ابن خلدون), إذ قام نص" العلامة" بتحويلات أخرى مهمة على المستوى الكمي لنصوص (ابن خلدون) (التوسيع والتقليص) وتعتبر عملية الاختصار بأنواعها جزءا مهما من هذه الممارسات الكمية التي قام بها نص "

1 – سليمة عذاوري, المصدر السابق, ص 79 .

2 – المصدر نفسه , ص 150.

العلامة" على النص " الخلدوني"، حيث قام الأوّل باقتطاع العديد من الأجزاء المنتمية للثاني››[1].

وذلك باستخدام طرق عدّة منها :

- **البتر:** فقد ارتأت صاحبة المدونة, أنه قد تم اقتطاع أجزاء من النص التاريخي دون أن يمس هذا الأخير بأي تدخل آخر عدا هذه العملية [2], وكان ما نلاحظه هو أنّ المقاطع التي تخضع لمثل هذه العملية أو الممارسة أنّها تقوم بنوع من التحويل على المقاطع المختارة وهذا كي يتمكن "لنص العلامة" أن يستخدمها وفق آليات جديدة وبشكل جديد أيضا.
- **الإيجاز:** وكما ذكرته (عذاوري) أنه ‹‹من الممارسات الموجزة لنصوص (ابن خلدون) في النص الروائي والتي تُلغي حرفية النص السابق دون أن تترك أيّاً من موضوعاته››[3] وهذا النوع في نظري بالذات يستعمل للتخفيف خاصة في الخطب والرسائل الطويلة , حتى يقوم النص السابق بإيجازها وتقديمها بشكل آخر وبسيط ولكن مع المحافظة على لب الموضوع وهذا لكي لا يحدث أي خلل, وأيضا دون أن يشعر المتلقي بضغط كلمات النص السابق.
- **التكثيف:** فقد ذكرت (عذاوري) أنّ الرواية قد استخدمته ‹‹ خاصة على نصوص المقدمة التي وردت في الرواية بإطارها العام فقط[4]›› كـ ‹‹حذار ثم حذار من حلب الرعية المستضعفة واستكثار المكوس على أهل الحرف والحرث››[5] فالناقدة ترى أنّ ‹‹مثل هذه النصوص كثيرة في العلامة وهي تقوم بتكثيف النص التاريخي ورصد حركته العامة التي من خلالها يمكن إيجاد المقابلات التاريخية وقد تم ذلك خاصة على نص " المقدمة " إذ كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى هذه الطريقة في التعامل مع النص والسبب في ذلك يعود ربما إلى الجانب العقلي الذي يميزه›› [6] .

---

[1] – المصدر السابق, سليمة عذاوري , شعرية التناص, ص 151 – 152 .

[2] – ينظر: المصدر نفسه , ص 152.

3 – المصدر نفسه , ص 152.

[4] – سليمة عذاوري , المصدر نفسه , ص 155 .

[5] – بنسالم حميش , العلامة , ‹‹الرواية›› , ص 178 .

[6] – سليمة عذاوري, شعرية التناص,المصدر السابق, ص 155 .

وكنتيجة يمكن الوصول إليها أن نص "العلامة" قام بعملية اختصار مهمة للسند التاريخي وبطرق مختلفة, وهذه هي الميزة الأساسية أي تبقى الطرق بمثابة اختصار للنص السابق.

ب) إضافات الرواية للتاريخ :

يبدو واضح من خلال العنوان ولفظة (إضافات) أنّ المقصود بها هو عكس التقليص أو الإيجاز.

ثم إن (صاحبة المدونة) تذكر أنّ نص "العلامة" لم يكتفي بالاختصار بأنواعه وإنما أضاف أجزاء أخرى[1]. وهذا بغية الحصول على مقاطع أوسع سرديا.

إذ تمت الإضافة وفق العناصر المتاحة لهذه العملية:

- **التمطيط:** عذاوري تقول بأنه التمديد, فنص العلامة قام بتمديد بعض النصوص التي لم ترد في النص التاريخي في أكثر من جملة [2]. ثم إن التمطيط من أهم آليات التناص (فصاحبة المدونة) اكتفت بكلمة "تمديد" على غرار محمد مفتاح, فالتمطيط عنده يحصل بأشكال مختلفة أهمها :

01- ‹‹الأنا كرام (الجناس بالقلب وبالتصحيف) البراكرام (الكلمة – المحور).
02- الشرح. 03- الاستعارة. 04- التكرار. 05- الشكل الدرامي. 06- أيقونة الكتابة››[3].

- **الإسهاب:** قالت عنه (عذاوري) في هذه الحالة يعتمد ‹‹النص الروائي على عملية تمطيط تتعلق بالنص التاريخي نفسه وذلك بالاشتغال على جملة ذاتها بمضاعفة طولها إلى أكثر من ضعف واحد››[4]، وكأن صاحبة المدونة في العنصرين الأخيرين أي (التمطيط والإسهاب) لم تقدم شرحا واضحا للمفهومين، وإنما اكتفت بالتمديد و مضاعفة طول الجملة المستحضرة .

---

1 – ينظر: المصدر السابق, ص 156 .

2 – ينظر: المصدر نفسه , ص 156 .

3 – محمد مفتاح , تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , ط 1 1985 , ص 125 إلى 127 .

4 – سليمة عذاوري, شعرية التناص , 157 .

ما يمكن قوله بعد هذه الإطالة التي قامت بها صاحبة المدونة, أنّها قد توصلت فعلا إلى ذلك الجوهر الذي عمل عليه النص الروائي من خلال ما توصلت إليه أيضا أثناء تطبيقها للتناص على النص الروائي, فقد وفقت وإلى حدّ كبير في تطبيق آليات التناص على "العلامة" من خلال آليتي الاستدعاء والتحويل, فالاستدعاء تم بواسطة الاستشهاد – الاقتراض والإيحاء, أما آلية التحويل فقد استدعت الاختصار الروائي للتاريخ وأيضا استدعت إضافة الرواية للتاريخ, ثم إن هذه الإضافة قد شملت على أكثر عنصر تطرق إليه "محمد مفتاح" كآلية ألا وهو التمطيط، بالرغم من أن صاحبة المدونة لم تفصل فيه هو و العنصر الأخر "الإسهاب". ولو أمعنا النظر في هذين الآليتين اي الاستدعاء والتحويل يستحضرنا الامتصاص كآلية، إذ يعتبر بمثابة امتصاص و استدعاء لنصوص موجودة سابقا وتحويلها داخل بنية أو نص جديد. وقد استفادت الباحثة فعلا من التناص وهذا من خلال تطبيقها آلياته على نص العلامة أي النص اللاحق, وهذا طبعا بفعل آليتي الاستدعاء والتحويل, لكن ومع هذا يبقى بحثها أفقي سطحي, لأنها لم تضف شيئا للدرس النقدي.

ونستنتج أيضا أن النص الروائي أعاد كتابة ما هو تاريخي لكن بقوانين أخرى غير الاستنساخ , لدرجة أن النص الروائي أعطى التاريخ بعدا أكثر مما كان عليه سواء على مستوى طبيعة النص أو زمنه, وهذا التغيير هو ما أعطاه شكلا جديدا تحت عنصر "التخييل" الذي فتح المجال للرواية لتعيد تشكيل التاريخ ضمن إطارها الخاص، وبدون أن ننسى أن سمة التفاعل و التداخل و التحاور ما بين النصين أصبحت ضرورة لتشكل ذلك الإبداع الفني، كما أنه من الواجب التذكر بأن المؤلف عموما سواء كان كاتبا, روائيا, أم شاعرا, استند في خلقه للنصوص على شيء أخر كان موجود بالفعل، كما قال الدكتور حسين منصور العمري‹‹ ومن حتمية الأمور أن يفعل الإنسان دوره في خلق هذه النصوص، فهي أشبه بسلسلة الجنس البشري تتزاوج لتنجب شيء جديد››[1] .إذن المهم هنا وداخل النص هو تلك اللمسات التي قد وضعها شخص آخر وأصبحت زاوية مهمة قي حين كادت أن تكون مهملة يوما ما.

المبحث الثالث: شعرية التناص (حوارية التاريخي والروائي في الرواية):

[1] حسين منصور العمري , إشكالية التناص"مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا" , دار و مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، ط1 ،2014 , ص 19 .

لا شك في أنّ التداخل والتفاعل بين النصوص, ما يؤدي في نهاية هذا التمازج إلى " الحوارية " التي مثل إليها في هذه الجزئية بحوارية الروائي والتاريخي معا داخل المتن الروائي , حيث يُصبح هذا الأخير محورًا ومركزاً مفتوحاً في بنيته النصّية على النص الآخر, إذ يمكن للتداخل الذي ولده نص "العلامة" أثناء استدعاءه لنصوص ابن خلدون, أن يكوّن شبكة من العلاقات تقوم في أساسها على الكلمة* لأنّها حين تفتح حدودها تمتد لنتقل من مكان مجرّد إلى مكان آخر ذا احتمالات متعددة تكوّن وتخلص في الأخير إلى بناء لوحة فنية جمالية من خلال شبكة التعالقات النصّية وحوارية النصوص عموما.

يمكننا القول أن الرواية كجنس أدبي, أثناء استحضارها لنصوص سابقة, تشتغل ضمن هذا الأساس على ما قد يخلقه النص الروائي المنتج من بنية نصيّة منتجة مسبقا مع إعادة تحويل وبناء في ذاتية المتلقي إلى تواصل أعمق داخل إطار ما يتركه النص.

فالنصوص السابقة وجدت‹‹لتحقيق غايات نصيّة جمالية››[1]. فمن نسج نصه استنادا على مادة تاريخية, كان وعيا منه بقيمة تلك المادة , ‹‹ودورها في تأصيل النص وخلق إستراتيجية جديدة في الإبداع وخصوصية الكتابة››[2] . وأيضا تلك العلاقة بين النص والنص الآخر تؤدي إلى جوهر الامتداد والانفتاح. إنّ صاحبة المدونة (سليمة عذاوري) ترد "الحوارية" إلى ما قد يخلفه التعدد الصوتي في الرواية, إذ أن الرواية المتعددة الصوت تنسجم فيها الأصوات سوية, بحيث لا يمكن لأي صوت كان أن يطغى على حساب الآخر.

(عذاوري) قد لاحظت أثناء دراستها لنص العلامة الروائي أن الكاتب فيها ‹‹قد سمح لأكثر من صوت في الظهور››[3] . وهذا يعني صوت "الأنا" الذي تمثله الشخصية الأساسية أو الشخصيات الروائية ككل داخل الرواية , وصوت " الآخر " الذي يمثله ذلك الجزء من التاريخ . ومن ثم أثناء تتبعي لدراسة صاحبة المدونة قد ارتئ لي طغيان صوت (ابن خلدون) وكلماته في الرواية وهذا طبقا لذلك الالتصاق الواضح والتقاطع النصّي مع كلمات (ابن خلدون) التاريخية. فحتى صاحبة المدونة قد ذكرت بأنّ التقاطعات النصية تلك

(*) و قد أوردت المفاهيم الخاصة بالكلمة و علاقتها بالتناص في مبحث سابق.

[1] – نجاة ذويب , تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية " ديوان الزنج" , لعز الدين المدني , مجلة العلامة العدد الثاني 2016 , ص 99 .

2 – المرجع نفسه , ص 99 .

3 – سليمة عذاوري , شعرية التناص في الرواية العربية , ص 187 .

بين النص الروائي والتاريخي قد شكلت التحاما بينهما, حتى أصبحت هذه الأخيرة جزء من كلمة الشخصية ‹‹وهو الأمر الذي يمنحها الحد الأدنى لحصول تعدد صوتي و حيث إنّ حضور الصوتين معا في الرواية... كافٍ لمنعها عن أحادية الصوت, ... إذ نلاحظ أن التداخل بين نص "العلامة" ونص ابن خلدون التاريخي ولد تعددا لسانيا من حيث إنه جمع بين صوتين على الأقل يتفاعلان مع بعضهما››.[1] هذا معناه أن ذلك التداخل القائم بين النصين لا يمكن له أن يفقد كلمة ابن خلدون ويفرغها من محمولاتها ودلالاتها بل بالعكس هذا ما ذكرته سابقا , فالكلمة كلما غادرت من مكانها أو من حقلها لآخر كلما أضيف لها صوتا جديدا وتوجيها آخر مضاعفا, حيث إن صوتها الجديد لم يفقدها خصوصية النبرة الأولى, بل هذا ما جعلها تكسب خصوصية جديدة بانتمائها للنص اللاّحق .

بعد ما حللت الناقدة رواية " العلامة " وكشفت ما يعتريها من غموض خلصت إلى نتيجة بخصوص هذه البنية المنتجة ألا وهي أنّ ‹‹رواية "العلامة" قامت بقراءة الوضع الغربي على وجه التعميم بفلسفة ابن خلدون التاريخية بالشكل ذاته››[2] وأن الرواية جاءت ‹‹لتقديم صورة ناقدة للواقع بكل أبعاده السلبية والاجتماعية والثقافية›› [3].

ومع هذا يبقى الجنس الروائي ذا صلة بالتاريخ من خلال روابط فنية لا يمكن له أن يتحرر منها, فنص (ابن خلدون) الذي عرضته (العلامة) لم يحدث أي قطيعة مع الجانب الفنّي الذي يتخلّل النص, ثم إنّ كل المتغيرات التي أحدثتها العلامة على النص السابق تبقى ضمن إطار ‹‹قدرة الرواية على الامتصاص والتحويل›› [4] أي أنتجت لغتها الخاصة من لغة مليئة بكلمات الآخرين وهذه هي أهم ميزة يمتاز بها الروائي.

كما يقول سعيد يقطين: ‹‹أنّ النص الروائي وهو يستوعب بنيات نصّية عديدة ومختلفة زمنيا وخطابيا ونوعيا كيف أنّه يُنتجها من جديد, من خلال منحه إياها دلالة وأبعادا

1 – المصدر السابق, ص 188 .

2 – المصدر نفسه , ص 234 .

3 – سليمة عذاوري , المصدر نفسه , ص 213 – 214 .

4 – المصدر السابق, ص 227 .

مختلفة عن التي تكتسبها في سياقها, وهو بذلك يقدّمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بناءه وتكونه››[1] .

هذا ما يجعل من الرواية تخلخل نوعا ما النص الأول وتخضعه لقانون آخر , كما هو الحال عند "العلامة" دائما " كأنموذج "فهي باحت بما لم يبح به التاريخ(*) لأن وكما قالت (صاحبة المدونة) ‹‹الفكرة الأساس في الرواية التي يُريدها الكاتب هي إعادة كتابة التاريخ بشكل مغاير للتاريخ الرسمي العقيم›› [2]. أي لا يعيد استنساخ التاريخ وإنما يطوره بشكل إبداعي آخر ضمن شروط جديدة و وكأن العلامة ارتكزت كبداية على موضوع التاريخ لكن عالجته بطريقة أخرى حديثة.

إذن العلامة تحاورت مع التاريخ عبر ‹‹عبر تماثل الواقع والمتخيل››[3] وهذا ما جعلها تكسب روحاً أخرى تميزها عن الروايات الأحادية الصوت خصوصاً, قد حاورت التاريخ وساءلت بنياته وألغت بعضا من قوانين وشرعت أخرى .

‹‹وفي المتخيل ما يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعا››[4]. فإمكانه أن يعيد كتابة واقع آخر غير الواقع الأصل, فهذا العنصر بالذات ما جعل من رواية "العلامة" عالماً منفتحاً إلى أبعد الحدود .

لكن من الملاحظ أن صاحبة المدونة لم تشير أو تستنطق مصطلح الشعرية من خلال مدونتها وخصوصا تلك المتعلقة بحوارية الروائي والتاريخي داخل الرواية, ولذلك ارتأيت إلى أن أشير إلى معالم الشعرية وهذا من خلال تلك العلاقة بين الروائي والتاريخي انطلاقا من عنصر "التخييل" الذي لم تركز صاحبة المدونة عليه, مع انه ما يخلق تلك الشعرية أو الجمالية.

بعد هذه الجزئية ولو بقلتها نصل إلى ما قد حققه ذلك التحاور بين النص السابق والنص اللاحق, بين التاريخي والروائي , نصل إلى " جوهر التناص "ألا وهو تلك الجمالية

---

1 – سعيد يقطين , انفتاح النص الروائي ,النص والسياق , ص 128.

(*) من حق الكاتب أن يتطفل على حقائق تاريخية و يتمرد عليها ويضيف احتمال ما يجب أن يكون مثلا.

2 – سليمة عذاوري, شعرية التناص , ص 228 , 229 .

3 – المصدر نفسه, ص 235 .

4 –المصدر نفسه, ص235.

أو الشعرية التي أصبحت غاية المبدع أثناء نسجه لنصه انطلاقا من نصوص أخرى وُجدت مُسبقا.

وكأنّ المبدع نظرته الأولى كانت بأنّ ‹‹التناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية››[1]. بل هو من أرقى الوسائل الفنية التي يوظفها المؤلف سواءا روائيا كان أم شاعرا , حتى وصل به الحد أثناء تلك الممارسة التناصية في نصه الجديد, أن يُحي تلك المادة المهملة أو الميتة داخل متنه, وكأنّه يريد من المتلقي أن يُعيد النظر في تلك الزوايا المعتمة , وينبهه إلى ضرورة ما قد خلفته تلك التقاطعات, حتى تستولي تلك " الشعرية التناصية "على ذاكرته تبعا للاستجابة الفنية. ولا ننسى أنّ التناص يبقى وسيلة مهمة للتواصل عموما, فهو يولد تفاعلا مع المبدع وما سبقه ومع النصوص تحاوراً بسبب العملية التناصية, ومع المتلقي والنصوص تلك .

1 – جمال مباركي, التناص وجماليته في الشعر الجزائري, المعاصر, إصدارات رابطة إبداع الثقافية , ص 309 .

خاتـــــمة

الخاتمة

بعد هذه الدراسة والتي حاولنا فيها الإلمام بما يخـص " التناص " كظاهرة عـموماً ومن خلال المدونة خصوصا اتضحت لنا بعض من الاستنتاجات طوال صفحات المدونة ككل, والتي قد أجملها في النقاط التالية:

- توظيف سليمة عذاوري للتناص قليل جدا, لم تهتم به كعلم قائم بذاته, فهي قد قامت باستخدام مصطلحي (الحوارية) عند باختين و (التعالي النصي) عند جيرار جينيت, وهذا انطلاقا مما يخدم دراستها, وكأنها من خلال تطبيقها آليتي التناص على الرواية يجعل منا نستحضر سردية جيرار جينيت نفسه.
- لم تخرج الباحثة بمفهوم خاص بها للتناص فقد كوّنت رؤيتها وفق مرجعيتها المستندة على أهم قطبيه, كما أنها لم تؤسس لرؤية نقدية خاصة بها وبالنسبة للمتلقي كذالك, فمن خلال مدونتها لم تفتح آفاق لدراسات أخرى أو تطلعات مستقبلية(يبقى منغلق أو واقف فقط على متن دراستها فحسب وكأنها وضعت حدودا ضيقة للبحث وحسرتها في حيز لم يفتح المجال للتوسع في الموضوع).
- اكتفت عذاوري في مدونتها النقدية بتتبع التناص بدءاً بالحوارية وصولا إلى التعالي النصي وتطبيقهما على النص الروائي وفق المنهج الإحصائي, فقد قامت برصد جذوره الغربية وتطورها, ثم تطبيقها على نص العلامة حسب الإجراء الجينياتي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

01- سليمة عذاوري – شعرية التناص في الرواية العربية – رؤية للنشر والتوزيع – ط1 , 2012 .

- المراجع باللغة العربية :

1) بشير تاوريريت – الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية – دراسة في الأصول والمفاهيم – عالم الكتب الحديث – إربد الأردن , ط1 , 2010 .

2) بنسالم حمّيش – العلامة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – آفاق عربية , ط 1 , 2003 .

3) جمال مباركي – التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر – إصدارات رابطة إبداع الثقافية – 04 شارع مصطفى بوحيرد – الجزائر .

4) حسن ناظم – مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم – المركز الثقافي العربي – ط 1 , 1994 .

5) حسين منصور العمري – إشكالية التناص مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا , دار و مكتبة الكندي للنشر والتوزيع , ط1 , 2014 .

6) سعيد سلاّم – التناص التراثي – الرواية الجزائرية أنموذجا عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع – إربد الأردن , ط1 , 2010 .

7) سعيد يقطين – قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود – منشورات الاختلاف – دار الأمان الرباط , ط 1 , 2012 .

8) سعيد يقطين , انفتاح النص الروائي النص والسياق , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – المغرب – ط2 , 2001 .

9) صلاح فضل – مناهج النقد المعاصر – دار الآفاق العربية – 55 شارع محمود طلعت من شارع الطبران – مدينة نصر – القاهرة , ط1 , 1997 .

10) عبد الله الغذامي – الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية , نظرية وتطبيق – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء المغرب – ط6 , 2006 .

11) عيساني بالقاسم – التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة – كلمة للنشر والتوزيع – دار الأمان – الرباط , ط1 , 2016 .

12) فيصل درّاج – الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب , ط1 , 2004 .

13) كاظم جهاد – أدونيس منتحلا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها : ما هو التناص ؟ منشورات أفريقيا الشرق – الدار البيضاء , ط2 , 1991 .

14) محمد بوعزة – إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية – دار الأمان – الرباط , ط 1 , 2011 .

15) محمد صابر عبيد – تجلّي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة – دار الأمان الرباط, ط1, 2013.

16) محمد عزّام – النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي – إتحاد الكتاب العرب – دمشق , 2011 .

17) محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء : 42 الشارع الملكي , ص 40064 (الاحباس) , ط1 , 1985 .

18) مسلم حسب حسين – الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها – دار الفكر للنشر والتوزيع – ط1, 2013 .

19) مولاي علي بوخاتم – مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول والامتداد – إتحاد كتاب العرب – دمشق , 2005 .

20) نور الدين الفيلالي – التعالي النصي – مفاهيم وتجليات كلمة للنشر والتوزيع – دار الأمان , ط1 , 2016 .

المراجع المترجمة :

1) تزفيطان تودوروف – الشعرية – ترجمة : شكري المبخوت – ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – ط 1 , 1987 .

2) تزفيطان تودوروف – ميخائيل باختين – المبدأ الحواري – ترجمة فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 2 , 1996 .

3) جيرار جينيت – مدخل لجامع النص – ترجمة عبد الرحمان أيوب – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 1 .

4) علم النص – جوليا كرستيفا – ترجمة فريد الزاهي – دار توبقال – الدار البيضاء – ط 1 , 1991 .

المنتديات :

01- مفهوم التناص – المصطلح والإشكالية – مليكة فريحي – الجزائر – منتدى اللغة العربية على الشبكة العالمية 05/05/2016 01:43 pm

www.ouadnad.net /spip.plus § artide 803@ lang= ar.

المجلات :

1- أحمد بقار – الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج – الاستدعاء والدلالة – مجلة الأثر–جامعة قاصدي مرباح – ورقلة– الجزائر– عدد 2014/01/19.

2 – عبد القادر بوزيدة – فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين – مجلة اللغة والأدب – جامعة الجزائر – عدد 15/ أبريل 2006 .

3 – نجاة ذويب – تفاعل التاريخي مع المسرحي في مسرحية ديوان الزنج لعز الدين المدني.

مجلة العلامة–مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب–جامعة قاصدي مرباح– ورقلة– الجزائر– العدد الثاني 2016 –جدل الإبداع والنقد.

4- نعيمة فرطاس– نظرية التناص والنقد الجديد (جوليا كرستيفا أنموذجا)

مجلة الموقف الأدبي– العدد 434 حزيران 2007 – Maamri ilmi210.yoo7.com/t543=topic.

فهرس المحتويات

مقدمة : .....أ.ب.ج
مدخل: التأسيس المفاهيمي للتناص 5
الفصل الأول:كتاب شعرية التناص في الرواية العربية ل:سليمة عذاوري قراءة في العنوان والمفهوم 14
المبحث الأول : قراءة في كتاب شعرية التناص في الرواية العربية ل:سليمة عذاوري..15
-1العـــنـــــــوان.....15
-2 تقديم المدونة 18
المبحث الثاني : تطور المفهوم من الحوارية إلى التناص.....22
الفصل الثاني: التناص في المدونة: بين المفهوم و المرجعيات 29
المبحث الأول : من الحوارية إلى التناص بحث في المفهوم من خلال المدونة.....30
المبحث الثاني : آليات إشغال التناص في المدونة 44
المبحث الثالث : شعرية التناص (حوارية التاريخي والروائي في الرواية).....55
خاتمة.....60
المصادروالمراجع : 62

ملخص :

تتناول هذه الدراسة موضوع التناص الذي يعد محورا رئيسيا للتفاعل النصي والانفتاح على الآخر، إذ تحمل دراستنا عنوان التناص من خلال كتاب شعرية التناص في الرواية العربية (لسليمة عذاوري) ضمن إشكالية مؤداها: ما هي الرؤية النقدية لسليمة عذاوري في مفهومها للتناص؟ وما هي مرجعياتها في هذا المجال؟ وقد اقتضت الدراسة تقصي ظاهرة التناص بإتباعنا خطوات المنهج التاريخي، تتبع المفهوم وتطوره عبر محطاته الكبرى والاعتماد على آليتي الوصف والتحليل, وقد تعرضنا للمفاهيم النقدية للتناص عند كل من (ميخائيل باختين-جوليا كرستيفا- وجيرار جينيت).

أما الهدف الرئيسي من الدراسة هو تقسيم المنجز النقدي لمفهوم التناص وآلياته عند سليمة عذاوري، حيث توصلنا إلى أن صاحبة المدونة لم تؤسس لرؤية نقدية خاصة بها واكتفائها فقط بتطبيق التصورات الغربية لمفهوم التناص .

الكلمات المفتاحية :

التناص– التفاعل النصي– الانفتاح– الشعرية– الرواية التاريخية- شعرية التناص- التخييل.

Resume

Cette étude porte sur la notion d'intertextualité qui se considère comme l'axe principale de l'interaction textuelle et de l'ouverture sur l'autre .

Le titre de notre étude est ‹‹ l'intertextualité dans le l' œuvre "poétique de l'intertexte dans le roman orabe"de salima adaouri ››‹ il trait Problématique suivante :

Quelles est la vision critique de l'auteur sur la notion de l'intertextualité ?

Quelle sont ses références dans ce domaire?

La nature de la problématique exige l'adoption de la méthode descriptive amelytique qui nous permet de lolayes la notion en question chez bakhtine, julia christiva ,genette.

L'objectif de ce travail est l'évaluation de l'opport critique et de des l'évaluation mécanisme de l'usage de la notion en question chez salima adaouiri.

Le résultat auquel nous somme arrivée est que salima adaouiri n'a pas fondé une vision vritique propre à elle, elle s'est contenteé l'application des la conception occidentale de la motion de l'intertextualité.

Les mot cleés

L'intertextealité-l'interaction-l'ouverture-poétique-roman hestorique-l'imaginaire.

SUMMARY:

This studay progress intertescuality sabeject , which considered ascial to texte interaction and openess to the other , this study she came unadre many questions

Like : what is the vision criticis; for salima adaouri ? And what is the references for this field ?

So , all the problematiqus analysis within « lattice intermingling for novel arab book and this study undre the title " intertesctuality at lattice intertesculity for novel arabe" the study required investigation intertesctuality phenomenon , follow us hestorical approach steps, through its major station, following description and analyis , and we have been exposed to concepts at each :(

bakhtine- christiva – genette) .

Remains the main objective of the stady, division of momentary achivement.

Key words:

Intertexuality – texte interaction – openess to the other – novel hestoric – latitice intermingling – imagination.