**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي و البحث العلمي**

**جامعة محمد خيضر بسكرة**

**محاضرات في مقياس النقد المعاصر**

**السنة الثانية ليسانس**

**السداسي الثاني**

**د/نبيلة تاوريريت**

**السنة الجامعية:2019/2020**

**المحاضرة1: الحداثة والمعاصرة**

**1 / في ماهية الحداثة والمعاصرة:**

إن صياغة الكلمة حديثة العهد، فلفظه Modernité (حداثة) حسب موريس باربيي لم تظهر سوى سنة 1823، وكانت تعني ببساطة خاصية ما هو حديث، غير أن هذا النعت ظل عاما ومجردا ولم يخرج عن إطار ما هو راهن أو حالي، لذلك فإن الحداثة تنطبق على الفترة المعاصرة في ]الغرب[ بما تمثله من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيدا لما هو قديم أو عتيق([[1]](#footnote-2)).

هكذا ستبرز الحداثة كمفهوم للتعبير عن عصر بذاته، سيأخذ اسم «الأزمنة الجديدة» وهو عصر يتجه نحو المستقبل ويقطع الصلة بالماضي ومخلفاته كمرحلة انتهت.

عندما استعملت كلمة «الحداثة» للدلالة على مرحلة جديدة من مراحل التطور، لم يكن يقصد من ذلك أي معنى لغوي غير المعنى الذي تستدل عليه من خلال كلمة «الحداثة»، والتي تقابل العراقة، وليس من مجتمع من المجتمعات لا ينقسم إلى عريق وحديث، كما أن ثمة اختلافا بين عريق أمة وعريق أمة أخرى، فالحديث عن الحداثة لابد من تحديد هويتها، هل هي حداثة أوربا أم حداثة إفريقيا أم حداثة العرب، عندها سنجد أن لكل حداثة خصوصية وحدودا مختلفة.

يختلط مفهوم الحداثة بمفهوم المعاصرة، فالعصر لغة، مرحلة زمنية منسوبة إلى حكم رجل أو دول (العصر الجاهلي)... وتعني التزامن، حيث ذهب عز الدين اسماعيل أن المعاصرة تعني الارتباط بأحداث العصر وقضاياه،وأن شعرنا عصري، لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية. كما أن المعاصرة مختلفة زمانيا ومكانيا (الحداثة الفرنسية، الحداثة العربية)، وعليه فالمعاصرة أحد شروط الحداثة ولكنها لا تتطابق معها، إذ تعني الصدق في تعبير الشاعر عن عصره وزمانه وذوقه واستفادته من معطيات الواقع ولذلك تكون المعاصرة أشمل من الحداثة، لأنها لا تقتصر على زمن دون آخر، في حين تقتصر الحداثة على زمن معين، والشعر الحديث معاصر بالضرورة ولكن ليس الشعر المعاصر كله حديثا.

كما أن هناك اختلاط بين مفهوم الحداثة والتجديد، فهذا الأخير إصلاح وتحسين، وجدد الشيء جعله جديدا، وهو يقدم إضافة إبداعية، ولكنه ينطلق من صورة مألوفة، فهو إصلاحي والتجديد جزئي مثلا: الرصافي مجدد في عصره ومطران مجدد في عصره، الرمزية، السريالية وامتدادات الرومانسية، أما الحداثة فهي حركة تجديدية شاملة، و المحدث لغة هو ما لم يكن معروفا وهو نقيض القديم، وقد يكون التجديد في بعض صوره تمهيد للحداثة، ولكنه ليس (الحداثة نفسها) والتجدد هو أحد شروط الحداثة، فهو مرتبط بالبيئة، ولكن الحداثة عالمية، والتجديد له ملامح قديمة مثل المرأة في النص الكلاسيكي والحب في النص الرومانسي.

كما لا ينبغي أن نخلط بين صفة "الحديث" للشعر بصفة الحداثي، التي دخلت في الاستعمال مؤخرا للدلالة على توجه فني خاص في الأداء الشعري لدى فئة من الشعراء، فسواء أكان الشعر حديثا أم لم يكن فإنه آخر الأمر شعر حديث، مثلما يقتضي الأمر التمييز بين "المعاصر" والعصر"، (فالعصري) صفة أطلقها الشاعر خليل مطران على شعره ليجمع تحت هذا الوصف جملة من الخصائص التي تميز هذا الشعر عن غيره وتحدد مزيته الخاصة، وهذه العصرية التي نادى بها مطران واتسم بها شعره، كانت تعني في مضمونها ما تعنيه صفة (الحداثة) حين تطلق على أحد تيارات الشعر المعاصر([[2]](#footnote-3)).

**2**/ **مفهوم الحداثة الغربية ونشأتها:**

تعد كلمة "الحداثة" من أكثر الكلمات مراوغة، لأنها ترتبط بمفردة "حديث" التي تتجاوز الأطر الزمانية والمكانية، فمفردة (حديث) تتحلى على طول مسار التاريخ البشري.

هذا وقد واجه معظم الباحثين الغربيين صعوبة في تحديد مفهوم الحداثة، فانعكست هذه الصعوبة على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولذا كان التأريخ لها متباينا مع تباين وجهات النظر حول مفهومها، فذهب "هنري لوفيفر" إلى أن مفردة (الحداثة) ظهرت في القرون الوسطى لتشير إلى طريقة في تبادل المواقع النيابية للتمثيل في المجالس النيابية في المدن التي كانت تدار وفقا لنظام المجالس البلدية في شمال فرنسا أو القنصليات في جنوبها، حيث كان يطلق على المنتخبين أو المدعوين للمثول "المحدثين"، أما الذين انقضت فترتهم التمثيلية أو شارفت على الانتهاء، فقد كانوا يسمون (بالقدامى) تمييزا لهم عن المحدثين([[3]](#footnote-4)).

هذا وكان المفهوم الغربي الأشد وقعا والأكثر تأثيرا للحداثة قد أكد بصفة خاصة على أن التحديث يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والاعتقادات المسماة بالتقليدية، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة وإنما هو العقل نفسه والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره ،وهكذا أصبحت العقلانية هي عنصر لا غنى عنه للحداثة، آلية تلقائية وضرورية للتحديث.

فالحداثة على هذا الأساس مست كل مستويات العطاء الإنساني، بل إنها انفجار معرفي لم ولن يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة علي

**3- الحداثة العربية**:

ظهرت تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم، في الخروج على عمود الشعر العربي ورفض القيم السائدة بغية التأسيس لنظرة جديدة تختلف عن ضرائرها السابقات رغبة في العدول إلى مصطلح (الحداثة). وإذا كان في التساؤل (تمرد ورفض وشك) ([[4]](#footnote-5))، وتحول فإن بشار بن برد هو أول من وصف فنيا بالتحول في الحساسية الشعرية العربية.

مثلما نجد أبا نواس الذي دعا إلى أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة([[5]](#footnote-6))، وعلى الوتيرة نفسها، نجد أبا الطيب المتنبي، الذي عاش في العصر العباسي ومال فيه إلى حقن معاني القصيدة بحقنة الدراسات الفلسفية، فكان دائم التطلع إلى كل جديد، يتمثل في«إقتباس المعاني نوعا من الغموض»([[6]](#footnote-7))، الذي يعد شكلا من أشكال التحديث الشعري.

وعلى سبيل الحديث عن الغموض لدى المتنبي نجد (أبا تمام) هو الآخر اقتفى هذه الظاهرة وأنشأ قصيدة غامضة، الذي أطلق الحداثيون عليه (مالارميه العرب) ومالارميه من رواد الرمزية المغرقة في الغموض، وما أبعد أبا تمام عنه([[7]](#footnote-8))، لأن ولادة القصيدة الجديدة عند أبي تمام جاءت حينما انتهك بكارة الإيديولوجية الموروثة عن الشعر.

هذا ناهيك من بقية الشعراء الآخرين الذين يمثلون رموزا حداثية بامتياز، كطرفة بن العبد، وامرئ القيس وأبي العلاء المعري وأبي العتاهية... وغيرهم.

أما في العصر الحديث فنجد على سبيل المثال لا الحصر (أدونيس) الذي عرف الشعر بأنه «خرق مستمر للقواعد والمقاييس»([[8]](#footnote-9))، وما في الخرق إلا ملمح من ملامح الحداثة، التي عبر (نزار قباني) عنها حينما دعا بأن الحداثة «لا تعني أبدا أن نرمي كل ملابسنا في البحر ونبقى عراة وإنما الحداثة أن تكشف دائما طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة»([[9]](#footnote-10))، نجد كذلك (محمد بنيس) الذي نادى بمصطلح (الإبدال) الدال«على التغير (...) وهو انتقال الشيء من حال إلى حال»([[10]](#footnote-11))، بهدف الثورة والانتفاضة على السائد، التي نادى بها عبد الوهاب البياتي كذلك وغيره من الشعراء النقاد الحداثيين العرب.

**المحاضرة2: الغموض في الشعر**

**تمهيد:**

تعد ظاهرة الغموض في الشعر من القضايا التي أثير حولها كلام كثير في القديم والحديث، فقد تناولها النقاد العرب القدامى وحاولوا النفاذ إلى جوهرها من خلال رؤية نقدية، ونجد من هؤلاء النقاد الآمدي، والقاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري، وتواصل البحث في هاته القضية حتى العصر الحديث، وخاصة مع الرمزيين الذين تجنبوا الوضوح كي لا يقعوا في الملل، أما الشعراء العرب فقد أدركوا أن الغموض نتيجة طبيعة للتعامل مع اللغة، وهذا يظهر جليا عند الشعراء العرب الحداثيين. فقد اتسمت أشعارهم بالغموض نتيجة فهمهم لطبيعة الشعر وغايته.

**1-الغموض في النقد العربي القديم:**

كان لتزاوج الثقافات الأثر الكبير في تغيير طريقة التعبير الشعري، وهذا ما نجده عند أبي تمام الذي أفاد من ثقافته الواسعة فانعكس ذلك على شعره، وغير في طريقة تعبيره في أسس مذهبا شعريا يقوم على الغموض، وهذا ما أتاح للنقاد العرب القدامى فرصة لتناول هذه القضية وأولهم الآمدي الذي ألف كتابا سماه الموازنة بين الطائيين، وذهب إلى أن «الفرق ما بين البحتري وأبي تمام يكمن في اختلاف مذهبهما، فالبحتري يتميز أسلوبه بصحة العبارة وقرب المأتى، وانكشاف المعنى، أما أبو تمام فقد قام مذهبه على غموض المعنى ودقته، وكثرة ما يورد مما يحتاج إليه إلى الاستنباط والشرح والاستخراج»([[11]](#footnote-12)(.

كما نجد عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) يذم الغموض في الشعر وإن عبر عنه بمصطلح التعقيد، «ويرى أن على الشاعر أن يتجنب تعقيد كلامه، وأن يحاول أن يسلك أسهل الطرق للوصول إلى المعنى الذي يريده»([[12]](#footnote-13)(، كما نبه من جهة ثانية أن المتلقي يجب أن يكون على قدر من الفهم لكي يستطيع إدراك ما يقوم المبدع.

و نجد حازم القرطاجني (ن684ه)، قد عالج هذه القضية، وبين أوجه الإبهام والغموض ويعطي حيلا لإزالته، ويرى أن «غموض المعاني وإشكالها قد يكون بسبب عباراتها أو الألفاظ المعبر عنها، وقد يكون لأسباب ترجع إلى المعنى ذاته»([[13]](#footnote-14)(.

لذلك يمكن القول إن قضية الغموض في النقد العربي القديم قضية طارئة ظهرت مع أبي تمام وشعره الجديد، الذي قوبل بالرفض ولكن مع مرور الزمن تقبل الناس هذه الأساليب الجديدة.

**2-الغموض في النقد العربي الحديث والمعاصر:**

لاشك أن الشعراء الرمزيين اجتنبوا الوضوح، واعتبروا أن في الذات الإنسانية ناحية لم تعن بالدراسة، فدرسوها وعبروا عما لا يعبر عنه، فهذا رامبوا يرى أن الغموض «عنصر الشعر الأساسي كما أنه عنصر الموسيقى الأول»([[14]](#footnote-15)(.

وقد تأثر الشعراء العرب بالغربيين ونسجوا على منوالهم حتى غدا الغموض ظاهرة واضحة في الشعر العربي الحديث والمعاصر تدعو للتأمل.

كما للغموض أسباب تكلم عنها النقاد العرب المعاصرون منها غموض الفكرة ،كون القصيدة الحديثة تعتمد على الرؤيا والحلم وجديتها وخروجها عن المألوف، كما نجد أن تمازج التيارات الفكرية والميل إلى التجديد تكون سببا في الغموض، والشاعر العربي المعاصر أكثر من استخدام الرمز والأسطورة ما جعل إنتاجه يصعب تأويله.

وفي حديثنا عن ظاهرة الغموض لا نقصد بتاتا الإبهام، فهو لا يعني الإبهام، والشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق ، والشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كونا مغلقا.

وطبيعة الخطاب اللغوي أو أي نظام دال، يمتلك عن متلقيه، أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقة.

إننا حين نعالج الغموض لا ننظر إليه مجرد «صفة سلبية وإنما هو صفة إيجابية. بل أكثر من ذلك هو مجموعة من الصفات الإيجابية»([[15]](#footnote-16)(.

ولعلنا حينما ندرس الشعر العربي المعاصر نرى النقاد يشيرون إلى عوامل خارجية وداخلية كانت سببا في ظاهرة الغموض، وهذه العوامل استمرت في مسيرة شعراء الحداثة، حيث نجد أن البناء الجديد للقصيدة يبدو معقدا عند مقارنته بالقصيدة الكلاسيكية، فقد ظهرت أشكال بنائية متقدمة، وبدأ الشعراء يهجرون المباشرة والتقريرية، والقصيدة تتصاعد نحو بناء درامي، ثم استخدام الرمز والأسطورة والبناء بالصور الشعرية.

ويؤكد أدونيس أن الغموض في الشعر ليس بذاته نقصا وأن الوضوح ليس بذاته كمالا، والغموض قد يكون دليل غنى وعمق، وهذا ما نبه إليه ناقد قديم فقال (أفخر الشعر ما غمض).ولو كان الغموض بذاته نقصا للشعر لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجته.

ونجد الناقد عز الدين إسماعيل يقر بأن «الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا، وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض ،بل هي أحرى أن تعطفنا إليه ،لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل»([[16]](#footnote-17)(.

وخلاصة القول إن الشعر الحديث والمعاصر أو الشعر الجديد في نظر النقاد العرب المعاصرين وان غلب عليه الغموض، فلأن الشاعر عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أنه يقول الشعر، ومعنى هذا أننا نستقبل شعرا تميزه الأصالة، إنه شعر حقيقي.

**المحاضرة3:الصورة الشعرية**

**1/الصورة في المنظور اللغوي والاصطلاحي**:

الصورة في اللغة تعني الهيئة والشكل والتمثال ، المجسم، جاء في لسان العرب "توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل... قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته([[17]](#footnote-18)).

هذا من الناحية اللغوية، أما الناحية الاصطلاحية فقد تباينت الآراء في فهمها وتعريفها وحدّها، مثلما اتسمت بالغموض لمدة غير قليلة من تاريخ الدراسات الأدبية، ومرد هذا الاختلاف والغموض إلى زوايا النظر إليها بحسب ثقافات النقاد وتوجهاتهم ،فلسفية كانت أو فنية أو أدبية، كما يعود في جانب آخر إلى طبيعة الصورة ذاتها بحسب أطوارها التكوينية.

ومهما افترقت الآراء وتراكمت المفاهيم تبقى الصورة مصطلحا اتسع وتطور في النقد الغربي ودخل النقد العربي خلال العقود الماضية ،لاسيما عبر الدراسات الأكاديمية، إلا أن ذلك الاتساع والتطور مؤسس على الجذور الضاربة في أعماق النقد العربي القديم، ولعل هذا ما سنفصل فيه في العنصر اللاحق([[18]](#footnote-19)).

**3- الصورة الشعرية بين الوظيفة والفاعلية**:

الوظيفة في اللغة تعني: ما ألزم به الشيء، وإذا انعكس الأمر هذا على الصورة الفنية، فإن لكل صورة ملزوم هو ما يمكن فهمه بأنه وظيفة لها أو غرض تؤديه الصورة في الفن بشكل عام أو العمل الذي تقوم به في الشعر بشكل خاص، أما الفاعلية فمقصدها تفاعل الصورة أو تعالقها بغيرها من الإيديولوجيات والأبعاد الاجتماعية والفنية حينما ترتكز في الأنساق الفنية.

فالصورة من إبداع العقل الخالص الذي يستهدف بعث الحياة في التجربة الشعرية على مستويات عدة منها إقناع المتذوق والسير به قدما نحو استكناه الحقيقة عبر تجسيد حسيات المحيط لكي تقيم جسرا يؤدي ‘إلى جادة التوحد بين مبدع الأثر ومتلقيه، فالصورة لا تعرض المعنى كماهو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بوساطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، كما تضطلع بأداء التكثيف الدلالي، مثلما تعمل على مخادعة المتلقي وإيهامه جماليا.

أما فيما يخص عملية تلقي الصورة، فإنها تعمل بدورها على إيقاظ الشعور الباطن وتنميته من خلال الحركة الداخلية التي تموج النفس بها حين إثارتها بعبارة شعرية، وعلى سبيل المثال قولنا: الليل يجلدني، جدران المدينة تحتضر، وهذا ماركن إليه أنصار المدرسة الرمزية والسريانية والشعر الحديث.

هذا وقد رأى كمال أبو ديب أن الصورة الشعرية الرائعة هي التي تتخلل بنية التجربة الشعرية ،منتشرة في اتجاهين متناغمين:( اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي ) – ومستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف(1) ،وكأن الصورة تعبر عن رؤيا الأنا الشاعرة في موقعها النفسي والتاريخي والاجتماعي، وتمنح الذات المتلقية قدرا من الطاقة الجمالية، ومما يبرهن على هذا أنها تحمل في إطارها التكويني معنيين أحدهما دلالي تتدربه البنية اللغوية والآخر نفسي يكشف عن الزخم الشعوري الحادث عند الرؤيا([[19]](#footnote-20)).

**4- المقاييس النقدية لتقويم الصورة الفنية:**

هي جملة من العناصر نذكر منها:

1: أن تقوم العلاقة بين أجزاء الصورة على الأثر النفسي، لا التشابه الشكلي المحسوس.

2: أن تكون الصورة إيحائية لا وصفية مباشرة.

3: أن تكون الصورة مبتكرة جديدة تصدر عن حسن صادق.

4: أن تلائم الصورة الفكرة والإحساس.

5: أن تكون منوعة بين الجزئية والكلية([[20]](#footnote-21)).

هذه من بين المقاييس أو المعايير النقدية التي تتأسس عليها الصورة الشعرية، والمتمثلة في التركيز على البعد الفني أو الفاعلية النفسية لا التشابه المنطقي المعهود، حتى تنطوي على بعد إيحائي، يختزن طاقات إبداعية تؤول إلى الابتكار والخلق الجديد مع شرط الاحتكام إلى الحس الصادق، لأن الشعر هو التعبير عن النفس...، وكذلك ضرورة توفر الملاءمة بينها والفكرة المراد التعبير عنها بصورة متنوعة ومتراوحة بين الجزء والكل.

**المحاضرة4: مفهوم التناص**

1. **مفهوم التناص**:

التناص intertextualité مصطلح جديد وظفته الناقدة جوليا كريستيفا في حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينيات من القرن العشرين، وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى صار بؤرة تتولد مصطلحات عديدة منها: التناصية، المناص، التفاعل، المناصي، المتعاليات النصية، المتناص، الميتانص...إلخ([[21]](#footnote-22)).

فجوليا كريستيفا: «ترى أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية، من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى»([[22]](#footnote-23)).

**2**-**التناص في الدراسات الغربية:**

أجمع الدارسون على أن الإرهاصات الأولى المبشرة بالتناص بدت في جهود السيميولوجيين، ولاسيما باختين، الذي يعد أول من وضع هذا المفهوم في العشرينات من القرن العشرين، فأثار بذلك اهتمام الباحثين في الغرب، منهم (كريستيفا) التي تبنته في الستينات من القرن نفسه، لذا سندرج بعضا من النقاد الغربيين.

عالج باختين في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) مصطلحات عدة منها التناص، الذي لم يكن يطلق عليه بلفظه الصريح وإنما أشار إليه من خلال مصطلح آخر هو الحوارية)، إذ يستند في دعوته إلى ضرورة وجود حوار في أي نص أو عمل ما إلى حضور دور المرسل والمتلقي في التفاعل اللفظي، هذا الأخير الذي عده أساس اللغة، والحوار أهم أشكاله.

أما جوليا فهي صاحبة الفضل في ظهور هذا المصطلح-التناص - ،إذ كانت السباقة في إدخاله عالم الدراسات النقدية الحديثة وترويجه بين الباحثين في مقالات متفرقة، فقد استخدمته في عدة أبحاث لها نشرتها في مجلتي (كما هو tel quel) و(النقدcritique) وأعيد نشره في مقدمة كتابيها (السيميائية) و(نص الرواية) ([[23]](#footnote-24)).

إلى جانب (جوليا) نجد (رولان بارت)، أيضا استطاع أن يوسع مفهوم التناص بعدما وضعه في إطاره الجامع، والذي هو عبارة عن حقل عام يضم صيغا أو شواهد يوردها الكاتب تلقائيا وعن غير وعي دون أن يتوقف عندها، وربما هو هنا يضع النص في إطاره الاجتماعي، ولم يتوقف بارت عن هذا الحد في تقديمه لمفهوم التناص ،الذي يستخدمه المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ باعتباره منتجا آخر للنص، فيصبح بذلك النص تناصا في تناص وهكذا، أو كما عبر عنه بجيولوجيا كتابات([[24]](#footnote-25)).

وأما جيرار جينيت فقد تحدث عنه في كتابه (من التناص إلى الأطراس) عن التناصية الجمعية، التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له، وأورد مصطلح (التعالي النصي) كنوع من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة للنص مع بقية النصوص. فقد قسمه إلى ثلاثة أقسام هي:

1/ المناص: وهو عبارة عن البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في سياق معين.

2/ التناص: وهو العلاقة بين نصين أو أكثر كالاستشهاد، التضمين...إلخ

3/ الميتانص: وهو العلاقة التي تربط نصا بآخر دون أن يذكره([[25]](#footnote-26)).

**3**- **التناص في النقد العربي القديم والحديث:**

وجد التناص جذورا له في تربة النقد العربي من خلال المقاربات التي حامت حوله في مفهومه دون مصطلحه، كالمقاربة التي اعتبرت التناص شكلا من أشكال السرقة يحاكي فيها اللاحق تجربة السابق، وهو ما يعني أن الأفضلية عند النقاد للنص السابق([[26]](#footnote-27)).

فالنقد الأدبي العربي انشغل بالحديث عن السرقات، الذي يعد موضوعا يندرج ضمن الفنون البلاغية بعلومها الثلاث، البيان، المعاني، البديع.

فوردت في تراثنا النقدي العربي القديم، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح التناص، سواء في الحقل البلاغي أو النقدي كالتضمين والتلميح والإشارة والاقتباس والمعارضات والمناقضات...إلخ. وكلها تتقاطع مع مفهوم التناص.

وربما أول قراءة نقدية متميزة لمفهوم التناص هي قراءة محمد مفتاح الذي سعى إلى ضبط الآليات الفنية التي تتحكم في عملية التناص ،التي تسمح للمبدع بأن يتفاعل بشكل إيجابي مع النص السابق عليه.

هذا وقد سعى (محمد بنيس) إلى أن يحدد لشبكة العلائق بين النصوص، ثلاث مستويات هي: التناص الاجتراري (وهو الذي يكون فيه النص الغائب نموذجا جامدا تنكمش حيويته مع كل إعادة كتابة له)، أما التناص الامتصاصي، (ويتمثل في إعادة المبدع كتابة النص وفق تجربته الخاصة، انطلاقا من وعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا)، وهو ما يعد مرحلة أعلى قراءة النص الغائب، فهي القراءة التي تنظر له بعين القداسة والأهمية، لذلك يسعى من خلالها المبدع أن لا يمس جوهره ولا يتعرض له بالنقد وهو ما يعطي النص الغائب سلطة الحركة والتفاعل مع النصوص الأخرى.

في حين نجد التناص الحواري، (وهو الذي يعتمد فيه المبدع النقد المؤسس على أرضية علمية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية محضة).

نجد كذلك خليل موسى الذي قرأ التناص على أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة معاصرة تشكيلا وظيفيا، فيغدو النص المتنانص خلاصة لعدد من النصوص التي انمحت الحدود بينها([[27]](#footnote-28)).

أما سعيد يقطين فقد نظر إلى التناص من وجهتين تتحددان في مستوى التعالق النصي وهما التفاعل النصي الخاص و(يظهر في علاقة النص مع نص آخر محددا على مستوى الجنس والنوع والنمط وسماه (التعالق النصي) والتفاعل النصي العام و(يظهر في شبكة العلاقات التي ينسجها النص مع نصوص عدة ومختلفة في جنسها ونوعها([[28]](#footnote-29)).

4-**مفاهيم فرعية للتناص**:

نجد من بينها:

**الاستشهاد**: الذي يعد الشكل الأكثر جلاء والأكثر رؤية والأكثر حرفيا للتناص، إنه غالبا ما يسمح للكاتب بموقعة العمل الأدبي في إرث ثقافي، وإرشاد القارئ إلى النقل ابتداء مما يجب أن تكون عليه قراءة النص([[29]](#footnote-30)).

نجد أيضا **التلميح**: الذي يقابل مفاهيم أخرى مرادفة له كالإجماع والكناية والإشارة والضمنية أو المباشرة وحتى اللحن، يعرفه جورج مونان تعريفا بلاغيا أكثر منه تناصا فهو مؤسس حسبه على تعدد المعاني أو حتى ما يسمى عند العرب القدماء بالاشتراك اللفظي للكلمة، فهو عند (جينيت) خلاف الاستشهاد، الشكل الأقل وضوحا والأقل حرفيا، فهو يقوم على مفهوم ضمني أو يفترض أن القارئ يفهم بأن الأمر يتعلق باللعب على الكلمات أو طرفة عين.

أما **الاقتباس**: فهو غير معلن لكنه حرفي أو لفظي بالنسبة للنص الأدبي دون الإحالة على مرجع، بمعنى أن المبدع يدخل في نصه تراكيب وجملا من نصوص غيره دونما تصريح، ويترك الأمر لمتلقي النص([[30]](#footnote-31)).

1. () عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1430ه/2009م، ص16.15. [↑](#footnote-ref-2)
2. () ينظر، محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، قسم الكتب، 2017، ص14.13. [↑](#footnote-ref-3)
3. () عبد العليم محمد اسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1432ه/2011م، ص37. [↑](#footnote-ref-4)
4. () ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص37. [↑](#footnote-ref-5)
5. () ينظر، بهجت عبد الغفار، دراسات نقدية في الشعر العربي الحديث، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 2004، ص278. [↑](#footnote-ref-6)
6. () زكي المحاسني، المتنبي، نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط3، د ت ص [↑](#footnote-ref-7)
7. () ينظر، محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها، المفكرة الثقافية، ربيع الأول، نوفمبر، 1410ه/1989م، ص105. [↑](#footnote-ref-8)
8. () أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص110. [↑](#footnote-ref-9)
9. () جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ص231. [↑](#footnote-ref-10)
10. () محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب ط1، 1991، ص72. [↑](#footnote-ref-11)
11. () عبد العليم محمد اسماعيل علي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص11. [↑](#footnote-ref-12)
12. () فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2006، ص76. [↑](#footnote-ref-13)
13. () المرجع نفسه، ص77، 78. [↑](#footnote-ref-14)
14. () محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص165. [↑](#footnote-ref-15)
15. () محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص166. [↑](#footnote-ref-16)
16. () عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1971، ص193. [↑](#footnote-ref-17)
17. () ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور)، دار صادر، بيروت، لبنان، 1956، ج4، ص473 [↑](#footnote-ref-18)
18. () ينظر، سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني، دراسة جمالية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432ه/2011م، ص25 [↑](#footnote-ref-19)
19. () ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتحلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص56. [↑](#footnote-ref-20)
20. () عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط2، 1432ه/2011م، ص336. [↑](#footnote-ref-21)
21. () ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص113. [↑](#footnote-ref-22)
22. () عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص321. [↑](#footnote-ref-23)
23. () محمد بينس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1979. [↑](#footnote-ref-24)
24. () ينظر، نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص40-41. [↑](#footnote-ref-25)
25. () ينظر، نبيل علي حسنين، المرجع السابق، ص45. [↑](#footnote-ref-26)
26. () حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجا، دار الكنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص26. [↑](#footnote-ref-27)
27. () ينظر، خليل موسى التناص والأجناسية في النص الشعري، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص71. [↑](#footnote-ref-28)
28. () ينظر، سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، 1992، ص28-29. [↑](#footnote-ref-29)
29. () ينظر عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص65-69. [↑](#footnote-ref-30)
30. () ينظر عبد الجليل مرتاض، المرجع السابق، ص67-68. [↑](#footnote-ref-31)