

## التناس: الأصول الفلسفية والآفاق النقدية

### حليمة الشيخ<sup>(1)</sup>

حقوق المؤلف سببا في حصر تعالق النصوص في دائرة الأصل والفرع. ولا يخلو مفهوم "الأريسك" (Arabesque) عند "الرومانسيين الألمان" من ممارسة التناس حيث يقوم المفهوم، خاصة كما تجلى عند شليجل (F.Schlegel) بين النكتة (Witz) والسخرية، وكان يصف كتابته بأنها حلقة بحيث يتم عرض الأفكار عن طريق اللف والدوران،<sup>(6)</sup> واعتماد السخرية في "الأريسك" يعود -في رأينا- إلى الازدواجية التي تحققها السخرية، فمن جهة يخضع الخطاب الساحر للشفرات السوسيوثقافية، ومن جهة أخرى ينحرف عنها.

ويبدو أنَّ الدائرة التي انحصرت فيها قراءة القدماء في تراثنا العربي للعلاقات بين النصوص قد شكلها الحرص على حماية حقوق المبدع، حيث حرصوا على إسناد النَّصِّ إلى صاحبه.<sup>(7)</sup> مما أدى إلى أن تشكل قضية "السراقات الأدبية" مبحثا مهما في قراءة النَّصِّ، تناولته كتب الطبقات والتراجم وكتب البلاغة والنقد، واعتنت عناية بالغة بمحصر أنواعها، وهي واعية بصعوبة المهمة، لأن كشف السرقة "باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرِّز، وليس كل من تعرض له أدركه ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله".<sup>(8)</sup>

وإذا كان العرب قد أدركوا أنَّ السرقة لم يسلم منها أي شاعر، فإننا نجد القول فيها ينتعش عند ظهور شاعر مجدد، ولعل هذا سبب كثرة تناول النقاد لشعر أبي نواس وأبي تمام، والمتنبي. وعلى الرغم من كثرة الكتب التي تناولت السراقات، فإنه يصعب علينا تحديد مفهوم دقيق للسرقة؛ ذلك أن نظرة القدماء جمعت بين الرفض والقبول. جاء في كتاب المثل السائر: "وليس في السراقات الشعرية أفتح من هذه السرقة"<sup>(9)</sup> "ذلك من أحسن السراقات"<sup>(10)</sup> "ذلك حسن يكاد يخرج عن حدِّ السرقة".<sup>(11)</sup> وهذه عبارات تشهد على درجة تضارب المواقف حول السرقة. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى تمييز القدماء بين السرقة المذمومة والممدوحة، وبين "المشترك" و"الخاص"، فالمشترك لا يجوز الاتهام فيه بالسرقة، وينضوي تحته ما أسماه بتوارد الخواطر، في حين تبقى السرقة وفقا على ما هو خاص، وهو يمثل عندهم القول المتبوع المخترع.

نخلص من هذا إلى أن النقاد العرب الأقدمين لمسوا طبيعة التعالق بين النصوص من خلال ما أنجزوه في باب السراقات<sup>(12)</sup> التي تحددت صورها عندهم في جانب المعنى. وهو فهم تولد من فكرة الفصل بين الشكل والمعنى، ومن الرؤية المقتضبة التي ينصرف فيها

ظهر مفهوم التناس كما هو معروف لأول مرة على يد الباحثة والناقدة "جوليا كرسيفا" في أبحاثها الأولى التي كتبها بين 1966 و1967، والتي صدرت في مجلتي "Tel Quel" و"Critique" وأعدت نشرها في كتابها "سيموتيك" "Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse" و"نص الرواية" "Le Texte du Roman".

شيدت "كرستيفا" مصطلح التناس بالاعتماد على عملية النحت (Agglutination)، حيث استندت على البادئة اللاتينية "Inter" وهي بادئة يتم اعتمادها كثيرا في توليد المصطلحات في اللغة الفرنسية ومن معانيها: العلاقة المتبادلة، التداخل والتفاعل<sup>(2)</sup> وأضافتها إلى كلمة "Texte" مما أعطاها "Intertextualité".<sup>(\*)</sup>

وإذا كانت الممارسة النصية قديمة في كل الثقافات الإنسانية، فمن الطبيعي أن يكون التناس باعتباره يقوم بوظيفة توضيح الصيرورة التي عن طريقها يمكن لكل نص أن يقرأ بوصفه اندماجا وتحويلا لنص أو مجموعة من النصوص قديما قدم الممارسة النصية ذلك أنه "من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودا مستقلا - فهو يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم، فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي".<sup>(3)</sup>

كان الوعي بهذا التفاعل موجودا منذ القدم عند المبدعين، فهاهو فولتير (Voltaire) (1694-1778) يقول في كتابه رسائل فلسفية (Lettres Philosophiques): "تقريبا، كل شيء هو تقليد (Imitation)". ويعبر عن الفكرة نفسها في صورة مجازية، فيقول: "هناك كتب مثل النار الموجودة في البيوت، نستعيرها من جيراننا لنستخدمها في بيوتنا، ونعيرها بدورنا إلى الآخرين، وهكذا يمتلكها الجميع".<sup>(4)</sup>

كما ألفينا الشاعر "لوتريامون" (Lautreamont) (1846-1870) يقول: "السرقة ضرورية".<sup>(5)</sup> ومن اللافت للنظر أن مفهوم السرقة في الثقافة الغربية لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر الميلادي مع الاعتراف بالملكية الأدبية، والحظر القانوني لإعادة إنتاج النَّصِّ، ذلك بأن عمل الرهبان في القرون الوسطى والمتمثل في إعادة كتابة المخطوطات لم يكن يُعد من باب السرقة؛ حيث يكون النَّصُّ بعد كتابته ملكا لمن يريد. ومن هنا يكون مفهوم الملكية وقانون حماية

مفهوم النَّص إلى البيت الشعري الواحد، مما يعني أن البحث عن الأصل لم يكن يتجاوز الوقفة المتعجلة التي ترصد ذلك الأصل في البيت معزولا عن سياقه، أو في الكلمة الواحدة ممَّا جعل من فعل القراءة عملا تجزئيا للنَّص.

وإذا كان هذا هو شأن الفكر القديم، فإنَّ الفكر الحديث راهن أكثر ما راهن على مساءلة المفاهيم السابقة، كمفهوم الحقيقة والأصل، وغيرها من المفاهيم التي أدت تفكيكها إلى نقد ركائز التفكير الميتافيزيقي، وهو ما انسجم مع فلسفة الاختلاف التي تشكل بناؤها على عاتق كل من نيتشيه وهايدغر ودولوز وفوكر وديريدا.

لقد شهد العصر الحديث مفهوم "الغرب" الحامل للحضارة، والقائم بدور تمدن بقية شعوب العالم، وتعزز المفهوم بالاستعمار وبالسيطرة الاقتصادية والثقافية التي رافقت وترافق الغرب حيثما حل، الأمر الذي أدى إلى الاعتقاد بوجود خصوصية عرقية ثابتة وخالصة من كل مؤثرات خارجية تطف وراءها ووراء قوتها. وعلى بقية الشعوب أن تأخذ بالأسباب نفسها التي أخذ بها الغربيون إن هي أرادت أن ترفع عن نفسها غطاء التأخر وتحلب إليها نور التقدم.

هذا كله أدى إلى ظهور ما يسمى بـ"المركزية الغربية"، ولا يرتبط المفهوم في حقيقته بالعصر الحديث بل تقوم جذوره في الكثير من التصورات التي كانت سائدة عند اليونان كالاعتقاد بالنشأة اليونانية الخالصة للفلسفة حيث "يعود إلى أرسطو القول بأنَّ الفلسفة بدأت على يد طاليس في القرن السادس قبل الميلاد، وفي أيونيا، وبأنها لا تصدر عن أصل خارج هذا المحيط الجغرافي المشبع بالثقافة الإغريقية القديمة، وهي فيما يؤكد هذا القول إنما وجدت تعبيرا عن تصورات الشعب الإغريقي وجملة الظروف السائدة في ذلك العصر، فطاليس والحال هذه أول فيلسوف، وبدء الفلسفة لا يمكن إلاَّ أن يكون في اليونان"<sup>(13)</sup> وهذا التمرکز العرقي، دعمته تمرکزات أخرى تتمثل في تمرکز "اللوغوس" (Logocentrisme) حيث لا يحتاج العقل إلى مركز خارجي يعود إليه، بل هو ينفعل بذاته وتمرکز صوتي (Phonocentrisme) يقوم على الاستغناء بالصوت وتفضيله على الكتابة لأنه هو أيضا يكتفي بذاته ولا يحتاج إلى مرجع خارجي، فهو يوجه علاماته بنفسه عكس الكتابة التي تستعين بوسائط أخرى لتحقيقها ممَّا يجعل منها ممارسة هامشية وثانوية بالقياس إلى الكلام الذي هو انعكاس لحضاب الأب في الذات في حين أنَّ الكتابة هي الابن البائس والضال الخارج عن القانون.<sup>(14)</sup> غير أن قوة هذه التمرکزات في الفكر الغربي، لم تنع عنها موجة الرجِّ والهز التي تعرضت إليها على يد الكثير من الفلاسفة أمثال: نيتشيه وهايدغر وحاك ديريدا وفوكو ودولوز. ونحن إن كنا نزيد الوقوف عند نقد حاك ديريدا

فذلك يعود إلى التأثير الذي مارسه -في رأينا- على مفهوم التناص وهو التأثير الذي مارسه جملة من المفاهيم التي تبناها، نقصد بذلك مفهومه للكتابة والنَّص والأثر والصوت.

اعتمد "ديريدا" في نقده للميتافيزيكا الغربية على إستراتيجية التفكيك (La déconstruction)، واهتمامه بالتفكيك يرجع إلى فترة مبكرة من فكره حين صدرت عام 1967 ثلاثيته المشهورة "الكتابة والاختلاف" (L'écriture et la déférence)، الصوت والظاهرة (La voix et le Phénomène)، وفي الغراماتولوجيا (De la grammatologie) ولكن هذا الاهتمام أصبح فيما بعد يشكل كل أو حل مجال فكره.

يقول "ديريدا" عن ذلك: "لا أتعامل مع النَّص أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس، هناك في كلِّ نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قُوى عمل هي في الوقت نفسه قُوى تفكيك للنَّص، هناك دائما إمكانية لأنَّ تجد في النَّص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه، سواء أعلق الأمر بفرويد أم بهسرل، بمايدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانت، ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج. وإنما الاستقرار أو التَّوضع في البنية غير المتجانسة للنَّص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النَّص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه"<sup>(15)</sup> وضمن هذا المنظور يكون النَّص رافضا لكل منطق يحاول إقامة الحدود واحتواءه في نسق معيَّن ممَّا يعني التصدي لفكرة "الأصل". وعليه يقتضي التفكيك التعدد والتشتت (Dissémination) من خلال خلخلة منطق التمرکزات، الأمر الذي جعل التفكيك يتأسس على الاختلاف وهو المفهوم الذي يتخذ له "ديريدا" صيغة كتابية غير موحدة في اللغة الفرنسية (La déférence) بإبدال حرف (e) بحرف (a) ممَّا يكسب المصطلح الجديد معنى الفعل ومعنى طاقة الفعل التي تمنحه له اللاحقة اللغوية "Lance"<sup>(16)</sup> ويؤدي إلى رفض ميتافيزيكا الحضور وتأسيس قوة التبعر والتشظي والإرجاء في النَّص. ومن هنا وجد "ديريدا" في اللفظة اليونانية (Pharmakon) صورة للكتابة حيث يقول: "يشبه سقراط بالعقار"<sup>(\*)</sup> (فارماكون) النصوص المكتوبة التي جاء بها فيدروس. إن هذا الفارماكون، هذا "العلاج"، هذا "الشراب"، الذي هو في الأوان ذاته سم ودواء، إنما يتسلل من قبل إلى جسم الخطابات"<sup>(17)</sup> يشير الفارماكون إذن، في الوقت ذاته إلى الدواء والسم. وهنا ألفينا "ديريدا" يرى فيه "كل ما يصمد أما كل إجراء فلسفي، متجاوزا إياه، بلانتهاه، بما هو لاهوية، ولا-ماهية، ولا جوهر، ومادا إياه، عبر هذا بالذات، بالضديَّة التي لا تنضب لرصيده، وبافتقاره لكل غور"<sup>(18)</sup> وبهذا يحمل الفارماكون إمكانية إزالة الحدود

القائمة في منطق الثنائيات: مركز/هامش، لوغوس- جنون حضور/غياب، خارج/داخل، نظام/تبعثر، وعي/ لاوعي،...

تقدم لنا كتابات "ديريدا" عن التفكيك رؤية ناقدة للتصور القديم للمركزات في الفكر الغربي وهي الرؤية التي تقوم على طرح التمركزات على بساط البحث وتعرية البنية الأساسية للميتافيزيقا الغربية. هي البنية التي يدعونا "ديريدا" إلى فهمها حينما فكر في اللغة والكتابة. الكتابة التي يقوم مفهومها على اللغة وعلى تجاوزها في الوقت ذاته، وهو تصوّر بناه "ديريدا" من ملاحظة مفادها "أنّ تسمية "لغة" كانت تطلق على كلّ من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة إلخ...وها نحن نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية أو التصويرية أو الإيديوغرافية فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة"، (19) ممّا يعني أنّ الكتابة تشمل عوامل مختلفة وجوانب متباينة أبعد من اللغة، وعليه يتأسس منطق الكتابة، انطلاق من تقويض مفهوم العلامة في تصور "دو سوسير"، ومن ثمّ جاء طرح مفهوم "الغراماتولوجيا" ( La grammatologie) بوصفها علما للنصية ( Science de la textualité) من خلال اعتماد مصطلح (La gramme)، (\*) الذي يعني وحدة الكتابة مستبدلا به مصطلح العلامة (Le signe)، وذلك بحثا عن مصطلح يكون غير قابل للاختزال في التقابل الميتافيزيقي الذي يحمله مصطلح العلامة بحيث تقوم "الغراما" بوصفها اختلافا (Déférence) قابعا في بنية حركية، تتمتع عن كل محاولة لتحديدها وفق منطق حضور/غياب. بل تكون هي لعبة الاختلافات، وجملة الإحالات غير النهائية في نظام الخطاب سواء أكان شفويا أم مكتوبا؛ حيث لا يمكن لأي عنصر أن يشتغل بوصفه علامة دون أن يحيل إلى عنصر آخر في نسيج النص، ممّا يعني أنّ كلّ عنصر يتشكل انطلاقا من "الأثر" (La trace) الذي تتركه فيه بقية العناصر الأخرى، (20) باعتماد لفظة "الغراما"، إذن، أراد "ديريدا" تحرير مصطلح "العلامة" من كلّ المفاهيم التي أثقلت في تاريخ استعماله، وقد حدّد "ديريدا" دور "الغراماتولوجيا" في حوار جمعه بـ"كرستيفا" عام 1968، بقوله: "يجب على الغراماتولوجيا أن تفكك كل ما يربط المفهوم بمعايير النزعة العلمية والأنطولوجية، وبنزعة مركزية العقل ومركزية الصوت". (21)

وبهذا تكون الكتابة هي ممارسة التقويض المسكون بالبحث عن الاختلاف وتحقيق الإرجاء.

آراء أخرى متعاصرة مع آراء "ديريدا"، نريد الوقوف عندها، ونقصد بذلك آراء الفيلسوف الفرنسي "دولوز" (Gilles Deleuze)

(1925-1995) الذي تنضوي فلسفته تحت لواء "الاختلاف"، ومن المواضيع المشتركة بين الفيلسوفين الانشغال بمسألة "الاختلاف"، ونقد خطاب الهوية والوحدة والحضور.

ينطلق "جيل دولوز" في فهمه لكيثونة الكائن من تصور خاص يرى وجود علاقة ارتباط بين "التكرار" و"الاختلاف" في كتابه المهم "الاختلاف والتكرار" (Différence et répétitions) (\*) الذي صدر عام 1968، والعنوان - كما نلاحظ- يحمل مفارقة من خلال الجمع بين الاختلاف والتكرار، ويتمثل وجه المفارقة في كون التكرار، هو إعادة الشيء في صورة ما سبق، في حين يمثل الاختلاف التميز والجديد غير أنّ "دولوز" يذهب إلى أنّ التكرار هو منطق الحياة التي تأخذ على عاتقها تحقيق تعايش كلّ أشكال التكرار في فضاء يوزع فيه الاختلاف، (22) مما يعني أنّ الاختلاف ليس ظاهرة، وإنما يحقق وجود أي معطى من المعطيات (23).

ومن هنا تتقاطع في كتاب "الاختلاف والتكرار" إشكالات التكرار بين الفلسفة والأدب وعلوم الإنسان عامة، من منظور يفهم التكرار فهما مغايرا لما كان سائدا. فالتكرار في منظور "دولوز" ليس هو التشابه والتماثل وإنما هو اختلاف حيث كلّ ما يتكرر يحمل في ذاته عنصرا مختلفا في أكثر أشكال التكرار ميكانيكية.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ التكرار عند "دولوز" يرتبط بمفهومين آخرين هما (Déterritorialisation) و (Plan d'immanence)، يشير المفهوم الأوّل إلى مفارقة أرض المؤلف والمتعارف عليه لاختراق آفاق جديدة ممّا يحقق فكر الترحال، ومفهوم (Déterritorialisation) ليس غاية في ذاته بحيث لا يتحقق إلاّ بوجود مفهوم آخر (Reterritorialisation) أي أنّ الفكر يستعيد أرضه الأولى ولكن تحت صيغ جديدة حيث تتم استعادة الأرض تحت شروط صورة جديدة للفكر.

وينتظم كل من مفهوم (Déterritorialisation) ومفهوم (Reterritorialisation) وفق تكرار معين حيث يظهر الشيء ويعود للظهور أي أنه يتكرر وفق الاختلاف ( Répétition de la Différence)، والتواتر بين المفهومين من شأنه أن يوفر فحصا للتكرار. ومن أجل ذلك كانت مناقشة المفهومين هي عصب العلاقة بين التكرار والاختلاف (24). وخاصية التعالق بوجه ما، هي هيئة مقوّمة للمعرفة بحيث تشكل هذه العلاقة الجدلية بين المفهومين مسطح المحايثة (Plan d'Immanence) الذي ليس إلاّ صورة الفكر الذي تتنازه حركات اللامتناهي في عودته إلى ذاته، وعليه يكون "سطح المحايثة" هو مكان الاستعادة والعود الأبدي". (25)

هكذا يغدو التكرار قوة (Puissance) تسكن الاختلاف ورغم محايتها تفتح على اللامتناهي، ومنه تكون الكتابة ارتحالا دائما لاكتشاف المتعدد والمغاير والمختلف، وهكذا كان النص الدولوزي في أساسه دعوة للتناص وممارسة له.

ولا ينفصل هذا الطرح عن تأثير فلسفة "نيتشيه" (Nietzsche) (1844-1900) " وبديهي أن الفلسفة الحديثة في جزء كبير منها، عاشت ولا زالت تعيش على نيتشيه"،<sup>(26)</sup> كما أن تأثيره وصل إلى قطاعات فكرية أخرى، مثل الأدب حيث أنه ألهم بأفكاره الكثير من الشعراء والكتاب. وفي هذا الإطار يقول "فليب سولرس" (Philippe Sollers): "لم يكن ممكنا بالنسبة لي أن أكتب Paradis, Femmes portrait d'un joueur, le cœur absolu, les folies française, le lys d'or, la fête à Venise" (\*) لو لا شعوري الدائم بيد "نيتشيه"، المتحررة، النشطة، الوحشية، والرحيمة، تحوم من حولي".<sup>(27)</sup>

وخاصة قوله "بالعودة الأبدية" (L'éternel Retour)، وهي الفكرة التي يتجلى من خلالها الوجود كله بوصفه صيرورة، تنظم في حركة دائرية تكرر نفسها باستمرار داخل عناصرها المحسدة لها. ولا ينبغي فهم العودة على أنها هي ما لا يشكل الاختلاف،<sup>(28)</sup> لأن ما يعود، يعود وهو محمّل بما يجعله مختلفا عن سابقه، وهو ما حاول "نيتشيه" تحقيقه في نصوصه عن طريق رفض المصالحة مع الأفكار المسبقة والمألوفة، وهجر كل مسألة تفقد عذريتها وفتنتها وسرّها، والبحث المستمر عن المختلف ممّا دفع بـ"ستيفان زويغ"<sup>(29)</sup> إلى وصفه بأنه "دون جوان المعرفة" (Le Dou Juan de la connaissance)،<sup>(30)</sup> ذلك بأن "نيتشيه" كان يرفض البقاء عند حدود المؤلف والمعروف، وقد جسّد ذلك في إعلانه "موت الإله"، وهي العبارة التي يمكن فهمها على أنها تمثل تلخيصا لموقفه الشخصي في الإلحاد كما يمكن الأخذ بفهم "هايدغر" على أنها رفض للميتافيزيقية وللمثل وللعالم الآخر بكل صورته الفلسفية.<sup>(31)</sup>

وينبغي التذكير أن فلسفة "نيتشيه" بالرغم من كل ما تدعيه فهي شديدة الصلة بالفلسفة اليونانية، فلا يمكننا أن نتحدث عن فكرة "العودة الأبدية" دون أن نفكر بالفيلسوف اليوناني "هيراقلطس".<sup>(32)</sup> وبمفهومه للصيرورة وللوجود الذي هو عبارة عن صراع أبدي من خلال "النار المشتعلة أبدا" التي تجعل كل شيء، لا يحيا إلى ليموت، ولا يموت إلا ليحيا من جديد أي أن الوجود موجود في صيرورة كل ثبات واستقرار ممّا يجعل منها وعيا بالتماثل وبالاختلاف، بالوجود وبالعدم، بالحضور وبالغياب.<sup>(33)</sup> وهذا السبق في القول بالصيرورة هو الذي جعل "هيغل" بمجده بقوله: "إنه لأمر عظيم الأهمية أن يكون

(هيراقلطس) قد أدرك أن الوجود واللاموجود هما مجرد تجريدات لا حقيقة لها، وأن الحقيقة الأولى هي فقط الصيرورة".<sup>(34)</sup>

كما يرتبط مفهوم "التناص" - في نظرنا - بفلسفة "كانط" (1724-1804) الذي كان يرى أن كل المواد تتواجد في حركة متبادلة (Action Réciproque)،<sup>(35)</sup> وفكرة التفاعل هذه تعود في أصلها إلى الفيلسوف الألماني "كريستيان وولف" (Christian Wolf) (1679-1754) الذي كان يرى أنه لا ينبغي البحث عن عقلانية العالم في إطار مركب عام، ولكن ينبغي البحث عنها في إطار تفاعل سبي (Interaction causale) وفي إطار ترابط متبادل للعناصر المختلفة.<sup>(36)</sup>

ولا بجانب الصواب إذا قلنا إن مفهوم "التناص" لا يخلو من أثر نظرية التطور التي فسر بها "داروين" (1809-1882) أصل الأنواع معتقدا أن الإنسان ليس سوى حيوان آخر من فصيلة القردة العليا غير أنه أكثر تطورا منها،<sup>(37)</sup> و"داروين" نفسه كان قد سبقه "سبنسر" (Spencer) (1820-1903) بالقول بالتطور والانحلال حيث كل صور الحياة تتبدد باستمرار من داخلها أو بفعل عوامل خارجية.<sup>(38)</sup> وبهذا يتبين لنا أن "التناص"، في أصوله المعرفية يمتد إلى الفلسفة اليونانية، وإلى مختلف مجالات المعرفة التي عرفها الفكر الغربي، والتي اعتمدت النظرة الدينامية أو الحركية لفهم الكون والوجود بصفة عامة. وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول إن مقولة التناص هي استجابة للأساس المعرفي الذي أنتجها وأن "جوليا كرسيفا" هي وليدة "ابستمية" معينة أفرزها الفكر الغربي في القرن العشرين.

ومن الطبيعي أن ينتقل صدى تلك الرؤية وتلك المسألة إلى الدرس النقدي الذي كَفَّ أن يكون بحثا في أصل النص، وأصبح بحثا في تعلق النصوص فيما بينها وحتى يتأتى لنا الفهم الجيد لمفهوم التناص، سنحاول الاقتراب من ينايعة الأولى التي أسهمت في تشكيله. وإذا كان جدير بنا أن نبحث عن جذور المصطلح وتطوره قبل أن تشيّد "كرستيفا" ويذيع انتشاره، فإننا لا محالة، واجدون تلك الجذور عند الشكلايين الروس، وإن لم ترق تصوراتهم إلى مستوى النظرية حيث يشير "شلوفسكي" إلى ذلك بقوله: "إن العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وبمساعدة الترابطات التي تقيمها بواسطة ليس فقط المعارضة "Pastiche" ولكن كل عمل فني يخلق موازيا أو معارضا لنموذج ما، إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، الذي قد فقد صفته الجمالية".<sup>(39)</sup>

من اللافت للنظر أن نجد "شلوفسكي" هنا يشير إلى مسألة نشأة العمل الفني، حيث يتم الإبداع من خلال وجود نموذج سابق، عن طريق مسلكين:

1. التقليد.

2. المعارضة.

وهي الفكرة نفسها التي تعرض إليها "تينيانوف" (J.Tynianov) (1894-1943) في كتابه عن "دوستوفسكي وغوغول" عام 1921، وهو الكتاب الذي بحث فيه مسألة المعارضة بوصفها نسقا أسلوبيا، وطريقة الاستعارة التي قد تحدث بين مختلف المدارس الأدبية، ومثل لذلك بمعارضة "دوستوفسكي لغوغول"،<sup>(40)</sup> وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أصالة ظاهرة استعارة الأعمال الفنية من بعضها البعض حتى لتبدو هذه الاستعارة كقانون لوجود العمل ذاته، وقد يكون هذا هو القانون الذي كان يقصده "شلوفسكي" في افتخاره بأولية الاكتشاف حيث يقول: "هناك قانون كنت أنا أعرف أوّل من صاغه، وهذا القانون هو أنّ التركيبة في تاريخ الفن لا تنتقل من الأب إلى الابن وإنما تنتقل من العم إلى ابن الأخ".<sup>(41)</sup>

الأعمال الفنية إذن، تستعير من بعضها البعض لتحديد نفسها، ولخرق المعيار الجمالي السائد. وعلى الرغم من أن "شلوفسكي" يفخر بنفسه في اكتشاف القانون الذي تحيا به الأعمال الفنية، فإننا نجد يدعم قوله برأي الناقد الفرنسي "ف.برونتيير" (1845-1906) (F. Brunetière) الذي يقول: "من بين كل المؤثرات التي تؤثر في تاريخ أدب ما فإنّ المؤثر الأساسي هو أثر الأعمال الأدبية على أعمال أخرى".<sup>(42)</sup> ولم يكن "شلوفسكي" ليتأثر بـ"برونتيير" لولا اهتمام الشكلايين الروس بمسألة التطور الأدبي التي خاضوا فيها كثيرا. وقد يكون هذا هو السبب نفسه الذي أدى بجان موركافسكي (1891-1975) -الذي تبلورت نظريته للعمل الفني ضمن التاريخ الأدبي- إلى القول: "إن إطار الذي يشكل الوعي الفردي يتكون من محتويات تنتمي إلى الوعي الاجتماعي، وذلك حتى في أكثر طبقات الوعي عمقا".<sup>(43)</sup> وإذا كان "شلوفسكي" أوّل من أشار إلى ظاهرة التداخل، فإنّ الإيمان بضرورة دراسة النصّ الأدبي في علاقته بنصوص أخرى سرعان ما انتشر بين الشكلايين الروس جميعا،<sup>(\*)</sup> ويتضح ذلك في صيغة الجمع التي استخدمها "بوريس إيكينباوم" (Eikhenbaum) (1896-1959) في مقاله المنشور عام 1925، حيث يقول: "لقد اكتشفنا أن العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة، وأنّ شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته".<sup>(44)</sup>

والأدب الروسي دليل على ذلك في رأيهم "فغنائية بوشكين انبثقت، كما كانوا يقولون من الألبومات المنظومة المسماة "الشعر الهارب"، وكذلك شعر نكرزوف المليئ بالعبارات الثرية و"العامية" مدين بجزء من حمولته وهياكله الإيقاعية ومعجمه للكتابة الصحفية والفودفيل".<sup>(45)</sup>

يتضح من هنا، أن التفات الشكلايين الروس إلى ظاهرة التناس، قد تم في سياق دراسة التطور الأدبي، وسيرورة ذلك التطور ذاته، ودراسة حركية الأشكال الأدبية، وإذا ما مثلت هذه الأفكار الإرهاسات الأولى المشكّلة لمفهوم التناس، فإنّ المصطلح النقدي الذي يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي لمفهوم التناس هو الذي قدمه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" ((Mikhail Bakhtine) (1895-1975))، ونقصد به مصطلح الحوارية "Dialogique"، وإذا كان باختين قد اهتم بمجالات معرفية مختلفة مثل اللسانيات والأدب والفلسفة، فإنّ الحوارية هي الموضوع المهيم لديه رغم اتساع وتنوع دراساته، ولذا نجد "تودوروف" حين أراد أن يعرف المحيط الثقافي الفرنسي بباختين، عنون كتابه بـ: ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية (Mikhail Bakhtine : Le Principe dialogique)، وكون الحوارية تشكل مبدأ قائما بذاته في فكر "باختين" يعود إلى طبيعة الملفوظ اللغوي الذي يفترض وجود متكلم ومخاطب مما يعني أن كل خطاب لا يمكن إلا أن يكون حوارا، ويتربّ عن هذا، تصور اللغة بوصفها نتاج الحياة الاجتماعية، ممّا يؤدي إلى قابليتها للتحويل المستمر، ذلك أن أنماط الملفوظات، تتمخض عن التواصل الشفوي الذي يعود إلى مختلف أنماط التواصل الاجتماعي.

استعمل "باختين" بعض المصطلحات: تعددية الأصوات (Polyphonie)، وتعددية اللغات (Plurilinguistique) التي ترتبط بالمحيط الاجتماعي، وقد كان باختين أول من أرسى قواعد مقولة الرواية المتعددة الأصوات (Roman Polyphonique) من خلال دراسته للخطاب السردي عند "دوستوفسكي" و"رابلية"، حيث لاحظ ثلاث درجات للحوارية".<sup>(46)</sup>

- الحضور الممتلئ (Présence Pleine): حيث يكون الحوار ظاهرا للعيان.

- حضور خطاب الآخر دون أن تدل عليه إشارة مادية ولكنه موجود بوصفه ينتمي إلى الذاكرة الجماعية، وهو ما يمثل المعارضة الساخرة (La parodie)، وبين الدرجتين هناك ما يسميه بـ"التهجين" (Hybridation)، وهو يريد به المزج داخل الملفوظ الواحد بين لغتين وأسلوبين ومطّين للكلام، ومن هنا، تكون الحوارية هي انبناء النصّ بوصفه تأثيرا متبادلا لمجموعة من أشكال الوعي وليس بوصفه

والمشاهد السوقية المبتذلة والمبالغة الفنية إلى جانب النكتة والمحاكاة الساحرة، مما يجعل الرواية في كليتها تحمينا، ويصبح النص عبارة عن "جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات، وتستنفد طاقتها في تصادمها". (52) ولذلك يتم تقديم الشخصيات عند "دوستوفسكي" على أنها وعي الآخر، وليست مجرد موضوع خاص بوعي الكاتب. كما تجلت هذه الحوارية عند كاتب آخر، وفي ثقافة أخرى وهو "رايبليه"، (53) الذي تمثل أعماله من منظور باختين، التظاهرات الدقيقة والعميقة والأكثر أصالة في الثقافة الأوربية، وذلك لارتكازها على الثقافة الشعبية. وعليه يرى "باختين" أنه من بين مساوئ النقد الحديث تعويله في فهم الأدب على الثقافة الرسمية وإهمال الثقافة الشعبية التي كانت لها رؤيتها الخاصة للعالم، وأشكالها الخاصة أيضا في التعبير. (54)

ويعود تركيز "باختين" في توضيح مفهوم الحوارية على الرواية إلى مرونة جنس الرواية الذي يسمح باختراق أجناس تعبيرية أخرى له، سواء أكانت هذه الأجناس أدبية أم غير أدبية مثل النصوص الدينية والعلمية مما يساعد على إزالة الحدود بين خطاب الذات وخطاب الآخر. (55)

ويتبين لنا من هذا كله أن أول مرتكز للحوارية هو التسليم بعدم وحدة الذات، التي تكون دائما نتيجة لصوت الآخر فيها أي أن الذات المركبة في طبيعتها هي التي تؤدي من جهة إلى كسر هوية دلالة الكلمة بوصفها وحدة لسانية، كما تؤدي من جهة ثانية إلى شرح الهوية الإيديولوجية للخطاب الذي ليس حاملا لأيديولوجية واحدة، وإنما هو مشهد لإيديولوجيات مختلفة تتصادم فيما بينها، مما يجعل الكلمة دائما مأهولة بأصداء الاستعمالات السابقة، وبالتالي لا تكون الذات مالكة لخطابها، وإنما يكون ذلك الخطاب موزعا في أصوات ذات هي نفسها متعدّدة.

وقد تمت هذه التأملات في توجه جديد، سعى "باختين" إلى تأسيسه وأطلق عليه تسمية *Mitalingvistika* أي *Métalinguistique* وهو ما يترجم في العربية بـ"اللسانيات الواصفة" وهي العلم الذي يستعمل اللغة موضوعا وأداة للوصف في الوقت ذاته (56). وهو ما مثل الرهان الأساسي الذي راهن عليه باختين في أبحاثه عن الحوارية وتعدد الأصوات. وبهذا تكون *Mitalingvistika* هي دراسة التواصل الحوارية، ودراسة اللغة أثناء الاستعمال بوصفها ظاهرة ملموسة وحية (57).

وهو المصطلح الذي لا يلائم تصور "باختين" الذي كان يريد لهذا العلم أن يأخذ على عاتقه الاهتمام باللغة في كليتها الملموسة والحية، وليس اللغة بوصفها موضوعا خاصا باللسانيات، ثم تحديده عن طريق تجريد عدد من جوانب الحياة المملوءة للكلمة (58) مما يجعل هذا

وعيا واحدا، وبالتالي يكون الأساس في الحوارية هو ما يحدث بين مختلف أشكال الوعي، وهو الأمر الذي يتحقق عن طريق ما يسميه "باختين" بالأسلبة (*Stylisation*) من خلال الاعتماد على التنوع الأسلوبي الذي يرفض الوحدة الأسلوبية، ويتبنى فكرة التهجين التي تحد من الحدود القائمة بين الشعر والنثر، وبين الجد والهزل، من منطلق كون ظهور الملفوظ يرتبط بلحظة تاريخية معينة. ووسط اجتماعي محدد مما يؤدي إلى دخوله محيط الخيوط الحوارية التي تكون قد نسجها الوعي الاجتماعي والإيديولوجي، وعليه يكون التوجه الحوارية للخطاب مسألة طبيعية، وظاهرة مميزة له، فما من خطاب إلا ويلتقي بخطاب الغير في الدروب التي تقوده نحو موضوعه، ولا يمكن لأي خطاب سواء أكان يوميا أم بلاغيا أم علميا أن يتموقع خارج المعروف أو الرأي العام أو خارج "الذي سبق قوله، فوحده آدم الأسطوري اقتحم بكلامه الأول علما بكرا". (47)

وشمولية "الحوارية" عند "باختين" مردها أولا تصوره للإنسان، وهو التصور القائم على استحالة وجود الإنسان خارج العلاقة التي تربطه بالآخر. وثانيا أن اللغة التي تظهر أتمّا واحدة، هي في كنهها لغات متعددة، ووحدها ما هي إلا وحدة، النظام النحوي في حين أتمّا في حقيقتها لغات متنوعة، تشكلها الحياة الاجتماعية والسيروية التاريخية (48).

تعود جذور "الحوارية" وفق منظور باختين، إلى الحوار السقراطي (*Dialogue Socratique*) الذي لا يعترف بامتلاك الحقيقة الجاهزة بل تولد الحقيقة من خلال بحث مجموعة من الناس أي أن الحقيقة هي وليدة تواصل حوارية (*La communication Dialogique*)، وهناك إلى جانب الحوار السقراطي "المحاثية المينيبيية" (*La Satire Minippée*)، نسبة إلى الفيلسوف (*Ménippé de Gadare*) من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد- وهي نوع أدبي يمزج بين الشعر والنثر والرسائل والأقوال الخطابية وندوات المناقشة، مشبع بالروح الكرنفالية من خلال خرقه لكل ما هو مألوف واختباره واستفزازه للحقيقة. البطل فيه خرافي وتاريخي في الوقت ذاته. من أهم خصائصها التركيز على عنصر الإضحاك، وهذه العناصر مجتمعة تخلق التعددية. (49)

وهذه الجذور هي التي تأسست عليها "الحوارية" في تاريخ الرواية الأوروبية كما تجلت على يد "دوستوفسكي". (50) والذي يعده باختين خالق الرواية المتعددة الأصوات (*Roman Polyphonique*). (51) وهي الرواية التي تنبني بوصفها تأثيرا متبادلا لمجموعة من أشكال الوعي المتعارضة في كيان في متكامل، يقوم على تنوع المواد. حيث استطاع "دوستوفسكي" أن يؤلف بين الأناجيل

العلم الجديد يأخذ من اللسانيات دون أن يقف عند حدودها، وحدود مقولات اللغة.

ولهذه الأسباب ذهب "كرستيفا" في تقديمها لترجمة شعرية "دوستوفسكي" إلى ترجمة المصطلح بـ "Translinguistique" وهي الترجمة التي أخذت بها "Isabelle Kolitcheff" وأخذ بها أيضا "تودوروف" (59) في حين لم ينتبه "Guy Verret" في سياق ترجمته للكتاب نفسه واستخدم مصطلح "Métalinguistique" (60). ومما تجدر الإشارة إليه أن "باختين"، وضع في مقابل الحوارية، المونولوجية التي تجلت على أيدي الكتاب المونولوجيين ("Ecrivains Monologuistes) أمثال "تولستوي (Tolstoï) وبيسكي (Pisseki) وليسكوف (Lesskov)، وغيرهم، وتقوم المونولوجية من منطلق أن كل الأفكار المعلن عنها تتأسس في وحدة وهي الكاتب الذي يقدم عالمه الموضوعي من حيث علاقته بوعي البطل (61).

ومن شأن هذا التقسيم أن يسلب مفهوم "الحوارية" الدقة التي ينبغي أن يتوفر عليها المصطلح وهو ما سبق أن أشار إليه "تودوروف" (62) و"غريماس" (63) غير أن هذا لن يمنع المفهوم من التغلغل والتأثير في الحقل الأدبي إلى درجة يصبح معها أساسا من أسس الدرس النقدي وقد كان باختين واعيا بعظمة الاكتشاف الذي توصل إليه، حيث يقول في خاتمة دراسته حوارية "دوستوفسكي": "إننا نعتبر الرواية المتعددة الأصوات خطوة عظيمة إلى أمام، لا بالنسبة إلى جميع الأجناس التي تطوّرت في إطار الرواية، بل حتى بالنسبة لتطور الفكر الجمالي بصفة عامة" (64).

لقد تناولت بعد ذلك "جوليا كرسيفا" التناص في أبحاثها من خلال الإحالة إلى "باختين" والإشادة بفكره، إذ تعتبره يمثل "ما بعد الشكلائية الروسية" (Un post-formaliste)، وترتبط معرفتها المبكرة بباختين بثقافتها الشرقية، حيث كان "باختين" معروفا بين أوساط المثقفين في صوفيا (بلغاريا) ودول شرق أوروبا، في حين كان مجهولا في باريس، وفي بلدان أوروبا الغربية. وهي تعتر بكونها أول من عرّف به وبفكره في فرنسا، ثم انتقلت تلك المعرفة إلى إيطاليا وإسبانيا وإنكلترا وألمانيا والقارة الأمريكية (65). وبإضافتنا نحن للعالم العربي، تكون "كرستيفا" قد أوصلت صوت "باختين" إلى كل العالم.

لقد كان تعريفها بباختين هو أول بحث تقدمت به في إحدى الحلقات الدراسية التي كان يديرها "رولان بارت" في مدرسة الدراسات العليا بباريس (Ecole des Hautes Etudes)، بطلب من رولان بارت نفسه، ومن جيران جينيت (66) ولا بدّ هنا من أن نشير إلى أن اهتمامها بباختين منذ بحوثها الأولى ارتبط عندها بطموحها إلى شق طريق جديد في صلب البنية، وفتح نسقها المغلق، وهو الطموح الذي

غدّاه عندها "باختين" بتجاوزه لمنظور الشكلائية الروسية حيث مثل عندها "واحدا من الأحداث الأكثر تأثيرا وواحدة من المحاولات الأكثر قوة لتجاوز هذه المدرسة" (67).

وأهمية "باختين" بالنسبة لكرستيفا تتمثل في فهمه لحركية البنية الأدبية التي ليست ساكنة في علاقتها ببنية أخرى، وهي الفكرة التي يتولد عنها تقاطع مساحات نصية مختلفة، وحوار بين كتابات عديدة، بين النصّ وصاحبه من جهة، وبين المتلقي والسياق الثقافي الراهن أوالسابق من جهة ثانية (Contexte culturel actuel ou antérieur) (38).

وانطلاقا من اعتبار "باختين" الكلمة كأصغر وحدة في البنية، وحصره، النصّ داخل التاريخ، وداخل المجتمع من منظور يجعلهما نصّين يقرأهما الكاتب، وينصهر فيهما لإعادة كتابتهما، (69) سعت "كرستيفا" إلى إدخال مفهوم التناص في ما بعد البنية الفرنسية (Le post structuralisme français) وذلك من خلال إدماج التاريخ في النصّ، والنظر إلى النصّ على أنه لغة تتجها ذات في سياق يربط النصّ بنصوص أخرى، ويخرجه من نسقه المحيث إلى إطار أوسع هو تاريخ النصوص وتاريخ العقليات (Histoires des Mentalités).

تُعرف "كرستيفا" التناص بقولها: "ففي قضاء النصّ تقاطع ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى" (70) وهو "يتأسس كفسيفساء من الإستشهادات (Mosaïque de Citation) (71). النصّ إذن، يتداخل مع نصوص أخرى، ولا يتحقق فعل الكتابة إلاّ تحت سلطة كتابات مختلفة، قديمة وحديثة، سواء أكان ذلك بوعي من الناص أم بغير وعي منه، إذ لا مناص له من أن يقرأ قبل أن يكتب، ولا بد أن يتشرب آثار تلك القراءة في نفسه وعقله، الأمر الذي يجعل المبدعين شركاء في الفكر وفي اللغة، يتشرب بعضهم من بعض.

#### الهوامش:

1. أستاذة بكلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران.
2. Le petit Robert, Tome I, Paris, le Robert, 1984, intempérant
- \* من هنا شاع هذا المصطلح في اللغة العربية تحت أسماء كثيرة تحمل دلالة التفاعل مثل التداخل النصي، والتناص أو التناصية، ولعلّ هيمنة كلمة التناصية في اللغة العربية على بقية المصطلحات الأخرى متأية من أن هذا المقابل العربي يخضع لخصائص المصطلح المتمثلة في الدقة والاختصار.
3. ترفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة مجموعة من المترجمين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992، ص41
4. Alain Duchesse et Thierry la Gay, Petite Fabrique de Littérature, Magnard, 1993, P.16

يمكننا أن نأخذ صورة عن التفاعل الذي يتحدث عنه فولتير في نصه التالي :

Par votre humeur, le monde est gouverné

- \* يترجم بعض الباحثين العرب الفاروماكون بالعقار حيث تشير اللفظة -حسب ما ورد في لسان العرب- إلى الدواء بفتح العين وإلى السم بضمها.
17. جاك ديريدا، "صيدلية أفلاطون، ص 21.
18. المرجع نفسه، ص 22.
19. "جاك ديريدا"، الكتابة والاختلاف، ص 107.
- يترجم كاظم جهاد هذا المصطلح بـ"الكتابة".
20. Jacques Derrida, Position, Entretiens avec Henri Rousse, Julia Kristeva, Jean Louis Houderkine, Guy Scarpetta, Paris, Edition de Minuit, 1972, P. 37.38.
21. Jacques Derrida, Position, P. 48.
- Gilles Deleuze, Différence et Répétition, Paris, PUF, \* 4e Edition, 1981, P.02.
22. Ibid., P. 286.
23. Stefan le Clerc et Armand Villari, Répétition, In Groupe de chercheur sous la direction de Robert Sasso et Armand Villari, Le vocabulaire de Gilles Deleuze, les cahiers de Noesis -N° 03, Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.P.301.302.
24. يمثل الكتاب محطة أساسية في فلسفة "دولوز" الخاصة حيث كانت أعماله السابقة عبارة عن دراسات في تاريخ الفلسفة، تعرض فيها لكبار الفلاسفة أمثال كنت (Kant) -سبينوزا (Spinoza) - هيوم (Hume) - نيتشه (Nietzsche) = برغسون (Bergson) وغيرهم، وهذا الكتاب في أصله أطروحة جامعية نال بها "دولوز" شهادة "الدكتوراه" في الفلسفة من جامعة السوربون عام 1968. وهذا الكتاب إذن، رسالة عالقة بتكون الإشكالية الفلسفية لصاحبه.
25. Maurice Elie et Armand Villani, Plan d'immanence, P. 274, In Le vocabulaire de Gilles Deleuze.
26. جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 02، 2001، ص 05.
- \* هذه عناوين لروايات فيليب سولرس.
27. Philippe Sollers « La grande école du goût », Magazine littéraire, Hors série, N°03, 2001.
28. المرجع نفسه، ص 242.
29. Stefan Zweig : كاتب ألماني، ولد في عام 1881، وتوفي متحرراً في 22 فبراير 1942، احتجاجاً على انتصارات النازية، كتب في مجالات مختلفة ومن رواياته المشهورة : ( Le joueur d'Echecs ) - ( La confusion des sentiments )
30. Stefan Zweig, Nietzsche-le combat avec le démon, Trad. de l'allemand par A. Halla et O. Bournac, Paris, Editions Stock, 3<sup>e</sup> éditions, 1993, P. 47-57.
31. فؤاد زكريا، نيتشه، مصر، دار المعارف، ط 2، ص 45.
32. هيرافيلطس (540 ق.م-475 ق.م): فيلسوف يوناني، ترك كتاباً في شكل شذرات (Fragments) مقسّم إلى أقسام : الكون- الفلسفة- الدين. يلقب بفيلسوف الصيرورة، تمتد فلسفته إلى الذين سبقوه: طاليس (Thalès) (624-546 ق.م): يرى أن جميع الموجودات قد صدرت عن (Physis) أي عن مادة نباتية أولية رطبة، ولدت من الماء المحض الذي يروي الأرض، والذي عنه تصدر انطلاقاً من البحر، السحب والبحار والأمطار، ممّا أدى به إلى القول إن الماء هو أصل الأشياء. أنكسيمندرس (Anoscimandre) (610-547 ق.م) وهو

Vos seuls airs font le calme et l'orage

Vous vous riez de me voir confirmé

Loin de la cour au fond de mon village.

وهذا تحويل لقول الشاعر فرنسوا مينار ( François Maynard ) ( 1646- ) ((1582

Par votre humeur l'état est gouverné

Vos seuls airs font le calme et l'orage

Et vous riez de me voir confirmé

Lion de la cour dans mon petit village.

وليس يخفى التشابه الكبير بين القولين.

5. Ibid., P. 13.

6. Françoise Susini, l'écriture Fragmentaire, définition et Enjeux, Anastopoulos, PUF, 01<sup>e</sup> éd, 1977, P. 217-219.

7. قد يكون لعلوم الحديث التي تشدد في التثبت من صحة النص أثر في توجيه قراءة النقاد.

8. علي بن عزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط 03، ص 183

9. - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، بيروت، المطبعة المصرية، 1990، ج 2، ص 359.

10. المرجع نفسه، ص 368.

11. المرجع نفسه، ص 369.

12. ميز العرب القدامى بين أصناف مختلفة من السرقعة، ويتضح ذلك في قول ابن رشيق: "...والاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن أدعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال "متنحل" إلا لمن ادعى شعراً لغيره وهو يقول الشعر، وإمّا إن كان لا يقول الشعر فهو مدّغ غير متنحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والخصب، (...) فإن أخذ هبة فتلك المرادفة، ويقال: الاسترفاد، فإن كانت السرقعة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضاً التسخ، فإن تساوي المعطيات دون اللفظ وخفي الأخذ فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا هو الإلمام، فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس، ويسمى أيضاً نقل المعنى، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كُلمة لفظة ضدها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشاعر لم يسمح بقول الآخر - وكانا في عصر واحد- فتلك المواردة، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب، ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر، وسوء الاتباع، وتقصير الأخذ عن المأخوذ منه".

ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر وتحصيله، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط 02، 2006، المجلد الثاني ص 541.

13. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية- إشكالية التكوين والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط 01، 1997، ص 213.

14. جاك ديريدا، صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، تونس، دار الجنون، 1998، ص 65 - 69 - 70 - 106 - 107.

15. كاظم جهاد، في الاستنطاق والتفكيك، حوار مع جاك ديريدا: جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقدم محمد علال سينا، الدار البيضاء، دار تويقال، ط 01، 1988، ص 48.

16. كاظم جهاد، مقدمة كتاب: الكتابة والاختلاف، ص 31.

50. Fiodor Mickhailovitch Dostoïevski (1812-1881) كاتب روسي، من أعماله: الجريمة والعقاب الأبله والإخوة كرامزوف (1889)، اعتمد في أعماله على التحليل النفسي المكتشف، وعلى عرض اختلاف تصادم أشكال الوعي.
51. Ibid., P. 35.
52. Julia Kristeva, une poétique ruinée, In. Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski. P.20.
53. François Rabelais (1494 - 1553): كاتب فرنسي، من أعماله: Le Cinquième - La quatrième Livre - Le tiers Livre، عالج في نصوصه الساخرة موضوعة السفر، وموضوعة العملاق رمز لانحائية قدرة الإنسان.
54. Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, P. 477.
55. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، القاهرة، دار الفكر، ط01، 1987، ص88.
56. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris, Larousse, 1973, P.317.
57. Jean Michel Adam, La linguistique Textuelle, introduction à l'analyse textuelle des discours, Paris Armand Colin, 2005, P.16.
58. Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 252.
59. Todorov, le principe dialogique, P. 42.
60. Mikhaïl Bakhtine, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Trad. par Guy Verret, Lausanne, Edition l'age d'homme, 1970, P. 211.
61. Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 93.
62. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le Principe dialogique, suivi de écrits du cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981, P. 99.
63. Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage , Paris, Hachette, 1993, P. 194.
64. Mikhaïl Bakhtine, la poétique de Dostoïevski, P. 364.
65. Julia Kristeva, Au risque de la pensée, préfacée par Marie Christine, Edition de l'Aube, 2001, P.31.
66. لتزفيتان تودوروف الفضل على كرسيفا في تعريفها على جيرار جينت، الذي عرفها بدور بفيليب سورس، وجماعة "Tel Quel"، التي كانت بمثابة القناة التي تعرفت "كرستيفا" من خلالها على أكبر المثقفين في باريس.
67. Julia Kristeva, Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse, Seuil, Paris, 1965, P.82.
68. Ibid, P.83.
69. Idem.
70. Ibid, P.52.
71. Ibid, P.85.

- القائل بأنَّ الوجود صدر عن (Aperon) أي اللاوجود. أنكسيمانس (Anaximène) (588 - 524 ق.م) ذهب إلى القول إن الهواء هو أصل الموجودات.
33. Jean Brun, Héraclite ou le Philosophe de l'Eternel retour, Paris, Seghers, 1969, P 10 -12-70.
34. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، بيروت، دار الطليعة، ط01، 1987، هيراقليطس.
35. Emmanuel Kant, critique de la raison pure, Trad par A. Tremesaygues et B. Pacand, Paris, PUF, 7<sup>e</sup> Edition, 1971, P.195.
36. Paul Clavier, Kant- Les idées cosmologiques, In Groupe de chercheurs, la Philosophie de Kant, Paris, PUF, 2003 ; P. 25.
37. بَيَّنَّت الأدلة العلمية الحديثة أنَّ التطور التدريجي في المخلوقات لم يحدث أبداً، وأنَّ الأنواع تظهر على شكل سلالات كاملة، وليس ككائنات حيَّة منفردة تتطور وأنَّ أسلاف الإنسان لم يكونوا قروداً.
38. عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، مصر، دار المعارف حرف السين.
39. تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية، ط01، 1982، ص47.
40. تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص63.
41. فيكتور ايرليخ، الشكلاية الروسية، ترجمة الولي محمد، بيروت المركز الثقافي العربي، ط01، 2000، ص140.
42. تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص47.
43. جان موكارفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيموطيقية، ترجمة سيزا قاسم ضمن مدخل إلى السيموطيقا - مقالات مترجمة ودراسات، ج2 - دار قرطبة ط02، ص124.
- \* لا بد من أن نسجل هنا أنه فيما يخص الشكلايين الروس، فإنَّ الكثير من أطروحاتهم عرفت تعديلات منهجية وإجرائية وهو ما يشير إليه "إيخنايوم" بقوله: "المباينة بين مفاهيمنا الخاصة، ومبادئنا العامة، قد كانت هي ما يميز التطور الكلي للمنهج الشكلي، فنحن لم نكن نتوفر على مبادئ دوغمائية، مثل تلك التي يمكن أن نعقل سيرنا أو تمتعنا من الوصول إلى الوقائع كما أننا لم نكن نستطيع ضمان خطاطاتنا إذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها: فالوقائع يمكن أن تطالب بتغيير المبادئ أو تصحيحها أو جعلها أكثر تعقيداً".
- ينظر تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص61.
44. فيكتور ايرليخ، الشكلاية الروسية، ص141.
45. المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
46. Tzvetan Todorov Mikhaïl Bakhtine, le principe Dialogique, Paris, Seuil, 1981, P.113.
47. Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, Trad., du Russe par Daria Oliver, Préface de Michel Aucontier, Paris Gallimard, 1978, P. 100- 102.
48. Ibid., P.110.
49. ينظر الفصل الرابع من كتاب: Mikhaïl Barkhtime, La poétique de Dostoïevski, Trad. de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970. P. 154 - 251.

