تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة

د. عادل عبد المنعم شعابث د. تراث أمين عباس

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

Tnas figure in the Arts of Bostmodernism

Dr. Turath Amin Abbas Dr. Adel Abd Al-Muneem Shaabith

Collige of Fine Arts\ Universty of Babylon

Abstract

Not without the art of system relationships and Tkablat moving from one location to another, according to a certain logic, to open up the result, according to the mechanisms of metaphor, according to the mechanisms of metaphor and deportation, replacement and inclusion, and by the mechanism analysis of the re-arrangement, the prospects of a new variety of renderings art (the intersection of texts among them), to achieve this construction Almtnavz shift aesthetically, ensures art Tname infinite horizons and interpretive and aesthetic.

Therefore, this research sought to examine the contradiction figure in the arts of postmodernism, which are of four chapters

Included the first chapter both of the research problem, and purpose, and its importance and the need for, and limits of objectivity and spatial and Alrmanih, and determine the definitions of language and idiomatic and procedural search terms, has launched the research problem of several questions enabled the researcher to establish a real problem that :-

Is Atnas art form with painful post-modern achievements of other art.1

What are the mechanisms that intertextuality done in the post-modern artistic pain.2

The aim of this study was placed research, to identify the mechanisms Tnas figure in postmodern art and architecture similar statement between him and other technical texts, the boundaries of the search, was confined between the year 1950-2012 and for the products of Alma postmodern art.

In order to achieve the goals of research that requires the establishment of a theoretical framework based on the structure of knowledge, intellectual and monetary therefore ensure that the second chapter three sections divided in turn into several axes, it included the first section, approach a concept (for Tnas) where its origins and roots, which necessitated that divide it into two, first, was focused on the concept of intertextuality in critical thought old, while the second axis, critically examines the concept of intertextuality in modern thought, these two axes achieved ground knowledge of the concept of intertextuality and thought Ashgalath cash.

While define the second topic, studying intertextuality in terms of being the concept of cash has its laws, its mandate, and types. While the third section has focused on the study of the concept of intertextuality and osmosis structures art among them, but what specializing in previous studies did not find a researcher studying approaching, objectives and procedures for studying this to end the theoretical framework.

The fourth quarter has included the search results, and the most important results :

1. Contrast Tnas done Technical General intertextuality between the outer and progress and self
2. Work done at the level of technical drawing, according to the law of rumination on the level of form sometimes, and other times at the level of content, as it moved away from all of ceramic art and sculpture

مشكلة البحث:

إن الاتساع المعرفي ما هو إلا نتاجاً للتلاقح الفكري عبر آليات الترابط والنسيج بين انساق المعرفة والفكر المتجاورة، وهذه العلاقات المتفاعلة والمتجانسة لانساق المعرفة هي نظم معرفية موجودة في كل المنجزات العلمية والأدبية والفنية، حيث إن الإبداع والياته والتحقيق الجمالي للفعل الفني تتشابه في الكثير من السمات بالرغم من اختلاف الكيان البنائي او التركيبي لكل منجز فني.

وسيكون لمفهوم التناص في الفن التشكيلي فعلا مؤثرا في تحولات أنظمته الشكلية وانفتاحه وفق آليات الاستعارة والترحيل والاستبدال بينه وبين الاداءات الجمالية التشكيلية والفنية الأخرى، وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع خطابات أخرى قد تكون سابقة عنه أو معاصرة له.

وبما إن كل نص جمالي يترك يقينا ترسبات ثقافية على مستوى الفكر والسمات الفنية والجمالية، فعندها ستكون فنون ما بعد الحداثة وبفعل ما تمارسه القراءات الجمالية المختلفة لعموم المنجزات الحضارية من عملية تقليب لتلك المنجزات , الأمر الذي سوف يحرك ما في القاع من ترسبات معرفية وجمالية مختلفة لتطفو على السطح، ليكون حينها للتناص ظهورا فاعلاً نكشف وفق آلياته النظم المعروفة وبنيتها والية حركتها وعلاقاتها الترابطية والتأليفة في نسيج البنية الجديدة.

وان التلاقح الفكري والنسيج المعرفي لا يحصل بين ما هو معاصر وما هو قديم زمنيا فحسب، بل سيكون للتناص استحضارات واضحة في أنظمة أشكال المنجزات الفنية الما بعد حداثية وتناصاتها مع مجاوراتها من منجزات فنية أخرى . لتتأسس فسيفساء من نصوص جمالية اندمجت في تقنيات واستحضارات مختلفة ضمن فنون ما بعد الحداثة، ليحصل حينذاك تعالق منجز فني معين مع منجزات فنية أخرى وبكيفيات متعددة .

ولكون الفنان لا يمكن له أن يعيش بمعزل عن ذهنيته وذاكرته، والتي تكون بدورها محملة بجمله ليست بالقليلة من العناصر الجمالية، فان الباحث يرى دراسة التناص في فنون ما بعد الحداثة، ستكشف لنا حوارية تلك الفنون مع أشكال فنية متنوعة أخرى الأمر الذي سوف يضعنا امام حقيقة التحول الجمالي والتنافذ بين الفنون وسيثار حينها تساؤلات عدة عن ماذا كانت تلك التناقصية الحوارية هي اقتباسات أم ترسبات ام هي بنى مشابه، وعلية سوف يسلط الباحث الضوء على تلك الأعمال لبيان تناصاتها مع المنجزات الفنية الأخرى .

ومما تقدم تكمن مشكلة البحث في التساؤلات التالية :-

1- هل تتناص فنون ما بعد الحداثة مع منجزات فنية اخرى، وماهي اهم تمركزات التناص على مستوى الشكل ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تنبثق أهمية البحث من خلال تعرف مفهوم التناص في الفن وكيفياته واليات تحقيقه في فنون ما بعد الحداثة وهذا سوف يرفد طلبة كليات الفنون الجميلة، والباحثين في مجال الفن والمعرفة .

هدف البحث

1- تعرف آليات التناص.

2- الكشف عن بنية المشابه بين فنون ما بعد الحداثة والمنجزات الفنية الأخرى .

حدود البحث

1- الموضوعية : دراسة تناص الشكل في فنون ما بعد الحداثة .

2- المكانية : الأعمال الفنية المنجزة في أمريكا وأوربا .

3- الزمنية : المرحلة من 1950الى 2013 .

تحديد المصطلحات :

التناص : Intertextuality

لغة : ترد كلمات التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال " يقال هذه الغلاة تناص ارض كذا وتواصيها أي تتصل بها"[1] وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس " انتص الرجل وانقض وتناصى القوم ازدحموا"[2]

وقد يكون هذا المعنى الأخير من التعاريف القريبة لمفهوم التناص بصورته الحديثة، فأنت تداخل النصوص فيما بينها وتنافذها قريب جدا من ازدحامها في نص ما .

اصطلاحا : يعد التناص عند (كريستيفا) احد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، يرى (سوليد) التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة – تشديدا – تكثيفا في حين يرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا أخر، ولا يوجد لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.[2]

الشكل إجرائيا: هيئة تنظيمية لمجموعة العناصر البنائية والتركيبية المرتبطة بالجمالية والتقنية في تفاعل الفنان مع المادة الفنية وتشكلاتها من ناحية و البنى الفنية والتشكيلية المجاورة من ناحية أخرى ثانية.

المبحث الاول

التناص – جذوره ونشأته ..

تقدمه: لقد كان ظهور مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة بمثابة الرد على المفاهيم البنيوية التي أكدت انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته وانه قائم بنفسه فجاءت الدراسات التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية، ومنها التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها إلى نقاد نظرية التلقي في الأدب والفن، ثم جاء نقاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ إن هذه الدراسات والمناهج انصبت على دحض أسطورة انغلاق النص واستغلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة(جوليا كريستن) التي طورت هذا المفهوم عن مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي اقترحه الناقد والمفكر الروسي(ميخائيل باختين) .

لذا نجد إن الحقل الأدبي (الفرنسي بصوره أولية) قد شهد دخول مصطلح جديد إلى رحاب المصطلحات المولدة وغير المألوفة التي يحفل بها النقد الجديد آلا وهو مصطلح التناص، حيث طرح مفهوم النص المتعدد، الذي يتوالد من نصوص عديدة سابقة له، وما لبث هذا المفهوم . التناص . حتى اكتسب تنويعات وتفريعات عديدة الاستعمال، وتولدت بكيفية مجانية له صيغ ومصطلحات قد تكون مغايرة له لفظيا، ولكنها تتجه معه في نفس المسار[3] .

وحيث أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة اهتماما خاصا بعدد من المفهومات والمصطلحات، كان التناص من بينها يحتل موقعا متميزا داخل هذا الإطار، من خلال ما أثارة من جدل خصب بين النقاد والمنظرين فهو يتحرك طليقاً ضمن اختصاصات كثيرة (الأسلوبية، السيميائية، التفكيكية)[4].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مج 20, دار الفكر، بيروت،د.ت، مادة النص

[2] - الزبيدي، السيد المرتضى، تاج العروس، مركز الكتب الثقافية، د.ت، مادة النص.

[1]- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص215

[1] - تودولروف، تزفتان واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ت: احمد المديلي، سلسلة المائدة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص99

[2]- الكنز، نظيرة، التناصية والف ليلة وليلة، جريدة الاسبوع الادبي،ع979، 2005، الموقع (Http://mshaheer.com)

وهكذا نرى بان مصطلح التناص من المصطلحات المستحدثة التي تم التموضع عليها في المجال النقدي، وأصبح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء، فالنص لم يعد نصا مستقلا اعزل، بل هو – وفقا لنظرية التناص – مجموعة من النصوص تعانقت وتعالقت وتداخلت فيما بينها وانصهر بعضها ببعض في مخيلة الفنان وتفاعلت مع تجربته الخاصة ثم خرجت على شكل نص جديد .

إن التناص ليس أداة سهلة التناول، فهو يحتاج إلى قدرات فنية عالية للتعامل معه، وبما يخدم الواجهة التي ينحو إليها النص، وتبدأ الصعوبة من نوع النصوص التي سيتجه اليها والزاوية التي سيتم النظر من خلالها، وصولاً إلى الصياغة النهائية التي ستحمل هذا الأفق من التعالق.

مقاربات الفكر النقدي العربي القديم لمفهوم التناص .

لعل القراءة التاريخية لمسيرة الفكر المعرفي في حقوله المختلفة، تساعدنا على تقصي المفاهيم والكيفيات التي تشكلت بها، والآليات التي أدت إلى تحولاتها أو تطورها، وفي هذه المنطقة من البحث سنجد إن الكثير من الباحثين قد اكتشفوا إن مفاهيم عديدة تعود أصالتها إلى الفكر العربي القديم، ونحت مسميات مختلفة دلالياً وإجرائيا، ونتيجة التراكم المعرفي وحركة التطور التي تشهدها دائرة الاشتغال المعرفي لتلك المفاهيم وداخل حقولها المعرفية المختلفة، بل وانتقالها إلى البنى المعرفية المجاورة للوسط التي أنشأت به بفعل العامل التأثري والاتساع التطوري، نجد بان تلك المفاهيم النقدية قد تحولت بدورها مع تحولات الفكر المعرفي وانفتاحاته .

ولعل ذلك ينطبق على مفهوم التناص في النقد المعاصر، فنرى له جذورا في حركة النقد العربي القديم تتفق بعضها وتختلف في البعض الأخر مع جانب الفهم المعاصر له، " حين تم تداول مصطلح التناص في مجالس النقد العربي وكتاباته تنامت امتدادات التناص الدلالية ... واستنزفه خلطاً والتباساٍ وتشويشاً ولاسيما بعد اقتران مفهومه بمدونات النقد العربي القديم كالسرقة، والمعارضة، والمناقصة، التشاكل، والاشتراك، المحاكاة،الاعارة، والسطو .. وغيرها من المصطلحات المأثورة في التراث النقدي العربي "[5].

إن مصطلح التناص، هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، فـ " ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[6] .

إن التأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جدا لوجود أصول لقضية التناص فيه، وفي هذا المجال يوضح الدكتور(بنيس) إن الشاعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيرة من النصوص منذ الجاهلية، حيث هناك قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها. [7]

وفي خضم هذا الجدل في مفهوم التناص عند النقاد العرب القدامى، يكون إجراء مقاربة مفاهيمية (نقدية) لإرهاصات مفهوم التناص لدى النقد العربي القديم، أمر ذو فعل مهم في فهم التجذير النقدي لمفهوم التناص، فلقد وعى النقاد العرب القدامى جانبا مهما من هذا المفهوم وتحت مسميات عديدة ومختلفة شكلا ومتفقة في بعضها مضمونا، ولعل اقرب تلك المفاهيم إلى موضوع البحث، هو قضية السرقات الادبية، والتي ربطها النقاد العرب القدامى بمستويين، إما اللفظي أو المعنوي وأحيانا بكليهما. [8]

---

[5] - الكبيسي، عمران: التناص معرفة أصولية وإجرائية أسلوبية، بحث في مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، الأردن، 1994،ص1.

[6] - الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، ط2، جدة، 1992، ص119 .

[7] - بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج 3، ط1، دار توبقال، المغرب، 1990، ص182 .

[8] - المصدر السابق، ص182 .

وهنا يرى الباحث إن مسألة التناص قد تنحصر على مستوى الشكل أو التكوين في الفن التشكيلي، ذلك لان المضامين مشاعة بمعنى إن في فكرة الشهيد مثلا مشاعة لكل أجناس الفن للاشتغال عليها، وعليه فان تجسيد هذا المضمون بشكل مادي محسوس هو ما سوف يقرأ من قبل المتلقي، وبالمحصلة هو ما سوف يقرأ من قبل المتلقي، وبالمحصلة هو ما سوف يؤثر ليحصل حينها فعل التناص في عمل أخر لاحقا له، أو معاصرا معه .

وعليه فإذا ما اعتبرت السرقة كما يقول (جينيت) صنفا من أصناف التناص فانه بإمكاننا اعتبار كتب النقاد القدامى حول السرقات الأدبية والشعرية المعروفة، (سرقة أبي تمام للقرطبي,والبحتري من أبي تمام, والمتنبي للحميدي),تظهر بشكل جلي مدى تأصل ظاهرة التناص في الشعر العربي,وهذا يؤكد " ان العمل الفني يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأن فراغ كما انه لا يفضي إلى فراغ,انه . العمل الفني . نتائج لكل ماسبقه من موروث فني وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه " [9] .

إن اهتمام النقاد بقضية السرقات الأدبية كان بادئ ذي بدئ مرتبطا أساسا بطبيعة متون النتاجات الأدبية التي كانت تبث مؤشرا واضحا على حقيقة تواجد هذه الظاهرة " فكانت قضية السرقات الأدبية من أهم القضايا التي شغلت النقاد العرب فأشبعوها بحثا من كثير من مصنفاتهم، وصار البحث والتأليف في السرقات والموازنات، يفوق التأليف من أي موضوع أخر، وان ذلك وكما يرى النقاد كان بدافع الانشغال بمسألة المعنى المتواتر لدى الشعراء على نحو يوحي باستمرارية هذا اللفظ وهجرته من عصر إلى عصر أخر من جعل من هذا الأمر قضية تستحق المناقشة " [10]

وهنا يرى الباحث، إن موضوعة السرقات يقتصر على علاقة نصي فني بنبض أخر محدد وعلى مستوى نفس الجنس الفني الواحد، بمعنى أخر الأخذ من منجز يكون هو الأصل أو ما يطلق عليه في الأدب (النص الفحل) وتضمينه في منجز أخر، وهذا يكون ضمن حدود جنس فني محدد كأن يكون الخزف، الرسم، أو النحت .... الخ من أجناس الفن التشكيلي، وهذا على العكس من مفهوم التناص، حيث يتجاوز ذلك حدود النص الواحد إلى علاقة نص بنصوص أخرى، دون الاهتمام أو التعبير بجنس فني واحد، فيحصل التناص على سبيل الفرض، بين الخزف والنحت، أو الرسم والشعر، أو المسرح و الموسيقى .

ومن اجل بيان أوجه الاختلاف والتشابه بين السرقة ومفهوم التناص علينا أن نوضح بعض آليات الاشتغال في قضية السرقة في مجال النقد العربي القديم فيذكر(ابن سلام الحجمي) ان هناك سرقات محضة في الشعر الجاهلي,وكما انه فرق بين الاقتباس والتضمين من جهة وبين السرقة من جهة أخرى [11]

أما (ابن طباطبا العلوي)، التمس بدوره العذر للمحدثين واقتدائهم بالأوائل، على شرط أن يكون ذلك الاقتداء ضمن منطقة الاستحسان أو المحسن لا بالمسئ يضرب مثلا، الأخذ من النثر وجعله شعرا، فيعد ذلك سرقة حسنة، بمعنى إن وجد اللطيف من المعنى في الكلام المنثور، من الممكن تناوله وجعله شعرا، فلذلك " كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كان عليه"[12]

---

[9] - الغذامي، عبد الله، ثقافة الأسئلة، مصدر سابق، ص.111

2- مومي، قاسم: الموازنة بين ابي تمام والبحتري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت،ص139 .

[3] – العلوي، ابي الحسن بن احمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985، ص126-127.

[12]- الجرجاني,عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق امجد عبد المنعم الخفاجي واخرون، دار الجيل، بيروت، 1991،ص393.

2-- القيراواني، ابي علي ببن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقدة، ج تحقيق . محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص282 / 285.

ويؤكد الباحث هنا، اتفاق هذا الرأي مع مفهوم التناص المشغل وفق آليات التحليل وإعادة التركيب بصياغات جديدة ومغايرة، إلا إنها قد تحتفظ ضمنا ببعض المؤشرات إلى النص المناص منه .

ويقسم بدوره (عبد القاهر الجرجاني) السرقات الأدبية إلى قسمين :

الأول / قسم عقلي لا يقبل الشك مثل الأحاديث النبوية الشريفة وكلام الصحابة والحكم والمثال .

والثاني / قسم يحتمل الشك [1].

وأشار أيضا إلى إن السرقة تنحصر بشكل واضح في المعاني المشتركة والألفاظ المباحة ويتبنى (ابن رشيق القيرواني) هو الأخر نفس هذه الفكرة,فتعني السرقة في المعاني المشتركة والألفاظ المباحة،واستخدام في آراءه مجموعة مفاهيم مثل (التضمين), حيث يقصد الشاعر إلى بيت من الشعر فيوظفه في أخر شعره أو وسطه [13].

ويجب الإشارة إلى (ابن وكيع التنيسي) الذي يعد من النقاد الذين اخذوا بمشروعية السرقة وصعوبة الخلاص منها، حيث يرى إن الشعراء المتقدمين لم يتركوا للشعراء المتأخرين شيئاً منفردا يستعملونه في الألفاظ والمعاني، كما انه جعل العلاقة بين المبدع المتقدم والمبدع المتأخر، متدرجة تحت باب الإبداع والإتباع ، للدلالة على فعل المنجز للمبدع المتقدم هو أساس الإبداع، والانجاز الثاني هو التابع، وتطرق كذلك إلى إن السرقة نوعين (ممدوحة وأخرى مذمومة)[14].

وعلية فان من خلال ذلك الاستعراض في باب السرقات الأدبية باعتبارها جذرا تاريخيا لمفهوم التناص، يترشح لدينا جملة من المفاهيم والمصطلحات تتدرج تحت باب الآليات والتي نذكر أهمها [15]

1- الانتحال : بمعنى نسب الشئ لغير صاحبه، مثلا ينحل الشاعر شعرا ليس له ويدرجه في شعرة .
2- الاصطراف : بمعنى أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه
3- الاجتلاب : بمعنى أن يصرف الشاعر بيتا من الشعر على سبيل التمثيل .
4- النسخ : بمعنى اخذ المعنى بلفظة .
5- المسخ : بمعنى اخذ المعنى والتقصير فيه أو تشويهه .
6- السلخ : بمعنى اخذ بعض المعاني بعد تحويره وتحريفه .

ونجد بالمقابل عند (عبد القاهر الجرجاني) تسميات تتدرج تحت باب آليات السرقات مثل (الاستمداد، الاستعانة، توارد الخواطر) فضلا عن غيرها والتي ذكرت في متون الكتب النقدية عن القدماء من العرب النقاد، مثل الاقتباس، التضمين، التكرار، التلفيق، والتلميح، .... الخ.[1]

ومما تقدم يرى الباحث بان لمفهوم التناص إرهاصات تاريخية في مدونات النقد العربي القديم, مع الأخذ بنظر الاعتبار الاختلافات في الآليات والإجراءات والتسميات عن المفهوم المعاصر، وقد نخرج من تلك الفرشة المعرفية عن مفهوم السرقة الأدبية والتناص بعدد من الفروق، فالسرقة هي في أعمها الغالب تمثل حالة انتحال، بينما التناص وفق المفهوم المعاصر هو حالة تعالق وتفاعل وتنافذ أجناسي، وهذا من جانب ومن جانب أخر لا تتدرج السرقة ضمن دائرة الفعل الإبداعي وهذا ما ورد في أراء النقاد القدامى، في حين يكون التناص فعلا يندرج ضمن اشتغالات الإبداع للفنان المنجز .

---

[3] - التنيسي، ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه،ج1,ط1،تحقيق: محمد يوسف نجم، الكويت، 1984،ص6، 10.
القيراواني، ابي علي بين رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقدة، ج تحقيق . محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص282 / 285

4- القيرواني، ابن رشيق، مصدر سابق، ص،282-285.

وهكذا فان " المصطلح النقدي القديم والغامض، السرقة الأدبية أو الشعرية، هو مصطلح يختلط فيه الجانب الاختلاف بالجانب الإبداعي، وهنا نقطة ضعفه الأساسية التي تبعده عن مصطلح التناص" . [2]

ويتضح إن تصور التناص لدى القدماء قائم على أساس التميز بين" تناص عام وتناص خاص, الأول يتعلق بمعرفة حدود الاتصال والانقطاع داخل الثقافة بمفهومها الواسع والثاني يرتبط بكل تجربة فنية على حدة ومدى علاقتها بهذه الثقافة وبالسالف منها على وجه الخصوص مادام إن الأمر فيه, سلف, وخلف, ومفيد ومستفيد"[3]

مفهوم اتناص في الفكر النقدي الحديث

انطلاقا من مقولة "إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا "[16]، نولج في أولى شذرات التناص بمفهومه الحديث، والذي شكل أساسا معرفيا في النقد الحديث، بوصفه اهم المفاهيم النقدية الحديثة لفهم النص الفني والإحاطة بأبعاده المتعددة، ومن اجل الوقوف على حقيقة الكشف المعرفي لمفهوم التناص سيتم عرض أهم الآراء في هذا المفهوم ومن ثم مناقشة أراءهم.

1- ميخائيل باختين M.Bakhtine

لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما . لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح (الحوارية)[2].

إن الكاتب من وجهة نظر (باختين) " يتطور في عالم ملئ بالكلمات، انه يبحث عن طريقه في وسطهم، لا يلتقي فكره إلا بكلمات مشغولة سابقا "[3] .

ومن ثم فان كل خطاب فني يتكون أساسا من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من أخر ويؤكد (باختين) هذه الحقيقة بقولة: "في جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي يشمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتميز"[4] .

ونرى بأن مفهوم الحوارية يأخذ ثلاثة مستويات:

أولا : مستوى دلالي فكري :- وهو هنا يشير إلى القيمة الدلالية المتحققة للشكل من خلال علاقته بأشكال أنجزها الآخرين.

ثانيا: مستوى يتعدى الأول إلى مختلف الخطابات باختلافاتها الاجتماعية وتعدد ثقافاتها ولهجاتها وحتى مرجعياتها.

ثالثا: مستوى يشكله المتلقي من خلال إحالاته والتي سوف تنتج أفق تأويلي وبعد جمالي بين ذات المتلقي وجملة العناصر الذي يتلقاها ..[5]

ونجد بان (باختين) قد عمل على توضيح طبيعة العلاقات واليات اشتغالها بين البنى النحتية والبنى الفوقية (بالمفهوم الماركسي) وكذلك ربط بين فلسفة اللغة وعلم النفس، وهو في هذا نما أراد أن يؤكد على عدم وجود فاصلة بين النشاط النفسي للذات ومانتتجه من عبارات، وبالمحصلة ما تنجزه من إبداعات فنية فضلا عن تأكيده على التفاعل بين خطاب الأخر وتاثيره

1-تودوروف، تزفتان واخرون:في اصول الخطاب النقدي الجديد مصدر سابق ص.103

2- تودوروف، تزفتان:المبدأ الحواري-دراسة في فكر ميخائيل باختين، ت:فخري صالح، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992 ، ص.82

3-تروّ، عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجاة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، 1989، ص77.

4 - باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة،ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتغذيع، القاهرة، ص.105

5- جهاد، كاظم:ادونيس منتحلا، مكتبة المدبولي القاهره، 1993، ص35 .

6- ترّو، عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، المصدر السايق نفسه، ص78 .

في خطاب الأنا، من خلال الخاصية الحوارية، ومن خلال آراءه تلك حول الحوارية وتبادل الخطابات وتفاعلاتها يجده الباحث بان النظريات الحوارية وتعدد الأصوات كانت بمثابة مقدمة أساسية لمفهوم التناص الذي كشف عن خاصية كانت مطمورة الا وهي خاصية التفاعل والتداخل الاجناسي والتناص بين شتى أنواع الخطابات الفنية، ليحرك ذلك دينامية القراءة والتأويل للمنجز الفني، فالمنجز الفني الموجود والمرتبط بمنجز أخر" لايرتكز على علاقة آلية فحسب، بل ينتج مزيجا كيميائيا مع السياق الذي يحويه"[6].

2- تزفيتان تودوروف

لقد وجد (تودوروف) في مفهوم (باختين) تعددية بالمعاني قد تكون مربكة، لذا فانه استبدل به مفهوم التناص، في حين أبقى على الحوارية كمفهوما يمثل حالات خاصة من التناص,ومن خلال بحثه في فهم أفكار(باختين). يمكن أن نلخص بعض آراءه في التناص .

يجد (تودوروف) إن الحوارية تقتصر على بعض مفاصل التناص، مثل الاستجابات بين المتكلمين، فالتناص لديه ينتسب إلى الخطابات ولاينتسب إلى اللغة، لذا فهو يقع ضمن نطاق اللسانيات ولا يختص علم اللغويات، وعلى أيه حال فليست بالضرورة ان تكون كل العلاقات بين التعبيرات تناصية، لذا يستبعد بعض العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية (كالنفي والاستنتاج)، وهو هنا يؤكد على ان علاقة التناص تعد التعبير علامة على وجود فاعل، وبما ان كل تعبير مؤلف او منجز نعدة بمثابة خلقا لهذا التعبير او ذاك، فانه رد الفعل الحواري يضفي شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه[1].

لقد عمد (تودوروف) الى دراسة التناص على المستوى الداخلي والخارجي للمفهوم، واعطاءه ابعادا معرفية واسعة بعد ان كان مقتصرا على مستوى الخطاب الروائي عن (باختين)[2]

- جماع جماعة تيل – كيل Tel–QDuel

بدأت (تيل – كيل) ظهورها عام (1960) واخذت اسسها وتووجهها من الشاعر الفرنسي (بول فاليري) الذي نشر عملا عام (1941و 1947) يؤكد فيه إيمانه بأولوية الشكل " فأن الأعمال الجديدة هي بناة لشكلها الذي يولد قبلها "

لقد قدمت هذة الجماعة طروحاتها التي تجاوزت بها طروحات البنيوية والشكلية وما يدور حول مفهوم النص المغلق، ولقد دعمت أراء هذة الجماعة وشهدت صداها الواسع خاصة بعد انضمام فريق من النقاد اليها منهم (كريستيفا، فوكو، جنيت، تودوروف,..), وقد تمثلت احد مراحلها المهمة، بالاهتمام بالتناص من خلال رفضها الفصل بين الأنواع الأدبية، وكذلك تبنيها لمفهوم النص غير المكتمل، ويؤكد ذلك تعريف (فليب سولرس) للنص بأنه " يقع في مفترق طرق عدة نصوص"[3]

ومن خلال تلك النظرة للانشغال ضمن منظور النص المفتوح فقد شرع في هذا الاستخدام بصورة منظمة وجدية عند (جماعة تيل – كيل) الادبية والنقدية واستثمر استثمارا ذو بعدا معرفا لوعي الجنس الادبي الفني وطرح طيفه النص المتعدد الذي ينتولد في الان عينه من النصوص عديدة سابقة علمية، وهذا يمثل مرحلة انتقال الى مابعد البنيوية، فضلا على اعتمادها على اراء (باختين) في الحوارية وتعدد الخطابات، واعتبار النص عبارة عن قراءة لمجموعة نصوص من خلال عملية النقل والتكثيف، وهو الامر الذي قاد بدورة الى مفهوم التناص [4]

---

[18] - تودوروف، المبدأ الحواري، مصدر سابق،ص82.

2-سيموفيل، ليون، التناصية، ج1، مج6، ت:وائل بركات، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي، جدة، 19996، ص243 .

3-خوجة، غالية:مفهومات في بنية النص، جريدة الجزيرة، 1999، الموقع:- (www.Mls@ai_jazirah. Com) .

4- تودوروف واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، المصدر السابق نفسه، ص99 .

5-الغذامي، عبد اللة:الخطيئة والتفكير، المصدر السابق نفسه، ص322 .

***جوليا كريستيفا Julia Kristiva**

لقد اشتغلت (كريستيفا) هي الأخرى بناءاً على طروحات (باختين) في التفاعل النصي ونحت مصطلح التناص، حيث نفت وجود نص خال من مدخلات نصوص اخرى وقالت عن ذلك "ان النص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[5]، فالتناص عند (كريستيفا) احد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص اخرى سابقة عنها او معاصرة لها وتصف التناص أيضا بأنه " قانون جوهري اذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسة هدم النصوص الاخرى للفضاء المتداخل نصياغ، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي"[1]، هذا يعني ان النص او المنجز الفني حسب (كريستيفا) هو ترحال للنصوص من خلال احتواء فضاء نص لمنجز معين على تعبيرات او عناصر وسمات تتقاطع وتتنافى،مع نصوص أخرى بمعنى انه أي المنجز الآني . خاضع لسلطة نصوص اخرى سابقة علية او متنزامنه معه، وعليه فأن الفنان سوف يصور تلك النصوص لينتج نصه، ومن خلال تلك الالية يحصل فعل التفاعل النصي حسب (باختين) والتناص حسب (كريستيفا) .

ان التناص عند (كريستيفا) يندرج ضمن اشكاليات الانتاجية النصية التي تتبلور كعمل فني، اذ يشكل كل نص فني (لكريستيف) مجال عمل ذاتي التولد يفك الموضوعات الطبيعية او المرتكزة على التمثل لأستبدالها بتعددية المعاني، وهو ماتسمية (كريستيفا) (الدلائلية*)[2]

فالنص الفني في نظر(كريستيفا) ليس نظاما مقفلا او مغلقا كما كان يزعم الشكلاينون الروس والبنيويون الأوربيون, بل انه مصدرا لارتداد الإشعاع وانعكاسه, فبعد أن كان النص في نظر البنيوية بنية قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها وقائمة على نظام تربط بين عناصره شبكة من العلاقات المترابطة التي تحيل الى معنى محدد طبقا لمبدأ التوالد الذاتي او الانبثاقي, وهو على أساس هذا يشير إلى دلالات محددة على عكس ما تراه (كريستيفا) ان النص ينفتح وبفضل منتجه المتلقي على فضاءات نصية تحيل الى معان عدة وتستقطب شبكة حديدة معقدمة من النصوص التي سكنت في عمل المبدع وذاكرة المتلقي [3]

ومن خلال مفهوم الانتاجية النصية تستخرج كريستين ثنائية اساسية ومهمة في فهم المنجز الابداعي وتحليلة النقدي الا وهي ثنائية (النص الظواهري) والنص التكوين، وهي تقصد بالمصطلح الاول المستوى الملموس او الهيئة السطحية من النص، في حين تقصد بالثاني، مايحدث تحت تلك البنية الظاهرية، حيث يصبح حينذاك النص نقطة التقاء ليس بين منتجه ومتلقيه فحسب بل وايضا بينه وبين النصوص المتعددة التي سبقته او القريبة منه[4].

وبمعنى أخر ان النص الظاهر أو المنجز بهيئة الظاهرة، هو دلالة الاولية الكلية النص، في حين ان البنية التكوينية او النص التكويني هو الدلالة الثانية للمنجز او النص وبتعبير اخر هو معنى او البنية العميقة، ويوضح المخطط الآتي هذة الفكرة:

المنجز الفني	**1- نص ظواهري**	**2- نص تكويني**
(دال) ⟵	**رؤية ظاهرية سطحية للمنجز** ⟵	**رؤية باطنية للمنجز**
	((عناصر تكوينية، نظام الخارجي))	**او اللبنية التكوينية**

1-كريستيفا، جوليا:علم النص، ط1، ت: فريد الزاهي، م:عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991، ص79 .
*الدلائلية، او التمعني:هو عكس الدلالة لا يملك الا ان يقتصرعلى التمثيل، على التعبير، انه يموضع الفاعل داخل النص ليس كاسقاط يمكن ان يكون استيهاما...ولكن كضياع في المعنى . ينظر:رولانت بارت، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص95 .
2-ل .بروتل واخرون:النقد الادبي ط1، ت:د .هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص105-106 .
3-مفتاح، محمد:دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، مجلة دراسات سيميائية، ادبية، لسانية، ع6، 1992، ص96 .
4-الكيلاني، مصطفى:وجود النص – نص الوجود، الدار التونسية للنشر، سلسلة موافقات، تونس، 1992، ص65-66.

ووفق هذة الرؤية للتداخل النصي في طروحات (كريستيفا) سوف يكون النص الفني على الاطلاق في حالة تقاطع افقي او عمودي مع غيرة من النصوص السابقة واللاحقة عليه فهو ثمرة استعاب وتمثل النصوص سابقة، بقدر مكاهو في الوقت نفسة مصدر اشعاع ومن ثم استعاب وتمثل لنصوص اخرى ستنجز من بعدة.

وعليه فان(كريستيفا) استطاعت ومن خلال بحثها في التداخل والتفاعل النصي بين ثلاث انماط من التناص:

1- النفي الكلي : وفيه يكون العنصر الدخيل منفيا كليا، ويكون فيه معنى النص المرجعي مقلوبا ..

2-النفي المتوازي : وفية يكون المعنى المنطقي للنصين (المتناص والمناص) هو نفسه ..

3- النفي الجزئي :- وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المكرجعي منافيا في النص الجديد ...[20]

***رولان بارت** Roland Brathes

يواصل (بارت) ما انتهت اليه (كريستيفا) من الطروحات حول النظرية النص ولاسيما في النص والتناص اذ يقول: "كل نص ليس الا نسيجا من استشهادات سابقة "[21] انه لا وجود لنص برئ، فالتناص امر حتمي لكل النصوص فمؤلفات (بروست) على سبيل المثال –على حد قول بارت – " هي المرجعية بالنسبة الي " [3] ومن وجهة نظر (بارت) فأن المؤلفات لا تفعل شيئا سوى تكرار النصوص الاخرى اذ يقول " مادام النصض مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلا"[4]، وفي هذا الصدد لا يتفق الباحث مع رأي (بارت) لان الفنان وان اعتمد نصوصا أخرى فأنه لا يعيد تمثيلها كما هي وإنما يخضعها إلى التحليل وإعادة التركيب بصيغة جديدة، وبمعنى أخر فان الفنان سوف يعيد صياغة النص الفني أو مجموعة النصوص بعد تفكيكها في ذاكرته ليصبها من جديد في قوالب تشكيلية جديدة بعد ان اخضعها للتحوير والاضافة والحذف وعلى المستويين (الشكل والمضمون)، وكان ل (بارت) فعل مؤثر في إدراج مفهوم التناص ضمن المستوى التحديثي له من خلال رسمه أبعادا جديدة لهذا المفهوم وفتح الحدود أمامه لتتسع أفق اشتغالاته ومنطقة حضوره النقدية، فلقد بحث (بات) في مفهوم التناص ضمن إطار دراسته لنظرية النص في مرحلة ما بعد البنيوية، التي ارتبطت بحوث المؤلف وإعلان ولادة القارئ، حيث بحث في ثنائية (النص المغلق والنص المفتوح) وفي هذا المجال يذكر " إن التناص يفيد في مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الاقل ومن ثم فان العبارة تنتج معنى ممكنا لا تلغي

غيره من المعاني التي تصله بنصوص متغايرة,والنص المتناص يتضمن من المؤثرات والمصادر والاصول"[5].

وعليه فأن في هذا تحول كبير من البنيوية الى ما بعدها، البنيوية التي تعد النص بينه مغلقة ومقفلة لا تحيل على ما هو خارج النص، الى ما بعد البنيوية ونظرية التناص التي تشغل على ضرورة الانفتاح على ما هو خارج النص، حسب تعبير (بارت) ان النص انبناء وليس بنية وحقلا للتدليل والتمعني حسب تعبير(كريستيفا)، ويذهب (بارت) إلى إن أصول النص المتناص غير محددة لأن قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة والتي لا تشير بشكل صريح إلى المصدر الأساسي، بل قد تثير الشكوك في تعدد المصادر والنصوص الداخلة ضمن نص واحد.

فالتناص عند بارت اذا هو بمثابة بؤرة تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحدد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد المتناص ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين التشكل او البناء وقوانين التفكك فيما بعد، أي الأصالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى .

---

[20] - كريستيفا، جوليا، علم النص، مصدر سابق، ص 78- 79 .

[2]- تودروف واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، مصدر سابق ص105-106 .

3- بارت، رولان، لذة النص، ت: فوائد الصغار، دار توتبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص40

4-ثامر، فاضل، النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلفة اقلام،ع3-4، 1992

[5] - كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، ط1، ت: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985,ص194

"فالنص يصنع من النصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المجاورة والتعارض والتنافس وبذا يتأسس مايسمه(بارت): المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة ... ويقول ان هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو واحدة هي ذهن القارئ الذي يفكك النص ويشرحه لكي يمنحة وجوده ومعناه"[6]

* **جيرار جينيت** Genand Genette

يهتم الناقد الفرسي (جينيت) بالنص من حيث تعاليه النصي، اي بمعنى معرفة كل ما يجعلة في علاقة خفية او جلية مع غيرة من النصوص، وهو هنا يعني به التناص. فالتناص حسب مايعرفة "هو الوجود الفعلي لنص في نص اخر"[7]

ويشتق (جينيت) من مصطلح التعالي النصي خمسة أنماط يراها آليات للتداخل النصي وكيفية إخفاء نص فني في ثناياه نصا أخر وهذه الأنماط أو الصيغ هي:

أولا : البينصوصية او (المابين نصية) او (ملحقات النص) :-

وهو وجود نص في نص اخر، او إحساس المتلقي بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص او نصوص أخرى .

ثانيا : ماوراء النصوصية :- وهي العلاقات التي تربط النص بنصوص أخر يتحدث عنه من دون أن يكون

ثالثا : النصوص الشمرلية :-

هناك بالضرورة استشهاد منه، أو حتى تسمية بشكل واضح وجلي .

وهي العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية والتي تستمد إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعة، كالإشارة إلى جنسه الفني او نوعه.

رابعا : الاتساعية النصية او النصوصية الشاملة :

وهي تأتي بمعنى التوالد النصي او التحويل النصي وهي العلاقة التي يمكن من خلالها للنص ان ينحدر من نص سابق عليه بتحويل بسيط او بمحاكاة وتأتي ايضا بمعنى علاقة ربط نص بنص اخر يسبقه ويكون له المرجع والنموذج .

خامسا : الميتانصية :

وهي العلاقة التي تربط بين نص ونص اخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به.[23]

ويرى (جينيت) التناصية من حيث هي حضور فعلي لنص في نص اخر، انها تتمظهر في ثلاثة تصنيفات وجد الباحث ضرورة ذكرها وهي :

أ- الاقتباس : - وهو اكثر اشكال العلاقات النصية وضوحا .

ب- التلميح :- وهو اقل تلك الاشكال وضوحا لانه يقوم على التضمين .

ت- السرقة او الانتحال :- وهو غير واضح او ظاهر لانه يجمع بين التضمين والتلميح .

ومن خلال ما تقدم، يرى الباحث باننا اذا ما أقرينا بضرورة ظاهرة التأثير والتأثر بين النصوص الفنية، فأن ذلك سيؤكد حتمية ظاهرة التناص، وان الفنان بمعايشته للقراءات الفنية المتنوعة، فانه يختزن الكثير منها، ولايمكن ان ينجز فعله الفن بمعزل عن ذاكرته، الا ان المبدع المتحرر يعطي النص الحاضر بعد جماليا مختلفا عن ذالك الذي كان متحققا في النص الغائب، مما يفعل ذلك من خصوصية تعبيراته وذاته المبدعة، ويعمل على هضم النصوص الداخلة ضمن منجزه الجديد وذوبانها في دائرة الإنشاء التكويني الجديد الذي سيؤسس التناص فيه حوارا جماليا وتنافذا بين شتى انواع التراكم النصوصي والابداعي .

6-الغذامي، عبدالله:الخطيئة والتفكير، المصدر السابق نفسه، ص223 .

7. -جينيت، جيرار:مدخل لجامع النص، ت:عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص90 .

[23]- ترّو، عبد الوهاب، مصدر سابق، ص 79-80 .

المبحث الثاني

. التناص ... أنواعه ... أشكاله .

تعتمد تقنية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص الأخرى التي يضمنها الفنان في منجزه الفني أو نصه الجديدة، وتأتي هذه النصوص موظفة ومذابة في النص فتفتح أفاقا أخرى، دينية وأسطورية وتاريخية وأدبية ومعاصرة عدة، مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلاله فيصبح النص غنيا حافلاً بالدلالات والمعاني .

ولكي يكون البحث في موضوعة التناص أكثر علمية ومنهجية، لابد من أن يكون هنالك قانون يحرك ذلك النظام ويفرز منه تعددية في الأنواع والأشكال لتتكشف تباينية التناصات في الأجناس الفنية ومنجزاتها المختلفة .

وعلية يعرض الباحث بداية تقسيمين مهمين، قبل الدخول في قوانين التناص ولكي يكون القارئ على علم بتوظيف تلك القوانين والياتها في النص الفني عموما، ويقسم هذا التصنيف التناص حسب توظيفه وظهوره في النصوص الى :-

1-التناص اللاشعوري :(تناص الخفاء) ويكون فيه المنجز(الفنان) غير واعي بحضور نص في النص الذي يشتغل فيه .

2-التناص الظاهر :(التناص الوعي/الشعوري) ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين.[24]

أما القوانين واليات اشتغالها في النص فقد عملت على النحو التالي :

1- قانون الاجترار : والمقصود بهذا القانون هو تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يساهم في (مسخ النص الغائب) لأنه لم يطوره ولم يتجاوزه واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره[25].

2 - قانون الامتصاص: ويمتاز هذا القانون بآلية الدراسة القصدية والواعية للنص السابق وامتصاص وهضم ما يدعم ويفعل النص اللاحق, ويكون هنا النص السابق بمثابة المواد الخام للنص اللاحق, مما يجعل من هذه الآلية فعلا جماليا يضفي بعدا إبداعيا على كلا النصين[3].

3. قانون الحوار : وهذا أيضا قانون أعلى في مرحلة قراءة النص الغائب إذ " يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مها كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالفنان لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصاً أو نزعة فوضوية عدمية ".[26]

بعد هذا الاستعراض الموجز عن قوانين التناص، يترشح لدينا ثلاثة أنواع من التناص تعد من أهم الأنواع، وتعتبر بمثابة منابع رئيسيه تتفرع منها أنواع اقل اشتغالا وتتباين بين نص وآخر، وهذه الأنواع الثلاثة من التناص هي:-

أولا : التناص الخارجي:

وهو أن يتناص النص مع مرجعيات أدبية، تاريخية، أسطورية، دينية ... الخ، بمعنى دخول النص قيد الانجاز في منطقة هائلة من النصوص الأخرى على اختلاف أجناسها وزمانها ومكانها، وباليات متعددة وعلى مستوى الشكل والمضمون، وغالبا ما يقسم هذا النوع إلى ثلاثة محاور هي : (التناص الأدبي، التناص الأسطوري، التناص التاريخي).

---

[24] - نجم، مفيد: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، ع55، 2001 .

2- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1985، ص253 .

3- الشنيني، ايمان: التناص (النشأة والمفهوم) مجلة افق، 2002، شبكة المعلومات الدولية/ الموقع:
@net.sg.comwww.mailtoiararu

[3]- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المصدر السابق نفسه، ص253.

ثانيا : التناص المرحلي:

وهو الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة فنية واحدة[27].

ثالثا : التناص الذاتي :

وفيه يعقد الفنان علاقة ترابطية بين نصه الجديد ونصوصه السابقة أي أعماله الفنية بعضها مع البعض, وقد يفيد هذا النوع في فهم تجربة الفنان ومن ثم التعرف حتى على أسلوب صياغته الشكلية، والتعرف فيما إذا كانت نصوصه الفنية تتدرج ضمن نص كبير واحد، وكذلك كشف بنية الخيال ومنطقة اشتغالها والمرتبطة بدون شك بذاتية الفنان[28].

هذه الأنواع هي تصنيفات على مستوى الشمولية، أو الأنواع الأساسية للتناص، في حين هناك جمله أخرى من الأنواع الفرعية، ويرى الباحث ضرورة الإشارة إليها خاص وإنها قد تشتغل في منطقة البحث الحالي (الفن التشكيلي) وقد تظهر إثناء تحليل الإعمال الفنية في الفصل اللاحق، وعليه يذكر الباحث أهم تلك الأنواع الفرعية :-

أ- التناص ألمضموني: ويكون هذا التناص على مستوى المضمون، أي يمكن للنص أن يحمل في مضمونه أخر، ويأتي هذا النوع من التناص على شكلين : -

1. تناص مضموني ظاهر: يعتمد على المدلول الواحد أو المتفق والمتعارف عليه وهو النوع الأكثر انتشارا .

2. تناص مضموني مضمر: يعتمد على المدلولات الكامنة وعلى تحليل البنى العميقة للنص، وفي كلا النوعين يتم الكشف عن التناص من خلال المعاني والرموز التي تقوم على أساس التعددية في المدلولات لدال واحد، وهذا يرتبط بدوره بالتناص التأويلي[29].

ب - التناص الشكلي : وهو يقف على العكس من التناص ألمضموني، فهو هنا يشير أو يشتغل على الدوال كأساس في الكشف عن التناص، بمعنى انه يكشف عن التناص من خلال البنى السطحية للنص، أو التكوين الظاهر من خلال العناصر والعلاقات الرابطة فيما بينها وتوزيعها على الإنشاء التكويني بهيئته الظاهرة .

ج-التناص التصويري: وفيه يحاول الفنان أن يبدد خطاب الأخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده، ويمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الأخر، أسلوبا تصويرياً، حيث ينزع هذا الأسلوب في محو الشخصية المجددة لمحيط الخطاب السابق، ويضفي، في ألان نفسه على الخطاب الجديد سمات فردية واضحة، ليصبح إدراك المظاهر المختلفة أكثر دقة وامتلاكا لظلال فرقية[30].

ومن خلال ما تقدم فان التناص يشغل إذا بكيفيات متعددة، ومن خلال ذلك التباين في الكيفيات والآليات، فمن المؤكد أيضا أن يكون هنالك درجات يتحقق من خلالها، ويقرأ على أساسها مقياس التباعد والاقتراب ما بين نص فني معين ونصوص أخرى وتقسم هذا الحدود على الشكل التالي :.

1-الحد الأدنى للتناص: ويتمثل هذا الحد في بعض الخواص او السمات الشكلية، مثل الإيقاعات والأوزان في الشعر، والعناصر التكوينية كاللون والملمس وغيرها في الفن التشكيلي، وهذا يرتبط بالأعراف التقليدية المتصلة بكل جنس من أجناس الفن.

---

[4] - الشنيني، ايمان: التناص (النشأة والمفهوم)، مصدر سابق نفسه .

[5] - حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 45 .

[29] - سيموفيل، ليون: التناصية، مصدر سابق، ص238، 239 .

[30]- تودوروف، المبدأ الحواري، مصدر سابق، ص92.

2-الحد الأوسط للتناص: ويتمثل بالإشارات والانعكاسات التي قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، والتي قد تلاقي القبول أو الرفض، لنصوص أخرى تتعالق معها.

3- الحد الأعلى للتناص (الدرجة القصوى) : وتقوم على التضمين أو المحاكاة، والمعارضات، مما يحيل إلى مجموعة من الشفرات الأسلوبية المستخدمة في نصوص سابقة، وبشكل قد لا يخفى على المتلقي[31] .

وعليه فأننا نجد بأن للتناص, قوانين تحكم تلك الآليات المراد من خلالها، تلاقح الأشكال عبر تعددية النصوص الفنية وتنافذها ضمن نص فني جديد، وقد يضمن ذلك حوارية بالمعنى الذي ذهب إليه (باختين) لبنى الفنون من خلال الاندماج والتعالق بين عناصر وتعبيرات أجناس الفن على اختلاف خصوصياتها ..

وبالرغم من ذلك التعدد في الآليات والطرق التناصية على اختلاف مسمياتها وأشكالها، يمكن لنا أن نؤشر على بعض المفاهيم الثنائية التي تكون ذات ارتباط تلازمي جدلي بآليات التناص وطرقه ومن هذه الثنائيات:-

1-التشاكل والاختلاف : تعد هذه الثنائية من الآليات التي يعتمدها الفنان كثير عند إنتاجه لمنجزه الفني، فالتشاكل يهدف إلى جعل الإبداع نظاما انضباطيا, ويتشاكل النص بوصفة لغة مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا سلفا، ويكون النص ثانويا وتابعا ومحاكيا. فالنص من خلال مشاكلته للنصوص (السابقة / المعاصرة), يقترب من مفهوم المحاكاة لتلك النصوص[32] وهذا يعني إن التشاكل وفقا لهذا الطرح يسهم في تنمية الخطاب من خلال إعادة إنتاج فكرة معينة موجودة سابقا .

في حين يشتغل الاختلاف بمنطقة التحويل والخرق ليؤسس بدوره " دلالات تفتح إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه " .[33]

2- **الاستدعاء والتحول:** وتعد هذه الثنائية، من الثنائيات التي يعمد الفنان الاشتغال عليها في منطقة التناص من اجل الخروج بمنجز فني إبداعي متحول عما سبقه وان كان متناصا معه، فهذه الثنائية تنطوي على الاستدعاء والاستحضار لنصوص معينه سواء كانت سابقة أو معاصرة، وإدخالها ضمن ماكنة التحليل الذهني لإعادة إنتاجها في المنجز اللاحق، أو المتشكل منها. حيث يتشكل التناص من مجموعة استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها، وفق الشروط محددة في النص المتناص, وذلك بعد إجراء عمليات تحويلية في النصوص المستدعاة وعلى كل المستويات (الشكلية والصياغية والمضامينية) حتى لا يقع الفنان في شرك التقليد أو التجميع المبهم[34]

وهنا يرى الباحث، بان هذه الثنائية ترتبط بآلية التحليل وإعادة التركيب بصياغة جديدة، لتحقيق علاقة تناصية حيوية، بفعل الانزياح وإدخال دلالات جديدة، تكون مؤسسة بدورها، بفعل دوال جديدة التركيب خاضعة للتحليل والبناء ألعلائقي المتحول وعلية سيكون لتناص الأجناس الفنية فعل إبداعي من خلال فتح الآفاق التأويلية، والحفر في ماهيات تلك الأجناس لرصد التشابهات والاختلافات التي يحويها المنجز الفني المنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك، وعلى مستوى الشكل والمضمون.

ومن خلال ذلك الاستطلاع على أهم آليات وطرق اشتغال مفهوم التناص وقوانينه، نستنتج إن كل الآليات والطرق وقوانين المفهوم, تشترك بثيمة أساسية ألا وهي (التفكيك أو التحليل)، باعتبارها أداة بحث إجرائية تمكن الناقد والمتلقي من رصد كيفيات التناص وأماكن تمفصلاته ضمن بنية المنجز الفني، لمعرفة الخيوط المؤسسة للنسيج النصي، والوصول إلى الترسبات النصية التي كونت المنجز الفني المتناص .

---

[31]- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفه، ع (164)، الكويت، 1992, ص 240 / 241 .

[32] - الغذامي، عبد الله، المشاكلة والاختلاف، ط1, امركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، 1994, ص 7/6.

[33] - الغذامي، عبد الله: المشاكلة والاختلاف، مصدر سابق، ص 6.

2-الماضي، شكري:مابعد البنيوية، مجلة المعرفة، ع353، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1993، ص93.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الحالي الأعمال الفنية الما بعد حداثية (رسم، نحت، خزف) والتي حصل عليها الباحث بعد اطلاعه على ماهو منشور وموثق من مصورات لتلك الأعمال الفنية في الكتب والمجلات وأدلة المعارض وارشيفات بعض الفنانين وشبكة المعلومات الدولية، وحيث تم حصرها بـ (54) عملاً فنيا مابعد حداثي . توزعت على (22 عملا للرسم و 13 عملا نحتيا و 19 عملا خزفيا) .

عينة البحث:

من أجل فرز عينة البحث، قام الباحث بوضع تصنيف محدد للأعمال الفنية المابعد حداثية، وتم اختيار العينة وفقاً لأسلوب العينة العشوائية إذ تم اختيار نسبة (10%) من مجموعة الأعمال بشكل عام ونسبة (10%) لكل جنس فني، ليبلغ بذلك عدد العينة (5) أعمال فنية.

منهج البحث وطريقته:

حددت مشكلة البحث الحالي وهدفه وعينته، إتباع الباحث المنهج الوصفي (طريقة التحليل) حيث يتم وصف العمل على أساس إدراك بنيته الكلية والعلاقات بين أجزاء العمل ذاته، ومن ثم القراءة التحليلية لتأثير مواقع وتمركزات التناص في الاعمال الفنية .

نموذج : 1

يمثل العمل الفني هنا صحناً خزفياً نفذ على سطحه أنشاء تكويني تصويري لمشهد من حياة ساكنة، تم معالجة الإنشاء فيها تبعاً لمنهج الفن التكعيبي من خلال تقسيم السطح الإنشائي للتكوين إلى تداخلات في اللون والشكل .

أن عميلة البحث في التحولات الجمالية تقودنا بالضرورة إلى عملية البحث في أنظمة التشكيل التي تتجاوز التأليفات التقليدية المتعلقة بالرؤية الجمالية التي كانت تسود الذائقة الفنية والجمالية وبالمحصلة تجاز العيان الحسي المباشر إلى العيان المتشكل وفقا لذات الفنان حيث أن الفنان يعيرنا ناظريه لنبصر بهما العالم (حسب تعبير شوبنهاور) وتلك النظرة للعالم أنتجت رؤية فنية جديدة قوامها التكعيبية ضمن حدود هذا العمل الذي يستهدف التحليل وإعادة التركيب وفق مفاهيم تراكيب المستويات والتداخل ألزماني والمكاني .

وبما أن النص الجمالي خاضع لذهنية الفنان والتي تخضع بدورها لجملة من المعطيات والمؤثرات والتي تكون الإعمال المعاصرة أو السابقة لها جزءاً من تلك المعطيات تبعاً لنظام التأثر والتأثير، فنتلمس أن العمل الخزفي هذا قد دخل في شجرة نسب عريقة ممتدة لنتاجات المدرسة التكعيبية وهنا نجد تناصاً واضحاً مع نتاجات (سيزان) الممهدة للتكعيبية، كما نجد تناص واضح مع طروحات (براك و بيكاسو) التكعيبية، ذلك أن مزاوجة الرؤية الذهنية والحدسية مع المشهد برؤيته البصرية المباشرة قد أنتجت أنشاءاً يكون فيه للإدراك العقلي القائم على حوار تراكيب المستويات عبر تراكب السطوح بألوانها وأشكالها على سطح الصحن الخزفي هذا، تصعيداً للتكعيبية التركيبية والهندسة التشكيلية التي دفعت بالخزاف إن يعالج حتى الصحن الدائرة ليعرفه عن دائرته المحكية إلى دائرة غير صارمة ليتجاوز قيمة المألوف على مستوى الشكل في الصحون الخزفية، مما ينسجم والتناص الحاصل مع الإعمال التكعيبية التي تنتج أحساسا بالحركية والتغاير .

وعليه نجد مدى اشتغال التناص مفاهيميا وشكليا وإنشائيا مع طروحات التداخل في المستويات التركيبية المطروحه من قبل (سيزان) في ابتعاد الفن عن المنظور التقليدي والاتجاه تبعا للرؤية السيزانيه التكعيبية، وإعمال سيزان الممهدة لتلك المدرسة.

صحن خزفي(حياة ساكنة) كيوبتن سافي

جورج براك (مجلة)

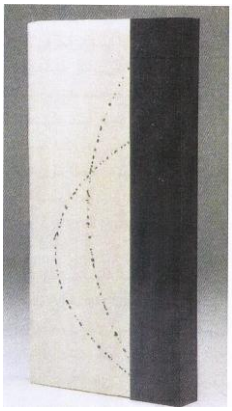
نموذج : 2

يشكل العمل الخزفي هنا نظاماً هندسياً لشكل متوازي مستطيلات، وهو بلونين (اسود وابيض) ويظهر العمل بمظهرية ساكنة خالية من التنميقات الزخرفية والتفاصيل النحتية البارزة والغائرة. وتناص الشكل هو بمثابة بؤرة تستقطب اشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس نظاما شكليا جديداً متناصاً ليخضع في ألان نفسه هذا النص والنصوص الأخرى المتناص معها إلى قوانين التشكل والبناء والتفكيك والتحليل فيما بعد .

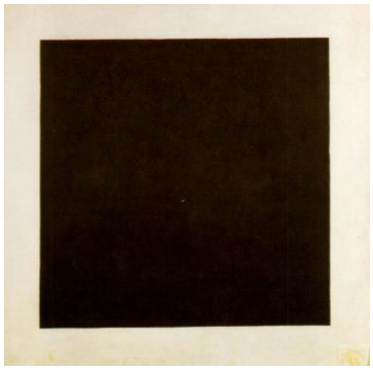
وبما أن النص الجمالي (الخزفي هنا) يصنع من نصوص متضاعفة تتعاقب على الذهن، يكون بالضرورة ثم انسجام مع ثقافة العصر . وهذا ماجعل العمل الخزفي هنا يؤكد حالة من الاشتغال الجمالي المتحول من الصفات الحسية والمحاكاة التقليدية للواقع الى الصفات الكلية الجوهرية المدركة عبر العقل والتأمل، من خلال تعرية الشكل الخزفي هذا من انتمائه للواقع بصورته الفسلجيه فضلا عن تعريته من الانتماء التقليدي للشكل الكلاسيكي في الخزف . ومن هنا نجد ان منظومة التناص الشكلي قد تلاحقت عبر تناصات مفاهيمية أولا مع طروحات الفن التجريدي في اللاشيئيه والشكل بكل معطيات الشئ الظاهري، فضلا عن تناصات مع أنظمة الإشكال التجريدية كما هو الحال هنا, حيث يظهر العمل في تناص واضح مع طروحات (مالفيتش) الفنية في الرسم حيث نلتمس ثم تناص واضح مع عمل مالفيتش (مربع اسود على خلفية بيضاء–1913) الذي يمثل اندفاعاً للتعبير عن اللاشئ واللاموضوعية المحررة .

وهذا ما جعل العمل الخزفي هنا ومن خلال الدعم الجمالي والمعرفي الذي يمنحه الشكل الهندسي للعمل من تجريدية عالية ساندته تلك الثنائية اللونية (الأسود والأبيض) وهي نفس الإلية الثنائية الذي استند فيها مالفيش في التعبير عن التجريد الخالص.

وعليه يكون للتناص الشكلي هنا وجود فعلي لنص في نص أخر، على أن إلية التنفيذ ونوعية التقنية والخامة مختلفة، إلا أن التناص كان على مستوى الشكل والتمثيل البصري و المفاهيمي .



فينست بيورك



مربع اسود على مربع ابيض (ماليفتش)

نموذج : 3

لقد عمدت فنون ما بعد الحداثة وبشكل قصدي إلى نهب التاريخ وصور وأحداث الماضي وامتصت كل ما يجد فيه الفنان وجها من وجوه الحاضر ليجسد صداها في فنون ما بعد الحداثة مادة أساسية لها فالفنان (روشنبارغ) احد رواد ما بعد الحداثة ينشر صورة (فينوس أمام مرآتها) لـ (روبنز) في سلسلة من لوحاته في الستينيات بعد ان عمد الى إعادة تأهيلها وتحريرها من الزامات المكان والزمان ليظهرها بالنهاية بصياغة جديدة تفارق أشكالها الأولى.، اذ استخدم لوحة (روبنز) بطريقة مختلفة تماماً، حيث ذهب الى تصوير رسم الأصل (تناص الشكل)على شاشة من حرير، ولكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات، طوافات، مفاتيح، سيارات ... الخ) . ما يفعله (روشنبارغ) هنا هو ببساطه إعادة إنتاج لإشكال فنية أنجزت في حقبة تاريخية ماضية وهذا واقعا هو ديدن وحال فن ما بعد الحداثة. وجدير بالذكر ان هذه اللوحة (فينوس أمام مرآتها) قد استخدمهما (بيكاسو) من قبل أساسا لبناء لوحة " فتاة في المرأة "

نموذج : 4

ومع لوحة الصرخة (1893) للفنان النرويجي (ادفار مونش) يلاحظ ان تلك اللوحة كانت اساسا لمنجزات ولوحات فنية عدة، فالفنان (ايميليو مولينجر) في مجموعته الصرخة قد استعار من لوحة (مونش) الكثير، فقد اظهرت مجموعته تناصا واضحا على مستوى المضمون الظاهري (النظام الدلالي) على اعتبار اشتراك كل منهما على المدلول الواحد 0 اذ من الواضح ان (ايميليو) يصور كما هو (مونش) لوحة مليئة بالدراما المكثفة، لوحة تصور رجلا يعكس وجهه مشاعر الرعب ويطلق صرخة تعبر عن الالم والاحباط واليأس.

والحال لايختلف كثيرا مع لوحة الفنانه العراقية (غادة حبيب) اذ كان لفرط احساسها بحجم المعاناة التي يعيشها الضحايا ممن تحب ومن تهتم لامره بعد احداث الحرب الدافع الاساسي لاطلاق (غادة) من جديد صرخة (مونش) ولكن هذه المرة كانت الصرخة تشير الى الم جديد ومعاناة اشد 0

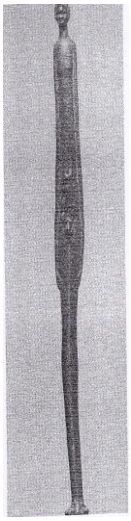
تظهر لوحة (غادة) تناصا واضحا على مستوى المضمون الظاهر، فضلا عن التناص الشكلي فالعناصر والعلاقات الرابطة هي ذاتها في كلتا اللوحتين مستندة في ذلك على الية عمل قانون الاجترار اي تكرار النص كما هو مع اجراء تغيير طفيف لايمس جوهره .

مونش (الصرخة)

نموذج : 5

يمثل العمل النحتي هنا أمراة من البرونز، تظهر واقفة وبأستقامة ممشوقه وبيدين وساقين مصفوفتين الى درجة احيل معها العمل الى خطاً مستقيماً أقرب مايكون عصاً خشبية . ان هذا العمل الذي تتضح فيه تعبيرية عالية تؤكد غربة الانسان، حيث تم تحميل العمل محتوى عالي من التعبيرية فضلا عن التكنيك الملمسي الخشن لسطح العمل والابتعادعن التشريح الفسلجي تماما مما أبعد العمل عن الواقعية باتجاه التجريد.ان تناص الشكل في هذا العمل النحتي يبدو واضحاً مع فنون أومبريا او مايعرف بتاريخ الفن

(بفن الاثرورية) حيث هنالك تناصاً واضحاً مع تماثيل تلك الحضارة التي يظهر فيها احدى التماثيل بوقفة واستقامة متطابقة مع هذا العمل، ذلك ان التناص هنا قائم على نظام الشكل الذي لايتضمن أي التزامات واقعية واي معطيات حسية مباشرة (محاكاة)، على ان هذا التناص في عمل جياكومتي مع الفن البدائي ماهو الا عودة لانظمة الاشكال التي تستشير العاطفة الاجتماعية بكل ماتحمله تلك المنحوتات البدائية من اشارات انسانية تخاطب الروح قبل الحس العياني، والتقليد الاجتماعي والديني او العقائدي قبل أي شئ . وعلية فان عملية التناص الشكلي في هذا العمل قد منحت لتمثال المراه للنحات جياكومتي نوعاً من السطوة السحرية كونه متناص مع رؤية سحرية متمثلة بتمثال من الفن البدائي العائد للقرن الثاني قبل الميلاد .وبذلك يكون تناص الشكل هنا قد خلق نوعامن التلاقح مابين نصين احدهما يعود الى مرحلة التامل والسحر والاخر الى عصر التكنلوجيا ليشكل خطاباً للذاكرة والذات الانسانية، الا ان التناص كلياً الان اختلافات طفيفه فالنحات جياكومتي قد اظهر التمثال بصيغة الجنس الانثوي، الا انه قد تناص مع تمثال قد ظهر بجنس ذكري، وهذا مايؤكد حوار النحات في وحدة المعاناة الانسانية مابين قطبيها الذكر والانثى، ويبقى لتناص الشكل من خلال الاسلوب الفني والاختزالي والهيئة الخارجية للشكل ووضعية المشهد تعلن تناصا واضحا مابين عملين نحتيين لحقبتين متباينتين تماما.



تمثال من فن الاترورية

جياكومتي (أمراة)

النتائج :

1- تباين تناص المنجز الفني المابع حداثي بانواعه بين التناص الخارجي والمرحلي والذاتي.

2- عمل المنجز الفني المابعد حداثي على مستوى الرسم وفقا لقانون الاجترار على مستوى الشكل احيانا، واحيانا اخرى على مستوى المضمون، فيما ابتعد عن ذلك كل من فن الخزف والنحت.

3- خضع تناص الشكل في المنجز الفني المابعد حداثي بصورة عامة لالية التحليل في مجمل النصوص المستدعاة ومن ثم اعادة تركيبها بصياغات جديدة ذائبة ضمن بنية المنجز الفني.

4- ظهر تناص الشكل في المنجز الفني المابعد حداثي عبر العناصر التكوينية المؤسسة لبنية الشكل من خلال (الملمس، اللون، الخط، الفضاء، الكتلة)، فيما تميز جنس الخزف بتمتع الخامة بخصوصيتها.

5- يمكن تحديد التناص الاجناسي في الشكل الخزفي مع كل من :

أ. فن النحت، العمارة. ب. فن الرسم، التصميم، الكرافك.

6- اسس مفهوم التناص في المنجز الفني المابعد حداثي خبرة معرفية استقت مرتكزاتها من دائرة الانجاز المعرفي الواسعة (الموروث الحضاري، العصر الكلاسيكي، الفن الحديث).

7- تظهر النصوص الفنية المناصة من قبل الشكل في فن مابعد الحداثة منفية بشكل جزئي او متوازي .

المصادر

1. تودولروف، تزفتان واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ت : احمد المديلي، سلسلة المائدة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987
2. الكنز، نظيرة، التناصية والف ليلة وليلة، جريدة الاسبوع الادبي،ع979، 2005، الموقع (Http://mshaheer.com)
3. الكبيسي، عمران : التناص معرفة أصولية وإجرائية أسلوبية، بحث في مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، الأردن، 1994.
4. الغذامي، عبد الله : ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، ط2، جدة، 1992.
5. بنيس، محمد : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج 3، ط1، دار توبقال، المغرب، 1990.

6. مومي، قاسم : الموازنة بين ابي تمام والبحتري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
7. العلوي، ابي الحسن بن احمد بن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1985.
8. الجرجاني,عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق امجد عبد المنعم الخفاجي واخرون، دار الجيل، بيروت، 1991.
9. القيراواني، ابي علي ببن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقدة، تحقيق: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، د.ت.
10. التنيسي، ابن وكيع، المنصف للسارق والمسروق منه، ج1، تحقيق: محمد يوسف نجم، الكويت، 1984.
11. القيراواني، ابي علي ببن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقدة، ج تحقيق: محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، د.ت
12. تودوروف، تزفتان: المبدأ الحواري–دراسة في فكر ميخائيل باختين، تحقيق: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.
13. تروّ، عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجاة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، 1989
14. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت : محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتغذيع، القاهرة.
15. جهاد، كاظم: ادونيس منتحلا، مكتبة المدبولي القاهره، 1993.
16. سيموفيل، ليون، التناصية، ج1، مج6، تحقيق: وائل بركات، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1996.
17. –خوجة، غالية: مفهومات في بنية النص، جريدة الجزيرة، 1999، الموقع:– www.Mls@ai_jazirah. Com)
18. –كريستيفا، جوليا : علم النص، تحقيق: فريد الزاهي، م:عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991.
19. ل .بروتل واخرون :النقد الادبي، تحقيق: د. هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.
20. مفتاح، محمد: دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، مجلة دراسات سيميائية، ادبية، لسانية، ع، 1992 .
21. –الكيلاني، مصطفى: وجود النص – نص الوجود، الدار التونسية للنشر، سلسلة موافقات، تونس، 1992.
22. بارت، رولان، لذة النص، ت: فوائد الصغار، دار توتبال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
23. ثامر، فاضل، النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلفة اقلام، ع3–4، 1992
24. كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، تحقيق: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985,
25. جينيت، جيرار :مدخل لجامع النص، تحقيق:عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
26. نجم، مفيد: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، ع55، 2001.
27. بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1985.
28. الشنيني، ايمان : التناص (النشأة والمفهوم) مجلة افق، 2002، شبكة المعلومات الدولية/ الموقع: www.mailtoiararu
29. حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997،
30. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفه، ع (164)، الكويت، 1992,
31. الغذامي، عبد الله، المشاكلة والاختلاف، امركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، 1994.
32. الماضي، شكري:مابعد البنيوية، مجلة المعرفة، ع353، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1993
33. ابن منظور، لسان العرب، مج 20, دار الفكر، بيروت،د.ت، مادة النص .
34. الزبيدي، السيد المرتضى، تاج العروس، مركز الكتب الثقافية، د.ت، مادة النص.
35. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985