الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم–
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي

تخصص : ادب مقارن وعالمي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الادب العربي

الموضوع:

التناص بين الآمدي و ميخائيل باختين "دراسة مقارنة"

من اعداد الطالبتين:

- مخلوف زهية
- بوخاتم امال

تحت اشراف الدكتورة المحترمة:

د. مزواغ ليلى

السنة الجامعية 2020/2019

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على اداء هذا الواجب

ووفقنا الى إنجاز هذا العمل

الى الشموع التي ذابت في كبرياء

لتنير كل خطوة في دربنا

لتذلل كل عائق أمامنا

شكرا لكم جميعا

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان الى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا العمل،وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة " مزواغ ليلى "التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة و لولاها لما كان سينتهي هذا البحث ولا يفوتنا أن نشكر عائلتنا و بالأخص الوالدين الذي ساعدونا و دعمونا في هذا العمل.

كن عالما ..فإن لم تستطع فكن متعلما، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم.

مقـــدمة

لا يخف على الباحث في الدراسات الأدبية النقدية التنامي المتزايد للاهتمام بمجال النص و استحواذه على اهتمام الدارسين و النقاد، حيث تعددت الدراسات في جوانبه المتنوعة و أحد أهم جوانب النص و التي يقوم عليها **"التناص"**، الذي يعد من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي اهتم بها أغلب الباحثين منذ الإرهاصات الأولى مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" و وحواريته ثم التنظير للتناص من طرف الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" في كتابها علم التناص.

والتناص هو تقنية من تقنيات النص ووظفها النقد العربي الحديث و المعاصر لإبرازالأبداع الموجود في مختلف النصوص الأدبية حيث يكشف لنا ابداع المؤلف في تضمين النصوص السابقة في النص الحاضر و يثبت لنا حقيقة واحدة و هي لا وجود لنص أدبي ينطلق من الفراغ بل هو نتاج تفاعل و تداخل نصوص سابقة فيه و هذا شيء طبيعي باعتبار أن الكاتب إنسان و الإنسان كائن اجتماعي يتأثر و يؤثر و لابد أن يحتوي نصوصه نصوص غيره وثقافة مجتمعه.

و من خلال تعريف **"التناص"** نجد ما يقابله من مصطلحات منها **"السرقات الأدبية"** التي تعد من أقدم القضايا النقدية و أهمها التي حضيت باهتمام كبير و حيز واسع في موروثنا النقدي فأشبعت دراسة و بحث و كان لها حضورها البارز في كل العصور بين النقاد و لقد تعددت مصطلحاتها و تنوعت بينهم حيث نجد أن لكل ناقدا تسميته الخاصة بها و من بين مصطلحاتها نجد مصطلح الغصب و الأخذ و مازال هذا الموضوع يثير جدلا كبيرا الى يومنا هذا،حيث لا يخلو كتاب نقدي أو دراسة عن الحديث عنها.

و تطرقنا لموضوع السرقات لأحد نقاد القرن الرابع هجري الذي يعد من كبار نقاد المغرب العربي و هو"ابن رشيق القيرواني"في كتابه العمدة الذي استطاع فيه بجهوداته و انجازاته أن يحيط بجل قضايا النقد.

ولتقصي حقيقة العلاقة بين السرقات الأدبية والتناص نظرية نقدية غربية توجب علينا أن نجيب في بحثنا هذا عن مجموعة من الأسئلة:

_هل التناص نظرية جديدة عند العرب أم هي نوع من السرقات تجدد مفهوم غربي؟ أو أن مفهوم التناص الغربي يختلف بعض الاختلاف أو كله عن السرقات الأدبية؟

هي بعض الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال خطوات البحث، وقد اقتضت طبيعة البحث أن تكون خطة دراستنا مقسمة إلى فصلين و هما كالآتي:

-الفصل الأول:خصصناه لمفهوم التناص و السرقات الأدبية و قسمناه الى مبحثين :

المبحث الأول تطرقنا فيه الى مفهوم التناص لغة و اصطلاحا و أهم رواده العرب و الغرب أما المبحث الثاني تطرقنا فيه الى مفهوم السرقات الأدبية لغة و اصطلاحا عند ابن رشيق القيرواني و نماذج عنها والفرق بين التناص و السرقات الأدبية(جدول تصنيفي للفروقات بين التناص و السرقات الأدبية)

_الفصل الثاني:تناولنا فيه التناص بين أراء الأمدي و حوارية باختين و قسمناه الى مبحثين:

المبحث الأول تطرقنا فيه الى التعريف بالأمدي و التعريف بكتابه النقدي الموازنة و الأمدي و السرقات الأدبية و ما يعتبر سرقة عنده (نماذج تحليلية)ما لا يعتبر سرقة عنده (نماذج تحليلية) أما المبحث الثاني تطرقنا فيه الى التعريف بميخائيل باختين و ريادته لنظرية التناص و تعريف الحوارية و مجال ظهورها في الرواية وأشكالها و شرح بعض مصطلحات باختين في الحوارية(البوليفونية (تعددية الأصوات) والتهجين و التعدد اللغوي)

الفصل الأول

التناص و السرقات الأدبية

المبحث الأول:التناص

-تعريفه:لغة و اصطلاحا

-أهم رواده الغرب و العرب

المبحث الثاني:السرقات الأدبية

-تعريفها:لغة و اصطلاحا عند ابن رشيق القيرواني

-نماذج عنها

-الفرق بين التناص و السرقات الأدبية.

- جدول تصنيفي للفروقات بين التناص و السرقات الأدبية

المبحث الأول:التناص

- **مفهوم التناص**

أ-لغة:

كان البحث في المفاهيم والمصطلحات النقدية كاشفا لنا عن أصول متنوعة ومرجعيات مختلفة تمس مصطلح أو مفهوم «التناص»الذي تنوعت الرؤى والفكر حوله وتأصيلا له في الفضاء النقدي العربي تم التعرف على جذوره العربية.

التناص باعتباره مادة لغوية،لم تذكره المعاجم العربية القديمة "فعلى الرغم من قدم المادة،لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[1]،ولضبطه لغويا ننظر في أصوله المعجمية،فالتناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي «نص ونصص»،وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر،فقد كان في لسان العرب أن النص،رفعك الشيئ.نص الحديث ينصُه نصًا:رفعه.وكل ما أظهر فقد نص.وقال عمرو بن دينار:"ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري"أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ونصَت الظبية جيدها:رفعته.ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.ونصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض.وكل شيء أظهرته،فقد نصصته.ونص الدابة ينصها نصا:رفعها في السير،وقال أبو عبيد:النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها،والنَص والنصيص:السير الشديد والحث،ولهذا قيل:نصصت الشيئ رفعته[2]

---

[1] محمد عبد المطلب،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)،الجيزة،مصر،ط1995،1،ص137.

[2] ابن منظور جمال الدين،لسان العرب،مادة نصص،دار صادر،بيروت لبنان،ج7،ط1،1991،ص97-98.و الفيروز أبادي،القاموس المحيط،دار التراث العربي،بيروت،ط2003،3،مادة نصص.

وأصل النص؛اقصى الشيئ وغايته،ابن الأعرابي:النص:الإسناد إلى الرئيس الأكبر،ونصَ الرجل نصًا:إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده.نص كل شيء منتهاه،قال الأزهري:"النص أصله منتهى الاشياء ومبلغ أقصاها".وروي عن كعب أنه قال:"يقول الجبار احذروني فإن لا أناص عبدا إلا عذبته" أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب،ومنه قول الفقهاء:"نص القرآن ونص السنة"أي ما دل ظاهرة لفظهما عليه من الاحكام.

ويعود التناص في أصوله إلى الفعل اللاتيني«TEXTERE »هو ترجمة المصطلح الفرنسي«INTERTEXTE»ويعني نسخ أو حبك،وبذلك يصبح معناها التبادل النصي،التناص تعالق النصوص،التناص«INTERTEXTUALITÉ».

إذا كانت دلالات التناص التي ذكرت آنفا،قد وقف من خلالها على مفهوم النص القائم على جملة من الخصائص تحكمه من الخارج ومن الداخل،فإن النص-من وجهة النص هذه-يبدو كمولود جديد لا يتحقق وجوده إلا بالتلاقي والانضمام،فإذا ما تراكبت مواده وتعالقت نصوص صار قابلا للامتلاء بالأخر كما هو قابل للإفراغ عن طريق الأخر[1].

[1] المرجع نفسه،ص98

ب -اصطلاحا:

من الصعوبة الوصول الى تعريف راجح لمصطلح التناص، لتعدد المعاني التي بني عليها حيث تفرق دمه بين المناهج و المفاهيم "البنيوية و السيميولوجية والتفكيرية "يطرح -مثل غيره من المصطلحات – مشكلة الاختلاف بين النقاد والدارسين ربما بسبب ارتباطه ب"النص"الذي عرف هو الآخر عدم ثبات و ارتدادا في مرتكزاته الفنية و تباينها من منتج إلى آخر و من جمل إلى آخر و من متلقي إلى آخر حيث عد النص من أكثر المفاهيم اختلافا من منظور نقدي،فهو يتصل دائما بمعاني المدونة الكلامية لما يتصل بالحدث على اعتبار تعلقه بالزمان والمكان،يمارس وظيفة التواصل مع المتلقي لقيامه بفعل الإضافة و التأثير على اختلاف الطريقة و التجربة الوجدانية.

إن العلاقات بين نص ونصوص متداخلة معه فلا يمكن التقرب من معاني النص إلا من خلال نصوص أخرى،بل من خلال تقاليد ثقافية و ممارسات لغوية،فأدب الأمة يعيش حالة ارجاع بعض النصوص إلى بعضها الأخر،على الرغم من الضغوطات المؤسساتية الإيديولوجية و البلاغية التي تحكم بالخطاب الأدبي.[1]

و على حد تعبير بول فاليري"Paul Valéry":"لا شيء أدى إلى إبراز أصالة الكاتب و شخصيته من أن يتغذى بآراء آخرين،فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"[2]،يعتبر النص الأدبي على تعدد جنسه مجموعة من أقوال الآخرين ونصوصهم،قام النص الجديد بهضمها و تمثلها و تحويلها،فلا وجود لكلمة عذراء لا

[1] محمد غنيمي هلال،دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر،دار النهضة مصر للطباعة و النشر 1957ص23

[2] ميخائيل باختين،المبدأ الحواري تر:فخري صالح،دار الشؤون الثقافية العامة 1996ص125

يسكنها صوت الآخرين،باستثناء كلمة آدم،كما يرى باختين[1].إن أي عمل فني أو أدبي جديد يموَل نفسه من مصاريف عديدة عامرة بالأرصدة الثقافية و القومية والإنسانية،و كل نص هو طبقات من النصوص المنضدة و الأساطير القديمة،والأحداث الكبرى.

فالتناص في كل نص حتمية أقرت بها كل الاتجاهات التي تراه قانونا للنصوص جميعا،فكل نص هو تناص،و التناص ما هو في حقيقته إلا **"مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما تحصل بصورة واعية أو لا واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه"**[2]

و هو مفهوم جديد "التناص" في لغة النقد المعاصر،إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين ضرورته إزاء كل نص،و لا يمكن الكشف و تحديد طبيعة علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها عن طريقه.

التناص هو إحياء أو استدعاء نص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق،وتختلف آلياته حيث يجعلنا ننظر إلى النص بأنه عبارة عن نصوص أخرى تداخلت فيما بينها بطرق مختلفة،و ما هو إلا تلك التقاطعات و التَداخلات ما بين النصوص في النَص الواحد،أو هو استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصة و متعددة و طرق و آليات مختلفة،إذ يعتبر من أكثر الدلالات على اتساع أفق الكاتب أو الشاعر فكل نص قديم يوظف في حديث لابد أن تكون له دلالته التي يحملها،ولابد أن يكون مؤشر لتداعيات في علاقات مشتركة بين النصين؛القديم و الجديد.

[1] عبد الجبار الأسدي،ماهية التناص،مجلة الرافد عدد،31،الشارقة دائرة الثقافة و الإعلام 2000،ص15

[2] المرجع نفسه،ص15

- **أهم رواده الغرب و العرب:**

-الغرب:

ميخائيل باختين:

كما 'دوسوسير'هو أول من أشار إلى الخاصية التفاعلية،فإن باختين هو أول من أشار إلى الخاصية الحوارية للنص الأدبي،ونجد أن أغلب النقاد والباحثين درسوا المبدأ الحواري ل باختين،لكن أكثر الكُتاب تطرقاً للمبدأ الحواري بشكل مفصل *وكامل هو الكَاتب تزفتيان تودورف "Todorov Tzvetan" في كتابه 'ميخائيل باختين المبدأ الحواري.

يرى الباحث الروسي 'باختين' بأنه "يدخل على فعلين لفظيين تعبيران إثنان،في نوع خاص من العلاقة الدلالية تدعوها تحت علاقة حوارية،والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوازن اللفظي"[1] ،وهنا نجد أن باختين إعتبر أن العلاقات ذات بعد حواري،ولا يتوقف باختين عند هذا الحد بل نجده يعتبر أن غاية كل خطاب،هو الغاية الطبيعية،كل خطاب حي يفاجئ الخطاب الآخر بكل الطرق التي تقوده إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي "[2]،وهنا نتساءل ما الذي يقصده باختين بالحوارية ولماذا يعطي لها هذا القدر الكبير من الأهمية؟

[1] محمد عزام،النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة-من منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق،2001.

[2] تزفيتان تودروف،ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ترجمة:فخري صالح المؤسسات العربية للدراسات والنشر بيروت،الطبعة الثانية،1996م،ص122

إن الحوارية حسب 'دومنيك مانغينو 'Mangino Dominic' 'هي "البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام الشفهي أو المكتوب)،وبغية تحديد أدق يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها حواريتين تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي وهي الحوارية التفاعلية،أما الثانية فعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية،غير أن هذا التقسيم ليس إلا تقسيما منهجيا لأن كل من الجانب الشفهي والنصي ليس إلا وجهان لعملة واحدة"[1]

ومما سبق نستطيع أن القول أن الحوارية ما هي إلا مرادفة لمصطلح التناص على حسب مفهومها وموضوعها .

كما أن باختين على أساس الحوارية قسم الخطاب إلى خطابين وهما "خطاب أحادي القيمة وهو الذي لا يتحضر أساليب في القول سابقة،أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار ويشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم "[2]،ولذا اعتبر باختين أن البعد الحواري موجود في كل المجالات الأدبية سواء الشعر أو النثر وحتى الحديث الذاتي فإننا نجد فيه بعدا حواريا ؛وهنا نرى "أن المبدأ الحواري الذي يؤسس عليه باختين رؤيته للغة والكلام مبدأ واسع ومتشعب نظرا لما يمثله في تبادل للوعي الإنساني،ولعل ذلك ما أثار بعض الانتقادات حوله وجعله صعب المتابعة والفهم "[3]،ولكن رغم هذا إلا أنه لا يختلف اثنان في الدور البارز الذي لعبه باختين في بلورة مصطلح التناص وأن له الفضل في توجيه الدراسات نحو هذه النظرية النصية.

---

[1] سليمة عذاورى:شعرية التناص في الرواية العربية،الرواية والتاريخ للنشر والتوزيع رؤية،القاهرة،الطبعة الأولى،2012،ص55 .

[2]سعيد سلام:التناص،الرواية الجزائرية –أنموذجا-،عالم الكتب الحديث،ط1،2009م،ص130.

[3]سليمة عذاوري:شعرية التناص في الرواية العربية،ص96.

جوليا كريستيفا:

بعد الجهود المبذولة من الباحث الروسي باختين في هذا المجال تأتي الباحثة البلغارية 'جوليا كريستيفا 'Kristeva Julia' لتكمل ما لم ينهه 'باختين' فتقوم* بوضع مصطلح التناص كبديل لمصطلح الحوارية وتضع له أسسا ومعايير خاصة به،ومن هنا نرى أن "التناص عند 'كريستيفا' لا يتعلق بالانتحال أو ما يسمى السرقة الأدبية أو حتى الاقتباس والتقليد،ولهذا فإن قراءة نص معناه أن يفْتَح نحو النصوص الأخرى التي اشتركت في نسجه وبنائه،أو قراءة نص هو العثور في تناصيته على أثار نصوص سابقة ومقاطع مفرقة،إنها ما بين نصوص"[1].

وقد ركزت 'كريستيفا' في نظريتها التناصية على انتاجية النص فعارضت المقولة السائدة آنذاك والتي دعا اليها النقاد والباحثون البنيويون،وهي أن النص نظام مغلق قائم بنفسه ومكتفي بذاته،فحاولت دحض كل المقولات التي جاءت بها البنيوية "واعتبرت من منظور سيميائي بأن الخطاب ليس موضوعا لها وحسب بل هو ممارسة سيميائية من خلال اللسان،وبالتالي فالنص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان،فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي،ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "[2]،وأطلقت على هذا التقاطع في النظام الصوتي المعين مصطلح 'الايديولوجيم'وهو يعني "تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على

---

[1] المرجع نفسه،ص120

[2]عبد الله الغذامي:الخطيئة والتفكير،من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق،المركز الثقافي العربي،ط6،2006م،ص290.

مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[1].

وتشترط 'كريستيفا' لإدراك النص ك إيديولوجيم يجب إتباع منهجية الدراسة السيميائية لأنها تدرس النص كتداخل نصي .

كما أن إيديولوجيم نص ما حسب 'كريستيفا' هو "البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة لتحول الملفوظات إلى كل جامع وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي"[2].

وهنا نلاحظ أن مصطلح 'الإيديولوجيم' في كتاب 'كريستيفا' 'علم النص' اكتسب أكثر من مفهوم،فتارة يكون معادلا لمصطلح التناص في حد ذاته وتارة أخرى هو التفاعل بين النصوص،فنتسائل هنا لماذا هذا الاضطراب في تحديد مفهوم هذا المصطلح؟

إن 'كريستيفا' أثناء بلورتها لمصطلح التناص ونظريته اعتمدت واستثمرت الدراسات والبحوث التي أشارت إلى مصطلح التناص،على غرار الباحث الألسني 'دوسوسير ولانسون،تشيكولوفسكي،جاكسبون وأخيرا باختين' فنجدها أخذت من جميع المجالات سواء الشكلانية أو اللسانيات أو السيميائيات وغيرها وهذا ما يفسر هذا الاضطراب وهو الكم المعرفي الهائل .وفي الأخير نستطيع القول أن 'كريستيفا' لم تتوقف عند جمع وترتيب دراسات من سبقوها،بل أبدعت حينما نقلت النص من بنية مغلقة إلى بنية مفتوحة تؤثر وتتأثر.

---

[1] المرجع نفسه،ص290

[2] جوليا كريستيفا:علم النص،ترجمة:فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 1991م،ص23.

-رولان بارت :

ومن الذين اهتموا أيضا بالتناص في دراساتهم وبحوثهم الخاصة،الناقد الفرنسي 'رولان بارت * 'Barthes Roland' حيث أنه ينطلق من مبدأ "أن الأدب ليس موضوعا خارج الزمن ولا قيمة خارجه،بل هو مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين"[1]،كما أن "الممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس،وإنما ممارسة محاكاة واستنتاج لا متناه "[2]،ومن هذه الأقوال نستطيع أن نعتبر الناقد 'رولان بارت' يتجه في نفس اتجاه الناقدة البلغارية 'جوليا كريستيفا'،وإن الجهود المبذولة من طرف 'رولان بارت' في هذا المجال هي التي جعلت التناص ظاهرة أدبية من الساحة النقدية الأدبية .

يرى 'رولان بارت' "أن كل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة"[3]،كما أنه كل نص هو تناص وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست صعبة على الفهم "[4]، كما أنه يقدم دليلا على هذا باعتبار مؤلفات 'بروست' هي المؤلفات المرجعية بالنسبة له، أي أنه يتناص مع 'بروست' في كتاباته.

"ويوضح 'بارت' التناص ومفهومه في كتابه' Z/S' والذي في الأصل يطبق فيه ظاهرة التناص من خلال قصة 'بلزاك سارازين'، حيث نجده كتب كل قطعة بحرف مميز ثم ينميها في خطابه النقدي،وبعدما قطع القصة على هذا النحو في خطابه فيكون النص الأدبي قد تحول إلى ما يشبه 'ملحقا' بالنسبة للنص النقدي "[5]وكأنه يقوم

[1] سعيد سلام:التناص الرواية الجزائرية،عالم الكتب الحديث،الأردن،2010م،ص119.

[2]أحمد ناهم:التناص في الشعر الرواد،ص21 .

[3] المرجع نفسه،ص 02.

[4]محمد عزام:النص الغائب،ص33

[5]أحمد ناهم:التناص في شعر الرواد،ص02.

بأخذ من نص ليدعم نصه،ويخرج في دراسته هذه إلى نتيجة هي "أن النصوص في حلقة دائرية وهي فتات أو شظايا عائدة إلى كل هائم"[1].

وبعد خروج 'رولان بارت'من ثوب البنيوية نجده يقدم طرحا جديدا يخدم هذا المجال وهو 'موت المؤلف'،حيث أنه لا يعطي أهمية لمؤلف الكتاب نهائيا بل يهتم بالقارئ،والكاتب في نظره لا يبدع أو ما شابه بل يعيد نشر مؤلفات سابقة،"مادام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا "[2]،وأيضا بما أن النص "عبارة عن كتابات متعددة مستمرة من عدة ثقافات... فثمة شخص واحد يتم التركيز عليه في هذه التعددية وهذا الشخص هو القارئ،لا المؤلف كما قيل:إن لقارئ هو الحيز الذي تكتب عليه كل الاقتباسات التي تشكل الكتابة دون أن يضيع أي منها... ويجب أن تكون ولادة القارئ على حساب المؤلف "[3]،كما أنه ميز وفرق بين العمل الأدبي والنّص "فالعمل الأدبي هو ما نمسكه باليد أما النص فتمسكه اللغة "[4]،ويوضح أكثر بقوله:"إن النّص نسيج من الكلمات التي تشكلا لعمل...إن النّص سلاح ضد الزمن والنسيان والكلام والمخادع الذي يمكن بسهولة سحبه وتغييره ونفيه "[5]،ونكتشف من قوله هذا أن النص هو شاهد على الحقيقة في أي زمن .

---

[1] كاظم جهاد:أدونيس منتحلا،دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص،مكتبة مدبولي،ط2،1993م ،ص75.

[2] عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير،ص291.

[3] محمد عزام:النص الغائب،ص33.

[4] أحمد ناهم:التناص في شعر الرواد،ص28.

[5] حليمة هني:نقد النقد الأدبي للتناص في كتاب نظرية التناص،لجرهام ألان أنموذجا،مذكرة ماستر،إشراف عبد الله بن قرين،جامعة المسيلة،الجزائر،2015/2014م،ص60.

فما أستنتجه في الأخير هو أن التناص عند 'رولان بارت' شهد تحولات كبيرة فهو "بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد،ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين البناء وقوانين الإحالة أو إلى نصوص أخرى"[1].

-جيرار جنيت :

تعتبر كتابات ودراسات الناقد الفرنسي 'جيرار جنيت 'Genêt Gerard ' من أعمق التأصيلات النظرية التي عرفتها النظرية النقدية الحديثة حيث أنه حاول في كتابه 'أطراس' و'مدخل جامع النص'إضافة ما هو جديد بالنسبة لهذا المجال،فحقق هذا من خلال مصطلحه النقدي 'المتعاليات النصية'والتي يعني بها "رصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر بمعنى آخر هي "نوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص "،ولذا نجد 'جنيت'يسمي كتابه "بأطراس'فهو يدل على مفهوم التناص بشكل مشابه يوضح هذا الأمر قائلا:"الطرس هو رق الصحيفة من جلد يمحي ويكتب عليه نص آخر جديد على أثار كتابه قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة بل تظل قابلة لتبيينها وقراءتها تحته ": أي أنه لا يمكننا كتابة نص مندرجة الصفر لا بد وأن يكون له أثر يعود لها وهو مختلط بها ومتعالق معها في جزيئاتها .ويقسم 'جيرار جنيت'المتعاليات النصية إلى خمسة أنواع من العلاقات التي تربط النصوص ببعضها البعض وهي : التناص،الميتانص،معمارية النص،المناص،التعلق النصي،إن لكل واحدة خصائصها وحضورها في الإطار العام للنص،لكنه اعتبر التعلق النصي أشمل وأكمل هذه الأنواع الخمسة فيقول:"ما يجعل من التعلق النصي نوعا ذا طبيعة كلية يسمح له

[1] محمد عزام:النص الغائب،ص4.

باستيعاب باقي الأنواع الأخرى ذات لطبيعة الجزيئية مثل المناص والميتانص فذلك على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به"[1]

-ميشال آرفي :

لقد أعتبر 'ميشال آرفي 'Hervé Michel' أن التناص هو الذي يجب دراسته وليس النص الأدبي "إذا كان النص الأدبي هو لغة إيحائية،فإن دراسة التناص هي ما ينبغي أن يحل محل دراسة النص،لأنها لا تهدف إلى معرفة النص فقط،ولأن التناص ملتقى النصوص عديدة ومكان تبادل يخضع للغة الإيحاء "[2] .

ونجده يضع مفهوما واضحا للتناص في دراسته فيقول:"هو مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى،هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة،الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات،حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة"[3].

-'ميشال ريفاتير:"Rafatyr Michel "

فقد أدخل التناص في مرحلة النضج من خلال مؤلفاته 'إنتاجية النص'،'التعالق النصي'،'أثر التناص'،وغيرهم،وقد نصب اهتمامه على القارئ حيث يرى بأن من يبرز و يظهر الجانب التناصي في كل نص هو القارئ باعتبار أن عملية التناص ما يدركه المتلقي الثاني (القارئ) من تداخلات وعلاقات بين النص الحاضر الذي هو

---

[1] عبد القادر بقشي:التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،دراسة نظرية تطبيقية تقديم:محمد العمري،إفريقيا الشرق،2007م،المغرب،23.

[2]محمد عزام:النص الغائب،ص35.

[3]عبد الجليل مرتاض:التناص،ديوان المطبوعات الجامعية،2011م،الجزائر،ص31.

في متناوله وبين نصوص أخرى سبقت النص الذي بين يديه "[1]،ويذهب 'ريفاتير' إلى أبعد من هذا ويعتبر أن التناص هو الذي يمنح للغة شعريتها قائلا:"الكلمة أو العبارة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا،إذا كانت عبارة فهي تحيله إلى النمط الذي يتسم بها تركيبها في تلك الأسرة "[2]،أي أن النص يكتسب لغة شعرية عندما يأخذ من مخزون النصوص التي سبقته.

-العرب:

-محمد بنيس :

يعود ظهور مصطلح التناص عند العرب أول مرة حسب الناقدة نهلة فيصل الأحمد ل ناقد 'محمد بنيس':"إن أول من ذكر للمصطلح عربيا كان في عام 1979 في كتابه"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي" الصادر عن دار العودة ب بيروي عام 1979 ،ص 276 لمحمد بنيس الذي ترجمه إلى النص الغائب "[3]،ومن هنا نلاحظ أن الناقدة أعطت الريادة ل 'محمد بنيس' في هذا المجال،وهذا ما ذهب إليه جل الناقدين ؛ونلاحظ أن 'محمد بنيس' لم يعتمد مصطلح التناص الرائج بل استعمل مصطلحا جديدا وهو النّص الغائب للدلالة على التناص،بمعنى "أن هناك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نّص جديد "[4]،أي أن كل نّص يحمل في طياته نصوصًا سابقة،وهي غائبة يجب علينا استخراجها أو استحضارها وهي أساس النّص الجديد .

[1] عبد الجليل مرتاض:التناص،ص23.

[2] يحي بن مخلوف:التناص،مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه و أنماطه،دار قانة،باتنة،2008،ص20.

[3] نهلة فيصل الأحمد:التفاعل النصي –التناصية النظرية والمنهج،مؤسسة اليمامة الرياض،ط1،2006م،ص183.

[4] أحمد ناهم:التناص في شعر الرواد،ص44.

ويعتبر 'بنيس'أن النص:"دليل لغوي معقد أو لغة معزولة،شبكة فيها عدة نصوص فلا نّص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها،وهذه النصوص الأخرى اللامتناهية هي ما نسميه النص الغائب "[1]،ومما نستنتجه من هذا القول هو تأكيد 'بنيس'على مفهوم التناص ووجوده في كل نص،حتى أن بنيس اعتبر وجود الشعرية والأدبية مصدرها تفاعل النصوص فيما بينها،أي أن شعرية كل نّص مرهونة بمدى تفاعل نسقه مع أنساق نصوص أخرى .

كما يرى 'بنيس'أن توظيف النصوص في نّص ما يقف على قدرات الكاتب،وهذا لأن" لنصوص الأخرى المستعادة في النّص تتبع مسار التبدل والتحول،حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة لذاتها".

ويؤكد 'بنيس'أنه لا وجود لنّص قائم بذاته لابد أن يكون متفاعلا مع نصوص من الماضي:"أي نّص يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه".

ويُنص بنيس'على أنّه يتم إعادة كتابة النّص الغائب على ثلاثة قوانين وهي الاجترار والامتصاص والحوار .

كما يعتبر 'بنيس'أن التداخل النّصي يرتكز على النّص المهاجر وهنا يفرق 'بنيس ' مابين النص المهاجر والنص الغائب:"فمدلول النص المهاجر الذي ينبغي نسجه عبر فضاء النص من مدح ووصف وتأليف بين الماضي والحاضر،وتقارب الأمكنة أما مدلول النص الغائب بوصفه نصا متدخلا،فيتجلى من خلال التأثير المتعدد المستويات"[2].

---

[1] محمد بنيس:حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان الطبعة الثانية،ص85.

[2] المرجع نفسه،ص85.

وهنا نلاحظ أن مفهوم التناص أخذ مع الناقد 'بنيس'أكثر من مصطلح فبعد مصطلح النص الغائب جاء بمصطلح هجرة النصوص،ثم في الأخير اعتمد على مصطلح "التداخل النصي"للدلالة على مفهوم التناص.

-محمد مفتاح :

يعتبر الناقد 'محمد مفتاح 'أول ناقد عربي خصص كتابا حول نظرية التناص وعنونه ب "تحليل النص الشعري"،وقد حاول إعطاء مفهومه للتناص معتمدا على آراء وأفكار النقاد الغرب مثل جوليا كريستيفا ورولان بارت وميشال ريفاتير،وقد حاول التوفيق بين التعريفات التي قدمها هؤلاء النقاد لمصطلح التناص والاستخلاص إلى أن:"تعالق دخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1].

ويرى 'محمد مفتاح'أن أهمية التناص بالنسبة للنص كبيرة جدا فهو"بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان،فلا حياة بدونهما ولا عيشة خارجهما"[2].

ويقدم 'محمد مفتاح'في موضع آخر تعريفا للتناص:"هو عملية استبدال نصوص أخرى ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عدة مأخوذة من نصوص أخرى"[3].

وهنا نلاحظ أن تعريفه هذا أيضا مرجعيته الثقافية الغربية وهذا يدل على الناقد 'محمد مفتاح'الذي اعتمد في دراسته هذه على التنير الغربي لهذه النظرية،ولكن رغم هذا فإننا نجده يربط التناص في كتابه ببعض المفاهيم التي مرت علينا في البلاغة العربية القديمة والغربية القديمة وهي المعارضة والمعارضة

[1] حصة البادي:التناص في السعر العربي الحديث،ص28.

[2] يحيى بن مخلوف:التناص،ص37.

[3] المرجع نفسه،ص37.

الساخرة والمثاقفة؛وهنا نلاحظ أن 'محمد مفتاح' حاول الربط بين الثقافتين العربية والغربية حديثا وقديما .

ويوضح 'محمد مفتاح' العلاقة بين الثقافة العربية والغربية،والتي جعلته يعتبر الدراسات الغربية مصدرا لأبحاثه ودراساته هو أن الدراسات الحديثة تقوم على عنصرين هما:"1 -التوالد والتناسل:هذا أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة في صور مختلفة 2 -التواتر:أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما"[1].

كما أن 'محمد مفتاح' ينص على التناص بأنه يحدث في النص على شكلين وهذا بحسب المرجع وهما:"التناص الداخلي والتناص الخارجي"[2].

وفي الأخير على الرغم من أن الناقد محمد مفتاح يعتبر أول من تطرق إلى التناص ووظف كتاباً حوله،إلا أنه يؤخذ عليه عدم تخصيصه الجزء الأكبر من الكتاب لنظرية التناص بل أعطى أهمية أكبر للمواضيع الأخرى و"لا يمكن أن نغفل أن كتاب مفتاح كان في أغلبية دراساته لقضايا بلاغية وعرضا لتيارات غربية"[3].

-عبد المالك مرتاض :

أما 'عبد المالك مرتاض' يتساءل في كتابه "الكتابة أم حوار النصوص:هل الكتابة انبثاق من صميم الذات أم هي ابداع متولد عن اشتات الغير؟.أم هي مزيج من هذا وذاك وهنا نلاحظ ان مرتاض يطرح تساؤلات حول التناص وموقعه من

---

[1] حصة البادي:التناص في الشعر العربي الحديث،ص28.

[2] حنان خلف الله:مشروع التناص في نقد محمد مفتاح،مذكرة ماستر،إشراف،عبد المالك ضيف،جامعة المسيلة،الجزائر،2012/2011م،ص69.

[3] حصة البادي:التناص في الشعر العربي الحديث،ص28.

النص الأدبي .وينتهج 'عبد المالك مرتاض' نفس نهج الناقدة البلغارية 'جوليا كرستيفا'،حيث يوافق على مفهوم إنتاجية النص "لأن لنّص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية الإيديولوجية التي تتضافر فيما بينها لتنتجه "[1].

ويعتبر 'عبد المالك مرتاض' التناص بأنه"إعادة كلام غيرنا بنسج أخر من غير أن نكونه في كل أطوارنا ونستوحيه،ونضاده ونعارضه ونستحضره على وجه ما،في الذهن أو في المخيلة،فيجري على القريحة،ويغتدي نصا عائما في النصوص،شاردا في فضائها وقد لا يعرف أحد ذلك على الإطلاق "[2]،ومن هذا القول نستطيع اعتبار النص عند 'عبد المالك مرتاض' لا يكون إلا متعددا وقراءات الكاتب السابقة وثقافته لابد وأن تنعكس في نّصه حتى وإن لم نلاحظ ذلك،أي أن التناص حاضر في كل نّص.

وبالإضافة إلى هذا فإن 'عبد المالك مرتاض' له موقف محافظ في نظرية التناص،بمعنى أنه بالرغم من اعترافه بفضل الدراسات الغربية في هذا المجال وصحتها وأهميتها،إلا أنه يربط التناص بالبلاغة العربية القديمة،ويرى أن العرب عرفوا هذه الدراسات التناصية قبل الغرب من خلال السرقات الشعرية والاعتراض والتضمين وغير هذه الأساليب،والدراسات الغربية لم تأتي بشيء جديد على الدراسات العربية،وفي هذا الصدد يقول "إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات،ومن غير المعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون من أصول النظريات نقدية عربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية فتنبهر أمامها،وهي في حقيقتها لا تَعد أصولها في تراثنا الفكري مع اختلاف المصطلح والمنهج بطبيعة الحال "،ومن هذا القول نلاحظ حرص 'عبد المالك مرتاض' على

---

[1] المرجع نفسه،ص29.

[2] يحيى بن مخلوف:التناص،ص40-41.

عدم الانبهار بالدراسات الغربية الحديثة وهذا لأنها في نضره تكرار وإعادة لنظريات عربية قديمة والاختلاف فيما بينها يكمن في الاصطلاح فقط.

-سعيد يقطين:

لقد ساهم الناقد المغربي 'سعيد يقطين 'في الدراسات النصية العربية بشكل كبير وذلك من خلال كتابيه "الرواية والتراث السردي" و"انفتاح النص الروائي" وقد ضمنهما مفهوم التناص وبيانه في الدراسات الغربية وأيضا أشكاله ومستوياته وأنواعه وكل ما يرتبط بمصطلح التناص .

وقد فضل 'سعيد يقطين' مصطلح التفاعل على مصطلح التناص،وذلك لأن "استعمال التفاعل النصي أعم من التناص ونفضله على التعاليات النصية لدلالتها الإيحائية البعيدة،فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمنيا أو خرقا،وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[1]،ومن هذا القول نستطيع القول 'سعيد يقطين' يؤكد أنه استحالة أن لا يتناص مع غيره ويعرف سعيد يقطين التناص قائلا:"إن الكاتب العربي ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية،وهذه البنية ليست بنية مغلقة على ذاتها بطبيعة الحال،إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية فرعية داخليا (داخل المجتمع العربي) وبنيات نصية أخرى (أجنبية)"[2].

ومن هذا نلاحظ أن النص يتداخل ويتفاعل مع بنيات أخرى ولا يقتصر على ذا الكاتب فقط بل يتعدها،ويضيف سعيد يقطين "إن النص الأدبي ينتج ضمن بنية نصية

---

[1] سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي النص والسياق،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3 ،2006م ص98.

[2] المرجع نفسه،ص138.

منتجة(التفاعل النصي) وفي إطار بنية إيديولوجية ثقافية اجتماعية (البنية السوسيونصية)إن البنية النصية المنتجة هي البنية الكبرى التي يتفاعل النص معها تفاعلا معينا،وشكل تفاعله معها يتداخل فيه تفاعله مع البنية السوسيونصية التي أنتج فيها زمنيا وهذا يؤكد التعالق الذي سجلناه في البداية بين البنيتين الكبرى والصغرى وتجليهما على مستوى النص "[1]،وهنا يوضح ويشرح سعيد يقطين علاقة النص مع النصوص السابقة وأيضا علاقته بالبنية الاجتماعية والموروث الثقافي للكاتب،وحدد 'سعيد يقطين' أنواع التفاعل النصي معتمدا على تقسيم جيرار جينيت وهذه الأنواع هي:"المناصة\التناص\الميتناصة "[2]،كما أنه حدد أشكال التفاعل النصي،"التفاعل النصي الذاتي\ التفاعل النصي الداخلي \التفاعل النصي الخارجي"[3].

-عبد الله الغذامي :

يشير **'عبد الله الغذامي'** في كتابه "التكفيروالخطئية" إلى مفهوم التناص بالرغم من أنه لم يذكره صراحة مثلما فعل **'سعيد يقطين'**، ويقول **'عبد الله الغذامي'** في هذا الصدد "إن النّص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى إلا بوجود السياق،فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية،كما أن السياق لا يكون ألا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينشق السياق منها،وهذا يعنى اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما"[4]،فهنا نلاحظ إن السياق يعنى البيئة التي ينبت فيها،أي النصوص التي

---

[1] . سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي النص والسياق،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3 ،2006م ص 183.

[2] حنان خلف الله:مشروع التناص في نقد محمد مفتاح،ص35.

[3] المرجع نفسه ص 36.

[4] عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير،ص14.

سبقت هذا النص وحسبه أن النص يتحقق من سياقه أي تداخله مع النصوص السابقة له .ثم يوضح 'عبد الله الغذامي' مفهوم التناص من دون ذكره اصطلاحيا تحت عنصر النصوص المتداخلة ويسهب في ذكره بالإضافة أراء النقاد الغربيين أمثال 'رولان بارث' و'جوليا كرستيفا' وغيرهما،ويصرح في النهاية قائلا:"لكن تداخل النصوص لا يعنى بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة،وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع،والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الإنعتاق،فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى أخر لها القدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغير هويتها ووجهتها حسب ما فيه من سياق،والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه "[1]،ومن هذا القول نجد أن **'عبد الله الغذامي'** لا يعتبر التناص فيه ضرر للنص ولا يكرر أو يعيد ما هو سابق بل هو إبداع،لكن هذا متوقف على الكاتب.

كما يعتبر **'عبد الله الغذامي'** أن تناص النصوص فيما بينها شيء لابد منه وأن تداخل النصوص قانون يقوم به أي نص وفي هذا يقول:"إن النّص الماثل أمامنا هو نتاج لملاين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللاوعي،ومثلما أن النّص ناتج لها فإنه أيضا مقدمة لنصوص ستأتي،وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص "[2].

ونجد في الأخير أن **'عبد الله الغذامي'** انتهج نفس طريق عبد المالك مرتاض فحاول ربط التناص بمفاهيم نقدية عربية قديمة وخاصة نظريات عبد القاهر الجرجاني وبالذات في مفهوم الأخذ من الأشعار .وفي الأخير نستطيع القول بأن الدراسات العربية أولت اهتماما كبيرا ب التناص وهذا واضح من خلال آراء النقاد

---

1 المرجع نفسه،ص291.

2 عبد الله الغذامي:تشريح النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،الطبعة الثانية،ص115.

الذين تطرقت إليهم في مجمل حديثي،وأجمعوا كلهم على أن التناص هو تداخل النصوص السابقة مع النصوص الحاضرة.

المبحث الثاني:السرقات الأدبية

- **مفهوم السرقات الأدبية:**

أ-لغة:

ورد في معجم مقياس اللغة "أن السين والفاء والراء أصل يدل على أخذ الشيء في خفاء و ستر يقال :سرق يسرق و المسروق سرق و استرق السمع،إذا استمع مختفيا ومما شدَ عن هذا الباب السرق،جمع سرقة و هي القطعة من الحرير"[1].كما وردت عن المناوي بمعنى"أخذ ما ليس له أخذه في الخفاء"[2]،و يقول عنها ابن عرفة:"السارق عند العرب ما جاء مستترا الى الحرز فأخذ ما لا لغيره فإن أخذه من ظاهر فهو مختلس ،ملتبس،منتهب،و محترس فإن منع ما في يده فهو غاصب"[3] أما عند الجوهري:"سرق منه مالا يسرق سرقا بالتحريك و الاسم السرق و السرقة بكسر الراء فيهما جميعا و ربما قالو سرقة مالا،ويسرقه :أي نسبة إلى السرقة،ويقال:هو يسارق النظر إليه إذا اهتبل غفلته لينظر إليه"[4]،و جاء في لسان

[1] ابن فارس معجم مقاييس اللغة،تح:عبد السلام محمد هارون،ج3،مكتبة الخانجي مصر،1402ه،1881م،ص15

[2] محمد عبد الرؤوف المناوي،التوفيق على أمهات التعريف،ص403،نقلا عن عبد اللطيف محمد السيد الحريري،السرقات الشعرية بين الآمدي و الجرجاني،1412ه ،1995م،ص15

[3] الزبيدي ،محمد مرتضي الحسيني،تاج العروس،من جواهر القاموس ،دار الكتب العلمية،بيروت،ج6،ص376

[4] الجوهري،الصحاح ،تح:أحمد عبد الغفور عطر،العلم للملايين،بيروت،لبنان،ج1،ص583

العرب"سرق الشيء سرقا :خفي،والسرقة :الأخذ بخفية،و استرق السمع:أي استرق مستخفيا،و السارق ما جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما لا ليس له"[1]

فلفظة السرقة هي التي كانت شائعة في كتب القدامى،إلا أننا نجد هناك ما يقابلها من ألفاظ أطلقوها النقاد عليها وجعلوها من مسمياتها،ولعل أبرزها لفظة الاختلاس والاحتراس . أما لفظة اختلاس فقد وردت في لسان العرب : الخلس : الأخذ في نُهزة و مُخاتلة ...والخلسة بالضم :النُهزة،بينما ترد لفظة الاحتراس في تاج العروس:« يقال : حرس الإبل والغنم يحرسها واحتراسها سرقها ليلا فأكلها،فهو حارس ومحترس وهو مجاز قال الزمخشري وهو مما جاء عن طريق التهكم والتعكيس ولأنهم وجدوا الحراس فيهم السرقة.

ويمكن أن نستخلص من خلال هاته المفاهيم لمصطلح السرقات أن اغلب النقاد اللغو يين اعتبروها أخذا خفيا وجعلوها طريقة غير شرعية،وذلك لأنها تؤخذ دون علم صاحبها فلفظة الاختلاس تكون السرقة فيها في تستر و خفاء،لان الشخص هنا مؤمن عن الشيء فهو يقوم بعملية النهب والاختيال حتى يتملك الشيء ولا يهمه علم صاحبه بها،أما لفظة الاحتراس فهي جامعة لصفتين الحراسة والحماية،وقد تتحول هذه الحراسة إلى احتراس والمقصود بها هنا السرقة،ويكون صاحبها مكشوف ومعروف لأنها سرقة ظاهرة،فهما تختلفان عن لفظ سرقة بأنهما ليستا بسرقة خفية بل ظاهرة لان هناك تأمين وحراسة عن الشيء وصاحبهما على علم بهما،بينما السرقة لا يكون فيها تأمين ولا حراسة فهي الأخذ بخفاء وتستر وغصب[2].

[1] ابن منظور ،لسان العرب،ج1،مادة سرق،155-156

[2] المرجع نفسه.ص15

ب-اصطلاحا:

أما في الاصطلاح نجد لها تعريفا شاملا ووافيا عند معظم النقاد و هو"أن السرقة هي أن يأخذ الشاعر شيئا من شعر غيره ناسبا إياه إلى نفسه و هو عيب عندهم"[1]،و نجدها عند ابن خلدون يعرفها بأنها هي "أن يعمد الشاعر اللاحق فيأخذ من شعرالشاعر السابق بيتا شعريا أو شطرين أو صورة فنية أو معنى ما"[2]،أماالسرقة عند أبو الفرج الأصفهاني هي"أخذ الشاعر شعرا لغيره و بهذا جاعلا له من إنتاجه و لم تكد ترد إلا فعلا"[3]،أو هي "أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها و ألفاظها و قد يسطو عليها لفظا و معنى،ثم يدعي ذلك لنفسه[4].

فالسرقة حسب ابن رشيق تقع في البديع المخترع المختص و ليس المشترك بين الناس و يرى بان كل شاعر اقتدى بشعر من سابقيه و كان هذا الشعر يختص بوضعه هذا الأخير و مشهورا به بين الناس فيرمى على آخذه بالسرقة .

لذا نجد ابن رشيق يقول :« السرقة إنما تقع في البديع النادر و الخارج عن العادة »[5]. و يوافقه في ذلك الآمدى « و السرقة تكون في الخاص من المعاني»[1] ،

---

[1] عبد الله البستاني،البستان،نقلا عن عبد اللطيف السيد الحريري،السرقات بين الآمدي و الجرجاني،ص16

[2] ابن خلدون،مقدمة ابن خلدون،تح:حجر عاصي،دار مكتبة الهلال،بيروت ،1986،ص355-356

[3] أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني،دار الفكر،بيروت،1986

[4] بشير ابن خلدون،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي،طبع الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر،1981

[5] ابن رشيق القيرواني،قراضة الذهب،تح:الشادلي بويجي،الشركة التونسية للنشر و التوزيع،دط،تونس،1972،ص20

وكذا نجد الجرجاني في قوله « أن السرقة لا تدعى إلا في اللفظ المستعار أو الموضوع»[2]، كما يتكئ ابن رشيق في مفهومه لسرقات الشعرية على مقولة أخرى و يقول:قال «:و تكال الشاعر على السرقة بلادة و عجز،وتركه كل معنى سبق إليه جهل،و لكن المختار عندي أوسط الحالات»[3].

إن الخلفية التي انطلق منها ابن رشيق في هذه المقولة هي أنه يحبذ أن لا يكون الكلام جاهزا بدون تحويل و زيادة أو إعمال الفكر حتى لا يكون خالا من الفنية الابداعية و لا يكون قبيحا،فهو يقف موقفا معتدلا فيها.

تعتبر السرقة من خلال هذه المفاهيم عن معنى واحد وهو الأخذ و يكون هذا الأخذ سرقة عندما تؤخذ معاني الغيرمن دون علم صاحبها و يسطو عليها و ينسبها لنفسه أما إذا كان قد غير فيها فلا تعد سرقة.

-نماذج عن السرقات الأدبية و تحليلها:

1-مثل قول امرىء القيس:

سُــمُوتُ إليها بعد ما نـام أهلـها　　　سُمُوَ حباب الماء حالا على حـال

فقال عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة و قيل:وضاح اليمن:

فـاسقط علينـا كسقوط النَـتوى　　　ليلـةٌ لانـــاه ولا راحـــر

---

[1] الآمدي،الموازنة:بين شعر أبي تمام و البحتري تحقيق السيد أحمد صقر،ط2،دار المعارف بمصر،1978،ص55-56

[2] القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي و خصومه:تح:محمد أبو الفضل ابراهيم،محمد بجاوي،مطبعة البابي الحلي و شركاؤه،1966،ص211

[3] المصدر نفسه.العمدة،ص243

يقول ابن رشيق بأنه ولد معنى جيد فولد معنى مليحا اقتدى فيه بمعنى امرىء القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه.

2-قول جرير في الخيل:

يُـخـرجن من مسـتطير النقع داميـةٌ　　كان أذانـها إذ أطـراف أقـلام

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

تـزجي اغـن كان إبـرة روقــةَ　　قـلم أصاب من الدُواةِ مدادهــا

يقول ابن رشيق بأن كل شاعر يستطيع إخراج المعنى السابق أو المأخوذ و تولد منه معنى آخر بزيادة حسنة و محمودة لم يسبق ذكرها.[1]

-**الفرق بين التناص و السرقات الأدبية**(جدول تصنيفي للفروقات بين التناص والسرقات الأدبية)

السرقات الأدبية	التناص
-السرقات ذو قيمة أخلاقية .	-التناص ذو قيمة فنية (تقنية) خالصة.
-يعبر عن ظاهرة السرقات بشكل عام لكنه لا يعبر عن درجات السرقة وأنواعها.	-يعبر عن تداخل النصوص كيفما كان نوعها.
-نظرية المطلق المثال والنموذج الذي يتحدى به.	-نظرية نسبية لا تركز على النموذج.
-في السرقات العملية واعية .	-في التناص العملية غير واعية .
-السرقة تعتمد على المنهج التاريخي	-التناص يعتمد على المنهج الوظيفي ولا

[1] المصدر نفسه،الآمدي،الموازنة،ص80

التأثري والسبق الزمني،فاللاحق هو السارق والأصل الأول هو المبدع والنموذج الاحود.	يهتم كثيرا بالنص الغائب.
-الرؤية التراثية منصبة على المؤلف حيث عمل «السرقة»صفة أخلاقية توجه فيها اصابع الإتهام إلى الشاعر.	-عدوى المرونة بين الأفراد إذا أصبح الأديب يستقي من مقولات الآخرين دون إحساس بالحرج أو تخوف من تشكيك في أصالته وقدراته الفنية .
-السرقات من المكتسبات التراثية .	-التناص من المفاهيم الحداثية وما بعد الحداثية .
-ناقد السرقة يسعى إلى استنكار عمل السارق وإدانته.	-ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج والجمالي فيه .
-الاخلاف يمكن أيضا في الممارسة،حيث نجد النقد القديم يتناول الخطاب تناولا جزئيا يكتفي بالقبض على الشاهد الذي يدين الشاعر حتى ولو اختزلت العملية القرانية في بيت شعري مجرد يقتلع من سياقه الاصلي كون القصيدة «أبيات»شعرية مستقلة.	-ينظر التناص بفعل القراءة إلى العمل الأدبي كبنية كلية تقتضي قراءة أفقية ثم قراءة شاقولية تقف على بيانه الجزئية.
-كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه مفاهيم السرقات الشعرية وما قاربها من اقتباس و...	-انطلقت الدراسات التناطية من الحقل الروائي بداية من باختين،ومفهوم الحوارية غربيا،وعند سعيد يقطين،ومرتاض وغيرهم عربيا.

-سلطة النقد التراثي كانت على الناص (المبدع).	-ركز النقد الحداثي على النص والذي عدوه ترحالا تداخلا للنصوص.

أوجه التشابه:

-السرقة والتناص كلاهما مدخلات للحكم على أدبية النص وتمييزه.

-السرقة والتناص كلاهما يعتمدان على أخذ شاعر أو كاتب من نص أعجبه ويضمنه لنصَه.[1]

ـمجلة علوم اللغة العربية وآدابها-جامعة الوادي.ص305.

[1] عبد الجليل مرتاض:التناص،ديوان المطبوعات الجامعية،2011م الجزائر،ص05.

الفصل الثاني

التناص بين آراء الآمدي و حوارية باختين

المبحث الأول:الآمدي

-التعريف به

-التعريف بكتابه النقدي"الموازنة"

-الآمدي و السرقات الأدبية

-ما يعتبر سرقة عنده(نماذج)

-ما لا يعتبر سرقة عنده(نماذج)

المبحث الثاني:ميخائيل باختين و مبدأ الحوارية

-التعريف بميخائيل باختين

-ميخائيل باختين و التناص

-تعريف الحوارية عند ميخائيل باختين و مجال ظهورها في الرواية

-أشكال الحوارية

-شرح مصطلحات باختين في الحوارية

-المقارنة بين آراء ميخائيل باختين والآمدي

المبحث الأول:الآمـــدي

-التعريف به:

أبو القاسم الآمدي هو الحسن بن بشير بن يحي الأمدي (000-370ه-000-980م) أديب وشاعر ولغوي أصله من آمد (ديار بكر) ونشأته ووفاته بالبصرة،كان حسن الفهم،جيد الدراية والرواية،أخذ العلم في الاخفش،والزجاج،وابن السراج،والحامض،وابن دريد،ونفطوية،ومن طبقة هؤلاء وله شعر حسن،وتآليف جيدة تدل على صر صحيح واطلاع واسع،وكان يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يصنعه من تآليف.

كان الآمدي شاعرا جيد الصنعة،اتسع في الآداب وبرز في رواية شعر القدماء والمحدثين وأخبارهم.واستطاع في كتبه أن يصور الحياة الأدبية والنقدية في عصره،والعصر الذي سبقه،تصويرا دقيقا،وكان ينجح دائما إلى تغليب مذاهب القدامى.وقد اتفق مع آراء بعض النقاد الذين سبقوه،فوافق ابن طباطبا في نظريته بشأن الصدق الذي يحقق الجمال،كما وافق الجاحظ في جعل جمال النظم مقياس للشعر الحسن[1].

[1]- ياقوت الحموي:شهاب الدين:معجم الأدباء،ط3،دار الفكر،بيروت791،ج8،ص78.

التعريف بكتابه الموازنة:

-إن كتاب الموازنة من أمهات كتب النقد الأدبي التي استقرت فيها أصول النقد العربي،وهو من مصادر البيان العربي الهامة،وقد ألف هذا الكتاب الغزير في مادته،الجديد في مناهجه ودراسته في فترات متقطعة لعل أسبقها تلك الفترة التي اهتم فيها الآمدي بالجمع والتوثيق،والتي كان إبان مرحلة الطلب والتحصيل العلمي حيث حدد الآمدي بدايتها بقوله:«نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشر وثلاثمائة،واخترت جيدها،وتلقطت محاسنها،ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات،فما من مرة إلا وأنا ألحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل،وما علمت أني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيت على ما كنت اخترته قديما»[1]

-وقد انتظمت مباحث الكتاب في خمسة أقسام تناول الآمدي فيها الموضوعات الآتية:

القسم الأول:وأورد فيه آراء النقاد في شعر أبي تمام والبحتري واستقصى رأي المتعصبين لهذا أو لذلك.[2]

القسم الثاني:وذكر فيه أخطاء أبي تمام في اللفظ والأسلوب والمعنى.

القسم الثالث:وذكر فيه استعارات أبي تمام المستهجنة،وما جاء في شعره من طباق مستكره ومن سوء نظم،وتعقيد تركيب،ووحشي ألفاظ،وما وقع فيه من كثرة الزحافات.

---

[1]-الآمدي ،أبو القاسم :الموازنة ،تحقيق السيد أحمد صقر ،ط. دار المعارف . مصر 1961 م ،ج 1،ص 52.

[2]-وذلك حسب تقسيم الآمدي.

القسم الرابع:وفيه حلل عيوب شعر البحتري.

القسم الخامس:وفيه وازن بين الشاعرين موازنات جادة في المعاني التي اتفق موضوعها في شعرهما.وقد بين في بداية هذا القسم الذي عده أهم أقسام كتابه صعوبة نقد الشعر،

أما منهج الكتاب فقد رسمه الأمدي منذ البداية وحدد خطاه بطريقة واضحة حيث قال:«وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بمحاسنهما » فهو في هذه المقولة يحدد نقطة البداية وحد النهاية،ولكي يتدرج إلى النهاية التي سعى للوصول إليها حدد الأمدي النقاط التي ستساعده على تحقيق ذلك،فقال:وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام،وإحالته،وغلطه،وتساقط شعره،ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذ من أبي تمام،وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن و القافية وإعراب القافية ،ثم بين معنى و معنى ،فان محاسنها تظهر في تضاعيف ذلك و تنكشف ٠ ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه ،وأفرد بابًا لما وقع في شعريهما من التشبيه ،وبابا للأمثال ،أختم بهما الرسالة ٠ ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ،و أجعله مؤلفًا على حروف المعجم ليقرب تناوله ، و يسهل حفظه،وتقع الإحاطة به ،إن شاء الله تعالى"[1].هذا هو المنهج الذي رسمه الآمدي لنفسه فإلى أي حد التزم به ،وهل حقق ما سعى إليه ، وإذا كان ذلك فكيف عالج قضاياه النقدية ،هذا ما سنحاول الإجابة عليه في ثنايا حديثنا عن القضايا التي عالجها في كتابه.

[1] المصدر نفسه،الآمدي،ص52-54.

-تعريف الآمدي للسرقات الأدبية:

تمضي في دراسته لهذه القضية على سنن شيوخه مع اعتماده على وضع المقاييس وتفسيرها ويعد النقاد الذين اعتمدوا على العدل في طرقهم لهذه القضية فاستهل رأيه بالإفصاح عن كون السرقة لا تعد من العيوب ومن كبير مساوىء الشعراء،يقول:«إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء،وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »[1]،فهذه النظرة إلى السرقات مشبعة بروح التسامح،وما نلفيه أن كان على وعي تام بكيفية حدوث الإنتاجية الشعرية لدى كل شاعر و التي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا وجُلي أحيانا أخرى،بل إن قطاعا كبيرا من هذا النتاج الشعري بعد تحوير لما سبق،ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه[2]

و أهم ما يميز دراسة الآمدي للسرقات عن غيره من النقاد أنه جعل هذه النظرية تنهض على قاعدة نقدية تتمحور حول مقياسين،فهو يرى أنه لا يمكن أن تُطلق إلا على آخذ المعاني المبتكرة التي تختص بمبدعها و عرف أنه أول من قالها،أما غير ذلك فلا يعد مسروق يقول:"واعلم أن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم،و مستعملة في أمثالهم و محاوراتهم،مما ترفع الظَنة فيه الذي يورده أن يقال:أخذه من غيره"[3]

---

[1] الموازنة:بين شعر أبي تمام و البحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي،370ه،ط4،دار المعارف،ص188.

[2] كمال غنيم،عناصر الإبداع الفني،ط1،مكتبة مدولي،القاهرة ،مصر،1998م،ص182.

[3] المصدر نفسه ،الموازنة،ص123-131.

ما يعتبر سرقة عند الآمدي:

يرى الأمدي أن السرقة تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك لذلك قال في كتابه «الموازنة»أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع به الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال:إن أخذه من غيره،وهو بهذا يوافق ما قرره النقاد قبله.

مثل قول ابي تمام:

فـإن هزئتـم سللنـاها و قد غُنيت دهـرا وهـام بنى بكـر لما غمدُ

من قول سعد بن ناشب:

فـإن أسيـافنـا بيـض مهنَّـدة عتـق،و آثـارها في هامـكم جدُدُ

قال الآمدي:"و المعنيان مختلفان؛لأن أبا تمام قال:وهام بنى بكر لما عمد"،و هذا قال:"وآثارها في هامكم جدد"فهذا غير ذاك.

ومما نسبه إلى السرقة والمعنيان مختلفان كقول أبي تمام:

تقبَـل الرَكـن ركـن البيـت نافلـة وظـهر كفَـك معمـور مـن القـبل

من قول عبد الله بن طاهر:

اعـلت له ذكـره فكـافأهـا بـأن توالـت فـي ظـهرها القـبل

و كانت تلك المواضيع التي رأى الآمدي سرقا فيها[1].

[1] الموازنة:بين شعر أبي تمام و البحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي،370ه،ط4،دار المعارف،ص 123-131.

ما لا يعتبر سرقة عند الأمدي:

يرى أن المعاني المشتركة،أو الألفاظ المنقولة المتداولة.

كقول أبي تمام:

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن فقال لي لم يمت من لم يمت كرمه

وقال آخذه من قول العتاهي:

ردت ضـائعه إليـه حياتـه فكـأنه من نشـرها منشـور

ومثل هذا لا يقال له مسروق لأنه قد جرى في عادات الناس،إذ مات الرجل من أهل الخير والفضل وأثنى عليه بالجميل.ومن الثاني

قول أبي تمام:

لم يعلم العافون كم لك في الندى من لـذة وقريحـة لم يحمـد

قال آخذه من قول بشار:

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكن يلذ طعم العطـاء[1]

[1]المصدر نفسه.ص123-126-131.

المبحث الثاني:ميخائيل باختين و مبدأ الحوارية

-التعريف بميخائيل باختين و ريادته لنظرية التناص:

1-التعريف بميخائيل باختين:ولد عام 1895م في أورويل ابنا لعائلة أرسقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة؛و كان والده كاتبا في مصرف.و قد أمضى طفولته في أورويل بينما أمضى فترة صباه في ڤلنيوس و أوديسا.و درس فقه اللغة في جامعة أوديسا و من ثم في جامعة بتروغراد و تخرج عام 1918.عمل في سلك التعليم الإبتدائي في بلدة نيڤيل الريفية (1918-1920)و من ثم و بدءا من عام 1920في ڤيستبسك حيث تزوج هناك عام 1921م.و في نيڤيل تشكلت أول حلقة من الأصدقاء ضمت ڤاليريان نيكولاييڤتش ڤولوشينوف(1894أو 1895-1936) و هو شاعر و عالم موسيقى؛و ليف ڤسليڤتش يومپيانسكي (1891-1940)و هو فيلسوف وباحث أدبي؛و عازف بيانو،م.ب.يوديا(1899-1970)؛و الشاعر ب.ن.زوباكين(1894-1937)و الفيلسوف ماتڤي إساييڤتش كاجان(18991937).و قد لعب الأخير دور المحرضَ في الحلقة إذ كان عائدا للتو من ألمانيا حيث درس الفلسفة في لايبزغ و برلين و ماريوغ،كما هو تلميذا لهرمان كوهين و حضر المحاضرات التي كان يلقيها كاسيرو،و بعد رحيل باختين و مغادرة كاجان إلى بتروغراد ومن ثم إلى أورويل أعادت الحلقة تشكيل نفسها في ڤيستبسك ضامة ڤولوشينوف ويومپيانسكي فضلا على بعض الأشخاص الجدد:الناقد باڤل نيكولاييڤتش ميدڤيديف Medvedev(1891-1938)؛و عالم موسيقى آي.آي.سوليرتنسكي؛و الرسام ڤلاديمير شاجال الذي ينتسب إلى الوسط نفسه.لقد عاد باختين بعد إصابته بالتهاب عظام حاد مزمن عام1921 و أدى من ثم إلى بتر رجله عام 1938.[1]

---

[1] تزفيتان تودوروف.ميخائيل باختين،تر:فخري صالح،ط2،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،1996،ص23-24-25.

وواصل باختين إعالة نفسه و عائلته من ممارسة أعمال غير منتظمة.

وفي عام1929نشر باختين كتابه "مشكلات عمل دوستويفسكي"و من المعروف أن نسخة مبكرة مختلفة ربما عن النسخة المنشورة قد استكملت عام 1922،في العام نفسه.1929 قبض على باختين لأسباب ظلت غير معروفة و لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذوكسية.و حكم على باختين بالسجن لمدة خمس سنوات يقضيها في معسكر في "سولوفسكي"؛و لأسباب صحية خففت العقوبة إلى الحكم بالنفي إلى قازخستان و شارك باختين في أعمال المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم في موسكو؛و قد عاد فيما بعد إلى كلية المعلمين في سارانسك عام 1945،حيث استقر هناك إلى زمن تقاعده عام1961.و في عام 1963نشر كتابه عن دوستويفسكي في طبعة مزيدة و موسعة أما كتابه عن رابليه،و هو أطروحة أكملها عام 1940ووجهت بعوائق كثيرة في حينه،فقد ظهر عام 1965وبعد أن تدهورت صحته استقر باختين في موسكو عام 1969.و لقد قضى السنين الأخيرة من حياته في معتزل في كليموڤسك قرب موسكو،و مات عام 1975 عن عمر يناهز الثمانين عاما و شُيع في جنازة حسب الطقوس الأرثوذوكسية[1].

[1] المرجع نفسه،ص25-26.

2-ميخائيل باختين و التناص:

كما أُعتبر **"دوسوسير"**هو أول من أشار إلى الخاصية التفاعلية،فإن **باختين** هو أول من أشار إلى الخاصية الحوارية للنص الأدبي،و نجد أن أغلب النقاد و الباحثين درسوا المبدأ الحواري ل:**باختين**،لكن أكثر الكُتاب تطرُقا للمبدأ الحواري بشكل مفصل و كامل هو الكاتب **"تزفتيان تودوروف"**Tzvetan Todorov*في كتابه**"ميخائيل باختين:المبدأ الحواري"**

يرى الباحث الروسي**"باختين"**بأنه"يدخل على فعلين لفظيين تعبيران إثنان،في نوع خاص من العلاقة الدلالية تدعوها تحت علاقة حوارية،و العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوازن اللفظي "[1]،و هنا نجد أن باختين إعتبر أن العلاقات ذات بعد حواري،و لا يتوقف باختين عند هذا الحد بل نجده يعتبر أن غاية كل خطاب،هو الغاية الطبيعية،كل خطاب حي يفاجيء الخطاب الآخر بكل الطرق التي تقوده إلى غايته و لا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي"،و هنا نتساءل ما الذي يقصده باختين بالحوارية و لماذا يعطي لها هذا القدر الكبير من الأهمية؟

إن الحوارية حسب "دومنيك مانغينو " "Dominici Mangino"هي البعد التفاعلي العميق للغة (الكلام الشفهي أو المكتوب)،و بغية تحديد أدق يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها حواريتين تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة و تحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي و هي الحوارية التفاعلية،أما الثانية فعكس ما

[1] تزفيتان تودوروف.ميخائيل باختين،تر:فخري صالح،ط2،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،1996،ص122-125.

هو نصي و يمكن تسميتها بالحوارية التناصية،غير أن هذا التقسيم ليس إلا تقسيما منهجيا لأن كل من الجانب الشفهي و النصي ليس إلا وجهان لعملة واحدة"[1].

و مما سبق نستطيع أن القول أن الحوارية ما هي إلا مرادفة لمصطلح التناص على حسب مفهومها و موضوعها.

كما أن **باختين** على أساس الحوارية قسم الخطاب إلى خطابين و هما "خطاب أحادي القيمة و هو الذي لا يتحضر أساليب في القول سابقة،أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار و يشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم"[2]،و لذا اعتبر باختين أن البعد الحواري موجود في كل المجالات الأدبية سواء الشعر أو النثر و حتى الحديث الذاتي فإننا نجد فيه بعدا حواريا؛و هنا نرى"أن المبدأ الحواري الذي يؤسس عليه باختين رؤيته للغة و الكلام مبدأ واسع و متشعب نظرا لما يمثله في تبادل للوعي الإنساني،و لعل ذلك ما أثار بعض الإنتقادات حوله و جعله صعب المتابعة و الفهم "[3].و لكن رغم هذا إلا أنه لا يختلف اثنان في الدور البارز الذي لعبه باختين في بلورة مصطلح التناص و أن له الفضل في توجيه الدراسات نحو هذه النظرية النصية.

---

[1] سليمة عذاورى:شعرية التناص في الرواية العربية ،الرواية و التاريخ للنشر و التوزيع رؤية،القاهرة،ط1،2012م،ص55.

[2] سعيد سلام:التناص،الرواية الجزائرية-أنموذجا-عالم الكتب الحديث،ط1،2009م،ص130.

[3] سليمة عذاورى:شعرية التناص في الرواية العربية،ص96.

-تعريف الحوارية عند باختين(و مجال ظهورها في الرواية):

إن مصطلح الحوارية كانت بداية ابتكاره على يد الناقد (ميخائيل باختين 1895-1975)في العقد الثالث من القرن السابق،و تمت إعادة بلورة جديدة على يد البلغاريين "جوليا كريستيفا"و"تزفيتان تودوروف"،ليكون هذا الإحياء-كما نرى- عائد إلى أهمية هذا المصطلح وهو ما يشير إليه"محمد برادة"بقوله:"بالنسبة للرواية العربية و نقدها،فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين و كتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور و التجدد ذلك أن باختين إبتدء من عشرينيات هذا القرن،واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينيات و ما زال عبر التعرف المتأخر دائما على مناهج الألسنية و البنائية و السميائية و الشكلانية... و من موقعه داخل ثقافة لها خصوصياتها و في سياق مجتمعي معين،قدم أجوبة نقدية و فكرية على جانب كبير من الأهمية،نستطيع لأن نتفاعل معها و أن نحولها إلى خميرة لتفكير نقدي مخصب"[1]

و أكثر من هذا سنجد أن (الحوارية)،كانت وسيلة ناجعة لإعطاء نفس جديد للبنيوية في حد ذاتها عقب التأزم الشديد الذي حل بها،و بين هذا و ذاك سنتتبع مختلف المراحل التي مرت بها(الحوارية)مع المكر و الناقد الروسي"ميخائيل باختين"

[1] الخطاب الروائي:ميخائيل باختين.تر.محمد برادة.ط 1،دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع القاهرة1987،ص20.

1-تعريف الحوارية عند باختين:

-لغة:

جاء في المنجد:"حاور:محاورة وحوارا:جاوب:"حاور فلانا"

جادل:"عينوا ممثلا ليحاور الفريق الآخر"

حوار:تبادل الحديث و المجادلة و الكلام:"حوار بين متخاطبين"و كلام يتبادله ممثلوا مسرحية"

حواري:ما يكون على شكل حوار"مؤلفات حوارية"

محاور:محاورون:محادث و مخاطب:"ناقص محاوره " "لم يصغ إلى محاوريه"وشخص يمكن التفاوض معه "محاور كفء ".

محاورة :مص:جمع محاورات:جدل يدور بين شخصين أو أكثر في موضوعات معينة.

تحاور:شخصان أو أكثر:تجادلا:حاور أحدهما الآخر.

تحاور مع:تبادلا الكلام،تحادثا مع تحاور المدير مع رئيس المكتب"[1]

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة.ط2.دار المشرق،بيروت ،2001م،ص343.

-اصطلاحا:

خير ما نستهل به هذا المبحث قول "فيصل دراج " بخصوص نشأة (الحوارية): "ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية،وما يقوم به متوقع،منذ أن رأى في الرواية صورة غن اللغة ورأى في اللغة صورة حوار لا ينقطع،تأخذ الرواية في هذه الرؤية،صفات الحوار وتكون تجسيدا له،أي كتاب ديمقراطية،إن صح القول،تتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر خوارق قادمة،ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواما لها: "إن تطور الرواية يقوم على تعميق الرواية وتوسيعها،وإحكامها وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة الصلبة،التي لا تدرج في حوار،فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات،وأخيرا إلى أعماق الذرات في الرواية" [1] .

أن مصطلح الحوارية،الذي يأخذ هذه الأبعاد،سيختص بأجناس النثرية وتحديدا بالرواية كما يرى مبتكره باختين : **(**صحيح أن صوره ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها "بدون أن تكون لها نبرتها " في مجموع الأجناس الشعرية،لكنها داخل الجنس الروائي،وفيه وحده تستطيع أن تطور وأن تصبح معقدة وعميقة،وفي نفس الآن،تدرك اكتمالها الأدبي،فالتشخيص الشعري بمعناه الصارم "داخل الصورة - الاستعارة - يجري كل الفعل،دينامية الكلمة - الصورة - " ما بين الكلمة والموضوع في مظاهرهما. "..." لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها،وإلا فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها.لأن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض بموضوعها،كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدد اللسان**)**

---

[1] دراج فيصل:نظرية الرواية العربية.ط1.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،1999،ص72.

أما إذا تعاملنا مع النثر بوصفه مادة الرواية القاعدية :(بدلا من الامتلاء الذي لا ينفذ للموضوع ذاته،يكتشف الناثر كثة من الطرق والسبل والممرات المرسومة داخله بواسطة وعيه الاجتماعي،وفي نفس الآن الذي يكتشف الناثر التناقضات الداخلية للموضوع ذاته،فإنه يكتشف من حوله لغة اجتماعية مختلفة ،"..." وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكتاب الناثر،وبالنسبة لهذا الأخير،فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف اصوات مختلفة،داخلها،يتحتم أيضا أن يدوي صوته،فمن أجل صوت تخلق الأصوات الأخرى خليفة ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قابلة للإدراك ولا "مرنة"[1]

ومن هنا تأخذ الحوارية من الناحية التفاعلية مظهرين اثنين:

أ- الحوارية الخارجية:تكون هذه بين شخصين أو أكثر،يقول باختين:"وحده آدم الأسطوري،وهو يقارب،بكلامه الأول،عالما بكرا،لم يوضع بعد موضع تساؤل،وحده آدم ذاك التوحد،كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين،وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التارخي،الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية،وفي حدود معينة"[2] .

[1] - الخطاب الروائي:ميخائيل باختين.تر.محمد برادة.ط 1،دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع القاهرة1987،ص 53-54 .
[2] المصدر نفسه،ص53-54.

ب- الحوارية الداخلية:

تخص الفرد ذاته،ويكون حواره مع نفسه،يقول باختين:"لكن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب،-سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المنولوجي-الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية وقع تقريبا تجاهله باستمرار،غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو بالضبط الذي يتوفر على قوة مؤسلبة كبيرة،إن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقا الالسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا" [1]

لقد كانت أول محطات باختين لابتكار مفهوم الحوارية،هي تلك الأعمال الضخمة للأديب الروسي "دوستويفسكي"وقد ركز أساسا على مقومات الإبداع لتتبع الخيط الرفيع لهذا المفهوم المبتكر،يقول"فيصل دراج":"لا يتحدث باختين عن شروط الإبداع اللغوي،بل عن مقومات الإبداع،الإنسان بشكل عام مؤكدا الحرية والتنوع والتفاعل الحر "[2].

[1] الخطاب الروائي:ميخائيل باختين.تر.محمد برادة.ط 1،دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع القاهرة1987،ص ،ص54.

[2] دراج فيصل:نظرية الرواية العربية.ط1.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،1999،ص70.

-مجـال ظهور الحوارية في الرواية:

تظهر الحوارية في الرواية على أنه تقديم الأقوال شخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها ويمكن أن تكون مصحوبة بكلمات الراوي كما يمكن أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات وبذلك يتجلى الدور البارز للحوار في تحريك أقوال وأفكار الشخصيات داخل العمل الروائي وهنا تظهر الحوارية ابان العصر الحديث راد على الأسلوبية التقليدية«التي جعلت الخطاب لا يعرف سوى نفسه لسياقه وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة»[1]

وبالتالي يصبح حسبهم هو الرجل نفسه يقول باختين:«الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول إن الأسلوب هو الرجل على الاقل أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفروض.المستمع الذي يشارك بفاعلية في الكلام الداخلي والخارجي » .[2]

وبالتالي فإن الحوارية تختص بالعمل الروائي أكثر من غيره بحكم أن الرواية مجال واسع لتعدد الأصوات وبالتالي تعدد اللغات الراجع لاختلاف الشخصيات فالرواية تواجه الخطابات المختلفة فيما بينها فهي ليست وسيلة لتأكد خطاب متسلط دائما تفتح المجال للحواريين مختلف الأصوات.

[1] -تودوروف تزفتان،ميخائيل باختين والمبدأ الحواري.تر.فخري صالح.ط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1996،ص،124.

[2] المرجع نفسه.51.

-أشكـــــال الحواريـــــة:

-السرد المباشر الأدبي في مغايراته متنوعة الأشكال.

-أسلبــة مختلف أشكــال السرد الشفوي والتقليدي أو الحكي المباشر.

-أسلبــة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة والرسائل المذكرات الخاصة.

- أشكــال أدبية متنــوعة من خطاب الكتاب إلا أنها لا تدخل في أطــار «الفن الأدبي»مثل كتابات أخلاقية وفلسفية استطرادات عالمة.خطب بلاغية.

-خطابات الشخوص الروائية المتفردة أسلوبيا .

-أقوال الشخوص.الأجناس المتخللة.[1]

[1]-محمد بوعزة.حوارية الخطاب الروائي ،التعدد اللغوي والبولفونية منشور اتحاد كتاب المغرب ط1. 2012.ص18.

-شرح بعض مصطلحات:

أ-البوليفونيـــة :(تعددية الأصوات)Polyphone :

يعد مصطلح البوليفونية من أهم المصطلحات والمفاهيم التي ناقشها المنظر والناقد الروسي ميخائيل باختين من 1930 خاصة فيما يتعلق بأسلوبية الرواية،ويقصد بالبوليفونية (لغة تعدد الأصوات)،وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى،ليتم نقلها إلى حقل الأدب والنقد...[1]

وهذا يثبت أن مصطلح البوليفونية كان مخصص في بادئ الامر في مجال الموسيقى،لكن فيما بعد انتقل ليظهر بصورة جلية وواضحة في مجال النقد الأدبي.مما يعني أن البوليفونية تطرح إشكالية واسعة،وهي إشكالية اللاتجانس الخطابي والبوليفونية كما هو معروف أول من جاء بها هو باختين وهذا من خلال أعماله المتعلقة بالأدب،وأبرز هذه الأعمال روايات دوستوفسكي،حيث يكون هناك مجموعة من الأصوات مع حصول تكافؤ بين هذه الأصوات.

لقد ابتكر ميخائيل باختين الرواية البوليفونيةLe roman polyphonique

وهذا بعد أن كانت الرواية قبل دوستوفسكي ، هي عبارة عن رواية مونولوجية بحتة يسودها خطاب واحد ،له الفضل في توجيه خطابات وحوارات أبطال الرواية ،و العمل الإبداعي الروائي عند دوستوفسكي حسب رأي باختين ،ينبني أساسا على إعطاء الحرية المطلقة لأبطاله للتعبير عن كل ما يختلج في نفوسهم.

إذن فقراءة النص الروائي من خلال تعددية الأصوات ،هو تعبير خالص عن الاتجاهات المنهجية و الإيديولوجية لدى باختين

[1] حمداوي:جميل البوليفونية في الأدب والنقد.شبكة الألوكة2018،ص5.

-الكرنفال(الكرنفالية):le carnaval:

لا شك أن اهتمام باختين الواسع بالإبداع الروائي الأوروبي على تنوعه الزماني والمكاني،قد ساعده على إنجاز نظرية"الحوارية"القائمة أساسا على مفهوم التفاعل،والذي بدوره يشكل مقوما وركيزة أساسة لباقي المبادئ والمفاهيم التي تضيء زوايا شتى من فضاء نظريته المحور. فإن كان باختين قد أنشأ مفهوم البوليفونية)تعددية الأصوات(نتيجة دراسة معمقة لكتابات دوستويفسكي،فإنه أوضح قيمة الأدب الكرنفالي من خلال أدب رابليه Rabelaiحيث يكمن الـُسخر والهزل،ويتم توظيفهما لمقاصد ودلالات شتى .

والكرنفال في نظر باختين كما تذهب الباحثة بسمة عروس <<ليس مجرد نمط من أنماط التأليف في الرواية،إذ هو فلسفة وتيار أثرى الرواية الأوروبية بممارسات وأشكال أدت إلى تطويرها. ويقوم هذا الاتجاه في أهم مقوماته على مفهوم المحاكاة الساخرة وعلى المزج بين الأنواع والأنماط الروائية وعلى الحوارية >>[1].

إن الحوارية في الرواية عند باختين تعني ذوبان ثقافتين اثنتين،هما الثقافة الأرستقراطية والثقافة الشعبية،وعملية إدماج صوت هذه الفئة مع الأصوات الأخرى المتعالية يجعل من جنس الرواية يحقق الغاية من كينونته،بحيث يكون صوت من ال صوت له باعتباره الفن المعبر عن الحياة الإنسانية بكل انشغالاتها وتطلعاتها. ويبدو أن باختين قد وجد مرتعا خصبا في أدب رابليه ليؤسس من خلاله مفهوم الكرنفالية،الذي يعني لديه <<المشهد المسرحي من دون الأنوار ومن دون فصل الأبطال عن المتفرجين فالكل يشارك ويفعل الحركة الكرنفالية . إن الكرنفال لا تتم معاينته بالمشاهدة ،أو حتى بالمشاركة فيه،و إنما بمعايشته في جو من الفرح

[1] بسمة عروس،التفاعل في الأجناس الأدبية،ص81.

والعفوية،فتنقلب الحياة أو العالم رأسا على عقب،بحيث تلغى القوانين،و المحضورات،و القيود،و تلغى الألقاب و الطبقات الاجتماعية و كل ما يتصل بها من أنواع الخوف والإنقياد >>[1].

إن الغاية من الكرنفالية،كما يرى باختين هي محو مبدأ اللاعدالة،واللامساواة بين البشر،إنها أسمى وظيفة اجتماعية وثقافية للحدث الكرنفالي عبر القرون الطويلة الماضية،ليتحقق تحرير الإنسان من الخوف،وليقترب في حرية من الآخر في جو مفعم بالإنسانية [2].

من هنا جاء توظيف الخطاب الكرنفالي في البناء الروائي في شكل تعدد الأصوات واختلافها،أو تعارضها،وهو انعكاس لطبيعة المجتمع الذي ينشأ أساسا من التنوع والتعارض الاجتماعيين،والذي يدل عليه طبيعة اللغة الممارسة فيه،واللغة <<هي الوجه الآخر للفكر،هي التعبير المشخص عن وجودها الحي،فإن الأشكال الاجتماعية للممارسة اللغوية تعبير عن مدى ارتقائها،أي مرآة للنشاط العقلي الذي يلازم اللغة >>[3].ولقد دافع باختين طيلة حياته،ومن دون هوادة،عن فكرة أن للتنوع اللغوي دلالة اجتماعية وفكرية تنبئان عن مدى التطور الاجتماعي .

ويشكل الحوار أكثر العناصر انتشارا في بنية اللغة الكرنفالية التي تتخطى فيها العالقات الرمزية جملة من الروابط الدلالية،وهو ما يحقق أهم خاصية من خصائص الخطاب الكرنفالي وهي الخرق والتجاوز،بمعنى خرق

---

[1] شعرية دوستوفسكي،ميخائيل باختين،تر:جميل نصيف التكربتي،ط1،الدار البيضاء،المغرب،1986.ص180.

[2] المرجع نفسه،ص180.

[3] دراج فيصل:نظرية الرواية العربية.ط1.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،1999،ص68.

الأطر،والطابوهات،والخطاب الأوحد المهيمن ...الخ. من هنا نجد أن المفهومين (البوليفونية،والكرنفالية)يكملان بعضهما بعضا؛ألن الرواية التي تحتوي على بنية كرنفالية كما ترى جوليا كريستيفا،تسمى رواية بوليفونية،ومن بين الأمثلة التي يقدمها باختين يمكن أن نذكر،رابليه، سويفت،دوستويفسكي[1].

ب – التهجيـــن:Hybridation:

يشكل التهجين أحد أهم عناصر ومظاهر حوارية باختين،والتهجين كما يعرفه باختين هو عبارة عن مزج لغتين اجتماعيين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي،أو بهما معا،داخل ساحة ذلك الملفوظ،وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ،هو طريقة أدبية قصدية (بدقة)أكثر،نسق من الطرائق ...[2]،بمعنى أن التهجين هو ذلك الملفوظ الذي يجمع بين لغتين اجتماعيتين و وعيين لسانيين معزولين بفترة زمنية معينة و أيضا بفارق اجتماعي.

ينقسم التهجين إلى نوعين اثنين هما : النوع الأول هو التهجين اللاإرادي (اللاقصدي) و هو "إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي و لصيرورة اللغات ،و يمكن القول بوضوح بأن الكلام و اللغات إجمالا يتغيران تاريخيا عن طريق التهجين..."[3] أي إن التهجين عنصر فعال في تغيير الكلام و اللغات عبر التاريخ،أما النوع الثاني فهو التهجين الإرادي (القصدي)،و هو النوع الذي يندرج ضمنه

---

[1] جوليا كريستيفا:علم النص،تر:فريد الزاهي،مراجعة:عبد الجليل ناظم،ط2،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،1969،ص108.

[2] الخطاب الروائي:ميخائيل باختين.تر.محمد برادة.ط 1،دار الفكر للدراسات للنشر والتوزيع القاهرة1987،ص120.

[3] المرجع نفسه ،ص120.

التهجين الأدبي ،وهو عبارة عن مجموعة من الاستدعاءات الواعية من خلال تراكيب معينة بغية إنتاج و توليد فضاء دلالي ما.

ج-التعدد اللغـــوي:

على حد درايتنا ومن خلال قراءتنا لمدونة "برادة محمد "(أسئلة الرواية وأسئلة النقد)يبدو أن هذا الأخير من أبرز النقاد الذين اهتموا بظاهرة التعدد اللغوي،وطبقوها في أعمالهم،حيث يقول مبرزا تاريخ التعدد اللغوي في الرواية العربية«...ظاهرة التعدد اللغوي في الرواية العربية موجودة منذ بداية القرن،ولكن ما يلفت النظر هو بروزها وكشافاتها النسبية منذ السبعينات »[1] هذا يدل على أن التعدد اللغوي كان حاضرا في الرواية العربية من قبل،لكن انتعاشه الحقيقي،وبريقه اكتسبه في فترة السبعينيات بشكل كبير وبارز.

ويضيف برادة أيضا:«حتمية التعدد اللغوي داخل كل نص روائي واعتبار التعددية مكونا ملتصقا بالرحم المولد للنص في تحققه الشكلي والخطابي والإيديولوجي بذلك التعدد اللغوي علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة كما قد يتوهم البعض »

يدل هذا القول النقدي أن ظاهرة التعدد اللغوي هي شرط أساسي في كل عمل أدبي،كما أنها هي اللبنة الأولى التي ينهض عليها النص الروائي في جميع جوانبه سواء أكان شكلي،خطابي،ايديولوجي،هذا الشيئ الذي يجعله يرفض التوهم الذي يربط الروائي بنطاق اللغة.

إن النص الروائي إذن يرتكز على دعامة أساسية ، تجعله يكتسب و يحمل في طياته جمالية واسعة ،و هذه الدعامة هي التعدد اللغوي و الذي يعد الإبداع الذي

[1] برادة محمد.أسئلة الرواية وأسئلة النقد منشورات الرابطة البيضاء،ص30

يجعل من الأدب مفهوما متغيرا سواء من خلال قراءته أو من خلال محمولاته الايديولوجية.

-المقارنة بين آراء الآمدي و ميخائيل باختين:

يرى الآمدي بأنه لايجوز للشاعر أن يأخذ ما أبدعه غيره،بل عليه أن يبدع،ويبتكر،ويُظهر بصماته الفنية في إبداعه؛لأن السرقة إنما تكون في "الصور الخيالية الظاهرة في التشبيه والاستعارة والكناية،و هذه بطبيعتها معرض للتجديد والبراعة تبعا لدرجة العواطف وأشكالها،ولتجديد المظاهر والمستحدثات،وتقويم العلوم والفلسفات،فيباح للذكي أن يبتكر فيها ما شاء له فكره وخياله،ويمكن لغيره أن يستغله مجددا فائزا بالبراعة في هذا المجال الذي لا تحصر أنواعه[1].

وعليه فرّق النقاد القدامى بين ما يقوله الشاعر الراوية الذي يحاكي شاعره الذي يتتلمذ على يديه،فينظم شعرا يضارع شعره،وبين السرقة التي يعمد فيها الشاعر إلى سرقة معاني غيره،لذلك كان موقفهم من فكرة الاحتذاء متناقضا؛فهم من جهة يسمحون للشاعر الاستفادة من الشعراء المشهود لهم بالفحولة،غير أنهم من جهة أخرى "كانوا يحاسبونه محاسبة شديدة على ما يستعيره من غيره،وعلى مالا يكتفي فيه على قريحته،وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم،فليس على أحد عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله،أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه"[2]،وهذا يعني أن فكرة الأخذ لم تكن مرفوضة جملة وتفصيلا،بل كانت هناك رؤية نقدية خاصة تضبط هذا الأخذ الذي يسمح فيه أن يكون أخذ إعارة،ولا يكون أخذ إغارة.

---

[1] أحمد الشايب:أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية،الطبعة السادسة،مصر 1960 ،ص 262.

[2] عبد القادر هني:نظرة الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1999 ،ص 15.

إن العمل الأدبي دخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري،فهو لا يأتي من فراغ كما لا يفضي إلى فراغ،إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي،وهو بذرة خصبه تؤول إلى نصوص تنتج عنه[1].

ولـكن الآمدي لم يختلف عن النقاد القدامى في رصده سرقات أبي تمام،إذ أحصى له مائة وعشرين سرقة،وذكر مصدرها وطريقتها،وأفرد بابا ذكر فيه ما نسبه ابن أبي طاهر من الأشعار إلى السرق وليس بمسروق؛ورأى الآمدي أنه ممّا يشترك الناس فيه من المعاني،ويجري على ألسنتهم،وهو في هذا إشارة إلى مصطلح "الحوارية" الذي تطور على يد باختين (Bakhtine)الذي كان يرى أن الكلمات التي نستعملها هي دائما "مسكونة بأصوات أخرى،إذ إن كل علاقة ،ومن الأمثلة التي خرّجها الآمدي في تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى"[2]،موضوع السرقات قول مسلم بن الوليد[3]:

قد عوَد الطير عادات وثقن بها فهنَ يتبعنه في كل مرتجل

وذكر الآمدي أن ابن أبي طاهر قال:"إن أبا تمام أخذه"،فقال[4]:

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنهـا من الجـيش إلا أنها لم تقاتل

---

[1] عبد الله الغذامي:ثقافة الأسئلة،مقالات في النقد و النظرية،دار سعاد الصباح،ط2،الكويت1992،ص111.

[2] حسين خمري:نظرية النص من المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر2007،ص253.

[3] الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف بمصر،ط2،1972،ج1،ص65.

[4] أبو تمام:الديوان،تقديم محي الدين صبحي،دار صادر،ط1 ،بيروت 1997 ،م 1،ص 40.

إن هذا التتبع المذهل للسرقة في شعر أبي تمام وفي أشعار غيره من الشعراء يشي بأن الناقد القديم كان على دراية بأن النص يمثل فسيفساء من الاستشهادات[1]،وهو يعني أن النص تحول إلى تناص؛فالنص الأدبي "تناص أي حضور النصوص الأخرى "[2]،وعليه رفض الآمدي كثيرا من الأمثلة التي عَدها ابن أبي طاهر من سرقات أبي تمام ولـكنه لم يعدل عن فكرة أن الشعراء الأوائل كانوا من سبق إلى مثل هذا المعنى وغيره،ومثال ذلك قول امرئ [3]:

سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال

يرى الآمدي أن أبا تمام أعجب بالمعنى فأخذه وعدل به إلى المديح فقال[4]:

سما للعلا من جانبيها كليهما سمو عباب الماء جاشت غواربه

إن مثل هذا الرأي يدل أن الآمدي خالف نقاد عصر في مفهومه للسرقة،إذ استطاع أن يتبين ما عبر عنه بالسرقة في كثير من أشعار الطائيين،وتجاوزها ليفرق بين ما يقال عنه مسروق،وما لا يقال عنه إنه من السرقة،و بهذا التتبع للخطأ في المعنى يتقاطع نقد الآمدي مع الدرس النقدي الحديث،إذ أشارت دراسات معاصرة عند بعض نقاد الحداثة الغربيين،"أنهم لا يرون الاشتراك في الإيقاع واللفظ والمعاني أحيانا عيبا يؤخذ على الشاعر،بل يرون أن ذلك ضرب من "التناص" أي حوار النصوص في الفن الشعري؛لأن الشاعر قد ثقف الشعر بحفظ كثير من النصوص السابقة،فاعتماده عليها أمر جائز مطروح،ومعترف به،فكل

---

[1] جوليا كريستيفا:سيميونطقية،بحث سيميائي،نظرية الأدب،1981،ص14.

[2] أنور المرتجي:سيميائية النص الأدبي،مطبعة إفريقيا للشرق،الدار البيضاء،المملكة المغربية،1987 ،ص 55.

[3] امرؤ القيس:الديوان،دار صادر،ط1 ،بيروت 1998 ،ص 143 ..

[4] ديوان أبي تمام،ج1 ،ص 155.

شاعر قد درب ملكته على محاذاة غيره ممن أعجب بهم،وقد يكون لكل شاعر أستاذ يقلده في بادئ الأمر،ثم إذا ما اشتد عوده اعتمد على نفسه،واستقل بشخصيته الشعرية،ومع هذا فهو لا ينفصل تماما عمن استوحاهم واختزنهم في محفوظه "[1]؛و لأن الشعر العباسي كان يعيش في بيئة تركز اهتمامها على ما يبدعه الشعراء،فإن المعاني الجميلة والألفاظ سيتردد صداها بين الشعراء عن وعي أو دونه في إبداعاتهم.

يرى الآمدي أنه ينبغي على الناقد "أن يميز في بحثه عن أصالة المبدع بين المعاني المشتركة التي هي ملك مشاع للناس طُرّا،وبين المعاني الخاصة التي تفرّد بها أصحابها وعرفت لهم دون غيرهم،والتي إذا أخذها السارق،عُد سارقا،و المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه،و أبعد آخذه في أخذه[2]،فلا يصح أن يقال:إن أحدهما أخذ من الآخر؛لأن هذا قد صار جاريا في العادات،و كثر على الألسن.

ينظر الآمدي إلى العمل الفني "وكأنه ثوب مؤلف من خرق شتى فهو يميز العناصر التي يشترك فيها الناس كافة مما لا يمكن أن يتهم فيه المبدع بالسرقة وبين تلك التي اشتهر بها شاعر بعينه ممّا يعد الخوض فيه سرقة مذمومة وبين ما أضافه المبدع محور الدراسة من جديد بالاعتماد على قريحته "[3]؛لأن السرقة لا تكون في

---

[1] محمد زغلول سلام:تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري،منشأة المعارف الجامعية،ط2 ،الإسكندرية 1993 ،ص 81.

[2] الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف بمصر،ط2،1972،ج1،ص345.

[3] عبد القادر هني:نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ص 12.

الشائع أو المتداول في المعاني أو في الألفاظ فهي أمر مشاع بين الناس وغير محظورة على أحد.

يرى الباحث الروسي 'باختين' بأن التناص "يدخل على فعلين لفظيين تعبيران إثنان،في نوع خاص من العلاقة الدلالية تدعوها تحت علاقة حوارية،والعلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوازن اللفظي "[1]،وهنا نجد أن باختين إعتبر أن العلاقات ذات بعد حواري،ولا يتوقف باختين عند هذا الحد بل نجده يعتبر أن غاية كل خطاب،هو الغاية الطبيعية،كل خطاب حي يفاجئ الخطاب الآخر بكل الطرق التي تقوده إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي[2].

وباختين هو الذي صاغ نظرية في تعدد القيم النصية المتداخلة،وهو الذي جزم بأن وعي المبدع يعيش في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين الحاملة لوجهات نظر نوعية حول العالم،وأشكال تأويله اللفظي فيبحث وعيه عن طريقه معيدا تشكيلها لينتج بعد ذلك خطابا أدبيا لا يحمل صوته ونظرته إلى العالم فحسب،وإنما المنظورات الغيرية الدلالية والخلافية التي تتجاوز وتتحاور مكملة بعضها البعض[3].

كما اهتم بالرواية البوليفونية المتعددة الأصوات مما جعله يثير اهتمام الباحثين الغرب بحيوية الإجراءات إضافة إلى الرؤى التي يتضمنها،فيكون بذلك

---

[1] تزفيتان تودروف،ميخائيل باختين:المبدأ الحواري،ترجمة:فخري صالح المؤسسات العربية للدراسات والنشر بيروت،الطبعة الثانية،1996م،ص122.

[2] المرجع نفسه،ص125.

[3] تزفتان تودروف:الشعرية،تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،دار البيضاء،المغرب،ط1،دت،ص41.

باختين قد وضع إستراتيجية التناص منطلقا من وعيه بطبيعة العلاقة التفاعلية بين النصوص .يقول باختين:"تحاكي الرواية بكل سخرية كل الأنواع الأخرى،وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية،إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الأخر في بنيتها الخاصة،معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى[1].

فباختين من خلال قوله ينظر إلى الرواية على أنها نوع أدبي،وبالتالي نصا قائما بذاته يتفاعل مع نصوص أخرى.

ويشير باختين إلى أن الحوارية موجودة في الشعر إلا أنها مهملة مادامت في لغة واحدة بخلاف الرواية التي تنتمي إليها أساسا،ويكون التعدد اللساني مجسدا داخل وجوه بشرية بينها اختلافات وتناقضات يقول:"إن الحوارية في الخطاب في أغلب الأجناس الشعرية ليست مستقلة فنيا،وهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل فتنطفئ بطريقة اعتيادية في الخطاب الشعري،وتصبح عوض ذلك أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري،وتخضع لبلورة فنية نوعية،وإذا كان على الشعر أن يحاول الانتفاع من هذا المورد سوف يدفع في الحال باتجاه حقل الكتابة الروائية [2].

ربما يريد باختين استنادا لما تم ذكره إلى الإقرار بأن الشعر ليس تناصيا،حتى وإن توفرت له الإمكانات ليكون تناصيا فإنه لا يستغلها؛لأن ذلك يفقده هويته ويجعله ينجذب نحو الرواية.

وبالتالي فإن الحوارية تختص بالعمل الروائي أكثر من غيره بحكم أن الرواية مجال واسع لتعدد الأصوات وبالتالي تعدد اللغات الراجع لاختلاف الشخصيات.

---

[1] سعيد يقطين:الرواية والتراث السردي،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1 ،2006،ص5.

[2] ميخائيل باختين:الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،دار الأمان،الرباط،ط2،1987،ص60.

فالرواية تواجه الخطابات المختلفة فيما بينها فهي ليست وسيلة لتأكيد خطاب متسلط دائما تفتح المجال للحوار بين مختلف الأصوات.

خاتـــمة

بحمد الله وعونه أتممنا بحثنا هذا ، وقد كشفت الدراسة عن النظم المعرفية المؤسسة لنظرية التناص، وبينت مدى اختلافها عن النظم المعرفية المؤسسة للسرقات الأدبية ، إذ هما بنيتان معرفيتان متغايرتان،فالتناص مصطلح حديث يقوم على موت المؤلف وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها،ناهيك عن انفتاح النص في نظرية التناص على النصوص السابقة واللاحقة،إضافة إلى أنه يحمل قيمة فنية إيجابية .

في حين أن السرقات ونظائرها من اقتباس،وتضمين،والحفظ الجيد،والاستشهاد كلُّ يقوم على حياة المؤلف،إضافة إلى ما تحمله من مفاهيم سلبية أُسست على أنها محاولة لاستلاب الذات الفاعلة قدرتها على الإبداع،فلا أشد على النفس المبدعة الخلاقة من رميها بالتبعية والاحتذاء.

ويتبين لنا أن هناك عددا من الفروق بين المفهومين،أهمها:

1.تختلف السرقات والتناص من حيث حكم القيمة؛فالسرقات الأدبية تُعد من النقائص،وهذا واضح من خلال اعتبار القاضي الجرجاني لها «داء قديماً»، و«عيباً عتيقاً»،ويأتي الحديث عنها في سياق تهجين السارق وتجريحه،واستنكار ما قام به. ولذلك فهي مذمومة،ويجب على الشاعر تفاديها.

أما التناص،فبعيد كل البعد عن هذه المعاني،وما يراد به منه هو نقيضها،فهو امتصاص النص غيره من النصوص وتفاعله معها،بشكل يدل على سعة اطلاع المبدع وثقافته،ومهارته في النسج وإعادة الإنتاج،ولذلك فهو محمود ولا مفر للمبدع منه .

2.يختلفان من حيث المنهج؛فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي التأثري،والسبق الزمني. وهكذا،يكون اللاحق هو السارق،والسابق هو المبدع،ولهذا علاقة بالصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث الذي أشرنا إليه سابقاً .

أما التناص فلا شأن له بهذا الصراع ولا بالسبق الزمني،فمنهجه وظيفي؛لا يهتم بالنص المأخوذ منه،أو النص الغائب،وإنما كل همه النص الجديد الذي امتص النصوص الأخرى وحولها .

3.يختلفان من حيث الوعي والقصدية؛فإذا كان الأخذ في السرقات الشعرية يتم في الغالب عن وعي وقصد،ولذلك يعد الآخذ سارقا،فإن التناص قد يكون عن قصد ووعي،ولكنه في الغالب يكون عن غير وعي.

والتناص ظاهرة أدبية فنية تؤكد على أن النص شأن الكائن البشري يحيل على التواصل ولا يمكن اعتبار المفرد مفردا محضا،لأنه ينحدر من سلالة بل سلالات،مختلفة وهذا ما تثبته البيولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس على حد سواء،فكل مفرد وكل بنية وكل مسمى وجودا هو مفرد بالعدد وليس بمطلق الأفراد . أما السرقة الأدبية فهي من قبيل افتعال القيمة،كأن يتعمد الكاتب السطو على تجربة الكاتب الآخر فيقحمها في نصه من دون ذكر الإحالة،وإذا ذكرت الإحالة فإن السرقة تنتفي آنذاك وتصبح من قبيل التناص الظاهر،فثمة تناص ظاهر وآخر محتجب،بل إن التناص أنواع شتى تبعا للإظهار والإضمار . والنتيجة التي نخلص إليها ،هي أن السرقات الشعرية بمفهومها المعروف في تراثنا النقدي والبلاغي ليست هي الصورة القديمة أو العربية للتناص،وليست رديفاً له،وإن تشابها شكلاً وظاهراً.

أرجو أن نكون قد وفقنا من خلال بحثنا هذا إلى تقديم إجابات عن تساؤلات قد تشغل بال الطلاب أو الباحث على السواء،و لأننا مهما حاولنا و بذلنا من جهودنا إلا تبقى ناقصة،و نسأل الله التوفيق و السداد.

و الحمد لله

قائمة المصادر و المراجع

❖ **المصادر:**

-ابن رشيق القيرواني،العمدة،في محاسن الشعر،و آدابه و نقده،تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الطلائع للنشر و التوزيع،2009.ج2.

-الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف بمصر،ط2،1972،ج1.

- نهلة فيصل الأحمد:التفاعل النصي –التناصية النظرية والمنهج،مؤسسة اليمامة الرياض،ط2006،1م.

❖ **المراجع:**

1-محمد عبد المطلب،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)،الجيزة،مصر،ط1.

2-ابن منظور جمال الدين،لسان العرب،مادة:نصص،دار صادر،بيروت،لبنان ج7،ط1991،1.

-الفيروز أبادي،القاموس المحيط،دار التراب العربي،بيروت،ط3،2003.مادة :نصص.

4-محمد غنيمي هلال،دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر،نهضة مصر للطباعة و النشر،مصر،1957.

5-ميخائيل باختين،المبدأ الحواري،تر:فخري صالح،دار الشؤون الثقافية العامة ،1996.

6-عبد الجبار الأسدي،ماهية التناص،مجلة الرافد،عدد31،الشارقة،دائرة الثقافة و الإعلام،2000.

7-ابن فارس،معجم مقاييس اللغة،تح:عبد السلام محمد هارون،ج3.مكتبة الخانجي،مصر،1402ه،1881م.

8-محمد عبد الرؤوف المناوي،التوفيق على أمهات التعريف،نقلا عن عبد اللطيف محمد السيد الحريري السرقات الشعرية بين الآمدي و الجرجاني،1412ه،1995م.

9-الزبيدي محمد مرتضي،الحسيني،تاج العروس،ج6.

10-الجوهري،الصحاح،تح:أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ج1.

11-ابن منظور،لسان العرب،ج1،مادة سرق.

12-عبد الله البستاني،البستان،نقلا عن عبد اللطيف السيد الحريري،السرقات بين الآمدي و الجرجاني.

13-ابن خلدون ،مقدمة ابن خلدون،تح،حجر عاصي،دار مكتبة الهلال،بيروت،1986.

14-أبو الفرج الأصفهاني،الأغاني،دار الفكر،بيروت،1986.

15-بشير ابن خلدون،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي،طبع الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر،1981.

16-عبد الجليل مرتاض،التناص:ديوان المطبوعات الجامعية2011،الجزائر.

17-ياقوت الحموي:شهاب الدين،معجم الأدباء:ط3،دارالفكر،بيروت،791ه ،ج8.

18-كمال غنيم،عناصر الإبداع الفني،ط1،مكتبة مدولي،القاهرة،مصر،1998

19-تزفيتان تودوروف،ميخائيل باختين،تر:فخري صالح،ط2،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،1996.

20-سليمة عذاورى:شعرية التناص في الرواية العربية و التاريخ للنشر و التوزيع ،رؤية،القاهرة،ط1،2012.

21-سعيد سلام:التناص،الرواية الجزائرية-أنموذجا-،عالم الكتب الحديث،ط1 2009.

22-محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي،التعدد اللغوي و البوليفونية منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1،2012.

23-محمد عزام:النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة-من منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق،2001.

24-حمداوي:جميل البوليفونية في الأدب و النقد،شبكة الألوكة،2018،ص05

25-ميخائيل باختين:الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،ط1،دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع،القاهرة،باريس،1987.

26-عبد الله الغذامي:الخطيئة والتفكير،من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق،المركز الثقافي العربي،ط6،2006م.

27-جوليا كريستيفا:علم النص،ترجمة:فريد الزاهي مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 1991م.

28-أحمد ناهم:التناص في الشعر الرواد.

29-كاظم جهاد:أدونيس منتحلا،دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص،مكتبة مدبولي،ط1993،2م.

30-حليمة هني:نقد النقد الأدبي للتناص في كتاب نظرية التناص،لجرهام ألان أنموذجا،مذكرة ماستر،إشراف عبد الله بن قرين،جامعة المسيلة،الجزائر،2015/2014م.

31-عبد القادر بقشي:التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،دراسة نظرية تطبيقية تقديم:محمد العمري،إفريقيا الشرق،2007م،المغرب.

32-يحي بن مخلوف:التناص،مقاربة معرفية في ماهيته و أنواعه وأنماطه،دار قانة،باتنة،2008.

33-محمد بنيس:حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان الطبعة الثانية.

34-حصة البادي:التناص في الشعر العربي الحديث.

35-حنان خلف الله:مشروع التناص في نقد محمد مفتاح،مذكرة ماستر،إشراف،عبد المالك ضيف،جامعة المسيلة،الجزائر،2012/2011م.

36-سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي النص والسياق،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط3 ،2006م.

37-عبد الله الغذامي:تشريح النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،الطبعة الثانية.

38-ابن رشيق القيرواني،قراضة الذهب،تح:الشادلي بويجي،الشركة التونسية للنشر و التوزيع،دط،تونس،1972.

39-القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي و خصومه:تح:محمد أبو الفضل ابراهيم،محمد بجاوي،مطبعة البابي الحلي و شركاؤه،1966م.

40-دراج فيصل:نظرية الرواية العربية،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،1999.

41-المنجد في اللغة العربية المعاصرة،ط2،دار المشرق،بيروت،2001.

42-شعرية دوستوفسكي:ميخائيل باختين،تر:جميل نصيف التكربتي،ط1.الدار البيضاء،المغرب،1986.

43-بسمة عروس،التفاعل في الأجناس الأدبية.

44-برادة محمد.أسئلة الرواية وأسئلة النقد منشورات الرابطة البيضاء.

45-مجلة علوم اللغة العربية و آدابها،جامعة الوادي.

46-أحمد الشايب:أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية،الطبعة السادسة،مصر 1960.

47-عبد القادر هني:نظرة الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1999.

48-عبد الله الغذامي:ثقافة الأسئلة،مقالات في النقد و النظرية،دار سعاد الصباح،ط2،الكويت1992.

49- حسين خمري:نظرية النص من المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر 2007 .

50- أبو تمام:الديوان،تقديم محي الدين صبحي،دار صادر،ط1،بيروت1997،م1.

51-أنور المرتجي:سيميائية النص الأدبي،مطبعة إفريقيا للشرق،الدار البيضاء،المملكة المغربية،1987.

52-امرؤ القيس:الديوان،دار صادر،ط1 ،بيروت 1998.

53-محمد زغلول سلام:تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى آخر القرن الرابع الهجري،منشأة المعارف الجامعية،ط2 ،الإسكندرية 1993.

54-جوليا كريستيفا:سيميونطقية،بحث سيميائي،نظرية الأدب،1981.

الفهرس

فهرس الموضوعات

الشكر.....ا

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول

التناص و السرقات الأدبية

المبحث الأول:التناص.....

1-تعريف التناص.....

أ-لغة .....

ب-اصطلاحا.....

2-أهم رواده الغرب و العرب.....

المبحث الثاني:السرقات الأدبية.....

1-تعريفها عند ابن رشيق القيرواني.....

أ-لغة .....

ب-اصطلاحا.....

2-نماذج عن السرقات.....

3-الفرق بين التناص و السرقات الأدبية.....

الفصل الثاني

التناص بين آراء الآمدي و حوارية باختين

المبحث الأول:الآمدي.....

1-التعريف به.....

2-التعريف بكتابه النقدي"الموازنة".....

3-الآمدي و السرقات الأدبية.....

أ-ما يعتبر سرقة عنده(نماذج).....

ب-ما لا يعتبر سرقة عنده(نماذج).....

المبحث الثاني:ميخائيل باختين و مبدأ الحوارية.....

1-التعريف بميخائيل باختين.....

-ميخائيل باختين و التناص.....

2-تعريف الحوارية عند باختين و مجال ظهورها في الرواية.....

3-أشكال الحوارية.....

4-شرح مصطلحات باختين في الحوارية.....

5-المقارنة بين آراء الآمدي و ميخائيل باختين.....

خاتمة.....

قائمة المصادر و المراجع.....

فهرس الموضوعات

ملخص:

إن النص الروائي إذن يرتكز على دعامة أساسية ، تجعله يكتسب و يحمل في طياته جمالية واسعة ، و هذه الدعامة هي التعدد اللغوي و الذي يعد الإبداع الذي يجعل من الأدب مفهوما متغيرا سواء من خلال قراءته أو من خلال محمولاته الايديولوجية.

الكلمات المفتاحية: النص الروائي- جمالية- الأدب- الايديولوجية