الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون –تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي

فرع: أدب عربي **تخصص:** أدب حديث ومعاصر

الموضوع:

ظاهرة التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة
وصية المعتوه للروائي إسماعيل يبرير أنموذجا

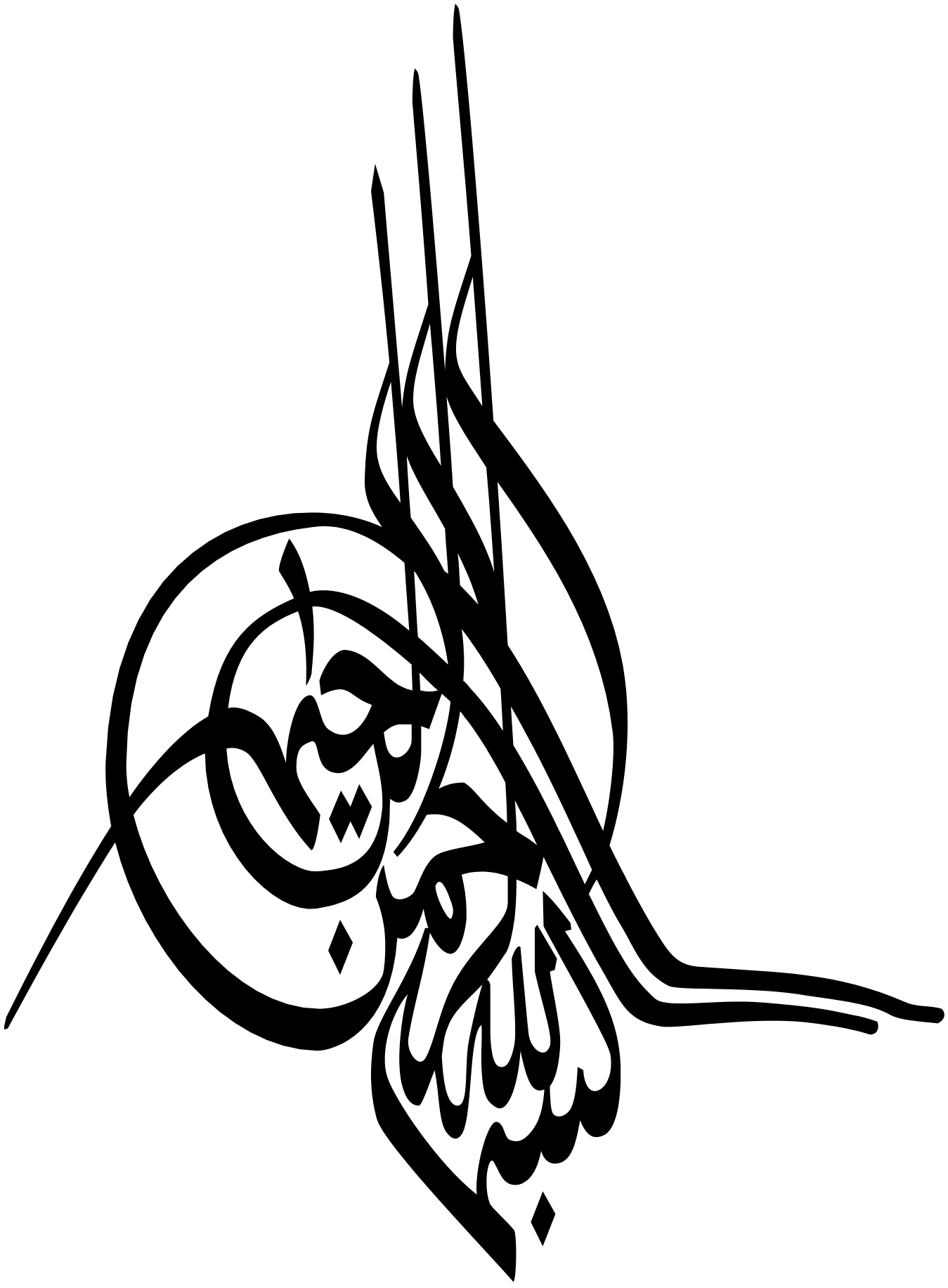
إعداد الطالبتين: **إشراف الأستاذ :**

- بولحية سمية د – شريط رابح
- سليمان خالدية

تمت المناقشة بتاريخ ..... أمام اللجنة المكونة من:

(اللقب والاسم)	(الرتبة)	(الصفة)
أ/د عبد الهادي بلمهل	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
د شـــــــريط رابح	محاضر ب	مشرفا ومقررا
د عطى الله الناصر	محاضر أ	مناقشا

السنة الجامعية: 2019–2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا، والقائل في محكم تنزيله ﴿**وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ...**﴾ **سورة ابراهيم الآية 7**

كما أتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف "شريط رابح" الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة، فوجهنا حيث الخطأ وشجعنا حين الصواب، فكان نعم المشرف.

ولا أنسى أن أتقدم بكل احتراماتي إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث المتواضع.

وفي الأخير نحمد الله جل وعلى الذي أنعم علينا بإنهاء هذا العمل.

إهـــــــــــــداء

اهـــداء

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ..﴾صدق الله العظيم

لمن بلغ الرسالة وأدى الأمانة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلام.

إلى من علمني العطاء بدون انتظار... إلى نبراس الأهل إلى من أشعر بجانبه بالافتخار والدي العزيز

إلى التي على بساط الأوجاع ولدتني وأيدي الحب ربتني إلى قمة التضحية والوفاء إلى أمي الحبيبة.

إلى أحباء قلبي شقيقات عمري فصيلة من فصيلات دمي أخواتي الغاليات

إلى رياحين حياتي إلى أشقاء الروح أخاك أخاك إلى إخوتي الأعزاء وزوجاتهم

إلى صغار العائلة الأحفاد صغارها بعامة والكبار بخاصة

بنت أختي فريال، سفيان، عبدو، إبراهيم، فتحي وزوجته

إلى عمتي وابنتها فاطمة

إلى الخطيب الذي ساعدني في إنهاء هذه المذكرة

إلى رفيقتي وزميلتي خالدية

إلى كل الأصدقاء الأوفياء، إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

بولحية سمية

اهـــداء

إذا كان الإهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء، فالإهداء إلى التي على بساط الأوجاع ولدتني وبأيدي الآلام ربتني وبعيون التعب رعتني وبصدر المشقات حمتني، إلى من كان دعاءها سر نجاحي: أمي- أمي- أمي

إلى من كلله الله بالهبة والوقار وعلمني العطاء دون انتظار، إلى الذي أحمل اسمه بكل افتخار، إلى قدوتي في الحياة، والذي حفظه الله

إلى من قال فيهم الشاعر:

أخاكأخاك أن من لا أخا له ** كساع إلى الهيجا بغير سلاح

إلى الذي تربطني بهم أسمى علاقة في الوجود، إخوتي الأعزاء وأخص بالذكر شقيقتي "نوال"

إلى كل الأهل والأقارب، إلى رفيقتي وزميلتي التي تقاسمت معي جهود إنجاز هذه المذكرة

إلى كل الأصدقاء الأوفياء والزملاء الأعزاء التي تجمعني بهم الحياة

إلى كل من تصفح هذه المذكرة وانتفع بها وتذكرنا بدعائهم

إلى كل هؤلاءأهدي هذا العمل المتواضع راجية من الله تعالى توفيقنا في الحياة

سليمان خالدية

مقـــــدمة

إن التطور الذي طرأ على نظرية التناص، أدى إلى تنوع توجهاتها وتعدد تعاريفها ما جعلها أكثر عرضة للتجريب والخوض فيه نظرًا للمساحة التي أتاحها المبدع الذي ازداد شغفه واندفاعه لاقتحام هذه التجربة رغبة في ركوب موجة المغامرة وتقصي بعض القضايا والخوض فيها متعمقا وباحثا، حينما لم يعد مانعًا أو حاجزًا يمنعه من العودة إلى الموروث بأنواعه وأشكاله وآلياته وتنوع مشاربه، عندما وجد المبدع نفسه أمام مشروع استرجاع واسع لأشكال التراث للمساهمة في إثراء الرصيد النقدي وذيوع صيته بين الآداب العالمية.

شكل حضور التناص في الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة، أهمية كبيرة، بوصفه آلية جمالية لا تخلو منها أغلب الأجناس الأدبية بما فيها الرواية كونها تنفتح على خطابات متعددة، و يعد التناص الطريقة الأوفى لتأكيد أراء الأدباء وإثراء أعمالهم وإكسابها صبغة من الأصالة ،إذ لا يمكن تصور نص جريء ينشأ من فراغ ومحاولة منا لكشف أغوار توظيف التناص في الأعمال الأدبية الروائية المعاصرة، وفي الرواية الجزائرية على وجه الخصوص، ارتأينا وضع رواية وصية المعتوه (كتاب الموتى ضد الأحياء) للروائي الجزائري إسماعيل يبرير قيد التحليل والدراسة وكشف مواطن توظيف التناص وهنا نتساءل – لمن يعود الفضل في تحديد مصطلح التناص بدقة؟

– وكيف تجلت هذه الظاهرة عند العرب والغرب؟ وما هو مدى توظيف التناص في رواية المعتوه؟

– وقد دفعتنا عدة أسباب لدراسة هذا الموضوع منها ما هو ذاتي ويتمثل في ميلنا إلى الأدب السردي بصفة عامة والأدب الجزائري بصفة خاصة مما جعلنا نحاول فك بعض الطلاسم التي يعتمدها الروائي في نصه الروائي.

– أما الأسباب الموضوعية تتمثل في الأهمية الفنية التي تستقيها رواية وصية المعتوه باعتبارها رواية جديرة بالدراسة والتمحيص والبحث.

– ولتأطير البحث اتبعنا الخطة التالية فصيغت المقدمة كحجر أساس للولوج إلى مضامين هذا البحث وسبر أطواره.

- وقسم العمل إلى فصول نعرضها كالتالي:

- الفصل الأول، المعنون بالتناص ظهوره ونشأته يندرج تحته مبحثين المبحث الأول بعنوان التناص الغربي والمبحث الثاني التناص في النقد العربي، أما الفصل الثاني وهو الجانب التطبيقي والذي كان تحت عنوان التناص في رواية وصية المعتوه (كتب الموتى ضد الأحياء...) للروائي إسماعيل يبرير ويندرج تحته ثلاث مباحث، المبحث الأول عنوانه التناص التاريخي. المبحث الثاني التناص الديني. المبحث الثالث التناص الأسطوري. أنهينا عملنا بخاتمة تكفلت برصد أهم النقاط التي توصلنا إليها بعد الموضوع.

- وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع المعالج مقاربته بالمنهج التاريخي من خلال تتبع تاريخ ظهور مصطلح التناص في الدراسات الغربية والعربية والمنهج الوصفي التحليلي الذي استعنا به لتأطير نظرية التناص واستحضارها في الرواية.

- كغيرنا من الباحثين تعرضنا إلى جملة من الصعوبات والمعيقات في إكمال هذا العمل يمكن إجمالها فيما يلي:

1. الحالة الصحية الصعبة التي مرت بها البلاد والعالم ككل والتي حالت بيننا وبين المكتبات والمشرف ،فكان التواصل إلا من خلال الوسائط الالكترونية .
2. قلة المصادر والمراجع بسبب غلق الجامعات والمكتبات .

- وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله تعالى وأن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والعرفان للأستاذ المشرف شريط رابح على مساعدته لنا في إنهاء هذا البحث المتواضع وإلى اللجنة العلمية الموقرة التي تجشمت عناء قراءة هذا العمل وتصويبه.

الفصل الأول

المبحث الأول: التناص في النقد الغربي

المبحث الثاني:التناص في النقد العربي

المبحث الثالث:: التناص عند المحدثين العرب

التناص في النقد الغربي:

يعتبر التناص Intertextualité من أهم تجليات الحداثة التي وجدت طريقها إلى النص الشعري العربي والغربي، حيث امتاز التناص بالاتساع والشمولية كونه مصطلح شديد الحداثة، إذ ارتبط إطلاق هذا المصطلح بالغرب ،إذ: «يولد النص من رحم الثقافة ليؤسس في فضائها نوعا من الموازاة، أو المعارضة التعبيرية، بصيغته أو نموذج أو نظام، ومن خلال خاصيته التعبيرية بشكل النص جسرا تنتقل عبره الرسالة الأدبية من الكاتب إلى القارئ، حيث يتحول النص إلى عمل في شكل الوقت نفسه صياغة محددة للعالم، ورسالة داخل اللغة الفنية، لا يمكن في كل الأحوال أن توجد خارج هذه اللغة، أي أنه بواسطة هذه المدونة النصية المبنية، وذات الخصائص الثابتة يمكن معارضة ماهية أدبي»[1]وهذا ما جعل مصطلح التناص إشكالية في النقد المعاصر، فقد اختلفت النظرة باختلاف المناهج النقدية التي قاربت معناه، وصاغت مفهومه، فقد اعتبرت النظرية البنيوية للنص بنية لغوية مغلقة على نفسها، وهذه النظريات النقدية الغربية لا يلغى بعضها بعضا، بل كل منها جهد نقدي يمنح غيره ويؤسس جهد لاحق لأنها تسير على النصوص الإبداعية.

اهتم النقاد الغربيين بمصطلح التناص حيث ظهرت عدة دراسات تعالج موضوع التناص وآليات اشتغاله في الخطاب الأدبي، ويتصدرها مجموعة بارزة من النقاد في العالم الغربي ومن بينهم (**ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، رولان بارت، جيرار جنيت...**) ومن الأوائل الذين اهتموا بظاهرة تداخل النصوص نجد العالم السويسري "**دي سوسير**" الذي بين أن النص لا ينبني من العدم،ونجده يقول: «**سطح النص مكوكب تبنيه، وتحركه نصوص أخرى حتى ولو مجرد كلمة مفردة**»[2].

[1] موسى لعور: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس، دراسة سيميائية، مراجعة وتدقيق بلقاسم دفة، مطبعة مزوار، ط1، 2009، ص44.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص183.

أ- ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE:

تعود أصول التناص أساسا إلى مفهوم الحوارية **piologisme** لدى باختين، ذلك لأن "التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب، خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا تستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي«آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص الخطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذوبة»[1] يعني أن ميخائيل باختين هو المطور لمفهوم التناص وإن كان قد طرحه في صيغة مفهوم الحوارية فهذا المفهوم استعمل من طرفه لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، خاصة وأنه يعتبر الحوارية تنتمي إلى عالم الخطاب، أي أن تعدد مشكلة خطابا متبادلا قائما على المبدأ الحواري الذي يعتبره ظاهرة خاصة بكل خطاب يصادف موضوعا آخر لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا وقويا معه وهو كلام الآخرين فلا وجود لخطاب لا يفترض الآخر ويتأثر به وكل هذه الأفكار كانت مختفية لظاهرة التناص التي اكتشفها ولم يعطي لها اسم كما يقول باختين أنه «قياس العلاقات الحوارية التي تربط خطاب الآخر يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها علاقة حوارية»[2] أي وجود علاقة بين ملفوظين وهو في مفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي في جميع نواحيه.

نلاحظ أن ميخائيل باختين « ركز على علاقة الحوار بين النصوص أي أنه أشار إلى مفهوم ومعنى التناص، لكنه أول من طرق الموضوع وأشار إلى إشكالية في إطار نظرية "تعدد القيم النصية»[3]، فباختين هو الذي صاغ نظرية في تعدد القيم النصية المتداخلة وهو الذي جزم بأن وعي المبدع يعيش في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين. يعد باختين هو الأول في إرساء مصطلح التناص مع تغيير اسمه

---

[1] سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، الكندي للنشر والتوزيع، ص245، نقلا عن المبدأ الحواري لباختين، ص82.

[2] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن «نحو منهج عنكبوتي تفاعلي»، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص140.

[3] يحي الشيخ الصالح: حداثة التراث/ تراثية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، 2009، ص107.

الحوارية «وينطلق باختين من تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي، فيرى بأنه العلاقة الحوارية هي علاقة دلالية بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي».[1]

ولم يقف باختين عند حدود هذا التعريف، بل يذهب إلى توسيع مفهوم التناص، «فيعده بعدا كلي الوجود (**OM–PRESM**)، وهذا في مواجهته لإشكالية اللفظ الحواري **DIQLOGUE** واللفظ اللاحواري(**الحديث الذاتي MONOLOGUE**)، حتى إنه يستخدم مصطلحي (**الحواري والحوارية**) بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواريا».[2]

يرى باختين تأثر المبدع بكلمات الآخرين «فكل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحدة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسمنها أصوات أخرى، وهو يتلقاها بصوت الآخرين متنوعة».[3]

يتضح من خلال القول أن الآخر عند باختين يلعب دورًا هامًا لأنه يمتزج بالأنا، ومن خلاله تتعرف الأنا على نفسها وتدرك وجودها. وعضو الجماعة الناطقة لا يجد كلمات من اللغة تكون محايدة من تقويمات الغير، غير مسكونة بصوت الآخر، والكلمة تتداخل في السياق الذاتي انطلاقا من سياق آخر، مستوعبا اهتمامه الخاص به والغير. كما يرى باختين أن التناصية لا تقتصر على الكلمات فقط، باستعمالها السابق ضمن عمل خطابي، بل أنه يتعداها إلى أشياء بمعناها الأوسع يقول: «لا يقتصر الأمر على كون الكلمات قد استعملت دائما من قبل وكونها تحمل داخلها آثار استعمال سابق بل إن الأشياء نفسها قد لومست في حالة واحدة على الأقل من حالات السابقة من قبل خطابات أخرى لا يخفق المرء أن يصادفها».[4]

درس باختين أعمال دوستويفسكيFrançois Rabelais، وتوصل إلى وجود أصداء، وأصوات لنصوص أخرى من التاريخ، والفلكور والأدب الشعبي وهذا ما سماه الحوارية بين النصوص.

---

[1] ينظر لديايا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005، ص25.

[2] سليمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، المرجع السابق، ص245.

[3] تودروف ترفيان: الشعرية، ط2، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، سلسلة المعرفة الأدبية، 1990م، ص44.

[4] المرجع نفسه ، ص242.

و«تتجلى الحوارية في نص الروائي في ثلاثة مظاهر:

– **التهجين LHYBRIDATION**: أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنهما تنتميان إلى حقيقتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين، ويستخدم هذا النمط عادة في مجال السخرية والهجاء الشعبيين.

– **العلاقة الحوارات المتداخلة بين اللغات**: وتتجسد على سبيل التمثيل في الحوارات الإيديولوجية والثقافية غير المباشرة.

– **الحوارات الخالصة**: ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية، سواء في الرواية أم في المسرح».[1]

فهذه مظاهر الرواية في مصطلح الحوارية، وهذه الأخيرة اكتسبت مكانة في النظرية الباختينية على الرغم من عدم استخدام باختين **BAKHTI NE** مفردة التناص.

ب **جوليا كريستيفا**: (**JULIA KRISTEVA**)

ارتبط مفهوم التناص في مراحله الأولى بالناقد"**ميخائيل باختين**" إلا أنا **جوليا كريستيفا** استعادت هذا المفهوم وطورته انطلاقا من الكم المفاهيمي المعاصر لها ووفق مشروعها السنيمائي ونظرتها للنص الأدبي بشكل عام، حيث «استبدلت مصطلح الحوارية بالتناصية، ولا يعتبر عملها استنساخا للمفهوم الباختيني نظرًا لاختلاف المرحلة المعرفية التي تفصل بينهما، فلقد استفادت من المنطق النظري الذي وظفه باختين، وأضافت إلية حوارا مع المعرفة الحديثة ممثلة في الماركسية في آ في خر مستجداتها، وعلم النفس في أحداث مراجعته».[2]

ومنه نستنتج أن بداية مصطلح التناص ظهر عند جوليا كريستيفا، إلا أنه يرجع إلى الروسي ميخائيل باختين، أي طورت كريستيفا مفهوم الحوارية إلى مفهوم التناص برؤية جديدة.

---

[1] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص22، نقلا عن دوبيازي، نظرية التناص، تر، المختار حسني، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 28أبريل 2000م.

[2] أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، ط1، 1987، ص52.

حيث عرفته بقولها :«فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة».[1]

وقد شبهته بالفسيفساء المتداخلة بطريقة تثير إعجاب القارئ والتناص عند جوليا كريستيفا يعني «ذلك التفاعل بين النصوص المختلفة في نص واحد، وأن النص يعيد توزيع اللغة إنه هدم وبناء لنصوص سابقة له، وأن النص الأدبي ليس بمعزل عن نصوص أخرى، بل هو عبارة عن فسيفساء من مقولات، وأن كل نص هو امتصاص وإدماج لنصوص أخرى، وبناء على ما قالته كريستيفا أن النصوص القادمة من حقب زمنية مختلفة تلتقي مع النصوص الحاضرة، هذا لا يعني غياب اللمسة الذاتية أو الجانب الإبداعي في النص الحاضر، والذي يجب إدراكه بناء على ما جاء في تصورها، «أن النصوص تنتج في مزيج بنصوص أخرى ماضية أو معاصرة سواء عن طريق وعي أو غير وعي وإن اختلفت طريقة الحضور داخل النص الواحد أي أن التناص عند جوليا كريستيفا هو تقاطع عبارات النص الأصلي مع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، سواء اللفظة أو العبارة أو حتى المعنى، وذلكما جعل أن من أطروحتها حمية النص، أي أن كل نص عبارة عن صورة من الاقتباسات وانفتاح النص على عناصر لغوية».[2]

«وظهر هذا المفهوم في عدة أبحاث لما بين سنة**1966-1967**م في مجلة تيل كيل **Tel quel**وكريتيك **critique**، ونشرت في كتابها سيميوتيك**sémiotique**،ونص الرواية **le texte du roman**»[3]، ويعود الفضل في وضعها التناص من خلال الجهود التي بذلتها في إعادة خلق جديدة تستند إلى طرز فكري وجمالي، أي استرجاع لنصوص سابقة، مع المحاورة والتعبير بشكل إبداعي متميز، وفق لقاءات فنية، تتفاوت من شاعر إلى آخر.

كما استعانت بمصطلح التصحيف **paragramme**الذي استعمله "دي سوسير" في دراسته التي استمرت من **1906**م إلى **1909**م وقام (**جان ستار وبنسكي J.Starbinski**) بجمعها

---

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م، ص121.

[2] ينظر: محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النص لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013م، ص233.

[3] حسين محمود دحماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص23.

ونشرها في كتاب عنوانه (الكلمات تحت الكلمات)، حيث تعتبرها "كريستيفا" «بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفيةparagrammatismeأي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية».[1] يتضح أنه عبارة عن عملية امتصاص لنصوص سلفت أو هو عملية تحويل لتلك النصوص، والتصحفية تعني به تقاطع عدة خطابات داخلية في اللغة الشعرية.

وقد ركزت "**كريستيفا**" في نظريتها التناصية على إنتاجية النص فعارضت المقولة السائدة أنداك والتي دعا إليها النقاد والباحثون وهي أن النص نظام مغلق قائم بنفسه ومكتفي بذاته، فحاولت دحض كل المقولات التي جاءت بها البنيوية «واعتبرت من منظور سيميائي بأن الخطاب ليس موضوعا لها وحسب بل هو ممارسة سيميائية من خلال اللسان، وبالتالي فالنص كجهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان. فالنص إذن إنتاجية وهوما يعني أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى».[2]

كما أنه «جهاز خارق للغة يعيد توزيع نظامها رابطا بين الكلام إبلاغي هدفه الإعلام المباشر، وبين ملفوظات مختلفة متقدمة عليه أو متزامنة معه».[3]

فهي إذا تعتبر أن النص مهم في فكرة التناص والتناصية لأن التناص عبارة عن نص مقتطف من نص آخر.

وهو ما جعل كريستيفا ترى أن التناص هو: «خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهوها ومن حيث خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتاب ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة لا تناهيها».[4]ونستخلص أن كريستيفا ترى وظيفة التناص ترتبط بإيديولوجية النص وتسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع.

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد زاهي، ط2، دارتوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن «نحو منهج عنكبوتي تفاعلي»، المرجع السابق، ص139.

فجوليا كريستيفا "**J. Krestiva** "تنظر إلى النص على أنه «جهاز غير لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (**langue**) عن طريق ربطه بالكلام (**parole**) التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة».[1]

إن التناص بالنسبة إلى كريستيفا هو «جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص».[2]

نحاول هنا أن نحدد خطوات كريستيفا التي صاغتها لوضع مفهوم التناص منذ أولويات التنظير حتى تطوير هذا المصطلح، «إذ كان الإيديولوجيم هو المصطلح الذي اشتقته كريستيفا من ميخائيل باختين».[3]

أما بمفهوم آخر فإن كريستيفا ترى أن النصوص الشعرية الحديثة هي: «نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً».[4]

«وقد ميزت جوليا كريستيفا بين ثلاثة أنواع من التناص:

1. **النفي الكلي**: الذي يكون فيه المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.
2. **النفي المتوازي**: الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، ويمنح النص المرجعي معنى جديد.
3. **النفي الجزئي**: ويكون فيه جزء واحد، من النص المرجعي منفيا».[5]

«يتضح من خلال هذا أن كريستيفا بين نوعين من التناص:

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص19.

[2] سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص127، نقلا عن: Julia- KRISTEVA- Semeiottike, p146

[3] المرجع السابق، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص78.

[5] جوليا كريستيفا: علم النص،، ص 79.

التناص الشكلي: مرتبط بالتقاليد الشكلية للكتابة التي يكتسبها المؤلف ويستعملها كالتراكيب والدلالات المعجمية والعبارات.

التناص المضموني: الذي هو استحضار للاستشهادات من أمثال وحكم ومقولات فلسفية».[1] ونستنتج أن المقصود بالمضموني استخدام بعض الأفكار أو المعلومات من بيئات مختلفة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك الاستخدام، أما الشكلي فيتجلى من خلال مجموعة من شكل الرواية التي سار عليها مؤلفوا العصور الوسطى وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة و ثقافتهم التي يقدمها أثناء الكتابة.

وتضع جوليا كريستيفا آليات لتوظيف النص السابق في النص اللاحق، حيث يقول عبد الستار جبر الأسدي في مقال له في مجلة الفكر والنقد «ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قام به كل من كريستيفا، وجان لوي، بملاحظتهما أن التناص أو إعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي:

1. **الاجترار**: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني، وتمجيد بعض مظاهره الشكلية الخارجية.
2. **الامتصاص**: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق النص الجديد ليصبح امتصاص له متعاملا معه بشكل حركي وتحولي.
3. **الحوار**: عملية تغيير النص الغائب ونفي قديسيته في العمليات السابقة».[2]

ج- جيرار جينيت:

[1] سلمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، المرجع السابق، ص246.

[2] عبد الستار جبر الأسدي: ماهية التناص، مجلة الفكر والنقد، ع28، المغرب، ص215.

يمكن أن نجد اختلافا جوهريا بين ما طرحه بارت وكريستيفا حول فكرة التناص وما طرحه جيرار جينيت حول الفكرة ذاتها، حيث جينيت يرى أن التناص مجرد واحد من بين علاقات أخرى وليس عنصرا مركزيا، وهذا نتيجة لإيمائه بفاعلية النسق المغلق، أي الاكتفاء الذاتي للنص.

فقد عرف التناص بقوله: «هو علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي للنص، داخل نص آخر».[1]

وبمفهوم آخر التناص عنده «هو الحضور الفعلي والحرفي للنص ضمن آخر شاهد بمعنى استدعاء الصريح لنص معروف، وفي نفس الوقت هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج القراءة السطرية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، فإنها تنتج المعنى».[2]

لقد ضمن جيرار جينيت مصطلح التناص في علاقات العلاقة النصية متعالية واحدة من بين علاقات أخرى، أن ما يعنيه هو العلاقة بين النص ومتناصيته، أي العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق.

ولقد وسع الناقد جيرار جينيت في مصطلح التناص من خلال نظريات وآراء نقدية التي هدفت إلى تقديم أفكار أكثر شمولية في علاقات النصية، وقد أدخل نظريته في ميدان الشعرية من خلال ظهور كتاب **طورس** أو **الأطرس1982م**، ومدخل لجامع النص **1979م**.

يرى جيرار جينيت أن الشعرية لا ترى النص في صورته الانفرادية وإنما في تعدد العلائق المستنبطة منه، سواء كانت علائق داخلية أو خارجية، فقد رصد هذه العلائق بمصطلح التعالي النصي، فهو يبين «أن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية **Trastextualite** أو الاستعلاء النصي للنص

Textuelle du texte tranxendaexeإنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى».[1]

[1] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة،، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005، ص34.

[2] عبد الكريم شرقي: مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، ع2، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص67- 68.

فالنص ليس موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، حيث أصبح موضوع الشعرية هو النصية المتعالية فهو لا يهمه النص إلا من حيث تعالية النصي، أي أن يعرف كل ما يجعله في علاقة خفية مع غيره من النصوص وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي.

ومن خلال فكرة الإستعلاء النصي، «فهو يعتبرها شكل من أشكال التعالي ويحددها في خمسة أنواع».[2]

1- التناص Intertextualité: وهو تداخل النصوص و«ينبغي أن يكون محصورا في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر».[3]

التفاعل النصي هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما بنيات نصية سابقة، تبدو جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة.

2- المناصةParatextualité: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا،وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

إننا نستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه، ولن نهتم في تحليلها إلاّ بالمناصات الداخلية.

---

[1] خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. ط، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ص52.

[2] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2005، ص114.

[3] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2009م، ص22.

3- الميتانصيةMétatextualité: وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية أصل. لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد «**المتفاعل النصي**» أولا على أنه «**مناص**» وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، تنتقل إلى اعتباره «**مينانص**» ثانيا.[1]

ونستخلص أن المناصة تعني كل ما يحيط بالنص من عتبات، كما تتضمن كذلك الأمور السابقة عن النص أي (ما قبل النص) أما المتناصية هي علاقة التعليق التي تربط بين نص وآخر أي بنية نصية تتفاعل وتتداخل مع بنية النص الأصلي، فهي من حيث الشكل تشبه المناصة وتختلف عنه من حيث التفاعل.

4- النص الاحق: ويكمُنُ في العلاقة التي تجمع النص «**بـ**» كنص لاحق **Hypertexte** بالنص «أ» كنص سابق (**Hyptexte**)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النص: إنه النمط الأكثر تجريدًا وتضمنًا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدًا مناصيًا،وتتمثل بالنوع: شعر- رواية- بحث...

إن هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط، بل إن هذا التعالي مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته. ومن المفاهيم التي أخذت طريقها نحو الذيوع مفهوم «**المناص**» الذي خصصت له مجلة «**بوطيقا**»عددًا خاصًا وآخر كتب جينيت يدور حوله أيضًا وسماه«**عتبات**».[2]

- وهكذا استطاع جينيت أن يجعل من المتعاليات النصية نظامًا محكما، ساهم به في تطوير البحث التناصي، بإعطاء الإجراءات التحليلية للنص نمطا قانونيا علائقيا لمعاينة وتمييز نص دون آخر.

وهذه الأنواع، متداخلة مع بعضها، وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر، ومن نص إلى آخر ولا يمكن الاستغناء عن أي نوع مهما كان دوره في النص، فكل ما في النص من الأنواع يؤدي وظيفته.

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي،(النص والسياق)، المرجع السابق، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص97.

د- رولان بارت Roland BARTHES:

يعد رولان بارت من النقاد الذين اهتموا بهذا المصطلح ، إذا يقول: «أن النص الجديد يلتهم النص القديم».[1]

فالنص في نظره هو مجموعة من الأفكار مأخوذة من النصوص القديمة حيث أن الأديب قد استخلص حتمًا على الأفكار القديمة فالتناص هو اندماج وتداخل بين نص ونصوص.

وقد عرفه أيضًا بقوله: «التناص هو إعادة النص لتوزيع اللغة فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة».[2]

يعني أن كل نص هو امتصاص للنصوص السابقة مع توزيع اللغة بطريقة جديدة.

تحدث بارت عمومًا على النص التناصي وذلك من خلال كتابه "من العمل إلى النص" عام **1971م**، ولخصه في عناصر، «النص محاولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها ليصبح واقعا نقيضًا يقاوم الحدود والقواعد المعقول والفهم النص وهو يتكون من عقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها».[3]

يرى بارت أن النص يمكنه أن يتجاوز كل المعيقات للوصول إلى شتى الأجناس، والاقتباس للإحدى الأجناس على سبيل المثال إدخال فنون جديدة في فن الكتابة.

---

[1] رولان بارت: لذة النص، تر: د. عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص09

[2] محمد سالم سعد الله: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي)، سلسلة النقد المعرفي، 2007، ص124.

[3] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، المرجع السابق، ص14.

«يرى دو بيازي أن بارت قد أضفى على مفهوم التناص صفة رسمية، بإدخاله في مادة "نظرية النص"، ويلاحظ أن مفهوم التناص أو تفاعلية النصوص عند رولان بارت، يرتبط بتصوراته المابعد بنيوية عن الكتابة النصية والدوال الحرة، والقارئ المنتج».[1]

ويحدد "رولان بارت" كلمة نص بقوله «تعني النسيج ولكن أعتبر هذا النسيج دائما إلى الآن على أنه نتاج جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقي) ويخفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على فكرة التوليدية، التي ترى أنه يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته غلى تشابك دائم: تتفكك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت».[2]

نستنتج من هذا القول أن النص ليس نسيج عشوائي بل له مبادئ وقوانين يصنع بها نظاما ودلالة.

- يرى "بارت" أن "كريستيفا" هي التي ترى أن التناص هو نتيجة إعادة التوزيع لغة داخل الكتابة، فالتقويض والتنطيب، والنماذج الإيقاعية كلها مظاهر من التناص أي مغذيات للنص حين يكتب ما أدى "بارت" إلى وصف النص «بجينيولوجيا كتابات، طبقات متنوعة منظمة داخلة النص الواحد، وبذلك يصبح النص مصورا من كتابات مضعفة وماهو إلا نتيجة لتداخل ثقافات متعددة وهذا اصطلح عليه بارت "بالنص الجامع" أي أن كل نص هو جامع تقوم فيه النصوص أخرى مستويات متغيرة وبأشكال قد نعرفها قليلا أو كثيرا، وهي نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة الراهنة، فكل نص هو نسيج طارف من شواهد خالدة».[3]

[1] عبد الواحد: التعلق النصي، مقاصات الحرير نموذجا، ط1، دار الهدى، 2003م، ص03.

[2] رولان بارت: لذة النص، تر: د. منذر عياشي، المرجع السابق، ص62.

[3] فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية ارض السواد، لعبد الرحمان منيف، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م، ص235.

والنص في نظره «نتاج تفاعل نصوص لا حصرة لها مخزونة في ذهن المبدع»[1] فهو «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من اللغات الثقافية أو المعاصرة التي تخترقه بكامله».[2]

ونستخلص من هذا القول أن النص الكتابي المقتبس هو النص الفاعل، يقابل النصوص القرائية التي تطغى على الأدب وهي النصوص التي توصف بأنها نتاج لا لإنتاج ولذلك فإنتاج المعنى بالنسبة للقارئ لن يتم إلا حين يصل القارئ النص المقروء بالنصوص الأخرى السابقة، لإدراك العلاقات التناصية بينها، فإذا كان للقراء إمبراطورية اللغة، فإن لهم أخرية في ربط النص بأنساف من المعنى بكيفية معينة. وفي تجاهل مقاصد المؤلف هذا هو الجديد الذي قدمه بارت للقراء والقارئ. ويمكن القول بأن بارت لم يصنف جديدا على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين في الحوارية، لكن بارت أكد وشرح بعض ماقالته كريستيفا ووسع مفهوم لانفتاح النص على الحياة والمجتمع، وأضاف بعض الملاحظات السريعة.

هكذا أصبح التناص بمعناه الواسع لدى كريستيفا علامات غير مقروءة، لا يمكن للكتابة أن تعطي أدنى انطباع حولها، كما لا يمكنها أيضا تحديد معنى ثابت، أو التوجه نحو حقيقة ما، لأن التناص حركة لا متناهية، تدمر الخط، وتهدم لتعيد البناء، لتمكننا من قراءة أخرى مغايرة، توجد في مستوى آخر غير الملموس، أما المستوى الجديد فهو منتوج التناص.

فبارت أرد أن يعطي السلطة للقارئ المتمرس الخلاق، الذي له ملكة التذوق، ويجمع في الذات كل الآثار التي تتكون الكتابة منها، وما يدعوه بارت بالنص الكتابي «هو النص الديناميكي الحي الذي يمثل الحضور الأدبي، والقارئ لهذا النص ليس مستهلكا، وإنما هو منتج له، والقراءة فيه إعادة كتابة له، لأن هذا النص ليس بنية من الدلالات، ولكن مجرة من الإشارات، أومن استشهادات

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص79.

[2] رولان بارت: درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، 1982م، ص21.

سابقة تعرض موزعة، قطع، مدونات، صيغ نماذج لإيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله».[1]

هـ- ميكائيل ريفاتيرMIKAHCUL RIFFATTERE:

النص عند ميكائيل ريفاتير مكتفي بذاته لا يرجع إلى الخارج وإن كان له مرجع فهو نص آخر حيث يقول: «إن النص لا يدل وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع على ذاته من جهة إلى نصوص أخرى من جهة ثانية».[2]

يقر ريفاتير أن النص له علاقة أو نظرة أفقية لا عمودية أي علاقة أفكار النص بنص آخر. ويناقش ريفاتير المزج السائد بين التناص والمتناص(**intertexte**) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجودة تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين. وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. «إن التناص له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله إلا إنتاج المعنى».[3]

وضح ريفاتير أهمية التناص ومعانيه لأن الأمر يتعلق في تأويله فهنا يبين لنا العملية المزدوجة.

---

[1] موسى لعور: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس، دراسة سيميائية مراجعة وتدقيق بلقاسم دفة، المرجع السابق، ص50.

[2] ميكائيل ريفاتير:دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، الرباط، المغرب، 1997، ص70.

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المرجع السابق، ص95.

التناص في النقد العربي:

لم يبق التناص أو التعاليات النصية مقتصرًا على الغرب، لقد دخل الثقافة العربية المعاصرة، لكن لا يمكن أن نتحدث عن التناص في العصر الحديث دون معرفة الإرهاصات في النقد العربي القديم فقد تناول العرب القدماء "التناص" كظاهرة بلاغية تحت أسماء عديدة: الاقتباس والتضمين والتمثيل والاستدعاء والسرقة...الخ.

1- السرقة الأدبية:

قال ابن رشيق حول السرقة: «هذا باب متسع جدا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه».[1]

فالسرقة هي أخذ مقاطع من الغير وانتسابها لذات، وهي أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها، دون الإشارة إلى مأخذها فالسرقة إذا هي أخذ نصوص الغير وإنسابها للذات وكأنها ملك لها «باب لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه».[2]ونستخلص من هذا القول أن السرقة باب واسع يحتاج الشاعر فيها أن يكون حريصا على الاستبانة والتأكد من الأمر قبل تقديم رأيه في الموضوع.

إذا فالمقصود بالسرقة هو «أن يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتا شعريا ، أو صورة فنية أو حتى معنى ما (.....) فهي (نقل) أو (محاكاة) أو (الافتراض)».[3]

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص122.

[2] عبد الإله الصائغ: الخطابالإبداعي الجاهلي والصورة الغنية، العلامة وتحليل مركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1997، ص26.

[3] ابن خلدون (الرحمان): مقدمة العلامة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخالعرب والبربر ومن عناصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر الطباع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص626.

والسرقة ترتبط باللفظ أو المعنى، أو بهما معا، «وهناك من يربطها بالمعنى فقط والواقع أن الشعراء على اختلافهم أزمانهم وأماكنهم كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم، وكان المتأخر منهم يأخذ عادة من المتقدم أم عن طريق الرواية أو بحكم التأثر والإعجاب والمطالعة»[1] أي فعل السرقة يختلف من شاعر إلى آخر من حيث إعادة صياغة المسروق، فهل جاء بالجديد وإعجاب به أم أساء إليه.

2- التضمين:

«هو أن يضمن الشاعر شيئا من شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء»[2] أي التأكيد على شرط التفريق بينه وبين السرقة.

وقد ذكر "أبو الطاهر البغدادي" اهتمام بهذا الضرب من البلاغة والإكثار منه في أشعارهم في قوله «أما التضمين فقد لهج جماعة من المتأخرين به واستكثروا، فمنهم من يورد البيت بأسره والبيتين ومنهم من يقتصر على الأنصاف ومنهم من يأتي بالأرباع وربما دون ذلك»[3] يتضح من خلال القول أن التضمين ما اشتمل عليه وكان في ضمنه، ويقصد به أخذ شاعر من شاعر آخر بيتا أو جزء منه أو أرباع.

فنظر نقادنا القدامى إلى أن التضمين حسن بياني يؤكد المعنى ويقويه وعدته "رجاء عيد" أحد الوسائل التي حاول من خلالها الشعراء إثراء تجربتهم الشعرية واستخدموه بشكل واسع في الشعر الحر وذلك: من خلال توظيف معطيات تراثية أو سوها بما يتساوى مع المغزى الدلالي للقصيدة، وفي جميع ذلك يعمل الشاعر إلى الالتفات حول الدلالة الأولى ليحملها دلالات معاصرة، يتيح لها مجاورة زمنيتها وإقامة توصل نفسي بين حالتي الغياب والحضور ويؤدي ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى

[1] بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص217.
[2] القزويني جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة: تحقيق فوزي عطوب، ط4، دار أحياء العلوم، بيروت، 1998، ص370.
[3] محمد بن حيدر البغدادي: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تح: محمد عياض، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981، ص130.

الفني والتعبير بدقة لغوية مركبة عما كان الشاعر مضطرا إلى شرحه أو الإسهاب فيه.[1]ويعني أن الشاعر يأخذ لفظة أو شطر من شعر غيره ويضمنه في شعره، هذا لا يدل على ضعف شاعر، لكنه يبرهن على قدرته وبراعته لإحياء التراث القديم.

3- الاقتباس:

تعتبر ظاهرة تناصية فهو مرتبط بالتناص الديني، ومعناه الأخذ من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، «فالاقتباس يدخل دائرة التناص ويشكل رافدا مهما وأساسيًا من روافد».[2]

والمقصود به «هو تضمين الخطباء شيئا من الذكر الحكيم كما مثله الشعراء في شعرهم والكتاب في رسائلهم، والاقتباس كذلك أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث».[3]

إن الاقتباس من القرآن، يأتي على ثلاثة أقسام: "**مقبول، مباح ومردود**"فالأول ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص.

أما المردود فهو على ضربين: «أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل».[4]

كما لا يقتصر الاقتباس فقط عن الأخذ من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف بل يمكن أن يكون باستحضار حكمه أو قصة أو إشارة إلى بيت مشهور فمن عادة القدماء أن يضربوا الأمثلة بالأمم السابقة.

---

[1] رجاء عيد: لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي المعاصر" د. ط، منشأة المعارف جلال وشركاءه الإسكندرية، مصر، 2003م، ص39.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، المرجع السابق، ص39.

[3] أحمد حسن حامد: التضمين في العربية(بحث في البلاغة والنحو)،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع،بيروت، 2001، ص123.

[4] بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986، ص163- 164.

آراء بعض النقاد القدماء:

يعتبر التناص ظاهرة نقدية قديمة، خص النقاد العرب ومن بينهم:

1. أبو عثمان الجاحظ:

كان من قادة الأعلام العرب حيث طرح رأيًا في نظرية التناص حيث يقول لا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مهيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم، إلّا وكلّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظة فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه

«فالجاحظ يعزو والأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل. فكأن الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح **"التنازع"** بين شعراء من حول فكرة واحدة».[1]

«والجاحظ يثبت التناص للأمم الأجنبية، أو الأعجمية، مثل الفرس، الهند والروم، غير أنه يرفض في الوقت ذاته، وجود التناص في كلام العرب والفصحاء، وخطبائهم البلغاء فهو كما نرى يثبت التأثر والمحاكاة والمثاقفة للأمم الأعجمية، ويرفض ذلك كله للعرب رفضًا ظنًا منه أنه مذمة في كلامهم، ومنقصة في بلاغتهم، والذي يعالج هذه المسألة في حالي إقرارها وإنكارها لجدير بأن يعد في طبقة الذين خاضوا في معنى التناص».[2]

يتضح أن الجاحظ يدافع عن مكارم العرب ويثبت لهم البلاغة السحرية والفصاحة والرصيد اللغوي.

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النقد الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص220- 221.
[2] المرجع نفسه، ص 223.

2. ابن طباطبا العلوي:

عالج هذه المسألة من كل أطرافها، وذهب فيها إلى أبعد غاياتها الممكنة، فقدم مشروعًا نظريًا متكاملًا لنظرية التناص، وكان هذا المنظر من الوعي المعرفي ما يمكن أن يحمل الباحث على جعله على رأس الذين تناولوا هذه المسألة وتنهض نظرية السرقات، أو التناص، لديه على ثلاثة تأسيسات:

1- لا ينبغي للأديب الإغارة المكشوفة على معاني الشعراء، «لأن ذلك برأيه معجزة للقريحة ومفسدة للإبداع، ولا يأتي ذلك من الأدباء إلا المحرومون القاصرون»[1] ومنه فالإغارة تعد من السرقة لأن الشاعر يصنع بيتًا، ويخترع معنى جيد.

2- «بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكرة بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطبيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه»

3- أما التأسيس الثالث فقد دعم هذه النظرية بدعم ابن طباطبا نظريته بتجربة عملية كان نهض بها عبد الله القسري، أحد أكبر خطباء الدولة الأموية، مع ابنه خالد الذي أمسى آية في البلاغة والفصاحة، فقد حفظه والده ألف خطبة، ثم قال له: تناسها، فتناساها، فلم يكن يريد خالد شيئًا من الكلام إلا سهل عليه. «فكان حفظه لتلك الخطب رياضة بفهمه، وتهذيبا لطبعه»[2] أي التجربة كانت لابد من الحفظ أولًا ثم النسيان وهذا ما جعل الكلام سهلًا عليه.

بذهب ابن طباطبا، في موقف آخر، مذهبا لطيفا في النصح للأدباء لكي يعموا على النقاد مصادر أفكارهم، وأصول نسوجهم اللفظية فيقرر أن من سلك هذه السبيل يحتاج «إلى إلطاف

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النقد الأدبي، ص226.

[2] المرجع نفسه، ص227.

الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرته كأنه غير مسبوق إليها»

لم نجد أحدا ممن قرأنا عنهم من قدماء النقاد تناول التناص أو السرقة الأدبية من زاوية الاختلاف والمناقصة، وهي مسألة نبه، إليها الحداثيون الغربيون، كما سنرى في الفصل الذي نعقده للتناص عند الغربيين في القرن العشرين، فلاحظ ابن طباطبا العلوي إلى أن التناص كما يكون في الاتفاق، فإنه يكون في الاختلاف، ولذلك نصح الشيخ الشعراء بأن يغيروا على معاني من سبقوهم ولكن بتحويل تلك المعاني عن مواضعها التي وضعت فيها في أصل النسج الشعري، ولا حرج عليهم بحيث إذا ألفى الشاعر «معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف بهيمه، إن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير معتذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها».[1]

يتضح من خلال هذا أن ابن طباطبا نصح الشعراء بتغيير المعاني وبتحويلها من مواقعها الأصلي، واستعمال عكس المعاني لا حرج في ذلك. والتناص عنده كما يكون في الاتفاق، كذلك يكون في الاختلاف.

3. عبد القاهر الجرجاني:

بلور عبد القاهر الجرجاني من مصطلح التناص والسرقات في النقد العربي القديم فتحدث عنه وأعطاه عدة مفاهيم ، وذلك وجود أفكار كثيرة مشتركة بين الناس كتشبيه العربي جميل بالشمس والبدر وكل جواد «بالغيث والبحر والبليد البطيء الإدراك بالحجر والحمار والشجاع»[2] فهو يبرز أن المعاني تشترك بين الناس وتتداولها العقول.

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النقد الأدبي، ، ص228- 229.

[2] المرجع نفسه، ص197.

وقد تناول هذا الموضوع في قوله «فأما الاتفاق في عموم الغرض فيها لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، ولا ترى من به حس يدعى ذلك، ويأبى الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يغلط من بعض لا يحسن التحميل ولا ينعم التأمل».[1]

وتحدث الجرجاني في موضوع الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة «وبذلك أن الشاعرين إذا إتفقا لم يخل من أن يكون إما في وجه الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض»[2] فهو في هذا يشير إلى اتفاق الشاعرين يكون في وجهين، الوجه الأول هو العرض على العموم الذي يجري في المعنى العقلي ولا يدخل في الأخذ والسرقة واستمداد واستعانة، بل يجتمع في عقول العلماء.

أما الوجه الثاني الاتفاق للدلالة على الغرض يدخل في المعنى التخيلي وهو ما اشترك بين الناس في المعاني، ومنه يتضح أن تبادل صفة عامة وخاصة في تناول أي موضوع.

4. ابن خلدون:

رأى ابن خلدون في التناص «أن اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم».[3]

يرى ابن خلدون أن يجب الحفظ في صناعة الشعر حتى يستطيع نسج الشعر جيدًا.

لقد قدر "ابن خلدون" أهمية المحفوظ وجودته، «فبقدر جودته يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية، أو النثرية، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ويبدو الحفظ الجيد ولطيف السرق كما نلاحظ أمرين متصلين بالمؤلف الذي غلب على طابع المنجز النقدي العربي، فقد حث ابن رشيق الشعراء على حفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب».[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق عليه محمود شاكر، طبعة منفتحة وجديدة، الناشر دار الفكر، بيروت، 2008م، ص626.

[2] المرجع نفسه، ص338.

[3] ابن خلدون، عبد الرحمان أبو زيد، المقدمة ديوان المبتدأ والخبر،، دار الفكر، بيروت، طبعة منفتحة وجديدة، 2008، ص626.

[4] عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1994م، ص121.

نستنتج أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروط، أولها حفظُ النصوص.

ثم يشترط ابن خلدون لهذا المحفوظ بالنسيان حتى تذوب النصوص الغائبة في النص الحاضر، وهذا هو التناص الإيجابي قال: «إن من شروطه نسيا المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها أنتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة».[1]

ونستخلص من هذا القول أن فكرة النسج على المنوال التي طرحها تقر بأن العملية الإبداعية لدى الشاعر، لها أهمية ودور في تمثيل حفظ الأشعار ونسيان المحفوظ.

ويقول عبد المالك مرتاض في كتابة نظرية النص الأدبي في هذا الصدد «أن ابن خلدون يفضى باستحالة وجود شاعر كبير لا يكون قد حفظ شعرًا ثم نسبه فإننا نفضى باستحالة وجود مبدع يكتب نصًا أدبيًا دون سابق تعامل مكثفمع النصوص الأدبية الأخرى» فابن خلدون يتحدث عن أصل التناص، لا عن التناص نفسه أي عن كيف يمكن لشخص من الناس أن يعتدى كاتبا أو أدبيا وهو لا يتفق له ذلك إلا إذا كان له ذخيرة من الألفاظ والمعاني والتراكيب بتناص معها حيث الكتابة، فتناص عند ابن خلدون مسألة حتمية تأتي قبل الشروع في الكتابة نفسها»[2]يعني حفظ ثم نسيان النصوص يفضي إلى كتابة نص أصيل من جهة، ونص جيد من جهات أخرى إذا كانت المحفوظات المنسية جيدة، فهو يشير إلى القدرة التي تمكن المبدع من التعبير عن رؤاه بأسلوب جديدة ومعاني جديدة.

[1] عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي،، ص626.

[2]عبد المالك مرتاض: نظرية النقد الأدبي، ص246.

التناص عند المحدثين العرب:

لقد تأثر العرب بظهور النظرية التناصية عند الغرب، فقد تناوله عديد المفكرين ومن أهم:

1.محمد بنيس:

يعد الشاعر المغربي «محمد بنيس» أول من اشتغل على هذا المفهوم، وذلك في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية وفيه فصل بعنوان النص الغائب فقد لجأ تحت مصطلح خاص هو: النص الغائب فهو يرى «أن النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، ويشير إلى أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النصوص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم غير أن القراءة المحدثة للنص، سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة ويقول أيضا بأن النص يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما لنصوص أخرى فدمجها في أصله».[1]

«وقد وضع محمد ينيس معايير لقراءة النص الشعري وفق المغارية التناصية يمكن إجمالها في ما يلي:

أ- التناص الاجترار: جاء عصر الانحطاط على الأخص وتعامل فيه الشعراء بوعي سكوني خصومي لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا. لكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جاهدا تتمثل حيويته مع كل إعادة كتابة بوعي سكوني، أي أن النص الغائب يبقى جامدًا تستمر حيويته مع كل إعادة له».[2]

- قد تعامل الشعراء بوعي سكوني الذي يعتبر إعادة لكتابة النص الغائب بنموذج جامد تستمر حيويته مع كل إعادة.

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن «نحو منهج عنكبوتي تفاعلي»، المرجع السابق، ص157.

[2] ينظر: نبيل حداد محمود: دراسة تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني، تموز 2008، المجلد2، ط2، عالم الكتب والحديث، الأردن، 2009، ص293.

ب- التناص الامتصاصي:«ويتم فيه إعادة كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا وهذه مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص وقداسية».[1]

- إن إعادة كتابة النص الغائب شكلا ومضمونا راجع إلى تجربته ووعيه للفن الحقيقي من خلال أهميته وقداسته مقررة بقانون.

ج- التناص الحواري:«وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد قابلا للتخزين والتفجير وهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلة تحطم مظاهر الإسلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار فالشاعر لا يتأمل النص كل يغيره وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية».[2]

تعتبر أسمى مرحلة من قراءة النص الذي يرتكز على النقد المؤسس للجانب العلمي الصلب ويحطم مظاهر الاسلاب مهما اختلف نوعه، فلا محل لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، لأن الشاعر يعتمد على تغيره ليكن الحوار قراءة نقدية علمية.

2.محمد مفتاح:

يعد محمد مفتاح من المفكرين الذين أولوا اهتمامهم بالنظرية التناصية متأثرا بما جاء به الغرب، فيقول «أن التناص هو بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان، فلا حياة له بدونهما ولا عشية له خارجهما».[3]

يقر محمد مفتاح عن أهمية التناص وحضوره القوي في دراسات ولا يمكن الإنكار بضروريته.

ويقول: «التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة».[4]

---

[1] محمد ينيس: حداثة السؤال، ط2، المركز الثقافي العربي، الرباط، الأردن، 1988، ص85.

[2] المرجع نفسه، ص293.

[3] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط، 1985، ص125.

[4] المرجع نفسه، ص 121.

ومن هنا نعمم أن النص عند المذكر هو ما نكتب ومالا نكتب أي ما يكتب غيرنا (النص السابق) حيث «إن التناص شاع استعماله في الخطاب النقدي العربي، حيث يقول "تشبت" بدل ذلك بـ "التداخل النصي" لأن ترجمة المصطلح تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول».[1]

يبدو هنا أن الناقد محمد مفتاح غير راض على التناص، يستخدم مصطلح بديل له وهو التداخل النصي والذي يحدث نتيجة تداخل نصي حاضر مع نصوص غائبة.

- لقد حدد محمد مفتاح شكلين من التناص هما: «المحاكاة الساخرية (النقيضة)، المحاكاة المقتدية (المعارضة)».[2]

وأيضا قد قام بتقسيم النص إلى ست درجات «ثلاث منها تحتل درجات تقارب وثلاث أخرى تحتل درجات تباعد، التطابق، التفاعل، التداخل، التحاذي، التباعد التناصي».[3]

3. سعيد يقطين:

يعد سعيد يقطين من النقاد العرب الذي استخدم مصطلح «**التفاعل النصي**» في كتابه انفتاح النص الروائي كمرادف لمصطلح التناص ويظهر ذلك في قوله: «أننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم "التناص" intertextualité أو المتعاليات النصية transsexualités، كما استعملهاجينيت بالأخص، نفصل «التفاعل النصي» بالأخصائيات التناص في تحديد الذي ننطلق فيه من جينيت ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي».[4]

- حاول سعيد يقطين ربط التناص بالتفاعل النصي فهو عنده ظاهرة نصية جوهرية.

كما عرف سعيد يقطين التناص بقوله: «إن الكاتب العربي ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية».

---

[1] محمد ينيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2015، ص181.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص123.

[3] محمد مفتاح: دينامية النص، تنظيم وإدارة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص96.

[4] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي والسياق، المرجع السابق، ص93.

«وهذه البنية ليست بنية مغلقة على ذاتها بطبيعة الحال بأنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية داخليا لداخل المجتمع العربي وبنيات نصية أخرى أجنبية».[1]

من هنا نستنتج أن سعيد يقطين أقر بأن يحث على النص أن يقيم علاقات مع نص آخر سواء من داخل المجتمع العربي أو المجتمع الأجنبي.

كما نجد سعيد يقطين متأثر كل التأثير بجيرار جينيت في تعريف التناص وذلك بتفريقه بين مصطلحين ومستويين

أ–التفاعل النصي الخاص: وهو إقامة النص لعلاقة مع نص آخر يسمى بالتعالق النصي سواء كان في نص أو قصيدة برمتها.

ب– التفاعل النصي العام:«يبدو حين يجاور النص نصوص أخرى مختلفة على الجنس والنوع والنمط، ومن ثم نسميه بالعام لأننا ننتظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة».[2]من الملاحظ أن النص عند سعيد يقطين حسب مستوى التفاعل النصي العام بشكل بنية ذات دلالة يقوم بها أفراد أو جماعة تكون في إطار ثقافي اجتماعي، كما أن سعيد يقطين على أثر التناص حدد عنده أنواع له تسمى بأنواع التفاعل النصي.

1. **المناصة**Paratextualité:إن المناصة عند سعيد يقطين طرفاها الأساسيان النص والمناص paratexte وهذا النوع يرتبط بالبحث والتأمل.
2. **التناص:**«ويقصد به أن الكاتب يأتي في النص يحاول أن ينتج دلالة جديدة من نص آخر».[3] وهكذا يكون التناص عند سعيد يقطين خارجي وداخلي.
3. **المتناصية:**يعتبر سعيد يقطين أن المتناصية هي علاقة بين نصين أو أكثر، وتعتبر علاقة تفسير وتعليق.

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2006، ص132.

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص17- 18.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص118.

فمرتاض يشبه التناص بالأوكسيجين الذي يسبب انعدامه الاختناق المحتوم، كما أنه يستوي بين التناص والسرقة الشعرية، إذ يقول:«والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراتيجيات، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بالتناص، وبكل جرأة».[1]

هنا يأكد مرتاض أن التناص حاضر في كل نص لذلك شبهه بالأوكسيجين الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

وأيضا يعرفهُ في قوله: «ليس التناص في تصورنا إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق، ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق فقراءة النصوص السابقة في تصور السميائيين، وحفظ النصوص، ونسيانها في تصور ابن خلدون هما أساس فكرة التناصية، التي تلازم كل مبدع مهما يكن نشأته فالمخزون من النصوص المقروءة، أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكم غالبا في صفة المكتوب».[2]

إذن الكاتب الجزائري يعطي التناص قيمته في النص ومعناه وذلك بإحياء نصوص منسية سابقة العهد.

لافت أن عبد المالك مرتاض كان محافظا بين التناص في الغرب والتناص عند العرب.

[1] موسى لعور: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس، دراسة سيميائية، مراجعة وتدقيق بلقاسم دفة، المرجع السابق، ص36- 37.

[2] عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، جدة: مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي، ج 1، مج 1 ماي 1991، ص91.

الفصل الثاني

توظيف التناص في رواية وصية معتوه

المبحث الأول :التناص التاريخي

المبحث الثاني:التناص الديني

المبحث الثالث: م3: التناص الشعري الأسطوري

التناص التاريخي:

إذا تحدثنا عن التاريخ وعلاقته بالأدب سنجده سجلا ثريا بالمواقف المجيدة والأحداث العلمية والشخصيات الجديرة بالذكر ولذلك نجد معظم الأدباء يستعينون بهذا الجانب التراثي في إنتاجاتهم الأدبية كالإتيان بشخصيات تاريخية أو التذكير بحدث تاريخي ويضيفونها إلى نصوصهم بأصيل وعرافة وقوة وهذا النوع من التناص نجده منتشرا بكثرة في الأعمال الأدبية بصفة عامة الروائية على وجه الخصوص منها وفي هذا الصدد يقول سعيد سلام في كتاب التناص التراثي: «يعد التاريخ مصدر إلهام الكثير من الروائيين الجزائريين فقد كانوا يتخذون من الحادثة التاريخية قصة أو رواية أو يأخذون نتفا أو جزيئات منها ليطعموا بها نصوصهم إما على سبيل التأكيد والتقليد وإما على سبيل النقد والمعارضة».[1]

يرى سعيد سلام أن المادة التاريخية أو التاريخ بأحداثه ووقائعه وإخباره وما حدث في العصور السابقة وما تحمل هذه الأحداث من أمجاد واعتزاز مصدر يأخذ منه الروائي ما يراه مناسبا للموضوع الذي يعالجه من أجل تعزيز هذه القيم في أمته أو يدعوهم لاستذكار.

«لم يقف الشاعر المعاصر عند حدود المدونات التاريخية بل تجاوزها إلى ما هو أبعد من أسلوبها السردي؛ حيث اختار منها مناطق مشبعة ومضيئة بالحيوية؛ وأعاد صياغتها وخلقها من جديد بشكل يتناغم مع تجاربه المعاصرة؛ لأن تعامل الشاعر مع حساسية التاريخ يتم عبر تقنيات الفرز الجدلي للوقائع والاختيار والتحويل والتشويه المتعمد؛ عندئذ لا تتنافى الواقعة التاريخية كما هي؛ أي تتحول الواقعة والفرز الجدلي هما ما يميز الشعر عن التاريخ؛ ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تحدد درجة سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ».[2]

[1] سعيد سلام: التناص التراثي، ط1، عالم الكتب الحديث،أربد، الأردن، 2010، ص143.

[2] عز الدين المناصرة: حارس النص الشعري، شهادات في التجربة الشعرية، دار الكتابات، بيروت، ط1- 95- 1993مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2009، المجلد11، العدد2، ص259.

كم يمكن تعريف التناص التاريخي «بأنه ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة منتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر وتكسب العمل الأدبي ثراء وارتفاعا».[1]

تعتبر النصوص التاريخية صدى لتطورات الشاعر والروائي يساعده على تطوير الدلالة والصورة وربط الماضي بالحضارة.

فالتاريخ مهم في ثقافة الشاعر وإبداعه في استحضار الماضي وربطه بالحاضر لأنه مادة تاريخية وثراء دلالي للروائي لأنه يستغل المعطيات للتعبير عن الهموم والقضايا وبخاصة التي تتصل اتصالا وثيقا بالشاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخية وحضارية.

ولجوء الشاعر أو الأديب أو الروائي إلى التاريخ «يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومي الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة العابرة في سراديب الماضي».[2]

يختار الشاعر والروائي في مواقف مشعة مضيئة ويعيد صياغتها في روايته لاستحضار الماضي وجمعه بالحاضر.

فالتاريخ غني بالأحداث العظيمة والمواقف البطولية والشخصيات البارزة التي أحدثت ورائها بصمة فهي تساعد الروائي على أهمية توظيف الشخصية في النصوص لأنها تعتبر ملامح تعبر عن قضايا شعبه وهمومه وأحلامه فإضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاج الروائي تعتبر أشد تأثيرا في ذات المتلقي لما تحمله من قيم معرفية وروحية وجمالية.

---

[1] أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص، رؤيا هاشم عربية، مكتب الكناني، أربد، 1993، ص29.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر المعاصر)، د. ط، منشأة المعارف جلال وشركاءه الإسكندرية، مصر، 2003، ص201.

يعتبر توظيف التاريخ في الرواية هو إعادة قراءته من جديد ومحاولة الوقوف على أهم المحطات التاريخية التي شاكلة تطور الإنسانية عبر مراحل مختلفة لذلك يعد«التناص التاريخي نموذجا ثريا من نماذج التناص المهمة التي تعمق النص وتغذيه، فهو تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي بكيفيات مختلفة»[1]أو إدراج الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية التي كانت لها تأثير مستمر، تتداوله النصوص أو يجري على الألسنة كمقولات داعمة لموقف ما لم لهذه الأحداث والشخصيات من تأثير يرتبط بالحال المعاصر بطريقة ما داخل الإنتاج الجديد.

يرى رمضان صباغ «أن الفنان يتعامل مع الواقع وفقا لمنظور خاص يتكون نتيجة العلمية المعقدة من التفاعلات والعلاقة المتشابكة بينه وبين ذلك الواقع، بين وعيه و بيئته وشخصيته، وبين ما يعتمد في الواقع ومدى تطور الظروف التاريخية».[2]

إن استعمال التاريخ يعد حقلا مرجعيا لأنه ثقافة تاريخية وأثر ملموس سواء أكانت شخوص أو أمكنة أو أحداث.

لقد كثر استخدام «الرموز التاريخية استخداما اختلفت فيه دلالتها الأصلية عما يلقيه الشاعر عليها من الظلال، مما يبدل تلك الرموز، ويحول القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمداولاته».[3]

فالشاعر المعاصر أعاد كتابة التاريخ ممزوجا بواقع العصر، ووفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر، ويستشرف أفاق المستقبل فقط، بحيث تكون الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحا جديدة فتجتاز حدودها الضيقة، وتكتسب أبعادا معنوية جديدة، وتؤهلها لمعايشة الحاضر والتعبير عن رؤاه وقضاياه المعاصرة».[4]

[1] أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص، رؤيا هاشم عربية، المرجع السابق، ص25.
[2] ينظر رمضان الصياغ: عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص46.
[3] ينظر نبيه القاسم: الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد (1953- 1985م)، ص292.
[4] صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ط1، العصور والفروع لبناني بيروت، 1986، ص194.

من هنا نستنتج أن الشاعر يعتمد في الكثير من الأحيان إلى ربط لحظتين تاريخيتين. أي مزج بين التاريخ القديم والحاضر وأضاف إليه أنماط وأبعاد معنوية ومعارف جديدة.

وقد عرف أنور الشعر التاريخ على«أنه مجموعة من الأحداث التي نمت على مدى الزمان والناتجة عن تفاعل الإنسان مع الإنسان والمكان والزمان، والأحداث التاريخية هي الأحداث البارزة التي كان لها دور فعال في التأثير على مسيرة الأمة منذ عصورها الأولى إلى الآن من معارك وحروب وأماكن تاريخية وشخصيات ارتبطت بتلك الأحداث».[1]

وبذلك يعد التناص التاريخي بشخصياته وأحداثه مصدرا مهما من مصادر الإلهام الأدبي الذي يعكس الأديب من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويكشف عن هموم الإنسان وطموحاته وأحلامه، مما يجعل النص الأدبي ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها برهانا ودليلا على كبرياء الأمة أو انكسارها، من خلال التشابه بين الماضي والحاضر.

فالكاتب يجمع بين الماضي والحاضر يوظف الماضي ويعيد قراءاته من جديد وهو الوعاء الحافظ لكل الأحداث التي تمر بها الأمة، فالماضي هنا موجود في الحاضر والمختصر الاستفادة من دروس الماضي لتنظيفها في الوقت الحاضر.

«إن الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظاهرة كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها في الواقع، فإن لها على جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية».[2]

وهذا يعني أن للثقافة التاريخية أثرا ملموسا في الشعر والرواية إلى غير ذلك وقد تتباين أبعاد ذلك الأثر من شخوص وأمكنة وأحداث.

---

[1] أنور الشعر: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبعة السفير، الأردن، 2013، ص227.

[2] علي عشر زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، نصر القاهرة، 1417هـ-1997م، ص120.

التاريخ: النص التاريخي، ومن خلال ما يعرضه من أحداث وصراعات، وشخصيات قد شكل رصيدا هاما للكاتب الذي سارع إلى تبني هذا التاريخ، من أجل إعادة صياغته ليصل الماضي بالحاضر والمستقبل، ولعل الرجوع إلى التاريخ كان حاضرا في مختلف روايته، وخاصة التاريخ الذي يظهر صراع الموت ضد الأحياء وتنوع الأمكنة المفتوحة بتنوع الأحداث.

حضرت مدينة الجلفة بقوة في رواية وصية المعتوه لاحتلالها مساحة واسعة، فقد وقعت أغلب الأحداث فيها «كانت الجلفة مدينة تحتفي بالكبش، وضعت له تمثالا في صدرها، لكنه سقط منذ سنوات قليلة مع التماثيل الكثيرة التي سقطت تباعا، يقول أستاذ التاريخ الذي درسني منذ سنوات أن الجلفاوي الذي سبق التاريخ كان يربي الكباش»[1]، وعن اختيار مدينة الجلفة فهو ابن هذه المدينة الواقعة على بعد 200 كلم جنوبي العاصمة.

تدور فيها أطوار الرواية كمسرح وعلاقتها بأدب المكان، حيث وظفه الروائي بداعي المورث الثقافي الذي اكتسبته مدينة الجلفة في تاريخها وقبل التاريخ بتربية الكباش.

وكذلك نجد مدينة الجلفة حاضرة في كل لحظة كمكان تعيش فيه الشخصية يوميا: «كنت أضيع في ظل بارد لحى يسمى ديار الشمس، أو صون ميزون»[2] كما أننا نلاحظ أن مدينة الجلفة جرت فيها الأحداث التي حصلت مع المعتوه.

وحي ديار الشمس جاء في الرواية «وصية المعتوه ومن هو الأحياء الموجودة في مدينة الجلفة.

وظف الكاتب عبارات تاريخية حيث يقول :«أبي ضحك وأكد لها أني أتوهم وأكذب وردد يا واحد "الماكرو" وأعجبني رأي أبي».[3]

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م، ص39- 40.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص45.

ومن الأحداث التي استحضرها إسماعيل يبرير في روايته حادثة سنوات الدم في الجزائر التي وقعت منذ أكثر من عشر سنوات، استشهد فيها الآلاف من الجزائريين، والخوف الذي ساد البلاد «والعديد من الذين عايشوا "سنوات الدم"، ثم قطعوا الصلة معها بلجوئهم خارج البلاد».[1]

استعان الكاتب بالأحداث سنوات الدم متخذا منها رمزا موحيا، ووسيلة لتصوير الواقع الجزائري، ففي روايته يستحضر الكاتب السنوات السوداء يقول: «الجميع يعرفون أن سنوات الدم قللت من اهتماماته النسائية وأخمدت نزواته».[2]

كما يوظف قضية تاريخية دولية كالقضية الفلسطينية، «قيادة الثورة الفلسطينية بقيادة حركة التحرير فلسطين في الفاتح من جانفي 1965»[3]

ومن خلال هذه القضية يتجسد صراع قائم بين الفلسطينيين وجنود الاحتلال الصهيوني، الذي اغتصب أراضي فلسطين، وهذا ما دفع تحضير الشعب الفلسطيني للنضال في سبيل تحرير الوطن، عن طريق قيام «ثورة التحرير الفلسطينية 1965 بعد نكبة 1948 توقف النضال الفلسطيني بسبب تشرد مليون فلسطيني والاستلاء على أكبر جزء من الأراضي الفلسطينية إلى جانب الخذلان العربي والتواطؤ الدولي فكان رد الفلسطينيين كالتالي:

سياسيا: تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية 01 جانفي 1964 ممثلة بحركة "فتح" بقيادة ياسر عرفات وهذا بعد التراجع العربي عن الدعم المباشر من جهة وإمكانية تمثيل الشعب الفلسطيني في المحافل الدولية من جهة أخرى، وهذا بعد أن كانت قضية عربية وليست قضية فلسطينية.

عسكريا: إعلان قيام الثورة الفلسطينية في 01 جانفي 1965 بعد أن تأسس جيش التحرير الفلسطيني والذي تلقى الدعم المادي والمعنوي من طرف دول عربية وغير عربية، هذه الثورة التي اعتمدت على أسلوب حرب العصابات والعمليات الفدائية ضد العدو»[1]

---

[1] محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر سنوات الدم في الجزائر، للنشر والإعلام تنور، مصر، ط1، 2015م، ص35.

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوهكتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص48.

[3] بورنان عمار: التاريخ والجغرافيا، السلسلة الأرجوانية، دار النشر، مكتبة عكاشة، الجزائر، ط1، 2019، ص72.

بالإضافة إلى ذلك فإن هذا الإرهاب الصهيوني قام بهدف فصل دولة فلسطين مشرقها عن مغربها، ويمثل إشهارية دائمة، وهذا ما جعل الفلسطينيين إلى الاتفاق والتعاهد والقوة وعدم الاستسلام، وإنما فضل الصمود على العمل من أجل تحرير فلسطين، فأعلنوا بانطلاق الثورة الفلسطينية المسلحة التي تعد أولى حركة فتح التي وحدت الفلسطينيين حول الهوية والهدف، وارتقت بهم من حالة الشتات والتشتت إلى مستويات الكفاح المسلح من أجل تحقيق الحرية والأمان للفلسطينيين، فكانت القاعدة التنظيمية الأولى لحركة فتح أي تعني هذه القضية حركة تحرر وطني محاولة نجاح في تحرير وطنها المغتصب من الاستعمار الصهيوني، الذي ارتكب أبشع الجرائم وأنواع الحروب، ورغم هذا اتخذت فلسطين طريق النضال الطويل الأمد من أجل استعادة أرضهم وحقوقهم وكرامتهم.

ومن هذا الحدث التاريخي يستلهم إسماعيل يبرير في نصه إذ يقول:«أفقت متأخرا كالعادة، اليوم هو الفاتح من جانفي، من سنة مأهولة بالأحداث والجرائم والأنباء، لكننا في ديار الشمس خارج الوقت، وبعيدون جدا عن العالم وعن الأحداث التي يصنعها البشر»[2]فهو يصور أهل ديار الشمس وإدريس الذين لا يعيشون الأحداث أي لا أحد منهم يهتم بأنباء الجرائم فكل منهما غارق في نفسه، وأيضا يصور تقاليد هذه المدينة وعادات السكان البسيطة يستلهم إسماعيل يبرير قصة تاريخية في الرواية وهي حياة الحاج بورقيبة إذ يقول في نصه «لن أكون مثل الحاج بورقيبة الذي لم يمنح حرية لبناته»[3] وهو لم يستحضر الخطاب التاريخي كما هو وإنما انطلق منه ليكتب روايته محاولا البحث عن جذور الأمة.

---

[1] بورنان عمار: التاريخ والجغرافيا، السلسلة الأرجوانية، المرجع السابق، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص19.

كما يوظف شخصية تاريخية وهي شخصية الحبيب بورقيبة أول رئيس للجمهورية التونسية، «ففي 1جوان 1959 تم وضع دستور جديد في تونس كرس بشكل مطلق النظام الرئاسي حيث أصبح الرئيس بورقيبة يتمتع بصلاحيات واسعة»[1] وشهدت فترة حكمه بفرض قوانين صارمة على شعبه.

«لكنه عزل الحبيب بورقيبة من السلطة يوم 7نوفمبر 1987 أعلن الرئيس الجديد "زين العابدين" عن بداية عهد جديد».[2]

فمن خلال هذا المقاطع السردية يستحضر الكاتب الأحداث التاريخية العظيمة والشخصيات الجديرة بالذكر حيث يقول: «عيسى أيضا فسر تسميته عندما حكى أنه كان في تونس،واصطف مع حشود من التونسيين، استقبلوا رئيسهم الذي سيخلع الحبيب بورقيبة فسلم عله ضمن من نالهم الحظ والتقطت له الصحافة صورة نشرت بإحدى الجرائد التونسية، وظل يردد أنه يعرف بورقيبة في كل المناسبات ويحتفظ بالجريدة ويلعن بن علي لأنه استولى على كرسي صديقه بورقيبة وسممه حسب تحليله الخاص».[3] فهو يصور لنا أحداث الحاج بورقيبة وعلاقته الودية التي تجمعه مع الرئيس حبيب بورقيبة الذي لم يعطي الحرية لشعبه، كما نجد في هذه الصورة شبه الحاج بورقيبة بالرئيس لأنه صارم على بناته ولم يمنح لهم الحرية.

وقد ضمن الكاتب شخصيات واقعية من معين التاريخ مثل شخصية صدام حسين وهو رئيس جمهورية العراق السابق «رئيس الوزراء، رئيس مجلس قيادة الثورة أمين عام القيادة القطرية لحزب البعث والقائد الأعلى للقوات المسلحة منذ 1979»[4] وعندما نتحدث عن صدام حسين نعلم أننا نقرأ كتب بعنوان كيف تصبح رجلا.

---

[1] يحي أبو زكرياء: الحركة الإسلامية في تونس من الثعالبي إلى الغنوشي، د.ن، د.ب، 2003م، ص23.

[2] سعيد الصافي: بورقيبة سيرة شبه محرمة، رياض الرياس للنشر، بيروت، 2000، ص31- 33.

[3] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص50.

[4] مهدي حيدر: عالم صدام حسين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2003م، ص08.

فالروي في هذا النص يصور لحظة تاريخية لمصرع صدام حسين إذ يقول: «كان تجمعا خارج العولمة والحداثة والتكنولوجيا، تجمعا يأسر لحظة تاريخية أخرى غير التي تحكم العالم، يبكي شيوخه لمصرع صدام حسين»[1]فمن خلال نص الرواية يتضح أن الزعيم صدام حسين أشجع رجل يمتلك قوة نفسية فطرية في مواجهة الموت سيشعر بشعور طبيعي حتمي وغير مضطر ومؤكد لهويته، فقد كان صلبا حتى وهو يواجه آخر لحظات حياته. الذي مات غدرا بأيدي الخونة فجر يوم عيد الأضحى، وهذا ما جعل موته فاجعة منتشرة غي أنحاء العالم بأسره، وحزن يعم على العرب وبكاء وحصرة الشيوخ.

وظف إسماعيل يبرير التاريخ الإسلامي في فضل شهر رمضان فهو شهر كريم فضله الله عن سائر الأشهر لما له من أهمية وحرمة عند المسلمين حيث يقول في نصه: «كان شهر رمضان شهر المعارك الكبرى في التاريخ الإسلامي، لهذا سننزل إلى "البلاد" ونقصد بالبلاد وسط المدينة، نتجول من الجهة الأخرى »[2] فهو يصف لنا أجواء البلاد في شهر الفاضل الكريم حيث تعم الفرحة وتكثر البركة والخيرات وتجمعات الأسواق، كما أن المسلمون لا يعتبروا شهر رمضان شهر للراحة وممارسة العبادات فقط بل إنه ظل على مر التاريخ، شهر لتحقيق الانتصارات الكبرى والفتوحات العظيمة، التي شكلت جزءًا مهمًا من التاريخ الإسلامي على مر العصور، ومن أهم المعارك الفاصلة التي خاضها المسلمون وانتصروا فيها على مر تاريخهم.

غزوة بدر الكبرى: كانت في السابع عشر من رمضان من السنة الثانية للهجرة، ووقعت بين مشركي مكة ورسول الله محمد صلى الله عليه وسلم.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه،كتاب الموت ضد الأحياء،المصدر السابق، ص51.

[2]المصدر نفسه، ص75.

– وقد «سُمي يوم بدر يوم الفرقان، ولهذه التسمية أهمية عظيمة في حياة المسلمين، وقد تحدث الأستاذ سيد قطب عن وصف الله تعالى ليوم بدر بأنه يوم الفرقان في قوله تعالى: «**وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَابْنِ السَّبِيلِ إِنْ كُنْتُمْ آَمَنْتُمْ بِاللَّهِ وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَى عَبْدِنَا يَوْمَ الْفُرْقَانِ يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**»[1]فقال: كانت غزوة بدر، التي بدأت وانتهت بتدبير الله وتوجيهه وقيادته ومدده، فرقانا بين الحق والباطل».[2]

كما يوظف الكاتب في الرواية أزمة تاريخية اجتماعية وهي انتشار المجاعة والأوبئة سنة 1937 وموت الكثير من الناس بسبب حمى "التيفوس" في الوطن واشتد به حتى الموت إذ يقول الروي:«كتب على سطح القبر "هذا قبر يهود داود مات في الجلفة في 1931 بعد أن أصيب بالتيفوس».[3]

[1] سورة الأنفال (الآية 41).

[2] أمير بن محمد المدري : غزوة بدر الكبرى دروس وعبر، سلسلة غزوات النبي المصطفى، عالم الكتب اليمنية، ط1، ص45.

[3] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص96.

التناص الديني:

هو من أنواع التناص الذي يرجع إليه الأدباء، وخاصة من القرآن الكريم، لأنه يعتبر المرجع الأول والنص المقدس الذي يلجأ إليه جل الأدباء المسلمين «فهو دستور شريعة ومنهاج أمة ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها وظهر بلاغتها وحضارتها فوق كل ذلك طاقة خلاقة من الذكر والفكر يجد فيها الذاكرون والمتفكرون لمسات سماوية تهتدي لها المشاعر وتقشعر من روعتها الجلود كلما تدبر في معانيها واستشعرت جلالها».[1]

فالتناص القرآني هو النص السامي المقدس فهو يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر ذلك أنه يساعد مصدر أساسي بين المصادر الثلاثة.

«ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأهل الجمالي والكتابة، ودعا إلى الاعتراف من منهله العذب».[2]

فالقرآن الكريم ببلاغته ونظمه وأسلوبه السهل الممتنع اكسبه صفة جمالية وبلاغته في التعبير فهو مفهوم وألفاظه واضحة غير معقدة لذلك صار منبعا يأخذ منه الأدباء جمال التعبير.

فالقرآن الكريم يعتبر ملمحا أساسي لأنه يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، ويصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس فصوره تغني عن أي تعبير آخر فتوظيفه أو الاقتباس منه يتفاعل مع إبداع الكتاب والشعراء فالمعطيات الدينية «تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري لظواهره المتنوعة».[3]

[1] إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي علاء المعري، عالم الدنيا الحديث، أربد، الأردن، ط، 2011م، ص192.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، المعاصر دار هومة، د.ط، الجزائر، 2003م، ص167.

[3] عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، بيروت، دار الأندلس، 1987م، ص35.

من هنا نفهم أن النص الديني بحضوره الفاعل في النصوص الأدبية تبين قداسته وبلاغته العالية حتى صار مثالا يحتذى به في الصياغة والاقتباس.

فالمقصود بالتناص الديني «تداخل النصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا».[1]

يستخدم الروائي التناص الديني مع الكتاب أو السنة بوسيلة ترجع إلى المرجعيات الدينية لتلك النصوص.

ولأن «القرآن الكريم معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس أو هو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي أبدعتها العرب شعرا أو نثرا ليخلف تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الاستماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر».[2]

من هنا نعتبر التناص الديني منهلا عذبا ينهل منه الشعراء والكتاب مادتهم ويقتبسون منه ما يخدم نصه وهذا لما للآيات القرآنية أو الأحاديث الشريفة أو سيرة النبي صلى الله عليه وسلم منزلة رفيعة.

«فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره يشكل مصدرا إلهاميا ومحور دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر وحاول النفاذ من خلالها لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه، ومواقفه وتعميق تجاربه».[3]

---

[1] أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص، رؤيا هاشم غربية، المرجع السابق، ص37.

[2] نعيمة عقريب، قصيدة حيزية (دراسة تحليلة)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009، ص167.

[3] حسن البنداوي وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، 2009، المجلد 11، العدد 02، ص247.

يساعد القرآن الكريم الكتاب والشعراء أن يتخذوا من مناهله ويروون عظمته ويتخذون أفكارهم منه لأخذ عبر من قصصه.

فالموروث الديني سواء كان شعرا أو نثرا هو مصدر خصب للشاعر والكاتب يأخذ ويستلهم منه مضامين نصه المعاصر ويسقطها على الحاضر فلكثير من معاني الموروث تصلح أن تكون مادة دسمة لمعالجة الحاضر.

لهذا تعد المرجعية الدينية من أهم المرجعيات التي يتلى عليها المبدع في كتابة نصه وتقديم أفكاره وأطروحاته،فالقرآن الكريم هو النص المقدس المكتمل والمعجز في ألفاظه ومعانيه ثم تلاوة حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم فأصبح ملهما الأدباء والشعراء.

«وأقل ما يوصف به هذا الكتاب أنه منبت العقول ومداوي القلوب المريضة ويروي النفوس الكئيبة والعطشى ويندي الجوائح الظمأى، ويهدي النفوس الضالة، ويحيي الضمائر التائهة، ويجلي مبدأ الأرواح ويزيل ما ران على الأفئدة بالبراهين الواضحة والآيات البينة التي تجلى كل ريب ويحقق لمن اهتدى بهديه وسار على ضوئه سعادة الدنيا والآخرة».[1]

من هنا نفهم أن قدسية القرآن الكريم باعتباره مصدرا أدبيا يلجأ إليه الأدبيين ومدى حضوره وحضور آياته ومعانيه، وملخص القول أن الاعتماد على القرآن الكريم رافد من روافد الإبداع الفني لما فيه من متعة وإفادة وإغماء بالإشارة ومتله دلالة عميقة.

وبعبقرية تامة استحضر إسماعيل يبرير قصة أهل الكهف، تعبيرا عن واقع مرير يعاني منه الأب تذكر الوصية، لكنه لم يحافظ على قبر الجد من الضياع بقوله: «كرّر الشيخ الماحي السؤال فاضطر أبي إلى القذف بخطوات إلى اليمين ثم إلى الشمال».[2]

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المرجع السابق، 1992م، ص40.

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص13.

وهذا تماشيا مع قوله تعالى: «وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ۚ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ ۚ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا»[1]

أي أهل الكهف أيقاظا، وهم في الواقع نيام، ونتعدهم بالرعاية، فنقلبهم حال نومهم مرة للجنب الأيمن ومرة للجنب الأيسر لئلا تأكلهم الأرض، وكلبهم الذي صاحبهم ماد ذراعيه بفناء الكهف، لو عاينتهم لأدبرت عنهم هاربا، ولملئت نفسك منهم فزعا.

يهدف إسماعيل يبرير من خلال توظيفه للنص القرآني الإشارة إلى الصورة المعبرة عن أخذ جثمان الجد إلى المقبرة الظاهرة لهم كأنها الجبل الذي يبدو للمتسلق له أكثر وضوحًا وكبرًا مما جعل الأب يفقد ولا يتذكر القبر الموصي عليه من طرف الجد الميت وكأنه يسير في سهل بعيد بقذفه بخطوات إلى اليمين ثم إلى الشمال وهذا اقتباسًا من قصة أصحاب أهل الكهف.

ويستلهم الكاتب قصة السيدة العذراء، **"ولعل جدي أصبح نسيا منسيا منذ دفن"**[2] يستدعي قوله تعالى: «**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا**»[3] ويوظفه في نص الرواية، ولكنه لا يكتفي بنص الآية، بل يضيف دلالة جديدة بما يتناسب والواقع الذي يرسمه.

فالنص القرآني قائم على مخاطبة مريم فاضطرها طلق الحمل إلى جذع النخلة فقالت يا ليتني مت قبل هذا اليوم وكنت شيئا لا يعرف، ولا يذكر، ولا يدري من أنا.

أما في نص الرواية يتحدث عن سرعة نسيان أهل الميت لميتهم الجد وفي الأمل والغفلة، أي أغلى الناس وأغرهم ما عساهم أن يفعلوا؟ سوى قطرات من الدموع حراقة، ستبرد مع مرور الأيام ويأخذون في شرائهم وبيعهم كأنهم لم يكونوا منه ولم يكن منهم وهذه حقيقة قابلة لاستمرار الحياة.

---

[1] سورة الكهف (الآية 18).

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص17.

[3] سورة مريم (الآية 23).

ويتابع إسماعيل يبرير استثماره للنص القرآني في روايته، مؤكدًا حقيقة الموت وفناء الإنسان ونسيانه ومصيره المحتوم للزوال، فانفتاح الكاتب على النص القرآني، لنقل حقيقة الموت للإنسان أمام حقيقة الله القانع للموت وما البقاء والخلد إلّا لله سبحانه وتعالى، والكاتب يعبر عن ذلك مستفيدًا من الخطاب القرآني إذ يقول في نصه:

كما نجد أن الروائي أدرج قصة سيدنا نوح عليه السلام في قوله: «وطوفان يأتي على المدينة في كل عام ليأخذ القرابين، من أطفال وخرفان وفقراء، ولا أذكر أن وادي ملاح أخذ أحدا من وجهاء القوم».[1] وهذا تناص من الآية القرآنية من سورة العنكبوت، يقول عزّ وجلّ: «**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ**».[2]

نجد أن الروائي قد شبه وادي ملاح وأطفال المتشردين بقوم نوح الذين أخذهم الطوفان بسبب كفر أصحابها.

كما نجد تناصًا آخرًا من سورة آل عمران في قوله: «كنا أنا والسعدي وفطيمة في السن نفسها، درسنا معًا ونشأنا معًا ثلاثتنا اقترنا ببعض، فلا يأتي ذكر واحد منا إلا تبعه الاثنان، في الخير والشر، في السراء والضراء»[3]، وهذا تناص من سورة آل عمران لقوله تعالى: «**الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ**»[4] المقصود بالآية الكريمة أن الذين ينفقون أموالهم في اليسر والعسر، والذين يمسكون ما في أنفسهم من الغيظ بالصبر، وإذا قدروا عفوا عمن ظلمهم، وهذا هو الإحسان الذي يحب الله أصحابه.

استعمل هذا القول ليعبر عن حب الصداقة الحقيقية التي كانت بين الثلاثة (إدريس والسعدي وفطيمة) هي أجمل المشاعر الإنسانية فالصداقة هي أسمى علاقة بين ثلاثة لأنها بلا مصالح. فكانت الصداقة بينهم قريبة جدًا لدرجة الأخوة تشاركهم الألم والفرح، أي تلاحم ثلاثة أشخاص في روح

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص20.

[2] سورة العنكبوت (الآية 14).

[3] المصدرالسابق، ، ص37.

[4] سورة آل عمران (الآية 134).

واحدة، مشاعر أحدهما تتأثر بالآخر مهما كانت، فإذا ضاقت بأحدهما الحياة، فإن الثاني لن يكف عن محاولة إخراجه من ضيقته، فتأثيرهما على بعض قوي جدًا.

يتناص الكاتب مع قوله تعالى: «**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَاإِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**».[1]

ونعني أن الله هو السميع لجميع الأصوات، البصير بكل مبصر، فيعطي كل ما يستحقه في الدنيا والآخرة.

وعبارة السميع والبصير يستخدمها الكاتب بتقنية المخالفة إذ يقول: «ولاحقا اكتشف الملاحظون ومشرفو السمع والبصر المتطفلون»[2] فهو يصور لنا أهل الحي الذين أصبح يترقبون ما ستفعله في حياتك اليومية.

واتباعا لما ذكر سابقا هذا موضع آخر يعمد فيه يبرير إلى توظيف العبارات القرآنية إذ يقول:

«لهذا اتخذها العابرون بين الأحياء معبرًا مختصرًا يقرؤون إثر عبورهم الفاتحة ويرددون "انتم السابقون ونحن اللاحقون"»[3]

إنَّ استخدام كلمة السابقون في هذا الموضوع هو استحضار لقوله تعالى: «**وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ (10) أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ (11) فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ (12)**».[4]

أضفى إسماعيل يبرير باستخدامه للتناص القرآني والإكثار منه جمالاً على النص، وإثرائه بدلالات ومعان إيحائية تزيد من براعة المشهد وتقوي خيوط نسيجه.

---

[1] سورة الإسراء (الآية 01).

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص46.

[3] المصدرنفسه، ص92.

[4] سورة الواقعة (الآية 12).

استحضر الكاتب ألفاظا من سورة الشعراء وهو يدعو بها في قوله: «كدت أعود أدراجي إلى صاحب المخبزة وأطلب منه أن يغفر لي خطيئتي».[1]

هنا إقرار الحفيد بالخطيئة التي ارتكبها بحق صاحب المخبزة وعزمه للرجوع والاعتذار لعله يغفر له، وهذا اقتباس من الآية الكريمة في سورة الشعراء التي جاءت على لسان إبراهيم عليه السلام قوله تعالى: «**وَالَّذِي أَطْمَعُ أَنْ يَغْفِرَ لِي خَطِيئَتِي يَوْمَ الدِّينِ**».[2]

إن كلا الشخصيتين أخذ موقف الاعتراف بالذنب فنبي الله إبراهيم أحس بداخله بالذنب والخطيئة عندما راح يبحث في الشمس والقمر عن ربه الذي يجهله فعندما عرف أنه ارتكب الخطيئة بحق رب العزة فقال أطمع أن يغفر لي خطيئتي وهذا ما تناصه الروائي فالحفيد هو الشخص الذي أذنب بحق صاحب المخبزة والسعي إلى نيل المغفرة عن هذه الخطيئة مترددًا بالصورة إليه.

فعندما أدرك إبراهيم إن الشمس والقمر مخلوقين حالهما حال المخلوقات الأخرى وأنه كان واقعا في حيرة جعلته يتوهم أن الرب يتجسد في الشمس والقمر أحس بداخله بالحياء والذنب فجاء قوله أن يغفر خطيئتي يوم الدين وفعل الغفران متحقق لأنه اعترف بالذنب وإدراكه أنه ارتكب خطيئة لكنه تردد في العودة والاعتذار عن ذنبه وتأمل أن يغفر له خطيئته وهنا فعل الاستغفار قد يحدث أولا لأنه تمسك بموقفه بعدم الرجوع وطلب العفو عن فعله هذا ما ظهر الاقتباس من الكتاب المقدس من سورة الشعراء.

استحضر الكاتب ألفاظ من سورة محمد «لكن خيالي توقف عن ذلك بمجرد الدخول إلى مقبرة المسلمين واشتد صياح الجميع في فريقين أحدهما يردد "**لا إله إلا الله**" والآخر "**محمد رسول الله**"».[3]

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص10.

[2] سورة الشعراء (الآية 82).

[3] المصدر السابق، ص13.

ويتناص الكاتب مع قوله تعالى: «**فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا اللَّهُ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ ۗ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ**»[1]

المقصود بالنص القرآني، فاعلم أيها النبي أنه لا معبود بحق إلا الله واستغفر لذنبك، واستغفر للمؤمنين والمؤمنات، والله يعلم تصرفكم في يقظتكم نهارًا، ومستقركم في نومكم ليلًا.

أما الكاتب يصور لنا مراسم جنازة الجد والوهم الذي أصاب الحفيد في تخيل أي قبر سيتخذ هذا الذي ملك على القبور، لكن خياله توقف بمجرد الدخول إلى مقبرة المسلمين، سمع صياح الجميع في فريقين الأول يقول لا إله إلا الله والثاني يردد محمد رسول الله ومن هنا استلهم إسماعيل يبرير من سورة الفتح لقوله تعالى: «**مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُعَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُبَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا اسِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ**»[2] أي محمد رسول الله، والذين معه على دينه أشداء على الكفار، رحماء فيما بينهم تراهم ركعًا سجدًا لله في صلاتهم، يرجون ربهم أن يتفضل عليهم، فيدخلهم الجنة ويرضى عنهم، علامة طاعتهم لله ظاهرة في وجههم من أثر السجود والعبادة.

[1] سورة محمد (الآية 19).

[2] سورة الفتح (الآية 29).

القرآن الكريم:

لا غرو في أن نرى إسماعيل يبرير ينهل من القرآن الكريم، ويفيد منه في نصوصه، فهو رافد مهم من روافد التجربة الروائية، لخصوصيته وامتيازه، يقول مبينًا مدى الحزن الذي أصابه لفراق جده وعمله في آن واحد. «**فإنهم ظلوا يعتقدون أنه مقيم في المقبرة ليلًا ونهارًا**»[1] يتناص الكاتب مع قوله تعالى : «**قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلًا وَنَهَارًا**»[2]

فمن خلال المقارنة بين النصين نجد هناك تطابق بين نص الكاتب والقرآن، فالنص القرآني يحث مخاطبة نوح لقومه وما صبر عليهم في تلك المدة الطويلة التي هي ألف سنة إلا خمسين عاما، وما بين كقومه ووضح لهم ودعاهم إلى الرشد والسبيل الأقوام، أي لم يترك دعائهم في ليل ولا نهار، امتثالا لأمرك وابتغاء لطاعتك، ويتضح من خلال قول نوح عليه السلام: رب إني دعوت قومي إلى الإيمان بك وطاعتك في الليل والنهار، فلم يزدهم دعائي لهم إلى الإيمان هربًا وإعراضا عنه، وإني كلما دعوتهم إلى الإيمان بك، ليكون سببًا في غفرانك ذنوبهم، وضعوا أصابعهم في آذانهم، كي لا يسمعوا دعوة الحق، وتغطوا بثيابهم، كي لا يوني، وأقاموا على كفرهم، واستكبروا عن قبول الإيمان استكبارًا شديدًا، ثم إني دعوتهم إلى الإيمان ظاهرًا علنًا في غير خفاء، ثم إني أعلنت لهم الدعوة بصوت مرتفع في حال، وأسررت بها بصوت خفي حال أخرى، فقلت لقومي: سلوا ربكم غفران ذنوبكم، وتوبو إليه من كفركم، إنه تعالى كان غفارًا لمن تاب من عباده ورجع إليه.

أما نص الرواية يحكي عن ذكريات الجد التي كانت تميزها الحيلة والذكاء، فالجد جعل من سترته الزرقاء سلاحه وجيشه، ورقيبه وعيونه على القبور الأشجار، كلما غادر المقبرة انسحب في حرص كامل، ومطمئن البال، وترك السترة معلقة حيث يراها الجميع، لهذا فإنهم ظلوا يعتقدون أنه مقيم في المقبرة ليلًا ونهارًا، بينما هو في الحقيقة كان يقضي قيلولة مريحة وآمنة في بيته بإحدى الغرف الشاغرة والباردة دون أن يشكو فيها من الوحدة.

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص10.

[2] سورة نوح (الآية 05).

استثمر الروائي مفردات القرآن الكريم ووظفها في الرواية هذا ما ظهر في قوله: «**لا يملك أهمهم بنكا بل لا أحد سمحت له الحياة وفرصها التي تتكاثر أن بلج بنكًا**».[1]

يبين هنا الراوي أن أهل الحي لا يملكون شيئا في جيوبهم سوى الهوية التي تربطهم بهذا البلد ومن يعيش معدها لا يملك قوت يومه من المحال أن يلج بنكًا، وهذا يمثل تناصًا مع الآية الكريمة «**إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ**».[2] فهننا حرم الله تعالى دخول الكفار الجنة حتى يلج سم الخياط والجمل معناه الحبل الغليظ الذي من الاستحالة أن يدخل في حزم الإبرة فهنا تفاعلت النصوص وتداخلت فاستثمرها وناصها الراوي من القران الكريم في اشتراك كلمة يلج وتوظيفها في الرواية على صورة الحرمان.

- ✓ حرمان الشباب من دخول بنك أي كسب بنك.
- ✓ والآية الكريمة أيضا تصور الحرمان وهو حرمان الكفار من دخول الجنة.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموتى ضد الأحياء، المصدر السابق، ص51.

[2] سورة الأعراف (الآية 40).

التناص الأسطوري:

«تعد الأسطورة من المسائل التي اعتنت بها المعرفة الإنسانية حيث حددت موضوعاتها ومناهجها، ولم يتم معرفتها كظاهرة إنسانية إلا بفصلها عن الظواهر المرتبطة بها وهذا ما شكل عائقا معرفيا أمام الباحثين في مجال الأساطير حتى يتسنى لهما ضبط تعريفات دقيقة بها لذلك تعرف الأسطورة على أنها القسم الناطق من الشعائر والطقوس البدائية وبمعناها الواسع أي قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن الكون والإنسان معًا في صورة تربوية خيالية لكن لا تخلو من منطق معين».[1]

فالأسطورة رموز موحية وفضاء تخييلي وجداني وحضورها الثقافي الرمزي يشكل صورة حسية مولدة للمعنى.

«تتبدى الأسطورة في إطارها الحضاري القديم منجزا متقدما على طريق الإبداع الإنساني من أجل المعرفة، إذا أنها تشكل حقلا معرفيا كان الرحم الأولى لتطوير الإنسانية وقتها ووعيها للحياة والكون بعامة. وقد تكسفت عن رؤية أصلبة صادرة عن جماع فكر الإبداعي وأحلامه وتطلعاته».[2]

الأسطورة هي ميراث الفنون فهي تعبر عن هموم الروائي وواقعيته وتعبد إلى الرواية فطرتها الأولى.

«فالأسطورة كما يقول العملاق «ليست حجرًا يلقى في مهب الريح. بل هي وقائع ترتبط بالإنسان ووضعه الخاص وهي بالتالي تجسد خصائصه النفسية».[3]

وعلى أثر هذا «لم تنشأ الرواية عن فراغ، بل أفادت من أجناس أدبية (الحكائية) وكانت لها جذور، سردية موغلة في القدم، تعود أصولها إلى الملامح والأساطير والحكايات الشعبية وهذه العلاقة المرجعية بين الرواية وجذورها القديمة، لم تنقطع حتى الآن بل استثمرت ووظفت في النصوص الروائية البنائي والدلالي لذلك بقيت الرواية تحمل في طياتها ملامحا ونزاعات أسطورية وملحمية».[4]

---

[1] ينظر إبراهيم الكوني: الغموض في الشعر العربي الحديث، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص287.

[2] أحمد جير شعث: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط مكتبة القادسية، فلسطين، 2002م، ص02.

[3] علي الغلاف: الشعر والتلقي، دار الشرو، عمان، 1997م، ص71.

[4] فيصل غازي نعيمي: العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد، لعبد الرحمان منيف، المرجع السابق، ص255.

فالأسطورة هي حكاية عن كائنات تتجاوز تطورات العقل الموضوعي فهي ليست وهما ولا كذبا وإنما ملخصها تجربة وجوبية.

فالمقصود بالتناص الأسطوري استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها كرموز في سباق روايته أو قصيدته للتعميق فالأسطورة تعبر عن هموم الشاعر وواقعيته تعبيرًا عميقًا.

«فالأسطورة باعتبارها ظاهرة إنسانية مرتبطة بالإنسان ومكتسبه لمدلولات تعكس درجة الفكر على مراحل زمنية في مراحل الوجود البشري، حتى لو كان علم الأساطير لم يتحدد كعلم لكن نجد مع بداية القرن العشرين قد حدد ورجع إلى نظر الفكر».[1]

فقد شكلت الأسطورة دورًا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية، لأنها ارتبطت بالوجود الإنساني منذ القدم وقد كانت الأساطير مصدر إلهام الأدباء والشعراء وخاصة في الرواية باعتبارها النص الإبداعي المنفتح على باقي النصوص.

استحضر إسماعيل يبرير الأساطير اليونانية في رواية "وصية المعتوه" نجد أسطورة **السيكلوب**، التي يأخذ منها مباشرة معادلة وقناعة ليعبر من خلالها عن العمة كلثوم التي يلقبونها أهل الحي **بالسيكلوب** حيث يقول: «أثناء خروجي من بيت جدي نحو بيتنا تقاطعت مع عمتي كلثوم، دخلت إلى المنزل مثل عسكري لا كلام ولا تحية، ملفوفة في ملحفتها وبعينها الوحيدة، كانت عمتي نموذجًا حديثًا عن "السيكلوب" اليوناني ذي العين الواحدة، أو كأنها إبرة منتفخة في ثوبها الذي أصبح رمزًا لها».[2]الكاتب يحكي عن أسطورة السيكلوب مخلوقات عملاقة ذات عين واحدة هم ثلاثة أخوان، وأسمائهم هي الرعد والبارق والمضيء، كانوا يعيشون في المراعي وهم ماهرين في صناعة الصواعق.

[1]بنظر فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1999م، ص19.

[2] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه،كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص11.

كما يوظف الكاتب أسطورة طائر مالك الحزين معيدًا نسجها نسجًا جديدًا يوافق واقعه إذ يقول متناصًا في روايته «عمي سليمان والده المشعوذ الهاوي الذي كلنا ندعوه "مالكا الحزين"».[1]

ويشبه عمي سليمان كثيرًا طائر بسبب التشابه الكبير بينهما في الحزن والألم، وقد سمي مالك الحزين بهذا الاسم لأن أهل الحي يعتقدون أن عمي سليمان لديه طابع حزين في نفسه يتقاطع مع الطائر في شكله الذي يغني أجمل ألحانه وهو ينزف.

استخدم الكاتب في هذه الرواية تناص شعري أسطوري إذ يقول: «كأني قبضت بكلتا يدي على حمامة الحكمة فوق أحد الأسطح القرميدية المنهارة، أفعتها حقا؟.

«طالما كان الحمام كائنًا مقدسًا بالنسبة لي، ظللت طول السنوات أتوقف مشدوها، وأنا أرى حمامة تنزل على الأرض من سمائها، اعتقدت أن الحمام فيه شيء من السمو والسمائية، عكسنا نحن البشر الذين نواص بجّد الهبوط والنزول رغم أننا لم نحقق يوما الطيران بأجسادنا .....لا أبكي.....لا أفكر في سرد تفاصيل "المخلوع" كاملة».[2]

ويتكئ يبرير على أسطورة "الحمام" ومضمونها، ليؤكد قدسيته الحمام فهو يبشر بالخير والبركة والسعادة ويعتقد بأنه شيء من السمو والسمائية له القدرة على الطيران عكسنا نحن البشر.

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص26.

[2] المصدرنفسه، ص23.

وهذا استحضار للرموز الشعرية الأسطورية من شعر القيسي حيث يقول:

«يَا حَمَامَالمِنَافِي

لَا تُفَارِقْ ضِفَافِي

يَا حَمَامَالمِلَاكِ

حَسْرَتِي لَا أَرَاكَ»[1]

نجد أيضا القيسي استلهم أسطورة "الحمام" ومضمونها، ليؤكد من خلالها البكاء الدائم الذي لا ينقطع، فهو حزين ومجروح بسبب فقدانه أمه.

يستحضر الكاتب تناصا شعريا أسطوريا في روايته حيث يقول: «وتحول بيت بورقيبة الليلي في النهار إلى وقائع حرب النجوم، فهو يصور بيت الحاج بورقيبة الذي بذل جهدًا لمنع ابنته المطلقة من الخروج، وبقدر ما شدد عليها أن تبقى في البيت، بقدر ما أكثرت من الخروج وحولته إلى وقائع حرب النجوم».[2]

وهذا يذكرنا بقصيدة محمود درويش في ديوانه جدارية يمثل تجربة جديرة بالتأمل والدراسة لما تحويه من غنى وتنوع في الظواهر الأدبية والفنية حيث يقول:

« أَيُهَا المَوْتُ انْتَظِرْ! حَتَى أُعِدَّ حَقِيْبَتِي:

فُرْشَاةَ أَسْنَانِي، وَصَابُونِي وَمَاكِنَةَ الحِلَاقَةِ وَالكُولُونْيَا وَالثِيَابْ.

هَلْ المَنَاخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ؟وَهَلْ تَتَبَدَّلُ الأَحْوَالْ فِي الأَبَدِيَةِ البَيْضَاءْ

أَمْ تَبْقَى كَمَا هِيَ فِي الخَرِيْفِ وَفِي الشِتَاءْ؟

وَهَلْ كِتَابٌ وَاحِدٌ يَكْفِي لِتَسْلِيَتِي مَعَاللَّاوَقْتْأَمْ أَحْتَاجُ مَكْتَبَةً؟

[1] القيسي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص136.

[2] إسماعيل يبرير، وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق ص58.

وَمَا لُغَةُ الحَدِيثِ هُنَاكْ، دَارِجَةٌ لِكُلِ النَاسْ أَمْ عَرَبِيَةٌ فُصْحَى؟

وَيَا مَوْتُ انْتَظِرْحَتَى أَسْتَعِيدَ صَفَاءَ ذِهْنِي فِي الرَبِيْعْ وَصِحَتِي

لِتَكُونَ صَيَادًا شَرِيفًا

لَا يَصِيدُ الظَبِيَ قُرْبَ النَبْعِ

فَلْتَكُنْ العَلَاقَةُ بَيْنَنَا وَدِيَةًوَصَرِيحَةً

لَكَ أَنْتَ مَالَكَ مِنْ حَيَاتِيحِيْنَ اَمْلَأُهَا

وَلِي مِنْكَ التَأَمُلُ فِي الكَوَاكْبِ لَمْ يَمُتْ أَحَدٌ تَمَامًا

تِلْكَ أَرْوَاحٌ تُغَيِرُشَكْلَهَا وَمُقَامَهَا

يَاظِلِي الذِي سَيَقُودُنِي

يَا ثَالِثَالِاثْنَيْنِ

يَا لَوْنَ التَرَدُدِ فِي الزُمُرُدِوَالزَبَرْجَدِ

يَا دَمَ الطَاوُوسْ...يَا قَنَاصَ قَلْبِ الذِئْبِ

يَامَرَضَ الخَيَالَ!

اِجْلِسْ عَلَى الكُرْسِي

ضَعْ أَدَوَاتَ صَيْدِكَتَحْتَ نَافِذَتِي

وَعَلِقْفَوْقَ بَابِ البَيْتِ سِلْسِلَةَ المِفَاتِيحِ الثَقِيلَةِ

لَا تُحَدِقْ يَاقَوِيُ إِلَى شَرَايِينِي لِتَرْصُدَ نُقْطَةَالضَعْفِ الأَخِيرَةَ

أَنْتَأَقْوَى مِنْ نِظَامِ الطِبِ... أَقْوَى مِنْ جِهَازِ تَنَفُسِي.

أَقْوَى مِنْ العَسَلِ القَوِي

وَلَسْتَ محتاجاً- لِتَقْتُلَنِي- إِلَى مَرَضِي فَكُنْ أَسْمَى مِنَ الحَشَرَاتِ... كُنْمَنْ أَنْتَ

شَفَافاً بَرِيداً واضحاً لِلْغَيْبْ

كُنْ كَالحُبْعَاصِفَةً عَلَى الشَجَرِ

وَلَا تَجْلِسْ عَلَى العَتَبَاتِ كَالشَحَاذْ

أَوْ جَابِي الضَرَائِبِ

لَا تَكُنْ شُرْطِيَ سَيْرٍ فِي الشَوَارِعِ

كُنْقَوِيًا، نَاصِعَ الفُولَاذِ

وَاخْلَعْ عَنْكَأَقْنِعَةَ الثَعَالِبِ

كُنْفُرُوسِيًا، بَهِيًا، كَامِلَ الضَرَبَاتِ

قُلْ مَا شِئْتَ مِنْ مَعْنَى إِلَى مَعْنَى أَجِيءُ

هِيَ الحَيَاةُ سُيُولَةٌ

وَأَنَا أُكَثِفُهَا أُعَرِفُهَا بِسُلْطَانِي وَمِيزَانِي

وَيَا مَوْتُانْتَظِرْ... وَاجْلِسْ عَلَى الكُرْسِيْ

خُذْكَأْسَ النَبِيذْ

وَلَا تُفَاوِضْنِي

فَمِثْلُكَ لَا يُفَاوِضُ أَيَ إِنْسَانٍ

وَمِثْلِي لَا يُعَارِضُ خَادِمَ الغَيْبِ

اسْتَرِحْ... فَلَرُبَمَا أُنْهِكْتَ هَذَا اليَوْمَ مِنْ حَرْبِ النُجُومْ

فَمَنْ أَنَا لِتَزُورَنِي؟ أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لِاخْتِبَارِ قَصِيدَتِي

لَا... لَيْسَ هَذَا من شَأْنَكَ.

أَنْتَ مَسْؤُولٌ عَنْ الطِينِي فِي البَشَرِي

لَا عَنْ فِعْلِهِ أَوْ قَوْلِهِ

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الفُنُونِ جَمِيعُهَا

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الأَغَانِي فِي بِلَادِ الرَافِدَينِ

مِسَلَةُ المِصْرِي... مَقْبَرَةَ الفَرَاعِنَةِ

النُقُوشُ عَلَى حِجَارَةِمَعْبَدٍ

هَزَمْتُكَ وَانْتَصَرْتْ

وَأَفْلَتَ مِنِ كَمَائِنِك الخُلُودُ

فَاصْنَعْ بِنَا... وَاصْنَعْ بِنَفْسِكَ مَا تَشَاءُ...».[1]

الأسطورة.

ويوظف إسماعيل يبرير أسطورة إسحاق نيوتن الذي أصبح رمزًا لأسطورة الجاذبية، ويقتنع إسماعيل يبرير بهذه الشخصية الأسطورية فتجربة نيوتن في البحث الدائم عن قانون الجاذبية معادل موضوعي لتوهم الكاتب في الرواية، يقول في نصه: «كان نيوتن وسيم بشعر طويل على كتفيه شجرة

[1] كتب محمود درويش الجدارية بعد امتلال خطير أصابه اضطره إلى إجراء عملية جراحية حرجة انتهت بالنجاح لكنها جعلت الشاعر يشعر أكثر باقتراب الموت، فسجل في هذه الجدارية عام 1999، تجربة إنسانية مع الموت، ص54.

التفاح كانت أمامه وهو يتكئ على شجرة أخرى، تسقط التفاحة من الشجرة المقابلة»[1] في هذا المقطع يصور لنا الروائي مواصفات ملامح الشخصية «وقصة تفاحة "نيوتن" من أشهر القصص في تاريخ العلم الحديث، والعجيب في أمر هذه القصة هو بساطتها المتناهية، فقد كان نيوتن ذات يوم في مزرعة والدته، يجلس على العشب كما تعود في استرخاء، لكنه كان شاردًا يتأمل الطبيعة الساحرة من حوله، ويفكر في أمر العام والكون وأسراره وألغازه وغوامضه، وفجأة سقطت إلى جوار نيوتن التفاحة وحمق في تلك التفاحة كثيرًا، ويبدو أنه قد شرد مفكرًا في أمر التفاحة، وقد قفز إلى ذهنه السؤال الذي أثار دهشته، وهو: لماذا سقطت تلك التفاحة؟

وعلى الفور قفزت الإجابة إلى ذهن نيوتن «لا بد أن تكون التفاحة قد سقطت تحت تأثير قوة جاذبية».[2]

كما يشير إلى حكاية نيوتن وتفاحته، حيث توهم أنه رآه في المنام: وعر هذه الأحداث كان يستحضر هلوسته بقتل صديقة السعدي.

نجد أن الروائي واصل على هذا المنوال في روايته، فكان في كل مرة يعود بالزمن إلى الوراء لاسترجاع أحداث ومواقف فاتت، ثم يباشر ويعود للحاضر ليواصل السرد.

وهنا لاسترجاع أهمية كبيرة كشكل وتقنية روائية «لكن كابوس قتل نيوتن سيتراجع منذ حادثة السعدي، وسوف يصبح حلمًا هادئًا، كل ليلة تلتقي نيوتن متكئًا على شجرته، تسقط تفاحة من الشجرة المقابلة، يلتقطها ويأخذ نصيبه من الدنيا».[3]

ولم يكن الاسترجاع للأحداث فقط بل كان مزج العواطف والتخيلات والآمال فكانت الأحداث عبارة عن واقع للعواطف والأحاسيس.

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدر السابق، ص22.

[2] عاطف محمد: مكتشف قانون الجاذبية نيوتن، دار النشر والتوزيع اللطائف، القاهرة، ط1، 2003م، ص08.

[3] المصدرالسابق، ص82- 83.

كما يوظف الكاتب أسطورة أخرى وهي شجرة النبق الذي تحول إلى غذاء يومي لنا، أصبحت أنا والسعدي ماهرين في الحصول على النبق».[1] فهو يسرد لنا حكاية النبق والطفولة الشيقة التي عاشها، ويرى أن هذه الشجرة المباركة من تعرض لها تصيبه اللعنة «ولعل لعنة الشجرة المباركة أصابت فاطيمة التي أعرضت دائما على النبق، واعتقد أنها بذور وليست فواكه».[2] فهو كان مولعًا بهذه الثمرة وكان ينصح أصدقائه فاطيمة والسعدي بأكلها لما تحملها من فوائد التي سمعها عن الشيخ الماحي التي ذكر فوائدها التي لا تعد ولا تحصى «جاء في كتاب الآداب الشرعية في حجم التداوي مع التوكل على الله، في خواص النبق وهو ثمرة السدر أن النبق بسكون الباء وتشديد النون وتخفيف القاف، والواحدة نبقة ونبق ونبقات مثل كلم وكلمة وكلمات، والنبق بارد يابس وبرده أقل من برد الرطب وفيه تجفيف وتلطيف وهو قابض يقوي المعدة».[3] فهو يرى شجرة النبق باتت كمشروع استثماري لابد من الخوض فيه، وأصبح بيع النبق في الحي مهنة امتهنها أطفال الحي هناك «كنت أتصور أنني الوحيد الذي يتاجر في النبق لأن السعدي أعرض عن التجار فيه، لكنه لم يتوقف عن تعاطيه، فجأة انتشر الأطفال الذين يبيعون النبق وتحول اكتشافي إلى فكره مستباحة من الجميع».[4] إدريس كان مهووسا على شجرة النبق وبقي وفيًا لها.

ويتناص الكاتب مع أسطورة الظل بشكل مباشر فيقول: «لم أفكر في فطيمة إلا كما هي، بنت الحاج بورقيبة، الرجل القابع بين الحقيقة والخيال، أسطورة الظل وكذبة الشمس في ديارها».[5]

وتعد أسطورة الظل من أهم الأساطير التي لا يمكنك أن تعد الأعمال الأدبية التي تحدثت عنها، فهي مسلية وبها قدر لا بأس به من الرعب، أعتقد أنها تناسب الكاتب، كما أنها تحتوي موعظة أخلاقية قديمة قدم الرعب بنفسه، يبدو أن إسماعيل يبرير تحدث عن قصة فاطيمة مختلفة بعض الشيء وتحدث عن الظلال المخفية التي يبعثها الحاج بورقيبة وعن نظرته الشريرة.

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدرالسابق، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص68.

[3] المصدرنفسه، ص68- 69.

[4] المصدرنفسه، ص69.

[5] المصدر نفسه، ص61.

يتناص الروائي ويقتبس مع أسطورة فشل عند راسين حيث يعرض الراوي حديث البطل مع نفسه بصورة مباشرة وهو يتحدث عن فشله في الحياة الذي عجز عن تجاوزه وبأنه تجسيد حي لأسطورة فشل بذاتها «أبي يعرف أسطورة فشل، لهذا توقف عن حثى على أي شيء، أمي يئست من نتانة غرفتي التي يمتزج فيها دخان معتق برائحة النوم القاهرة لتركيز أي إنسان، لهذا فهي لا تمل من ترديد "العين

التي أصابته لم تترك فيه ما ينفع«وأخي كبر وبدأ يكشف أن دوري هو الهامش الرمادي حيث لا حركة ولا هدوء».[1]

يظهر الراوي البطل في حديث مع نفسه عن الخيبة والفشل اللذين جعلا منه شخصًا عاطلًا عن الحياة والعمل، وعاجزًا عن تغيير واقعه إلى درجة يئس من أبوه وأمه التي راحت تبرر فشله بأنه أصيب بعين حاسد وصار مثالا سيئًا لأخيه الصغير الذي بدأ يعرف حكاية أخيه حيث يعيش على هامش الحياة ولا يبدي رغبة أن يكون مركزًا وفاعلًا فيها فالشخص يجعل من نفسه شاهدًا على تراجيديا فشله.

إن حديث الشخصية مع نفسها، هو نوع من أنواع الهروب الوهمي تتجنب به الاعتراف بتراجيديا فشله، فضلا عن تجنب الصمت الذي يدخله في متاهات الانهيار، لذلك «يصطنع البطل الغباء لكي يؤخذ الزمن الرهيب، زمن الصمت، ذلك أن الصمت اقتحام للعمل الحقيقي، وانهيار لجميع الأدوات التراجيدي، فإنهاء الكلام دخول في عملية تسير في اتجاه واحد».[2]

وهذا يعني أن الصمت اقتحام للعمل الحقيقي وصمت البطل عن استمرار في تبرير فشله يهدم عمل التراجيديا كون السكوت معناه انتقاء الفعل الجمالي فيها لذلك نفهم أن البطل في الرواية عندما راح يسرد فشله بلا توقف فضلا عن حديثه عن قضايا تخص غيره من الشخصيات هو تناص أراده

---

[1] إسماعيل يبرير: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، المصدرالسابق، ص56.

[2] فيدرا جان راسين: مأساة طيبة أو الشقيقان ترجمة أدونيس، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويت، 1979م، ص118.

الروائي أن يلتقى مع أسطورة فشل عند راسين «ومن المؤكد أن التراجيديا الراسنية هي بين أكثر المحاولات ذكاء لإعطاء الفشل عمقا جماليا، إنها حقا فن الفشل وبناء مشهد المستحيل وفي هذا يبدو أنها تحارب الأسطورة، ذلك أن التراجيديا، على النقيض من الأسطورة تجمد التناقضات، وترفض التوسط، وتبقى الصراع مفتوحا، غير أن رفض الأسطورة يصبح عند راسين أسطوريا التراجيديا عنده، هي أسطورة فشل الأسطورة».[1]

من هنا استحضر الروائي الأسطورة واقتبسها منها ضمن روايته وذلك من خلال تكلمه عن الفشل.

[1] المرجع نفسه، ص24.

خـــــاتمة

خاتمة:

من سنن الوجود أن الحياة محكومة بثنائية حتمية تفرض حضورها في كل مظاهرها هذه الثنائية هي البداية والنهاية وهذه المحطة المرحلة الأخيرة في إنهاء بحثنا وفيها تطرقنا إلى أهم النتائج المتواصلة إليها في هذا البحث هي:

- كان ظهور مصطلح التناص غريب على يد الناقد ميخائيل باختين**BAKHTINE**)(**MIKHAIL** الذي أسس له نظريًا في كتاب شعرية ديستوفيسكي وسماه الحوارية ثم صاغته البلغارية جوليا كريستسفا(**JULIA KRISTEVA**).
- يتجلى التناص في مظاهره القديمة من خلال السرقات الشعرية والاقتباس والتضمين فهذه المصطلحات تعد من أشكال التناص.
- اهتمام النقد العربي الحديث بدراسة ظاهرة التناص على الرغم من اختلاف المصطلحات منافذ الآخر فبرزت عدة مصطلحات منها الغائب تداخل النصوص التناقضية غيرها وظهر عدة نقاد في هذا المجال نذكر محمد مفتاح، يقطين وغيره.
- يتمظهر التناص في النص الروائي بأشكال مختلفة منها التناص التاريخي والديني والأسطوري وهلم جرا.
- استطاع إسماعيل يبرير من خلال ثقافته واطلاعه وفدائيته لتاريخ الشعوب أن يستثمر الأحداث والأماكن والشخصيات التاريخية أي استحضار التناص التاريخي.

أ– تجلت براعة يبرير في توظيف التناص الديني واستثماره في نصوصه الأدبية الروائية استثمارًا لافتًا فكان توظيف النصوص الدينية والآيات القرآنية بخاصة متنفسا يعبر من خلالها عن رؤيته للواقع.

ب– وظف الكاتب في روايته قضية المعتوه والأساطير بمصادرها المختلفة وذلك لأهميتها في القدرة على التشخيص وإعطاء الحرية المطلقة.

ويمكننا القول أن تنوع التناص في النص الروائي لإسماعيل يبرير ينم عن وعيه الكبير بالموروث الحضاري والثقافي والديني.

الملخص:

النص مأخوذ من نص آخر ومتأثر به، ومفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثير مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي.

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى فصلين: الفصل الأول: التناص ظهوره ونشأته بيّنا فيه أهم المصطلحات التي عرفها العرب القدامى، والتي تساوي في مفهومها مع ظاهرة التناص، وتطرقنا إلى نظرة النقاد العرب المحدثين إلى هذه الظاهرة وأول من أشار لهذه الظاهرة في الغرب الناقد ميخائل باختين وصاغته جوليا كريستيفا.

أما الفصل الثاني: توظيف التناص في الرواية الجزائرية وصية المعتوه لإسماعيل يبرير، حاولنا إبراز أهم النصوص الغائبة التي وظفها الكاتب استحضر يبرير قضية تاريخية فلسطينية والغاية منها وصف الإرهاب الصهيوني.

استحضر يبرير النص القرآني متمثلا في كلمة منه أو استحضار معناه فقط كي يشبع جو القرآن في أنحاء نصه، وهذا الاقتباس أضفى على الرواية نوع من القداسة.

استحضر النص الأسطوري وبالتحديد أسطورة مالك الحزين، إن هذا التنوع في التناصات والإكثار منه أضفى جمالا على النص وإثرائه بدلالات تزيد من براعة المشهد وتقوي خيوط نسيجه.

وختمنا البحث بحوصلة من النتائج:

- يتمظهر التناص في النص الروائي بأشكال مختلفة منها التناص التاريخي، الديني والأسطوري.
- كان مصطلح التناص العربي على يد الناقد ميخائيل باختين الذي سماه الحوارية ثم صاغته البلغارية جوليا كريستيفا.

وقد اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع منها: رواية وصية المعتوه لإسماعيل يبرير، سعيد يقطين انفتاح النص الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أ. المصادر والمعاجم:

1. يبرير إسماعيل: وصية المعتوه، كتاب الموت ضد الأحياء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م.

ب. المراجع العربية:

1. ابن خلدون (الرحمان): مقدمة العلامة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخالعرب والبربر ومن عناصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر الطباع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007م.

2. ابن خلدون، عبد الرحمان أبو زيد: المقدمة ديوان المبتدأ والخبر، دار الفكر، بيروت، طبعة منفتحة وجديدة، 2008م.

3. أبو زكرياء يحي: الحركة الإسلامية في تونس من الثعالبي إلى الغنوشي، د.ن، د.ب، 2003م.

4. بادي حصة: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، 2009م.

5. بارت رولان: لذة النص، تر: د. عياشي منذر: مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا.

6. بارت رولان: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، المغرب، 2002م.

7. بستاني صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، العصور والفروع لبناني بيروت، ط1، 1986م.

8. بغدادي محمد بن حيدر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تح: محمد عياض، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981م.

9. بنيس محمد: ظاهرة الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاتها) التقليدية، دار توبقا للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

10. جبر الأسدي عبد الستار: ماهية التناص، مجلة الفكر والنقد، ع28، المغرب.

11. جرجاني عبد القهر: أسرار البلاغة، علق عليه محمود شاكر، طبعة منفتحة وجديدة، الناشر دار الفكر، بيروت، 2008م.

12. حامد أحمد حسن: التضمين في العربية (بحث في البلاغة والنحو)،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

13. حيدر مهدي: عالم صدام حسين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

14. خلدون بشير: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

15. دحماد حسين محمود: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

16. دهون إبراهيم مصطفى محمد: التناص في شعر أبي علاء المعري، عالم الدنيا الحديث، أربد، الأردن، ط، 2011م.

17. زغبي أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص، رؤيا هاشم عربية، مكتب الكناني، أربد، 1993م.

18. سد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م.

19. سعد الله محمد سالم: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي)، سلسلة النقد المعرفي، 2007م.

20. سلام سعيد: التناص التراثي، عالم الكتب الحديث، ط1أربد الأردن 2010.

21. سمراوي محمد: الإسلاميون والعسكر سنوات الدم في الجزائر، للنشر والإعلام تنور، مصر، ط1، 2015م.

22. سواح فراس: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1999م.

23. شرقي عبد الكريم: مفهوم التناص، مجلة دراسات أدبية، ع2، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر.

24. شعث أحمد جير: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط مكتبة القادسية، فلسطين، 2002م.

25. شعر أنور: توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبعة السفير، الأردن، 2013م.

26. صافي سعيد، بورقيبة سيرة شبه محرمة، رياض الرياس للنشر، بيروت، 2000م.

27. صالح يحي الشيخ: حداثة التراث/ تراثية الحداثة، قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، 2009م.

28. صائغ عبد الإله: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الغنية، العلامة وتحليل مركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1997.

29. صياغ رمضان: عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

30. طبانةبدوي: السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986م

31. عاطف محمد: مكتشف قانون الجاذبية نيوتن، دار النشر والتوزيع اللطائف، القاهرة، ط1، 2003م.

32. عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، بيروت، دار الأندلس، 1987م.

33. عبد الواحد: التعلق النصي، مقاصات الحرير نموذجا، دار الهدى، ط1، 2003م.

34. عزاممحمد: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2005م.

35. عشر زايدعلي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، نصر القاهرة، 1417هـ- 1997م.

36. عقريبنعيمة: قصيدة حيزية (دراسة تحليلة)، دار الفيروز للانتاج الثقافي، 2009م.

37. عمار بورنان: التاريخ والجغرافيا، السلسلة الأرجوانية، دار النشر، مكتبة عكاشة، الجزائر، ط1، 2019م.

38. عيد رجاء: لغة الشعر "قراءة في الشعر العربي المعاصر" د. ط، منشأة المعارف جلال وشركاءه الإسكندرية، مصر، 2003م.

39. غلاف علي: الشعر والتلقي، دار الشرو، عمان، 1997م.

40. قزونيجلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة: تحقيق فوزي عطوب، ط4، دار أحياء العلوم، بيروت، 1998م.

41. قنوشمحمد: من الأخذ الأدبي إلى التداخل النص لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2013م.

42. قيسي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

43. كاصدسليمان: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، الكندي للنشر والتوزيع، نقلا عن المبدأ الحواري لباختين.

44. كوني ابراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

45. لديايا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005

46. لعور موسى: البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس، دراسة سيميائية، مراجعة وتدقيق بلقاسم دفة، مطبعة مزوار، ط1، 2009م.

47. مباركي جمال: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، المعاصر دار هومة، د.ط، الجزائر، 2003م.

48. محمود درويش: الجدارية بعد امتلال خطير أصابه اضطره إلى إجراء عملية جراحية حرجة انتهت بالنجاح لكنها جعلت الشاعر يشعر أكثر باقتراب الموت، فسجل في هذه الجدارية عام 1999، تجربة إنسانية مع الموت.

49. محمود نبيلحداد: دراسةتداخلالأنواعالأدبية،مؤتمرالنقدالدوليالثاني،تموز 2008،المجلد2،ط2،عالمالكتبوالحديث،الأردن، 2009م.

50. مدري أمير بن محمد: غزوة بدر الكبرى دروس وعبر، سلسلة غزوات النبي المصطفى، عالم الكتب اليمنية، ط1.

51. مرتاض عبد المالك: نظرية النقد الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2007م.

52. مرتجي أنور: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، ط1، 1987م.

53. مساوي محمد عبد الرؤوف: (952- 1031هـ)، التعاريف، ح1، ط1، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، 1410هـ.

54. مسدي عبد السلام: المصطلح النقدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1994م.

55. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

56. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط، 1985م.

57. مفتاح محمد: دينامية النص، تنظيم وإدارة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

58. مناصرة عزالدين: حارسالنصالشعري،شهاداتفيالتجربةالشعرية،دارالكتابات،بيروت،ط1- 95- 1993 مجلةجامعةالأزهربغزة،سلسلةالعلومالإنسانية 2009، المجلد11، العدد 02.

59. مناصرة عز الدين: علم التناص المقارن «نحو منهج عنكبوتي تفاعلي»، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006م.

60. موسى خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. ط، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م.

61. نعيمي فيصل غازي: العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد، لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط11، 2009م.

62. يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1992م.

63. يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

64. يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

65. ينيس محمد: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2015م.

66. ينيس محمد: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، الأردن، ط2، 1988م.

ج. المراجع المترجمة:

67. بارت رولان: درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، 1982م.

68. ترفيان تودروف: الشعرية، ط2، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، سلسلة المعرفة الأدبية، 1990م.

69. راسين فيدرا جان: مأساة طيبة أو الشقيقان ترجمة أدونيس، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويت، 1979م.

70. ريفاتيرميكائيل: دلائليات الشعر، ترجمة ودراسة محمد معتصم كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، الرباط، المغرب، 1997.

71. كريستيفا جوليا: علم النص، تر: فريد زاهي، دارتوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص78.

72. حمداني حميد: تر،المختارحسني،مجلةفكرونقد،المغرب،العدد 28أبريل 2000م.

د. المجلات:

73. بنداوي حسنوآخرون: التناصفيالشعرالفلسطينيالمعاصر،مجلةجامعةالأزهر،بغزة،سلسلةالعلومالإنسانية، 2009،المجلد 11،العدد 02.

74. قاسم نبيه: الحركةالشعريةالفلسطينيةفيبلادنامنخلالمجلةالجديد (1953- 1985م).

75. مرتاض عبدالمالك: فكرةالسرقاتالأدبيةونظريةالتناص،جدة: مجلةعلاماتالناديالأدبيالثقافي، ج 1،مج 1 ماي 1991م.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
الإهداء	
مقدمة	**أ – ب**
الفصل الأول: التناص ظهوره ونشأته	**36–01**
م1: التناص في النقد الغربي	**19 – 02**
أ- ميخائيل باختين	**03**
ب- جوليا كريستيفا	**07**
ج- جيرار جينيت	**12**
د- رولان بارت	**15**
هـ- ميكائيل ريفاتير	**19**
م2: التناص في النقد العربي	**22 – 20**
1- السرقة الأدبية	**20**
2- التضمين	**21**
3- الاقتباس	**22**
آراء بعض النقاد القدماء	**28 – 23**
1- أبي عثمان الجاحظ	**22**
2- ابن طباطبا العلوي	**24**
3- عبد القاهر الجرجاني	**26**
4- ابن خلدون	**27**
م3: التناص عند المحدثين العرب	**34 – 29**

1- محمد بنيس	**29**
2- محمد مفتاح	**31**
3- سعيد يقطين	**32**
الفصل الثاني:توظيف التناص في رواية وصية معتوه	**35–66**
م1: التناص التاريخي	**36**
1- التاريخ	**40**
م2: التناص الديني	**46**
1- القرآن	**54**
م3: التناص الشعري الأسطوري	**56**
خاتمة	**68**
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس المحتويات	