الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

جماليات التناص في رواية الأشجار واغتيال مرزوق

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:

* **خديجة لعشبي**
* **راوية حمادة**

إشراف الأستاذ:

* **سليم بوعجاجة**

السّنة الجامعية:**2013/2012**

دعـــاء

يا رب لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا فشلنا، بل ذكرنا دائما بأن الفشل

هو التجربة التي تسبق النجاح.

يا رب إذا أعطيتنا نجاحا فلا تفقدنا تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تفقرنا اعتزازنا بكرامتنا.

آميـــن.

شكر وعرفان

نشكر الله عز وجل على توفيقه لنا في إتمام هذا البحث المتواضع راجين منه أن يُنْتَفَع به.

نشكر أستاذنا الفاضل "سليم بوعجاجة" على إشرافه على هذا البحث والصبر معنا ونقول له.

قد لا نلتقي مجددا ... لكن ستبقى لك في القلب ... عطف الأبوة ... ووفاء واحترام وتقدير التلميذ.

فلك منّا ألف تحية، ودمت دائما وفيا.

إهداء

- إلى من أنار دربي ووقف إلى جانبي ...

إلى رمز الحنان والعطاء....

أبي الحبيب.

- إلى من جنتي تحت أقدامها...

إلى أغلى ما في الوجود، وأبهى من الورود ...

أمي الحبيبة.

- إلى الذي يسعد لسعادتي ويقلق لقلقي ...

إليك يا من كنت سندي في السراء والضراء ...

إلى زوجي عبد النور.

- إلى من تحملت أعباء الحياة من أجلي وساندتني في كل الأوقات ...

إلى جدتي العزيزة.

- إلى إخوتي الأعزاء: **سمية وندى**
- إلى أخي عبد **الحكيم** وزوجته **ليندة.**
- إلى أختي العزيزة **ليلى** وزوجها **التوفيق.**
- إلى البراعم الصغار **خلود لؤلؤة قلبي، فراس، سيف الدين.**
- إلى بنات عمي: **فتيحة وبسمة.**
- إلى من قاسمتني أعباء هذا البحث إلى أختي وصديقتي **خديجة.**
- إلى أستاذي الفاضل وله مني كل الاحترام والتقدير **"بوعجاجة سليم"**
- إلى كل من يعرف راوية حمادة من قريب أو بعيد أهدي لهم ثمرة جهدي.

راوية

إهداء

- إلى التي تدفئني بلمساتها، وتغرقني بحنانها في بحر الحب

إلى من جنتي تحت قدميها...

إليك يا أمي الحنون.

- إلى الذي كافح وناضل من أجلي وسقاني بعرق جهده ليشد ساقي...

إلى الذي أنار لي طريق التعلم ... وفرح لنجاحي ...

إليك يا أبي الطيب.

- إلى الذي حملني على كتفه في صغري، وفي قلبه في كبري...

إليك يا جدي العزيز.

- إلى التي كانت سندا لي بدعائها ونصائحها...

إليك يا جدتي الحبيبة.

- إلى من أنار دربي وغرس في قلبي التحدي...

إلى رمز الحنان **محمد**.

- إلى أخي الوحيد الغالي **وليد**.
- إلى أختي الحنونة **إيمان** وعصفورها **المولود**.
- إلى بهجتا البيت وفرحه **ندى وريان**.
- إلى من كانت لي سندا في هذا البحث وقاسمتني أعبائه أختي ورفيقتي **راوية**.
- إلى الأخت والصديقة **بسمة**.
- إلى الذي كان خير مرشد ودليل أستاذي الفاضل **سليم بوعجاجة**.
- إلى كل من عرف **خديجة**
- إليكم جميعا ...

أهدي هذا العمل المتواضع.

خديجة

1- تعريف التناص:

أ- **لغة**: التناص لغة مشتق من كلمة " **نَصَصَ**" والنص لغة رَفْعكَ الشيء و**نص** الحديث ينصه **نصا**: رفعه، وكل ما أظهر، فقد "**نص**" فقال عمرو ابن دينار: ما رأيت رجلا **أنص** للحديث من الزُهْرِي، أي أرفع له وأسند. يقال: **نص** الحديث إلى فلان أي: "رفعه" وكذلك نصصه إليه. و**نصت** الظبية جيدها: "رفعته"[1]

و**نص** الرجل **نصا** إذ سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. و**نصُّ** كل شيء: منتهاه. وفي الحديث عن علي، رضي الله عنه، قال: إذا بلغ النساء **نص** الحقاق فالَعصبة أولى يعني إذا بلغت غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر، فالعصبة أولى بها من الأم، ويريد بذلك الإدراك والغاية[2].

قال الأزهري: **النص** أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل **نصصت** الرجل إذا استقصت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، وكذلك النص في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة، قال: **فنص** الحقاق إنما هو الإدراك، وقال المبرد: **نص** الحقاق ينتهي بلوغ العقل، أي إذا بلغت من سنها المبلغ الذي يصلح أن تحاقق وتخاصم عن نفسها، وهو الحقاق، فعصبتها أولى بها من أمها.[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الدار البيضاء، بيروت. لبنان، ط1، ج14،2006م، مادة نصص، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

و**النصة**: ما أقبل على الجبهة من الشعر والجمع **نصص** و**نصاص**. و**نص** الشيء: حركه و**نصنص** لسانه: حركه كنضنضه، غير أن الصاد فيه أصلا وليست بدلا من ضاد نضنضه كما زعم قوم، لأنهما ليستا أختين فتبدل إحداهما من صاحبتهما. والنضنضة إثبات البعير ركبتيه في الأرض وتحركه إذا هم بالنهوض، ونصنص البعير: مثل حصحص، ونصنص الرجل في مشيته، اهتز منتصبا. وانتص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام قال الراجز:

فبات منتصا وما تكردسا[1]

ومنه فالتناص لغويا هو: الرفع والإظهار والاستقصاء، والإسناد والإدراك، والغاية وأيضا الحركة، وأخيرا الاستواء والاستقامة.

ب- **اصطلاحا:** أما التناص فمفهومه الاصطلاحي، فهو يحمل بعض سمات المفهوم اللغوي وإن كانت سطحية، ففكرة التناص تعدّ من الأفكار المركزية للنظرية الأدبية والثقافية المعاصرة، ويعود الفضل إلى جوليا كريستيفا التي كانت أول من صاغ المصطلح عام 1966 م، عندما قدمت تأطيرا مفهوميا لهذه الفكرة في مقال لها عن ميخائيل باختين، بعنوان: الكلمة والحوار والرواية.[2]

يقابل مصطلح التناص، المصطلح الفرنسي (intertextualité). أما مصطلح (intertexte) فقد ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح (المتناص)، وبما أن مصطلح

---

(1) المرجع السابق، ص 155.

(2) ينظر: مصطفى بيومي عبد السلام: (التناص: مقاربة نظرية شارحة) مجلة عالم الفكر، مج40، ع1، يوليو. سبتمبر 2011، ص63.

التنـاص قـد أصـبح أكثـر شـهرة واسـتعمالا، فـنحن نأخـذ بـه رغـم وجاهـة المصـطلحات الأخـرى (التناصـية، تـداخل الـنص، تعـالق الـنص، الـنص المتـداخل، الـنص الغائـب) وغيرهـا. وهنـاك إجمـاع نقدي أوروبـي علـى أن البلغاريـة المقيمـة فـي فرنسـا جوليـا كريستيفا، هـي أول من صـاغ المصـطلح عـام 1966م، لهـذا لا يمكـن أن نجـد دراسـة واحـدة يمكـن أن تتجاهـل تعريـف كريستيفا الشـهير للتناص.[1]

والمقصـود بالمتنـاص (intertexte) "هـو ذلـك الـنص الـذي يتـردد أو يتـوطن حضـور نصـوص أخرى داخله".[2]

انطلاقا مما سبق يغدو مصطلح التناص مصطلحا غير حامل لأي اختلاف نوعي بين التناص ومصطلحات أخرى والتي ذكرنا سابقا مثل: التناصية، تداخل النص، النص المتداخل والنص الغائب وغيرها فكل هذه المصطلحات تقع في دائرة العلاقة بين النصوص، ولديها تأثير أو فاعلية على الطريقة التي يقرأ المتناص من خلالها.[3]

---

[1] ينظر: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2006م، ص153.
[2] مصطفى بيومي عبد السلام: (التناص: مقاربة نظرية شارحة)، ص70.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص 64.

2- التناص في النقد العربي

أ- في الأدب العربي القديم:

يعد مفهوم التناص جديدا كل الجدة في حقل الدراسات النقدية بل له جذور في تراثنا العربي، حيث إن بعض النقاد تفطنوا إلى ظاهرة تداخل النصوص في النقد العربي القديم. فالتناص عند الناقد العربي القديم هو شكل من أشكال السرقات الأدبية، فالنص مهما حاول صاحبه أخذ الحيطة والحذر فإنه يتناص مع نصوص أخرى بدرجات متفاوتة ولنا في هذا قول **الحاتمي** في كتابه حلية المحاضرة: "وسمعت أبا الحسن علي بن أحمد النوفلي يقول: كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لاسيما أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف والمتصنع والمعتمد القاصد"(1)

كما يقال أيضا: "وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي، ولا يحافظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له. وقد ظنّ أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه. وقد قال آرسطا طاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة)، ولو نظر ناظرا في

(1) حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 44 – 45.

معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلّص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لا ألفى ذلك قليلا معدودا ونزرا محدودا".[1]

رغم أن الأعرابي لا يقرأ ولا يكتب، لا يروي ولا يحفظ لا يتمثل ولا يحذو، كما قال الحاتمي إلا أننا نجده قد تناص في كلامه مع كلام غيره وطريقته في القول كطريقتهم.

وقد صنف الحاتمي في (حلية المحاضرة) أبواب السرقات وهي حسب الحاتمي مايلي:

1- **باب الإنتحال:** أن يأخذ أبياتا لشاعر آخر.

2- **باب الإنحال:** أن يقول شاعر أو رواية قصيدة ثم ينحلها شاعر آخر.

3- **باب الإغارة:** أن يسمع الشاعر المغلق والفحل المتقدم، الأبيات الرائعة بدرت من شاعر في عصره، وباينت مذاهبه في أمثالها من شعره، وتكون تلك الأبيات بالشاعر المغّير وطريقته أليق فيسترسل قائلها عنها.

4- **باب المعاني العقم:** وهي الأفكار المبتدعة.

5- **باب الموارد:** التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى ويتوردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سماع بشعره.

---

[1] المرجع السابق، ص 45.

6- **باب الموافدة:** أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له يرفد بها شاعر ليغلب خصما له في الهجاء.

7- **باب الاجتراب والاستلحاق:** أن يجتذب الشاعر بيتا لشاعر آخر لا عن طريق السرق بل على طريق التمثل به.

8- **باب الاصطراف:** أن يصرف الشاعر بيتا وأبياتا إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات، في سياق تلك القصيدة.

9- **باب الإهتدام:** أن يأخذ شاعر بيتا لآخر، فيغيّر فيه تغييرا جزئيا.

10- **باب الاشتراك في اللفظ:** أن يشترك الشاعران في شطر بيت ويتخالفان في الشطر الثاني.

11- **باب إحسان الأخذ:** إن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما، وكان الآخذ منها قد أحسن العبارة منه، واختار الوزن الرشيق حتى يكون في النفوس ألطف مسلكا، كان أحق به، وخاصة إذا أخفى الأخذ، ونقله من موضوع إلى آخر.

12- **باب التكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما**

13- **باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.**

14- **باب نقل المعنى إلى غيره.**

15- **باب تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير.**

16- **باب من لطيف النظر في إخفاء السرقة.**

17- **باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة.**

18- **باب الالتقاط والتلفيق**: ترقيع الألفاظ وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات، لنظم بيت واحد.

19- **باب في نظم المنثور**: نقل المعنى من النثر إلى الشعر[1].

يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)، أن باب السرقات واسع جدا، لا يقدر أن يدعي أحد من الشعراء السلامة منه. وفيه أشياء غامضة، وأخرى فاضحة. ثم يشير إلى أن الحاتمي وضع ألقابا لأشكال السرقات هي: **الاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة والاستلحاق.** وكلها قريب من قريب وهو يرى أن القاضي الجرجاني أصح مذهبا. ثم يورد تعريف عبد الكريم النهشلي للسرقة: "**قالوا السرق في الشعر وما نقل معناه دون لفظة، وأبعد في أخذه".** أما ابن وكيع فقد سمى كتابه في سرقات المتنبي "**المنصف**"، (وما أبعد الإنصاف منه). فقال بعض الحداق من المتأخرين: "**من أخذ (لفظة) معنى بلفظه كما هو، كان سرقا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه، أو قلبه عن وجهه، كان ذلك دليل حدقه"**[2]

والمقصود من كلام الحذاق المتأخرين أن باب السرقات قد يأتي على ثلاثة حالات أولهم ما يسمى "**سرقًا**" ومعناه من يأخذ اللفظة كما هي ولا يغير فيها شيئا، والثاني من يأخذ

---

(1) عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، مرجع سابق، ص196- 197.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 207.

اللفظة ويغير بعض الشيء فيها وهذا ما أطلق عليه اسم "**سالخًا**" أما الحالة الأخيرة فهي من يغير بعض المعنى من أجل إخفاءه أو قلبه عن وجهه وهذا ما أطلق عليه اسم "**الحاذق**".

وإذا دققنا قراءتنا في معجم النقد العربي القديم للاحظنا أن هناك مصطلحات عدّة تتعامل مع النصوص فيما بينها، وتبتعد عن مفهوم السرقة الأدبية ومنها:

1- **توارد الخواطر**:

سئل أبو عمر بن العلاء عن شاعرين يتفقان على لفظ واحد ومعنى واحد فقال: "عقول رجال توافقت مع ألسنتها"، وقيل للمتنبي: معنى بيتك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب: "الشعر جادة، وربما وقع حافر على حافر"[1].

وقرأها زهير بن أبي سلمى جهارا قائلا:

ما أرانا نقول إلاّ معارا أو معادا من لفظنا مكرورا

وبذلك فإن توارد الخواطر يعتمد على اعتماد وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، ومنه فشبه السرقة منعدمة تماما على النص اللاحق.

2- **التوليد**:

المقصود بهذه الظاهرة أن: "يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة"[2].

---

[1] محمد شعيب: المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، دط، 1946م، ص194.
[2] محمد شعيب: المرجع نفسه، ص186، 187.

وقد فلت هذا المفهوم من السرقة بتجاوزه السقوط في شرك التشابه والأخذ أو القصور عن البلوغ بقطاعه شرطا متميزا في تحسين المعنى المتناص أو القيام بإحصائه وزيادة كثرته.

3- **التضمين**:

هو استعارة الشاعر لأبيات ولأنصاف من شعر غيره وإدخاله إياها في أبيات قصيدته، ويأتي التضمين لأغراض منها:

دلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن ... ومنها الانتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه ومنها نقله إلى غير معناه كقول الشاعر:

إذا ذل حزم على العزم لم يقل غدا غداها إن لم تعقها العوائق

ولكنه ماض على عزم يوميه فيفعل ما يرضاه خلق وخالق[1]

فقوله: "غدا غداها إن لم تعقها العوائق" من شعر غيره وهذا تضمين، والتضمين في البديع: أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديث أو حكمة مثلا أو بيتا من الشعر من شعر غيره بلفظه ومعناه كما في قول الحريري:

على إني سأنشد عند بيعي أضاعوني وأي فتى أضاعوا[2]**.**

فالشاعر نبه القارئ إلى المضمن (أضاعوني وأي فتى أضاعوا) وقد اقتطعه من بيت "العرجي":

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر[1]**.**

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ج2، 1997م، ص118.
(2) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية، بيروت، 1975م، ص431.

4- **الاقتباس**:

هو أن يأخذ المتكلم عبارة ما ويزيد عليها فتظهر أنها من كلامه فتندرج فيه داخل سياقه دخولا تاما، ويكون الاقتباس إذا لم يكن إيرادا ما يرد على سبيل الحكاية، وإلاّ كان استدلالا أو استشهادا[2].

وهذا يعني أن الاقتباس يكون في المعاني عن طريق الخيال، كأن تعجب بمعنى ما فتحكيه، وننشئ على منواله في شتى الأنواع، أو تأخذ هذا المعنى فتتصرف فيه بزيادة أو بنقصان وتحاول إدماجه في عباراتك سواء كانت شعرية أو نثرية، بطريقة محكمة، بحيث تصير تلك المعاني المقتبسة منسجمة مع معانيك، داخل في سياق نصك المنتمية إلى تراكيبه.

هناك بعض النقاد والبلاغيين من راح يدخل الاقتباس تحت مظلة التضمين باعتبار أن التضمين يشمل الأخذ من القرآن والحديث ويتعداهما إلى الشعر وغيره، نحو قول "ابن سناء الملك":

رحلوا فلست مسائلا عن دارهم أبا باخع نفسي على آثارهم[3].

وهو مقتبس من قوله تعالى: "فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا"[4]

5 - **التأثر**:

---

(1) المرجع نفسه، ص نفسها.
(2) ينظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، 1974م، ص119، 120.
(3) كمال الدين هيثم البحراني: أصول البلاغة، ت عبد القادر حسين، القاهرة، دط، 1981م، ص84.
(4) الكهف: الآية 06.

قد نعجب بأسلوب أو بفكرة كاتب أو شاعر فنتأثر به وننساق خلفه دون أن ندري، فأي أديب يعرض مذهبه على أدباء آخرين، فيتأثر به زمرة منه وينتج عن ذلك تشكيل مدرسة أدبية معينة، والنقد هو الذي يكشف عن نوع هذا التأثر ومقداره، فالجاحظ مثلا: عندما اصطنع لنفسه أسلوبا قائما على الترديد والجدل والموازنة والإطناب، أخذه عنه الكثير من الأدباء قديما وحديثا، وكذلك البحتري في قصيدته السينية التي تأثر فيها بقصيدة في قصيدة أخرى على البحر والقافية نفسها[1].

ب - التناص في النقد العربي المعاصر:

[1] ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص266، 269.

فالتناص في مفهومه الحداثي مصطلح نقدي وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية، يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاجه لأعماله الفنية، ولقد استخدم النقاد المعاصرين مصطلح التناص "كأداة إجرائية لنقد النصوص" حيث أصبحوا يتناولون النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد، وهذا التناول يولد عن قيام الحداثة الشعرية على أبعاد معرفية وثقافية واسعة تشبعت بها حتى الأعماق تمتد من الشرق إلى الغرب، ويمتزج فيها الشعبي بالأكاديمي والمعارف الأسطورية بالعلمية، والتاريخية بالدينية والفلسفية بالإيديولوجية، مما حمل متن النص الشعري المعاصر بعدا معارفي متراكم لم يتح لشعرنا العربي القديم.[1]

أما نقادنا المعاصرون فقد اختلفوا في تحديد المفهوم النظري للتناص، نظرا لتنوع الترجمات ومن أبرز هؤلاء النقاد: محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض، عبد الله الغذامي، محمد برادة ... وغيرهم.

أصدر محمد بنيس كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" عام 1979م وفيه فصل بعنوان "النص الغائب"، حيث بدأ بنيس كتابه بالاستشهاد ويقول لـ: "تيزفيطان تودوروف" todoroff tizyitan وبمقولة شهيرة "لجوليا كريسيفا" Jullia kristeva، لكنه

---

[1] ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته، إصدارات رابطة الإبداع والثقافة، شارع مصطفى بوحيرد، الجزائر، ص 118.

استخدم طيلة الفصل مصطلحي "التناص" أو "التداخل النصي" ولهذا نجده نحت مصطلحه "النص الغائب" معادلا لمفهوم التناص.

يقول "**بنيس**": "النص تشكيل لنصوص سابقة وعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى"[1].

كما يشير إلى أن العلاقة الرابطة والصلات الموجودة بين النص 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[2].

ويختم محمد بنيس الحديث عن إشكاليات النص الغائب وذلك لأنّ النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة.

وأن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص وهو يمر عبر عملية القراءة التي هي كتابة ثانية[3].

أما "**محمد مفتاح**" فيعرف التناص في كتابه الرائد "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص" الذي صدر في طبعته الأولى عام 1985م، ويعد أول كتاب تناول التناص بتوسع

---

[1] محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر)، الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص09.

[2] ينظر عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب، قسم اللغة وآدابها، جامعة قسنطينة، ع7، 2004م، ص76.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص95.

واضح، فهو يعالجه مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها بالاستقلالية النقدية وفهم عميق منطلقا من اللسانيات والسيمياء[1].

حيث يعرفه بقوله: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصبيرها منسجمة مع قضاء بنائه، ومع مقاصده محول لها بتنطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعقيدها تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2].

وهذا يعني أن "**محمد مفتاح**" يرى أن أساس إنتاج أي نص هو رؤية صاحبه للعالم، فالتناص حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية ... فتنتج فسيفساء من النصوص وهو في ذلك متأثر بـ"**جوليا كرستيفا**".

ويختم "**محمد مفتاح**" كتابه بخلاصة أن التناص هو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، كما أن التناص إما يكون واجبا يوجه للمتلقي نحو مظانه وإما يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، كما أنه محكوم بالتطور التاريخي، فهو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل من خطب لغوي بدونه[3].

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص96.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص121.

(3) ينظر: عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مرجع سابق، ص89.

هذا وقد وظف "**سعيد يقطين**" مصطلح "التفاعل النصي" بدلا من التناص موضحا خلفية ذلك الاستعمال في قوله: "إننا نستعمل "الترادف النصي" مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص intertextualité أو "المتعاليات النصية" trantextualité كما استعمل "**جنيت**" بالأخص المفضل التفاعل النصي لأن التناص في تحديدنا الذي ننطلق فيه من "**جنيت**" ليس واحدا من التفاعل النصي ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية فإن معنى التعالي tranxendance قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نظمنها بمعنى التفاعل النصي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد، والإيحاء به بشكل سو وسليم"[1].

وقد ميّز "**سعيد يقطين**" في تبنيه للتفاعل النصي بين ثلاثة أنواع منه وهي:

1- **المناصة (paratextualité)**:

إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها، وطرفاها الرئيسيان هما: "النص والمناص" "paratexte" وتتحد العلاقة بينهما من خلال المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد يربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن ينتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى، إلا من خلال البحث والتأمل[2].

---

(1) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص92- 93.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص111.

2 - التناص (intertexte):

إذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص، بحيث يصعب على القارئ غير المكّون أن يستطيع تبيين التناص أحيانا وإذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل، إنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته وهو يتحدث من صوت الآخر (الشخصية)[1].

3- الميتانصية (métatextualité):

تشبه "الميتانصية" كعلاقة بين النص والميتانص من حيث طبيعتها التركيبية والبنيوية المناصة، إلاّ أنّ نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا، في الميتانصية نجد التفاعل يقوم على أساس النقد أي أن "المتناص" يأتي لنقد النص وكما قلنا عن "المتناص" بأنه يكون متنوعا (سرديا، شعريا ...) فكذلك الميتانص قد يكون أدبيا أو إيديولوجيا، أو تاريخيا ... أو ما شابه، إلاّ أن العلاقة التي قيمها دائما مع النص هي علاقة نقدية[2].

من الواضح أن الطرح الذي قدمه النقاد العرب القدامى والمعاصرون يعد شاملا ومفصلا للظاهرة لكن لم يخرج عن الإطار الذي سطره "**جيرار جنيت**" وفصل فيه في الدراسات التي سنتطرق إليها من خلال دراسة التناص في النقد الغربي.

---

(1) ينظر: سعيد يقطين، المرجع السابق، ص92- 93.

(2) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص188.

إن الحديث عن هذه الأشكال والمفاهيم يقودنا بلا شك إلى الحديث عن الفرق الكامن بين مصطلح التناص والتلاص والتفاعلية، حيث يتسنى لنا الإجابة عن سؤال قد يطرح نفسه ألا وهو:

هل يمكننا اعتبار هذه المفاهيم تناصا؟.

مصطلح التناص أول ما ظهر كان يرد على هذه الصيغة أي "التناص" عند الباحثة "**جوليا كريستيفا**" لكن بعض النقاد يترجمه إلى مصطلح التناصية، وهم يضعون التناص في مقابل كلمة **(intertexte)** الفرنسية وما يشابهها بالإنجليزية معتمدين على تطور المعنى لاحقا، نحو معنى التفاعلية أما الأشكال الأخرى للتناص فهي تتجاوز التفاعلية نحو التلاص.

أي أعلى درجة في التقليد والنقل والإخفاء وسواء كان التناص تفاعليا، أم لم يصل إلى درجة التلاص فإن الصراع بين مصطلح التناص ومصطلح التناصية في الترجمة العربية يبقى صراعا شكليا لأن التناص له حد أعلى هو التفاعلية وله حد أدنى وهو التلاص القريب من الانتحال والاقتباس والإخفاء[1].

إذا فالتلاص ظل مرتبطا بمفهومي السرقة والانتحال، وهو يشتمل على درجة مختلفة أيضا، أعلاها النقل الحرفي مع الإخفاء، فالانتحال "اقتباس حرفي ولكنه غير واضح"[2].

---

[1] ينظر: عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مرجع سابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

وأنّ النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص، ولكنه مصطلح فرعي أساسي له أشكال متنوعة تستطيع إدراج السرقات الانتحال وكذلك الاقتباس ضمنه. أما فيما يتعلق بالتأثير والتضمين، فإنها قريبة إلى مصطلح التفاعلية أي الحد الأعلى للتناص.

3- التناص في النقد الغربي:

استثمرت "**جوليا كريستيفا**" الأفكار الأولى التي كانت تكتب عن "السرقة الأدبية". وأفادت خصوصا من **باختين** فجعلتها هي: "**intertextualité**" أو "إنتاجية النص"**productivité textuelle**"، أو "الإنتاجية المسماة نصا" (**productivité dite texte**) على الأصح من وجهة، ومنطقة نظريتها بتغذيتها بالرياضيات من وجهة أخرى، فهي أول كاتبة باللغة الفرنسية بلورت هذا المفهوم فشاع عن طريق كتابها الآنف الذكر، وضاع حق **ميخائيل باختين** الذي عرفت جهوده تحت مجموعة من المصطلحات التي تؤسس للتناص بصورة غير مباشرة مثل "البنى الحوارية للنص" (**le corntbalesque**)، و"تعدّدية أصوات اللغة" (**la polyphonique des langages**).[1].

تبين الكتابات النقدية الفرنسية المعاصرة أن "**جوليا كريستيفا**" هي الأسبق في معالجة هذا الموضوع، فكل الذين كتبوا بعدها في هذا الموضوع هم عالة عليها، وكتابتهم امتدادا لكتابها انطلاقا من **رولان بارت**، إلى **غريماس**، إلى **ميشال أريفي**.[2]

---

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010 م، ص276.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص277.

إذا ما تتبعنا نشأة التناص وبدايات ظهوره كمصطلح نقدي نجد إجماع نقدي عالمي على أن الباحثة البلغارية "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" التي تحمل الجنسية الفرنسية أول من وضع مصطلح التناص (**intertextualité**) عام 1966م، منطلقة من مفهوم الحوارية عند "**ميخائيل باختين**" "**Mikhaïl Bakhtine**" الروسي في كتابه عن "**ديستوفسكي**" "**distovisky**"عام 1929م **فباختين** مارس قراءة التناص قبل ظهوره كمصطلح تحت عنوان "الحوارية"[1].

كما أشار إلى ذلك **محمد عبد المطلب** على يد الباحثة الفرنسية **جوليا كريستيفا** في عدة بحوث بين سنة 1966م وسنة 1967 م وصدرت في مجلتي ثيل – كيل tel quel وكريتيك critique، وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك) و (نص الرواية)، وفي مقدمة كتاب **ديستوفيسكي لباختين** وقد أشار إلى أن **كريستيفا** عرفته بقولها: "هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[2].

والتناص منذ ذلك الحين يستخدم "كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي".[3]

وعليه فقد عمت "جوليا كريستيفا" جهود باختين حيث وضعت استعمالات إجرائية تطبيقية للتناص في دراستها "ثورة اللغة الشعرية" على أنه نقل لمعلومات سابقة وتوظيفها في

---

[1]عبد المطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) الجيزة، مصر 1995، ط1، ص 147.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]عبد المطلب محمد: التناص عند عبد القاهر الجرجاني مجلة علامات في النقد والأدب، مجلد1، ج3، ص59.

نص حاضر إذ أنها تعرفه بقوله أنه: "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو انقطاع وتحويل وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى بالتعبيرات المتضمن فيه أو الذي تحيل إليه ... هو التقاطع داخل نص لتمييز قول مأخوذ من نصوص أخرى ... أن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى"[(1)] وهذا يعني أن النص مجرد إسقاطات لنصوص غائبة تم استحضارها في رؤية جديدة، هذا ونجد الباحث "**رولان بارت**" "**rolande barthe**" يعرف النص بأنه: "منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، إن التناص الذي يجد فيه كل نص ليس إلاّ تناصا لنص آخر... هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي تكون منها نص ما مجهولة عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين ... فكل نص ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[(2)].

ومعنى هذا أن التناص عند "**بارت**" مجال عام للصيغ المجهولة التي ينذر معرفة أصلها، ولا يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة، وبهذا يمكننا القول أنه لم يُضف جديدا على ما قالته "**جوليا كريستيفا**" وما قاله "**باختين**" عن الحوارية غير توسيعه لمفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.

---

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، 1997م، ص78.
(2) عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، ص80.

أمّا الناقد الفرنسي "**جيرار جنيت**" قد اصطلح على تسميته بـ: (جامع النص) في كتابه (مدخل إلى علم النص) حيث يقول: "وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلاّ من حيث تعاليه النص، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[1].

فالنص في رأيه: "نسيج من الملصقات والتطعيمات إنه لعبة منفتحة أو مغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص وذلك أنه للنص أب واحد، أو أصل واحد بل مجموعة من النصوص والأنساب فتشكل على هيئة جيولوجية، يصطف بعضها فوق بعض"[2].

من خلال فهم القولين يتبين لنا أن أي نص ما هو إلا ترسبات لنصوص سابقة عليه، وقد أثر "**جيرار جنيت**" وبحسن تخلص ولوج عالم التعالي النصي وهو الجانب الذي يعنيه منه فنجده بكونه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى وضمن التعالي النصي يدرج التناص منه المفهوم الجاري للتناص وهو الحضور الحرفي لصورة كاملة أو غير كاملة لنص ضمن آخر.

كما اقترح **جيرار** التمييز بين خمسة أنواع من التعالي النصي وهي: معمارية النص، التناص، الميتناص، المناصة، التعلق النصي وتتداخل هذه والأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلا معمارية النص تتشكل دائما عن طريق والمحاكاة "فرجيل يحاكي هوميروس" وينتج نصا على غراره على صعيد الجنس الأدبي

[1] عبد الحميد هيمة: سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الوطني للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، أفريل 2002م، ص346.
[2] المرجع السابق، ص نفسها.

وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني "التعلق النصي"، حيث يغدو نص "هوميروس" سابقا "فيرجيل" لاحقا، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة "تعلق" ونجد التداخل بين معمارية النص والمناص تتحقق عبر كون الإعلان عن جنس النص يظهر من خلال المناص "العنوان" حيث يأخذ العنوان "الإنيادة" بعدا ملحميا يومئ إلى "الإلياذة" كما أن المناص يتحول إلى (ميتناص) حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعا تعليقيا...[1]

وتمييزه بين هذه الأنواع الخمسة ونقاط تداخلها وتقاطعهما هو ما جعله يستبدل مصطلح التناص بـ"المتعاليات النصية" وبهذا فإنه قام بتطوير نظرية التناص وزيادة انفتاحها وشساعتها إلى أفق أوسع.

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص23.

يّعد الروائي عبد الرحمن منيف واحدا من أبرز الروائيين العرب الذين أثروا الساحة الأدبية، وقد وظف في نصه بعض الظواهر الأدبية والمفاهيم النقدية المعاصرة، ومن بين هذه المفاهيم التي شغلت جزءا كبيرا من اهتماماته وكتاباته الفنية **التداخل النصي أو التناص** ومفهومه في حقيقة الأمر ليس جديدا كل الجدة، خاليا من أي إشارات سابقة تتضمن معناه، بل له جذور في تراثنا النقدي العربي القديم أما بلورته كمصطلح نقدي معاصر، فيعود الفضل فيه إلى الغربيين، فالنص أثناء إنتاجه يتداخل مع نصوص سابقة، فيمتص مضامينها أو يحاورها أو يضارعها أو يجترها، ويعيد نسجها في قالب إبداعي جديد.

من هنا تكونت لدينا جملة من الأسباب التي جعلتنا نختار موضوعنا هذا وهو **جماليات التناص في رواية الأشجار واغتيال مرزوق**، لكن لماذا سلطنا الضوء على مفهوم التناص بالخصوص دون غيره من المفاهيم؟ ولم اخترنا معالجته ضمن رواية الأشجار واغتيال مرزوق؟ لقد حملنا جملة من الأسباب لطرق هذا الموضوع.

أولا: رغبتنا الملحة في تناول مصطلح جديد ومعاصر وفضولنا لكشف ماهيته الأدبية والنقدية، خاصة وأن هناك جهود قليلة تطرقت للنص الغائب وظاهرة التناص برغم من أهميته وقيمته في الدراسات النقدية المعاصرة، فحاولنا التسلل إلى كيانه كمصطلح نقدي معاصر من حيث البلورة قديم من حيث التناول وهذا ما شدنا إلى تتبع تطوراته.

ثانيـا: كـان اختيارنـا للروايـة العربيـة الأشـجار واغتيـال مـرزوق دون غيرهـا، وذلـك للنهوض بالدراسات الأدبية وإحياء تراثنا العربي الغني بالإحالات والنصوص الغائبة، الذي يعاني قلة الاهتمام به وبمظاهره التناصية المختلفة، وغيرة منا على نتاجات أدبائنا العرب.

ثالثا: حاولنا إظهار قدرات الروائي عبد الرحمن منيف وذلك من خلال رصد تداخل النصوص الغائبة مع النصوص الحاضرة بمختلف أنواعها من قرآنية وحديثية، أسطورية، تراثية، فكرية وثقافية.

ولتحقيق ما نصبوا إليه اتبعنا منهجية تتناسب وتطلعاتنا حول هذا الموضوع، حيث قسمنا البحث إلى مدخل وفصلين الأول منهما نظري والثاني تطبيقي. ففي المدخل تناولنا مفهوم التناص في الدراسات النقدية، أما الفصل الأول فقد تناولنا فيه مصادر التناص ومظاهره ثم مستوياته وأشكاله، أما الفصل الثاني وهو الذي خصصناه للجانب التطبيقي فقمنا بتسليط الضوء على الرواية ثم تطبيق إجراءات التناص عليها، إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

سنحاول أن نأتي إلى مسارات هذا البحث بالتفصيل:

المدخل: تناولنا فيه تعريف التناص لغة واصطلاحا، إضافة إلى التناص في النقد العربي بشقيه القديم والمعاصر، التناص في النقد الغربي.

الفصل الأول: تطرقنا فيه إلى مصادر التناص وهي: المصادر الضرورية، اللازمة، الطوعية، ثم تطرقنا إلى مظاهر التناص وهي المقاييس التي يحدد بها القارئ التداخل النصي ضمن النص الحاضر وهي: النص الغائب، الإحلال والإزاحة، الترسيب، السياق،

المتلقي، شهادة المبدع. ثم تناولنا مستويات التناص عند كل من محمد بنيس: المستوى الاجتراري، الامتصاصي، الحواري، وجوليا كريستيفا: النفي الكلي، المتوازي، الجزئي. وأخيرا تناولنا أشكال التناص: الذاتي، الداخلي، المفتوح.

الفصل الثاني: ينصرف هذا الفصل إلى البحث في جماليات التناص في رواية الأشجار واغتيال مرزوق لـ الروائي العربي عبد الرحمن منيف. في البداية تناولنا التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكلاهما يساهم في إغناء التجربة الشعرية وتكثيف السياق، ثم تناولنا التناص مع المفردات الإيديولوجية والوقائع التاريخية. كما أننا وقفنا عند التناص مع النصوص الأدبية والثقافية، ثم التناص مع الأسطورة وأخيرا مع التراث الشعبي.

وانهينا البحث بخاتمة حاولنا من خلالها رصد النتائج التي توصل إليها بحثنا هذا. وقد اعتمدنا في ذلك على المنهج التحليلي.

أما بالنسبة للمصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في مسيرة بحثنا هذا أهمها "القرآن الكريم"، وبعض "الأحاديث النبوية الشريفة" إضافة إلى بعض المراجع مثل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لـ محمد بنيس، التناص وجمالياته لـ جمال مباركي إضافة إلى علم التناص المقارن لـ عز الدين مناصرة وغيرهم.

وكان رجاؤنا ولا يزال في أن يكون هذا البحث مسهما ولو بالقليل في تسليط ضوء أكبر على جماليات التناص إضافة إلى هذا أملنا الكبير في أن نَنظم إلى عائلة البحث العلمي.

الحمد لله حمدا يبلـغ المقام ويقصـر دونـه، ونرجـو مـن الله سبحانه وتعـالى أن يكلـل خطانا بالتوفيق والنجاح في الوصول إلى إرضاء أساتذتنا الأعزاء.

والصلاة والسلام على من أرسله الله رحمة للعالمين.

والله ولـي التوفيق

الفصل الأول

1- **مصادر التناص:**

أ- المصادر الضرورية.

ب- المصادر اللازمة.

جـ- المصادر الطوعية.

2- مظاهر التناص

أ- النص الغائب.

ب- السياق.

جـ- المتلقي.

د- الإحلال والإزاحة.

هـ - الترسيب.

و - شهادة المبدع.

3- **مستويات التناص**

أ- مستويات التناص في النقد العربي

عند محمد بنيس

1 - المستوى الإجتراري.

2- المستوى الإمتصاصي.

3- المستوى الحواري.

ب- مستويات التناص في النقد الغربي:

عند جوليا كريستيفا:

1- النفي الكلي.

2- النفي المتوازي.

3- النفي الجزئي.

4- أشكال التناص:

أ- التناص الذاتي.

ب- التناص الداخلي.

ج- التناص الخارجي.

1- مصادر التناص:

اتسعت دائرة مصادر التناص لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشاعر، التي يستقي منها مادته، فكل ما مر به من مشاهد ومواقف، منذ أن بدأ اكتساب المعارف والمعلومات، مرورا بكل مراحل دراسته، وجل مطالعته المختلفة، التي يختزنها في ذاكرته، ويعود إلها أثناء الكتابة.

فالتناص لا يمكن أن يحدث ضمن حدود الثقافة الواحدة، إذ يتوسع ليحيلنا إلى ثقافات أخرى، كما هو الحال مثالا عند الحديث عن تأثير استخدام الأسطورة والتراث الديني والشعبي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة نتيجة التأثر والتفاعل التي تمت بين هذه التجربة وتجربة الشاعر الأمريكي ت.س إليوت.[1]

ويرى "**ليتش**" أن النص لا يستقل بذاته بالاعتماد على مادة واحدة، بل إنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها كّما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي لمجموعات لا يحصى من الأفكار والمعتدات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتما هو نص متداخل.[2]

---

[1] ينظر: مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي: مجلة تصدر عن اتحاد كتاب العرب، ع219، تشرين الثاني 1997 م، ص 47.

[2] ينظر: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة،ط1، 1985م، ص47.

ومن هنا ركز الناقدان: "رفاتير" و "زمتور" على عنصرين هامين يدخلان في تشكيل مصادر التناص وهما: التذكير والمراجعات النصية.

كما أن الفهم لمصادر التناص تقترب منه، ما يسمى بنظرية الإطار لمنسكي، ويقترح فيها أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة الأوضاع، متكررة، تستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا.[1]

إن مصادر التناص تعتبر مادة خاما يخزنها الشاعر في ذاكرته، ويسترجعها في نصوصه الحاضرة بحسب حاجته إليها، هذه المصادر بحسب قدرة الشاعر على توظيفها في نصه الشعري وقد قسمها "محمد مفتاح" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) إلى ثلاثة أقسام:

أ- المصادر الضرورية:

وهي المصادر التي يلجأ إليها الشاعر بطريقة عفوية وتلقائية، "لأن التأثير فيها يكاد أن يكون طبيعيا وتلقائيا ومفروضا في آن، وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة "الذاكرة" أي الموروث العام. والشخصي ويتخذ في العديد من الأحوال سبلا اختيارية – كجنوح الشاعر إلى التأثير الواعي بشيء من نتاج شاعر آخر أو ووراثية – كتقيد الشاعر

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص123.

غير واعي بالضرورية بحدود ثقافية وشعر توافرت له في إعداده وتعليمه، وهذا ما يمكن أن نتبينه في "الوقفة الطللية وهي أقوى المصادر القديمة".[1]

ب- المصادر اللازمة:

وسماها محمد مفتاح بالمصادر الداخلية لأنها تتعلق بداخل الشاعر أي بذاته لا بنصه الشعري. "فالأديب ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية".[2]

ج- **المصادر الطوعية:**

سماها محمد مفتاح بالمصادر الاختيارية فهو الذي يختارها بمحض إرادته بحسب حاجته إليها، حيث يعمد إلى نصوص سابقة لخدمة تجربته الشعرية وهي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث يعتمد عليها الشاعر المعاصر كثيرا، ذلك لأنه يشكلها حسب سلطة إرادته وميولاته.

---

[2] شربل داغل: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، مجلة تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، 1997، ص124.

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص124.

2- مظاهر التناص:

يبدو التنـاص للقارئ (الباحث) فـي مظـاهر عدة، وهـي مقاييس يحدد بهـا التنـاص داخل النص الحاضر، وتتمظهر للباحث النتاصي في النص الشعري، ومن بينها:

أ- النص الغائب:

ونقصد بـه السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النص الغائب خطابا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو علميا أو فقهيا ... ذلك أن النص الحاضر المقروء، كما يرى الناقد الفرنسي جيرار جينات "يقرأ هو نفسه نصا آخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى ما لا نهاية".[1]

وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص الحاضر، ويكون حضورها جزئيا، وقد يأخذ طابع الشمولية والانتشار في النص المقروء، ولعل أبرز دليل على تمظهر (التناص) من خلال النصوص الغائبة هو ما أورده "صبري حافظ" في مقاله (التناص وإشاريات العمل الأدبي) ومفاده أنه اطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل والدراسة وحينما وقع في يده كتاب (فن الشعر) لأرسطو انكب على قراءته، فلم يجد فيه أفكار جديدة تستدعي انتباهه والسبب هو أنّ هذه الأفكار الواردة في الكتاب قد ذابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا، فقال عن ذلك: "وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص149.

التناصية دون أن أدري، فقد كان كتاب "أرسطو" العظيم بمثابة (النص الغائب) بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها، وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها، والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنقاذه منها أو فصلها عنها أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها، لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها، وبالتالي فهي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات[1]

فهذا الباحث استطاع أن يكشف "ظاهرة التناص" بعد إطلاعه على (النص الغائب)، ونتيجة قراءته المتكررة للنصوص الحاضرة، استطاع وعي تسلله المراوغ. بمعنى أن هناك بعض النصوص التي تتسلل إلى مكوناتنا المعرفية أو الثقافية، من دون أن نمتلك القدرة على تحديد هذا التسلسل وطبيعته.

وإذا كانت الدراسات النقدية الأكثر حداثة، تقر بأنه لا يمكن "أن نتصور نصا من دون علاقة مع نصوص سابقة له"[2]

---

[1] صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، 1986م، ص 79.

[2] حسين قحام: (ملتقى علم النص) مجلة اللغة والأدب ، ع12، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997م، ص 133.

فـإن الباحـث التناصـي لابـد أن يكـون علـى بينـة لهـذه النصـوص الغائبـة مـدركا لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج وعندما يتفاعل معها وفي الآن ذاته "يتعالى" عليها بالإيجاب أو السلب بالقبول أو الرفض[1].

ب- السياق:

يعتبر السياق أساسيا للقراءة الصحيحة التي يتجلى التناص من خلالها للقارئ وتفقد القراءة معناها وأهدافها، إذا لم تكن في إطار سياقي معين، وهذا السياق قد يكون تاريخيا، أسطوريا، خلقيا، أو حضريا ... إلخ. هو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي تمثل (السياق الذهني) بالنسبة للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة[2] فتداخل النصوص يحتاج إلى قارئ يعرف سياقه الواسع، حيث ينطلق منه في كشف "التناص". وثم فإن القارئ قادر على إنتاج دلالة ما للنص الشعري وذلك من خلال المبدع الشاعر الذي يختفي وراء التناص.

أما جيرار جنيت فيري في كتابه "مدخل لجامع النص" أنّ موضوع الشعرية ليس النص، وإنما جامع النص، وقد ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى اعتبار جامع النص غيرة جمالية تفوق غيرة كل بنات حواء، فهو لا يسلم قيادة إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته.

---

(1) ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 34.
(2) سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 34.

إن هذا النص شبيه بـالفرس الأصيل الذي يتـأبى علـى الجاهل بالفروسية، يريـد أن يمتطيها، فتلقي به أرضا من على صهوتها[1].

جـ - المتلقي:

إن للقارئ دور مهم في كشف التناص في النص خاصة إذا كانت لديه ثقافة واسعة وموروث فكري كبير لأن القراءة السطحية لا تعطينا فهما أعمق للنص "والمتلقي المقصود هنا هو: الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم تأويلي له، إذا لم يعد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا وببساطة "المرسل إليه" أي مفعول به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه، بل أضحى فاعلا "ديناميا" يؤثر بالنص فيسمع دلالته ..."[2] فالمتلقي عنصر حاسم في الكشف عن التناص وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي أو وحي يوحى على صفوة من البشر، وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية، فإن هذا: يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا، أو قراءة وتجربة في آن واحد[3].

---

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص 79.

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

(3) رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأبي (الأدبي) المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1، ص 473.

د - الإحلال والإزاحة:

"تسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها في عدة صور وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أي نص من النصوص التي كتبت قبل ظهوره فالنص عادة ما ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانه

وخلل عملية الإزاحة أو الإحلال هذه – وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله – وقد يقع نص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر"[1]. ولهذا تترك جدليات الإحلال والإزاحة بصماتها على النص وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص المزاح ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص الحال الذي احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان[2] ويذهب الناقد صبري حافظ في هذا المجال إلى أبعد الحدود حيث يعتبر عملية النص الشعري الذي يواجهنا يتوقف في أغلب الأحيان على معرفة النص الذي أزاحه أو حل محله.

---

[1] صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2،الدار البيضاء (المغرب)، 1986، ص80، 81.

[2] سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص81.

و - الترسيب:

هو أن النص الشعري ينشأ من جملة من ترسبات النصوص المختلفة في ذهن الشاعر، إذ أن النص عادة ما ينطوي على مستوياته إركيولوجية مختلفة على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه، وتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن تمت مصادر محددة له، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا تتعامل مع النص.

وقد ربط "**صبري حافظ**" هنا المظهر بالمظهر السابق الأول وهو "النص الغائب" وذلك من خلال حديثه عن النص الأرسطي الذي ترسب في مجموعة كبيرة من النصوص التي قرأها، ولصناعة هذا النص العظيم استطاع أن يبدو من وراء أقنعة كل هذه النصوص، فبدا أنه قرأه من قبل، دون أن يتطلع إليه تماما، وفكرة الترسيب هذه نجدها بجلاء في الدراسات النقدية العربية القديمة، إذ نجد النقاد القدامى يشترطون على المبدع "نسيان" ما امتلأت به نصوص غيره فليس لذلك من معنى غير "تخزين" و "طمس" معالم النص السابقة حتى لا تبرز بشكل كبير في النص اللاحق[1]، وصبري حافظ ينظر إلى هذه

---

[1] المرجع السابق، ص 14.

المسألة نظرة كلية وذلك أنه قام بربطها بجوانب متعددة، ويرى أن فكرة الترسيب تتعدى ترسبات في حد ذاته وهو وليد التفاعل بين "النص الحال" و "النص المزاح".

هـ- شهادة المبدع:

المعروف على المبدع عندنا هو صاحب النص الذي نريد أن نخرج منه التناص، وبدونه لا نستطيع معرفة مرجعية النص، فبتصريح منه يعلمنا أنه تأثر بثقافة ما أو بشاعر معين أو نص أو رسالة معينة، ويبقى في نظرنا الذي يلعب دورا في تمام هذا النوع هو المتلقي.

"يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة الشاعر الذي يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية والإنشائية فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها"[1].

"مما يجعل هذه النصوص مشتغل عليها كذا ذهنيا يعتمد فيه على أفق إنتظار النص الذي يمكن القارئ من رصد التعالق النصي على مستوى البنية السطحية حيث يتمظهر التناص"[2].

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته الشعر الجزائري المعاصر، ص 153.
[2] المرجع نفسه، ص 154.

3 - مستويات التناص في النقد العربي:

- عند محمد بنيس:

إن إعادة كتابة النص الغائب في النص الحاضر تخضع لثلاث مستويات كما حددها محمد بنيس في كتابه: "**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**" وهي:

1- المستوى الإجتراري:

"وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء بتلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع، وبذلك ساد تمجيد المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العاملة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له" [1].

ومثالنا على ذلك الشاعر عثمان لوصيف يجتر أسطورة السندباد مثله مثل الكثير من الشعراء العرب فيقول:

أنا سندباد الشمس عمري عجائب وفي كل يوم مرفأي بجزيرة

نثرت على الألواح حبيبا ملاحما وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل أموت وأحيا في جهنم رغبتي[2]

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 277.

[2] عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب 1988، ص45.

2- المستوى الامتصاصي:

يعتبر أعلى درجة من المستوى السابق، حيث يعيد المبدع كتابة النص الأصلي، وتوظيفها في بنية تناصية جديدة وبطريقة فنية رائعة تبعث في النص الغائب حيوية وحياة جديدة.

والتناص الامتصاصي كما يري محمد بنيس هو "قبول سابق للنص الغائب، وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره ... ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد، أي الحوار... هو مهادئة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية"[1] مما يجعل النص الغائب يستمر في الحياة والتفاعل مع النصوص أخرى مستقبلا. ومثالنا على ذلك يتجلى في قصيدة لمصطفى الغماري حيث يمتص فيها ألفاظا من القرآن ويوظفها بصياغة معاني جديدة فيقول:

والتين والزيتون قصة عاشق عيناك يا بوح الهدى عيناه

وعلى الرمال ملامح مسحورة هي وشم روعته، وسمر خطاه[2]

ويقول أمل دنقل في قصيدته **(لا وقت للبكاء)** حيث نلمس تفاعلا واضحا مع ذات السورة وهي سورة التين:

والتين والزيتـون وطور سنين وهذا البلد المخزون[3]

---

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 277.
(2) مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص 134. 135 .
(3) أمل دنقل:الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ، ط2، 1985م، ص 258. 259 .

يظهر لنا جليا أن الشاعرين استقيا من قوله جل شأنه: "والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين"[1]، وذلك باعتبار أن الله سبحانه وتعالى أقسم بهاتين الثمرتين المباركتين، وكذلك فعل الشاعرين إذ قاما بتمجيد هاتين الثمرتين المباركتين.

3- المستوى الحواري:

يعتبر أرقى مستويات التعامل مع النصوص الغائبة حيث أن المبدع يقوم بمحاورة النص الغائب، وذلك بتغيير الأحداث والمواقف ويتصرف فيها، حيث يختفي التناص داخل الخطاب الإبداعي ولا يتضح إلا للقارئ الواعي المثقف الذي يمتلك مخزونا معرفيا وثقافيا كبيرا[2]. ويمكن الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من التعامل يكشف عن كفاءة وقدرة المبدع في أسلوبه، لأننا لا نجد الحوار في كل الأشعار.

يقول أبو القاسم خمار في قصيدة "**مولد المجد**":

... حركوها عجاجة وأعدوا ما استطعتم لخصمكم واستعدوا

واستمدوا من العروبة والدين عطاء ونخوة وأمدوا

لم تعد خطة التوكل تجدي فانبذوها وشددوا ثم شدوا

---

(1) التين، الآيات 1، 2، 3.

(2) ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص159.

نستمروا للكفاح فالنصر حادينا ويسروا مع المواكب واشدوا[1]

عند قراءتنا لهذا المقطع من القصيدة نكشف أن الشاعر أبدى قدرته في استخدام هذا النوع.

4 - مستويات التناص في النقد الغربي:

- عند جوليا كريستيفا:

للتناص مستويات ثلاث عند جوليا كريستيفا وهي: النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي:

1- النفي الكلي:

في هذا النوع يقوم مبدع النص الحاضر بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا دلاليا، ويكون المعنى في النص مجرد قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة للنصوص الغائبة التي نفيت فالقارئ هو الذي يكشف هذه النصوص من خلال حسن اطلاعه وذكائه، فقد يحدث في نص ما حادثة معينة تنفي في النص الحاضر أو يكون عندنا فكرة أو مبدأ سائد في نصوص سابقة، يقوم المبدع بنفيها في نصه الحاضر، فربما يكون ذلك لظروف ذاتية لصاحب النص أو لحاجة فنية: "فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا"[2]، ومثاله قول "باسكال": "وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن

---

(1) أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 1982م.

(2) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد انراهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط1، 1991م، ص78.

هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت الشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"[1].

وهو ما يصبح لدى "لوتريامون" إذ يقول: "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد ولا أتوق إلى معرفة تناقض روحي مع العدم"[2].

2- النفي المتوازي:

وهذا النمط من التناص قريب جدا من مصطلحي: التضمين والاقتباس، حيث يظل فيه المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة، هو نفسه البنية النصية الغائبة مع تغيير فني وشكل خارجي[3] وبهذا يكون قد توازى النص الحاضر بالنص الغائب.

ويحضرنا هنا مثال للشاعر أحمد سحنون في قصيدة من ديوانه "إلى القارئ" يقول فيها:

يا قارئ يا صديق ديواني يا ملهمي يا أداة إحساني

أنا لن أفكر في الذي صغته من كل أشعاري وألحاني

حتى لمحتك في خيالي سنى قد شع في فكري ووجداني[4]

---

(1) المرجع نفسه، ص 78.
(2) المرجع نفسه، ص 78
(3) ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 156.
(4) أحمد سحنون: ديوان إلى القارئ ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1977م، ص 10.

لكن يأتي بودلير بالعنوان نفسه "إلى القارئ" ليصفه أوصافا مغايرة، عكس ما فعل أحمد سحنون، فبودلير يسب القارئ فيقول:

وتلك الرذيلة هي الضجر

إنها العين المثقلة بالعبرات

الحالمة دوما بالمشانق، تتمناها وهي تدخن الترحيلة

إنه القول الرقيق ... إنه الفجر

أنت تعرف أيها القارئ المنافق يا سبلهي...[1]

فلو نقارن علاقة أحمد سحنون بقارئه نجدها تختلف بطريقة موازية عند بودلير.

3 - النفي الجزئي:

"وفيه يأخذ الكاتب/ الشاعر لبنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه"[2].

"يقتبس المبدع جزءا بسيطا من النص (الغائب) الذي أخذ عنه وينفي باقي الأجزاء، أو تؤخذ الأجزاء كما هي وينفى جزء واحد فقط"[3].

وتعطينا جوليا كريستيفا مثال على ذلك قول باسكال: "نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك".

---

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدننا النشر والطباعة، الإسكندرية، ط1، 1998م.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 156.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 79.

ويقابله في استعمال النفي الجزئي "لوتريامون" حين تفاعل نصه مع باسكال في قوله: "نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك"[1].

4- أشكال التناص:

من المعروف لدينا أن للتناص ثلاث أشكال بارزة: الذاتي، الداخلي والخارجي، المفتوح.

أ- التناص الذاتي:

"وهو العلاقات التي تعقدها نصوص الكتاب بعضها مع بعض، والتي تكشف بدورها عن الخلفية التي يتعامل معها الكاتب"[2] نفهم من سياق هذه المقولة أن التناص الذاتي يكشف لنا عن روافد الكاتب الثقافية ويدخل في أعماقه، لأن لكل شخص عادي كان أم ذو ذائقة أدبية ذاتية التي تنعكس على كل ما يكتبه أو سلوكه الذي يعيشه، ولتوضيح أعمق أن لكل أديب عالمه الخاص "والذاتية من جانب آخر هي طابع الشاعر الأصيل وعلامته البارزة الدالة عليه، إذ هي الطريق إلى نفسه وعمله الشعري، وإن كانت الذاتية في الواقع ليست وحدها طابع الشاعر".[3]

إنّ التناص الذاتي هو فهم أعمق لتجربة الكاتب ونصوصه، حيث نتمكن من معرفة ها هذه النصوص تكرار أم دخلت فيها يد الشاعر المبدعة في نصه[4].

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(2) محمد مفتاح: استرانيجية التناص، ص 125.
(3) شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ط1، دار مدني، الجزائر 2003، ص 39.
(4) ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص45.

يقول الغماري:

أنا المقرور يا ليلى فهل لي واحة بكر

أنا الظمآن يا ليلى وأنت الماء والخمر

شهودي في الهوى شوق وأنت وحبنا الطهر[1]

فالشاعر هنا يدخل ذاته ويصف نفسه، ويبدو لنا من خلال هذا المقطع أنّ الشاعر متأثر كثيرا بقصة العاشقين قيس وليلى حيث استحضرها في كثير من قصائده، لذا يظهر لنا أنه مطلع على الموروث القديم بقدر اشتغال ذاته في عمله.

ب- التناص الداخلي:

يتمثل التناص الداخلي في علاقاته نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين، حيث تلعب هذه الأخيرة دورا هاما في إبداع الكاتب، فيمتص نصوص غيره أو يحاورها حسب المقام الذي يكتب فيه.

"إنه محاولة للكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين معاصرين له، خصوصا إذا كان هؤلاء قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية نصية مشتركة"[2].

فالتناص الداخلي كما قلنا يتلخص في تفاعل نص الكاتب مع نصوص كاتب أو كتاب من عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

---

[1] الغماري: أسرار الغربة، ص 108.

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص45.

جـ- التناص الخارجي:

هذا النوع هو عبارة عن "انفتاح النص على نصوص عديدة، ويدرس مدى تفتح الشاعر على الموضوعية، فالعالم الموضوعي الخارجي، يمرر في ذات الشاعر ويندمج في كيانه"[1].

والتناص الخارجي "تداخل النصوص التي يمتلئ بها العالم ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معّين من النصوص، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم"[2]، وباختصار فإنّ التفاعل النصي الخارجي تعريفه وتجليه حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

مثالنا على ذلك قصيدة بلقاسم خمار "**شعبي الفارس**":

فارس... مازال شعبي فارسا لا يبالي أي كان الخصم خصمه

هو في المغرب جمر يتلظى تأكل النار مآسيه ويتمه

في ذرى الأوراس شهم ثائر هائج تدفعه الثارات نقمه

زلزلت أقدامه عرش العدى زعزعت قبضته أرفع قمة[3]

---

(1) شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص39.

(2) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص36.

(3) أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، ص89.

يبرز هنا انفتاح نص الشاعر انفتاحا خارجيا على الكثير من النصوص خاصة القرآنية منها، حيث يقول جل شأنه وعلا: ﴿**فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى، لاَ يَصْلاَهَا إلاَّ الأَشْقَى، الذِي كَذَّبَ وَتَوَلَّى**﴾[1]. وقوله أيضا: ﴿**إِذَا زُلْزِلَتْ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا**﴾[2].

---

[1] الليل، الآيات 14. 15. 16.
[2] الزلزلة، الآية1.

الفصل الثاني

التناص في رواية الأشجار واغتيال مرزوق

-1

1- التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف

2- التناص مع المفردات الإيديولوجيا

3- التناص مع التاريخ المعاصر

4- التناص مع المواقع التاريخية

5- التناص مع النصوص الأدبية والثقافية

أ- التناص مع رواية زوربا

ب- التناص مع رواية بائعة الخبز

جـ- التناص مع مقدمة ابن خلدون

د- التناص مع كتاب ألف ليلة وليلة

6- التناص مع الأسطورة

أ- أسطورة جلجامش

ب- أسطورة السندباد

7- التناص مع الموروث الشعبي العربي

- الأمثال الشعبية

1- التناص الديني:

أ- التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

يحضر القرآن الكريم ليرفد النصوص الأدبية بوصفه كتابا شاملا يتناول مظاهر الحياة جميعا، ومن ناحية أخرى يمثل جزءا لا يتجزأ من شخصية المثقف العربي عموماً . ذلك أن أغلب الكتّاب قد تأثروا في نشأتهم الأولى بالقرآن الكريم.

وليس بدعا أن يتأثر "منيف"* في نصوصه بالقرآن الكريم، وعليه فقد أحالت نصوصه إلى آيات بعينها، أو إلى نسق ديني على وجه العموم. ومن ذلك ما نجده في نص الأشجار واغتيال مرزوق "لا ... لا ولكن المسلم محرّم عليه أن يشرب"[1].

وفي موضع آخر:

"تعرف يا أستاذ أنّ الخمر ليست محرّمة فقط بل مضّرة كما يقول الأطباء؟"[2].

يتناص نص الروائي "عبد الرحمن منيف" مع آية من القرآن الكريم تدل على تحريم الخمر، حيث يقول الله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾[3].

---

* عبد الرحمن منيف: اسمه الكامل عبد الرحمن إبراهيم المنيف ينتمي إلى قصيبا شمال مدينة بريدة بمنطقة القصيم الواقعة وسط المملكة العربية السعودية، ولد سنة 29 ماي 1933م في عمان، من أب سعودي وأم عراقية، من مؤلفاته: قصة حب مجوسية 1974، النهايات 1977، مدن الملح 1984، 1989 وهي خماسية توفي سنة 24 جانفي 2004.

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المائدة، الآية 90.

كما يتناص هذا النص الروائي "لمنيف" مع الحديث النبوي الشريف فيما روي عن ابن عمر رضي الله عنه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :"كل مسكر خمر، وكل خمر حرام، ومن شرب الخمر في الدنيا فمات وهو مدمنها لم يشربها في الآخرة".[1]

فكلمة الخمر ذكرت بشكل واضح في سورة المائدة، والحديث النبوي الشريف، ونستشف من خلال هذا القول أن الإنتاج الفني لا يظهر وينكشف إلا من خلال التداخل النصي ، أي علاقة نص حاضر بنص آخر غائب، لان أي نص حاضر لا يخلق إلا من خلال استحضار بعض الصور الغائبة، فالتداخل النصي بين النص الروائي والقران الكريم وكذلك مع الحديث النبوي الشريف واضح، ونقصد به" التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر"[2].

من خلال ما سبق يتبين لنا إن المجتمع محكوم بنسق ديني لا يستطيع أن يفلت منه فهو نسق يؤطر المجتمع ويؤثر فيه.

يتقاطع النص الروائي مع العديد من الآيات القرآنية، يقول "عبد الرحمن منيف":

"إنا لم أقصد أن أتدخل ولكن من واجب المسلم أن ينصح أخاه المسلم"[3]

يقول الله تعالى :﴿**وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾[4].

---

[1] أبو بكر حايز الجزائري: منهاج المسلم، كتاب وعقائد وآداب وأخلاق وعبادات ومعاملات ، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط2، ص 65.

[2] جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986م، ص 90.

[3] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص40.

[4] آل عمران، الآية 104.

وفي موضع أخر يقول نوح عليه السلام لقومه:﴿أُبَلِّغُكُم رِسَالاَتِ رَبِي وَانْصَحُ لَكُمْ وَاعْلَمْ مِنَ اللهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ﴾.[1]

ويقول صالح عليه السلام لثمود:﴿وَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِن لاَ تُحِبُونَ النَّاصِحِينَ﴾.[2]

وكذلك يقول الله تعالى:﴿ إِذَا نَصَحُوا لله وَرَسُولِهِ﴾.[3]

الدين الإسلامي يدعو إلى النصيحة، وذلك لتعدد الآيات القرآنية التي تشير إلى هذا الأمر، وكذلك الحال بالنسبة إلى الحديث النبوي الشريف عن عطاء بن يزيد الليثي عن تميم بن أوس الداري أن النبي صلى الله عليه وسلم قال:" الدين النصيحة: لله ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم".[4]

وفي موضع آخر حـ دثنا مُسَدَّد قال "حدثنا يحي عن إسماعيل قال: حدثني قيس بن أبي حازمٍ عن جرير بن عبد الله، قال: بايعت رسول الله صلى الله عليه وسلّم على إقام الصلاة، وإيتاء الزكاة، والنصح لكل مسلم"[5].

في القرآن الكريم العديد من الآيات تدعو إلى النصيحة، وكذلك الحال بالنسبة إلى الحديث النبوي الشريف، ونشير إلى أن "عبد والرحمن منيف" من خلال عبارته السابقة استطا ع أن يبّين لنا أنّ المجتمع محكوم بنسق ثقافي يسيطر عليه الدين.

---

(1) الأعراف، الآية 62.
(2) الأعراف، الآية 79.
(3) التوبة، الآية 91.
(4) أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، ج1، 1992م، ص40.
(5) المرجع نفسه، ص31.

يتناص كذلك نصّ الأشجار واغتيال مرزوق مع آيات من القرآن الكريم.

يقول "عبد الرحمن منيف" :وفي اليوم الثالث، عند الظهر تماما، تركوني. قالوا: اصبر الصبر مفتاح الفرج. قالوا: لا يليق بالرجال أن يقتلوا أنفسهم من أجل امرأة ماتت وهي تلد. وقالوا: إنّا لله وإنّا إليه راجعون"[1].

ورد في سورة الزمر قوله تعالى: ﴿ **قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ**﴾[2].

وفي يقول تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ**﴾ [3].

ويقول تعالى في سورة أخرى: ﴿ **وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا، وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ حِينَ تَقُومُ**﴾[4].

كما يتناص مع السنة النبوية، حيث ورد في حديث عن أبي سعيد الخذري رضي الله عنه قال أنّ ناسا من الأنصار سألوا رسول الله صلّى الله عليه وسلم فأعطاهم، ثم سألوه فأعطاهم، حتى نَفِذَ ما عنده، فقال لهم حين أنفق كل شيء بيده: "ما يمكن عندي من

---

(1) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص94.
(2) الزمر، الآية 10.
(3) البقرة، الآية 153.
(4) الطور، الآية 48.

خير فلن أدخره عنكم، ومن يستعفف بعفة الله، ومن يستعن يعنه الله، ومن يتصبر يصبره الله وما أُعطِي أحد عطاء خيراَ وأوسع من الصبر"[1].

لقد استحضر "عبد الرحمن منيف" النص الغائب على شكل صورة إشارية وهي الصبر، تحيل إلى نص قرآني أو حديث نبوي غائب وذلك باستعارة سورة من هذين الأثرين يتم دمجها في النص الحاضر.

يبدو التناص واضحا من خلال ما قاله "عبد الرحمن منيف ومع ما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث يقول الروائي في عبارة صريحة في روايته الأشجار واغتيال مرزوق: "لا يشبع عيون الناس إلا التراب"[2].

يقول الإمام البخاري في صحيحه، حدثنا أبو عاصم عن ابن جريح عن عطاء قال: سمعت ابن عّباس رضي الله عنهما يقول: سمعت النبي صلى الله عليه وسلم يقول: "لو كان لابن آدم واديان من مال لابتغى ثالثا، ولا يملأ جوف ابن آدم إلاّ التراب ويتوب الله على من تاب"[3].

ومن خلال هذا الحديث نستخلص إلى أنّ الإنسان يحمل فكر حبّ التملك والاستئثار والزيادة، فهو دائما لا يرضى بالقليل ويسعى إلى ما هو أكثر منه، وهذه الصفة نجدها

---

(1) الإمام حافظ النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر،ط1، 2006م، ص24.

(2) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص21.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

مذمومة في المجتمع وقد نهانا عنها الرسول صلى الله عليه وسلم كونها ضد القناعة التي يدعو إليها الدين الإسلامي.

وفي موضع آخر يتناص نص "الأشجار واغتيال مرزوق مع القرآن الكريم، حيث يقول "منيف"

"شكرا لا أدخن والحمد لله!"[1].

ويقول أيضا: "أعوذ بالله. والحمد لله إني لم أضعها في حلقي"[2].

يقول الله تعالى: ﴿ **الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾[3].

تناص نص الروائي "منيف" مع آية من سورة الفاتحة، وذلك على شكل اقتباس كلمة "الحمد لله" من هذه الآية.

إنّ الحضور المكثف لدوال النص القرآني والحديث النبوي الشريف في النص الحاضر، لم يكن هذا التوظيف من قبيل التبرك بالنص القرآني أو الحديثي أو على سبيل التنميق، وإنما يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من التناص ليقابل بين موقفين أو حالتين، ولإنتاج الدلالة الجديدة التي لا يستطيع النص المقروء الإفادة بها وحده دون أن يستحضر النص الديني المتمثل في القرآن أو في الحديث النبوي[4]

---

(1) المرجع نفسه، ص23.
(2) المصدر نفسه، ص41.
(3) الفاتحة، الآية 2.
(4) ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص334.

2 - التناص مع المفردات الإيديولوجية:

عبد الرحمن منيف في الأشجار واغتيال مرزوق يتناص مع مفردات إيديولوجية اشتراكية، ويظهر ذلك جليا في عدة مقاطع حيث يقول:

"مهمة الاشتراكية أن تساوي بين الريف والمدينة، بين العمل اليدوي والعمل الفكري، وسوف يأتي يوم بالتأكيد سوف يأتي يكون فيه كل إنسان حسب جهوده، ولكل إنسان حسب حاجته: يجب أن تصدقوا"[1].

ومن المفردات الإيديولوجية أيضا كومونة باريس فقد تم استحضارها على شكل كتاب لكارل ماركس.

"اخترت كتابا بالقرعة نعم يجب أن تصدقوا. فبعد أن حرت في الأمر طويلا قررت أن أختار كتابا من سبعة وأن أختار بالقرعة. وكان ذلك الكتاب سببا جديدا من أسباب النحس الذي يرافقني. كان الكتاب ببساطة "كومونة باريس"[2].

وفي موضع آخر يقول:

"وبدأت رحلة طويلة مع السلطات، انتهت بالفشل رفضوا الموافقة على نشر الكتاب. كانت العبارة صغيرة وواضحة: إشارة إلى معروضكم الخاص بنشر كتاب ب" كومونة باريس" نشعركم بعدم الموافقة!"[3].

---

(1) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص186.
(2) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص324.
(3) المصدر نفسه، ص326.

ويقول أيضا: "والكتب التي تتراكم مثل التلال ...كلّها يسمح بها وكتاب ترجمة العبد الفقير منصور عبد السلام لا يوافقون عليه؟"[1].

يرجع كارل ماركس في كتابه كومونة باريس إلى إعجابه وتأثره ببطولة الكومنيين، فكمونة باريس هي حكومة بلدية ثورية أدارت باريس في الفترة ما بين 18 مارس و28 ماي عام 1871، وهي أوّل ثورة اشتراكية، وإن لم تبلغ الهدف فإن ماركس يراها خطوة عملية أهّم من مئات البرامج، تدعو إلى التحالف بين فقراء الفلاحين والبروليتاريا، وبدون هذا التحالف بين الديمقراطية وطيدة ولا يمكن التحول الاشتراكي وهذا ما دعا إليه ماركس في كتابه هذا.

من خلال المقاطع السابقة نرى أنّ حضور كتاب كومونة باريس على سبيل القرعة يحيلنا إلى إصرار المؤلف على إبراز هذا الكتاب والتحدث عنه، كما أنّه يحيل إلى حتمية المسلك دون أن يكون الخيار الاشتراكي من قبيل المصادفة.

من النماذج السابقة نجد أنّ عبد الرحمن منيف كان مطلعا على النصوص الأدبية الأخرى، إضافة إلى هذه الجمالية هناك جمالية تكثيف التجربة، والتي تعني أنّ من يستحضر النصوص الغائبة بقصد أو غير قصد، بغية أن يصبح نصّه متعددا لا أحادي القيمة. وتوظيف عبد الرحمن منيف لهذه النصوص يجعل المتلقي مطالبا بالرجوع إلى تلك النصوص للإطلاع عليها وقراءتها في جانبيها الصياغي والدلالي.

3- التناص مع التاريخ المعاصر:

---

[1] المصدر نفسه، ص327.

وعد بلفور هو الاسم الشائع الذي يطلق على الرسالة التي أرسلها آثر جيمس بلفور بتاريخ 2 نوفمبر 1917 لـ: يونيل ولتر دي روتشيلد، يشير فيها إلى تأييد الحكومة البريطانية في إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين.

ويظهر تناص نص عبد الرحمن منيف مع أحداث وعد بلفور جليا في رواية الأشجار واغتيال مرزوق، ويتمثل في "ويقفز الصغار مثل قطط بأذيالها وأوراق تحترق: مظاهرات كل يوم منذ الصّباح إلى ما بعد الغروب. يسقط بلفور يسقط الخونة"[1].

ويقول في موضع آخر:

"يا أولادي، واجبكم أن تدرسوا. اتركوا السياسة وقضية فلسطين للحكومة فهي التي تعالجها. هل هذا مفهوم؟"[2].

وتناص هذا مع وعد بلفور في رواية الأشجار واغتيال مرزوق استطاع أن يعكس لنا الواقع الاجتماعي المعاش والسياسي العربي، حيث يعكس لنا تنامي الوعي القومي لدى العرب في تلك الفترة واهتمامهم بالقضية الفلسطينية، وهذا فور إعلان هذا الوعد ونشره في الصحف البريطانية صباح نوفمبر 1917 ، حيث سارعت دّول أوروبا على رأسها فرنسا، إيطاليا، وأمريكا بتأييده، بينما كان وقعه في الوطن العربي كالصاعقة ما أدى إلى القيام بمظاهرات تنادي بسقوط الوعد والمؤامرة البريطانية.

---

(1) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص222.
(2) المصدر السابق، ص222، 223.

فالروائي هنا يتفاعل مع تلك الأحداث ليمنح نصّه كثافة وجدانية ودلالية، ويوقظ التداعيات في أذهان المتلقين، فيحرّك ذاكرة القارئ ووجدانه عن طريق استرجاع تلك الأحداث في النّص.

4- التناص مع المواقع التاريخية:

يتناص نص الأشجار واغتيال مرزوق للروائي العربي "عبد الرحمن منيف" مع موقع من المواقع التاريخية وهو قلعة مراد آغا التي كانت عبارة عن جامع عثماني في ليبيا، وهو من أهم المساجد التي شّيدت خلال العهد العثماني في القرن السادس عشر، على يد الرايس البحري مراد آغا الذي كان أحد قادة الحملة العسكرية التي شنّها خير الدين بربروس لتحرير طرابلس من فرنسا.

وقد وظف منيف هذه القلعة العريقة في نصه حيث يقول: "وذات يوم وجدت نفسي، بالعصا القصيرة الحادة، أنقب وأبحث في التراب الذي يحيط قلعة مراد آغا، وفجأة وجدت قطعة من الحديد ظننتها أّول الأمر ذهبا، ولكن بعد أن وضعت عليها ملحا وفركتها بقوة، ظهرت حمراء بلون النحاس، وعليها رسوم وأشياء لم أفهمها"[1].

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص61.

وفي موضع آخر يقول:

"رغم ذلك كنت أقضي ساعات طويلة أنظر إلى القلعة وأبحث في ترابها. صحيح أنني لم أجد شيئا، غير تلك القطع، ولكني بدأت أحب الأشجار والظلال التي تلقيها القلعة على مساحات واسعة، وفي هذه الظلال كنت أنام طويلا أيام الصيف"[1].

من خلال المقاطع السابقة التي أوردها "عبد الرحمن منيف" في نصه يشير إلى الوجود العثماني وضرورة التنقيب عن التاريخ في ظلال هذه القلعة، وذلك لمعرفة تاريخ تأسيس هذه القلعة وذلك بإجراء حفريات أثرية في موقع الجامع للكشف على أيّ إشارة من الممكن أن تلقي المزيد من الضوء على طريقة تأسيس القلعة، وإجراء بحوث تاريخية متعلقة بتاريخ تأسيسها والكشف عن أيّ عنصر إنشائي أصلي في هذه القلعة.

مما سبق نستشف أنّ "عبد الرحمن منيف" كان مطلعا على المواقع التاريخية في الوطن العربي وأراد أن يتعرف على التاريخ من خلال هذه القلعة ويساءل هذا التاريخ أيضا.

ويعتبر هذا دليلا على أن الروائي "منيف" لم ينطلق من فراغ في كتابة النص، بل يكتب ووراءه تراث ضخم يأخذ منه ما يشاء، ما يناسب رؤاه الفنية، وفي ذلك بعث لتراث الأمم وإحياء للنصوص القديمة كي تظل معطاءة تغرف منها المخّيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري.

5 - التناص مع النصوص الأدبية والثقافية:

---

[1] المصدر نفسه، ص نفسها.

أ- التناص مع رواية زوربا:

يتناص "عبد الرحمن منيف" في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق" وهي أوّل رواية له كتبها سنة 1973م، مع الرواية العالمية لنيكويس كازانتزاكي* تحت عنوان "زوربا".

حيث إنه يتناص معها في البنية العامة للرواية ويظهر هذا التناص في عدم استقرار بطل رواية الأشجار واغتيال مرزوق في العمل، وكذلك الحال بالنسبة لرواية زوربا، ويظهر هذا في المقطع التالي من نص رواية الأشجار واغتيال مرزوق

"لا تستغرب. إذا قلت لك أني لم أترك صنعة إلاّ وعملت فيها. ومن كلّ هذه الصنعات خرجت مدينا أسّودت الدنيا في عيني ..."[1].

ويتناص "منيف" هنا مع المقطع التالي من رواية زوربا:

"أنت لا تستطيع أن تفهم، أيّها الرئيس لقد قلت لك أنني عملت في جميع المهن. وذات مرة اشتغلت فخارا. فلقد أحببت هذه المهنة كالمجنون"[2].

نص الأشجار واغتيال مرزوق يتناص مع زوربا في هيكلها العام، ويتمثل في التقاء إلياس بأحد الأشخاص على متن القطار، وسرده لأحداثه ومغامراته في الحياة فخيبة الأمل فيها،

---

* نيكوس كازانتزاكي: ولد عام 1885م في كاندي في جزيرة كريت ويعد وجه من أشهر وجوه الأدب اليوناني المعاصر، تضم أعماله الكثيرة الهامة أنواعا عدة منها: الدراسات الفلسفية، دواوين شعرية أهمها: الأوديسا ومن بين رواياته الثعبان والزنبقة، النفوس المحطمة، المسيح الذي أعبد صلبه، التجربة الأخيرة، الحرية والموت وأهم ترجماته: الكوميديا الإلاهية لدانتي.

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص50.

[2] نيكوس كازانتزاكي: زوربا، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط10، 2009، ص23.

حيث أنّ إلياس شخص عادي مدرسته الوحيدة في الحياة وتجاربه فيها، أّما منصور عبد السلام فهو رجل مثقف يهتم بالسياسة ليس لديه تجربة في الحياة فيتعلم من الرجل العادي عن الحياة وعن حبّها.

وكذلك الحال بالنسبة لرواية زوربا والتقائه برجل مثقف اسمه باسيل، غارق في الكتب ويتعلم هذا المثقف من زوربا الإنسان العادي المحبّ للحياة.

يتناص نص عبد الرحمن منيف مع نص نيكوس كازانتزاكي في عدّة مواضع منها تطابق مهن كما ذكرنا سابقا، فقد اجتر عنه مهنة البائع الجّوال ويظهر هذا جلّيا في المقطع التالي من نص الأشجار واغتيال مرزوق:

"بعد ثلاثة أّيام اشتريت حماًرا أبيض قوّيا. وفي الخرج الذي على ظهره عشرات الحاجات الصغيرة التي يمكن أن تباع في القرى. مرايا، دبابيس، خرز، حناء، مناديل ملوّنة، أمشاط، خيوط ..."[1].

كما نجد هذا في رواية زوربا:

"وفي ذلك الوقت كنت بائعا جوالاً في ماسيدونيا. كنت أذهب من قرية إلى قرية وأبيع الخردوات ..."[2].

من خلال ما سبق نستشف أنّ الروائي العربي عبد الرحمن منيف كان مطلّعا على الثقافة العالمية، حيث إنه تأثر بالرواية العالمية لنيكوس كازانتزاكي "زوربا" والذي أبدع في

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص74.
[2] نيكوس كازانتزاكي: زوربا، ص26.

روايته الأشجار واغتيال مرزوق على نهجها، فرواية زوربا ألهمت عديد الروائيين العرب بوصفها رواية عالمية أطبقت شهرتها الأفاق.

ب- **التناص مع رواية بائعة الخبز**:

أشار الروائي إلى حضور النص الروائي بائعة الخبز الغائب من خلال قوله:

"أتعرف يا أستاذ أنّ كتاب بائعة الخبز من أجمل الكتب التي قرأتها! لن أعطي هذا الكتاب لأحد.لقد جلّدته وأحتفظ به في مكان سرّي"[1].

وبائعة الخبز رواية شهيرة للمؤلف الفرنسي "**كزافييه دومونتبان**" صدرت عام 1889م، تحكي مأساة الأرملة "جان فورتيه" التي توفي زوجها في حادث في المصنع الذي يعمل فيه، تاركا وراءه صبّيا صغيرا وطفلة رضيعة فتحملت أعباء الحياة وحدها.

يتناص نص عبد الرحمن منيف مع هذه الرواية لكونها إنسانية تعبّر عن بعض مشاكل الطبقات المسحوقة، وتنقل مآسيها ، وتبّين معاناة الإنسان لقاء الظلم والقهر.

لجأ عبد الرحمن منيف إلى استحضار النص الغائب "بائعة الخبز" ليكشف للمتلقي عن أرضية ثقافية تدعوه لسعة الاطلاع، وليحرّك نصّه من حيز الأحادي المغلق إلى حيز المتعدد المنفتح ويحيله أيضا إلى تموقع إيديولوجي، ويبدو منيف هنا واسع الاطلاع على الثقافة العالمية.

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص191.

جـ- التناص مع مقدمة ابن خلدون:

يتناص نص الأشجار واغتيال مرزوق مع مقدمة ابن خلدون، حيث يقول:

"واستطرادًا نقول: أنّ ابن خلدون، واضع قواعد للتاريخ، يعتبر أوّل من غيّر فهم التاريخ وطريقة معالجته. وتعتبر مقدمته أهم أثر عالمي، في عصره وفي عصور لاحقة من التاريخ، ولكن لابن خلدون الذي وضع تلك القواعد العلمية لم يطبقها في التاريخ الذي دوّنه!"[1].

والمقدمة تعّد مرجعًا مهمًا لكل باحث في التاريخ أو علم الاجتماع، أو باحث في أسباب نشوء الأمم، واستحضار "منيف" لهذه المقدمة وتوظيفها ليبّين لنا أنّ ابن خلدون هو أوّل من غيّر في فهم التاريخ وطريقة معالجته، ووضع له القواعد العلمية. فالروائي يرى أنّ التاريخ بحاجة إلى إعادة نظر حيث يقول:

"وكما لاحظتم ... فإن التاريخ بحاجة إلى إعادة نظر، إلى كتابة جديدة (حياتنا كلّها أكذوبة) وخاصة التاريخ المعاصر"[2].

من خلال ما سبق نستشف أن عبد الرحمن منيف يريد الوصول إلى حقائق كاملة عن التاريخ، والمقدمة من بين الوسائل التي نستطيع من خلالها الوصول إلى هذه الحقائق.

نستخلص أن استدعاء مقدمة ابن خلدون يستدعي معه العصبية والملك كما يستدعي

---

(1) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص291.
(2) المصدر نفسه، ص291.

النزعة الأعرابية. فابن خلدون لم يكن متسمًا بالموضوعية العلمية بل كان متحيزا فالعرب تنظر أكثر مما تطبق وهذا ما فعله ابن خلدون.

د- **التناص مع كتاب ألف ليلة وليلة:**

يتناص عبد الرحمن منيف في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق" مع كتاب ألف ليلة وليلة: "وهو عبارة عن مجموعة قصص وحكايات مجهولة المؤلف، وهو كتاب أدبي شعبي يضم حكايات وخرافات شعبية وقصص على ألسنة الحيوانات"[1].

فيقول عبد الرحمن منيف: "قرأت الكتاب، الكتاب مهم، مهم جدًا، ولكن أعتقد أنّ صعوبات تعترضه، قد لا توافق السلطات على نشره، وإذا وافقت سيكون الكتاب غير تجاري. ما رأيك يا أستاذ منصور لو تترجم كتاب ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية. أليس ذلك أفضل"[2].

نستخلص من خلال عدم الموافقة على نشر كتاب كمونة باريس بأنه كتاب فكري يشكل خطرا في الأوساط العربية بوصفه كتابا إيديولوجيا، يمثل عصارة إيديولوجيا ثم تطبيقها لمدة شهرين غير أنها كانت ناجحة في نظره ويشير إلى أن الأغلبية غير مكتوبة بالواقع ولا تحوز على وعي يراه البطل ضروريا.

أما كتاب ألف ليلة وليلة فهو كتاب أسمار لتزجية الفراغ، وتكون فيه متعة القراءة كما أنه كتاب تجاري مربح، كما قال رئيس دار النشر والأغلبية منهم منصرف إلى كتب الترفيه على عكس كمونة باريس.

---

[1] يوسف بكار: الأدب المقارن، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، مصر، 2009، ص141.
[2] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص326.

6- التناص مع الأسطورة:

أصبحت الأسطورة ضرورة ملّحة في اللغة، وقد اكتسبت هذه الأساطير عبر مراحل التاريخ البشري قيمة روحية وإنسانية، ألهمت الكتاب والشعراء، والتوظيف الأسطوري يجعله حافلا بالإيحاء والدلالات الكثيفة.

وهكذا تصبح الأسطورة ذات نشاط وحيوية ومصدرًا لإلهام الأدباء بعيدا عن كونها مجرّد خيال بدائي واهن، بعد أن فرضت نفسها في عالم الحضارات الصناعية والمادية، وبحضور مكثف في النص الروائي.

ومن النصوص الأسطورية التي تداخلت مع النص الروائي لعبد الرحمن منيف، وأنتجت أبعادًا دلالية كثيرة نذكر أسطورة جلجامش.

أ- أسطورة جلجامش*:

أسطورة جلجامش رمز البحث عن الخلود، وقد تناص نص الروائي عبد الرحمن منيف مع هذه الأسطورة حيث يقول:

"قلّب منصور ملحمة جلجامش .. توقف عند صفحة وقرأ:

"عشتار لم تجد في الدروب من يواسيها ويفرح قلبها".

وفي مكان ثانٍ قرأ:

* ملخص الأسطورة: تتحدث الأسطورة عن جلامش ملك أورك، الوركاء الذي كانت والدته إله خالد، ووالده بشر فانيا، لذلك قيل بأن ثلثيه إله والثلث الباقي بشر، وسبب الجزء الفاني منه يدرك حقيقة أنه لن يكون خالدا، وأخذ جلجامش يبحث عن سر الخلود.

"كُلِ الخبز يا أنكيدو، فإنه مادة الحياة .. واشرب من الشراب القوي .. فهذه عادة أهل البلاد"[1].

ونجد هذا النص مذكور في اللوحة الثانية من ملحمة جلجامش حيث تقول: "وقالت له العاهرة: "كل طعاًما يا أنكيدو" فهو من مستلزمات الحياة، واشرب شرابا قوّيا كعادة أهل الأرض"[2].

لقد تفاعل الروائي مع النص الأسطوري الذي يعبر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة.

كما اجتر "منيف" في نصه الأشجار واغتيال مرزوق "من الملحمة قصيدة يبكي فيها منصور عبد السلام على صديقه مرزوق حيث يقول:

"حزنت عندما قلت له هذا. تركته وخرجت أريد أن أبحث عن زهور لقبر مرزوق، لم أجد زهرة واحدة، أخرجت ملحمة جلجامش وكتبت القصيدة التالية بخط جميل ووضعتها عند قبره، وقد ثبتها بأحجار لكي لا تسرقها الريح:

"كيف لا تذبل وجنتاي ويمتقع وجهي

ويملأ الأسى والحزن قلبي وتتبدّل هيأتي

فيصيب وجهي الحرّ والقّر، وأهيم على وجهي في البراري ...

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص281.

[2] أحمد محمد الشنواني: كتب غيرت الفكر الإنساني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج7، 1996، ص26.

وقد أدرك مصير البشر صاحبي وأخي الأصغر "أنكيدو"

(كتبت أخي الأكبر مرزوق)

الذي صاد حمار الوحش في البراري، والنمر في البادية

والذي تغلبّ على جميع الصعاب

وارتقى الجبال ومسك ثور السماء وقتله

وغلب خمبايا الذي سيكت غابة الأرز

إنه أنكيدو (مرزوق) صاحبي وحكي الذي أحببته حبًا جمًا لقد انتهى إلى ما يصير إليه البشر جميعًا"[1].

ونجد هذا في اللوحة الثامنة من ملحمة جلجامش حيث يقول:

أصغوا إلّي واستمعوا أيّها الشيوخ إنني أبكي من أجل صديقي أنكيدو إنني أنوح في مرارة كالنائحة الثكلى

يا صديقي الصغير أنت يا من طاردت الحمار الوحشي في التلال وفهد المراعي.

أنكيدو يا صديقي الصغير

يا من تغلبت على كل شيء وجبت الجبال

قبضت على الثور وذبحته يا من سبب الأسى لـ "خومبابا" الذي كان يعيش في غابة الأرز"[2].

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص352.

[2] أحمد محمد الشنواني: كتب غيرت الفكر الإنساني، ص35.

اجتر عبد الرحمن منيف عن ملحمة جلجامش، وذلك من خلال ما سبق حيث فسّر معاناة منصور عبد السلام لافتقادهخلّـه وأخيه الأكبر مرزوق بمعاناة جلجامش لافتقاده صديقه أنكيدو وأخيه الأصغر.

فالأسطورة هي أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الأدباء من أجل تحقيق أحلامهم، وعن تطلعاتهم الفنية والفكرية، وشمولية التجربة بغية التعبير عن حالات نفسية معينة.

ب- **أسطورة السندباد**:

أسطورة السندباد رمز البحث ولذةاكتشاف المجهول، ظلّت تلهم الأدباء في انفتاحها الرؤيوي على عوالم غامضة ومنبعثة من جديد، ولذا استحضرها "عبد الرحمن منيف" في نصه "الأشجار واغتيال مرزوق" حيث يقول:

"كاترين ... حبيبتي كاترين، أنا قاطع طريق، أنا بحار تائه، ولكن يجب أن تتعرى الأشياء أن يزول الوهم، وبعدها يمكن أن نتحدث! ... وغدا عندما نفترق نشد على أيدي بعضنا ونحن لهذا الفراق"[1].

يتحدث الروائي عبر هذه الأسطورة عن قلق منصور عبد السلام الذي يتيه في الدروب في جوّ سندباد فيه قساوة البحر، فأسقط أسطورة السندباد الذي قاوم أهوال البحار ومغامراته وأتعابه على كيان منصور عبد السلام الضائع ونفسيته المتعبة، فالروائي هنا قام باستحضار أسطورة السندباد وامتص دوالها.

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص247.

أشار الروائي إلى حضور النص السندبادي الغائب من خلال (أنا بحّار تائه) حيث امتص دواله، ووظفه بطريقة فنية فهو يّود التعبير عن مشاعر القلق والمعاناة والوحدة، مثلما هو حال السندباد البحري الذي يجوب البحار وحيدًا.

قد لجأ عبد الرحمن منيف إلى توظيف أسطورة السندباد في نصه الروائي لما تحمله من قّيم روحية وإنسانية، ولحشد رؤى التحدي والصمود، والبحث والانبعاث والتطلّع إلى عوالم أخرى وأفاق أوسع، لعلّها تلملم أحزانه الكبيرة، وتحتوي أحلامه المتجددة، فكانت رمزًا لكل من أبحر في الحزن.

7 - **التناص مع الموروث الشعبي العربي:**

وظف "عبد الرحمن منيف" نصوصا مختلفة من التراث الشعبي في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق"، وهو توظيف نابع عن وعي منه بأهمية التراث باعتباره مادة خاما جيدّة تساهم في الكشف عن أبعاد الرواية، كما يعطي للرواية طابعًا شعبيا يقربها من الجماهير"[1].

فالتراث الشعبي يشمل كل موروث من أفعال وعادات وتقاليد وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة.

وإذا ما عدنا لرواية "الأشجار واغتيال مرزوق" وجدناها حافلة بالموروث الشعبي العربي.

- **الأمثال الشعبية:**

أخذت الأمثال الشعبية حظا وافرا من رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، والمثل الشعبي كما عرفه أحمد أمين: "نوع من أنواع الأدب تمتاز بإيجار اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تتبع من كل طبقات الشعب[2].

المثل الشعبي على حد قول "سبستيان فرانك": هو حصيلة تجارة مفلسة[3].

---

(1) ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص292.

(2) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1974م، ص162.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه، ص160.

ويعرفه "محمد رضا" بقوله: "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم ... وهي ضرب من التعبير عمّا تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال"[1].

من خلال هذه التعاريف نستنتج بعض ميزات المثل الشعبي:[2]

- أنه يتميز بإيجار اللفظ: فهو مكون من أقل قدر من الألفاظ، وأكبر قدر من الدلالة، بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير.
- يتميز بحسن التشبيه.
- متميز بإصابة المعنى: فشرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على المعنى المراد دون زيادة أو نقصان.
- متميز بوجود الكتابة، وبهذا يصبح قمة البلاغة وقيمتها في الدلالة على المعنى المراد والصيغة المطلوبة.

وظف الروائي العربي عبد الرحمن منيف في روايته الأشجار واغتيال مرزوق، الأمثال الشعبية، وحاول من خلالها الكشف عن عمق التفكير الشعبي وكيفية رؤيته للأمور وحكمه عليها، ومن هذه الأمثال نذكر ما يلي:

"يقتل القتيل ويمشي في جنازته" يسوق لنا "إلياس" في هذا المثل ليخبرنا عن زيدان الذي يتعامل مع الناس بوجه ومن ورائهم بوجه آخر، حيث يقول إلياس: "والآن ... ماذا سيفعل

---

(1) المرجع السابق، ص161.

(2) ينظر: حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الجزائر، 1997م، ص32.

زيدان إذا رآني؟ هل سيتركني دون أن يمثّل بي؟ أنا لم أخف منه، ولكني رأيته إنسانا يبتسم ويخون "يقتل القتيل ويمشي في جنازته"[1].

هذا المثل يقال كما قال إلياس في هذه العبارة "الشخص الذي يبتسم في وجهك ويخونك من وراء ظهرك".

يتحدث "إلياس" عن زيارته إلى عّمته التي طال غيابه عنها فيقول: "بعد أيام كنت أزور عّمتي. فرحت بي أكثر من كل مرّة سابقة. قالت وهي تقّدم لي الشاي: "لا يحن على العود إلاّ قشره" ... لقد ابتدأت يا ولدي إلياس تعرف أهلك!"[2].

هذا المثل يقال عند مساندة الأقارب بعضهم البعض في وقت الضيق أو الفرح، وكذلك يقال هذا المثل للتعبير عن مدى قوة الصلّة بين الأقارب والأحّباء مهما كانت الظروف.

تعود الذكريات "بإلياس" إلى أّيام زواجه "أدمة" وتهوره الذي جعله يفقد أرضه بسبب هذا الزواج، فيقول: "لو أّن كل إنسان يتزوج مثلما فعلت لما تزوج أحد! ولكن كما يقول مثل أهل الطيبة: "رزق المهابيل على المجانين" فلو لم أكن مجنونا لظلت أدمة دون زواج، وكانت الأرض ما تزال إلى الآن لي"[3].

هذا المثل فيه الكثير من التعبير عن الحالة التي كان يعيشها "إلياس"، حين كان يصارع آلامه لفقدانه أرضه التي كانت مصدر الحنان بعد أمه، ولأنه أعطى رزقه "أرضه" إلى الخوري سمعان وزوجته أدمة.

---

[1] عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص62.
[2] المصدر نفسه، ص142.
[3] المصدر نفسه، ص146.

تعود الذكريات "بإلياس" إلى أيام اشتغاله في الفرن فيقول: "لم أكن أدري أنّ الفرن يعطي هذا الربح كلّه. هل أنت متأكدة يا أدمة؟ أمتأكدة من أقوال الياس تماما؟ إلياس يكذب، إلياس "يجعل من الحبة قبة". إذا أحب رفع إلى السماء وإذا كره أنزل النجوم إلى الأرض!"[1].

يضرب هذا المثل في تضخيم الأمور الصغيرة وإعطائها أهمية كبيرة وشأن عظيم.

كما ذكر هذا المثل في موضع آخر من الرواية على لسان "منصور عبد السلام" فيقول: "لا ولكن أنت تصنعين من الحبة قبة، دائما تتوهمين تشكين بالناس"[2].

كما استحضر الروائي "عبد الرحمن منيف" مثلا آخر قريب جدا حد المطابقة لهذا المثل حيث يقول على لسان صديق منصور "أفضل أن نغير الموضوع! هل تغار عليها؟

- زودتها حبة أتركنا من رحاب"[3].

ويضرب هذا المثل لنفس الغاية السابقة وهي تضخيم الأمور.

استحضر الروائي العربي "عبد الرحمن منيف" مثلا مشهورا وهو "لكل حادث حديث"، حيث جاء هذا المثل على لسان "زهدي الصناديقي" الذي كان يرفض تزويج ابنته "لمنصور عبد السلام" لظروفه المادية.

يقول: "والله الأفضل أن نؤجل كل شيء!

- إلى متى؟
- إلى أن يشاء الله. حتى يتغيّر وضعك
- وإذا طال الأمر

---

(1) عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص155.
(2) المصدر نفسه، ص271.
(3) المصدر نفسه، ص238.

- لكل حادث حديث"[1].

يضرب هذا المثل لعدم استعجال الأمور ولكل شيء وقته المناسب، ويستحضرنا مثل آخر قريب لهذا المثل وهو: "لكل مقام مقال"، ألا يقودنا هذا استخلاص أنّ لكل جلس أو موقف ما يناسبه من القول.

استحضر الروائي "منيف" في نصه "الأشجار واغتيال مرزوق" مثل مشهور في الوطن العربي هو "لسانك حصانك إن صنته صانك"، فقد جاء هذا المثل على لسان صديق منصور حيث يقول: "ليس الأمر أن تبقى في الجامعة أو تتركها المهم أن تغير أسلوبك؟

- كيف؟

- لسانك حصانك، إن صنته صانك. يجب أن لا تقول أشياء كثيرة، يجب أن لا ترى أشياء كثيرة!"[2].

يضرب هذا المثل للشخص الذي لا يتحكم في لسانه وهذا يجلب له المضرة، فإن صان هو لسانه ستبتعد عنه المضرة.

فالمثل الشعبي يقال أكثر مما يكتب، فهو اختزال عميق لتجربة إنسانية بسيطة كانت أو معقدة، ولذلك حاول الروائي العربي "عبد الرحمن منيف" استثماره في روايته، وذلك لفتحه على التعدد الدلالي المفتوح على آفاق التأويل.

---

[1] عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ص258.
[2] المصدر نفسه، ص309.

شكل التناص عنصرا مهما رفد رواية الأشجار واغتيال مرزوق وكان التناص في مستوياته المختلفة ظاهرة بارزة في هذا المتن الروائي عاكسا الثقافة الواسعة للمؤلف.

ارتبطت رواية الأشجار واغتيال مرزوق بالحياة في أبعادها المختلفة وأفصحت في مجملها عن قطاعات واسعة من النماذج البشرية التي كشفت علاماتها عن تقاطع مع الموروث الثقافي والديني وكذا المعطى الإيديولوجي في أبعاده الظاهرة والخفية.

نستنتج أن الروائي عبد الرحمن منيف كان مطلعا على الثقافة العربية الإسلامية عن الصعيد الشكلي والدلالي، وهذا ما جعله يقوم بتوظيف القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في نصه الروائي وهو ما يعكس بعدا دينيا للتناص.

إن مصطلح التناص بما هو مصطلح حديث في النقد الأدبي المعاصر لا ينفي وجود جذور له في النقد القديم، مع استثماره على نحو جيد في الرواية.

حفلت رواية الأشجار واغتيال مرزوق بالنصوص الشعبية فضمينها المؤلف ووظفها في نصوص روايته كالأمثال الشعبية على سبيل المثال.

من خلال تتبعنا للنصوص التي تناص معها الروائي لا حظنا ميل عبد الرحمن منيف إلى الموروث العربي كذلك التمسك بالقومية العربية ما جسد ثقافة عربية أصيلة.

يحضر التاريخ في الرواية بما هو تناص فذكرنا بأحداث مؤلمة كوعد بلفور والقضية الفلسطينية وقد تجاوزت وظيفته التذكير إلى استثمار البعد الواقعي إلى الحقائق التاريخية.

نستخلص أن الروائي عبد الرحمن منيف كان مطلعا على الثقافة العالمية وهذا ما تبين عندما تقاطع نصه مع رواية زوربا لنيكوس كازانتزاكي.

استطاع عبد الرحمن منيف في روايته أن يعكس لنا الواقع الاجتماعي والسياسي العربي على نحو أفصح عنه التناص في بعده الجمالي.

في الأخير لا نحسب أننا استوفينا الموضوع حقه غير لأننا حاولنا أن نطرق موضوعا لعله يحظى بدراسة تساعد على إنجاز بحث أكثر عمقا كما نتمنى أن ينال عملنا المتواضع هذا الرضا والقبول ولكل شيء إذا ما تم نقصان كما يقال.

والله هو الموفق وهو يهدي السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

1/ أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م.

2/ عبد الرحمان منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1991م.

3/ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1980م.

4/ مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

المراجع:

1/ أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.

2/ أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي: صحيح البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، ج1، 1992م.

3/ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، مصر، 1974م.

4/ أحمد سحنون: ديوان إلى القارئ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1977م.

5/ أحمد محمد الشنواني: كتب غيرت الفكر الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج7، 1996م.

6/ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع، الثقافة الوطنية، ط1، 2002م.

7/ حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

8/ حافظ النووي: رياض الصالحين، دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

9/ حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، 1997م.

10/ حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الجزائر، 1997م.

11/ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1975م.

12/ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الإسكندرية، ط1، 1998م.

13/ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م.

14/ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1989م.

15/ شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الغ الإسلامية، دار مدني، الجزائر، ط1، 2003م.

16/ عبد الحميد هيمة: سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الوطني للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، أفريل، 2002م.

17/ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.

18/ عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

19/ عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجامان) الجيزة، مصر، ط1، 1995م.

20/ عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

21/ عزالدين لمناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

22/ كمال الدين هيثم البحراني: أصول البلاغة، ترجمة عبد القادر حسين، القاهرة، دط، 1981م.

23/ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

24/ محمد شعيب: المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، دط، 1946م.

25/ محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

26/ محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، المركز الإسلامي، بيروت، ط3، 1992م.

27/ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980م.

28/ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط2، 1974م.

29/ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ج2، 1997م.

30/ واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

31/ يوسف بكار: الأدب المقارن، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة، مصر، 2009م.

الكتب المترجمة:

1/ جرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986م.

2/ جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م.

3/ نيكوس كازنتزاكي: زوربا، دار الأدب بيروت، لبنان، ط10، 2009م.

المجلات الفكرية:

1/ حسين قحام: (ملتقى علم النص)، مجلة اللغة والأدب، ع12، 1997م.

2/ رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع.1

3/ شربل داغل: التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 16، 1997م.

4/ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، 1986م.

5/ عبد المطلب محمد: التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات النقد والأدب، ج.4

6/ عزالدين لمناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع7، 2004م.

7/ مصطفى بيومي عبد السلام: (التناص مقاربة نظرية شارحة)، مجلة عالم الفكر، ع1، 2011م.

8/ مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، مجلة تصدر عن اتحاد كتاب العرب، ع219، تشرين الثاني، 1997م.

المعاجم:

1/ ابن منظور: لسان العرب، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 2006م.

فهـرس الموضوعات:

- البسملة
- دعاء
- كلمة شكر وعرفان
- الإهداء
- مقدمة.....ص أ، ب، ج،د.
- مدخل
- التناص المصطلح والمفهوم.....ص 5- 26.
1- تعريف التناص.....ص5.
أ- لغة.....ص5.
ب- اصطلاحا.....ص6.
2- التناص في النقد العربي.....ص8- 21.
أ- التناص في النقد العربي القديم.....ص8.
ب-التناص في النقد العربي المعاصر.....ص16.
3- التناص في النقد الغربي.....ص22- 26.
الفصل الأول:
- **التناص ماهيته ومفهوماته-**.....ص28- 44.
1-مصادر التناص.....ص28.
أ- المصادر الضرورية.....ص29.
ب-المصادر اللازمة.....ص30.
جـ-المصادر الطوعية.....ص30.
2- مظاهر التناص.....ص31.
أ- النص الغائب.....ص31.
ب- السياق.....ص33.
جـ- المتلقي.....ص34.

د- الإحلال والإزاحة.....ص35.
هـ- الترسيب.....ص35.
و- شهادة المبدع.....ص36.
3- **مستويات التناص** .....ص38- 42.
أ- مستويات التناص في النقد العربي.....ص38- 40.
- عند محمد بنيس
أ- المستوى الإجتراري.....ص38.
ب-المستوى الامتصاصي.....ص38.
جـ- المستوى الحواري.....ص39.
ب- مستويات التناص في النقد الغربي .....ص40- 42.
- عند جوليا كريستيفا.
أ- النفي الكلي.....ص40.
ب- النفي المتوازي.....ص41.
جـ- النفي الجزئي.....ص41.
4- **أشكال التناص**.....ص43- 45.
أ- التناص الذاتي.....ص43.
ب- التناص الداخلي.....ص44.
جـ- التناص الخارجي.....ص44.
الفصل الثاني:
- **التناص في رواية الأشجار واغتيال مرزوق-**
1- التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.....ص47- 52.
2- التناص مع المفردات الإيديولوجيا.....ص53- 54.
3- التناص مع التاريخ المعاصر.....ص55- 56.
4- التناص مع المواقع التاريخية.....ص56- 57.
5- التناص مع النصوص الأدبية والثقافية.....ص58- 62.
أ-التناص مع رواية زوربا.....ص58.
ب-التناص مع رواية بائعة الخبز.....ص60.

جـ-التناص مع مقدمة ابن خلدون.....ص61.
د- التناص مع كتاب ألف ليلة وليلة.....ص62.
6- التناص مع الأسطورة.....ص63- 67.
أ- أسطورة جلجماش.....ص63.
ب- أسطورة السندباد.....ص66.
7- التناص مع الموروث الشعبي العربي.....ص68- 72.
- الأمثال الشعبية.
- خاتمة.....ص74- 75.
- قائمة المصادر والمراجع
- فهرس الموضوعات.