

الهوية النصية من السياق إلى إنتاج المعنى

Textual identity from context to meaning production

حياة بوخلط^{1*}. د. سليم سعدلي²

¹ جامعة محمد بوضياف - المسيلة - (الجزائر). h.boukhalat@gmail.com

² جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعرييج (الجزائر). salimsadeli9@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/03/28

تاريخ القبول: 2021/07/26

تاريخ الإرسال: 2021/05/16

ملخص: يوجد النص هويته بواسطة شفرتة، وهي هوية مرتبطة بوجود السياق، كما أنه السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة، لينبثق السياق منها، وهذا معناه اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجوده والسياق له وجود قوي في الذوق الأدبي لدى المتلقي، وهو قوة تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر. وبالإضافة إلى السياق والشفرة اللذين يوجدان هوية النص، فإن هذا الأخير يعتمد في وجوده كذلك على وحداته البنيوية والداخلية، وأهم هذه الوحدات: الصوتيم، وهي قلب النص ومضغته (نواة النص) إنها بذرة النص الأولى وفكرته الإبداعية التي ولدت في ذهن الكاتب ثم ترعرعت في خياله ووجدانه حتى صارت إلى ما صارت إليه.

الكلمات المفتاحية: النص، الشفرة، النواة، التناس، الإبداع، السياق.

Abstract : *The text creates its identity through its code, and it is an identity linked to the existence of the context, and the context is only the existence of texts that meet over time, so that the context emerges from them, and this means the dependence of the context and the code on each other to achieve its existence, and the context has a strong presence in the literary taste of the recipient, which is A force that makes it clear the distinction between a literary gender and another. "*

In addition to the context and code that create the identity of the text, the latter also depends for its existence on its structural and internal units, and the most important of these units are: the phoneme, which is the heart and chew of the text. It is the first seed of the text and its creative idea that was born in the mind of the writer and then raised in his imagination. And his sentiments until it became what it became.

keywords: Text, code, intertextuality, creativity, context.

1- مفاهيم وإشكالات:

يتحقق مفهوم النص إذا أضيف إلى مدلوله اللغوي مدلولاً آخر، وهذا ما يؤكد رولان بارث *Roland Barthes* حين قاده التركيز على أهمية اللغة ودورها في تشكيل العمل الأدبي "إلى اعتبار النص جملة لغوية كبرى، يصح عليها تحليلنا، كما يصح على الجملة اللغوية الكبرى العادية، مادامت عبارة عن نسق من العلامات المتمفصلة صوتياً ومعجمياً وتركيبياً ودلالياً"⁽¹⁾، وهنا يتضح لنا أكثر التداخل الكبير بين مصطلحي النص والخطاب، وهو الأمر الذي أدى ببعض الباحثين إلى قصر مفهوم النص على المظهر الكتابي وهو في المقابل خطاب أيضاً، لكنه خطاب لغوي يتكون من الصوت والتركيب والدلالة، وهو بذلك إبداع ينتج معناه

من لدن المتلقي، أما الخطاب فقد اقتصر مفهومه على المظهر الشفوي لأنه يجسد وحدة لسانية تتجلى في الملفوظ اللغوي.

وفي خضم الحديث عن المظهر الكتابي واللغوي للنص "جاء البنيويون الفرنسيون بهذا المفهوم ليعني "الكتابة كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة، لكل منها أعرافها وشفراتها، ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنى إشاعته والدفاع عنه هو رولان بارت، فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم، هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (الكتابة) له خصائص مقننة هي الأعراف والشفرات والتقاليد".⁽²⁾

لقد أخذ مفهوم النص أبعادا ودلالات تاهت في غياهب المصطلح، فها نجد أيضا "جوليا كرسيفا" (*Julia kristeva*) تعرفه في كتابها "علم النص" بأنه "جهاز لساني يقوم بتوزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلية، يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه".⁽³⁾ وهنا تكون كرسيفا قد انتقلت بالنص من الحدود اللغوية إلى فعل التواصل الذي تشترك فيه سياقات لسانية وأخرى غير لسانية.

يظهر جليا ذلك التداخل الكبير بين مصطلحي النص والخطاب، حيث نجد الخطاب ناتجا عن اللفظ، بينما النص وحدة لسانية مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلية، والنص ليس مجرد تتابع لمجموعة من العلامات، بل هو نظام داخلي كفعل تواصلية، تعتبر اللغة المادة الخام لكل نص إبداعي، إضافة إلى مواد أخرى لا يستغني عنها النص كالزمان والمكان والمادة الحكائية والشخصية وقد تتضمن النص - في هذا الصدد - عدة بنيات "وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكم في نسيجه الداخلي، كما أنها تساهم في توازنه وجمالية طرحه، بالإضافة إلى إغلاقه وتماسكه، فيصبح بذلك نصا معلقا ذا بنية مفتوحة، أما أنه نص معلق فلأنه لا يقبل أي إضافة لغوية، وبنية مفتوحة من خلال إحالة الوحدات النصية إلى المرجعية أو من خلال التفاعل النصي ودينامية النص".⁽⁴⁾

تطلق تسمية الوحدات الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة، وعن كيفية تحديدها فإن من الملاحظ أن القراء يحتاجون من النص عناصر مهمة تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم، وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر.

وإذا كانت البنية الكبرى للنص "ذات طبيعة دلالية مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، فإن الذي يحدد إطارها هو المتلقي، لأن مفهوم التماسك ينتهي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص".⁽⁵⁾

إضافة إلى البنية الكبرى فإن النص الأدبي ينمو ويتشكل وفق مبادئ معينة يحددها محمد مفتاح في:

1- المقصدية: *Intentionnalité* أي أن كل جملة في النص وراءها مقصدية أولية وثانوية.

2- التفاعل: *Interaction* وهو ناتج عن المقصدية، ويقصد به علاقة المرسل بمتلقيه.

3- التملك: *Acquisition* أي قدرة الإنسان على التعبير اللغوي والتصرف في اللغة.

4- التوليد (التحويل) *Transformation* ويقصد بها التحويل المعجمي والنحوي.

5-الزمان – الفضاء – الانسجام...".⁽⁶⁾

وإذا كانت هذه المفاهيم -وإن كانت جميعها مجردة متجلية في أي نص مهما كان نوعه -فإنه وحسب الدكتور -محمد مفتاح -دائماً، بعض منها وهو المقصدية والتفاعل والتملك أكثر تجريداً من التحويل والزمان والانسجام، ولذلك فقد وضع ما يسمى بالمجرد في المحور العمودي، وما دونه في المحور الأفقي للتفريق بينهما، ويخضع تحليل هذه المبادئ إلى جملة من المعايير أهمها:

1-المظهر اللفظي: وهو الذي تتم فيه دراسة الصيغة اللفظية والأصوات ويطرح نوعين من المشاكل يحددهما تزفيتان تودروف *Tzvetan Todorov* في:

– المشاكل المرتبطة بالملفوظ وهي التي تمس سجلات القول أو الأسلوب.

– المشاكل المرتبطة بالتلفظ: وهي التي تخص عمليات بث النص وتلقيه، ويدرس تودوروف هذا الجانب ضمن ما اصطلح عليه بالرؤى ووجهة النظر.

2-المظهر الدلالي: وتتم فيه دراسة المفردات وسجلات الكلام، وللمظهر الدلالي ثلاث مظاهر فرعية هي: المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي.

3-المظهر التركيبي: وهو الذي يهتم بدراسة العلاقات التي تكون بين الوحدات النصية كالزمان والمكان.⁽⁷⁾

نستنتج إذن ومما سبق أن تشكيل وتحديد وحدات البنية يختلف من ناقد إلى آخر، ذلك أنه خاضع بالدرجة الأولى لمعرفة خلفية الناقد وثقافته الموضوعية "مما يدل على أن البنية ليست شيئاً معطى في النص، وإنما هي شيء يشكله الناقد وفق رؤية يرتئها في نظريته"⁽⁸⁾ "ولذلك فقد ظهر في فرنسا في القرن الماضي منهج جديد يسمى "شرح النص"، وهو منهج يهتم بتوضيح معنى النص وتفسيره بكلمات بسيطة، وتحليل لغته وأسلوبه، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور "علم اللغة النصي"⁽⁹⁾ والذي يمنح لكل نص إبداعي خصائص تميز انتماؤه النوعي، لذلك مهما كانت ثقافة الناقد لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ويسقط على النص ما يشاء من رؤى تنظيرية، فيكون الناقد بذلك خاضعاً لخصائص النص وهويته.

والنص يوجد هويته بواسطة شفرته، "وهي هوية مرتبطة بوجود السياق، كما أنه لا يكون إلا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة، لينبثق السياق منها، وهذا معناه اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجوده، والسياس له وجود قوي في الذوق الأدبي لدى المتلقي، وهو قوة تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر".⁽¹⁰⁾

ولأن النص مكون من وحدات "تواصلية (لسانية أو غير لسانية) فإنه قد يكون مكتوباً أو مسموعاً، صورة أو كلمة جملة أو فقرة، حواراً أو فيلماً سينمائياً، رسالة أو رواية قصيدة أو ديواناً، وبغض النظر عن الأشكال التي يظهر عليها، يشترط أن يشكل وحدة دلالية متكاملة لها من الخصائص ما يؤهلها لأن يحقق الفهم والتحليل والتركييب والقراءة الجيدة".⁽¹¹⁾

وكما أن السياق ضروري كمبدأ للقراءة -الاجتهادية- هو ضروري أيضاً للكتابة، والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، لكنها نتاج لتفاعل ممتد من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ومعنى ذلك أن كل نص مفرد له علاقة بالنص الأصلي وهذا ما يحدد لنا إطار النص والذي هو "جملة المعارف والمحفوظات التي تعلمها المؤلف وخزنها في ذاكرته، وسحب منها ما احتاج إليه في نصه".⁽¹²⁾

وبالإضافة إلى السياق والشفرة اللذين يوجدان هوية النص، فإن هذا الأخير يعتمد في وجوده كذلك على وحداته البنيوية والداخلية والتي يسميها "عبد الله الغدامي" بالجمل الشعاعية وأهم هذه الوحدات: الصوتيم⁽¹³⁾، وهي قلب النص ومضغته (نواة النص) إنها بذرة النص الأولى وفكرته الإبداعية التي ولدت في ذهن الكاتب ثم ترعرعت في خياله ووجدانه حتى صارت إلى ما صارت إليه.

إن مفهوم النص وتحديد بنيته ومكوناته النصية يحلينا إلى ذلك التداخل الكبير بين المصطلحات، وهو تداخل يصعب فكّه -في كثير من الأحيان- فمرة نجد مصطلح النص ومرة الخطاب، فالأثر الأدبي أو العمل الأدبي وغيرها من المصطلحات وهي في مجملها تكاد تتفق على أن النص ينمو ويتطور وفق ثنائية مغلق *closed* / مفتوح *Open*.

أما كونه مغلقاً فلا أنه لا يقبل إضافة أخرى، ومفتوحاً من خلال الرجوع إلى النصوص التي سبقته (التناس) أي أن النص الأدبي ظاهرة لغوية تحقق وجودها عن طريق الكتابة والإبداع.

وفي خضم حديثنا عن ثنائية (مغلق / مفتوح) فإنه من الضروري التطرق إلى ما تحدث عنه "أمبرتو إيكو *Umberto Eco*" في النص المغلق، "حيث يرى أن النص المغلق هو النص الذي يفتح على كل احتمالات التفسير، إنه النص الذي يقبل كل تأويل محتمل، إنها نصوص تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي، في حين أن النص المفتوح هو ذلك النص الذي يسعى مؤلفه إلى تمثيل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، وبالتالي فهو نص يُجيز التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها البعض، على عكس الاستجابات التي يحدثها ويثيرها النص المغلق، يذهب إيكو في طرحه: إنك لا تستطيع استخدام النص المفتوح كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحاً لا يقبل أي تأويل، وإن انفتاح النص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه، فالنص المفتوح يحدد مشروعاً مغلقاً لقارئه المثالي الذي هو -أي القارئ المثالي- وحدة من استراتيجية النص البنيوية"⁽¹⁴⁾.

وهنا يلعب القارئ دوراً حاسماً في تحديد نوع النص وانتمائه، هذا فضلاً عن وجود أنواع أخرى من النصوص كما النص المكتوب والنص المقروء، أما النص المقروء "فهو نص يتسم بسمات النص الحدائثي، نص كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، يفترض وجود قارئ سلبى تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته، وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذي يقدم أو يعرض الواقع الحقيقي المفترض"⁽¹⁵⁾.

النص المكتوب "هو ذلك النص الذي كُتِبَ حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، إنه ذلك النص الذي يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة، يكتبه وينتجه، إنه ذلك النص الذي يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ولهذا يتحول فيه القارئ إلى منتج، فيشارك الكاتب في إنتاج نصه إنه عملية إنتاج وليس بمادة قابلة للاستهلاك، إنه ذلك النص الذي يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبدياً عن طريق تشبثه بالمدال مما يجعل من المحال إغلاقه أو انتظامه وقيامه على مركز محدد.

والنص المدون عادة هو ذلك النص الذي يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ولغات ثقافية متباينة، وهو الأمر الذي يكسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، ولا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره".⁽¹⁶⁾

في النص المكتوب يأتي المؤلف لا كأصل يبرر المعنى ويفسره لنا، بل كضيف يستكشف ويراقب ويتوقع، وللقارئ دور كبير في إنتاج هذا النص كلما قرأه، لتكون بذلك العملية الإبداعية شراكة واحتواء بين القارئ والمنتج معتمداً في ذلك -القارئ- على خلفية ثقافية وفكرية قد اختزنت في عقله وإبداعه الباطن يلجأ إليها كلما مارس فعل القراءة في هذه المساحة النصية اللامحدودة.

إن مساحة النص اللامحدودة، إنما معالمها تتضح في جملة الوحدات التواصلية التي تلتقي مع بعضها في ظروف معينة هي السياق، تخزن في ذاكرة صاحبها، وتجتمع في أناه العميق معلنة ميلادها بعد مخاض عسير على يد قارئ جيد، يتقن ممارسة فعل القراءة على جسد النص أو الخطاب، بوصفه عملاً إبداعياً شاركت في خلقه وبنائه نصوص أخرى (التناص).

2-التداخل النصي (التناص): *Intertextualité*

إن تفاعل النصوص فيما بينها لم يكن جديداً في واقع الأمر، "فقد عرفه شعرنا العربي قديماً ودار جدل كبير وعميق بين نقادنا القدامى، الذين درسوه تحت مسميات أخرى تتفاوت فيها الصلة بين النص الجديد والنص القديم، إلا أنها تظل عموماً في دائرة السرقات الشعرية، أما في أدبنا الحديث والشعر بشكل خاص، لم يبق النص محصناً أو معزولاً عن ذلك النسيم الذي يهب عليه من النصوص الأخرى، ولم ينظر إلى هذه الظاهرة كما نظر إليها القدامى، على أنها إغارة على منتجات الآخرين وسرقة لها، بل تمت دراستها وبفعل التأثير المتبادل بين الحديث مع عصره وحواره الحي والخلاق مع الآخر، ثقافة وإبداعاً وانشغالات أو أحياناً ما يسمى بالثقافة "Acculturation".⁽¹⁷⁾

هل باستطاعة النص أن ينغلق على ذاته، ويستغني عن الظروف والسياقات التي حضنته بدءاً من مراحل التكوين إلى لحظة الولادة؟ هل بإمكان النص أن يخرج عن رحم الإبداع، ويقطع حبل التواصل مع النص الأم؟

يبدو أن النص الشعري ظل وسيبقى يثير الكثير من الجدل حوله، وبعض هذا الجدل يذهب إلى "التهوين أحياناً من عائدة النص لكاتب بذاته، وليست العائدية هنا هي الارتباط المادي بين النص ومنتجه، بل هي تلك الوشيجة الغائرة في النص والتي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات المنسية، والنمو المعرفي والنفسي الممتد".⁽¹⁸⁾

يعد النص الشعري في مفهومه سيفسأ روحية قد فاضت بالحس والمعنى، فسيفساء أساسها دفقة روحية لا يمكن لها أن تكون إذا لم يكن هناك ما يجاورها من دفقات روحية كامنة.

لذلك فإن النص الشعري، لا يمكن له أن ينأى نحاله بعيداً عن أصوله وجذوره، بل تراه ينسج مع نصوص سابقة خيوطاً رفيعة، لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، مشكلة بذلك تفاعلاً نصياً، يؤكد انتماء النص إلى سياقه الذي نشأ فيه.

وليست القصيدة الآن معزولة عن "القصيدة في الماضي، وليس النص هنا في قطعة تامة عن النص هناك، بل هما تموج شديد الحيوية في نهر من الكتابات لا حدود له، وبذلك تتضافر النصوص الجديدة مع النصوص القديمة في صنع تلك الرابطة النصية التي تحتضن في شباكها المرهفة ابداع الحاضر والماضي، جاعلة منها امتدادا للنص الآخر وتوسيعا لمقولته وسجاياه وهكذا يكون النص نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء، دون أن يعني ذلك تطابقا أو تماثلا بين لحظات الإبداع هذه"⁽¹⁹⁾.

تجمع النصوص ينشأ عنه جنين في ذهن الكاتب، "فيتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص، هذا التفاعل بين النصوص هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشرحي بـ"تداخل النصوص *Intertextualité*"، وفي ذلك ترى الباحثة "جوليا كرسيفا" أن النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وبأنه جهاز يعيد توزيع "نظام اللسان *langage*" عن طريق ربطه بالكلام التواصلي "*parole*" كما يرى ذلك "فيليب سولرس" "*Phillippe sollers*" في أن كل نص إبداعي يقع في مفترق الطرق لنصوص عديدة، فيكون بذلك إعادة قراءة لها"⁽²⁰⁾.

يعد النص بناء لغويا مثبتا بواسطة الكتابة، إنه يختص بالدلالة والتناسخ والإنتاجية، وهي المكونات والعناصر الأساسية التي تقوم عليها نظرة كرسيفا في تحديدها لماهية التناسخ.

وتحيلنا فكرة التناسخ هاهنا كذلك إلى رأي "رولان بارت" حول إشكالية موت المؤلف، ما دام النص هو عبارة عن مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ.

إن الدراسات التي قام بها كثير من الباحثين في فرنسا، وخاصة في إطار مجلة "تيل كيل *Tel quel*" كانت تطمح إلى تغيير مهام النص من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الإنتاجية *Productivité* و"ينظر إلى النص هنا على أنه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه، وتحريك فعالية التوليد، وذلك على مستوى الدال والمدلول معا، بحيث تبدو الكلمة داخل النص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة"⁽²¹⁾.

والحديث عند تعدد الثقافات والأصوات النصية قد تطرق إليه الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، ثم تطورت الدراسة من بعد ذلك على يد "جوليا كرسيفا"، وتلاها من بعد "تدوروف"، وأجمع النقاد على أن فكرة التناسخ قد ابتدعها "باختين" ورعتها "جوليا كرسيفا"، التي أكدت على أن كل نص إنما هو تحويل واستنساخ لنصوص أخرى، فكان الفضل بذلك لـ"كرستيفا" التي أدخلت مصطلح التناسخ *intertextualité* في مقاربة لمفهوم الحوارية عند "باختين"، والحوارية عند "باختين" تتجلى في ثلاثة مظاهر في النص الروائي (*Dialogisme*).

1. التهجين *L'hybridation* وهو المزج بين لغتين اجتماعيتين، داخل ملفوظ ويستخدم هذا النمط في مجال السخرية والهزاء الشعبيين.
2. العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات، وتتجسد على سبيل المثال في الحوارات الإيديولوجية والثقافية غير المباشرة.
3. الحوارات الخالصة: هي الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية.

هذا وقد استخدم "باختين" إلى جانب مصطلح الحوارية مفهوم تعددية الأصوات *polyphonie* وكذا مفهوم تعددية اللغات *Plurilinguisme*.⁽²²⁾

لقد أذنت أفكار "باختين" بميلاد فكرة التناس، دون أن يكون هو الذي وضع المصطلح، وقد ظهر هذا المصطلح في فرنسا في أواخر الستينات من القرن العشرين وذلك عبر صفحات *tel quel*، وهي مجلة فرنسية ساهمت "جوليا كرستيفا" في نشاطها من خلال كتاباتها النقدية "وقد جاء مصطلح التناس ليغير جذريا النظر إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات التي لم تعد قادرة على التحكم في النص، ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته، ولا حتى على التحكم في أنماط القراءات التأويلية، وقد نوقشت في هذا الإطار مفاهيم أساسية تعيد النظر في الثوابت النصية، أين انتقد (فيليب سولرس *Philippe Sollers*) المقولات الأساسية التي اعتمدها النقد التقليدي والمتعلقة بوحدة الذات (المؤلف) ووحدة المعنى (معنى النص) وإمكانية بلوغ الحقيقة (أي حقيقة معنى النص)⁽²³⁾ ليكون التناس بذلك - حسب سولرس- كل نص يقع في مفترق تلتقي عنده مجموعة من النصوص.

إنه ومنذ أواخر الستينات لا يزال جدل المعرفة قائما حول العلاقات النصية (التناس) أو التداخل النصي، ولعل بدايات "*Tel quel*" ممثلة في أشهر نقادها كرستيفا وبارت وسولرس قد أسهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم التناس إنطلاقا من جدل "الحوارية" في الرواية عند باختين.

ولقد توسعت "جوليا كرستيفا" في فهم مدلول التناس، فأدخلت فيه تعددية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية، التي كانت سائدة في عصر الكاتب أو قبله (السياق العام) وكانت "كرستيفا" تسترشد في أبحاثها حول التناس بالنقد السوسيونصي، الذي وضع أساسه "باختين"، كما أشير إلى ذلك سابقا، وفي الوقت نفسه كانت "كرستيفا" واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات، تلك التي تبلورت على يد "تشومسكي"، ولذلك نظرت إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه، ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة⁽²⁴⁾.

ومثلما يحدث التناس بين النصوص يحدث في الوقت نفسه بين الأجناس الأدبية المختلفة وقد تطرق إلى ذلك "جيرار جينيت" *Gérard Genette* في معرض حديثه عن السرد والرواية، فذكر "التعالى النصي" *transtextualité* وهو سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، كما تحدث جينيت عن مفاهيم أخرى تنضوي تحت لواء التعالى النصي، الذي حصره في خمسة أنماط:

- التناس: *Intertextualité*
- المصاحبة النصية: *Para textualité*
- النصية الواصفة: *Intertextualité*
- الملابس النصية: *Hyper textualité*
- النصية الجامعة: *L'archi textualité*⁽²⁵⁾

ولقد عرف التناس في مراحل تكوينه الاصطلاحي على انه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأفكار في هيكل واحد "أو أنه إرجاع النَّص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعاجم، وعادة ما يظل الجهد محصوراً هنا في دراسة المؤثرات الأدبية، وقد ساد هذا التصور في النقد الأدبي منذ نهاية ق 19، ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص سواء على مستوى الدلالة النصية الحاضرة أم على مستوى دلالة النصوص المحضونة، لهذا ميز ريفاتير بين مصطلحي تقاطع النصوص *intertexte* والتناس *intertextualité*.

أما الأول فمعناه عندما نقرب عددا من النصوص إلى لغة معينة نكون بصدد دراسته أو تأمله، وهي عملية مألوفة في النقد التاريخي، ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية، أو ما يسمى بالبحث عن منابع، أما التناس فإنه يلعب دورا هاما في تمويه المعنى وتحويله نحو قابلية النَّص للتدليل (*Signifiance*) تبعا لنوعية القراءة، واختلاف القراء⁽²⁶⁾.

يتخذ التناس أشكالا متعددة، لا تقف عند تشابك النصوص، بل تتعدى إلى حوار النصوص مع بعضها أو مع أجزاء منها، والتناس باعتباره تقاطعا بين النصوص المكتوبة وما سبقها من سيل نصي فإن النَّص في هذه الحالة لا تتم كتابته "بعيدا عن ذاكرة الشاعر، تلك البئر الطافحة حتى القرار بخزان لا ينتهي من القرارات المنسية أو الواعية، لذلك لا يعدو أن يكون النَّص الشعري امتصاصا أو تحويلا لوفرة من النصوص الأخرى"⁽²⁷⁾.

كيف تكونت النصوص الأدبية؟ ما هي مراحل نشأتها؟ كيف تبنى وكيف تتفاعل مع بعضها؟ هي أسئلة كثيرة، الإجابة عنها تنضوي تحت مدلول التناس الذي يهدف "إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النَّص الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل وكيف أصبح لهذا النَّص دورا جديدا في سياق النَّص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية"⁽²⁸⁾.

إن مدلول التناس لا يتجه صوب أصول النصوص، بل يتعداه إلى البحث عن أدوارها وعلاقاتها "فالذي يهم إذن في هذه المقاربات التناسية هو الانتقال من زاوية النظر التوليدية إلى خلق فعالية تفسيرية داخلية اعتمادا في ذلك على السياق"⁽²⁹⁾.

ولذلك فإن النَّص الأدبي يحاول أن يكتمل عند ما يصل إلى قارئ جيد له مواقف وخلفيات ثقافية "فعندما يتدخل قارئ ما بحمولته الثقافية الخاصة، يحدث نوعا من القطيعة بين النصوص المضمومة ودلالاتها التعيينية والنفعية، بحيث يقوم بوعي أو بغير وعي بتحريرها من دلالتها النفعية المباشرة وإضفاء معان تتلاءم مع أفق انتظاره"⁽³⁰⁾.

3-النص/وعي الكتابة:

لقي موضوع الإبداع الأدبي اهتماما وعناية كبيرة من قبل علماء النفس والاجتماع، وقد فاق ذلك اهتمام دارسي الأدب ونقاده، ومرد ذلك أن علماء النفس يرون في الإبداع ظاهرة نفسية وقدرة عقلية، فانصب اهتمامهم على المبدع وظروف الإبداع (السياق) أما دارسو الأدب فقد عزوا الإبداع إلى الإلهام والخلق وتوليد المعاني والأفكار.

يرى أفلاطون: "إن الشاعر كائن لطيف مجنح..وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه، ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو عاجز عن التفوه بنبوءاته..كما يربط الشعر بقوة إلهية، ويرى بأن الشاعر مجرد وسيط ناقل للعالم المحسوس، أي أن الشاعر يقلد التقليد، أو يعكس ما هو معكوس"⁽³¹⁾، فكانت نظريته هذه للمبدع –وللشاعر خاصة– تمهيدا لنظرية أرسطو: الفن والمحاكاة.

كثيرا ما يندفع الفنان في نشاط دائم يهدف إلى خفض التوتر وإعادة التوازن إلى الأفكار المبعثرة في خاطره، ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة، "من هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في الوقت نفسه، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان، لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم، ومما يدل على أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا.

إن عملية الكتابة نفسها ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة"⁽³²⁾، وهذا ما يوضح لنا أن "الأديب قد لا يكتب لكي يستمتع بما أنتجه، وإنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة، لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه"⁽³³⁾.

إذن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم "يمر بمراحل كثيرة أهمها:

- 1- الاستعداد والتأهب: حيث يستقبل المؤلف، وتتجمع لديه بضع أفكار، وتداعيات، ولكنه لا يسيطر عليها، لأنها تعبر بسرعة.
- 2- تبرز بعد ذلك فكرة عامة أو حال شعري، يكرر نفسه بطريقة لا إرادية من حين لآخر.
- 3- تبلور بعد ذلك الفكرة التي برزت.
- 4- تنسج هذه الفكرة وتفصل"⁽³⁴⁾.

من خلال ما تقدم ذكره، يتضح لنا أن حافز العملية الإبداعية كلها هو فكرة المبدع الكامنة في نضجه، فيجئ النص بذلك نتاجا لتفكير فني تتحد فيه تلك البنى التي تهيكّل النص... وهذا ما يجعل –ربما– سيطرة المبدع على نضجه سيطرة غير كاملة، فيكون بذلك –أحيانا– غير قادر على تقديم تفسيرات منطقية لكل ما تجسد في نضجه"⁽³⁵⁾.

ودراسة هذه الظاهرة الأدبية تتم –كما يرى جل الباحثين– وفق منظومة دينامية لها ثلاث حدود هي: النص، المبدع المتلقي، وهي دراسة تستدعي مراعاة التعقيد الذي تتصف به حدود هذه الظاهرة.. والعنصر الجامع بين هذه الحدود الثلاثة هو النص... والبحث في علاقة هذا الأخير بعالم المبدع –المؤلف– أمر قديم "لكن الذي أعطى هذا العالم معناه الكامل هو "فرويد" الذي جعل من الحديث عن المدخل النفسي –السيكولوجي– في النقد الأدبي الحديث أمرا ممكنا، وتجسد ذلك في كتابه "تفسير الأحلام" الذي نشره في نهاية القرن الماضي، وقد احتوى على نظريته السيكولوجية، والتي يمكن إجمالها في العناصر الموالية"⁽³⁶⁾.

- 1- ثمة منطقة في النفس تقع وراء المنطقة الواعية –التي هي الذاكرة والأحاسيس– يمكن أن نسُمها منطقة اللاوعي، وهي موجودة لكننا لا نعيها.
- 2- عالم النفس تحكمه جملة من العناصر الفعالة النشطة هي العقد والدوافع.

3- أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد في صيغته التي يسميها فرويد "بعقدة أوديب".

يرى فرويد أن عالم اللاوعي "هو تلك التجارب البعيدة المخزونة في باطن المبدع، والتي لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به فيتجسد ذلك في الحلم، وتلك نقطة تلاق بين العالم والأدبي، وإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلا والأوهام لدى المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الفنية الأدبية.

ويعد فرويد أول من بحث عن تفسير أعمق للعملية الإبداعية فاستخرج من اللاشعور الصراع الذي كان يزعم الفنان..فراح يبحث نتيجة لذلك عن مهرب في عالم الخيال، ومنذئذ بدأت عبارة الهروب من الواقع، تأخذ طابع التعويذة التي تفسر كل عمل إبداعي، فالفنان إنما هو شيطان ولدته قوى اللاشعور المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة منذ عهد الطفولة"⁽³⁷⁾.

لكن هل استخدام الشّاعر للخيال في إبداعه سببا كافيا لهذه الدعاوي؟ وهل معنى ذلك أنه حين يدخل الخيال كعنصر أساسي في العمل الإبداعي، أن الشّاعر أو الفنان إنما هو يتعامل مع عالم خيالي لا صلة بينه وبين الواقع؟

ليس بين الحقيقة والخيال صراع، "وهذا ما يجمع عليه معظم النقاد فكلاهما عنصر فعال، وهذا معناه أن الشّاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، كما أن الشّاعر يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعميق الواقع بالخيال فهو بالتالي لا يهرب منه، بل يغوص فيه، وعندئذ يكون الدافع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه"⁽³⁸⁾.

الشاعر لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشّاعر كما ذكر، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون ومقفى.⁽³⁹⁾

ولا يسمى الشّاعر شاعرا حتى يفتن "إلى ما لا يفتن إليه غيره من معاني الشعور وأخيلته وأغراضه ومذاهبه، وحتى يشعر بما لا يشعر به سواه، هذا الإحساس هو الذي يعبر عنه في المصطلح النقدي بالفطنة والذكاء، وبالرغم من ترادف هاتين الكلمتين إلا أن بينهما فرقا دقيقا وإن لم يكن حاسما، فالفطنة تنصرف إلى الحذق والعلم وبداية الفهم، أما الذكاء فهو حدة في القلب تنم عن سرعة الفهم وتمامه.

وعلى هذا فالشاعر الذي يوصف بالفطنة والذكاء هو الذي يلائم بين المعنى والمبنى، ويدرك أن الرؤية الفنية مازالت مشوشة، والصورة غير مستقرة، والصياغة لا تلائم الفكرة والنظم غير متجانس، فيتناوله تناولا جديدا يكشف عما شاهده من قصور، وبذا يستحق وصف المبدع لأنه رأى الأشياء أو بدت هي في صورة لم يفتن إليها غيره فأعاد صياغتها لتلائم رؤيته وتوجهاته الخاصة"⁽⁴⁰⁾.

بالإضافة إلى ما تقدم ذكره، فلقد حاول فرويد أيضا في دراسته التحليلية لأشخاص فنانين أن يبحث عن الدوافع الكتابية، وقد كان أوضح هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، "حيث عزز فرويد نظريته هذه بفهمه الخاص لظاهرة الكبت، والتي تتمثل في منع النزاعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي مختفية تحت

لواء اللاشعور وما يربط بين العمل الأدبي والدوافع الجنسية هو الأحلام، فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الأحلام.

بالإضافة إلى الحلم فإن كانط "*Kant*" يرى أن الركيزتين الناظمتين للعملية الإبداعية هما ازدواج الشخصية والحلم.. ففي حالات كثيرة تقوم ظاهرة الحلم، بوصفها ظاهرة من ظواهر اللاوعي، بإغناء مخزون النص، بذلك ينتقد أصحاب منهج التحليل النفسي، لأنهم يعدون اللاوعي شيئاً ما حيوانياً متوحشاً حبيساً في روح الإنسان، ذلك أن اللاوعي - حسب كانط - ليس ظاهرة بيولوجية، بل هو ظاهرة غيبية لا تكتسب طابعها البيولوجي إلا عند تحليلها الظاهر".⁽⁴¹⁾

انتقاد "كانط" للمنهج الفرويدي، جعل هذا الأخير يواجه مشكلات عديدة في نقده السيكلولوجي، "حيث أنه جعل اهتمامه الرئيسي منطقته في النفس لا يعيها المؤلف نفسه، واعتمد في تفسير النص الأدبي على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي، ويضيق من دلالتها بدل التوسع فيها، فكان من أهم المظاهر التي ترتبت عن ذلك الاهتمام الكبير بشخصية المؤلف على حساب العناصر الإبداعية الأخرى، فنشأ بذلك اتجاه نقدي جديد هو الاتجاه البيوغرافي الذي يهتم بدراسة علاقة النص بصاحبه والبحث في سيرة المؤلف وفي طريقة وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه".⁽⁴²⁾

بعد هذه الانتقادات التي وجهت للمنهج السيكلولوجي خضع هذا الأخير بعد ذلك لمراجعة جذرية منذ أواخر السبعينيات، ليتم الانتقال من الاهتمام بالشخصية الأدبية إلى اللغة الأدبية، فكان المفكر الفرنسي "جاك لاكان" *Jacques lacane* أشهر من بدأ بهذه المراجعة، والتي اتخذت لنفسها اسم: النفسية - البنيوية. إثر "جاك لاكان" يأتي الفيلسوف جاك دريدا *Derrida*. [متزعا المنهج التفكيكي،] الذي مكن النقد السيكلولوجي من الاستعداد للتخلي عن طابعه التقليدي والعمل ضمن السياق الحضاري العام الذي يجعل اللغة بجميع جوانبها من المعجم إلى الدلالة إلى البلاغة الحديثة فالأسلوبية نقطة بدء في دراسة النص الأدبي، ونقطة الاستمرار في تحليله، واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النص من مغزى فلسفي أو اجتماعي أو نفسي أو أدبي".⁽⁴³⁾

مما سبق يتضح لنا أن التجربة الإبداعية تقوم أساسا على "عمق الانفعال، وثرء الوجدان، فهي لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما هي صورة مظلمة بشتى الانفعالات، بحيث لا تتحدد ولا يتبين منها عنصر إلا متلبسا ببقية العناصر الأخرى التي يوجهها الحدس نحو كشف المجهول، ومن الواقع بالغرابة التي تحتويها التجربة الإبداعية، يتمخض فعل الغموض والذي نجده على نماذج مختلفة نذكر منها:

- 1- حين تكون الكلمة أو التركيب مؤثرا من عدة أوجه دفعة واحدة، مع أنه لا يعطي إلا حقيقة واحدة.
- 2- حين يجتمع معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.
- 3- حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة، وفي وقت واحد، ولا يربط بين الفكرتين إلا كونهما متناسبتين في النص.
- 4- حين لا يتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة، ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيدا عند المؤلف.
- 5- حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة، أو لا يستطيع أن تحيط بها في فكرة دفعة واحدة.

6- حين لا تفيد العبارة شيئاً، إما للتكرار أو التضاد أو لعدم تناسب العبارات، فيضطّر القارئ إلى أن يخترع عبارات من حيازته.

7- حين يكون معنيا الكلمة متضادين، فتكون النتيجة بذلك انقسام أساسي في ذهن المؤلف".⁽⁴⁴⁾

وواضح ما تنطوي عليه هذه القدرة من إحساس نقدي يتجاوز الحكم والتمييز إلى إدراك العلاقات الخفية بين التراكيب، ومدى ملاءمتها السياق العام، كما أنها تشير إلى اختلاف المجال الإدراكي بين الشاعر وغيره حتى يبدو وكأن له رأياً يكشف له حجب الأشياء ليبينها، ويحررها من دلالتها المعجمية وتناسبها المنطقي، ويوجدتها في هيئة جديدة تثير الدهشة والانهار، وهذا هو جوهر الإبداع.⁽⁴⁵⁾

خاتمة:

من هنا ومن خلال ما سبق ذكره، وفي ختام هذا المقال يمكننا القول أن عناصر التجربة الإبداعية (الشعرية) تبدو كثيرة ومتداخلة فيما بينها من حيث الخيال والعاطفة والفكر لتنتج صورة شعرية لها قوة الإيحاء، صورة محمولة في سياق لغوي مموثق ذو طبيعة خاصة، تؤسس سياقاً مختلفاً ومخالفاً للمؤلف، بحيث يعالج حاجز اللغة الأصم ويغيره من الداخل إلى حقيقة جديدة مدهشة ومهيرة دون أن يكسره أو يشوّهه، وسواء أكانت في ذلك تنحو محاكاة متبعة أو تعبيراً رومانسياً مبتدعاً، أم تمثيلاً مستجداً، فهي تطمح إلى تشكيل رؤية خاصة سواء استفادت من تجاربها الذاتية أم من تجارب غيرها، لتصبح ذات رسالة حقيقية صادقة تعبر عن مصدر واحد، يصل مبتغاه ويحقق تألفه مع الكون، والشاعر إما أن يكون قد عاش هذه التجربة أو تخيلها مثلاً، ولكل مقياس.

الهوامش:

- (1) - محمد محمود: تدريس الأدب - استراتيجيات القراءة والأقراء - الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي، ديداكتيكا، 1993، ص: 30.
- (2) - سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي في العربي، ط 5، الدار البيضاء - المغرب، 2007، ص: 260.
- (3) - جوليا كرسيفا: علم النص: ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء - المغرب، 1991، ص: 21.
- (4) - صبيح الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر - العدد 1-2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص: 438-439.
- (5) - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص: 254...260.
- (6) - ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي ط 1، المغرب، 1987، ص: 50-52.
- (7) - ينظر: ميلود عثمان: شعرية تودوروف، الدار البيضاء، ط 1، المغرب، 1990، ص: 37.
- (8) - ينظر: صبيح الطعان: المرجع السابق، ص 444.
- (9) - ينظر: برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط 1، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص: 134.
- (10) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح، ط 3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص: 11.
- (11) - لطيفة الهباشي: استثمار النصوص الأصيلة في تنمية القراءة الناقدة - عالم الكتب الحديث، ط 1، عالم الكتب الحديث، أربد - الأردن، 2008، ص: 41.
- (12) - محمد مفتاح: إواليات نمو النص، مجلة مكونات النص الأدبي، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، أيام 25-26 فبراير 1988، ص: 10.
- (13) - ينظر: عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، ط 3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص: 103.
- (14) - ميجان الرويلي: سعد البازعي، المرجع السابق، ص: 273.
- (15) - ميجان الرويلي: المرجع السابق، ص: 274.

- (16) - المرجع نفسه، ص: 275.
- (17) - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2002، ص: 52.
- (18) - علي جعفر العلاق: المرجع نفسه، ص: 51.
- (19) - علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص: 53.
- (20) - ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان-بيروت، 1994، ص75-76.
- (21) - ميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - المغرب، 2003، ص21.
- (22) - المرجع نفسه، ص23.
- (23) - حميد لحمداني: المرجع السابق، ص: 27.
- (24) - المرجع نفسه، ص: 24-25.
- (25) - ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق، ص: 43.
- (26) - حميد لحمداني: المرجع نفسه، ص: 26.
- (27) - علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص: 54.
- (28) - حميد لحمداني: المرجع السابق، ص: 28.
- (29) - المرجع نفسه، ص: 28.
- (30) - المرجع نفسه، ص: 28.
- (31) - عز الدين المناصرة: "الممارسة الإبداعية في تجريبي الشعرية" مجلة الضاد، عدد8-9-جامعة قسنطينة، جانفي 2008، ص56-57.
- (32) - ينظر: مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة - الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1987، ص: 289-292.
- (33) - ينظر عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص: 42.
- (34) - ينظر: مصطفى سوييف: المرجع السابق، ص: 295.
- (35) - ينظر: فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي: مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، 1994، ص 344.
- (36) - ينظر: محمود الربيعي: "مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي" ع1-2، مجلة عالم الفكر، ص: 302.
- (37) - ينظر: عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص: 44.
- (38) - ينظر: عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص: 44.
- (39) - محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، عالم الكتب، القاهرة-مصر، 2000، ص: 49.
- (40) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 50.
- (41) - ينظر: فؤاد المرعي: المرجع السابق، ص: 340.
- (42) - ينظر: محمود الربيعي: المرجع السابق، ص: 305.
- (43) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 306.
- (44) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون-الجزائر، ص: 122-126.
- (45) - ينظر: محمد طه عصر: المرجع السابق، ص: 50.

قائمة المراجع:

- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون-الجزائر.
- برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع.
- جوليا كرسيفا: علم النص: ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء - المغرب، 1991.
- حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - المغرب، 2003.
- سعد البازعي وميجان رويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي في العربي، ط5، الدار البيضاء - المغرب، 2007.

- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النَّص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، ط3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.
- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح، ط3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.
- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2002.
- فاضل نامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان-بيروت، 1994.
- لطيفة الهباشي: استثمار النَّصوص الأصيلة في تنمية القراءة الناقدة - عالم الكتب الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، 2008.
- محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، عالم الكتب، القاهرة-مصر، 2000.
- محمد مفتاح: دينامية النَّص، المركز الثقافي العربي ط1، المغرب، 1987.
- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشَّعر خاصة-، دار المعارف، ط4، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1987.
- ميجان الرويلي سعد البازعي: دليل النَّاقِد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيار ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط5، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007.
- ميلود عثمان: شعرية تودوروف، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1990.
- محمد محمود: تدريس الأدب - استراتيجيات القراءة والأقراء -الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي، ديداكتيكا، 1993.
- محمد مفتاح: إواليات نمو النَّص، مجلة مكونات النَّص الأدبي، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، أيام 25-26 فبراير 1988.
- عز الدين المناصرة: "الممارسة الإبداعية في تجريبي الشعرية" مجلة الضاد، عدد8-9-جامعة قسنطينة، جانفي 2008.
- فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي: مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، 1994.
- صبحي الطعان: بنية النَّص الكبرى، مجلة عالم الفكر - العدد 1-2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
- محمود الربيعي: "مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النَّص الأدبي" ع1-2، مجلة عالم الفكر.