التناص

دانييل شاندلر

ترجمة : إدريس الرضواني*

بالرغم من أن دو سوسير أكد أهمية العلاقة التي تجمع العلامات فيما بينها، فإن من بين مآخذ السميائيات البنيوية على ذلك معالجته للنصوص كأنها وحدات منفصلة عن بعضها البعض، بحيث يتم التركيز على البنيات الداخلية فقط. وحتى إذا درست النصوص بوصفها "متنا" (أي أنها تكون وحدة نصية) فهي تعالج البنيات جميعها كأنها منفصلة كليا عن بعضها البعض. وغالبا ما توصف الخطوة الأولى في التحليل البنيوي بأنها تضع حدودا للنظام (ما يمكن فهمه وما يمكن رفضه)، مما يعني أنه مفهوم لوجيستيكي. أما من الناحية الأنطولوجية فهو يمثل إشكالا. وحتى إذا ما بقينا في حدود النظرية البنيوية، فإننا نلاحظ بأن السنن يتجاوز البنيات. فمفهوم سميائيات التناص الذي استعمل لأول مرة من طرف جوليا كريستيفا مرتبط بالدرجة الأولى بنظريات ما بعد البنيوية. فقد حددت النصوص حسب محورين : محور أفقي يجمع كلا من كاتب النص وقارئه، ومحور عمودي يربط النص بنصوص أخرى (كريستيفا 198 ــ 69). وإدماج المحورين معا يعطي أنظمة متبادلة: كل نص وكل قراءة تنبني على الأنظمة السابقة. ولقد أكدت أن " وجود النص في علاقته بنصوص أخرى يضفي عليه طابع العالمية" (Culler) 1981 ــ 105). وبرهنت على أننا يجب أن ننتبه لبناء النص (أي كيف تم بناؤه أو حبكه) عوض الاهتمام ببنيته فقط. وهذا يتضمن وضعه "كليا مع النصوص موضوع الإحالة السالفة أو المتزامنة معه

(نص الرواية الذي يشير إليه كوارد وإليس Coward & Ellis 1977 ــ 52).

إن التناص يحيل إلى أشياء أخرى عدا تأثيرات الكتاب في بعضهم البعض. فاللغة عند البنيويين قوات لا تتجاوز قدرة الفرد فحسب، ولكنها تحدد كذلك ذاتيته. إنهم يحاولون تجاوز ما يسمونه الانزياح العميق في الأدب والتفكير الجمالي اللذين يؤكدان استقلال كل النصوص والكتاب (ستاروك Sturrock 1986 ــ 86). فالنزعة الفردانية (التي ترتبط بمفاهيم الكاتب مثل الأصلية والإبداعية والتعبيرية) هي إرث ما بعد عصر النهضة التي وصلت أوجها مع الرومانسية ولكنها لازالت تتحكم في الخطاب

الشعبي. فالتأليف إبداع تاريخي والمفاهيم مثل "التأليف" و "السرقة الأدبية" لم يكن لها وجود في القرون الوسطى. فقبل حوالي 1500 سنة، كان الناس لا يولون اهتماما كبيرا للتأكد من هوية مؤلف الكتاب الذي يقرؤونه أو يقتبسون منه كما نفعل نحن الآن (كولدشميت (Goldschmidt) 1943 ــ 88). أكد دو سوسير بأن اللغة وجدت قبل المتكلم الفردي. فبالنسبة للبنيويين وكذلك الشأن لما بعد البنيويين (نستعمل هنا الألتروسينية) إننا دائما مؤطرون مسبقا بنظام سميائي ــ وبعبارة أدق ــ باللغة. أما المنظرون المعاصرون فقد تعاملوا مع الموضوع على أنه كلام باللغة. وقال بارت "إن اللغة هي التي تتكلم وليس الكاتب. أن تكتب ... هو أن تصل إلى درجة أن اللغة وحدها هي التي تشتغل، "وتعمل" ولست "أنا" (بارت (Barthes) 1977ــ 143). فعندما يكتب الكاتب فهو يكتب عنه كذلك. ولكي نتواصل علينا استعمال مفاهيم وأعراف موجودة، بحيث يصبح ما نقصد قوله وما نريده ذا أهمية لنا كأفراد، وبالتالي فالمعنى لا يمكن حصره فيما يقصده الكاتب خاصة إذا ما عرفنا أن المعنى هو كل ما يشير له الكاتب. وعليه، فإننا نسقط فيما أسماه كل من ويمسات وبيردسلي (W. K.Wimsatt & M.C. Beardsley)"القصد الوهمي" في النقد الجديد (ويمسات وبيردسلي 1954). يمكننا أن نتكلم مثلا عن أشياء دون أن نفعل ذلك. إذ قال مايكل دي مونتين سنة 1980 " إن العمل بحكم القوة والحظ يمكن أن يدعم العامل ويتجاوز اختراعه ومعارفه أحيانا" (مقالات ترجمةCharles Cotton تشارلز كتون Of The Art of Conferring III, 8). وكذلك فعندما نتصرف وفق أعرافنا، فإننا نعمل كوسيلة تخلد هذه الأعراف.

لقد أثار المنظرون إشكالية مكانة التأليف، فهم يعتبرون كاتب النص منسقا لما أسماه رولان بارت Barthes "المكتوب مسبقا" بدلا من أنه منشئه (بارت 1974 ــ 21) . إن النص ... متعدد الفضاءات حيث تلتقي عدة كتابات، فلا أحد منها مبتكر وأصلي، تتمازج وتتعارض فيما بينها، والنص نسيج من الاقتباسات، إذ يحاول الكاتب فقط أن يحاكي ما كتب سلفا. ولم يكن أبدا أصليا. إن قوته تكمن فقط في مزج الكتابات السالفة ووصل بعضها ببعض بطريقة لا تشبه أيا من حبكة ما صاغه السابقون(بارت 1977 ــ 146). وفي كتابه **S/Z** أعاد بناء القصة القصيرة **سراسين** Sarrassine لبلزاك Balzac محاولا إعادة إنشاء النص ليبرهن على أن النص يعكس عدة أصوات وليس فقط صوت بلزاك (بارت 1974). سيكون الأمر مثاليا إذا ما نظرنا إلى بلزاك بأنه "يعبر عن نفسه " باللغة لأننا لا نسبق اللغة بل نحن نتاج إليها. فالكتابة بالنسبة لبارت لا تشمل عملية إعادة بناء الأفكار والأحاسيس المكونة مسبقا (أي الانتقال من الدال إلى المدلول) بل العمل على الدالات وترك المدلولات تفكر

لنفسها (تشاندلر Chandler 1995 60ff). قال كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Struss " لا أشعر بأنني أكتب كتبي، ولكن أشعر بأن كتبي تكتب عبري، و لم يكن لي تصور من قبل ولا زال يخامرني لحد الآن إحساس بأنني أشعر بشخصيتي. أبدو لنفسي كأنني مكان يحدث فيه شيء ما ولكن لا أكاد أجد "نفسي" ولا "أنا". (أستشهد به في **الحكيم و الأشجار** Wiseman and Groves 2000 ــ 173).

من بين النصوص المؤسسة للسميائيات كتاب دروس في اللسانيات العامة، الذي أثار إشكالية وضعية التأليف/المؤلف. إذ كان النص الذي طبع من طرف بايوت Payot في باريس يحمل اسم فردناند دو سوسور سنة 1913 ، دون أن يترك أي تخطيط لنظرياته حول اللسانيات العامة أو حول ما أسماه السيميولوجيا. **فالدروس** (1916) التي جُمعت من طرف شارلز بالي Charles Bally وألبرت سشهاي Albert Schehaye (وبتعاون مع ألبرت ريدلينغر Albert Riedlinger) طُبعت لأول مرة بعد موته سنة 1916 استنادا إلى ما دونه حوالي سبعة طلبة بالإضافة إلى ما َدونه دو سوسور نفسه. فالنصوص المدونة تشير إلى المحاضرات الثلاث الموزعة حول اللسانيات العامة التي درّسها دو سوسور في جامعة جنيف Genève ما بين 1906 ــ 1911. هكذا فدو سوسور لم يكتب و لم يقرأ الكتاب الذي يحمل اسمه بالرغم من أننا نقصد أنه فعل ذلك بوضع اسمه عليه. وإنه لمن المدهش فعلا أن نلاحظ كثيرا من التناقضات وأشكال التضارب وغياب التناسق في النص. فبعض الدارسين أشار فعلا إلى أن **الدروس** تقدم دائما أفكارا مطابقة للأصل كما تركها دو سوسور ــ فقلما نقول عنها إنها لا تطرح إشكالا (دو سوسور1983 ــ xii). وفوق كل هذا فالقراء الإنجليز يتوفرون على نسختين مترجمتين ومتعارضتين **لدروس** دوسوسور 1974 ودو سوسور1983 وكل ترجمة تعد، طبعا، إعادة تأليف فلا توجد هناك ترجمة "موحدة" ذلك أن اللغات تضم أنظمة دقيقة ومختلفة ــ مثلما جاء في **الدروس** نفسها كما أنه لا يمكننا أن ننتظر من المترجمين التخصصين أن يكونوا موضوعيين. إضافة إلى ذلك فكل من اتخذ **الدروس** نصا مؤسسا للسميائيات، فإنه سيقوم بنفس العمل وذلك بإعادة كتابته لأن معالجته للسيميولوجيا كانت متقطعة. وأخيرا قلما تنقصنا التفاسير التي قد تؤسس لأرضية موحدة بين هذا النص التأسيسي وبيننا كقراء من جهة، ونظرية المفسرين من جهة أخرى(مثلا هاريس Harris 1987 وثيبلت Thibault 1977).

هذا أمر لا يخلو من مغالاة، لكن الأمثلة المهمة ساعدت على تبيان أن كل قراءة هي دائما إعادة التأليف. إنه على كل حال مثال مستقل. إن النقد الأول للأفكار الموجودة في **الدروس** هو من

كتاب **الماركسية وفلسفة اللغة** الذي طُبع في روسيا سنة 1929 تحت اسم فالونتين فولوشينوف Valentine Voloshinove وقد شاع لاحقا أن الكتاب أُلف من طرف ميكاييل باختين. ولكن الجدال حول مُؤلف هذا الكتاب لا يزال قائما إلى الآن (1994، Morris 1) وفي كل الأحوال إن القراء يبتكرون كتابا وينجزون ما يشبه عالم آثار هاو وذلك بإعادة بناء النصوص، وفي الوقت ذاته يشعرون أنهم يقولون عن الذي يقرؤون كتاباته "إني أعرفه أو أعرفها" فالقارئ حسب رولان بارت لا يوجد أبدا. وإذا ما تمكن أحد من أن يتذكر كل ما كتبه طول حياته فسيكون هذا العمل موسوما بالتناقضات. وأحسن طريقة للتقليل من هذه التناقضات هي إنشاء عدد أكبر من الكتاب مثلما نقول "بارت السابق وبارت اللاحق". فبارت توفي سنة 1981 لكن كلما تذكرنا اسمه فإننا نخلق بارثا جديدا.

ففي سنة 1968 أعلن بارت "موت المؤلف" و"ازداد القارئ" معلنا أن "وحدة النصوص لا تكمن في مصدرها ولكن في غايتها" (بارت 1977 ـــ 148). فإبداع نصوص من نصوص أخرى، لها مرجعية ليس نسبة فقط إلى مؤلفها بل كذلك إلى قارئها. لقد برهن فردريك دجايمسن Frederic Jameson على "أن النصوص التي تقع بين أيدينا تكون دائما كأنها قرئت من قبل، نفهمها من خلال الطبقات المتراكمة للتحاليل السالفة أو ـــ إذا كان النص جديدا ـــ عبر بقايا عادات القراءة وكذلك من خلال الطبقات التي نمت بفعل العادات الموروثة" (استشهد به في رودويك Rodowick 1994 ـــ 286) بحيث استعملت في هذا السياق بنوع من السخرية الخفيفة (كما جاء عند توني بنيت Tony Bennett). إن النص المشهور له تاريخ من القراءات. "جميع الأعمال الأدبية ... أعيدت كتابتها" بطريقة لا شعورية من لدن المجتمعات التي قرأتها" (إغلتن Eagleton 1983 ـــ 12) لا أحد اليوم ـــ ولو لأول مرة ـــ بإمكانه أن يقرأ رواية مشهورة أو قصيدة أو ينظر إلى لوحة مشهورة أو رسم أو نحت أو يستمع إلى قطعة موسيقية أو يشاهد مسرحية أو فلما دون أن يكون واعيا بالمجالات التي أعيد فيها بناء النص أو اعتمد عليه فيه أو أحيل إليه أو تمت محاكاته إلى غير ذلك. تمثل هذه السياقات الإطار الأول الذي لا سبيل للقارئ حياله والذي يعتمد عليه شرح النص.

يذكرنا مفهوم التناص بأن كل نص له علاقة مع النصوص الأخرى، ففي الحقيقة إن النصوص مدينة أكثر للنصوص الأخرى أكثر مما تدين لمبدعيها. وقد قال مشيل فوكو Michel Foucault "إن حدود الكتاب ليست واضحة: فما عدا العنوان والسطور الأولى وآخر نقطة، وفيما عدا بنيته الداخلية وشكله المستقل، فهو متقاطع ومتشابك في نظام من الإحالات مع كتب أخرى ونصوص أخرى وجمل

أخرى: إنها بمثابة نقطة تقاطع داخل شبكة، إن الكتاب ليس هو ذلك الشيء الذي نحمله بين أيدينا ... فوحدته متنوعة ونسبية" (فوكو 1974 ــ 23). فالكتب تحددها نصوص أخرى بطرق مختلفة والأكثر وضوحا منها هو الحدود الرسمية. فمثلا برنامج التلفاز يمكن أن يكون جزءا من سلسلة أو جزءا من نوع ما (كاللقطات الساخرة أو السيتكم). وفهمنا لهذه النصوص له علاقة بهذه المؤشرات . فالنصوص تُنجز سياقات حيث بإمكان نصوص أخرى أن تنتج وتفسر. وذهب المؤرخ إرنيست غومريتش Gomrich Ernest إلى أبعد من ذلك مبرهنا على أن المعنى كله، مهما كان طبيعيا، فهو تحت سيطرة المفردات/المعجم أكثر مما هو انعكاس للعالم (غومريتش 1982 ــ 70 ، 78، 100). فالنصوص تستند إلى مجموعة من السنن النابعة من سياقات متعددة إما نصية أو اجتماعية. فانتساب النص إلى نوع أدبي ما يمنح مفسر هذا النص مفتاح شبكة التناص. إذ تعتبر **نظرية الفنون** الأدبية، بحكم مقوماتها الخاصة، ميدانا هاما؛ كما أن منظري الفنون الأدبية لم يتبنوا السميائيات. إن الأنواع الأدبية بالنسبة للسميائيات يمكن أن تظهر كأنظمة من العلامات أو السنن ــ لها وجود تقليدي لكنه فعال بنيويا. وكل يستعمل التقاليد التي تربطه عضويا بالأنواع الأخرى. هذه التقاليد تكون جلية وبخاصة من الجانب المحاكاتي للنوع. لكن التناص ينعكس كذلك في سلاسة حدود النوع الأدبي وكذلك في ضبابية الأنواع الأدبية ووظائفها التي تظهر خاصة في الكلمات المبتكرة حديثا من مثل ("الإشهار عن طريق الكتابة advertorials ، "الأخبار الاقتصادية informercials"، "تربية ترفيهية edutainment"، "مزج بين الحقيقة والخيال faction".

قلما تعترف النصوص بأنها مدينة لنصوص أخرى (إذا ما استثنينا البحث الأكاديمي). وهذا يعزز ما يسمى بأسطورة أصالة التأليف. إلا أن هناك بعض النصوص التي تحيل مباشرة إلى نصوص أخرى كما هو الحال في توضيب الأفلام وإحالات الخارج –سردي إلى وسائل إعلام الرسوم المتحركة كما هو الشأن بالنسبة ل"سيمبسون The Simpsons وكذلك العديد من حالات الإشهار التلفزيوني الحديث (ففي المملكة المتحدة تخص هذه الحالة جوعة بودينغتن Boddington's beer) وهذا النوع من التناص آت هنا عن وعي: ذلك أنه يزود الجمهور بالمعطيات اللازمة حتى يستحضركل متع الإيحاءات. فبحكم التلميح إلى النصوص الأخرى وإلى الوسائل الأخرى نتذكر بأننا أمام واقع مبني على الوسطية فهو، إذن، يشبه إلى حد ما الصيغة الإنسانية التي تعاكس **التقليد** "الواقعي" المسيطر الذي يركز على إقناع الجمهور بأن يصدق عن طريق السرد الواقعي المتسلسل. وهو يدعو إلى الانفصال والتدبر لا إلى الانصهار العاطفي.

لكي تعرف معنى إشهار Absolut vodka المعروضة هنا مثلا، عليك أن تعرف عن ماذا تبحث. فهذه التوقعات متوقفة على التجارب السالفة التي تحدد طريقة النظر إلى الإشهار التي لها علاقة مع سلسلات أخرى. فسرعان ما تعرف أننا نبحث عن شكل القارورة ويصبح حينها من السهل العثور عليها بحيث تستعمل أنواع الإشهار البصرية المعاصرة التناص بامتياز. ففي بعض الأحيان لا يكون هناك أي تلميح مباشر إلى المنتوج. والتعرف الفوري على الشفرة الاستدلالية تساعد على معرفة أن الذي أول الإشهار هو عضو بالنادي، وأن كل تأويل يستعمل لتجديد عضويته.

إن العلاقات تتعدى حدود الإطارات الرسمية، فمثلا تتداخل المواضيع المعالجة داخل الأنواع الأدبية الأخرى (نجد موضوع الحرب في مجموعة من الأنواع مثل أفلام الحرب والأفلام الوثائقية ، والأخبار، والشؤون المتداولة). فبعض الأنواع تتشارك مع مجموعة من أنواع الاتصالات: مثل نوع **الخطاب في الهواء الطلق soap** و**عرض الألعاب** game show و **على الهواء** phone in، فهي يتقاسمها كل من المذياع والتلفاز. أما نوع الأخبار فنجدها في كل من المذياع والتلفاز والجرائد، ويوجد في الإشهار في جميع أنواع الاتصالات. أما النصوص في نوع الفلم القصير (وهو ملخص تعرض فيه أهم أحداث الفلم الذي سيعرض لاحقا) فغالبا ما يكون لها ارتباط مباشر بنصوص خاصة سواء داخل أو خارج نفس الوسيلة. فبرنامج التسجيل يوجد داخل وسيلة الطبع (طبع المجلات، الصحف) لمساعدة تواصل التلفاز والمذياع والأفلام. فأخبار التلفاز تنتج تغطية مهمة للصحف الشعبية والمجلات والكتب. وكل من المذياع والتلفاز يتبنى شكل وتصميم المجلة وهكذا دواليك. فمفهوم التناص أثار إشكالية الحدود التي تحدد النص وكذلك التساؤل عن التفرع الثنائي بين ما هو "داخل" و"خارج"؛ أين يبدأ النص وأين ينتهي؟ ما هو النص وما هو السياق؟

فوسيلة التلفاز تسلط الضوء على هذا المجال: إنه لمن المثمر جدا أن نجد أن التلفاز كما قال ريموند وليامس Raymond Williams له مفهوم "التعاقب" أكثر مما هو سلسلة من النصوص المتفردة. نفس الشيء يمكن أن يطبق على الشبكة الدولية حيث النصوص الموازية المكتوبة على الصفحة يمكن جمعها مع العديد من النصوص الأخرى، لكن النصوص في أية خانة كانت تندرج تحت نفس التصور حيث يمكن اختراق حدود النصوص، إذ يوجد كل نص في وسط "مجتمع واسع من النصوص" من الأنواع وأشكال التواصل: فكل نص لا يمثل جزيرة منعزلة. هناك تقنية سيميائية وهي المقارنة والتباين بين تحليلات مختلفة لنفس المواضيع (أو نفس التحليل لمواضيع مختلفة) داخل أنواع مختلفة وبينها).

إذا كان مصطلح التناص يستعمل للإشارة إلى الإحالات إلى نصوص أخرى، فإن هناك مصطلحا آخر له نفس الوظيفة وهو "**المناص**" intratextuality وهو يحيل على علاقات داخل النص نفسه، ففي نظام واحد (نظام التصوير مثلا) تكون علاقات تركيبية (مثلا علاقة شخص ما في الصورة بشخص آخر في نفس الصورة، إلا أن الصورة يمكن أن تضم عدة أنظمة: فالصورة في الجريدة مثلا يمكن أن يكون لها عنوان (حقا هذا المثال يمكننا من تذكر النص الذي اخترناه كعمل متميز للتحليل ليست له حدود مرسومة: فمفهوم التناص يؤكد أن للنص سياقات). استعمل رولان بارت مصطلح "التقييد" *anchorage* (Barthes 1977, 38ff). فالعناصر اللسانية تستعمل لتقييد القراءة المستحبة لصورة ما: "إنها تحدد حرية المدلولات" (.ibid ،39). استعمل رولان بارت هذا المصطلح خاصة مع الإشهار، إلا أنه طبق كذلك على الأنواع الأخرى كالصورة والخرائط التي تحمل عنوانا والأفلام الوثائقية التلفزية المصحوبة بالتعليق والرسوم المتحركة وكتب السخرية (خاصة كتب السخرية في أمريكا الشمالية) التي تصاحبها كلمات وأفكار الشخصيات، يبرهن بارت على أن الوظيفة الرئيسية "للتقييد" هي الإيديولوجية (ibid،40). وهذا جلي هنا خاصة عندما يتعلق الأمر بسياقات صور الجرائد. تبدو عناوين الصور علامات محايدة للصور الواضحة الموجودة في العالم، في حين تساعد على وجهة نظرنا (تشابلين Chaplin 1994 ، 270). فمثلا "إنه من المعتاد أن نجد أن عناوين الصور تخبرنا كيف نقرأ تماما ما يمكن قراءته (هُول Hall 1981، 129). يمكنك فقط أن تُراجع جريدتك للتأكد من هذا الإدعاء، إلا أن هذا التقييد النصي يمكن أن تكون له وظيفة مغايرة. فمثلا في السبعينات عرض المصور Victor Burgin ملصقات على شكل صور مستوحاة من أنواع الإشهار المطبوعة مصحوبة بنصه المطبوع كذلك؛ إلا أن النتيجة جاءت عكس ما هو موجود أصلا في الملصقات الإشهارية.

لقد استعمل بارت مصطلح "التبادل" *relay* ليصف العلاقات بين النص والصورة إذ يكمـــل الواحد منهما الآخر مستدلا بالرسوم المتحركة والكتب الكوميدية والأفلام المصحوبة بالتعليق (ib،41). وعلى الرغم من أنه خلال الخمسينات والستينات كانت أسبقية النص اللفظي في العلاقة التي تجمع النصوص بالصور أمرا صحيحا، فإن الصور في المجتمع قد اكتسبت مكانة مهمة في كثير من الميادين مثل الإشهار. وبالتالي فإن ما أسماه "البادل" أصبح شيئا عاديا. والحالات العديدة التي "تستعمل فيها وسائل الإيضاح" توفر "تقييد" الغامضة ـــ كما هو الشأن بالنسبة لجمع المعلومات حول أثاث المترل (لاحظ أنه عندما نتكلم عن "التوضيحات" و"العناوين" فإننا مبدئيا نعني أسبقية النص اللفظي على الصورة). فالشعور بأهمية التناص يجب أن يؤدي بنا إلى دراسة وظائف الصور والنصوص

المكتوبة أو الشفهية المستعملة في ترابط تام داخل نص ما ليس فقط على مستوى السنن الخاص بل كذلك داخل تكوينها البلاغي الإجمالي. قدم إفلي سميث Evely Smith بحثا ميدانيا حول (العلاقات بين النصوص والصور (Goldsmith, 1984).

ففي ميدان التواصل مثلا تتداخل مجموعة من السنن في الأفلام والتلفاز والشبكة الدولية كما أوضح ذلك المنظر السينمائي كريستيان ميتز Christian Metz 1974, 242). وهكذا، فإن السنن "لم يُضف بعضها إلى بعض و لم يجعلها تتجاور بشكل من الأشكال بل نُظمت وترابطت ببعضها وفق نظام معين وشكلت تسلسلا هرميا أحادي الجانب ... هكذا يُولد نظام من العلاقات التي تصبح هي أيضا سننا". (Metz 1974, 242). يعتبر التقاطع بين الفيلم والمدرج الصوتي للموسيقى في الفيديو خير دليل على نوعية العلاقة الربطة بينهما وكذلك نموذجا على نسبية هيمنة عنصرها. فالأنظمة المستعملة في هذا النظام النصي لا تسمح بدراستها منعزلة: والنماذج الفعالة المهيمنة تساهم في إفراز المعنى. كما لا يمكن القول بأنها مترابطة فيما بينها. ففي الواقع إن تقاطع السنن يكشف عن عدم الترابط بالإضافة إلى الملابسات والتناقضات والحذف التي بإمكانها أن تمنح الدارس فرصة لتحليل النص. فالعلاقات بين السنن داخل نوع ما يمكن أن تتغير مع الزمن كما لاحظ ذلك وليام ليس William Leiss وزملاؤه: إن الصعود المطرد للإشهار البصري كرس غموض معنى الموضوع المتضمن في التراكيب. فالإشهار الأول كان دائما يعرض بوضوح عبر النصوص المكتوبة ولكن مع بداية العشرينات أصبح الاستعراض البصري أكثر تداولا وبذلك أصبحت العلاقات بين النص والصورة علاقة متكاملة. أي أن النص يشرح الصورة. وفي مرحلة ما بعد الحرب وخاصة بعد الستينات انتقلت وظيفة النص من الشرح إلى الإيجاز حيث يظهر النص فقط "كمفتاح" لما يُشاهد.

كل هذا من أجل أن يبقى مغزى المنتوج غامضا: فقراءته تتوقف على ربط العناصر المكونة للإشهار فيما بينها، وعلى ربطها كذلك بالعالم الخارجي (Leiss etal. 1966). فمفهوم Claud Lévi-Strauss "للصَّفاح *bricoleur*" الذي يخترع بنيات مرتجلة وذلك باستعمال المواد التي بين يديه والتي سبق استعمالها، أصبح معروفا في الجراسات الثقافية (cf. Lévi-Strauss ; 150n ,35-6 ,16-33 ,1974 Lévi-Strauss 1964) يرى Lévi-Strauss بان الأفكار الملفقة "إنها هي نوع من "الصفاحة(Lévi-Strauss 1974، 17) "إنها تبني قلاعا إديولوجية على أنقاض أطلال ما كان رائجا في السابق(ibid. 21n). فالصفاح يعمل بالإشارة ويشيد تركيبة جديدة وذلك باتخاذ مدلولات سابقة كدلالات، ثم يتكلم "عبر وساطة الأشياء"- من خلال الاختيارات التي تنتقى من "إمكانيات محدودة" (21ibi).أول سمة

للصفاحية هي بناء مناهج من شظايا سلاسل تركيبية "و تؤدي بدورها إلى تراكيب جديدة (ibid. 150n). "الأليف Authorship" يمكن أن ينظر إليه من الزاوية نفسها. يؤكد Lévi-Strauss أن الإنتاج الفني هو، في جزء منه، حوار مع الأدوات (ibid. 18, 26, 27). ومن المنطقي (إذا تتبعنا Quintilian) أن تعتبر ممارسة الصفاحة عملية تتكون من مجموعة من التحولات: الإضافة، الحذف، التغيير، والتحويل (Nöth 1990, 341). ولقد اقترح جرار جنيت Gérard Genette مصطلح "المتعاليات النصية" transtextuality كمصطلح أكثر شمولية من التناص (جنيت ، 1997) وذكر خمس مجزءات:

ـــ التناص intertextuality إحالة السرقة الأدبية plagiarism ، اقتباس allusion .

ـــ النص الموازي transtextuality توضح العلاقة بين النص والمناص paratext ـــ وهو الذي يشمل المكونات العامة للنص: مثل العنوان والعناوين الجزئية والتمهيدات ومقتطف من النص والإهداء والاعترافات والهوامش والتوضيحات وغلاف الكتاب.

ـــ معمارية النص architextuality: مميزات نص ما كجزء من نوع ما أو أنواع (أشار جنيت إلى المميزات بأنها النص نفسه، ولكن يمكن أن تطبق كذلك على ما يضفيه القارئ على النص من معاني ودلالات.

ـــ ميتانصية metatextuality وهو التعليق المباشر أو الضمني لنص ما حول نص آخر (والفرق بين ميتانصية والنص اللاحق والنص السابق ضئيل جدا).

ـــ نص لاحق hypotextuality مصطلح جنيت هو hypertextuality وهي العلاقة بين النص ونص سابق (hypotext). وهو النص أو النوع الذي ُبني عليه النص والذي غير وعدل وأُضيف إليه ووسع (بالإضافة إلى المحاكة والمحاكاة الساخرة والإضافة أو التكميلية والترجمة).

ويمكن إضافة النص اللاحق إلى هذه اللائحة وهو ما يرتكز على الحاسوب، وهو النص الذي يمكنه أن يأخذ القارئ إلى نصوص أخرى (بغض النظر عن المؤلف أو المصدر). هذا النوع من التناص يوقف الخط التسلسلي التقليدي للنصوص. فقراءة هذه النصوص قلما تكون مسألة اتباع نموذج تسلسلي مفروض سلفا من طرف الكاتب.

من الأفضل أن ننظر إلى مجال "درجة التناص". هل سيكون النص أكثر تناصا لا يختلف عن نسخة نص آخر أو سيتجاوز حدود ما يسمى بالتناص؟ هل سيكون النص الأكثر تناصا ذلك الذي يتحدى ما يسمى الهدف المستحيل بالإحالة فقط إلى ذاته؟ لا يوجد نص خاص نحيل إليه، فالنصوص تكتب داخل أنواع وتستعمل اللغة بطريقة ما قلما يخترعها كتابها. إن التناص لا يبدو سوى تنويع

لأصل كما لا يوجد إجماع حول أي من الأبعاد نبحث. فالتناص لا يعد خاصية ينفرد بها النص وحده بل له علاقة بالقراءة التي تصوغ ميثاقا بين الكاتب/الكتاب والقارئ/القراء (p.6). وبما أن الصيغة المهيمنة التي تبدو النصوص كأنها تخفي ارتباطاتها فإن الانعكاسية reflexivity تعتبر قضية مهمة ـــ علينا أن ننظر إلى أي حد يبدو معه التناص واضحا. فبعض تعاريف التناص يمكن أن تتضمن ما يلي:

ـــ الانعكاسية ـــ reflexivity وهي درجة التناص (إذا كانت الانعكاسية مهمة بالنسبة لما يسمى بالتناص، فمن المحتمل أن نسخة مماثلة تكون أبعد من ا لتناص).

ـــ التغيير alteration: وهو تغيير الأصول (إن التغيير يكون أوضح ويجعله حتما أكثر تناصا).

ـــ الوضوح explicitness: فوضوح الإحالات إلى نصوص أخرى (مثل الاستشهادات المباشرة ـــ الاستشهادات المنسوبة) يفهم بأنها تناص.

ـــ نقد الفهم criticality to comprehension: إنه من الأهمية بمكان أن يعي القارئ التناص المتضمن في النص.

ـــ نسبة الاختيار scale of adoption: النسبة العامة من التلميح والاندماج داخل نص ما.

ـــ البنية المطلقة structural unboundedness: إلى أي حد يعتبر فهم نص مرتبطا ارتباطا جزئيا أو كليا بنص آخر (كأن يكون جزءا من نوع ما أو سلسلة أو مسلسلا أو مجلة أو معرضا). وهي عوامل غالبا ما لا يتحكم فيها كاتب النص.

إن التناص في اعتباره للفن محاكاة للفن ، يرفض أن يكون " محاكاة للحياة" الفن محاكاة. لقد أعطى أوسكار وايلد تصورا آخر يقول بأن "الحياة هي التي تقلد الفن". فالنصوص آلات لا تستعمل فقط في بناء نصوص أخرى، بل كذلك في بناء التجارب. والحيز الأوفر من معرفتنا عن العالم مشتق مما قرأناه في الكتب والصحف والمجلات، ومما شاهدناه في السينما والتلفاز ومما سمعناه في الإذاعة. فالحياة تعاش هكذا عبر النصوص ومؤطرة بالنصوص أكثر مما نتصور. لقد لاحظ سكوت لاش Scott Lash "أننا نعيش في مجتمع توجه فيه المحاكاة إدراكنا أكثر مما يفعل ذلك الواقع عبر المحاكاة" (لاش، 1990 ،24). إن التناص يضبب الحدود بين النصوص والعالم المعيش. نعم بإمكاننا أن نجادل بأنه ليست لدينا أية معرفة مسبقة بالنصوص والعالم كما نعرفه، فالأمر يتعلق بتمثيل لا غير.

***– أستاذ الأدب الإنجليزي – كلية لآداب مكناس**