الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي - ميلة -

قسم: اللغة و الأدب العربي

معهد: الآداب و اللغات

المرجع :.....

التناص عند يوسف وغليسي

- ديوان جعفر الطيار أنموذجا-

مذكرة معدة لنيل شهادة ليسانس في اللغة و الأدب العربي تخصص أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
نهاد فتوحي
فاطمة الزهراء بالي

إشراف الأستاذ(ة):
فاطمة بوقاسة

السنة الجامعية : 2013/2012

Ţ Gdž Ž D LJdž yvLjö ll !R‡ Ă Ö5 2 zdž! f Dž‡ f2k! f Ă 2ĂƱk!Gv G] G] D ƱvK2ö ï 2 zT! f ýdžz! f LJ ţ

Ï !ţ IþĂþTdž ţö2 zT! f ýGdž Ž Ū f Ă yžk ηdž! f Ï !ĂÜ f NJkþGdž LJŬ Cf2 zT! f Σ ö] G ơ D Ă 2 Ž G T dž

. IGõơ! f YG Iöţ

K G Ž f2 T LJdž GnjŽ f Ă Ljþ Ž2 ūk P dž v ţö Ž G dž k η f GöG u ơ I! WG k j Ůţ ĂNj Gdž ï 2 zT! f f Lj! f LJ ţ

. ţö T PT GöG u ơ p Ă ţö] Gö]

ţơG] dž ljRNj GLjdžGõD Ö5 f Lj! f Ov T D f Lj! f ţö2U j Ï ūŽ ý T G ơ! f 2ĂƱk! f dž T P Ö5 Ă

ýĂIk Ž Ă! ddžū! Iz ĂG η kdž ţz! 2 vŽ Ž T ‡! ţηG ơv ýf2k Gdž Dž! f Ăz! ů T f Ăkdž G ơk5 Ă Y öSηkū!

LJdž G T G Ljdž þηk Ů ljRNj GnjkūơS Ö5 ţzū! f Ă ýηdž! f Ï Ljzdž! f ll !R! Σ 2 Gdžk Ă NJ! Ăp þĂzkk Dž! Gdž

ţöūdžŽ DžGdžD NJ] 5 Lj Yþvdž! f þηĂ GLjNj LJdž Ü ţ5 ūk P dž! f NJ! G ‡ TD 2 vŽ ţ Ă2 Ădž! f Ï ūŽ C G ‡ kŮ f

Ž G öƱD LJŽ ţ ov! f I2 ‡5 Kþ! Ă f R ‡ Nj Ă NJö! ţ Ödžk Ljdž! f ţ f2k! f f RNj ý G ‡ TŪ ţz] f Ă YGη Sk] f

ÖNj ţö Sf f2η ţö T PT Ï ūŽ GLjSGök P f yþĂ5 Ü f þöþơk 2 ZG T! f Ă Yþvdž! f þLjŽ 2 G u ơk] Ůf f RNj

Ö5 Sf f2η! f GnjkTGŽ Ök! f KGdžSŪ f Ï ūŽ f þNjG T LJG ‡ ï R! f " Ö] öūƐĂ Ž] Ăö " 2 ZG T! f

Ü ljþFG T p Ö5 Kūηk I2öλdž! f ţvGk ‡! f Ă Ž2 ơ! f yđž ţūöĂƱ ţūơS NJ! KLjG ‡5 Ü CfþĂ] ! f ţö2 Tz! f

Ă Ü ă2 PD ţnjη LJdž yþfĂ! f ýöūơk Ă ţnjη LJdž ţö Sf f2η! f ţdžSŪ f KG] vŭdž Dž njµ ll !Rv ŮĂG ơdž

f RNj Ï ūŽ 2 ZG T! f ýGƷkT f LJG ‡ Ž ö ‡ : NJLjdž Ă ţλ!Gλ ţnjη LJdž GNjþþzk Ï ūŽ NJkGkĂv ‡dž Σ ö5 Ljk

2 G u ơk] Ůf f RNj 2 ĂT LJŽ Ž T ‡k LJD f GLjk! f ýλdž ţö!Ů LJ ‡džö ăþdž ï D Ï !ţ Ă Þ ţ Ă2 Ădž! f

ţvöƷdž! f f Ă T Lj! f Oö2 Tk Ă Ư 2Ž ýŭP LJdž Gönη Ă! Ăöþöţ 2 ZG T! f Ž öLj T k LJ ‡džö ýNj Ă Þ

" Gnj! Ůţ Yơ! f Gdž " Iþö T p Ă " 2 Gö Ư! f 2 5 zη ţvö SƷk " LJf Ăöþ ýŭP LJdž ï 2 zT! f NJ T Lj Ö5

K ū ‡T5 ţöLjöþ! f Ă ţö Ž Gdžk η Ůf NJkGö5 ūP Ă ţ] Gö] ! f 2 ZG T! f KGnjηĂk GnjkGöƱ Ö5 ýdžok Ök! f

ţ] f2þ! f Sok] ö ï R! f YĂ u Ădž! f ĂNj f GLjk! f LJG ‡ Ă ţūPfþkdž f Ă T Lj LJdž CG] 5ö] 5 ll !Rv

Cf Ă] þGI Lj! f LJdž þöþz! f Gnjơ2Ư Ă Gnj52 Ž Ök! f ţöþI Lj! f ţö u ! f ljRNj Ï !ţ GLjp2Ư k þp Ă Ü Gnjö5

Σ Ădž Gp Ï ! f Gnjdž u Ă Ü Ov2 z! f þI Lj! f ĂD NJ! ţnjηĂ ýĂD LJG ‡ ï R! f Ă Ov SƷ! f þI Lj! f Ö5

ɣɢʰ ɭŪƒ þŏþƵ YĂư Ădžǃƒ ƒʀnj! ɢLjƨɢŏķPƒ LJɢǂ Ă ł ŏþơǃƒ þlLjǃƒ ɴJʰ ƨPƨŏ ǐ ʀǃƒ ĸɢơŰƵ Ţ džǃƒ

: ɢnjLjdž

. ł Ţ ɢP ƨʎLjǃƒ Ă łdžɢƵ ǐ ƨƒƒƨɳǃƒ ɣþū! łnjɳĂdžǃƒ ĸɢ ɭƒƨþǃƒ lƨþLj -

ł!Ăɢơdž Ă lƨ Ţ ɢƶdžǃƒ łŏþlLjǃƒ ɲNjɢLjdžǃƒ ĸɢŏ!c ǏŰƵ ýɢʒkTŰƒ Ŏ5 łʰƐƨǃƒ -

. ǐ ƨƒƒƨɳǃƒ ǐ ƨƶTǃƒ t Ljǃƒ ǏŰƵ....

ɢŏɢư þ ɢnjkɢŏƱ Ŏ5 ýdžơķ " łŏƨƶTǃƒ " Ŏ ɭ ŏŰƐĂ ƨ ɭĂŏ " ĸɢʰɢķǂ LJD -

ƨƒƒɳǃƒ ɢnjõ5 ĸLjɢƵ lƨķ5 Ǐ!ʂ ŞƨƱķk Ŏnj5 ɴJLjdž ƒƇƨɳ LJơLj ƨʰķƶk ǐ ʀǃƒ LJƱĂ!ɢʰ ŞŰƶķk

ĸɢƵƒƨ Ţ !ƒ þþƶk Ă ll ǂ ʂk LJdž ɴJʰ ýơ ɢdž ƇƒɃɳ ǐ ƨƒƒɳǃƒ yɑžķɳdžǃƒ ƨɢʎþLjƒ Ă ƨɢdžþ LJdž

. ljþƑɢ Ţ þ ýŭP LJdž ƨƵɢTǃƒ ƨ ɭĂŏ ɴJķɳ!ɢƵɢdž ƒʀNj Ă łŏʰƨơǃƒ ɢnjLjdž ł Ţ ɢP

ll!ʀ Ă " t ɢLjķ!ƒ " łŏþlLjǃƒ lƨNjɢU!ɢʰ łƑŏŰdž ljþƑɢ Ţ þ LJƒ þɳLj ll!ʀǂ -

Ưƶʰ Ŏ5 ɴJ5šUĂk ɣLjɢɳ Ǐ!ʂ Ŏdžŭ ɭŰƒ ŎPšƨɢķ!ƒ Ă ŎLjŏþ!ƒ : ɴJƵƒĂLjD ƨŰķPdžʰ

. ɴJʰ DžɢdžķNjŬƒ ŎƵþķ ɭ ŏ KsŰdž ýǂTʰ ɴJƵĂŏT Ă lƨĂƱ ɭ ū! LJɢŏơŰƒ

Ü łdžķɢPʰ LJŏƵĂʰķdž LJŏŰŢ 5 Ă łdžþldž Ǐ!ʂ ɴJdžŏ ɭ lk ł oʰ!ƒ ƒʀNj łƶŏʰƱ ɢLjŏŰƵ Kư ƨ5

Ǐ!ʂ Dž ɭ þ þp Ă t ɢLjķ!ƒ łŏƨULj! ɢɳ!ɢƶdž ýĂŰƒ ý Ţ s!ƒ Cɢɳ5 ɢnjŏ!ƒ ý Ţ Ăķdž!ƒ ɲFɢķLj!ƒ DžNjD Kdžư

: ŎNj YƒĂLjD lþƵ

Ŏ5 Ă ɢơŭƱ Ţ ƒ Ă łʒ! t ɢLjķ!ƒ OŰƱ Ţ dž ɴJŏ5 ɢLj5ƨƵ ýĂŰƒ Cɳ!ƒ -

ʀLjdž OŰƱ Ţ dž!ƒ ƒʀNj ɢLjƶʰķk Džƛ Ü ɣƨʒ!ƒ þLjƵ t ɢLjķ!ƒ lƨNjɢU ɴJŏ5 ɢLj!ĂɢLjķ ŎLjɢƛ!ƒ ƨ Ţ Ljƶ!ƒ

Ŏk!ƒ DžŭƵŰƒ DžNjD ɢLj!ĂɢLjķ ɢdžǂ " ɢ5ŏķ ɭ ŏƨǂ ɢŏ!Ăɳ " łŏƨɢʒŰʰ!ƒ lþpɢLj!ƒ þŏ ǏŰƵ ljƨĂnjU

þɢlLj!ƒ Cƒƨd ɴJŏ5 ɢLj!ĂɢLjķ þl5 ł !ɢƛ!ƒ ƨ Ţ Ljƶ!ƒ ɢdžD Ü OŰƱ Ţ dž!ƒ ƒʀNj lƨĂŰʰ Ŏ5 ĸdžNjɢ ɭ

ƨŏƨƶ!ƒ þhƵ Ă ǐ ƨǂ ɭ ƶ!ƒ : ýɢƛdžD lƨNjɢU!ƒ ýĂơ LJŏƛþơdž!ƒ Ă Ǐ džƒþl!ƒ ɣƨƶ!ƒ

þlLj!ƒ LJdž LJŏƱlŏ þŏƶ ɭ Ă Θɢķsdžŏ þdžơdž Ü ŎʰT þdžơdž Ă DžŏþI!ƒ þlLj!ƒ LJdž Ü ŎLjɢɳƨɳ!ƒ

KGö!Ù ÛĂGLjkdž yfuƒS!ƒ S Ţ Ljz!ƒ CGη Ă Ü ýGηdž!ƒ ƒRNj Õ5 DžNjþĂnjη GLj Ţ PÛ5 S Ţ Gzdž!ƒ

. f GLjk!ƒ

Õ5 f GLjk!ƒ KGö!Gdžη SGnjU∃u ll!R Ă łöIöuƆk!ƒ ł l ƒSþÛ! f Ţ P þI5 ÖLjGA!ƒ ý Ţ s!ƒ GdžD

łdžkGP Ökak! Ö l öÛƐĂ Z l Ăö! " Gnj! ÛĻ Yơ!ƒ Gdž " Iþö Ţ p Ă " SGöƆ!ƒ Ss zη łuöSʒk " LJƒĂöþ

. Gnjö!Ļ ý Ţ Ăkdž!ƒ NFGkLj!ƒ DžNjÜ Ư Sz‡ ll!R þzu ł ou!ƒ

ł öþơ!Gu ýĂÜƒ Csη!ƒ ĂD ý Ţ s!ƒ Õ5 ÖPöSGk!ƒ NnjLjdž!ƒ łƆP!ƒ NJkGNj Õ5 GLjzukƒ þp Ă

. GöLjdžS Gnjzukk Ă f GLjk!ƒ łöSULj LJZ

LJdž ýĂD LJ‡Lj Dž! Ă Ü ÖFGdžLjö l !ƒ NnjLjdž!ƒ LJdž Iþdžk l dž!ƒ f GLjk!ƒ łö!c Ï ÛZ GLjþdžkZƒ GdžLjöu

łöƒĂS!ƒ Õ5 f Ă Ţ Lj!ƒ ýPƒþk NJuGk‡ Õ5 þdžodž LJ l o LJdž ý‡ NJ l Sþ þI5 f GLjk!ƒ ISNjGU ýĂGLjk

. (sGηöÚƒ Ă söULjk!ƒ) f Lj!ƒ łödžGLjöþ NJuGk‡ Õ5 ΘGksdž þdžodž Ă Ü łöuSz!ƒ

ł SGu LJŰĂS : GnjLjdž GLjZĂư Ădž DžþPk GNjƒSLj yηƒSdž YĂdžηdž GLjλou Õ5 GLjþdžkZƒ þp Ă

IS‡ƒR f GLjk!ƒ YGk‡ Õ5 ýöĂdžG l LJösök Ü LJGo l LJö l o Ă Gs Ţ !ƒ þƒđ5 łdžηSk f Lj!ƒ IR! Õ5

. ï Ăƒsƹ Yönlj łdžηSk YþÜƒ

KGuĂz Ţ ! ljsGηLjƒ Õ5 GLjư Szk þI5 NJkR! LJZ ý Ţ sLjk Ů ł ou!ƒ ƒRNj DžŰc KLjG‡ Gdž! Ă

: GnjLjdž Iþöþƹ ŠGTdž Ă

łuĂz Ţ Ă ł l ĂSþdž!ƒ IþGdžÛ! łö Ţ Lj!ƒ KŭƵGsk!ƒ ŠGƆLj YG l kƒ ll!R‡ Ü KpĂ!ƒ Šöư

DžöþIk Ï!Ļ ýĂ Ţ ĂÛ! Ă Ü GNjSöƐ Ă YƵG Ţ dž!ƒ ljRNj sĂGηk! Ă LJöĂƒĂþ!ƒ Ư zu Ï ÛZ ýĂ Ţ o!ƒ

Ï ÛZ GnjsƒST∃u GLjksST Ök!ƒ " łdžƆG5 ł l GþĂu " IRGk l Ūƒ GLjþöu KRPD ljRNj NJkSĂ Ţ Õ5 ł ou!ƒ

Ă ISöLj!ƒ GnjkGnjönĂku IþƵG l dž!ƒ þö Džöþlk Ă ýdžz!ƒ Õ5 Sƒ Sdžk l Ūƒ Ï ÛZ GLjzönTk Ă Ü ł ou!ƒ ƒRNj

Ă LJGLjkdžŰGu NJηĂkLj Ă Ü Gnj Ţ ŭPĻ Ă GnjköþηÏ ÛZ ăSPD ISdž ƒS‡T5 łdžöI!ƒ GnjkGUoŭdž

S‡R!Gu f PLj Ă łÛödž! Özdžgη!ƒ s‡Sdž!Gu Gnjuƒþc Ă łöuSz!ƒ łʒÛ!ƒ þnjzdž IRkG l D ý‡! LJG5Sz!ƒ

. S‡T Z !D Ă ƒS‡T5 " DžöÛ l łηGηƵĂu " RGk l Ūƒ

1-قراءة في مفهوم التناص

تعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال وأنجعها في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها ،وهذاما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح.

فالتناص في اللغة: من" نص، نصا الشيء :رفعه وأظهره ،وفلان نص :أي أستقصى مسألته عن الشيء حتى أستخرج ما عنده ،والنص مصدر ،وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، ونص كل شيء منتهاه "فالنص إذن الرفع والظهور والمنتهى"(1).

والتناص إزدحام القوم ،مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق ،وتدافعهم في حلقة تجمعيه واحدة ونصص المتاع ،جعل بعضه فوق بعض"(2)

وقد جاء في "لسان العرب" أن النص"رفعك الشيء ،نص الحديث ينصه نصا :رفعه وكل ما أظهر فقد نص،قال عمرو بن دينار :ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي :أرفع له وأسند ، ويقال :نص الحديث إلى فلان أي رفعه ،وكذلك نصصته إليه ،ونصت الصبية جيدها : رفعته"(3) و بذلك يكون التناص في اللغة : "هو الرفع و الإظهار و الاستقصاء و المعاني الواضحة و المناقشة في الشيء، و أخيرا هو الازدحام و التجمع(4) إذن فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة "نصص"تسمح لنا بالقول أن لمفهوم التناص جذورا لغوية وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

---

(1): أحمد رضا :معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت 1960، ص 472

(2) :ابراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، مج1، دار العودة – اسطنبول ، 1989ص96.

(3):ابن منظور : لسان العرب ، مج 7 ، ط 3، دار صادر ، بيروت ، ص 97.

(4): يحيى بن مخلوف : التناص مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه ، حسان بن ثابت ، (دت) ، ص 13

التناص اصطلاحا : يعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية ،والتي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي ، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات لحديثة ،سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي ،وصار ذلك مفهوما مشهورا نظرية الأدب ا ،كل يحاول إمتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه فإشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي مابين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات ،اختلفت تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعاليته النقدية، "إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية ،فيما تناوله بعضهم الأخر في إطار جمالية التلقي ،وأعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص."(1) ،ورغم اختلاف هذه المقاربات ،يظهر المصطلح في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة ،محافظا على معالم المدلول الغوي نفسه-تقريبا-لكن هذه المرة يركزعلى تراكم النصوص وإزدحامها في مكان هندسي يشغل فضاء من بياض الورق،حيث تتفاعل النصوص ببعضها بعض وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص أخر لتشكل مجريات" التناص"من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية وإعادة هيكلة الصور الجزئية لتشكيل الصورة الكلية .

ولقد استخدم النقاد المعاصرون-التناص- كأداة إجرائية لنقد النصوص ،واقتحام عوالمها الثقافية الجمالية،إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها "عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة ،في شكل خفي أحيانا أخرى ،بل انقطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تصورات لما سبقه ،ذلك أن المبدع أساسا لم يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"(2)

---

(1): عبد القادر بقشي :التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ،دراسة نظرية وتطبيقية ،إفرقيا الشرق، المغرب،(دت) ص18 .

(2):جمال مباركي ،التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،دار هومة للنشر الجزائر(دت)ص119/118

2/التناص في الدرس اللساني الغربي

1-ميخائيل باختين :أول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحدث بكيفيلت مختلفة "ميخائيل باختين"،ثم جاءت أسماء أخرى بعده.
(كلوتمان ،ريفاتير،جوليا كريستيفا.....إلخ)،كلهم اتفقوا على أن النصوص الأدبية تقيم حوارا بينها ، وأن المدونة الأدبية ليست سكونية ،بل هي دوما حاملة لحركة خطابية بين خطاب الأخر والأنا ،والقارئ هو الذي يلاحظ لعبة العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته الخاصة ،فلا يوجد معنى ثابت ،لإن الدلالة ،تتكون من حركية جماعية يأخذ فيها الإبداع شكل العمل الجـــماعي ،تلك العلاقة التي يقيمها الأدب بين
ذاته والأخر بين العبقرية المتفردة للذات والعطاء التناصي البحث الآخر بعيدا عن الطابع النفسي،،ما يؤكد أن جذور التناص ترجع إلى مفهوم الحوارية لدى باحتين وكان قد وضع هذا النوع في العقود الثلاثة الأولى منن القرن الماضي والتي تكلم عنها أو مهد لها في عدة أعمال له منها "شعرية دستوفيسكي" وفي "فرانسوا رابلي" والثقافة الشعبية وفي جمالية ونظرية الرواية ،وفي "جمالية الإبداع الشفوي "(1) وتتجلى الحوارية في النص الروائي في ثلاث مظاهر :
-التهجين :أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ،والحال أنهما تنتميان إلى حقيقتين مختلفتين أو وسطين متباينين ،ويستخدم هذا النمط عادة في مجال السخرية والهجاء الشعبيين .
-العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات *:وتتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الإيديولوجية والثقافية غير مباشرة.*
-الحوارات الخالصة :ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية سواء في الرواية أو المسرح(2)
وعلى العموم فإنه يمكن التقرير بأن" باخلتين "كان له السبق في تأصيل فرضية التناص "فهو الذي أكد أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى فهو يعيد النظر فيها ويكثفها ويراجع صياغتها ،أي أنه يحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه"(3)
فالكلمة إذن تقيم حوارا مع نصوص أخرى ،تلك هي الفكرة التي مارسها "باختين" تحت عنوان "الحوارية " قبل ظهور مصطلح التناص إلا أن مصطلح الحوارية ظل مرتبكا وغامضا إلى غاية مجيء البنيوية وما بعدها لكي تتوسع هذه الفكرة تحت عنوان "التناص"وقد اهتم به في الجانب النثري من الأدب لأنه يرى أن الشعر ليتوافر عليه إلا أن الدراسات الجديدة والمتطورة أثبتت عكس ذلك .

---

(1) :سامية محصول : التناص :إشكالية المصطلح والمفاهيم ،مجلة دراسات أدبية ع2 مركز البصيرة للبحوث والإستشارات والخدمات التعليمية .الجزائر 2008 ص66
(2) :حميد لحميدان :القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء 2003 ص22
(3): رولان بارت :لذة النص ،(تر:فؤادالصفا،حسين حسان) ، ط1،دار توبقال ،المغرب 1988،ص37 .

2 – جوليا كريستيفا :يعود الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى "كريستيفا "وذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة "تيل كيل" وأعيد نشرهما فيما بعد في مؤلفها الصادر عام 1969 "سيميوتيك" ظهرت المقالة الأولى عام 1966 وحملت العنوان التالي :الكلمة ،الحوار،الرواية،واحتوت على أول استخدام للمصطلح بينما حملت المقالة الثانية عنوان "النص المغلق"**(1)**

وقد اعتمدت " كريستيفا" في تحديدها لمصطلح التناص على المقدمة التي تصدرت كتاب"باختين" "شعرية دوستوفسكي" إذ كان يطلق على التناص اسم "الإيديولوجيم" وسمته " كريستيفا" "الصوت المتعدد" وعرفته بأنه "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصو ص أخرى أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الأخر"بمعنى أن النص هو "عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب فهو "اقتطاع وتحويل" وكل ذلك يشكل النص وينتمي إليه انتماءا جماليا وفكريا".(2)

إعادة لنصوص أخرى داخل مكوناتها فهي تطرح فكرة النص التوالدي متخطية بذلك البنية لتضعها في إطار أعمق منها،وهذا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل نصي،وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ عن نصوص أخرى،وتشير" كريستيفا" إلى أنها أخذت تسمية (التناص) من **ديسوسير**،حيث قالت "وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف،الذي إستعمله **سوسير** بناء خاصية جوهرية

---

(1) :نيفين ساموبل :التناص ذاكرة الأداب(تر:نجيب غزاوي)،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق2007.ص8

(2):ترفيتان تودوروف وأخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد-مفهوم التناص في الخطاب النقدي- (تر:أحمد المديني) دار الشؤون الثقافية ،بغداد 1987 ص103

لاشتغال اللغة الشعرية ،عيناه باسم التصحيفية .....وهي امتصاص معاني نصوص داخل الرسالة الشعرية"(1)

إن التناص الذي أطلقته "كريستيفا" صار بؤرة تتولد عنها المصطلحات هذه الأخيرة التي تعددت فيها السوابق واللواحق التي تدور كلها في فلك النص ،الذي حددته بمايلي:

1-إن النص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى ،اجتماعية وتاريخية ودينية .

2-إنه جهاز خارق للغة يعيد توزيع نظامها ،بمعنى أنه هدم وإعادة بناء فهو يهدم لغة التواصل والأخبار ليبني لغة مكثفة.

3-إنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة التي أطلقت على تقاطعها إسم الحوارية (الإيديولوجيم).

4-النص الأدبي ليس نظاما مغلقا ،كما زعم الشكلانيون الروس،إنما هو كما يؤكد "فيليب سولر"مؤسس مجلة "تيل كيل"((عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغيرة متباينة معقدة في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة)) **(2)**.

رغم ما تتمتع به "كرستيفيا" من فضل الريادة إلا أن هذا لا يمنع وقوعها في بعض العثرات ومن هنا لا يمكن اعتبار النص مجرد تشرب وتحويل لنصوص أخرى بل قد يكون أبعد من ذلك.

---

(1):جوليا كريستيفا :علم النص (تر:فريد الزاهي) ط1 دارتوبقال ،المغرب 1991 ص78 .

(2):أمنة بلعلى :نظرية النص عند جوليا كرستيفا ،مجلة اللغة والأداب ،ع8 معهد اللغة العربية وأدابها ،جامعة الجزائر 1996 ،ص72 -73 .

3) <u>رولان بارت :</u> من أوائل البنيويين الأوروبيين الذين أهتموا بالتناص نجد "رولان بارت" الذي أقر حقيقة هامة مؤداها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم " أعتبره نصا بلا ظل"حتى وإن توفرت أسطورة "المرأة التي لا ظل لها كنص مؤسس إن "بارت" ينفي ذلك عن النص الأدبي ،لأن هذا النص في حاجة دائما إلى ظله ،وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا.**(1)**

فالنص الإبداعي أيا كان نوعه هو ((نتاج مركب موجود سلفا ،وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه))(2).

نجد أن "بارت " كثف جهوده في البحث عن التناص إلا أن كلمة التناص لم ترد عنده إلا من خلال مؤلفه ((لذة النص)) إذ يقول:"هذا هو التناص ،إذن استحالة العيش خارج اللانهائي وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية،فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"(3) لقد ربط "بارت" بين التناص و الإقتباس في مقالته المنشورة في الموسوعة العالمية ذلك أن النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء :لغات ثقافية سابقة أو معاصرة ،تتجاوز النص من جانب إلى أخرفي تجسيمه يقول:" إن كان نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية

ويرى "بارت"أن النص شبكة من العلاقات والتفاعلات تتراكم وتذوب فيها النصوص مع بعضها البعض متجاوزة بذلك كل الحدود والأجناس والقواعد والمراتب المتعارف عليها ويعتبر النص عملية إنتاجية يلتقي فيها الناص والقارئ فيشتركان في عملية التأليف ،حيث ذهب في كتابه "نقد حقيقة" إلى ضرورة "موت المؤلف" هذه المقولة النقدية ذات الأهمية الكبيرة في النقد لألسني وهي لا تعني إلغاء المؤلف،وحذفه من دائرة الثقافة وإنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثلة في الأب المهيمن –المؤلف-حيث ينفتح النص على القارئ المتمرس الخلاق ،الذي له ملكة التذوق ،ويجمع في بوتقة الذات كل الآثار التي تتكون الكتابة منها،وهو ما يدعوه "بارت" بالنص الكتابي(5)

---

(1) :رولان بارت: لذة النص37

(2):سعيد يقبطين : الرواية والتراث السردي ط1 المركز القافي العربي ،بيروت1992 ص31

(3): أحمد ناهم :التناص في شعرالرواد ط1 ندار الأفاق العربية ،القاهرة 207 ص29

(4):نيفن صامويل : التناص ذاكرة الأدب ص13

(5): محمد خير البقاعي :أفاق التناصية ص30 .

هو النص الديناميكي الحي الذي يمثل الحضور الأدبي والقارئ لهذا النص ليس مستهلكا ،وإنما هو منتج له ،وقراءته هي إعادة كتابته ،لإن هذا النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجموعة من الإستشهادات ،المختلفة والنص الكتابي الذي يتحدث عنه "بارت" هو النص الفاعل ،يقابل النصوص القرائية التي تطغى على الأدب ،وهي النصوص التي توصف بأنها نتاج لا إنتاج ،لذلك فإنتاج المعنى بالنسبة للقارئ لا يتم إلا حين يصل القارئ النص المقروء بالنصوص الأخرى السابقة وإدراك العلاقات التناصية بينها ،فإذا كان قراء إمبراطورية اللغة تمكنوا من تجاهل المؤلف وربط النص بأنساق خارجة عنه

وهكذا نستطيع القول أن" بارت" لم يضف جديدا على ما قالته البلغارية "كريستيفا" عن التناص وما قاله "باختين" في الحوارية ولكن "بارت" وسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.

4- <u>جيرار جينت :</u>لقد أولى الناقد "جيرار جينت"اهتماما بالغا بما أسماه " المتعاليات النصية" في مؤلفه "معمار النص" وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته فقد يكون في الجانب اللغوي من نصوص غائبة موظفة ،بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الغائب في النص الحاضر ،كما يتضمن المحاكاة والمعارضة فالتعالي النصي عنده((كل ما يجعل نص يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني)).**(1)**

يتحول التناص عند "جيرار جينت"إلى نمط من أنماط التعالي النصي،وقد حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية هي:

***التـــــناص:**وهو حضور نصي في نص آخر كالاستشهاد والسرقة ،وغيرهما.
***المنـــــاص :**ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات وكلمات الناشر والخواتيم والصور.
***الميتـــــانص:**وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بأخر ،يتحدث عنه دون أن يذكره.
***النص اللاحق:**ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.
***معمارية النص:** وهي علاقة صماء أكثر تجريدا وتضمينا وتؤخذ مناصيا .**(2)**

---

(1): محمد عزام : النص الغاب ، (تجليات النص في الشعر العربي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001، ص 35

(2):محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص114

ومن الباحثين من يثبت هذه الأنماط الخمسة وفق المسميات الأتية:

1- التناصl’ imtrextualité

2 -المصاحبة النصية-para textualité

3-النصية الواصفة -la méta textualité

4-الملامسة النصية-l’lypertextualité

5 - النصية الجامعة –l’architextualité(1)

كما نجد أن الباحث "أحمد ناهم " يثبت هذه الأنماط وفق تسميات عدة:

1- البينصوصية أو التناقض

2- النصوص المرادفة

3- ما وراء النصوصية

4- النصوصية الشمولية

5- النصوصية الشاملة

أما الباحث المغربي " سعيد يقطين " فيثبت هذه الأنماط وفق التسميات التالية :

التناقص ، المناص المينتناص ، النص اللاحق ، معمارية النص (2)

1-البينصوصية أو التناl’ intertextualité

إن "جيرار جنيت " من خلال الأنماط السابقة،يحاول أن يرصد كل ما يتعلق الأمر فيه نص بنص آخر دون غلبة نمط على أخر في بينة النص،وذلك لانفتاحه وتعديه إلى نصوص أخرى ،فالنص في نظرته لا يعتمد على ذاته في نسج فضائه الذي يحويه،وإنما يستعين في ذلك بعدد من اللبنات التي يستمدها من عوالم فنية أخرى ،وهذا البناء معماريته.

وقد وقع العديد من الدارسين في مزالق الرصيد حينما أراد حينما أراد والفصل بين تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص ،وقد تنبه "جنيت"نفسه إلى هذه.

المزالق ما جعله يطرح مفهوم "المابين النصية"ويعني بها تناص مع نص.أخر ((فالنص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ،ولكنه سلسلة من العلاقة مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي ،مع قواعده ومعجمه،جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من

---

(1): حميد لحميداني : القواءة و توليد الدلالة ، ص 44

(2): أحمد ناهد : التناقض في شعر الرواد ، ص41

التاريخ،ولهذا فالنص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحص من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا لاشعوريا ،يبرز فيه الموروث في حالة تهيج وكل نص متداخل يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده))(1)

حيث يتأسس النص في رحم الماضي ،وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل

المختلفة ،باعتبار أن ذلك تجل من تجليات توليد النصوص الجديدة وإنتاج المعاني المبتكرة وما ينبثق عن ذلك من تعددية للقراءات وسيادة التأويل بدل الفهم .

5-ميشال ريفاتير: أشار **"ميشال ريفاتير"** إلى مفهوم التناص واستخدامه كمرتبة من مراتب التأويل وهذا الاستخدام مرتبط بأفكار عن الوقائع البلاغية الأسلوبية و المقروئية الأدبية على مستوى اقتراض تطابق متبادل مع الشكل والمضمون حسب "ريفاتير" هي((نصوص أخرى للنصية مرتكزها التناص)).(2)
وقد عرف "ريفاتير " التناص بأنه ((إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلبيته))(3)

وهكذا أسهمت جميع الاتجاهات النقدية بداية من ((هايدجر)) وفلسفته التأويلية وحوارية "باختين" إلى التناص ثم جامع النص في بلورة فهم التداخل النصي في النصوص الأدبية المختلفة ، باعتبار أن ذلك تجل من تجليات توليد النصوص الجديدة و إنتاج المعاني المبتكرة و ما ينبثق عن ذلك من تعددية للقراءات و سيادة التأويل بدل الفهم .

---

(1):عبد الله القدامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ، 1985، ص 324.
(2): نورالدين السيد :الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2، دارهومة للطبع ،الجزائر 1997 ص98
(3): عمر محمد الطالب:عزف على وتر النص الشعري –دراسة تحليل النصوص الأدبية الشعرية- منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق 1989 ،ص166

3-التناص في الدرس اللساني العربي القديم

من بين الحقائق التي لا جدال فيها أنه لا كلام يبدأ من الصمت ،ولا شيء يكون وليد اللحظة مفاجئة ، بل من التشكل لازمة الرواسب "فلولا أن الكلام يعاد لينفذ"(1)

من هذا المنطلق نجد أن الدرس اللساني العربي القديم قد وعى هذه الظاهرة أتم الوعي واتسم هذا الوعي بدرجة عالية من الحذر والدقة ،وهو ما يفسر تعدد المصطلحات من لدن النقاد في مضامين كثيرة من كتبهم

فقد تنبه له النقاد القدامى من خلال البحث عن أوجه التشابه بين النصوص الشعرية للتدليل على مدى إبداع الشاعر وابتكار للمعاني الجديدة التي لم يسبقه إليها أحد ومن ثمة الحكم عليه بأنه مقلد يأخذ المعاني ممن سبقه ،ويعيد صياغتها ،فظلا عن مداد النقاد ،فالشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية ،إذ لم يفت الشاعر الجاهلي التعبير عن هذا الأمر برأيين:

*يقر الأول بأخذ اللاحق من السابق ،حيث كان اعتماد المقدمة الطللية منهجا متبعا في استهلال القصيدة الجاهلية ،وهوما عبر عنه "أمرئ القيس "بقوله

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي كما بكى إبن جذام(2)

بل إن الشعور بإعادة إنتاج ما سبق إنتاجه استشعره الشاعر أنئذ ،يقول "زهير بن أبي سلمى":

ما أرانا نقول إلا مـــــــعارا أو معادا من قولنا مكرورا(3)

ومقابل هذا الرأي الذي يقر بالتداخل وضرورة أخذ المتأخر من المتقدم ،نجد الرأي الثاني الذي يميل إلى استقباح هذا الأمر ،**يقول طرفة**

ولا أعير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا(4)

---

(1): بدوي طبانة : السرقات الأدبية ،دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها ، دار الثقافة فيروز ، 1986، ص 42

(2): امرئ القيس ، الديوان (تق : محمد أبو الفضل ابراهيم) دت دار المعرف ص 114

(3): زهير بن أبي سلمى : الديوان ، دار صادر ، بيروت (ت د) ص 66

(4):طرفة بن العبد :الديوان ،دار صادر،بيروت، 1961، ص70

يستخدم الرأي الأول مصطلحات التكرار والإعادة ،بينما وظف الثاني مصطلحات الإغارة والسرقة من هنا يتضح لنا أن الجاهليين انقسموا إلى اتجاهين فريق أمن بتداخل النصوص وأخر اعتبر ذلك سطوا على إنتاج الغير ،ولا نكاد نعثر على كتاب في البلاغة العربية أة النقد الأدبي يخلو من البحث في هذا الموضوع أو الإشارة إليه ،ذلك اننا نجد كل فرد من الدارسين قد تبنى مصطلحا معينا يختلف فيه عن غيره ويمكن أن نرصد هذه المصطلحات على النحو التالي :

أ-السرقات الأدبية: لقد إستترفت هذه القضية طاقات فكر وحبر العرب القدامى وغلبت على مصنفاتهم ،فأفردوا لها كتبا بأكملها ،تفاوت الطرح فيها من مصنف لأخر ،وتحدد الدلالة المعجمية للفظة السرقة في كونها ((أخذ الإنسان ما ليس له فأخذ من ظاهر فهو مختلس،

ومستلب ومنتهب وإن منع مما في يديه فهو غاصب)) **(1)**

والسرقة أن بعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتا شعريا ،أو شطر بيت أو صورة فنية أو حتى معنى ما.

كما أرتبط هذا المصطلح –السرقة الشعرية-في التراث العربي النقدي والبلاغي بدلالات أخلاقية تهجينية فتواضع النقاد العرب على الفتح في نسبة الشعر لغير قائله ،كما استهجنوا السرقة ووصفوها بأسوأ النعوت فهي:سرقة ،إنتهاب ،وإغارة ،وغضب ،ومسح ،ومسخ ونحل وانتحال.

إن المتأمل للنقد الأدبي عند العرب يجد النقاد الأوائل قد تنبهوا إلى ظاهرة السرقات الشعرية فتناولوها في مؤلفاتهم بالدراسة والتحليل ،فهاهو" البحتري " يسطواعلى معاني أستاذه وقد أسفر عن هذه الظاهرة عشرات الكتب المستقلة باسم السرقات الأدبية والشعرية أو الموازنات من ذلك الكتاب "سرقات البحتري عن إبي تمام "لإبن معتز" والكشف عن مساوئ المتنبي"للصاحب بن عباد""الموازنة بين الطائيين "للآمدي في حين آ ثر " بن قتيبة" استخدام مصطلح "الأخذ "بدلا من السرقة في مؤلفه "الشعر والشعراء"الذي أكد فيه أخذ ألمتقدمي فيما بينهم

كما يحيلنا "الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني إلى مصطلح آخر هو "السلخ " والذي عده من أقبح وجوه السرقة ونستدل على ذلك بسلخ "البحتري"من معاني قصيدة "علي بن جلية " التي يرثي فيها "حميد الطوسي "ومطلعها :

أنظر إلى العلياء كيف تضام(2)

---

(1):إبن منظور :لسان العرب ،مج10، ص155

(2):البحتري :الديوان(تق:حنا الفاخوري)مج2،دار صادر ،بيروت،(دت)،ص364

والثانية مطلعها :

بأي أسى تنثني الدموع الهوامل

وفي هذا السياق نجد "الآمدي"يتحدث عن شكل من أشكال السرقة ،وهو سرقات المعاني التي يرى أنها ليست من أكبر مساوئ الشعراء خاصة المتأخرين فيقول :وهذا باب ما برئ منه متقدم ولا متأخر**(1)**

ويقر الآمدي أثر البيئة في تلاقي معاني الشعراء وتقاربها في قوله: "غير منكر لشاعرين متناسين من أهل بلدين متقاربين أن يتلاقى في كثير من المعاني"**(2)**

وفي حديثنا عن النقاد الذين عنوا بهذه القضية نورد رأي "عبد العزيز الجرجاني" الذي يرى أن((السرق- أيدك الله-داء قديم وعيب عتيق ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستند من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه)) **(**3**)** ف"عبد العزيز الجرجاني" من

أكثر النقاد العرب اعتدالا في النظر إلى مسألة السرقات وقد سار على نهجه "عبد القاهر الجرجاني" فيما يتعلق بباب اتفاق المبدعين في الأغراض والمعاني ،وقد حصل في حديثه

---

(1):أبو الفرج الأصفهاني:الأغاني(تق:عبد السلام أحمد فراح)،دار الثقافة ،بيروت ،1960، ص310

(2):الآمدي:الموازنة بين الطائيين : (تق:السيد أحمد صقر)،دار المعارف، مصر،ط2 1972، ص376

(3): عبدالعزيز الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تق:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي) المكتبة العصرية،(دت)، ص214

1. آليـــــات الدراســـــة التنـــــاصيـــــــــة

1- أشكال التناص :

أ- التناص الضروري و الاختياري:

إن كل المهتمين باللغة، بمختلف أجناسهم و عصورهم يتفقون على أن هناك نوعين أساسين من التناص:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير الباحثين التناص فيها.
- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن ان نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص، على أننا نحن ننظر إلى الأمر في النسبية الثقافية، و نعني بهذا أنه إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس و الاحترام، و إذا لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنها تكون مجترة محافظة، و إذا كانت ثقافة متغيرة انتابتها تحولات تاريخية و اجتماعية عميقة، فإنها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية، و ما قلناه في الثقافة – بصفة عامة – نقوله على مستوى الأدباء و الشعراء فمنهم المتبع المقتدي المسالم، و منهم المعتدي الثائر ... على أن هذه الثنائية الضيقة يجب أن لا تحجب عن أعيننا الظواهر الأدبية المعقدة، فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين محاكتين. (1)

و مهما يكن، فإن هذا التقسيم الثنائي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى احدها على حصافة القارئ و معرفته و حدة انتباهه، كما أن الدارسين – ما عدا بعض الاتجاهات المثالية- يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه لا افتكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية و محتوياتها، و من تاريخه الشخصي أي من ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا، برهنــة على صحة هذه المسلمــة، فقد جدت دراسات لسانيـــة نفســانية في السنـــــوات الأخيرة

(1): محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 122 ، 123.

لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج و الفهم (1)، و يكفي أن نذكر منها:

- **نظرية الإطار ([Frame theory):** لـ" منسكي" و يقترح فيها أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لنتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا، و عملية الملائمة تتم بواسطة مقول جديد متعمد على إطار و مستقى منه، و الإطار تمثيل للمعرفة ثابت حول العالم. و بما أن أنواع المقول متعددة فإن البداية و ما تثيره من انتظار ناتج عن التجارب السابقة تعطي لكل نوع مجاله الخاص به، فلغرض الغزل مثلا إطاره و هو وصف الحبيبة (2).

- **نظرية المدونات (Scripts):** لقد وضعت هذه النظرية للكشف عن العلاقة بين المواقف و السلوك ، ثم طبقت على فهم النصوص ، و يمكن أن نتخذ أداة لتبيين آليات إنتاجها أيضا و خلاصتها أن بين المفاهيم علاقة تبعية و ترابط و لذلك تضاف بعض المفاهيم لتوضيح الخطاب و رفع إبهامه بناء على مبدأ الانتظار ، فمثلا إذا قلنا : سافرنا إلى الخارج ، فالسفر يقتضي الحصول على جواز بتأشيرة أو بدونها و عملة صعبة، و كل ضرورات السفر، فقولنا السابق اعتمد على تجارب المتلقي ، و لكن كان يمكن أن ينص على كل ما لم يذكر. فالتداعي يقوم بدور كبير في عملية الخطاب و إنتاجه . فقد يكمل ما لم يصرح به إليه ، و قد يكفيه المرسل مؤونة أعمال الذهن ، و كل منهما محكوم ، في تأويله و إنتاجه ، بمعرفته السابقة (3).

- **نظرية الحوار (Scenarios) :** و هي نظرية يقد بها انسجام الكلام و ترابطه، فذكر ذهابك الى المقهى أو كتابتك عليه يحتم عليك أن تتعرض للنادل و الكراسي ، و نوع المشروب الذي استهلكت و إذا لم تذكر كل العناصر فإن المتلقي يتماهى ليجعل خطابا ما ذا بنية ثقافية تمتلك مجموعة عناصر ثابتة أيضا، فالقصيــدة" الدهرية"

---

(1): محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، (إستراتيجيةالتناص) ، ص 123.

(2): المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3): المرجع نفسه ، ص 124.

مثلا نتحدث عنه في المقدمة ثم نستعرض أفعاله ثم نختم بتوقع و توجع (1)

إن هذه النظريات جميعها تشترك في أنها تغير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي انتاح الخطاب أو تلقيه ، و معنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في عمليتين معا ، و لكنها لا تستدعي الأحداث و التجارب السابقة كلها في تراكم و تتابع ، و إنما تعيد بناءها و تنظيمها و إبراز بعض العناصر منها و إخفاء أخرى تبعا لمقصودية المنتج و الملتقى (2)

ب - التناص في الشكل و المضمون :

إن النص هو شبكة من العلائق المتفاعلة على مستوى الشكل و على مستوى المضمون (المعنى و الدلالة) ، على اعتبار أن هذين المستويين هما الأساس في تشكيل بنية تناصية جديدة فالمبدع لا يكتفي باستخراج الرموز و الإشارات شكليا فقط ، بل يتعداها إلى الامتصاص و التحرير و إعطائها بعدا جديدا يكون الأساس في بنء النص متعال و من هنا يتم التناص على:

1- مستوى الشكل : إن الشكل هو المستوى الخارجي للغة ، و المقصود به مجموع العناصر التي تؤمن من إنتاج النسيج اللغوي للقصيدة ، و هذه العناصر منها ما هو تكراري (الأفعال ، القوانين اللغوية و النحوية و الشكل القصيدة و تركيب الجمل و الضمائر .....) و يلعب الشكل دورا أساسيا في إنتاج النص (3)، إذ يرى " محمد مفتاح " بأن " الشكل هو المتحكم في التناص و الموجه إليه " (4)

---

(1): محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 124

(2): نفسه ، الصفحة نفسها

(3): موى لعور : البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد – ادونيس دراسة سميانية – مطبعة مزوار ، ط1 ، ص61

(4): محمد مفتاح : تحليل الخطاب (استراتيجية التناص) ، ص 130

فشكل الشعر غير شكل القصة و غير شكل الرواية ، كما أن الشعر العمودي يختلف عن الشعر الحر ، و لعل هذا الأخير لم يخرج تماما عن الشكل القديم للشعر بل امتص مجموعة الوسائل الشكلية المكونة للشعر العمودي و أبدع من خلالها نسيجا لغويا جديدا يدخل في علاقة تناصية مع الشعر العمودي ، كما نجد أن الصيغة التناصية تبحث في تعدد المعنى ، و تعدد المركبات اللفظية التي تتقلب على امتداد نسيج النص الأدبي و بالتالي التلاعب بأصوات الكلمة من خلال تقليب الأصوات (1)، و هذا التلاعب يكون عن طريق الأنا كرام (الجناس بالقلب و التصحيف) ، و قد يكون هذا التقليب عن طريق البارا كرام (الكلمة – المحور)(2) ، كقولنا : حجر ، جحر ، جرح ، فهذه الألفاظ الثلاثة متداخلة و متشابهة من حيث الحروف و بالتالي تدخل في تناص بينما من تطابق في الحروف ، و تباين في المعنى فكلمة "حجر"تناص مع "جرح" و" جحر" ، و لكن دلالة كل منها تختلف عن الأخرى

2- مستوى المضمون : إلى جانب مسألة التناص الشكلي يمكن إضافة "التناص الضمني " القائم على لعبة المواضع الثقافية التي تشكل نقاطا معرفية مهمة في مجتمع معين ، و في فترة تاريخية أي أن التناص الضمني يتم على مستوى بنية النص ، فالمضمون هو محور العمل الأدبي القائم على الصور الفنية الناتجة عن التخيل ، من خلال المجاز القائم على مبدأ الانزياح اللغوي كالتشبيه و الاستعارة ، إضافة إلى الصور الفكرية المتعلقة بالثقافة ، و الميثولوجيا و التاريخ و الدين .....

و ترى المدرسة الشكلية أن : الشكل الداخلي يعني الصورة الفنية الصغرى التي تعتمد تكوينات المجاز و الاستعارة و التشبيه و الكناية كما عين الصورة الكبرى التي تمثل في صورة الشخصيات و نماط الطبائع و ما بينهما من صلات تبادلية و تقوم هذه الصور الفنية بدور النظام التحتي الذي تنتشر منه الدلالة و يمكن بواسطتها إبداع النسيج اللغوي

---

(1): محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص 62

(2): نفسه ، ص125

الذي يشكل الجانب الشكلي (1).

ج- التناص الداخلي و الخارجي:

1- التناص الداخلي: و هو الذي يكشف لنا علاقة نصوص الشاعر و المخزون الثقافي الذي ينتمي إليه، و يشكل هويته انطلاقا من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف و التاريخ الإسلامي و الثقافة الشعبية ، وصولا إلى نصوص الشعراء المعاصرين له، و بخاصة إذا كان هؤلاء << قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية نصية مشتركة >>(2)، و مثال ذلك شعراء الثورة الجزائرية أمثال: مفدي زكريا، محمد العيد آل خليفة، أحمد سحنون، و كذلك شعراء السجون و المعتقلات الجزائرية الذين كانوا في سجون واحدة، يحملون بنيو موحدة المنهل و المصدر، لدرجة أنهم يتفقون حتى في الأوزان، فدراسة هذا النوع من التناص يميط اللثام عن الملامح الأصلية لثقافة الشاعر، و تبين دور نصوصه في إضاءة الواقع الاجتماعي و الثقافي، و مدى تعدد الخطاب الأدبي و تلونه، أو أحاديثه، و تكراره لدى جميع الشعراء و أسباب ذلك.

2- التناص الخارجي (المفتوح): هو تداخل النصوص التي يمتلئ بها العالم، و لا يرتبط بدراسة علاقة النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين من النصوص بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم(3)، فيتفتح على عالم الأساطير ، (كملحمة قلقامش) التي تشكل بدورها أرضية خصبة للإبداع الغربي المعاصر، و مثال ذلك الحضور الأسطوري عند شعراء السبعينيات و الثمانينات (عبد العال رزاقي، عبد الله حمادي، سليمان جوادي...) و تناصهم مع الشعر الغربي قديمه و جديده. و لا يمكن التعرف على أنواع التناص عند الشاعر و تحديدها بدقة إلا إذا أدركنا الإستراتيجية التي يتكئ عليها في بناء نصه و كيفية توظيفه للنصوص الأخرى سلبا و إيجابا ، اختلافا و ائتلافا.

---

(1): موسى لعور، البنيات التناصية ، في شعر علي أحمد يعيد – أدونيس دراسة سينمائية - ، ص 63.

(2): حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 1998 ، ص 45 ، 46.

(3): المرجع نفسه ، ص 46.

2-آلـــيـــات التـــنـــاص :

يطالعنا "محمد مفتاح" بقراءة متميزة لمفهوم التناص و الحوارية فقد انطلق من مسلمة تفيد أن مسألة الحوار لا تسلم منه "اليد الأولى" و لا "نص الدرجة الأولى" و لا "الدرجة الثانية" فلا اختراع كلي و لا ابتداع كلي (1) و بناء على ذلك، فإن <<الشاعر ليس إلا معيدا لا نتاج سابق في حدود الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره و إذا أثبت هذا، فما هي آليات الفنية التي تتحكم في كل عملية حوارية، و ما هي آليات التناص التي تسمح للشاعر أن يتفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني السابق عليه؟ للإجابة على هذين السؤالين اتخذ "محمد مفتاح" من التداعي بقسميه التراكمي و التقابلي آلية من آليات التناص التي تتحكم في كل التناصية (2)، و قد فصله إلى:

أ- **التخطيط:** الذي يحصل بأشكاله مختلفة ، أهمها:

1-الأنا غرام : (الجناس بالقلب و التصفيح) ، **البراغرام** (الكلمة - المحور) ، فالقلب مثل : قول – لوق، و عسل – لسع ، و التصحيف مثل : نخل-نحل، و عثرة-عترة، و الزهر-السهر...، و أما الكلمة المحور: فقد تكون أصواتها مشتقة طوال النص مكونة تراكمها يثير انتباه القارئ الحصيف ، و قد تكون غائبة تماما من النص و لكنه يبني عليه و قد تكون حاضرة فيه مثلما نجده في قصيدة ابن عبدون و هي الدهر ... على أن هذه الآلية ظنية و تخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها بعكس ما يلي:

2-الشـــــرح: غنه أساس كل خطاب، و خصوصا الشعر ، فالشاعر قد يلجأ إلى و سائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة و قد يستعير قولا معروفا يجعله

---

(1):محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص24.

(2): المرجع نفسه ، ص 25 ، 24.

في الأول أو في الوسط أو في لأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة ، و هكذا فأن بيت:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح و الصور

و هو النواة المعنوية الأساسية ، و كل ما تلاه شرح و توضيح له.

3-الاستعارة : بأنواعها المختلفة من مشرحة و مجردة و مطلقة ، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب و لا سيما الشعر بما تثبته في الجمادات من الحياة و تشخيص ، و هكذا فإننا نجد في بداية القصيدة تنقل المجرد (الدهر) إلى المحسوس (الليث) فقد كان في إمكان الشاعر أن يقول : الدهر مؤذ ، و يكون قوله هذا موجزا موفيا بالمقصود و لكنه ابى إلا أن يقول " عن نومه بين ناب الليث و الظفر " و صنيعه هذا أدى إلى هذا يحتل التعبير الإستعاري حيزا مكانيا و زمنيا طويلا . (1)

4 – التكرار : يكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ ، متجليا في التراكم او في التباين قد لاحظنا هذا التكرار بصفة خاصة في القسم الثاني متجليا في صيغة الماضي ، و في القسم الأخير واضحا في تراكيب متماثلة . (2)

5 – الشكل الدرامي : إن جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام) وتكرار صيغ الأفعال و كل هذا أدى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا و زمانيا . (3)

6 – إيقونة الكتابة : وهي التحصيل الحاصل للآليات السابقة لها ، أي إيقونة الكتابة هي علاقة المشابهة مع " واقع " العالم الخارجي ، و على هذا الأساس فان تحاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها ، و ارتباط المقولات

---

(1):محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 126.
(2): المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه ، ص 127.

النحوية يبعضها أو إشباع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالتها في الخطاب الشعري اعتبار المفهوم الأيقونة .

إن ما ذكر من آليات هي أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة ، و كيفما كانت مقصديه الشاعر فإذا قصد إلى الاقتداء فانه يمطط مادحا و إذا توخي السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها.(1)

ب – الإيجاز : إن قصر عملية التناص على التمطيط من الأمور الخاطئة لأنه قد تكون هناك عملية أخرى تدعى بالإيجاز ، و هي تعتمد على التركيز و الاختصار و تدعى " الإحالة المحضة " كما تحتاج إلى شرح و توضيح لكي يدركا المتلقي العادي و لذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي هذه الإحالات إذا لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة و الحسن ، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة و القبح ، و لكن مقابلة بالإيجاز يصبح غير ذات موضوع و خصوصا إذا استحضرت مسلمة " الشعر تراكم " إذا وازنت ببعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فانه لا يكاد يرى فرق كبير . (2)

و خلاصة القول إن هذه الآليات تبقى صعبة التحديد و تتسم باللانهائية و عدم الثبات و النص الأدبي في تنويعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات كما إن التأويل مسئول عن اكتشافها لان هذه الأخير أصل نشأته و صيرورته و جرائه يرجع إلى مقولتين :

أولهما : غرابة المعنى عن القيم السائدة ، القيم الثقافية و السياسية و الفكرية .

ثانيهما : بث قيم جديدة و تأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى الألفة و دس الغرابة في الألفة .

---

(1):محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص 127.
(2) المرجع نفسه ، ص 128، 129.

3 – مـظـاهـر الـتـنـاص :

أ – النص الغائب : لعل ابرز دليل على تمظهر التناص من خلال النصوص الغائبة هو ما أورده " صبري حافظ " في مقاله : التناص و إشارات العمل الأدبي " و مفاده انه اطلع على الكثير من كتب النقد القديمة و الحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل و الدراسة ، و حينما وقع في يده كتاب " فن الشعر " لـ " أرسطو " انكب على قراءته ، فلم يجد فيه أفكار جديدة تستدعي انتباهه و السبب هو إن هذه الأفكار الواردة في الكتاب قد ذابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا ، فقال عن ذلك : <<و قد أدهشني هذه الظاهرة وقتها ، و لم اعرف ساعتها أنني كنت أعيش احد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن ادري . فقد كان كتاب " أرسطو " العظيم بمثابة " النص الغائب " بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها ، و تفاعلت معها و حاورتها و تأثرت بها .

و النص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية و أصبح من المستحيل استنفاذه منها او فصله عنها أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أول حمتها لان رآه و أحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية،وبالتالي فهي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات>>.(1)

فهذا الباحث انكشف له التناص النقدي من خلال اطلاعه على النص الغائب ، و نتيجة مجهوده القرائي استطاع وعي تسلله المراوغ الى النصوص الحاضرة .

ب – السياق : إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها " التناص " للقارئ ، ولا تكون هذه القراءة كذلك ، إلا إذا كانت منطلقة منه ، لان النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي ، و هذا السياق قد يكون عالم الأساطير ، أو حضارة أو تاريخيا أو...وهو ما يمكن تسميتـــــــــــه بالمرجعيـــــــة التي تفرض وجودهـــا داخل النص و التي تمثل "السياق الذهني " بالنسبة للقـــــــارئ،

---

(1): صبري حافظ ، التناص و إشارات العمل الأدبي ، ص 79.

أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة (1) فالنص المتداخل بحاجة إلى القارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع ،ينطلق منه في دراساته التناصية للنصوص ، و من ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة و القابعة خلف " التناص " و هذا السياق الشمولي هو ما قصده " جيرار جنيت " عندما صرح قائلا : فموضوع العربية ..... ليس النص و إنما جامع النص (2) ، غير إن الجامع النص هذا على حد تعبير احد الباحثين المعاصرين غيرة جمالية تفوق غيرة كل بنات حواء ، فهو لا يسلم قياده إلا المخلص له الذي يدرك قيمته ، إن هذا النص شبيه بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية ، يريد ان يمتطيها فتلقي به أرضا من على صهوتها . (3)

ج – المتلقي : يعتبر المتلقي عنصرا هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص ، و ذلك بالتعويل على ذاكرته ، أو بناء على ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر على شكل " تضمين " ، حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة أو مثلا و يوظفه داخل خطابه أو على شكل " تلميح " أو " إشارة " أو إحالة على نصوص أخرى سابقة أو متزامنة ، و المتلقي المقصود هنا هو : الذي يمتلك ذائقة جمالية و مرجعية ثقافية واسعة تأهله للدخول في عالم التناص ، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها ، فهو العنصر الحاسم في الكشف عن التناص و في غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة و كأنها إبداع مثالي أو وحي يوحى على صفوة من البشر و إذا التقى الشاعر المبدع و القارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية فان هذا : يجعلنا نرى في النص كتابة و قراءة معا أو قراءة و تجربة في إن واحد . (4)

فالنص الأدبي في رأي " سعيد يقطين " : يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى ، تتعد فيها النصوص و تتقاطع و تتداخل و تتعارض ، و عـــــــلاقة النـــــــص بهذه البنيـة النصية الكبرى هي علاقة صراعية ، أو لنقل جدلية تقوم على

---

(1): سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، ص 34.
(2): جيرار جينت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، ط2 ، 1986 ، ص 94.
(3): عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحة ، ص 79.

(4): جمال مباركي ، التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 151 ، 152.

أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم و البناء . (1) فلم يعد المتلقي تلك الذات السلبية التي أطلق عليها المرسل إليه سلفا أو مفعولا به وقع عليه فعل الكتابة فقط بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص .

د – شهادة المبدع : يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة الشاعر الذي يشير أو يصرح بمرجعية الفكرية و الإنشائية ، فيعلن الثقافات التيارات و النصوص التي يعب من معينها ، ذلك أن للمدعين قناعات فكرية معينة و رؤى متضاربة للكون و الإنسان و الحياة ، غير أن الباحث لا يجب أن يعول كثيرا على هذه الشهادة ، خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي الخلفي الذي يكون المؤلف فيه غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصه المكتوب ، و على غرار هذا فتحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر لا يقوم به إلا القارئ يتجشم أعباء البحث عن الجمال يترفع عن المظاهر السطحية للتعبير ، جوهر الحقائق العميقة ، قارئ <<ليس مجرد متلق ، و لكنه يمثل حصيلة ثقافية و اجتماعية و نفسية، تتلاقى مع كاتبها هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي ، و النص هو المتلقي لهاتين الثقافتين >>.(2).

و من هنا يمكن للقارئ الحاذق التمييز بين مستويين للنص الغائب داخل النص الحاضر هما :

1- النص الظاهر : (Texte phono)

2- النص المولد : (Texte queo)

فالأول : هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في الملفوظ المادي و هو مجال اللغة التواصلية و يبدوا هذا على مستوى البنية السطحية للنص.

الثاني : يتعلق بمجال البنية العميقة للنص ، حيث تبدوا النصوص الغائبة في حالة تهيج و ذوبان قابعة داخل الصمت الوهمي للنص الحاضر ، و في هذه الحالة يكون التناص مؤشرا على الطريقة التي بواسطتها يقرأ المبدع

---

(1): سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، ص 34.

(2): عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحة ، ص 79.

النصوص السابقة و المعاصرة حيث يتداخل مع الرموز و الأساطير و التاريخ و شتى أنواع النصوص و من ثمة قد يلتحم بهذه النصوص و يتعلق بها في تهادن و قد يتصارع معها ليبطل مفعولها (1).

(1): صالح مفقودة ، التناص في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، جريدة الخبر ، ع 2201 ، (22 فيفري 1988) ص 21.

4- مستويات التناص :

التناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها ، لان كتاب لا يتسلون في قراءتهم لما تجمع لهم من نصوص حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعهم تبعا للكفاءة الفنية في قراءة هذه النصوص و من ثم << فان النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلا ترابطه اللغوية ، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى ، فيدمجها في أصله و يضغطها بين ثنايا الصوائت و الصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة >>(1). لذلك فان قراءة النصوص الغائبة و إعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع النصوص لان كتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في نسق النص (2).

و سنقف عند علمين من إعلام النقد لمعاصر حددا مستويات التناص هما : "جوليا كرستيفا" في النقد الغربي و "محمد بنيس" في النقد العربي.

أ-مستويات التناص عند جوليا كرستيفا : يبدوا أن "جوليا كرستيفا" هي صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تساعدنا على ضبط القراءة الصحيحة و من ثم تجنبنا إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص ، و قد حصرتها "جوليا كرستيفا" في ثلاث أنماط هي :

1-النفي الكلي : في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا دلاليا ، و يكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة ، و هنا لا بد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة و يعيدها إلى منابعها الأصلية و توضح لنا "كرستيفا" ذلك بمثال من قول "باسكال" :<< و أنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا ، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي يلقنني درسا بالقدر... يلقني إياه ضعفي المنسي ، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي >>(3)، و هذا النص يحاوره "لوتريامون" و يلقب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو مستترا خفيا داخل خطابه يقول "لوتريامون":

---

(1) : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 252.

(2) :المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) :جوليا كرستيفا ، علن النص ، ص78.

<< حين أكتب خواطري فإنها لا تنقلب مني ، هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهو عنها طوال الوقت ، فأنا أتعلم بمقدار ما يحيه لي فكري المقيد ، و لا أتوق إلا إلى معروفة تناقض روحي مع العدم>>.(1).

2- النمط المتوازي: هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين" و "الاقتباس" المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة ، حيث يظل فيه المعني المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة إلى التشكيل الخارجي، و تضرب لذلك مثالا من مقطع نصي ""للأشفوكو" يقول فيه:<< إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصداقنا>>.(2)

3- النفي الجزئي : و فيه يأخذ الكاتب / الشاعر البنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه ، مع نفسي بعض الأجزاء منه ، مثال ذلك قول "باسكال" :<< حين نضيع حياتنا فقط نتحدث عن ذلك>> هذا القول نجد مثيلا له تقريبا في قول "لوتريامون":<<نحن نضيع حياتنا ببهجة ، المهم أن لا نتحدث عن ذلك قط>>.(3)

ب-مستويات التناص عند محمد بنيس : أن "محمد بنيس" في النقد المعاصر فيحدد للتداخل النصي تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب، ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين :<< و هذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب ، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الائبة (4). و يتراوح هذا الانسجام بين طرائق ثلاث هي: التناص ألاجتراري ، التناص الامتصاصي ، و التناص ألاجتراري ، التناص الامتصاصي ، و التناص الحواري.

---

(1) :جوليا كرستيفا ، علن النص ، ص78.

(2) : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.

1- **التناص الاجتراري**: و فيه يعيد الشاعر كتابة النص الغـــائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه ، وقـــــد ساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط ، حيث تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج و روح الإبداع ، و بذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العاملة للنص كحركة و صيرورة و كانت النتيجة أن أصبح الغائب نموذجا جامدا ، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له (1).

2- التناص الامتصاصي : و هو خطورة متقدمة في التشكيل الفني ، إذا يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته و وعيه بحقيقة الغائب شكلا و مضمونا ، و هذا يمثل : << مرحلة أعلى قراءة النص الغائب ، و هو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص و قداسته ، فيتعامل و إياه كحركة و تحول لا ينفيان الأصل (2)، و هذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) بسهم في الاستمرار النص كجوهر قابل للتجدد و معنى هذا أن التناص لا يجمد النص الغائب و لا ينقده ، و بذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ، ويحيا بدل أن يموت.

و التناص الامتصاصي كما يرى "محمد بنيس" هو : << قبولسابق للنص الغائب ، و تقديسي و إعادة كتبة لا تمس جوهره ... ينطلق فيه الشاعر عن قناعة راسخة ، و هي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار ... هو مهادنة للنص و الدفاع عنه و تحقيق صيرورته التاريخية>>(3) مما يجعل النص الغائب يستمر في الحياة و التفاعل مع النصوص الأخرى

3- التناص الحواري: تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي (الغائب) حيث يفجر فيه الشاعر مكبوتة و نواته ، و يعيد كتابته علـــى النحـــــو الجديـــد وفـــق كفـــاءة فنيـــة عاليـــة و هذا النـــــوع من التعامـــل مع النصوص

---

(1): محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.
(2): المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(3): المرجع نفسه ، ص 277.

الغائبة لا يقوم إلا شاعر مقتدر ، ذلك لأن التناص الحواري <<هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب ، الـذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبـة تحطـم مظاهـرة الاستـلاب ، مهما كان نوعه و شكله و حجمـه ، لا مجال لتقديس كل النصوص مـع الحـوار ، فالشاعـر أو الكـاتب لا يتأمل هذا النص و إنما بغيره ... و بذلك يكـون الحوار قراءة نقدية عمليـة (1) فالتناص الحواري لا يقف عند حدود.

(1): محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.

5- تقنيـات الـتـنـاص :

و نقصد بها كيفية تناص نص مـع النصـوص أخــرى بوعي أو دون وعـــي عـن طــريق الإضافة أو الإشباع بعـــد تفجير النص الأصلي لإنتاج النص الجديد، و كيفية استخدام فنيات التناص للاستفادة من النصوص المتناصة مع النص الجديد ليكون مستقلا عنه ، معتمدا على إلغاء الحدود بين النص و النصوص أو الواقع أو الشخصيات التي يضمها الشاعر نصه الجديد ، حيث تأتي هذه النصوص موظفة و مذابة في النص فتفتح آفاق أخرى دينية و أسطورية و أدبية و تاريخية مما يجعل النص متلقي لأكثر من زمن و أكثر من حدث و أكثر من دلالة ، فيصبح النص غنيا حافلا بالدلالات و يمكن رصد بعض هذه التقنيات فيما يلي :

أ-**تناص التآلف :** و هو اتفاق الموقفين ، موقف صاحب النص السابق ، و صاحب النص اللاحق ، وتكافؤ العنصر التراثي و العنصر الحداثي – تقريبا – كما يذهب إلى ذلك "علي عشري" في قوله :<< إن عملية استخدام الشخصية التراثية و التعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام و المتكافئ بين ما هو تراثي و ما هو معاصر ، فإذا ما طغى احد طرفي المعادلة على الآخر اختل البناء الفني >>(1) أو في محاولة التوفيق بين ما هو تراثي و ما هو حديث في النص الأدبي عند توظيف الشخصيات و المواقف التراثية ، و مثاله قصيدة " بكاء بين يدي زرقاء اليمامة "لــ" أمل دنقل" ، الذي استدعى شخصيات تراثية ليعبر عن نكبة العرب سنة 1997 لتشابه الموقفين و تشابه نبوءة شخصيات التاريخية بنبوءة الشاعر قبل وبعد النكسة.(2)

و تناص التآلف الذي تتفق فيه دلالات النص السابق مع دلالات النص اللاحق يراعي فيه – أيضا – الفروق الجمالية بين الخطاب الشعري و الخطاب التاريخي ، و كذالك درجة المحاكاة و انتخاب الحوادث ، و لذا كان النص الحديث المتناص عبارة عن إعادة صنع المعني.(3)

---

(1): علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الجزائري المعاصر ، الشركة العامة للنشر و التوزيع،طرابلس ط1978،1، ص 365.

(2): أحمد مجاد ، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات الشعرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،1998،ص359، 360.

(3): المرجع نفسه ، ص 390.

ب- **تناص التخالف :** و هو تجريد "التراثي" من دلالاته و إعطائه دلالات معاصرة ، كاستدعاء الشخصية التاريخية استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية أو تحويل النموذج التاريخي "المثال" إلى نموذج للهزيمة ، و مثاله قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"لـ" أمل نقل" الذي اتخذ من قصة زواج الأميرة "قطر الندى" بنت"خمارويه" من " المعتضد العباسي (250هـ . 283هـ) " نموذجا للتناص حيث حول الشاعر حكاية الأميرة من أعلى نموذج للفرح إلى أعلى نموذج من الحزن.(1)

فتناص التخالف تكون مرجعية تاريخية أو تراثية و لكن بتحويل دلالات هذه المرجعية التاريخية إلى عكسها أو الأخذ بجزء منها فقط، و إهمال الباقي ، مما يؤدي إلى إنتاج نص جديد في أبعاده الموضوعية و الفنية، ولقد لجأ إليه الأدباء إما لوطنيتهم في العصر الحديث، و إما لقطع العلاقات و الأواصر بين التراث السابق و إبداعات الأجيال الحديثة ، لتأسيس "تناص حداثي" ، و لعل هذه التقنية يمكن العثور عليها لدى المبدعين المجددين و الثوار عبر الزمن التاريخي للأدب بصفة عامة.

ج- تناص التداخل : و هو اقتران نص لاحق لنص سابق دون المزج بينهما ، أو ما يسميه البعض التناص الشقي أو التحول أو الخروج من أسر العروض كما يقول المتصوفة و هو الإحاطة ببنية القصيدة بكسر إيقاعها الداخلي و مسيقاها ، تشتت الرؤيا يحث يأتي الشاعر ببيت شعري على وزن قصيدته لشاعر آخر ، ويكون البيت في منتصف القصيدة ، أو تحويل البحر مع الحفاظ على الروي و القافية و من هذا ما فعله "أحمد الشهاوي" الذي قطع سياق نصه الخاص و إيقاعه الشعري و شق قصيدة من منتصفها ، و وضع بقلبها من شعر "رابعة العدوية" و بذلك قام بعمل اقتران بين نصه و نص رابعة العدوية.(2) و هذه التقنية الفنية يلجأ

---

(1): ينظر : عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر ، التناص مع الشعر العربي ، مجلة الوحدة ، ع83/82، يوليو ، ص22.

(2):ينظر : حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص34

إليها الشاعر أو الوشاح لسكر روتين العروض ، و إضفاء لون من ألوان الدهشة و الحركة على نصه.

د- تناص الانحراف: و نقصد به الكتابة بالنص الخلفية ، بنمط النص السابق أو ما يسميه "كمال أبوديب"

بـ "شعرية الفجوة" أي اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، و نظام فني و فكري جديد مما يكسب النص الجديد قيمة ثقافية و شحنة شعرية جديدة ، و هذه التقنية مشهورة في الشعر العربي باسم "المعارضات" و كذلك "النقائض" و ليست نوع من السرقات الأدبية لأنها عبارة عن إعادة قراءة للنص القديم بفكر حديث و بدلالات جديدة ، أو هو حوار جدلي يترتب عنه وضع جديد للنصين القديم و الحديث معا (1)

هـ- التناص الجزئي : و هو قصدي يهدف الأديب من خلاله استدعاء شخصية نص سابق أو عنوانه أو دلالته، أو بناء النص السابق بعد تحويره أو تمثل لغته و أسلوبه(2) بحيث لا يمكن للمتلقي أن يعثر على هذا التناص إلا بعد قراءة جديدة، و تأويل موسوعي للنص اللاحق ، لأن النص الجديد ، نص بمعان بعيدة كل البعد عن النص السابق ، و مثاله ما نجده عند " عبد الكريم عقون " " يا شعر" إذ يتكئ على استدعاء الفواصل القرآنية في سورة مريم لتكون قافية لقصيدته الرومانتيكية استجابة لمخزونه القرآني و لأبنية الوعي التاريخي الاجتماعي.

فهذه التقنيات مجتمعة تشكل خلفية الأديب و كيفية توظيفه لها سلبا و إيجابا و اختلافا و اتفاقا.

---

(1): صلاح فضل ، شفرات النص ، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، مصر ، ط5، 1995، ص117، 119.

(2): ينظر: جوليا كرستيفا ، علم النص ، ص 78.

6- وظائـف التنــاص :

إن الوظيفة الأساسية للتناص تتمثل في لجوء الكاتب إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه و المتزامنة معه و امتصاصها و إدماجها في نصوصه و إدماج هذا الموروث الثقافي و إعادة صياغته إنما هو إحياء و وعي به يكون هذا الإيحاء بالترميز و الإشارة ، و يمكننا تحديد وظائف التناص كما يلي:

1- **الوظيفة الجمالية:** تعتبر عملية التناص من الوسائـــل الفنيـــة الـــتي يوظفهـــا الشاعـــــر ليبعث تراثـــه الحضـــاري من جديد و إغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية التي تحدث في نفس القارئ و عليه فإن جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند إليها التناص و فيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي في صميم الأدب ، و تنحصر أهم الجوانب فيما يلي :

أ- **الإحالـــــــــــة :** و هـــــي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموعة الخبرات و المعارف التي تعمـــــل على تشكيل النص و فعل التلقي وهذا المرجع قد يكون إنسانا ، مجتمعا تاريخيا ثقافة و للنص امتداده العميق داخل السياقات الخارجية و هذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان" إن الهدف من الشعر يتفق مع مطلب الثقافة ، لأن هذه الثقافة أساس الاتصال و التقدم و يستطيع القارئ أن يكشف على التناص من خلال إشارته إلى الجنس التعبيري الذي يشير إليه النص ، و القارئ حالة تلقيه النص الشعري يقوم بعملية رد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها النص ، فالإحالة إذا يحددها الكاتب أولا ثم القارئ ثانيا.(1)

ب- **الاختصـــار :** و هو من أهم وظائف التناص ، فالشاعر قد يلخص حين سرده الأحداث الماضية فهو قد يذكر أحداثا أو نماذجا أو حضارات أو نصوصا... و هو في ذلك ينتقي و ينفي و يظهر و يضمر و يذكر و يحذف ، فهو لا يقوم باجترارها كما هي(2).

---

(1): محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص131.

(2): المرجع نفسه ، ص 132.

ج- استخلاص العبـرة : و يقد بها أن الأديب يحاول الاستفادة من تجارب سابقة، أي إخلاص استيعابه لنص من هذه النصوص و هي تأخذ عدة أشكال منها :

- مجرد موقف لاستخلاص العبرة.
- و هذا ما نجده في معارضات رواد النهضة الذين استقوا معانيهم من جواهر الأدب حيث استخلصـــــوا العبـــــرة من تجاربهم الحياتية.
- تصفية حساب و دعوة لاستخلاص العبرة.(1)

ح-إنتاج الدلالـــــــــــــة الجديدة : يقوم التناص بوظيفة إنتاج دلالات و ايحاءات جديدة على أنه أساسي لعملية ابداعية لإنتاج نص جديد ، هذا الأخير الذي يقوم على أنقاض النص الغائب ، فالمبدع عندما يلجأ إلى الحوار مع النصوص الأخرى لا ليعيد كتابتها على نحو صامت و إنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحا على نحو صامت و إنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء، فيعيد للنص القديم حيويته و صيرورته من جديد ، و بالتالي تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر.(2)

2- **الوظيفة التعبيـــــــــرية :** يقوم التناص باعتباره الأساس الإبداعي بوظيفة تعبيرية فيظل النص مفتوحا على بقية النصوص ، و هذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات و أصوات متداخلة من طريق الكلام في إطار اجتماعي، يستند عليه النص ، و هنا تظهر وظيفة القاص الشاعر التي تكمن في استقطاب تلك المعارف و توظيفها ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو بالإيجاب ، و بهذا تتجلى لنا صورة النص القديم في قالب جديد يعيد بواسطتها حيوية و سيرورته بطرقة جديدة.(3)

و من هنـــا يمكـــن لنا نستنتـــج أن الوظيفـــــة التعبيريـــة للتناص تتطلب مـــن القاص / الشاعر أن يوظـــف دلالات

---

(1): ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 132.
(2): المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
(3): المرجع نفسه ، ص 132 ، 133.

النص الغائب ليعبر بها عما يجري في الواقع ، و هذه الوظيفة تعد من الوظائف الفعالة للتناص حيث يقوم الشاعر باستحضار كل ما تختزنه الذات و ذلك من أجل إثراء الموضوع و إعطاءه دلالات و إيحاءات و هذا ما يسمى: "بالمعنى الإيحائي" و يدخل هذا الإطار في الوظيفة الجمالية للنص و هذا مـــا أطلق عليـــه الباحث "ديبوجراند" اسم "إيحاء النص" و يعرفه :<< بأنه الطريق الذي يستعمل بها و يحيل بها إلى نصوص معروفة>>.(1)

و نلخص إلى وظائف التناص بالشكل الجمالي الذي تلحقه اللغة عندما تعطي لها دلالات جديدة ، و في الإحالة على السياق الذي يعد المرجعية التناصية، كما يتلخص في اختصار النصوص إلى مدلولات معرفية تحيل القارئ على التراث ، بالإضافة إلى أن التناص دور رمزي يكمن في تنصيص التجارب الإنسانية و اعتباره عبرا في حياة الإنسان و له وظيفة على مستوى التعبيري و الانفعالي العاطفي ، فالكاتب يختار نصوصه المتداخلة وفق حالته النفسية التي يعيشها.

(1): حازم القرطاجي ، منهاج البلغاء ، و سراج الأدباء ، المكتبة العصرية ، بيروت، دط ، ص 1966 ، ص 128.

üDƒƨł ɣqǐTƽ

: ýĂIŏ Dižɳơ!ƒ Iƨŏʒ Ţ!ƒ łŻĂƆIdž!ƒ NJkǴNj Ŏ5

. IDƨdžƒ ƨ] LJŻ K!CǴ]k Gdž! Ă

.. ǐ þŭhu LJdž

.... ! GnjTp YƨĂk LJŏƨPŮƒ ǏǐŻ

Ü Ŏ! ýŏp

[1] !!! GnjLjŏþ Gnj! Ă Dž‡Ljŏþ Dž‡!

Ů Ă Ü LJĂþhuzk Gdž þhuZD Ů Ü LJĂƨ5Ǵ‡!ƒ GnjŏD Gŏ ýp >> Ǐ!Ǵzk NJ!Ăp yƆž t GLjkhu ƒRNj Ă

ǨŎ! Ă Dž‡Ljŏþ Dž‡! þhuZD Gdž LJĂþhǴZ DžkLjD Ů Ă Ü DžkþhuZ Gdž þhǴZ GLjD Ů Ă Ü þhuZD Gdž LJĂþhǴZ DžkLjD

.(6-1) ƨƚĂ‡!ƒ IƨĂ] <<LJŏþ

ll!Ʀ Ă Džŭ]!ƒ Ǐ‡ƨD Ă KƒĂǏŢ!ƒ ýưƽD NJŏǏZ þdžơdž GLjþŏ] ǏǏŻ łŏŮƒ NJkǴNj K!ƨLj þl!

ýƨLjƒ Gdžhu ƒĂLjdžđŏ Ă Ü Džŭ]!ƒ Ă lŭŢ!ƒ NJŏǏZ ýĂ]ƨ!ƒ ǏǏŻ ţ ŏƨp LJGŏʒƆ Ă ƨƽ‡ þkTƒ LJŏơ

Ă DžnjLjdž ý‡5 ǐƨǴhuɳÚƒ ƨdžŪǴhu Σŏ! Džŭ]Ůƒ Ŏ5 ýĂPþ!ƒ LJGhu Džnj! þ‡Ƌ5 NJhuƨ ŎơĂ LJdž NJŏǏZ

Ŏ]ŏǏƐĂ ƦPD þp Ă ll!Ʀ NJǏ5 ƨhu‡k]ƒ Ă ǏhD LJdž Ă NJhu GhuơƨdžƽƽD Džŭ]Ůƒ ƽǴLjkZƒ þƒƨD LJdžƽ NJkhuƐƨ

ljRNj Ŏ5 ăDƨ þp Ă Ü GnjLjŏþ Gnj! Ă Dž‡Ljŏþ Dž‡! ýĂIŏ ǐƦ!ƒ ƨŏPŪƒ yƆIdž!ƒ łdžŏƨ‡!ƒ łŏŮƒ ljRNj LJdž

Ă DžŏIǏ! ýŭơLjƒ Ă þǴ]5 Ă łLjk5 LJdž þŭhu!ƒ ýǴơ NJŏ!ǫ KǏŢĂ Gdž ýĂơ ljƨǴ‡5D Y]GLjŏ Gdž łŏŮƒ

. ƽŭPŪƒ

---

[1] . 68 f ƨǴŏƆ!ƒ ƨƽzɳ łhŏƨʒk

þƑTY'a hUYNjU'ŠDŽ

Gnjõ5 ýĂIŏ Ă "2Gõ0!ƒ 2Šzŋłhŏ2ʒk " LJƒĂŏþ Gnjdžư Ők!ƒ I2o'!ƒ þƑGTI!ƒ LJdž GưŏD ŎNj

:

2lP Ŏ5! 2GŋTŪƒ LJD

. Y2Gư!ƒ 2Rŋ!Ghu LJdžc LJdž Ůǫ

… ŠGdžZŪƒ Ŏ5

[1].....2u'PŪƒ LJĂÜ!Ghu ƒĂTƒĂk Ă

LJǫ 2Tz!ƒ Ă >> Ǐ!Gzk ýĂIŏ 2Tz!ƒ I2ĂT Ŏ5 Ǐ!Gzk NJ!Ăp yGž f GLjkhu ƒRNj Ă ƒĂTƒĂk Ă Šo'!Ghu ƒĂTƒĂk Ă KGo'!GTƒ ƒÄÜdžZ Ă ƒĂLjdžc LJŏR!ƒ ŮǫÜ 2lP Ŏ5! LJGlLjÚƒ .(3-1) łŏŮƒ 2Tz!ƒ I2Ălˬ 2hT!Ghu

71 f Ü 2Gõ0!ƒ 2Šzŋłhŏ2ʒk : Ŏl'ÜŽĂ 2lĂŏ [1]

: ýĂlŏ ł ŏơ łŏhzT f Ţp yďž f GLjk lpŏŢl!ƒ ljRNj Ŏ5 Gư ŏD þnLj Ă

..ŧĬPLj GLjD Ă..GLjD (GhGhu ŎĬŽ)

.[1] ß Ţ! LJĂzhƧD Ă GhGhu ŎĬŽ ł Ţp

þlGơ DžlGp NJdžlD QD NJ! LJG‡ Ă łŏƧp LJ‡lŏ Ƨŏl5 YGƱơ GhGhu ŎĬŽ LJD łhGk‡!ƒ ýŢD Ă GhGhu ŎĬŽ YNjR DžGŏD þơƒ Ŏ5 NJl5Lj! Yơŏ Gdž NJŏPŪ Yơŏ Ănj5 GdžGk GhGhu ŎĬŽ Σ‡Ž Ư ŏʒhu Ă YNjR!Ghu łŏĬdž KƒƧη LJĂĬdžơŏ DžnjkLjTơD ŧĂ5 ŭηƧ LJŏzhƧD ăDƧ5 łhGʒ!ƒ Ť!ę NJĬdžzhu ŧƨƧklŏ! Σ5Lj ƒĂþGŽ LJę ƒĂηƧP DžƛƒĂĬPþ5 Dž ldž l Gŏ Ok5D ł!Ăldž ĂNj Ă DžNjƧl ΘGksdž yďž l5 Džnjzhk5 Ŏ5 NJzưĂ Ă RPD Gdž YNjR LJdž RPD Ă lƧGʒ!ƒ Ť!ę YNjR ƒĂĬơƧ GdžĬ5 Dž l dž l Gŏ ŧĬƐ∃hu ł!Ăldž!ƒ Gnjkƨη þƧk NJŏPD łηĂƨ KCGη5 Ü þηĂ Gdžhu NJkŏhu ýNjD DžĬŽD Ă NJkŏhu Ť!ę þGŽ Ă CGdž!ƒ lƨη lƧGʒdž!ƒ LJG‡džhu NJdžĬzŏ LJD NJŏPD ŤĬŽ ƨl ā5 GnjηĂƨ KƧhvPā5 YNjR!ƒ LJdž łzƱp Gnjŏ5 KþηĂ5 NJhvKljŏ Dž! ll!R Ŏ5 ĂNj NJ!Gp Gdž lpGZ∃hu WĂƧP!ƒ Ă ýĂPpĬ! łdžĬ‡ ljGƱŽD Ă ll!Rhu GhGhu ŤĬŽ ljƧhvPā5 ŎlLj ýPp Ă YNjR Gdžĭ5 ł!Ădžơ!ƒ Ă ΣGŏ‡Ūƒ LJdž Dž‡ Ƨ‡sŏ LJG‡ NJLjŪ Ƨl!ƒ łdžĬ‡!ƒ LJdž ljGPD GhGhu ŤĬŽ Ƨdžahu ƒĂdžĬŽ DžλĈłhGʒ!ƒ Ŏ5 NJhu ƒĂl!D Ă ljĂhƧưƽ ljĂþηĂ5 f ĂŢĬ!ƒ ŤkD Ă ƨl!ƒ łdžĬ‡ Ă Ü łŏƧl!ƒ YƒĂhD ý‡ KdžĬŽ Ă NJkηĂƨ KLjƱsk LJ‡! łdžŭŽ NJkŏhu ŤĬŽ ƒĂzưĂ5 NJĬkp ƒĂþƒƧā5 Ă łŏƧl!ƒ LJŽ Yŏƨ NJLjf ŤĬŽ ýłdž Ă GhGhu ŤĬŽ Kŏhu Ť!ę łhGŢz!ƒ ΣŏƒƧ ƨươ łdžþGl!ƒ lƨdž!ƒ Ü Gnjŏ5 LJŏƑhvKPdž NJhvGơTD LJG‡ Ă lƨŏhu‡!ƒ KƒƧη!ƒ LJdž łZĂdžηdž NJzdž KLjG‡ Ă Kŏhvŏ LJD þŏƨŏ KĬƐD Ă ƨŏ ƨƒĂη!ƒ ŤĬŽ KƱhvƨ Ă Kŏz!ƒ LJdž lƨŏhu‡ łŏdž‡ KƧkTƒ NJLjGηƨdž KLjƱsk GdžĬ5 .ƨηLjP!Ghu NJkĬkp Ă DžƑGLj ĂNj Ă Džnjlŏƒƨ ŤĬŽ KĬPþ Dž f ĂŢĬ!ƒ ŤĬŽ Khu Ţ Ă ƒþŏη Kŏz!ƒ

.Dž!Gl dž NJLjD Ă NJkĂPę NJhvơ Ŏ5 GhGhu ŎĬŽ NJLjahu þŢlŏ ƨZGT!ƒ GLjNj

[1] .9 f Ü Gnj! ŰĘ Yơ!ƒ Gdž : Ŏlŏ̈ĬƐĂ ƨlĂŏ

: ƥɑʃ Ƭ ᴅƵllɛ ɦuᴅƵəʃƽ

- ᴅžŏƨ‡!ƒ LJƈƨl!ƒ

- ƨ ŏƨT!ƒ ǐ ĂɦʟĮ!ƒ ɬ ŏƥơ!ƒ

-1 ᴋĂƨŏɦ ɬƽɢlλ!ƒ ƨƒƥ Ü ǑʟĮɢƐŰƒ : ǑʟĮɢnjƽ Ƭ Ūƒ ɯƨƽ ĂɦD . 1960

-2 ɬŏƨ Ƭ ƶ!ƒ ɬɦʞ‡dž!ƒ ᴋƒƨĂTʟĮdž Ü LJŏkƵɢʟĮ Ƭ !ƒ Ɣɢk‡ : ǐ ƨ‡ ɭ ƶ!ƒ ýŭNj ĂɦD

-3 ᴋĂƨŏɦ ƒƥŏ Ƭ . 1986

-4 ᴋĂƨŏɦ Ɣk‡!ƒ ᴅž!ɢƵ 3ɯ Ü ɬ ɭ ɢdžơ!ƒ LJƒĂŏƥ : ᴅžɢdžk ĂɦD . (ᴋ Üƥ)

-5 Ă ƨTʟĮ!ƒ Ă ɬƵɢɦʊŰ! ᴅžpƨŰƒ ǑɦD LJɦ ᴅžpƨŰƒ ƨƒƥ Ü LJƒĂŏƥ!ƒ : Σ ƒĂʟĮ ĂɦD

-6 ᴋĂƨŏɦ Ü lɢŏơ!ƒ ɬɦʞ‡dž ᴋƒƨĂTʟĮdž Ü ɬƶ!ƒ LJkdž ᴅžɳƶdž : ɢư ƨ ƥdžơD . 1960

-7 Ü Ǒɦƨƶ!ƒ Ǒ5ɢlλ!ƒ ƨ‡ƨdž Ü ƥƒĂƨ!ƒ ƨƶT Ǒ5 ƒ ɢĮʞ!ƒ : ᴅžNjɢĮ ƥdžơD . 1992 1ʊ ᴋĂƨŏɦ

-8 . (ᴋ.ƥ) ᴋĂƨŏɦ ƨƥɢ Ƭ ƨƒƥ 2Ɲdž LJƒĂŏƥ!ƒ : ǐ ƨkơɦ!ƒ

-9 ƨƒƥ Ü yŏƥɦ!ƒ Ă ǑʟĮɢƶdž!ƒ Ǒ5 ɬƐŭɦ!ƒ ƨNjƒĂɳ : ǑdžTɢnj!ƒ ƥdžơD ƥŏ ɭ!ƒ

-10 . (ᴋ.ƥ) 6ʊ ᴋĂƨŏɦ Ü ɬŏdžŰƶ!ƒ Ɣk‡!ƒ

-11 (ᴋ.ƥ) ᴋĂƨŏɦ ƨTʟĮ!ƒ Ă ɬƵɢɦʊŰ! ᴋĂƨŏɦ ƨƒƥ 2Ɲdž LJƒĂŏƥ!ƒ : ƚƥƨƨ5!ƒ

.

-12 . 1994 ᴋĂƨŏɦ ƨƥɢ Ƭ !ƒ ƨƒƥ LJƒĂŏƥ!ƒ : ǑɦʟĮkdž!ƒ

Ă ɬŏɦƥŰƒ ýɢdžƵŰƒ ƨɢ‡kɦƒ Ǒ5 ɬ ɭ ƒƨƥ Ü ɬŏɦƥŰƒ ᴋɢpƨ ɭ !ƒ : ɬʟĮɢɦʊ ǐ Ăƥɦ . 1986 ᴋĂƨŏɦ ɬ5ɢlλ!ƒ ƨƒƥ Ü ɢNjƥŏʊƶlk

-12 lĂƵƥ!ƒ ƨƒƥ 1Ɲdž ʊŏ ɭ Ă!ƒ ᴅžɳƶdž : LJĂƨƤƈ Ă Ǐ ƚʊ Ƭ dž ᴅžǑNjƒƨɦɋ . 1989 ýĂɦʟĮʊ ɭ ɋ

ƨƵǴT!ƒ Ă ɣᵏǴ‡!ƒ ɣƥᴰ Ǒƽ ƨƑǴʅ!ƒ ýƛdž!ƒ : (LJǒƥ!ƒ ǴǴǒư) ƨǒƛŪƒ LJhƒ -13

. 1995 ƘĂƨǒh ŧǒƨ Ţ dž!ƒ ŧhƙ‡dž!ƒ 1Ш

. (Ƙ.ƥ) ƘĂƨǒh ƨƥǴ Ţ ƨƒƥ 1Ш LJƒĂǒƥ!ƒ: ǑdžĂƨ!ƒ LJhƒ -14

ƚǒlơk Ü ɣƨƶ!ƒ ƨǴƶTᴰ ƥlʲ Ǒƽ ɣNjR!ƒ ŧưƒƨp: ǑʲƒĂƨǒl!ƒ ƚǒTƨ LJhƒ -15

. 1991 1Ʊ LJǴLjh! Ü ǑʲǴLjhǘ!ƒ ƨ‡ƽ!ƒ ƨkƒƥ Ǐ ʅĂdž Ƶ hʟjdž

Ü(Ÿƒ ƥhƶ LJh ƥƒƨdž Ü ƨǴdžƶ ĂhD : ƚk) ǴǴǒhʟjŪƒ f Ţp : ƨǒƛ‡ LJhƒ -16

. Dž2000 Ü 4Ʊ lƨNjǴl!ƒ LJǴLjƶ!ƒ ƨƒƥ

(Ƙ.ƥ) 3Ʊ Ü ƘĂƨǒh ƨƥǴ Ţ ƨƒƥ 7Ndž Ü ɣƨƶ!ƒ LJǴʅ! : ƨĂUʟjdž LJhƒ -17

.

ƥǒƥɳ!ƒ ǐ ƥlʟj!ƒ ɣǴƱP!ƒ ýĂ Ţᴰ Ǒƽ : LJĂƨPƈ Ă ƵĂƨĂƥĂk LJǴkǒƽǂk -18

Ü ŧǒƽǴlƛ!ƒ LJĂđT!ƒ ƨƒƥ Ü (Ǒʲƥdž!ƒ ƥdžơƒ :ƨk) Ü (ǐ ƥlʟj!ƒ ɣǴƱP!ƒ Ǒƽ f GʟjK!ƒ DžĂnjƽdž)

. 1987 ƥƒƥʒh

Ü (ǐ ĂƒƨƵ ɣǒɳʟj lƨk) Ü ɣƥŮƒ lƨ‡ƒR f GʟjK!ƒ : ýǒĂdžǴʅ LJǒƽǒk -19

. 2007 ƚTdžƥ Ü ɣƨƶ!ƒ ɣǴk‡ ƥǴơkƒ ƘƒƨĂTʟjdž

DžĂǘƶ!ƒ CǴǒơ ƨƒƥ Ü ŧƐǔh!ƒ DžĂǘƵ Ǒƽ ΘǴưǒǔƒ : ǑʲǒĂƨl!ƒ LJǒƥ!ƒ ýǔɳ -20

. 1998 4Ʊ ƘĂƨǒh

Ü ƨŢǴƶ!ƒ ǐ ƨƑƒƨɳ!ƒ ƨƶT!ƒ Ǒƽ NJkǴǒ!Ǵdžɳ Ă f GʟjK!ƒ : Ǒ‡ƨǴhdž ýǴdžɳ -21

. (Ƙ.ƥ) ƨTLjǘ! ŧdžĂNj ƨƒƥ

. 1991 Ü 1Ʊ ɣƨʒdž!ƒ ÜýǴlhĂk ƨƒƥ Ü f Lj!ƒ DžǘƵ : Gƽǒk ʅƨ‡ Gǒ!Ăɳ -22

ýǴlhĂk ƨƒƥ Ü (ǑNjƒƨ!ƒ ƥǒƨƽ :ƨk)Ü f Lj!ƒ ŧǒƨʊʟj : ǐ ƥdžơ LJǒʅơ -23

. 1991 CǴưǒh!ƒ ƨƒƥ!ƒ ƨTLjǘ!

Ü Ǒhƨƶ!ƒ ǑƽǴlƛ!ƒ ƨ‡ƨdž!ƒ Ü ŧ!Ůƥ!ƒ ƥǒ!Ăk Ă CƒƨlI!ƒ : Ǒʲƒƥǒdžơ! ƥǒdžơ -24

. 2003 CǴưǒh!ƒ ƨƒƥ

-25 ƨ‡Ƨdžǃƒ Ü ƚǴǒǀǃƒ Ă f Ljǃƒ) ǑƑƒĂƧǃƒ f Ljǃƒ ΘǴkƽLjƒ : LJǒƵIǒ þǒzǀ

. 2001 Ü 1Ʊ ɣƧʒdžǃƒ ǀǴuʼǒhǃƒ Ƨfþǃƒ Ü ǑhƧzǃƒ Ǒ5ǴIλǃƒ

-26 Ü (ƧȚǴzdžǃƒ ǑhƧzǃƒ ƧzTǃƒ Ǒ5 lǀfƧp) ƧzTǃƒ ƚʒǃ : þhZ ǀǴɳƧ

. 2003 ƚǒƧþLj‡ǀŰƒ Ƶ2Ǵzǃƒ lƋTLjdž

-27 Ƨfþ Ü (LJǴơǀ LJǒǀơ Ă Ǵ5Ț !ƒ þfđ5 Ƨk) Ü f Ljǃƒ lRǃ : KƧh LJŬĂƧ

. 1988 1Ʊ ɣƧʒdžǃƒ ýǴpĂk

-28 . 1961 KĂƧǒh ƧþȚ !ƒ Ƨfþ Ü LJfĂǒþǃƒ : þhzǃƒ LJh ƚ5ƵƱ

-29 ƚǀfƧþ Ü ǑƐŭhǃƒ Ă ǐþlLjǃƒ ɣǴƱPǃƒ Ǒ5 f GLjkǃƒ : ǑTlh ƧþǴIǃƒ þhZ

. (K.þ) ɣƧʒdžǃƒ ƧƧTǃƒ Gǒlǒƨ5ƒ Ü ƚǒlǒhƵk Ă ƚǒƧULj

-30 ƚ5ƨzdžǃƒ Ƨfþ Ü LJǴǒhǃƒ DžǀZ Ǒ5 ƚƐŭhǃƒ ƧfƧǀD : ǑLjǴɳƨɳǃƒ ƨNjǴIǃƒ þhZ

. (K.þ) KĂƧǒh

-31 ƚhvk‡dž!ƒ Ü NJdžĂȚP Ă ǑhvLjkdž!ƒ LJǒh ƚƱǴǀĂ!ƒ : ǑLjǴɳƨɳǃƒ ƨǒƨzǃƒ þhZ

. (K.þ) LJǴLjhv! ƒþǒȚ Ü ƚǒƨȚzǃƒ

-32 CǴhp Ƨfþ Ü (ɣƧǴɳk ƱǴdžLjD) ƚǒƨzTǃƒ KǴuʼƨǴzǃƒ : ǐĂǴƱkǃƒ Ÿƒ þhZ

. 198 lƨNjǴIǃƒ Ü yõƨĂkǃƒ Ă ƨTLjǃƒ Ă ƚZǴhƱǀǃ

-33 Ü ƚǒơǒƨTkǃƒ Ǐǃǫ ƚǒĂǒLjhǃƒ LJdž ƨǒƽ‡kǃƒ Ă ƚfǒƱPǃƒ : Ǒdžfþʒǃƒ Ÿƒ þhZ

. 1985 1Ʊ ƚǒþĂzǀǃƒ Ü Ǒ5ǴIλǃƒ ǑhvþŪƒ ǐþGLjǃƒ

1Ʊ ƚǒƧþLj‡ǀŰƒ lĂZþǃƒ Ƨfþ Ü ƚǒĂhvLjǃƒ lƨǒǀǃƒ : ǑhvǔȚ !ƒ þdžơdž ǑǀZ -34

. 2008

ɣǴk‡ǃƒ þGơkǫ KfƧĂTLjdž Ü ǐþƧǀǃƒ ɣǴƱPǃƒ ƚǒƧzT : Džfƨz þdžơdž -35

. 2005 ƽTdžþ ɣƧzǃƒ

Ǒ5ǴIλǃƒ ƨ‡Ƨdžǃƒ Ü (ƨǴɳǒǫ Ă ƨǒULjk) f Ljǃƒ ƚǒdžGLjǒþ : ΘǴkƽdž þdžơdž -36

. 1990 1Ʊ CǴuʼǒhǃƒ Ƨfþǃƒ

Ă NJŽƒĂĽƥ Ă NJkŏNjǵdž Ŏ5 ŧŏ5Ƨždž ŧhƨǴIdž f GĽjk!ƒ : Ƨ ĂŰ‴Pdž LJh Ŏơŏ -37

. KhǴƙ LJh LJǴ❳ơ Ü NJƱǴdžĽƥ

LJŏŏƧFƒƨɳ!ƒ Ɣ Gǩ‡!ƒ ƥGơkę Ü ƧGŏƱ!ƒ Ƨ5ƶɳ ŧhŏƧʒk : Ŏ❳ŏ̈ƐĂ Ƨ ❳Ăŏ -38

. 2000 Ü 1Ʊ Iƥ‡ŏ‡❳ Y Ƨ5

Ü 8Y Ü Ɣƒþŭƒ Ă ŧʒ̈!ƒ ŧẅɳdž LJ Ɠsŏkɭŏƨ‡ Ɠö!Ăɳ þŁįƵ f Lj!ƒ ŧŏƨUŁj : Ŏ̈ẅƶhu ŧLįdžƈ-1
. 1996 ƨƑƒƨɳ!ƒ ŧƶdžƓɳ Ü Ɠnjhuƒþƈ Ă ŧŏhuƨƶ!ƒ ŧʒ̈!ƒ
Ü ŧŏhuþɒ KƓɭƒƨþ ŧẅɳdž Ü DžŏNjƓsdž!ƒ Ă Oẅ̈ƱTdž!ƒ ŧö!Ɠ‡Tɋ f ƓLjk!ƒ : ýĂTơdž ŧŏdžƓɭ-2
. ƨƑƒƨɳ!ƒ Ü ŧŏdžŏẅ̈ƶk!ƒ KƓdžþƤ!ƒ Ă KƒƨƓTkɭŭƒ Ă ŧĂơhẅ̈! Iƨŏ Tʰu!ƒ ƨ‡ƨdž 2Y
2Y Ü KŭƓIdž!ƒ LJĂŏƵ ŧẅ̈ɳdž Ü ŎhuþŨƒ ýdžƶ!ƒ KƒƨƓTɋ Ă f ƓLjk!ƒ : Ʊ5Ɠơ ĭƨŏ Ƭ-3
. 1986 Ɣƨʒdž!ƒ

ƨhƵ NJKdΪơƨ þƶh lƨŏPŪƒ GLjkƒƨƱp yưLj NJKdžơƨ Ă NJJΪư5 Ă NJLjdž ŧdžƶLj Ă ǐ ƨGh!ƒ þdžơh

f ƤLj Ă " Ǒ]ŏΪƹĂ Ƶ]Ăŏ " ƨƶT Ǒ5 f GLjk!ƒ KGŏΪηk Ǒ5 ýlƶk Ă ƨ‡ƽk LJŏh Ü LJŏh CGLjŏdž

ŧΪơƨ KLjG‡ þp Ă " Gnj! Ůϱ Yơ!ƒ Gdž " lþŏ]p Ă " ƨGŏƱ!ƒ ƨƽzη ŧhŏƨʒk " NJLjfĂŏþ ƨ‡R!Ghu

NJŏ5 ǑƵfþLj Ů Ă ýlƶ!ƒ þnjη Ůϱ ƒRNj Gdž5 ƨG‡5Ūƒ Wƒƨƶdž Ă ýlƶ!ƒ KGηƨþh CGIkƨŭ! lþNjGη

GLjaƱPƒ LJϱ Ă Ü GLjþƒƨdž ll ƒR5 GLjh]T D LJƎ5 GLjþnjη ăƨG]p NJŏ5 GLj!Rh GLjD GLjƨRƵ LJ‡! Ă ýGdž‡!ƒ

. DŽΪƶk!ƒ Ă ŧ!ĂGơdž!ƒ ƵƨT GLjpΪ5

" ĂNj Ů D ŧ]ƒƨþ!ƒ ƽơk]ŏ YĂưĂdž Ǐ!ϱ ƨ‡R!ƒ ƽh]p Gdž‡ GLjpƨƱk þl5 GLjλơh LJƵ GdžD

ƨPƨk GNjGLjþηĂ Ǒk!ƒ " ƨGŏƱ!ƒ ƨƽzη ŧhŏƨʒk " ŧŏΪdžƵ Ǒ5 Ǒ]ŏΪƹĂ Ƶ]Ăŏ þLjƵ " f GLjk!ƒ

CGŏhvLjŪƒ f]p ƨƵGT!ƒ ƨươk]D ŧ ŏơ Ü ǑLjŏþ!ƒ NJLjdž ŧ]GP Ă f GLjk!ƒ ýG‡TD LJdž þŏþz!Ghu

GNjCƒƨη Θƒƨ Ă ƨŏλ‡!ƒ Ă ƨŏλ‡!ƒ GnjLjdž ǏLjGƵ lƨk5 Ǒ5 ţ Gzdž!ƒ ljþΪh yþƒĂ Ă NJzpƒĂ LJƵ ƨŏhvƶkΪ!

Ă ƨTkLjƒ ǐR!ƒ þG]ƽ!ƒ Ă ŧƱΪ]!ƒ Ǒ5 Dž‡ơk!ƒ Džþz! ŧηŏkLj ll!R Ă LJŏƒŏƨh!ƒ GŏGơư!ƒ LJdž þŏþz!ƒ

GnjLjdž ǑLjGzŏ LJG‡ Ǒk!ƒ Ǒ]Ðdž!ƒ Ă ŧ ƒþơŪƒ llΪk þ]ηŏ LJD Ǒ]ŏΪƹĂ ýĂGơ þŭh!ƒ CGηƨD þG]

ƨĂdžƨ Ă Ǒdžŭ]Úƒ qŏƨGk!ƒ Ǒ5 KΪηk f]l! ljƨGươk]ƒ ýŭP LJdž ll!R Ă ƵTGhudž ý‡Th

. ŧzpƒĂ Dž]ƨ Ă NJFƒƨD LJƵ ƨŏhvƶkΪ! Gnjh Oƙƽk

ll!R Ă ŧĂƨĂdž!ƒ ƒRNj ǏΪƵ ýʒkTD þp ƵƵGT!ƒ Ƶ]Ăŏ LJD Ǐ!ϱ f ΪPLj ŧdžkGP!ƒ ljRNj Ǒ5

ll!R‡ Ă Džŏƨ‡!ƒ LJƈƨl!ƒ Ǒ5 lƨĂ‡Rdž!ƒ CGŏhvLjŪƒ f]p LJdž Ă f]p ǏΪƵ NJ!GʒkTƒ ýŭP LJdž

KGŏ]TPT!ƒ Ă ƨĂdžƨ!ƒ LJdž þŏþz!ƒ ƨươk]D Gdž‡ Ü ŧŏLjƈƨl!ƒ KGŏŬƒ Ưzh ǏΪƵ NJ!GʒkTƒ

NJl5ƒĂ Dž]ƨ Ă NJFƒƨƈ LJƵ ƨŏhvƶkΪ! ŧzLjpd‡ GnjdžPPk]ƒ Ă ŧ ƒþơŪƒ LJdž þŏþz!ƒ Gnj! Ǒk!ƒ ŧŏPŏƨGk!ƒ

. ŧŏƨơh

Ă Ưƨƶ ýŭP LJdž ll!R Ă GõηĂ!Ăŏþŏϱ ƵƵGT!ƒ Ƶ ŏLj]Tk GLjLj‡džŏ NJLjD Ơưkŏ GLjNj LJdž Ă

Ă " ƨGŏƱ!ƒ ƨƽzη ŧhŏƨʒk " LJƒĂŏþ ýŭP LJdž ǐ ƨzT!ƒ NJ]Tj Ǒ5 ŧhŏʒdž!ƒ f Ă]Tj!ƒ Ơŏƨ]Tk

. " Gnj! Ůϱ Yơ!ƒ Gdž " lþŏ]p ll!R‡

: ǑLjGnjs]TŪƒ þGdžƵ ýGp Gdž ǏΪƵ þŏƨk Ů Ă