الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
ميدان اللغة والأدب العربي

شعرية التناص في رواية اعترافات حامد المنسي للأزهر عطية

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد
تخصص الأدب العربي

إعداد الطالبتين:
* بوصبع سامية
* مشاية رقية

إشراف الأستاذ:
* رشيد سلطاني

السنة الجامعية: 2013 – 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أولا وقبل أن نشكر فضل العباد، نشكر فضل الله سبحانه وتعالى الذي أعاننا ووفقنا على انجاز هذا العمل، وما كنا لنعان أو نوفق من غيره فله الحمد والشكر.

ثم نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل "رشيد سلطاني" الذي قبل الإشراف على هذه المذكرة، وعلى قيامه بواجب الإشراف على أحسن وجه.

كما نتقدم بشكرنا إلى جميع أساتذة قسم الأدب العربي، الذين تعبوا وثابروا من أجل تفوقنا ونجاحنا منذ السنة الأولى.

وإلى كل من ساعدنا على إتمام هذا البحث، من قريب أو من بعيد، والله ولي التوفيق.

إهداء

إلى أروع شخص في الكون بأسره إلى من يضحي من أجلي حتى ببصره، إلى أروع قلب، و أحن صدر و أرقى روح إلى من تسهر لأنام ملأ الجفون إلى محور الكون، ورمز السلام، إلى من قدسها رب الأكوان، إلى أمي الغالية.

إلى أعظم شخص في نظري، وأطيب قلب حنّ علي منذ صغري، إلى من ضحى بشبابه أمام عتبات شبابي، إلى من سهر الليالي ليحقق لي آمالي، إلى أبي الغالي.

إلى من قاسموني حلو الحياة ومرها وبادلوني الاحترام والتقدير إلى إخوتي

إلى أخي رضا.

إلى أخي هلال.

إلى أخي جميل.

و شكر موصول معطر بأحلى التحايا إلى شقيقاتي .

إلى أختي هدى.

إلى أختي ندى.

سامية

مقدمة

مقدمة:

تتمتع الرواية بفضاء واسع قادر على استيعاب النصوص الأخرى، وكذلك الأجناس الأدبية الأخرى، والمظاهر الثقافية غير الأدبية، فهي تستوعب كل ما يتصل بحياة الإنسان وبفكره، من تاريخ، ودين، وفلسفة، وأسطورة، وسياسة...، ما يجعلها فسيفساءً من تلك الحقول المتجاورة والمتداخلة والمنسجمة، رغم تعارضها أحيانا، ويجعلها أيضا تفرض نفسها فنا أدبيا مهيمنا على المرسل والمتلقي في آن واحد.

وإذا كانت هذه الأهمية لفن الرواية قد جعلت الكتاب يتنافسون في حقل إبداعها وينوعون في أساليب كتابتهم، سعيا لتحقيق مستوى من الكتابة يتناسب مع قيمة هذا الفن، فإن ذلك يتطلب من القارئ، أن يولي تلك الكتابات الأهمية ذاتها ومن هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة، لتحاور عالما روائيا غنيا، لكاتب مهم كتب في الحقل الروائي الجزائري وهو الأزهر عطية الذي يمتلك عالما واسعا ومتنوعا لأنه بدأ الكتابة في القصة القصيرة، ثم الشعر وتحول بعد ذلك إلى الرواية ومن أشهرها الروابي الجميلة، خط الاستواء، اعترافات حامد المنسي واخترنا من بينها هذه الأخيرة كأنموذج أخضعناه للدراسة التطبيقية .

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع أسباب عدة نذكر منها:

- سبب ذاتي يتمثل في إعجابنا بهذا الخطاب الروائي والمتعة الكبيرة التي وجدناها من خلال قراءتنا الأولية، نظرا لتحركها في ظل واقع النفس البشرية وما يدور في غياهبها.

- إمامنا الراسخ بأن أي عمل فني لابد أن يلقي الاهتمام من أبنائه وإلا بقي في دائرة الظل، والأدب الجزائري لم يحظ باهتمام كبير_ فيما نعلم _ من الباحثين والنقاد العرب وتجاهل كثير منهم له، فهو يحتاج إلى كثير من البحث والدراسة العميقة لفهمه، لأن فهم أي عمل فني والحكم له أو عليه يكون بعد دراسته ونقده.

- محاولة الخروج عن النمطية المألوفة في دراسة النصوص، من خلال اهتمامنا بهذا المصطلح النقدي–التناص– الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه يمثل إعادة إنتاج لنص من خلال نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه من الثقافة التي ينتمي إليها، أو الثقافات الأخرى، لمعرفة مدى إفادة النص الحاضر–اعترافات حامد المنسي –من الثقافة الجزائرية والثقافات الأخرى.

ومن أجله اعتمدنا على المنهج التاريخي في الجانب النظري لأنه يخدم ما جاء فيه من عناص، وفي الجاني التطبيقي اعتمدنا على المنهج التحليلي.

هذا وقد فرضت مادة البحث وطبيعته تقسيمه إلى ثلاث فصول تتفاوت فيما بينها:

فصل تمهيدي: يحدد مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا، ومفهومها من منظور النقد الغربي والعربي قديما وحديثا.

الفصل الأول: وعرضنا فيه الجانب النظري لهذا المصطلح النقدي– التناص– لنضع المتلقي في الصورة ونهيئه نفسيا وعقليا لفهم طبيعة الموضوع قبل التوغل في جزئياته، وقد اقتضت الدراسة المنهجية الإحاطة قدر المستطاع بجوانب هذا المصطلح، حيث وقفنا عند مفهومه في النقد العربي القديم، بأي اسم عرف، وأنه من أهم المواضيع التي شغلت النقاد العرب القدامى، وبعد ذلك كانت لنا وقفة ثانية مع هذا المصطلح وذلك عن النقاد الغربيين، والإشكالية التي يطرحها هذا المفهوم من حيث تعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت من خلال أصحاب هذه النظرية ابتداء من جوليا كريستيفا والتي كان لها الدور الكبير في صياغة هذا المصطلح ؛حيث ظهر على يدها سنة 1965 ،لكن الأصول الأولى تعود إلى النقاد الروسي مخائيل باختين الذي سماها الحوارية .

بالإضافة إلى إسهامات نقاد غربيين آخرين مثل رولان بارت وجيرار جينيت، وغيرهم.

ثم تحدثنا عن التناص في النقد العربي المعاصر، وأنه وفد إليه من النقد الغربي، وقد تعددت دلالاته ومفاهيمه كذلك في النقد العربي الحديث عند كثير من النقاد العرب منهم محمد بنيس، سعيد يقطين، وغيرهم.

الفصل الثاني: خصصناه للجانب التطبيقي الذي يأتي ليدعم الجانب النظري ويدور حول أربعة أقسام:

تناولنا – أولا– تفاعل الروائي مع القرآن الكريم وآياته، وقد اختص هذا القسم بتواصل الروائي مع:

- التناص مع القصص القرآني
- التناص مع أسلوب القرآن.

أما القسم الثاني فقد اشتمل على التناص التاريخي في رواية الأزهر عطية حيث رصد هذا القسم جانبين ذات أبعاد تاريخية، كان لها الأثر في إثراء نصه الروائي، وهي:

- التناص مع الشخصيات التاريخية
- التناص مع الأحداث التاريخية.

والقسم الثالث: كشف عن التناص مع المورث الصوفي، وأبعاده الدلالية وقد تمثل في تفاعل الروائي مع الشخصيات الصوفية.

القسم الرابع: تناولنا فيه التناص الأسطوري ودوره في إضاءة النص الروائي.

وفي الأخير خلص هذا البحث إلى خاتمة احتوت على أهم النتائج المحصل عليها.

ومن أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا نذكر منها كتاب تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح، كتاب النص الغائب لمحمد عزام بالإضافة إلى بعض المعاجم اللغوية مثل: أساس البلاغة للزمخشري، القاموس المحيط للفيروز الأبادي.

وقد اعترض البحث صعوبات أهمها مسألة التوجه المنهجي في عرض البحث، وتسلسله، وصعوبة التوفيق بين الدراسة والبحث الذي يتطلب كثيرا من الجهد والوقت.

ولكن وبفضل الله عز وجل في المقام الأول، وجهود المشرف المحترم الأستاذ رشيد سلطاني لم تقف هذه الصعوبات حجر عثرة في طريقنا لإتمام البحث.

وقبل أن نضع نقطة النهاية نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للمشرف الموقر الأستاذ رشيد سلطاني على مجهوداته المبذولة وتوجيهاته الصائبة؛ وملاحظاته الدقيقية فشكرا وفي الوقت نفسه عفوا.

شكرا على الدعم المقدم وعفوا على جهدك المبذول، فقد تعبت معنا فوق ما فيك من تعب، ومنا لك فائق الاحترام والتقدير. وشكرا في المقام الأول دائما وأبدا لله عز وجل.

وبالله التوفيق.

الفصل الأول

مفهوم الشعرية

تمهيد:

لعل محاولة تقصي مفهوم الشعرية فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة فبرغم جذورها الضاربة في عمق التاريخ الأدبي والنقدي، إلا أنها ما تزال تعيش مرحلة طفولتها فهي لم تدرس على بر منذ أرسطو حتى العصر المعاصر،الذي شغلت فيه الفكر النقدي بخصوبة مجالها للبحث.

والشعرية تعد من المصطلحات التي شابها كثير من الغموض سواء على مستوى صياغتها أو تحديد مفهومها،فهي مازالت تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها وتنوع تعريفاتها إلى يومنا هذا. فما مفهوم الشعرية؟ وما مشكلة النقاد مع الشعرية كمصطلح ؟ وكمفهوم؟.

مفهوم الشعرية:

أ. لغة:

إذا بحثنا في الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي شَعَرَ وسنحاول تتبع المعاني التي يحملها من خلال المعاجم القديمة وتحليلها إن أمكن ذلك.

لقد ورد في مقاييس اللغة لابن فارس " الشين والغين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والأخر على علْم وعَلَم .... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له..."[1].

هذا يعني أن الجذر الثلاثي شَعَر يعني العلم والفطنة والمعرفة.

وجاء في كتاب أساس البلاغة: «شَعَر فلان: قال الشعْرَ.... وما شَعَرتُ به: ما فَطنتُ له وما علمتهُ....».[2]

بهذا فهو لم يبتعد عن المعنى الأول الذي جاء به ابن فارس.

وإذا ذهبنا إلى لسان العرب نجده هو الأخر لم يبتعد عن هذه المعاني إذ يقول صاحبه:" شَعَرَ: بمعنى عَلَمَ .... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية .... وقال الأزهري:" الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره: أي يعلم وسمي شاعرا لفظته ".[3]

وورد أيضا في معجم مختار الصحاح في مادة شعر ".... وشَعَرَ بالشيء بالفتح يشعر(شعرًا) بالكسر فطن له ومنه قولهم: ليت (شعْري) أي ليت عَلمْتُ .... و(الشعرُ) واحد (الأشْعارُ) وجمع (الشاعر شُعراءُ) على غير قياس وقال الأخفشُ الشاعرُ مـــــــثل لابـــن

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة شعر، ج3، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ص209.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص510.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة شعر،مجلد 4، الجزء26، دار المعارف، القاهرة،1119، ص ص2273-2274.

وتَامر أي صاحب شعري وسمي شاعرًا لفطنته، وما كان شاعرًا (فشعرَ) من باب ظرفَ وهو يشعرُ[1].

من خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية نستنتج أن الأصل اللغوي للشعرية «شَعَرَ»، ونستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية في كل من هذه المعاجم يوحي بالمعنى التالي:

- الدلالة على العلم والفطنة.
- شعر يدل على فعل إنتاج القصيدة وفق شروط الوزن والقافية والتعبير عن الشعور.

إذا أردنا الانتقال إلى الدلالة الاصطلاحية لمصطلح الشعرية واجهتنا العديد من المطبات في تحديد هذا المصطلح ومفهومه، وذلك لاشتباك معانيه واكتنافه كثير من الالتباس، ونظرا كذلك للخلاف بين النقاد حول ترجمة هذا المصطلح وتحديد موضوعه.

[1] عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، مؤسسة الرسالة، طبعة2001، ص303.

ب. اصطلاحا:

إن الشعرية كلمة يونانية الأصل وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري، وجمالياته ' ASTHETIK'[1].

والشعرية (Poétique) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصله في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع.[2]

فالشعرية:" هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا،إنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات.[3]

هذا يعني أن الشعرية هي كل ما يجعل من العمل الأدبي أدبا.

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم ـ دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1،2010، ص15.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1994، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص9.

مفهوم الشعرية عند الغرب

مفهوم الشعرية عند أرسطو:

لقد شغلت الشعرية دارسي النقد الأدبي قديما وحديثا، ولعل أرسطو أول من تناول في كتابه (فن الشعر) هذا الموضوع النقدي.[1]

ويعتبر هذا الكتاب أول كتاب في تاريخ الإنسانية يتكلم عن الأشكال الفنية ومن بينها الشعر، فقد ترجمه " أبو بشير متى بن يونس 328 هـ تحت عنوان أبو طيقا ".[2]

وتعتبر المحاكاة المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب كما أن نظرة أرسطو للمحاكاة تختلف عن نظرة أستاذه أفلاطون "يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل وتختلف المحاكاة ذاتها حسب أرسطو وفق الوسائل والموضوعات والطريقة.[3]

ومن هنا يتضح أن الشعرية الأوروبية الحديثة والتي تقف وقفة خاصة أمام كتاب أرسطو "فن الشعر "الذي قال عنه تود وروف: "إن كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم ألف وخمسمائة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب ...لكنه كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام ومخصص للتمثيل بصفة عامة.[4]

---

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية- دراسات في النقد العربي القديم - دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1،2010، ص11.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1994، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] تزيفيطان تودو روف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2،1990، ص12.

فالشعرية مصطلح يضرب بجذوره إلى زمن أرسطو الذي كشف برؤيته الناقدة عن جوهر الصناعة الشعرية من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة.[1]

نخلص إلى أن مصطلح المحاكاة في شعرية أرسطو يحتل موقعا جوهريا فهو يرى أن الشعر نوع من المحاكاة فهو يستخدم مصطلح أستاذه أفلاطون نفسه لكن يمنحه مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم أفلاطون الذي يرى أن الشعر محاكاة للمحاكاة.

محاكاة للمحاكاة وبالتالي فهو صورة مزيفة عن عالم المثل أما أرسطو يرى أن الشاعر يحاكي الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفها لا أن يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب

مفهوم الشعرية عند تودوروف:

أما تزفيطان تودوروف فقد عد الشعرية بحثا في مجموعة الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا جماليا، تعطيه الفرادة والتميز.

يقول:" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنبطه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص لمجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "[2].

وقد عد تودوروف الشعرية قاسما مشتركًا بين النصوص الشعرية، ونصوص النثرية.[3]

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة- دراسات في النقد الأدبي الحديث -جامعة الأزهر بغزة، 1426 ه.2006، د ط، ص2.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2،1990، ص23.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية- دراسات في النقد العربي القديم - ص27.

و لهذا فإن الشعرية عنده تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك مادامت اللغة جزءًا من موضوعها، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي، يقول الطاهر روابنية بهذا الخصوص:" وقد حاول تودوروف في إطار الشعرية أن يقدم تصورا متكاملا للنص الأدبي، انطلاقا من الخصوصيات المجردة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وذلك لكون الشعرية عند تودوروف تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه، نظاما رمزيا ثانويا، يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة،ولا تنظر إلى النص إلا بوصفه تجليا لبنية مجردة وعامة "[1]

نستنتج أن شعرية تودوروف تعنى بدراسة خصائص النقد الأدبي والكشف عن قوانينه.

كما يحدد تودوروف وظائف الشعرية الثلاث هي:

1-تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2-تحليل أساليب النصوص.

3-تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.[2]

ومجالها لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما هو ممكن يقول تودوروف في ذلك: "إن الشاعرية تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود".[3]

فشعرية تودوروف مرتبطة بالأدب عامة ولا تتحيز إلى أي جنس أدبي شعرا كان أو نثرا.

---

[1] المرجع نفسه، ص27.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6 ،2006،ص23 .

[3] المرجع نفسه،ص23.

3. مفهوم الشعرية عند روما ن ياكبسون:

تختلف شعرية ياكبسون عمن سبقه كونه مثل أحد أعلام اللسانيات ولهذا فنظرته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية، وهو ينطلق فيتحدد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة، عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[1]،أي البحث في المميزات التي يختص بها الخطاب الأدبي، ثم يربط ياكبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله :"إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات ".[2]

كما يعتبر مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورًا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية[3]، ولذا فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاص للغة.[4]

لكن شعرية ياكبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية، لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى للغة وهي:

1-الوظيفة المعرفية (cognitive) أو المرجعية، أو الوضعية وهي ذات طبيعية إبلاغيه نفعية تتعلق بالسياق الذي أنتجت فيه الرسالة أو السياق الذي تُلَقيت فيه.[5]

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار تو بقال لنشر، ط 1،1988، الدار البيضاء،المغرب، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم - 27.

[4] المرجع نفسه،ص 27.

[5] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون،28.

2-الوظيفة التعبيرية(expenssive) الانفعالية، وتتمثل في الرسالة التي تركز على الحمولة الانفعالية والوجدانية فهي ترتبط بالمرسل أي تقدم انطباعه وانفعاله اتجاه شيء ما.[1]

3-الوظيفة الإفهامية (conative) وهي ترتكز على المرسل إليه.[2]

4-الوظيفة الإنتباهية (phatique) وتسعى إلى الحفاظ على التواصل باستخدام أشكال تعبيرية، وسلسلات لفظية في لحظات معينة قصد التأكد من استمرار التواصل وصحة وتمثل المستمع المضمون الحقيقي.[3]

5-الوظيفة الميتالسانية(métalinguistique) تندرج تحتها اللغة الواصفة المعتمدة في الدراسة العلمية التي تتخذ من اللغة موضوعا لها.[4]

6- الوظيفة الشعرية (poétique) تركزعلى الرسائل التي تهيمن فيها هذه الوظيفة على الرسالة ذاتها. و هي لا تقتصر على الشعر وإنما ينبغي دراستها في تشكيل الرسالة اللفظية الأخرى، وكذلك غير اللفظية وتعمل هذه الوظيفة على إبراز قيمة الكلمات والأصوات، والتراكيب.... في ذاتها مكتسية إياها قيمة مستقلة.[5]

وهذه الوظيفة الأخيرة يعتبرها ياكبسون الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، فهي إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما.

يقول كذلك" يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية، بالمعنى الواســـــع

[1] المرجع نفسه، ص28.
[2] المرجع نفسه، ص 29.
[3] المرجع السابق، ص29.
[4] المرجع نفسه، ص 31.
[5] المرجع نفسه، ص 32.

للكلمة. بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية "[1].

وقد لاحظ ريفاتير" أن هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات، لذلك كان الشعر المنظوم دائما في مقدمة الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب وقد أشار إلى أن ياكبسون رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى".[2]

نفهم من هذا أن ياكبسون يعطي قيمة لشعر على حساب الأنواع الأدبية الأخرى لكن في موقف أخر نجده يقول عكس ذلك فيقول: "ولا تقتصر اللسانيات وهي تعالج الوظيفة الشعرية على مجال الشعر"[3].

كما أن على الوظيفة الشعرية "إن تتجاوز حدود الشعر"[4].

بهذا فرغم تأكيده على تحقيق الوظيفة الشعرية خارج الشعر إلا أن تطبيقاته اتجهت عكس ذلك فهي لم تتخطى حدود الشعر. ويبين ياكبسون أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، فيقول "... إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية (poéticité) هي كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 35.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، 95.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 32.

[4] المرجع نفسه، ص32.

[5] المرجع السابق، ص19.

1. مفهوم الشعرية عند جون كوهن:

وصفت شعرية جون كوهن بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها وذلك كونها تقتصر فقط على مجال الشعر يقول جون كوهن " الشعرية علم موضوعه الشعر....".[1]

لكنه مع ذلك يورد نظرة غيره للشعرية التي تشمل أنواع أخرى من الفن فيقول:" ثم أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضع يعالج بطريقة فنية راقية .... كتب فاليري نحن نقول عن مشهد طبيعي أنه شعري، و نقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة".[2]

وبهذا فهو يناقض نفسه فمن جهة يقول الشعرية علم موضوعه الشعر لا غير ومن جهة أخرى يقول بأن كلمة الشعرية هذه أصبحت تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية. فالشعرية في المرحلة الكلاسيكية التي مر بها الشعر كانت منحصرة فيه ثم اتسعت فيما بعد لتشمل كل أصناف الإبداع الأدبي من جهة، والإبداع الفني ككل من جهة أخرى.

ويقوم الأسلوب الشعري عند جون كوهن على شكل لغوي محدد هو الانزياح اللغوي وهذا الأخير ينضوي تحت موضوع الصورة، تلك الصورة الشعري، التي تتجسد في الاستعارة وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية ولعل هذا الفهم لا يختلف كثيرا عن فهم رولان بارت فيما بعد عندما جعل الأسلوب هو الاستعارة.[3]

بهذا فإن جون كوهن عد الشعرية علم الأسلوب الشعري لهذا فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج من ا لوصف اللغوي المباشر فيقول:" إذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام".[4]

---

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة د.احمد درويش، دار غريب لنشر ،القاهرة، ط4 ،2000، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم ،ص 26.

[4] جون كوهين، النظرية الشعرية،تر،د احمد درويش، ص35.

مفهوم الشعرية عند العرب:

أ. عند العرب القدامى:

إن الشعرية العربية القديمة في أغلبها كانت تعتني بالشعر دون غيره من أنماط الخطاب الأدبي كون–الشعر–المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة الزمنية فقد كان الشعر يشغل مكانة مرموقة في نفس العربي فهو مبلغ حكمتهم، والحافظ لتاريخهم وأنسابهم، بل وصل بهم اعتقادهم إلى أن الشاعر ليس إنسانا عاديا إنما له إله يوحي له بقول الشعر بهذا فالشعرية عندهم اقتصرت على ضوابط الشعر.

1. شعرية ابن سينا:

إن الشعرية عند ابن سينا ارتبطت بجوهر الشعر المرتبط بالتخيل حيث يقول:" وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخيل ".[1]

فالتخيل هو الطاقة المركزية المولدة للشعر، ولا يتحقق التخيل عند المتلقي للعمل الإبداعي إلا بإحداثه اللذة والنشوة والدهشة عند المتلقي وهذه اللذة لا تكون إلا من خلال ألوان المجاز المختلفة التي يتشكل منها الشعر، فالمجاز والتشبيه والاستعارة هي المكونات الرئيسية للشعرية يقول ابن سينا:" إن السبب المولد للشعر شيئان: اللذة والمحاكاة... فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية".[2]

من هنا نقول بأن ابن سينا متأثر بالفلسفة اليونانية أو بالأحرى بالفهم الأرسطي، وذلك من خلال عنصر المحاكاة.

ويقول كذلك في موضوع أخر في كتابه (فن الشعر):" وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب".[3]

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية ـدراسات في النقد العربي القديم ـ ص19.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] المرجع السابق، ص20.

فضروب البلاغة هذه شكلت عند كثير من النقاد العرب القدامى شكلا أساسيا لبحثهم في موضوع الشعرية، فهي تشكل منبعا أساسيا للشعرية وهي التي تجعل من الشعر شعرا.

الشعرية عند الفارابي :(ت 339هـ)

أما الفارابي فهو الأخر عد التخيل موضوع الصناعة الشعرية يقول:" إن الأقاويل إما إن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أنتكون كاذبة لامحالة بالكل.... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية ".[1]

كما تأثر كثيرا بالفلسفة اليونانية وأورد مصطلح الشعرية في كتابه الحروف مع أنه لا يحمل كل عناصر المفهوم الحديث للشعرية إلا أنها تخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي بهذا "فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ .... وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا.... فالخطيبة هي السابقة أولا .... وبعد الدربة تحدث المعاني الشعرية ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر.... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما فيها فطرة الإنسان في تحري الترتيب والنظام في كل شيء".[2]

الشعرية عند الجرجاني:

وتتمثل شعرية الجرجاني في تناوله الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيحاء وتعريض، منبعا رئيسيا للشعرية، وهي التي تجعل من الشعر شعرا له خصوصية وطبيعته الفنية.[3]

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص19.

[2] أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990، ص (141،142).

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم ـص20.

وهذه الضروب البلاغية تجسد نظريته المسماة بالمعنى ومعنى المعنى، تلك النظرية التي تقرر وجود مستويين للغة، فالمستوى الأول هو المستوى المباشر الذي يقرر أمرا ما، أو يشير إلى حقيقة ما لا يختلف فيها اثنان وأما المستوى الثاني فهو المستوى الأدبي، والشعري الذي يقوم على الانفعال والجمال، والفن، وهو الذي يجعل من الشعر شعرا وبهذا يعني الشعرية.[1]

هذا يعني أن اللغة التواصلية يفهم معناها مباشرة دون إمعان فكر أما اللغة الفنية الإبداعية فتتطلب التأويل والبحث عن المعنى الخفي.

وتظهر علاقة النظم بالشعرية من خلال كون " النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص ... فالنظم هو سر الشعرية والمجاز هو سر النظم".[2]

شعرية حازم القرطاجني:

يعتبر حازم القرطاجني من أبرز النقاد القدماء الذين عرضوا لمفهوم الشعرية حيث لم يتعامل مع مصطلح الشعرية كمنهج نقدي بوجه مباشرة، وإنما كمكمون شعري وظاهرة فنية وجوهرية لصناعة اللغة الشعرية .[3]

فشعريته تحيط بجوانب العمل الأدبي وتتحرك على مستوى السطوح والأعماق، وقد حصر قوانين الشعرية في ثمانية عناصر تتفاوت فيما بينها فاعلية وتأثيرا وهي: التصوير الحسي، النظم والتركيب، التناص، والتماسك النصي، والإغراب والتعجب والوزن والإيقاع، التذوق النصي والتخيل.[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص20.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت،ط1989، ص (44-46).

[3] ينظر محمد صلاح أبو زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهربغزة،2006،1426 م، د.ط، ص3.

[4] المرجع نفسه، ص3.

وهذا الأخير – التخيل –يعتبر أهم عنصر يقوم عليه الشعر فقد تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتباره أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخيل الذي يرتبط بالملتقى وما يترتب على ذلك من تغيير في السلوك.[1] يقول حازم القرطاجني:" إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة "[2]

ومن هنا نستنتج أن حازم القرطاجني تأثر بأرسطو في مفهومه للشعرية والتخيل بالضبط.

لكن هذا التأثير أو التكرار كما يقول صلاح زكي أبو حميدة:" .... لم يكن تكرارا لأفكاره، أو إعادة هضم لها وإخراجها في ثوب جديد وإنما كان له خصوصية .... فقد أدرك حازم منذ البداية أن فن الشعر العربي له من الخصائص والمزايا ما يقدمه على الشعر اليوناني".[3]

يقول حازم القرطاجني في هذا الصدد:" ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم فيوضعها ووضع الألفاظ بإزائها ...لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية ".[4]

وهنا إشارة إلى غنا الشعر العربي.

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم - ص21.

[2] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط3،1986،ص21.

[3] محمد صلاح أبو زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، ص69.

[4] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص69.

كما يعد الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده فيذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية.[1]

فقد عد القرطاجني التخيل أساس المعاني الشعرية يقول:" إن التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية".[2]

لذا فان القرطاجني قد قصد بالمحاكاة التشبيه المرئي، وهي أساس الشعر وجوهره، وقد تكون ظاهرة أو متضمنة، ولكنها قوام الشعر، ولاسيما إذا اقترنت بالإغراب، فغاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في نفس المتلقي بواسطة التخيل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة، فالمحاكاة، تخييلا لمعنى، وهذا التخييل موجه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله.[3]

بهذا فتخييل عند حازم هو أساس الشعر وقوامه، فهو في تعريفه للشعر يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل...".[4]

لكن نجده يضيف في غير مكان من كتابه بأن الشعر:"كلام موزون مقفى، من شانه أن يجيب إلى النفس، ما قصد تحييه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه ،بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صـــــــدقه

[1] المرجع نفسه،ص28.

[2] المرجع نفسه، ص361.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقد العربي القديم- ص21.

[4] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص69.

أو قوة شهرته أو مجموع ذلك، يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها ".[1]

ففي تعريفه الأول للشعر يؤكد بأنه كلام مخيل، أما في الثاني يؤكد على أنه كلام موزون مقفى.

ومنه نستنتج أن القرطاجني قد بين أن الشعرية ليست كلاما عاديا أو نظاما بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السر الكامن في جوهره الشعر بحيث يمنحه الفنية، ويجعله عملا جماليا.

ب. عند العرب المحدثين:

تختلف الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية العربية القديمة من حيث اتساع مفهوم مصطلح الشعرية، من حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى، فالشعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسعت من مجال دراستها لتشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة صناعة الشعر وقوانينه.

ولكي نحدد ملامح الشعرية العربية الحديثة سنحاول الوقوف على نظرة بعض النقاد العرب للشعرية.

2. شعرية أدونيس:

يعتبر أدونيس من بين أهم الذين اهتموا بموضوع الشعرية حتى ألف فيها كتابا كاملا اسماه " الشعرية العربية " الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية والتي استهلها بقوله:

"أستخدم عبارة الشفوية لأشير، من الناحية إلى أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلي أنه، من جهة ثانية، لم يصل إلنا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة، عبر الرواية، ولكـــي أفـحص، من ناحية ثـالثة

[1] المرجع السابق ، ص71.

خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة وبخاصة، على جمالياتها".[1]

ونستنتج من قوله هذا أن العرب في الجاهلية كانوا يعتمدون على المشافهة في قول شعرهم، وأنه وصل إلينا عبر الرواية ومسموعا لا مقروءا.

كما يؤكد أن الشعر عبارة عن نشيد يقول :"وبما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد، فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه، قصيدته. فالشعر من فم قائله أحسن".[2]

ويقول من الشعراء الذين عُرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية، الأعشى.

لكن العيب في هذا الخطاب أنه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظر به للشعر الشفوي يقول:" ... بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل...وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل، الاستقصاء، الغموض...".[3]

كما تناول علاقة الشعرية بالنص القرآني ودور هذا النص المعجز في النقل من الشفوية إلى الكتابة يقول أدونيس:"هكذا كان النص القرآني في تحول جذريا وشاملا: فهو فيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهية والارتجال إلى ثقافة الروية والتأمل... ".[4]

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط 2، 1989، ص5.

[2] المرجع السابق، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص30.

[4] المرجع نفسه، ص35.

كما دفع هذا النص القرآني إلى تأليف العديد من الكتب والدراسات حول مصدر الإعجاز فيه وقد أفاد علم اللغة والأدب كثيرا من هذه الدراسات كتلك التي حاولت المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري.[1]

ثم يتطرق أدونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة وقد بحث بداية في أصل المصطلح في الثقافة العربية قائلا " كانت السلطة، بتعبير أخر، تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلاقة، بـ"أهل الأحداث"، نافية عنهم بذلك انتمائهم الإسلامي .... فالحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري".[2]

وذكر أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية تعاني من أوهام حصرها في خمسة أوهام:

(الزمنية: وهي عدم الارتباط فقط باللحظة الراهنة، الاختلاف عن القديم، المماثلة وهو اعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة، التشكيل النثري، الاستحداث المضموني).[3]

ومنه فهذا أهم ما جاء في كتاب أدونيس الشعرية العربية.

3. شعرية كمال أبو ديب:

نستخلص مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب من خلال كتابه (في الشعرية) فهو يرى أن الشعرية "خصيصة علائقية ،أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية،أن كل منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا،لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشية مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها،يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية مؤشر على وجودها."[4]

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص36.

[2] المرجع السابق، ص80.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص93،94،95.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، (د،ت) ص14.

ومن هذا التعريف نستنتج أنه يركز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل. كما يرى أبو ديب أن الشعرية تعني التضاد والفجوة أي مسافة التوتر فهو يعتبرها:" إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر ".[1]

وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما يسمى (خيبة أفق المتلقي) وهذا سر جمالية الإبداع الأدبي.

والفجوة أي مسافة، التوتر تتشكل عند أبو ديب "لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا".[2]

كما أن الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط لهذا "يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية كلا على حدة وعلى أكثر من مستوى معا. ولعل أبرز أنماط الفجوة التالية: الإيقاعية التركيبية الدلالية، التصويرية، الموقفية"[3]، ومنه نفهم أن الشعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات التي تكمل بعضها.

ويظهر كثيرا تأثر كمال أبو ديب بجون كوهن في شعريته وذلك من خلال الانزياح والخروج باللغة عما هو مألوف، نجده يقول:" إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر".[4]

هذا كله يؤكد ما قلناه سابقا عن أن الشعرية العربية الحديثة ارتبطت بشعرية الغربية.

---

[1] المرجع نفسه، ص21.

[2] المرجع السابق، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] المرجع نفسه، ص38.

4. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

لا يختلف مفهوم الشعرية عند عبد الله الغذامي عنه عند أدونيس أو كما لأبو ديب فقد وصفها الغذامي (بالشاعرية) وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز يصبح نصا شعريا، ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزاتها هي الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية.

يقول:" والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة،حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي، إلى معناه المجازي".[1]

ومن خلال كل ما سبق نستنتج أن شعرية الغذامي هي كذلك تسعى إلى خروج اللغة عن المألوف وأن اللغة العادية لا تكون شعرية إلا إذا استعملت المجاز، فهو ما يجعلها لغة فنية ترقى إلى الشاعرية.

5. الشعرية عند حسن ناظم:

أما حسن ناظم عد الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية، وهذا ما ذهب إليه حمادي صمود أيضا.[2]

يقول حسن ناظم:" ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، والأجناس الأدبية".[3]

---

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية-دراسات في النقدالعربيالقديم-ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسات في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص33.

كما عد توفيق الزبدي الشعرية التي وصفها بالأدبية في كتابه مفهوم الأدبية طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، ولذا فإن التحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة بعد إحدى الطاقات المحركة للأدبية.[1]

فالأدبية لا تحقق غايتها إلا من خلال إثارتها للمتقبل، وأحداث اللذة والنشوة عنده، وهذه اللذة تنتج عن تعدد الاحتمالات والتأويلات المعتمدة على التحولات الدلالية المتجسدة في اللغة المجازية، والتي تعد أساس النص الأدبي وجوهر أدبيته.[2]

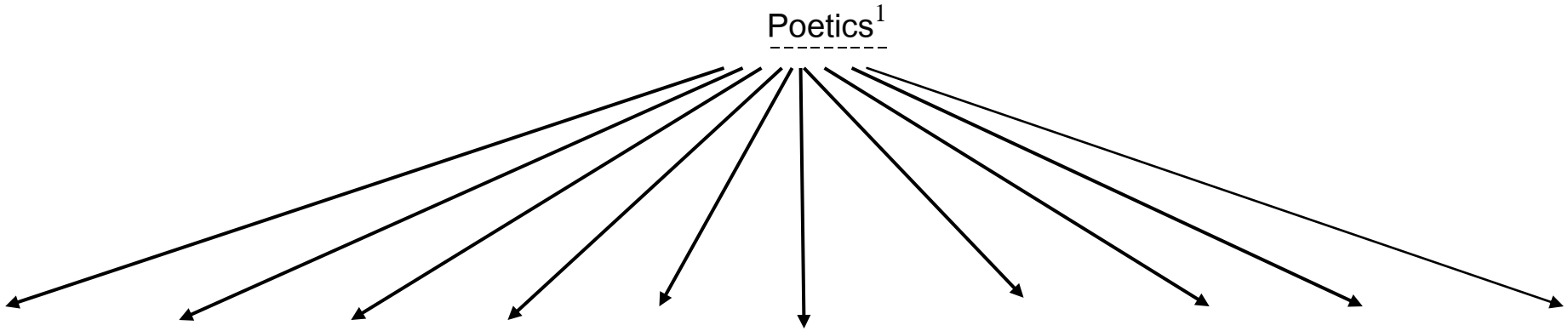
وجاء كذلك مفهوم الشعرية عند نورالدين السيد منطلقا من العلوم اللسانية، حي عد الشعرية هي الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالاً.[3]

أما فيما يخص المصطلح فكل واحد يطلق عليه اسم معين وهذا المخطط يبين ذلك.

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع السابق، ص25.



الشعرية	الإنشائية	الشاعرية	علم الأدب	الفن الإبداعي/الإبداع	فن النظم	فن الشعر	نظرية الشعر	بويطيقا	بوتيك
1. محمد الوالي **2. شكري المبخوت** **3. رجاء بن سلامة** **4. المسدي** **5. سامي سويدان** **6. أحمد مطلوب**	**1. توفيق** **2. حسين بكار** **3. المسدي** **4. حمادي صمود**	**سعيد علوش** **الغذامي**	**جابر عصفور** **مجيد الماشطة**	**جيل نصيف** **محمد خير البقاعي**	**فالح الامارة** **عبد الجبار محمد**	**علية عياد**	**علي الشرع**	**خلدون الشمعة**	**حسن لوادي**

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص18.

خلاصة:

لعل هذه الرحلة في سبر أغوار الشعرية عند النقاد والمبدعين الغربيين والعرب تمخضت عنها عدة نتائج لعل أهمها، عدم ثبات الرأي حول مفهومها وضبط مصطلح لها في النقد العربي خاصة، والاختلاف في حصر وجودها في الشعر أم النثر أم فيها معا، وأن الشعرية رغم أن الاهتمام بها بشكل أكثر شمولا وعمقا كان في النقد المعاصر، إلا أن الثقافة النقدية الغربية والعربية لم تخل من وجود إرهاصات واجتهادات للبحث فيها إضافة إلى اختلاف النقاد وضبط الأدوات التي تجعل من الخطاب الأدبي شعريا.

الفصل الثانى

مفهوم التناص

تمهيد:

إن النص الشعري أو النثري ليس عالما منغلقا على نفسه، وإنما هو امتدادات عميقة داخل السياقات الخارجية والمحيطة به، وقد تحول النص في العصر الحديث إلى عالم منفتح على عوالم جديدة أدت به إلى التفاعل والتأثر والتأثير، وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل عن استحضار التجارب الشعرية للأخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة هو ما يسمى بالتناص.

إذ يعد هذا المفهوم من أكثر المفاهيم النقدية تداولا وجاذبية بين أوساط النقاد والباحثين في العصر الحديث، وليس ذلك إلا لاقتراب مفهومه من اقتناع المرء بضرورة تواصل الفكر الإنساني، وعدم إمكانية الحجر عليه في جزر معزولة عن بعضها البعض، خاصة بعد تسارع التقدم العلمي والتكنولوجي في عالم الاتصالات.[1]

[1] ينظر محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر، غزة، 1426 هـ 2006 م، (د ط)، ص32.

أ. لغة:

التناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي نصص، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر فقد جاء في القاموس المحيط: " نَصَّ الحديث اليه: رَفَعَهُ وَنَاقَتَهُ؛ استخرج اقصى ما عندها من السّير والشيء حركه، ومنه: فلانٌ يَنُصّ أَنْفهُ غَضَبًا، وهو نَصَّاص الْأَنْف، وَالْمَتَاع جَعَل بَعْضَه فَوْق بَعَض، وَفُلَانًا اسْتَقْصَىَ مَسْأَلَته عَنْ الشَّيْء وَالْعَرُوس: أَقْعَدهَا عَلَى الْمِنَصَة، بالكسر وهي ما ترفع عليه، فانتصتْ و–الشيء: أظهره و– الشواء ينص نصيصا: صوت على النار، و –القدر: غلت والمنصة: بالفتح: الحجلة من مص المتاع.

والنص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر والتوقيف والتعيين على الشيء ما ... ونصيصُ القوم: عددهم ... ونصَصَ غريمهُ وناصه: استقصى عليه وناقشه وانتص: انقبض، وانتصب، وارتفع وَنَصْنَصهُ حركه وَقَلْقَلهُ – والبعيرُ: اثبت ركبيه – في الأرض وتحرك للنهوض:"[1] ومنه فالجذر اللغوي نصص يحمل معاني عديدة ومتنوعة.

فقد ورد أيضا في مختار الصحاح في مادة نصص:" نص الشيء رفعه وبابه رد ومنه (منصة الفردوس) العروس بكسر الميم، ونص الحديث إلى فلان رفعه اليه، ونص كل شيء منتهاه في حديث علي رضي الله تعالى عنه: " إِذَا بَلَغَ النِّسَاءُ نَصَّ الْحِقَاقِ ".

يعني منتهى بلوغ العقل (نَصْنَصْتُ) الشيء حركته، وفي حديث أبي بكر رضي الله عنه حين دخل عليه عمر رضي الله عنه وهو يُنَصْنِصُ لسانه ويقول: هذا أوردني الموارد، قال أبو عبيد:هو بالصاد لا غير، قال وفيه لغة أخرى ليست في الحديث : نَضْنَضَ بالضاد المعجمية".[2]

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، تح: مركز الرسالة للدراسات و التراث، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان، ط3، 2012، مادة نصص، ص632–633.

[2] عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح: حمزة فتح الله، مؤسسة الرسالة، طبعة جديدة منقحة، 1421 هـ2001 م، بيروت، لبنان، مادة نصص، ص580.

ومنه فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة نصص من كلا المعجمين تسمح لنا بالقول أن لمفهوم التناص جذور لغوية، وإن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الإصلاحية.

ب. **اصطلاحا:**

التناص مصطلح نقدي حديث وهو تعريب للمصطلح الإنجليزي (intertextualité)، يرادف مصطلح (التفاعل النصي) والمتعاليات النصية) transtextuality.[1]

وهناك إجماع نقدي عالمي على أن جوليا كريستيفا، البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية هي أول من وضع مصطلح التناص[2]، عام 1966 في مجلة (تل كل) TELQELالفرنسية، فهي" ترى أن النص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحول لنصوص أخرى".[3]

انطلقت –جوليا كريستيفا– من مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات(البوليفيونية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح التناص، ثم احتضنته البنيوية الفرنسية وما بعدها من اجتهادات سيمائية، وتفكيكية في كتابات كريستيفا ورولان بارات وتدوروف وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، وعلى الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك إذ عم في القديم أن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة وذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، يقول لانسون في هذا الصدد : " ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته "[4].

[1] ينظر محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص28.

[2] عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عمان، ط1، 2006، ص138.

[3] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص30،28.

[4] المرجع نفسه، ص28.

و (التناص) هو تشكيل نص جديد من النصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل فلا يدركه إلا ذوي الخبرة والمران.[1]

وهذا يعني أن التناص هو أخذ فكرة سابقة يتم صياغتها بأسلوب وطريقة جديدة لكن المضمون هو نفسه حيث لا يعرف ذلك إلا المتمرس في هذا المجال، ولا يستطيع اكتشاف الأصل إلا القارئ النموذجي، فعلى الكاتب أن يكون له ثقافة حقيقية حتى يوظف النص الغائب في نصه.

فهو تعالق (الدخول في العلاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[2]

وهكذا فالتناص هو عبارة عن تفاعل النصين (الغائب) و (الحاضر) من أجل إنتاج نص جديد.[3]

[1] المرجع السابق، ص29.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص121.

[3] ينظر محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص12.

التناص عند الغربيين

1. التناص عند جوليا كريستيفا:

نبدأ بتعريف جوليا كريستيفا للتناص باعتبارها أول من أقام الأصول الأولى لهذا المصطلح حيث ترى أن" النص الأدبي هو عبارة عن جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واعتبرت التناص بأنه ذلك التقاطع الذي يحدث داخل النص لتغيير قول مأخوذ من نصوص أخرى، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل."[1]

وقد جعلت كريستيفا للنص مجموعة من الصفات كالإنتاجية، والاختراق النصي، والتداخل النصي.[2]

فهي ترى أن النص الأدبي، خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا السياسية، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلوز الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها.[3]

ثم تقرر بأن النص إنتاجية، وهو يعني:

1. أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع.
2. أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، في فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى.[4]

إذن النص عندها هو عبارة عن تقاطع نصوص في نص واحد، وهي ترى بأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد زاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر وتوزيع، عمان، ط1،2006، ص139.

[4] المرجع نفسه، ص139.

القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري . هذا الفضاء النصي تسميه كريستيفا فَضَاءًا متداخلا نصيا.[1]

فالنص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر.[2]

وتقول كريستيفا أيضا: " بأن التناصية هي أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص أخر أو تحويل عنه."[3].

بهذا يكون التناص عندها هو استرجاع لنصوص سابقة متزامنة مع النص، مع المحاورة والتعبير بشكل جمالي متميز عما سبق، فالنصوص في حوار مع بعضها البعض. وقد تتبعت كريستيفا هذا المصطلح وظهر عندها بعدة مسميات منها عبر النصوص، وكذلك التصحيفية، و كذلك الامتصاص.[4]

ومنه تبقى نظرية التناص مدينة لأعمال كريستيفا كما يقول بارت:

" نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص، وهي الممارسة الدالة، على الإنتاجية والتدليل، النص الظاهر، النص المولد، والتناص " .[5]

كما ميزت جوليا كريستيفا بين ثلاث أنماط من التناص:

1. النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص 139.

[2] المرجع نفسه، ص 139.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4] جوليا كريستيفا، علم النص ،ص17.

[5] حافظ المغربي، أشكال التناص و تحولات الخطاب الشعري المعاصر –دراسة في تأويل النصوص – المؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ،ط1، 2010، ص25.

2. النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا.
3. النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد من النص منفيا.[1]

2. التناص عند ميخائيل باختين:

لقد شارك ميخائيل باختين بصورة فعالة في بلورة مفهوم التناص لكن لم تظهر إلا في بداية الستينات رغم بذوره الأيدولوجية التي كانت تسيطر على هذا المفهوم، والدعوة إلى الماركسية بين ثنايا السطور، التي تدعو إلى تبيين فكرة الجماعة وإلغاء الصوت المفرد وإدماج أصوات الجماعة من خلال إضفاء الطابع الجماعي للغة.[2]

فهو يعتبر أول أشارة إلى مصطلح التناص فقد كان يعرف عنده باسم مخالف هو " الحوارية "، هذا المصطلح الذي نجد أنه أخذه عن الشكلانيين الروس فقد عرف مصطلح الحوارية بقوله: " بأنها الطريقة المتمثلة في إدخال حوار خيالي في صلب الملفوظ أو هي الإحالة على البعد التفاعلي للغة، وهذا المفهوم نجده مستخدما بكثرة في تحليل الخـــــطاب والبلاغة ".[3]

ومنه فمفهوم الحوارية التي جاء بها باختين تدعوا إلى حوارية اللغة وأن الكلمة طاقة منفتحة وفعالة، ولا يمكن أن تكون مبنية من العدمية، بل تنشأ نتيجة التفاعل اللفظي بين الكلمات، وميله إلى إعطاء اللغة السمة الاجتماعية يبقي على توجهه الماركسي.

وإذا فإن كل الدارسين لموضوع التناص لا يختلفون في أنه يعتمد على الموروث الباختيني، على الرغم من أن هذا الأخير لم يستعمل هذا المصطلح بعينه، وإنما تكلم عنه

[1] ينظر جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78– 79.

[2] مليكة فرحي، مفهوم التناص: المصطلح والإشكالية، مجلة الثقافية الشهرية، موقع عود الند، العدد 85، الجزائر، 2008، ص3.

[3] عز الدين المناصرة، علم التناص لمقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص138.

بشكل واضح تحت ما أسماه " الحوارية " الذي كان عنده بادئ ذي بدء " التفاعل اللفظي" interaction verbale.[1]

الذي لا يقصد به التبليغ اللساني المباشر بين مرسل والمرسل اليه، بل ما يجري ويتحقق على شكل تبادل للأقوال أو الملفوظات على شكل حوار بين باث ومتلقي، وهو هنا يركز على صلة المتكلم بمتلقيه، صلة مؤسسة على قاعدة الحوارية التي أضفت عليها كريستيفا لاحقا مصطلح التناص.[2]

وقد اعتبر مخائيل باختين أن التناص ينتسب إلى الخطاب يقول: " أن التناص ينتسب إلى الخطاب discours ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع، ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات .trnsliginsties. لا يخص اللسانيات، إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية ".[3]

يقول باختين: " إن هذه العلاقات الحوارية خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو ألي."[4]

ويرى مخائيل باختين أن النثر يتوفر على خصوصية تناصيه، أكثر من الشعر يقول تودوروف في كتابه المبدأ الحواري:" ...وضع النثر، الذي يتوفر على خصوصية تناصية في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية. "[5]

فباختين يقصد هنا أن النثر وبخاصة الرواية عنده يظهر التناص فيها بوضوح وقوة ويمكن ملاحظته بسهولة عكس الشعر.

---

[1] ينظر عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] ينظر تزفيتان تودوروف، مخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الفارس لتوزيع ونشر، عمان، الأردن، ط2، 1996، ص122.

[4] المرجع نفسه، ص14.

[5] المرجع نفسه، ص127.

لكن الدراسات اللاحقة أثبتت أن قراءة التناص في الشعر ممكنة جدا .[1]

وهكذا كانت أفكار " باختين" حاسمة في ميلاد مفهوم التناص دون أن يكون هو الذي وضع المصطلح ذاته، لكنه اعتمد على مفاهيم الحوارية أو التعددية وغيرها من التصورات للدلالة على تداخل النصوص.

3. التناص عند جيرار جنيت:

حاول جيرار جينيت Gerard Genette من وجهته أن يمطط مفهوم التناص ويعمقه وفق تنظيرات وممارسات مستثمرا إنجازات من تقدمه، ولا سيما ما نظرته البلغارية كريستيفا من أفكار سيمانليزية جديدة حول التناص الذي عرته أو كادت، أو على الأقل خلصته من مفاهيم قديمة كالاقتباس، والتأثر، والتأثير، والتضمين، أو حتى كمجرد سياق زمني أو حكائي خارجي لا يتوارى هنا إلا ليطفوا هناك أي لا يتعلق نص هنا إلا لينفتح على غيره هناك.[2]

فجيرار جينيت استطاع رصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوارها مع البعض الآخر وقد قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص، حيث جاء به تحت اسم " جامع النص " وقام بالربط بين " موضوع الشاعرية وما سماه بديلا لجامع النص بالتعددية النصية أو الاستعلاء النصي، وهذا لا يعني أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة التي ينتمي اليها النص، وكل ما يضع النص في علاقته الظاهرة والخفية مع النصوص أخرى ".[3]

فقد اعتبر –جينيت– في الأول موضوع البويطيقا هو" معمار النص" لكنه سنة 1982 عدل عن هذا الموضوع ولم يبقى هو معمار النص، بل أصبح هو مجموعة المقــولات الــعامة

[1] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص142.

[2] عبد الجليل مرتاض، التناص، ص31.

[3] سعد يقطين، إنفتاح النص الروائي – النص والسياق– ص96.

أو المتعالية، أي أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات، والأنواع الأدبية ... التي نجدها في كل نص على حدة.[1]

ومنه أصبح الموضوع الجديد " التعاليات النصية " أو التعالي النصي للنص، ومعناه كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمني.[2]

يقول جيرار جينيت في هذا الصدد:" لا يهمني النص حاليا إلا من حيث" تعاليه النصي " أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية مع غيرهم من النصوص: هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي " وأضمنه " التداخل النصي " بالمعنى الدقيق ".[3]

ثم يحدد تبعا لهذا التعريف خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي:

1. التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة و ما شبه.

المناص: (paratexte) ونجده حسب تعريفه في العناوين والمقدمات والصور، وكلمات النشر.

الميتناص: (metatexte) وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

النص اللاحق: يكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق (hypertexte) بالنص" أ " كنص سابق (hypotexte) وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

2. معمارية النص: إنه النمط الأكثر تجريدا و تضمينا، وإنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر –رواية– بحث[4].

---

[1] المرجع السابق، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص 96–97.

[3] جيرارجينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) و دار توبقال، بغداد، العراق، (د ط) ، (د ت) ، ص90.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص97.

4. التناص عند رولان بارت:

إن النص لدى بارت تلك الممارسة التي تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية، والنص عنده يشمل دوما على معاني لاحقة، ويحتوي في لوقت نفسه، عدة معاني سابقة، فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر.[1]

فهو قد اهتم بالنص الأدبي و اعتبره مجموعة من الأفكار التي تصب في نسيج معين قد كان يقول: " بموت المؤلف مما أعطى للقارئ شعورا بلذة النص وقام بكشف أثر الفرد في مساحة العلاقات النصية المتداخلة، وفصل بين جسدية النص وجسدية مؤلفه حيث أنه اعتبر النص المسؤول عن صناعة المؤلف حيث أن المؤلف يذوب داخل النص".[2]

ولقد ورد مصطلح التناص عند بارت لأول مرة، عام 1973 يقول: " إن التناص الذي يجد نفسه فيه كل نص، ليس إلا تناصا لنص آخر، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص والبحث عن ينابيع عمل ما أو عما أثر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، بالاقتباسات التي يتكون منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فإنها مقروءة. "[3]

ونلاحظ هنا أن رولان بارت يربط بين التناص والاقتباس.

فهو يعتبر كل نص تناص، ولنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.[4]

يقول كذلك:" النص المتداخل هو عبارة عن صحيفة أو شاشة تلفزيون، لأن الكاتب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة ".[5]

---

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، ص26.

[2] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر – دراسات في تأويل النصوص – ص18،19.

[3] عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن، ص142.

[4] المرجع نفسه، ص143.

[5] المرجع نفسه، ص143.

فهو من خلال هذا القول وسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.
وهكذا كان لهذه الدراسات الغربية صدى واسع في مجال النقد العربي.

تمهيد:

شكل مفهوم التناص اهتمام في الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة مما خلق إشكالات عديدة ظهرت مع بداية الثمانينات، حقق انتشارا تمثل في الدراسات النظرية والتطبيقية، لكنه أفرز التساؤل من خلال الرؤى المتعددة حول هذا المصطلح ورغبة في التأصيل له في النقد القديم من خلال مفاهيم تتصل بالتناص لتضع جوابا بعدة أسئلة أفرزها النقد العربي الحديث كالسرقات، والمعارضات، والمناقضة، والتضمين، والاقتباس، وغيرها من المصطلحات.

أ. التناص في النقد القديم:

إن البحوث التي قدمت من طرف العديد من النقاد الغربيين الذين احتضنوا مفهوم التناص، كجوليا كريستيفا ورولان بارت وتدروف يجعلنا نميل إلى تجذير هذا المصطلح، لما خلقه من تقارب نقدي مع النقد العربي القديم، لأن كلمة التناص قد لا نجد لها وجودا في الفكر النقدي القديم، لكن هي انصهار لعدة مباحث نقدية قديمة.

فقد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم (التناص) أوالتداخل النصي، عنايتهم وعالجوها، لا بتسميتها المعاصرة، وإنما بتسميات أخرى من مثل: الموازنة، والمفاضلة، والوساطة، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والسرقات، والمعارضة والنقائص... الخ.[1]

وهذا لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، وإنما العكس يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة، فيمنحه الخلود، عندما يجد فيه كل عصر ما يبتغيه، على ضوء مفهوماته المستجدة.[2]

وإذا ما حوالنا التنقيب عن الإرهاصات الأولى لمصطلح التناص في تراثنا العربي فإننا نجد له جذورا ضاربة في أعماقه، حيث وردت العديد من المصطلحات التراثية التي تتشابه مع هذا المصطلح وهي كما ذكرنا سابقا.

وهذا ما يدفعنا لتوضيح الفروق الدلالية بينهما.

السرقات الأدبية:

إن موضوع السرقات الأدبية من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيرا من عنايتهم، خصوها بمزيد من اهتمامهم ولعل هذا الموضوع كان من أبرز الموضوعات التي عالجها

[1] محمدعزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

النقد العربي في قديمة وحديثه، وذلك للوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية و نسبتها إلى أصحابها.[1]

والسرقات الشعرية هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق: بيتا شعريا، أو شطرين، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما...[2]

وقد كان يحتاج الحكم بالسرقة إلى سعة معرفية بالأدب وفنونه واطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنه، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر، ويعرف السابق من اللاحق، ويمكن حينئذ الحكم بالتقليد أو بالتجديد.[3]

لأنه لا يمكن أن تكون سرقة، إلا إذا كان هناك مسروق منه، ولا يمكن أن ندعى أن هناك تقليدا أو اتباعا، إلا إذا كان بين أيدينا علم يقيني بالمقلد أو الأصل، حتى يعرف المتبوع من التابع، والأصل من الفرع، وعندئذ نستطيع أن نضع أيدينا على السرقة.[4]

ومنه ففكرة السرقات الأدبية قديمة في أدبنا العربي المعروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين؛ فهي عند القاضي الجرجاني: " داء قديم وعيب عتيق وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه ".[5]

وإن الاهتمام بالسرقة من المطاعن التي يسهل تناولها، ومن الأهداف التي لم ينجح منها أحد من الشعراء، فالعصر الجاهلي الذي عرف بأصالة شعراءه واعتزازهم بشعرهم قد عرف عنهم

---

[1] ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها–، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (د،ط)، (د.ت)،ص 1.

[2] محمد عزام، النص الغائب، –تجليات التناص في الشعر العربي– ، ص109.

[3] ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية -دراسة ابتكارا لأعمال الأدبية وتقليدها-ص4.

[4] المرجع نفسه، ص9.

[5] المرجع نفسه، ص33.

مثل هذا الاتفاق، أوالتشابه عند بعضهم، التشابه الكامل الذي أباح للنقاد أن يتهمون بالأخذ أوالسرقة.[1]

ويقول ابن رشيق في كتابه العمدة: " وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصر الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في حلبة المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت: كالإصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق..."[2]

وهو يقصد في قوله: أن باب السرقات واسع جدا، لا يقدر أن يدعي أحد من الشعراء السلامة منه، ثم يشير إلى أن الحاتمي وضع ألقابا لأشكال السرقات.

وهذا ابن قتيبة يرى أن طرفة بن العبد، أخذ من امرئ القيس قوله:[3]

وُقُوْفًا بِهَا صَحْبي عليَّ مَطِيُّهم يَقُوْلُوْنَ: لا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلّ

وقول طرفة هو:[4]

وُقُوْفاً بِهَا صَحْبِي عَليَّ مَطِيَّهُمْ يَقُوْلُوْنَ: لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَلَّدِ

وقال امرؤ القيس يصف فرسا:[5]

وَيَخْطُو عَلَى صُمّ صَلَاب كَأَنَّها حِجَارَةُ غَيْل وَارِسَاتٌ بِطُحْلُب

---

[1] هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، منظورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1981، ص171.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة - في محاسن الشعر وآدابه - تح: محمد محي الدين، ط4، دارالجيل، بيروت، 1988، ص394.

[3] ديوان امرؤ القيس، دار صادر، لبنان، بيروت، ط3،2007، ص45.

[4] ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، المعلقة، بيروت، ص19.

[5] ديوان امرؤ القيس، ص23.

أخذه النابغة الجعدي فقال: [1]

كأنَّ حواميَهُ مُدبراً خُضنَ وإن كان لم يُخضَبِ

وهذا حسان بن ثابت يقول مدافعا ومفتخرا:[2]

لا أسْرِقُ الشّعَراءَ ما نَطَقوا بَل لا يُوافِقُ شِعْرَهُمْ شِعْري

فهو يوضح أن ما يأتي به من معاني مبتكرة وهذا دليل على تعود بعض الشعراء في عصر حسان على الأقل على سرقة أشعار الأخرين، فهي معروفة لديهم ولهذا كان الشعراء يغضبون حين تسرق أشعارهم.

فمنهم من يسمي هذا العمل سرقة، سرقا، وإنهابا، وإغارة، وغصبا، وغيرها من الأوصاف التي تشين صاحبها.

ومنهم من يتلطفون في تلك الألقاب تحرزا من الخطأ، وإحسانا للظن، فيسمونه اقتباسا وأخذا وتضمينا واستشهادا، وعقدا، وحلا، وتلميحا، وغير ذلك من الأسماء الرقيقة المهذبة.[3]

وهذه الأسماء كلها تشير إلى مصطلح واحد وهو (التناص).

ف (التلميح): يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب، وهذه إشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر.[4]

و (التضمين): يتم بين نصين شعريين وتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت.

وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل...[5]

---

[1] ديوان النابغة الجعدي، دار صادر، ج: واضح الصمد، ط1، 1998، ص18.

[2] ديوان حسان بن ثابت، قصيدة جودي فالجود مكرمة، بيروت، ص97.

[3] ينظر بدوي طبانة، السرقات الأدبية،- دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها-، ص32.

[4] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص43.

[5] المرجع نفسه، ص، 44

ثم يأتي "حازم القرطاجني" ليتحدث عن التناص كحتمية إبداعية لا مناص منها فالشاعر الكبير هو من يحسن التعامل مع أفكار غيره وألفاظهم، في حين أن الشاعر المحروم أي الشاعر الذي ليس أهلا لحمل هذا اللقب هو من يسيء التعامل مع نصوص غيره."[1]

و(الاقتباس) : هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظة ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم، أوالحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم.[2]

وهنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي ... فإذا كانت صياغة منتمية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد.[3]

[2] حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دارالغريب الإسلامي، (د.ط)، ص141 .

[3] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص44.3

[4] المرجع نفسه، ص44.

أما (الاحتذاء): فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها عن المحاكاة، وتقترب بها من " الأخذ" ومثالها قول الفرزدق*.[1]

أَتَرْجُو رُبَيْعٌ أنْ يَجِيءَ صِغَارُهَا بِخَيْرٍ وَقَدْ أعْيَا رَبِيعاً كِبَارُهَا

احتذاه البعيث فقال:[2]

أَتَرَجُّو كُلَيْبا أُنْ يجِيء حَدِيثهَا بِخَيِّر وَقَد أَعْبَا كُلَيْبًا قَدِيمهَا

فقال الفرزدق عند سماعه هذا الاحتذاء:[3]

إِذَا قَلِت قَافِيَّة شَرُودًا تُخِلّهَا ابْن حَمْرَاء العحان

وهذه المصطلحات في الحقل البلاغي تشير إلى (التناص) وقد يكون هذا الأخير في الصورة البلاغية كذلك، مثل (التشبيهات، الاستعارات، والكنايات).[4]

كما عرف النقد العربي القديم مفهوم التناص، ولكن تحت تسميات أخرى كالنقائض والمعارضات ...

[1] ديوان الفرزدق، حق: الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص71.

[2] ديوان البعيث، دار صادر، بيروت، ص17.

[3] ديوان الفرزدق، ص13.

[4] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص45.

* هو هشام بن غالب بن صعصعة، من بن دارم، لقب بالفرزدق لضخامة وجهه وعبوسه، ولد في البصرة عام 641 م وتوفي عام 732.

(فالنقائض) جمع (نقيضة) ولغة: نكث وأبطل، واصطلاحا النقيضة مأخوذة من نقض البناء إذا هدمه وناقض غيره: خالطه وعارضه، والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول، فيلتزم الوزن والقافية والروي الذي اختاره الأول وينسج على غراره، ناقضا مزاعمه ومعانيه.[1]

ولقد شكلت النقائض بابا مستقلا في الشعر العربي، منذ الجاهلية وصدر الإسلام إلى غاية العصر الأموي، فهي أصبحت في هذا العصر نارا موقدة بين الشعراء الفحول الثلاثة: الفرزدق، وجرير، والأخطل ...[2]

(أما المعارضة) تعني المعارضة أن ينظم الشاعر اللاحق قصيدته على وزن قصيدة الشاعر السابق، وعلى قافيتها، وأن يعالج الموضوعات التي عالجها السابق، ويحاول محاكاته، ومن ثم التفوق عليه.[3]

ففي قصيدة البارودي:[4]

رضيتُ منَ الدنيا بما أودُّهُ وَأَيُّ امرئٍ يَقْوَى عَلى الدَّهْر

التي يعارض فيها قصيدة المتنبي التي مطلعها:[5]

أوَدُّ مِنَ الأيّامِ مَا لا تَوَدُّهُ وَأشكُو إلَيهَا بَيْنَنَا وَهْيَ جُنْدُهُ

ونستنتج في الأخير أن النقاد العرب القدامى أشاروا إلى بعض مظاهر التناص، فقد تناولوها وتحدثوا عنها في كتبهم لكن بتسميات مختلفة، لهذا فالتناص ليس إجراءا حديثا لأنه كان متداولا عند النقاد القدامى ولكن الحديث فيه هو التسمية فقط، وعمق التنظير.

---

[1] المرجع السابق، ص45.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص45،61.

[3] المرجع نفسه، ص167.

[4] ديوان البارودي، حق: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص123.

[5] ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص292.

ب. التناص عند العرب المحدثين:

ولقد ظهر نقاد عرب سعوا إلى إعطاء تعارف جديدة لهذا المصطلح، فدخلوا في إشكالية المصطلح نتيجة لإختلاف الترجمات والمدارس النقدية.

التناص عند محمد مفتاح:

لقد استطاع محمد مفتاح أن يستخلص مقومات التناص انطلاقا من دراسته لمختلف التعاريف التي قدمها الكثيرون لهذا المصطلح، فهو يلاحظ بأن هذه التعاريف ورغم اختلافها وكثرتها، إلا أنها لم تصنع تعريفا جامعا.[1]

يقول في ذلك:" إذا استطعنا أن نتبين بعض مقومات النص، وأهملنا بعضا منها آخر بقرار منهجي فإنه علينا أن نتعرف الآن على التناص بوضع اليد على مقوماته بدوره، لقد حدده باحثون كثيرون مثل (كريستيفا، وأرفي، ولورانت، ورفاتير، على أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا."[2]

أما فيما يخص التسمية فهو يسميه " التعالق النصي" ويعرفه :" هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة وأن الاقتباس والتضمين والاستشهاد مفاهيم يشتمل عليه التعالق النصي ."[3]

[1] ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1985م، ص120، 121.

[2] المرجع نفسه، ص121،120.

[3] المرجع نفسه، ص121.

كما أشار إلى التداخل الكبير بين مصطلحات: (الأدب المقارن)، (المثاقفة)، دراسة المصادر)، و(السرقات)، وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية كالمعارضة والسرقة، والاقتباس، ... وغيرها.[1]

وتحدث أيضا على آليات التناص وهي بالنسبة له تتمثل في:

أ. **التمطيط:** وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها: الجناس بالقلب، والشرح، والاستعارة، والتكرار، والشكل الدرامي.

ب.**الإيجاز:** ويركز فيه على الإحالات التاريخية.[2]

وما نستخلصه من دراسة محمد مفتاح لمصطلح التناص أنه حاول التأصيل للمصطلح من خلال العودة إلى جذوره ومصادره العربية والغربية في أن واحد، وذلك بتحديد أو توضيح جملة من المفاهيم الموجودة بالأوساط النقدية الغربية والعربية.

أما التناص عند محمد بنيس:

فقد استبدل مصطلح التناص في مؤلفه " ظاهرة الشعر الحديث في المغرب" حيث عرف عنده بمصطلح " التداخل النصي" لكنه في كتابه " الشعر العربي الحديث" أشار إلى أن استبداله لمصطلح التناص بمصطلح التداخل النصي لم يلق رواجا كبيرا داخل الخطاب اللساني العربي، ولكن رغم ذلك فإنه بقي متعلقا بمصطلحه ومعللا ذلك بأن " الترجمة تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الإنطلاق، وشبكة أخرى في لغة الوصول علائق دلالية وصرفية وتركيبية ."[3]

[1] ينظر المرجع السابق، ص119.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص160.

[3] محمد بنيس، حداثة السؤال،– بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص96.

ونلاحظ أن التداخل النصي يكون من خلال تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو النص الذي تعيد كتابته النصوص الأخرى، وتعمل على تشكيل دلالة للنص.

كما يستخدم محمد بنيس في كتابه "حداثة السؤال" مصطلح " هجرة النص" الذي جعله في قسمين: نص مهاجر ونص مهاجر إليه ووصوله لهذا التقسيم لم يكن إلا من خلال تطلعه للوضع التاريخي للنص الشعري العربي، ولقد وضع لهجرة النص قانون عام يتمثل فيما يلي:

1- إذا كان النص يجيب على سؤال فئة معينة من المجتمع، وفي فترة معينة وفي مكان محدد أو متعدد.

2- إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة معينة من المجتمع أو مجال معرفي أو مجالات معريفية مؤطرة أو غير مؤطرة في زمان ومكان.

3- إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات، أو بعضها دون البعض الآخر.[1]

ومنه نستخلص أن العملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية نصية، والقارئ يجهد نفسه لتفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص.

أما الناقد سعيد يقطين:

فقد استعمل مصطلح التفاعل النصي في كتابه انفتاح النص الروائي ك " مرادف لمصطلح التناص، والتناص في رأيه ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي. "[2]

[1] المرجع السابق، ص 96.97.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي- النص والسياق-، المركز الثقافي العربي، ص98.

فهو يعتبر التفاعل النصي أعم من التناص، يقول في ذلك: " نؤثر استعمال " التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، ونفضله على التي هي مقابل (TRANSTEXTUALITÉ) عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة".[1]

وذلك لأن " النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات."[2]

كما أنه –سعيد يقطين– يقسم النص إلى بنيات نصية، منها " بنية النص"، فالمتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها " بنية النص" وتصبح جزءا منها ضمن " عملية التفاعل النصي."[3]

وقد ذكر في مؤلفه أيضا أنواع التفاعل النصي وحددها في ثلاثة أنواع هي:

1. **المناصة:** para textualité: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين.

2. **التناص:** intertextualité : إذا كان التفاعل النصي النوع الأول يأخذ بعد التجاوز ، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أوتيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة .

3. **الميتانصية:** Meta textualité: وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص98.99.

[4] المرجع نفسه، ص99.

ثم يقول عن هذه الأنواع:" لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد " المتفاعل النصي" أولا على أنه " مناص"، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى إعتباره "ميتانص" ثانيا."[1]

ومنه نستنتج في الأخير أن النقاد العرب المعاصرون استقوا تعريفاتهم للتناص من حقول الباحثين الغربيين أمثال (كريستيفا، رولان بارت ... الخ، فقد استفادوا من جهودهم في بلورة هذا المصطلح (التناص).

أنواع التناص:

ونقصد بها الكشف عن المصادر الأساس الخلفية والنصية للأديب سواء من حيث الفكرة المركزية التي ينطلق منها، أم من حيث الأفكار التي تتراكم في إبداعاته والمستمدة من عدة ثقافات وتيارات، وعصور مختلفة، أم من حيث الأفكار المعاصرة له والتي تتقاطع وتتناص مع أفكاره الخاصة به ويمكن أن نحددها في نوعين هي:

1. **التناص الداخلي:** وهو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية.[2]

وهو " أن يمتص الشاعر أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوص يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه."[3]

ومنه فالتناص الداخلي يكشف لنا علاقة نصوص الشاعر أو الكاتب بالمخزون الثقافي الذي ينتمي إليه، بمعنى تفاعل نصوص الكاتب بعضها مع بعض.

2.**التناص الخارجي:** وهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات، واستشقاق التناص الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص

[1] المرجع السابق، ص99.

[2] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص32.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص125.

إذا كان النص مبنيا بصفة حادقة، ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها.[1]

وإذن فإن هناك نصا مركزيا يتجلى في النصوص السابقة ونصوص فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.[2]

ومن المبتذل أن يقال إن الأديب يمتص أثار غيره من السابقين أو المعاصرين، أو يجاورها، أو يتجاوزها.[3]

ومنه فالتناص الخارجي هو تداخل النص مع كم كبير من النصوص المختلفة سواء مع القرآن الكريم أو التاريخ أو المورث التراثي وغيرها من النصوص.

فهو تداخل حر نجد النص فيه يتحرك بين النصوص بحرية تامة.

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص32.

الفصل الثالث

التناص في رواية اعترافات

حامد المنسي

للأزهر عطية

التناص مع القرآن الكريم:

إن استحضار القرآن الكريم في الخطاب الروائي يعتبر تقنية من التقنيات في اللحظة الحاضر يلجأ إليها الروائي من أجل التعبير عن موقف ما يواجهه ويتسم الخطاب القرآني بروعة البيان والفصاحة أولا، وباعتباره كتابا دينيا يمنح الخطاب الروائي سمة التصديق ثانيا، باعتباره تجليا نورنيا لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن والكافر، والمصدق والمكذب، كما تظهر فيه أبعاد النفس الإنسانية ونوازعها المهلكة، أو نوازعها الخيرة ثالثا وباعتباره ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

ولا يكاد يخلو خطاب روائي حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لانفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب، نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الروائي من ناحية أخرى.

أولا: التناص مع القصص القرآني:

إن شخصيات الأنبياء والرسل من أهم ما استلهمه الأزهر عطية، فقد استمد من قصصهم عبرا متوخاة، على نحو يتضمن الاستمرارية بين زمن الأنبياء الذي يمثل الماضي والزمن الذي يمثل الموقف الحاضر الذي يستدعي من أجله هذه الشخصية القرآنية، وهذا ما يتيح للروائي الانفلات من الذاتية إلى الموضوعية، ولقد كانت شخصيات الأنبياء للروائي نقطة ارتكاز انطلق منها نحو عالم قدسي مشرق ساهم في إثراء نصه الروائي، وذلك من خلال إسقاط ملامح الشخصيات ومدلولاتها على ألفاظه وتراكيبه في الرواية.

ولقد تناص الروائي مع شخصيات الأنبياء ليعكس مدى وعيه بتجربتها ورموزها ودلالتها الرمزية التي جاءت تحملها في النص القرآني غير أن القارئ لروايته يجد استحضار الأنبياء متوزعا بين تقنية التلميح تارة، والتصريح تارة أخرى.

فمن الشخصيات التي أومأ إليها وأوردها بمعطياتها هي:

1.التناص مع قصة نوح:

نجد الروائي الأزهر عطية استحضر في تجربته الروائية، لغة القرآن الكريم وآياته، فكان لها دور في إضفاء الحيوية على هذه التجربة واكتساب المعنى عمقا وتفاعلا كما أضفى على نصه ثراء، ومن ذلك ما جاء في الرواية، الصفحة الخامسة والثمانون بعد المائة:" وتذكرت الطوفان إنني أغرق في بحر من طوفان القلق، فأين السفينة التي ستنجدني؟ سأحمل فيها من كل زوجين اثنين ..."[1]

فقد استحضر الأزهر عطية في روايته شخصية النبي نوح عليه السلام الذي يرمز للبحث عن المصير، فقد ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا " بالسفينة و " الطوفان"

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، وزارة الثقافة، ط2، الجزائر،2007، ص185.

فوظف الروائي الإشارة القرآنية " السفينة " بكل ما تحمله من دلالات النجاة من الهلاك والعذاب، وعند ذكره للسفينة يذكر معها " الطوفان " الذي يمثل نقطة تحول.

فهو تناص مع قوله عز وجل في سورة هود:

﴿ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّور* قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ﴾.[1]

فلقد أنزل الله هذه الآية، في قوم نوح إيذان معاقبتهم بالغرق في الطوفان، فالطوفان كان عقابا لقوم نوح، حيث أغرقهم الله لعدم امتثالهم لأمره، ولتجبرهم وكبريائهم، بذلك طلب من نوح عليه السلام أن يحمل في سفينته من كل زوجين اثنين؛ بمعنى من كل صنف من المخلوقات اثنين: ذكر وأنثى.[2]

والروائي رأى أنه أيضا سيغرق في طوفان القلق لذلك يحاول البحث عن السفينة التي ستنجده، كما فعل الله مع نوح عليه السلام.

فالروائي الأزهر عطية عن لسان بطل الرواية حامد المنسي امتص معنى الآية، لكي ينقل معاناة الوحدة والعزلة التي طوقه داخلها مجتمعه الذي لا يعترف بشخصية المثقف ولا برسالته الحضارية لذلك استحضر هذا النص لتماثل الموقف الحاضر مع موقف نوح مع

---

1 سورة هود الآية :40.

2 ينظر الإمام محمد علي الصابوني، تفسير صفوة التفاسير، (د ط)، (د ت)، ص187.

*و فار التنور : أي فار الماء من التنور الذي يوقد به النار، قال المفسرون: جعل الله ذلك علامة لنوح وموعد هلاك قومه، وقال ابن عباس : التنور وجه الأرض، وقال الطبري : والعرب تسمي وجه الأرض بتنور الأرض، قيل له إذا رأيت الماء على وجه الأرض، فاركب أنت ومن معك في السفينة "بعد أن ذكر الإمام الطبري أقوال السلف في المراد بالتنور قال : وأولى هذه الأقوال عندنا تقول من قال : هو التنور الذي يخبز فيه، لأن ذلك هو المعروف من كلام العرب، وكلام الله يحمل على الأغلب الأشهر "وقال ابن كثير : التنور وجه الأرض أي صارت الأرض عيونا تفور، حتى فار الماء من التنانير التي هي مكان النار، فصارت تفور ماء، وهذا قول جمهور السلف والخلف: الإمام محمد علي الصابوني، تفسير صفوة التفاسير، (د ط)، (د ت)، ص586.

قومه، وهو ما يتناسب وتجربته، وهذا النوع من التناص الكلي مع المحافظة على خصوصية التجربة الحاضرة.

2.التناص مع قصة يوسف:

يواصل الأزهر عطية، استحضار القرآن الكريم في نسجه الروائي، فيقول في الصفحة أربعة وثمانون بعد مائة:" أعجبتني من بينهن زليخة كانت جميلة راودتني عن نفسي ثم اختفت."[1]

يتناص قول الروائي هنا مع الآية: ﴿ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنْ الْكَاذِبِينَ (26) وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنْ الصَّادِقِينَ (27) فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ (28)﴾. [2]

في هذه الآية نلمس اعترافا صريحا براءة يوسف على رؤوس الشهود. [3]

وكذلك بطل الرواية يصرح ببراءته لأن زليخة هي من كانت تريد الإيقاع به في المحرمات، خاصة مع مراعاة سنه آنذاك وهو طفل بريء يتلقى القرآن في كتاب قريته على يد شيخه فكانت زليخة ناضجة تفوقه سنا مما يؤهلها لإغوائه والتأثير عليه دون أن يعترض على ذلك. بهذا امتص الروائي المعنى من قصة يوسف مع امرأة العزيز وأسقط ذلك على قصته لأنها تتناسب مع واقعه، حيث تعامل الروائي مع النص المتناص تعاملا حركيا تحويلا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد وهذا النوع من التناص يطـــــلق عليه

1 الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص184.

2 سورة يوسف، الآية: 26،27،28.

3 ينظر الإمام محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ص618.

بالامتصاص، فهو لم يجمد النص الغائب ولم ينقله بل أعاد صياغته من جديد وفق متطلباته بهذا كان هذا الشكل من التناص أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية في نصه.

ومنه نستنتج أن الأزهر عطية استلهم قصة سيدنا " يوسف" عليه السلام حيث وظف ها في نصه الروائي، فتحولت إلى دلالة رمزية موحية ذات اتصال وثيق بالواقع.

3.التناص مع قصة موسى:

ويتابع الأزهر عطية استثماره للنص القرآني في روايته فنجده يذكر شخصية النبي موسى في قوله: " يتوكأ موسى على عصاه، ويهش بها غنمه، وله فيها مآرب أخرى"[1] يجتر الروائي من القرآن الكريم اللفظ والمعنى اجترارا دقيقا، وذلك من الآية:

:﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسىَ، قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى ﴾ .[2]

ونلاحظ هنا تكرار النص الغائب من دون تغيير، أي الروائي اكتفى بإعادة النص مثلما هو، وقام بإجراء تعديل طفيف لا يمس جوهر المعنى وهذا راجع إلى أن النص القرآني يحظى بقداسة واحترام أكثر من باقي النصوص وهذا ما يطلق عليه بالاجترار.

ويواصل الروائي تفاعله مع هذه الشخصية الدينية وذلك في قوله أيضا صفحة ستة وعشرون بعد المائة:" وأن النبي موسى كانت تنقصه فصاحة اللسان، على عكس بقية الأنبياء، وذلك بشهادته هو نفسه، كما كان يتميز بالإطناب، وذلك بشهادة النصوص التي أوردت أقواله "[3].

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص151.

[2] سورة طه، الآية :17،18.

[3] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص126.

حيث يمتص هذا النص الآية القرآنية:﴿ وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَاناً فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءاً يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ﴾.[1]

إن الروائي استطاع امتصاص المعنى بحذقه، وعرض الصياغة التي يريد من خلالها إيصال المعنى الذي يقصده إلى المتلقي وهو أن النبي موسى كانت تنقصه فصاحة اللسان.ويقصد بقوله "بشهادته هو نفسه" ما ورد على لسان هارون في قوله تعالى: "وأخي هارون أفصح مني لسانا " وفي قوله تعالى أيضا في سورة طه:﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي* (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) وَاجْعَلْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي (29) هَارُونَ أَخِي (30) اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي (31) وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي (32) كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا (33) وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا (34) إِنَّكَ كُنْتَ بِنَا بَصِيرًا (35)﴾.[2]

ودلالة هذا الاستحضار هي أن السارد (حامد المنسي) يريد أن يبرز اضطهاد المثقف من طرف السلطة الدنية كما تم اضطهاده من طرف السلطة السياسية كما ذكرنا مع استحضاره لشخصية ديو جين وتفسير هذا الموقف كما يلي:

موقف حامد المنسي من شخصية سيدنا موسى حينما نعته بنقص الفصاحة، هو موقف نقدي كفيل بإثارة قلاقل المحافظين من علماء الدين وفقهائه، وكل من ينتسب بعاطفته إلى هذه الزمرة.

---

[1] سورة القصص، الآية: 34.

2 سورة طه، الآية :24-35.

* (واحلل عقدة من لساني) روى أنه كان في لسانه عليه الصلاة والسلام رتة من جمرة ادخلها فاه في صغره وذاك أن فرعون حمله ذات يوم فأخذ لحيته فنتفها لما كان فيها من الجواهر فغضب وأمر بقتله وقالت آسية إنه صبي لا يفرق بين الجمر والياقوت فأحضره بين يديه فأخذ جمرة فوضعها في فه، قيل واحترقت يده فأجتهد فرعون في علاجها فلم تبرا ثم لما دعاه قال أي رب تدعوني قال إلي الذي أبرأ يدي وقد عجزت عنه واختلف في زوال العقدة بكاملها " ينظر أبي سعود بن محمد العامدي، تفسير أبي السعود أو(إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم)، تح: عبد القادر أحمد عطا، ج3، مكتبة الرياض الحديثة، ص625.

إذن فهو تناص مباشر مع الآيتين، غير أن الروائي أعاد صياغتها بأسلوبه فقط، مستعملا آلية من آليات التناص وهي الامتصاص.

4.التناص مع قصة آدم وحواء:

إن النص الروائي في تناصه مع النص المقدس ساهم بشكل كبير في ترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن على أرقى مستوى في الأسلوب، وأيضا لتفجير طاقات دلالية خاصة بحيث يكون الاتكاء عليه في تشكيل عمله الروائي.

من هنا تأتي الحاجة إلى النص القرآني بوصفه نصا "إعجازيا" مشتركا بين القارئ والكاتب.

وإذا تأملنا رواية " اعترافات حامد المنسي" ستظهر لنا تناصات أخرى مع القصص القرآني من حيث المصدر والمنبع وهي استلهام الروائي لقصة آدم وحواء وسبب خروجهم من الجنة وجاء ذلك في الرواية صفحة السادسة والسبعون:" كنت بجانب أحد الغدران، وكانت معي كنت أحاول أن أمسك بالشيطان، لقد قال لنا الشيخ بأنه كان سببا في خروج آدم من جنته، وأنه سبب كل المشاكل التي تقع الأن في هذه الحياة."[1]

يتناص قول الروائي هنا مع سورة البقرة في قوله تعالى ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾[2]

تحيلنا هذه الآية إلى بداية خطيئة الإنسان وذلك من خلال الخطأ الذي وقع فيه سيدنا آدم وزوجه حواء –عليه السلام– بسبب إغواء الشيطان لهما.

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص76.

[2] سورة البقرة، الآية:35–36.

فقد اختبره الله تعالى وامتحنه، وذلك بأن لا يقرب من الشجرة * لكن الشيطان أبى ذلك ووسوس لهما، فأخرجهما الله من الجنة وحرمهما من نعيمها .

كذلك حامد المنسي، وسوس له الشيطان عندما كان هو وزليخة وحدهما جالسان في أحد الغدران، بهذا استحضر الروائي هذا النص لتماثل موقفه مع زليخة مع موقف سيدنا آدم وزوجه حواء –عليه السلام– ومنه كان التناص كلي .

فالروائي امتص هذه الآية ليحذرنا مما فعله الشيطان مع آدم وزوجه حواء –عليه السلام– لكي يدرك الإنسان وينتبه منه –الشيطان– لأنه كما قال الروائي سبب المشاكل التي تقع في الحياة.

ويحيل الروائي إلى موضع آخر من الرواية فنجده يقول في صفحة ثلاثة وعشرون بعد المائة:" وكل الناس يتعانقون عند اللقاء الذي يأتي بعد الفراق، حتى آدم عانق حواء وعانقته أثناء لقائهما بعد افتراقهما وطردهما من جنتهما.[1]

فهذا الإيحاء إذا لملمت خيوطه، يكون إحساسا بأن الأزهر عطية يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام، يوم كان في الجنة وحرمت عليه شجرة معينة ولكنه حين غوي، كانت شقاوته، ومن ثم كان هبوطه إلى الأرض.

ويواصل الروائي استحضاره لهذه القصة وذلك في قوله:" في الأفعى وفي كل الأفاعي، لأنها كانت من المتآمرين والعاملين على إخراج آدم، عندما اخفت الشيطان في فمها وأعادته إلى

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص123.

* قال الإمام العلامة أبو جعفر بن جرير رحمه الله: والصواب في ذلك أن يقال إن الله جل ثناؤه، نهى آدم وزوجته علي أكل شجرة بعينيها من أشجار الجنة، دون سائر أشجارها فأكلا منه، ولاعلم عندنا بأي شجرة كانت على التعيين؟ لأن الله لم يضع لعباده دليلا على ذلك في القران ولا من السنة الصحيحة، وقد قيل كانت شجرة البر، وقيل كانت شجرة العنب، وقيل كانت شجرة التين، وجائز أن تكون واحدة منهما، وذالك علم، إذا علم ينفع العالم به علمه، وإن جهله جاهلون لم يضره جهله به، والله اعلم: ينظر إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد سلامة، ج1، ص235.

الجنة، حيث قام بفعلته هناك فوسوس لحواء حتى أطعمت آدم من الشجرة، ثم كان لهما ما كان"[1]

وفي قول الروائي هذا تفسير من بين التفاسير التي وردت عن كيفية رجوع إبليس إلى الجنة بعدما طرد منها فهناك تفسير يقول أن الشيطان دخل إلى الجنة في فم الحية، وغيرها من التفاسير الأخرى فهناك من يقول بأن الجنة التي كان فيها آدم في الأرض لا في السماء، وقد قال البعض الآخر: يحتمل أنه وسوس لهما وهو خارج باب الجنة، وهناك رأي ثالث أنه وسوس لهما وهو في الأرض، وهما في السماء.[2]

إن إفادة الروائي من النص القرآني لم تكن مجرد زينة لفظية، وإنما استفادة من التعبير الموحي، وتم عبر امتصاص النص الديني الغائب من خلال انزياح نسبي من صيغته الأصلية مع بقاء بنيته العميقة، بحيث يسهل على القارئ استدعاءه وتمثيله من خلال معرفته بالنص الديني، هذا ما ورد عند الروائي في قوله : " عندما أكمل الله خلق آدم من طين ذات ألوان كألوان هذه، استوى على عرشه وقال : ها قد سويته، ونفخت فيه روحي لكن آدم عصى ربه، كان إبليس سببا، وكانت حواء واسطة بينهما ."[3]

ويكشف هذا الخطاب أن الروائي تناص مع قوله تعالى :﴿ الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الإِنسَانِ مِنْ طِينٍ (7) ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ (8) ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمْ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَا تَشْكُرُونَ (9)﴾.[4]

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص117.

[2] ينظر إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد سلامة، ج1، ص238.

[3] الأزهر عطية، اعترافات جامد المنسي، ص204.

[4] سورة السجدة، الآية :7-9.

وتحيلنا الآية إلى أن الله تعالى خلق أبا البشر آدم من طين ثم جعل ذريته يتناسلون من خلاصة ماء ضعيف حقير هو المني بعدها سواه ونفخ في من روحه أي عدل خلقته في رحم أمه، ونفخ بعد ذلك فيه الروح فإذا هو في أجمل صورة وأحسن تقويم .[1]

واستدعاء الروائي لهذه الآية يستحضر في ذهن المتلقي كل مستلزمات هذه الآية بما فيه من إعجاز إلهي في خلق الإنسان، ومنه جاء توظيف النص القرآني لدلالة جديدة تخدم قضيته وتحقق نوعا من العمق والتركيز لفكرته التي اعتنقها والتي تتمحور حول الأمل والرجاء وانتظار معجزة تغير من تصرفات الإنسان في يومنا هذا .

5.التناص مع قصة مريم:

لقد دخل التناص حيز النص المقدس في رواية اعترافات حامد المنسي بشكل كبير سواء كلي أوجزئي، بذلك لاحظنا تداخل النص الغائب مع الحاضر واسع جدا، فمنه ما كان جلي ومنه ما كان عفوي.

وإن ذوبان النص القرآني في الرواية ما هو إلا دليل على براعة الروائي واستحضاره لثقافته الدينية وبعث الحركة في المتلقي حتى يستحضر هو الآخر ثقافته الإسلامية.

وبالرجوع إلى رواية الأزهر عطية، نلمس مدى ذوبان النص الغائب في النص المنتج.

ومن الشخصيات الدينية التي اتكأ عليها الروائي أيضا شخصية مريم العذراء، ويظهر ذلك في قوله:" وهذه مريم العذراء، ارسم فوقها استفهامين كبيرين، واحد لها، وواحد لابنها."[2]

فمن خلال قوله هذا نلاحظ أنه استثمر اللغة المستمدة من القرآن الكريم معيدا نسجها نسجا جديدا يوافق سياقه، إذ نجده متناصا مع قوله عز و جل في سورة مريم :

[1] ينظر الإمام محمد علي الصابوني، تفسير صفوة التفاسير، ص1040.

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص133

﴿فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا (27) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا (28) فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا (29) قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا (30) وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا (31) وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا (32) وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا (33)﴾ [1].

يستحضر هنا شخصية مريم العذراء، وهي تحمل ابنها أثناء عودتها إلى أهلها، والذهول الذي أصابهم من المشهد المروع، فكان الرد سريعا من الله سبحانه وتعالى بأن تكلم سيدنا عيسى بن مريم بجواب مفحم، ومقحم للذين شككوا في شرفها ونزاهتها، ودلالة هذا الاستحضار هي أن السارد (حامد المنسي) يريد أن يبرز سلطة المجتمع على الإنسان، بهذا امتص قصة مريم العذراء مع أهلها ومجتمعها وكيف طعنوا في شرفها .

ربما حامد المنسي يريد أن يقول من خلال هذا أنه مضطهد في مجتمعه ولا يستطيع البوح والتعبير عما في دهاليزه، فهو يخاف من مجتمعه، لأنه لو فعل ذلك حتما يصبح منبوذا.

ثانيا: التناص مع الأسلوب القرآني :

ولا يقتصر التناص مع القرآن الكريم على القصص القرآني فحسب، بل نجد الروائي لايزال مفتونا بأسلوب القرآن الكريم، لذلك فلا عجب أن نجد روايته تزخر بهجرة النص القرآني إليها .

ونلمس ولعه بأسلوب القرآن في سياق الرواية من ذلك ما جاء في صفحة واحد وخمسون بعد المائة:" وقد خلق الله الكون في ستة أيام، ثم استوى وبذلك يكون الاستواء في اليوم السابع "[2]

[1] سورة مريم الآية :26-33.

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص151.

يتناص قول الروائي هنا مع الآية :﴿ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ* السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ مَا لَكُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا شَفِيعٍ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ (4)﴾.[1]

إن الروائي يجتر قول الله تعالى، ومن يجتر كلام الله فقد أخذ بالنور المبين، فهو يستعين بقوله تعالى لتأكيد مرآه، وأفكاره التي يؤمن بها، بهذا تكون العلاقة بين النصين الغائب والحاضر وهي اجترار .

فالروائي استحضر هذه الآية ليعلم سكان المدينة التي يعيش بها التأني في الأمور وعدم العجلة، أملا أن يغيرها.

فالله عزوجل كان قادرا أن يخلق الكون في ليلة واحدة إلا أنه سبحانه خلقها في سته أيام . ويستمر الروائي في رسم الصورة المشرقة لحياته ومدينته متأثرا بأسلوب النص القرآني، ومن ذلك ما جاء في الرواية أيضا في قوله:" سأجدهن هناك، كواعب أترابا"[2]

فهو تناص مع الآية : ﴿كَوَاعِبَ* أَتْرَابًا (33)﴾. [3]

وهو تناص اجتراري مع القرآن وجد له الروائي مكانا مناسبا في سياق روايته، كما يؤدي فيه معنى قريبا يتناسب و تجربته الواقعية . فالروائي اجتر اللفظة و المعنى اجترارا دقيقا فهو عمد إليه لأنه يؤدي دلالة جمالية في خطابه الروائي .

مما سبق يتبين لنا أن النص الروائي كان زاخرا بالتناصات القرآنية، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تشرب الأزهر عطية نصوص القرآن الكريم، وفهمه لدلالته ومعانيه، وقدرته على توظيف قصصه وشخصياته وأسلوبه في روايته.

---

[1] سورة السجدة، الآية 4

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص107.

[3] سورة النبأ، الآية:33.

* معنى (خلق) أبدع وأوجد بعد العدم، وبعد أن لم يكن شيئا.

* كواعب جمع كاعب وهي التي يبرز نهدها مع ارتفاع يسير.

التناص التاريخي :

إن استحضار التاريخ، واستلهام معطياته الدلالية في الرواية ينتج تمازجا، ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية الحاضرة والماضية، حيث ينسكب الماضي بكل إشارته بأحداثه الجارية، فيما يشبه تجاذبا جدليا ممتعا .

ومنه سنحاول من خلال هذا العنصر الوقوف عند التاريخ في هذه الرواية، في محاولة لكشف تفاعل الروائي مع الحدث التاريخي ومدى استثماره في نسج نصه.

والتناص التاريخي عند الأزهر عطية في هذه الرواية سار في وجهتين، هما :

*أولا: التناص مع الشخصيات التاريخية.

*ثانيا: التناص مع الأحداث التاريخية.

أولا : التناص مع الشخصيات التاريخية :

لقد تضمنت الرواية شخصيات تاريخية كثيرة، ربما لأن الروائي مر بتجربة شبيهة بتجربتهم، هذا ما أدى به إلى استحضار هذه الشخصيات، لمد جسر التواصل بينه وبين المتلقي .

فالروائي بتفاعله مع الشخصيات التاريخية يريد أن يخلق شكلا فنيا يعبر به عن الواقع بقوة، لأن التاريخ يمده بأدوات فنية يصوغ بها الزمن الحاضر، زمن الرواية، فالأزهر عطية يرى أن المسافة الفاصلة بين شخصية العصر الحاضر والماضي هي ليست دائما كبيرة جدا ولا وجود للحدود بين الأزمنة .

وأولى الشخصيات التاريخية التي تناص معها الروائي هي :

1.التناص مع هارون الرشيد *

فقد جاء في الرواية الصفحة مائة وسبعة على لسان حامد المنسي ما يلي:" تذكرت الحريم، تفقدتهن فلم أجدهن كنت وحيدا في الغرفة إنها الكارثة هارون الرشيد كان يتفقد حريمه وجواريه، وكل ما ملكت يمينه...وأحلم بهن، وأمني بهن النفس "[1]

فهو يتناص مع هذه الشخصية عن طريق استحضار التاريخ الاجتماعي لشخصية هارون الرشيد الذي وصفها بدو نجو العرب، إذن فهو استحضر الجانب الاجتماعي من حياة الرشيد وهو ما يسمى بالتناص الجزئي .

كما أن استحضاره لهذه الشخصية التاريخية كان يهدف إلى مقارنة تجربته العاطفية مع زليخة بتجربة هارون الرشيد مع جاريته غادر* يقول :" كانت تضجعني على ركبتيها، وتختضن رأسي، وتعبث بشعري وتسدل شعرها الذهبي على وجهي، فيمتزج لونه بلون الشمس، وأرى من خلال زرقة جميلة للسماء، وأشعر أنني أرحل إلى عوالم رهيبة الجمال، وبعيدة المنال "[2]

فالروائي يمتص مواقف هارون الرشيد ويعب عنها في شخصية البطل حامد المنسي فكلاهما عاش نشوة الحب.

---

[1] الأزهرعطية، اعترافات حامد المسني، وزارة الثقافة، ط2، الجزائر،2007، ص107.

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص118.

* هارون الرشيد بن محمد المهدي هو الخليفة العباسي الخامس، يعتبر من أشهر الخلفاء العباسيين، حكم بين عامي 786 و809 ولد حوالي سنة 763 م في مدينة الري توفي سنة 809 م صور بالخليفة الورع المتدين الذي تسيل عبراته من سماع الموعظة والمجاهد الذي امضي حياته بين الحج والغزو فكان يحج عاما ويغزو عاما، وانه أول خليفة عباسي قاد الغزو بنفسه، كان يعرف بأن لديه 2000 جارية. ينظر: شوقي ضيف تاريخ الأدب العربي –العصر العباسي الأول –دار المعارف، ط16، (د ت)، ص35–36.

كما جاء في الرواية أيضا:" وبعد سنوات عرفت أن هارون الرشيد كان يضجع جاريته الجميلة (غادر) على ركبتيه ويداعبها وعندما، يبقى كذلك، ولا يتحرك حتى لا يزعجها، محظوظة كانت غادر، ومحظوظا كنت أنا "[1].

وهنا يتجلى جانب من التناص، يتمثل في تناص الأفكار، ففي كلا النصين هناك العديد من الإشارات التي تفصح عن فكرة المقارنة بين ما حصل لحامد المنسي مع زليخة، وما حصل لهارون الرشيد مع جاريته غادر.

ومنه نحس أن استحضار الروائي لشخصية هارون الرشيد كانت من أجل توضيح رؤاه وتفسير الحالة النفسية، والعاطفية التي تختلج بداخله .

2.التناص مع ديوجين *

ورد ذلك في الرواية صفحة ثمانية وستين:" إنني أحمل مصباح ديوجين، وأبحث عنك في شوارع المدينة ليلا نهارا ".[2]

فالكاتب هنا يتناص مع شخصية ديوجين لأنه يرى نفسه يمر بنفس الحالة التي مر بها.

حيث يسعى البطل حامد المنسي عبر أفعاله وتأملاته إلي ردم تلك الهوة القائمة بين الأنا الواقعية، والمتخيلة وفق رؤيا تجعل الذات ترقب ذاتها، والعالم المحيط من نقطة ما، فهو بهذا الشكل تناص جزئي، لأنه استدعى جانبا مضيء من جوانب هذا الفيلسوف .

---

[1] المصدر السابق، ص118.

* غادر: هي إحدى جواري هارون الرشيد كانت الجارية المفضلة عند أخيه ثم أصبحت المفضلة لديه، ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص39.

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص68.

ويظهر ذلك جليا في الرواية من خلال قوله:" خد مصباحك، و ابدأ رحلتك في شوارع هذه المدينة، وفي ساحاتها، وعندما لم تجد شيئا، عد إلى مكانتك وانبش في الذاكرة فلعلك تجد فيها شيئا، من الحاضر أو الماضي. "[1]

فهو يشبه نفسه بديوجين الكلبي، ذلك الفيلسوف الإغريقي الذي ازدرى تقاليد المجتمع والغنى، مؤمنا بأن سعادة الإنسان لا يمكن أن تكون مادية، متجولا في وضح النهار وهو يحمل مصباحا مضيئا يبحث من خلاله عن الرجل المثقف، ومن ثم بحثنا عن الحكمة التي ينشدها كل مثقف عربي.

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص 68 .

3.التناص مع نيرون*:

تعد شخصية نيرون من الشخصيات التي يتكئ عليها الروائي، فقد ورد ذكره في الرواية صفحة ثمانية وستين :" فأعلم إنني سأفعل بهذه المدينة ما فعله نيرون بمدينته، ثم أقف في إحدى ساحتها وأتفرج عليه، وعليكم، وعلى نفسي "[1]

فالروائي يتناص مع هذه الشخصية، وذلك باستثماره لقصته المشهورة في حرق مدينته، فنجد في الرواية أن حامد المنسي في صراعه الدائم مع النفس يهدد أنه إذ لم يجد شيئا في المدينة سيحرقها بما فيها .

فاستحضاره لهذه الشخصية شخصية نيرون مذكرا بأشهر جرائمه على الإطلاق وهي حرق روما وجلوسه بعد ذلك في برج مرتفع يتسلى بمنظر الحريق، ويغني أشعار هوميروس التي يصف فيها حريق طروادة .

كان من اجل الهروب من واقعه وتهديده بحرق مدينته وهو تناص جزئي .

4.التناص مع ماسينيسا:

ولا نزال نساير الروائي في تناصه مع الشخصيات التاريخية عبر روايته، فبعد أن هدد بحرق مدينته كما فعل نيرون نجده يمدح شخصية ماسينيسا قائلا :"من هناك، من هنا، من أعالي هذه الجبال، وهذه الروابي الجميلة، كان الملك ماسينيسا، وهو يصطاف، يطل على البحر بوجهه الصبوح، وقامته الفارهة، مثلما أفعل أنا الآن، كان يتمتع بالجمال الذي هو جزء منه،ويتنفس ملء صدره منتشيا، ومعتزا بما حققه لهذا الوطن الجميل "[2]

---

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص68.

* نيرون :أو الإمبراطور نيرو كان خامس وأخر إمبراطور للإمبراطورية الرومانية من سلالة الليكودية وصل إلى العرش لأنه كان ابن كولود يوس، من أشهر جرائمه حرق روما كان ذلك سنة 64 م حيث ، راوده خياله في أن يعيد بناء روما، و بدأت النيران وانتشرت بشدة لمدة أسبوع في أنحاء روما والتهمت النيران عشرة أحياء من جملة أنحاء المدينة الأربعة عشر، وبينما كانت النيران تتصاعد وأحياء تحترق وفي وسط صراخ الضحايا كان نيرون جالسا في برج مرتفع يتسلى بمنظر الحريق، كانت نهايته أنه قام بقتل نفسه، ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص82.

فاستحضاره لشخصية ماسينيسا كان من أجل رسم صورة بطولية لهذه الشخصية المليئة بعناصر البطولة والشجاعة والحنكة .

فمسينيسا هو من أشهر ملوك البربر الجزائريين البارزين، ومن أعظم زعمائهم على الإطلاق، فقد نشأ هذا البطل محبا لوطنه وغيورا عليه مدافعا عنه بكل قوته، وحارب ضد خصم ولده الملك صفاقس، وعمره لم يتجاوز 17 سنة، لذلك تألق نجمه في السماء وأصبح من بين أبطال تاريخ الجزائر استطاع إنشاء أسطول ضخم وجيش منظم بفضل حنكته، وبداهته.[1] كانوا شهودا على زمن الهزيمة والانكسار وهو زمن الترك.

5.التناص مع الأمير عبد القادر

لقد أتاحت الرواية المجال لاستيعاب شخصيات من التاريخ، باستحضارها واستدعائها على سبيل التناص، فنلاحظ من تجربة الروائية أن هذه الشخصيات التي تناص معها الأزهر عطية أيضا شخصية الأمير عبد القادر ويظهر في الرواية من خلال قوله :" يأتيك عبد القادر، هذا حصانة قد شاخ وكبا، وهذا سيفه قد صدا ونبا ".[2]

يتراءى لنا من المقطع السابق إحالة الأزهر عطية إلى سيرة البطل الأمير عبد القادر، حيث استطاع أن يضمن مقطعه الروائي بكلمات مفتاحية تحيلنا إلى مكانة هذا البطل العالم المجاهد لما كان له من دور كبير في تأسيس دولة إسلامية قوية، ونظم جيشا وطنيا ، حيث وقف في وجه أكبر دولة برية في العالم في ذلك الزمن موقفا ندا .

[1] ينظر عبد الرحمان بن محمد الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، برج الكيفان، الجزائر، ط 2010، ص151.

[2] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص133.

فالروائي يتكئ على هذه الشخصية ليصور الواقع الحالي الذي يعيشه ولعله أيضا أراد أن يثبت من خلال ذلك أن شخصه مثل شخصية هذا البطل لا وجود لها في زمننا هذا.

والأزهر عطية استدعى جانبا إيجابيا من جوانب الأمير عبد القادر وهو تناص جزئي.

6.التناص مع المهاتما غاندي :*

يتابع الروائي تناصه مع الشخصيات التاريخية وذلك لخدمة السياق العام لتجربته التي يعيشها فهو يعاني الغربة النفسية غير أنه لا يريد العيش في ضوضاء المدينة وصخبها، فهو يفضل دائما الهروب إلى ذكرياته حتى ولو كانت مليئة بالهموم والأحزان وهنا نجده يذكر شخصية المهاتما غاندي يقول:"ولكنني لم أستطيع فأين أنت يا شبيهة المهاتما ؟ أيها الرجل الذي يتسع صدره لكل الهموم والأحزان، أنت الوحيد الذي أستطيع أن ألجأ إليك في مثل هذه الحالة اليائسة أيها الرجل الذي نبذ المجتمع، ونبذه المجتمع "[1]

فطريقة التفاعل بين الروائي والشخصية تكمن في مدى قدرة الروائي على استحضار هذه الأفكار وتحويلها وفق ما يلائم تجربته الخاصة فكان تناصا جزئيا، يسعى من خلاله الروائي لتحقيق ما يصبوا اليه وفق ما يتماشى ورؤيته الخاصة وحالته الشعورية فهو امتص جانب من حياته وهو الجانب السياسي .

وأخيرا نستنتج أن استدعاء الشخصيات التاريخية عند " لأزهر عطية " كان من أجل حقن روايته بمدلولات جديدة فالذاكرة القادرة على تصور الماضي يمكنها أن تعين المستقبل ومنه انكفاء الروائي على الماضي في روايته يمد النص بإيحاءات منبثقة من الماضي، ومتجهة نحو الحاضر، لتشده إلى المستقبل .

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص67

فاللجوء إلى استعارة هذه الشخصيات يشبع دوافعه الاجتماعية والفكرية والثقافية ،والسياسية، والنفسية، في الوقت الذي يشبع فيه الدوافع التعبيرية الإبداعية التي تكون استجابة لدوافع أخرى نابعة من علاقته بواقعه وذاته .

ثانيا التناص مع الأحداث التاريخية :

إن الروائي ينهل من التاريخ ويستغل طاقاته الحية ويوظفها في نصه الروائي ليجسد واقعه الذي يعيش فيه ويعاني همومه وآلامه وأماله، إذ أنه لا يقع أسيرا له، أو يعيد سرده، أو ينظر إليه على أنه حالة مثالية الدلالة مكتفية بذاتها، يستحق الثناء وإعادة السرد، بل يعمل الروائي الأزهر عطية على صياغته للوصول إلى دلالات جديدة محملة بجو الواقع .

فقد استعان الروائي بأحداث تاريخية متخذا منها رمزا موحيا، ووسيلة لتصوير الواقع فمن الأحداث التي استحضرها الأزهر عطية في روايته هي:

1. التناص مع خطبة طارق بن زياد* :

إن مخيلة الروائي تجاوزت به الحاضر وغاصت في عمق التاريخ العربي الإسلامي فتحول إلى مؤرخ يبحث فيعطي للوطن أبعادا بطولية مفقودة في زمنه الحاضر، لهذا رمي الأزهر عطية بخيوط إبداعه إلى خطبة طارق بن زياد ليولد أحداثا بطولية ويمزج بين الراهن والماضي ليصنع المستقبل يقول في الرواية الصفحة تسعة وتسعون ما يلي :" البحر أمامي والجبال ورائي " [1]

* طارق بن زياد قائد عسكري مسلم ولد في المغرب الأوسط وقاد الغزو الإسلامي لشبه الجزيرة الابيرية خلال الفترة الممتدة بين عامي 711 هـ –718، بأمر من موسى بن نصير اليه ينتسب جبل طارق، وهو الموضع الذي وطئه جيشه في التاريخيين الايبيري والإسلامي على حذ سواء، وتعد سيرته العسكرية من انجح السير، فاتح الأندلس، قاد أول الجيوش الإسلامية التي دخلت شبه جزيرة ايريبيا توفي 720م، ينظر جرجي زيدان، فتح الأندلس، ص93 ،9.

[1] 1 الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص99.

أليست هذه خطبة أخرى لطارق" آخر "؟ أليست منسوجة على منوال خطبة طارق بن زياد حين قال :" أيها الناس، أين المفر ؟ البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، وأعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من أيتام على مأدبة اللئام..."[1]

يواصل الروائي تفاعله مع خطة طارق بن زياد مصرحا بذلك يقول: " تذكرت طارق بن زياد بعد أن قطع المضيق، وهو يخطب في جيشه، ويأمر بحرق سفنه ويقطع بذلك عن نفسه وعن غيره خط الرجعة، ويفرض فكرة التوغل."[2]

نجد تفاعله مع قصة طارق بن زياد من أجل هذا البطل الذي صارع من أجل النصر ألم يكن البحر وراءه والعدو أمامه، وكان الموت متربصا به ولهذا اتخذ قرار لا رجعة فيه واحرق سفنه ليكون أمامه وأمام رجاله حلا وحيدا إما الكفاح أو الموت، وهذه خطبة لا تأتي من أي قائد، بل من قائد حكيم وبديه .

إذن فحامد المنسي شبه وقوفه في أعلى مرتفع المدينة وهو يتفرج على كل هذه الظواهر الطبيعية من رياح وأمطار... وغيرها، ببطل يقود جيشا بأكمله، فلم يجد أمامه إلا شخصية طارق بن زياد الفذة ليشبه نفسه بها.

2.التناص مع معركة صفين :

يحاول الأزهر عطية أن يقيم علاقة وطيدة مع الحدث التاريخي، بما يتناسب وموقفه الروائي، وللتعبير عما يجول في خاطره من رؤى، وغربة نفسية يعاني منها فهو يحاول

[1] جرجي زيدان، فتح الأندلس، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د ط)، (د.ت)، ص160/ 161.

[2] الأزهر عطية، إعترافات حامد المنسي، ص99.

فنجده وظف أيضا معركة صفين وذلك لخدمة الخطاب الروائي يقول: " كان أولئك الأساتذة يجلسون في صفين متقابلين، نظرت إليهما فتذكرت معركة صفين إلى يميني وعن يميني وامتد الثاني إلى شمالي، وعن شمالي..."[1]

فاستحضاره لهذه المعركة التي وقعت بين جيش علي بن أبي طالب وجيش معاوية بن أي سفيان، كان من أجل توضيح الصورة للمتلقي أو القارئ وهو ما يدخل ضمن دائرة تماثل الوضعية .

3.التناص مع زمن الترك :

إن الأزهر عطية يمتص في روايته كل ما يخدم تجربته الروائية لذلك نراه يستحضر أحداثا أخرى، ومنها زمن الترك وما خلفه في النفسية الجزائرية من ألم وقهر، وذلك " ظاهر في قوله :" آه ما أقسى الترك ستقول: من هنا مروا، وسيقول الذين سيجيئون من بعدنا : من هنا مروا "[2]

ونلاحظ هنا أن لفظة " آه " تحمل دلالات ومعاني من الألم والقهر والاستبداد، الكافية لأن يفهم المتلقي مدى العذاب والمعاناة ، التي يعاني منها الجزائري خلال فترة حكم الأتراك.

أما في قوله :" ضع خمسة على فمك، ولا تتنفس طويلا فقد تحسب عليك تنهيدة، وتدفع ثمنها "[3]

وهذه الكلمات صريحة و واضحة ومعبرة عن قمع حرية التعبير والكلام وهو مؤشر على تجبر السلطة السياسية آنذاك وهو الأمر الذي أصبح يعيشه حامد المنسي ويعاني منه

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص11،12.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص61.

كمثقف لاغي لرأيه، كما تعبرعن عجز الجزائري في مواجهة التركي خاصة عند قوله " ضع خمسة على فمك" فهي تحيل إلى قوة التركي ووقوف الجزائري عاجزا أمامه .

إذن الأزهر عطية يضعنا في روايته، أمام هذه الحقيقة المرة ويأتي ذلك على لسان الراوي . حامد المنسي . الذي يروي حكايات الاضطهاد التي رواها له آخرون من أحداث لم يقع في حضورها وهو ليس شاهدا بل هي حكايات جمعها من الذين

ومنه نستخلص أن الأزهر عطية تناص مع التاريخ من اجل إضاءة الفرق بين الوثيقة التاريخية والمقاربة الروائية للتاريخ التي استنطقت الواقع المعيش، ومن خلال البشر الذين كانوا في قلب وقائع التاريخ ليعيد كتابته مرة أخرى.

التناص الصوفي :

إن توظيف الرواية المعاصرة للنصوص الصوفية، ما هو إلا هربا من واقع مادي واجتماعي وسياسي متأزم، وبحثا عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب، والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الروائية المعاصرة وذلك لارتباطهما، حيث شكلت التجربة المعاصرة مجالا ملائما لمواقف الرفض والتضحية، كما فعلت التجربة الصوفية من قبل والتجربة الصوفية الإنسانية عامة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية، للوصول إلى جوهرالأشياء، أي إلى الحقيقة، وهوالهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الروائية، فهما تبحثان عن غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه.

وتتجلى مظاهر التصوف في الرواية في عدة نقاط أبرزها :

1- الحزن العام الذي عرفته الرواية من بدايتها إلى نهايتها .

2-الإحساس بالغربة النفسية والضياع والحاجة إلى مراجعة الذات .

3-المزج بين المحسوس والمتخيل، فالسارد حامد المنسي على لدوام يحاول الهروب من واقعه إلى عالمه المتخيل الذي يرسمه ويتمنى أن يكون عليه.

4-ارتياح الروائي لعالم الأرواح.

5-استخدامه مفردات وعبارات صوفية مثل: يتأمل البحر في توحد،فحبه للبحر عذري أو صوفي إن شئت، إنه حب البعيد للبعيد هي الألوان تناديك أو تناجيك، لم أستطع أن أجد شخصا ليس له علاقة بتصوف.

وأخيرا اعترافه بذلك يقول:" قال لي ولد علي ذات مرة إن هذه المرأة أكثر واقعية منك، أنت رجل متصوف، دعك من هذا وتب إلى رشدك، أو سيؤول بك هذا إلى الجنون أو الشقاء "[1].

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص141.

ويتجلى البعد الصوفي عند حامد المنسي في لجوئه إلى استحضار بعض الرموز الصوفية للتعبير عن تجربته الذاتية وذلك كما سنبينه في ما يلي :

أولا : التناص مع الشخصيات الصوفية :

لقد استحضرا لروائي بعض الشخصيات الصوفية، ليعبر من خلالها عن بعض جوانب تجربته هو، أولعل الروائي وجد في محنة هذه الشخصيات الصوفية ما لم يجده في غيرها، وذلك من خلال معاناتهم و اضطرابهم ومكابدتهم، وبحثهم الدائم عن الحقيقة، وتأملهم واغترابهم ووحدتهم، وانتظارهم للحظة الإلهام أو الكشف، فقد وجد في كل هذا شيئا من محنته هو، في معاناته، ومكابدته واغترابه وتأمله ...، في هذا الواقع .

بهذا أدرك الأزهر عطية عمق الصلة التي تربط تجربته الروائية الخاصة بالتجربة الصوفية، مما دعاه إلى استدعاء، بعض الشخصيات منها داود الطائي، والفضيل بن عياض، والحلاج وغيرهم يقول الأزهر عطية في روايته :" كنت أفكر في التاريخ، وفي أستاذ التاريخ في الواقعية، وفي المثالية فكرت أيضا في التصوف، واستعرضت شريطا لأهم المتصوفة، داود الطائي، الفضيل بن عياض، رابعة العدوية، الحسين بن منصور الحلاج، أبو حيان التوحيدي، شهاب السهر وردي، ابن عربي، النابلسي، ذو النون المصري، ابن الفارض، عبد الكريم الجيلاني وغيرهم من رجال التصوف ولما انتهى الشريط بحثت عن ولد علي، ليفهمني لا واقعية هؤلاء الناس في زمانهم ..."[1]

ونذكر أهم الشخصيات المتصوفة التي تفاعل معها الروائي هي :

1. التناص مع الحلاج :

يستدعي الروائي تجربة واحدا من أبرز الشخصيات الصوفية المعروفة في تاريخ التصوف العربي الإسلامي، وهي شخصية الحلاج، ومما يستدعي انتباهنا أن استدعاء هذه الشخصية

[1] الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، ص142.143.

كان استدعاء عاما غير مخصوص بجانب محدد من حياتها، بالعودة إلى أحداث الرواية يمكننا أن نجد تقاطعا بينها وبين جانب محدد من شخصية الحلاج، ولعل السارد (حامد المنسي) قد وجد في تلك الشخصية الثائرة شيئا من نفسه هو، فكلاهما الحلاج وحامد المنسي ثائران، الحلاج ثائر في وجه السلطة التي اتهمته بالزندقة، وحامد المنسي كمثقف ثائر في وجه السلطة الدينية والسلطة السياسية لما مارسته من قمع واضطهاد ضد المثقف فحامد المنسي صور تجربة الحلاج الصوفية من خلال معاناته هو في البحث عن عالم مثالي، وانتظاره لحظة الإشراق أو التجلي.

ومنه فكلاهما (الحلاج وحامد المنسي) عانى آلم الغربة النفسية والمطاردة وكلاهما وقف مدافعا عن حرية الكلمة و قداستها .

2. التناص مع السهر ودي :

يستلهم الأزهر عطية تجربة الصوفي الإشراقي السهرودي، استدعاء عالما غير مخصوص في جانب محدد من حياته، وبالعودة إلى أحداث الرواية يمكننا أن نجد تقاطعا بينهما وبين جانب محدد من شخصية السهروردي.

فالروائي يحاول تقديم مشاهد من حياته الحافلة بالمعاناة، معاناة البحث الدائم عن الحقيقة، وانتظار الكشف الإلهي، ولعل الروائي أراد، من خلال حديثه عن السهر وردي، تقديم مشهد من مشاهد معاناته هو، في تخطي هذا العالم الضيق، وحامد المنسي يبحث عن الخلاص من هذا العالم، الذي تنتهك فيه الحريات، وتصفد فيه العقول والأفكار، وتصادر فيه كلمة الحق .

وخير دليل على ذلك: القمع والظلم اللذان يمارسان ضد كل من يحاول التفكير.

هو تناص جزئي لأنه استدعى جانب من جوانب حياته .

3.التناص مع ابن العربي :

استطاع الأزهر عطية أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالاتها، وأن يستخلص السمات الدالة والفعالة في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيدا في روايته .

حيث يستدعي انتباهنا أن استدعاه لشخصية ابن العربي كان استدعاء عاما غير مخصوص، يحاول من خلاله إعطاء صورة لحالات القلق، والوجد، والهيام التي يمر بها ابن عربي ومن بعده حامد المنسي، غير أن ما يريد الأزهر عطية أن يعبر عنه، من خلال استحضار تجربة ابن عربي الصوفي، يكمن في طموحه، بل إنشاده عالما آخر مغايرا تماما لهذا العالم الفاسد، وهو يريد عالما يصبح فيه الإنسان قادرا على التعبير بحرية، عالما يشعر فيه الإنسان بذاته، بإنسانيته .

ونلحظ أن (حامد المنسي) سرعان ما ينكفئ لأنه يدرك أن حلمه بذلك العالم لا يلبث أن يذهب أدراج الرياح، وسرعان ما تذوب أحلامه الذهبية .

لكن حامد المنسي الذي ظل يناضل في سبيل حرية الإنسان وكرامته، لا يفقد الأمل، بعد كل هذا اليأس، ويبقى مصرا على متابعة الطريق الذي بدأ فيه، حتى تتحقق أماله في انتصار الإنسان.

4.التناص مع عبد الكريم الجيلاني*:

إن تفاعل الروائي مع تجربة الشخصيات الصوفية واستدعائهم في روايته، كان من أجل تحميل هذه التجربة بعض جوانب تجربته الروائية الخاصة، كما أن تصوف الراوي (حامد المنسي) كان انعكاسا لاستمرارية الغربة والنفي، وانكفاء الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم الضياء، الذي تتحقق فهي كرامة الإنسان وحريته وتسود فيه العدالة، وقد استطاع الأزهر عطية من خلال استدعاء شخصية الصوفي عبد الكريم الجيلاني، الذي يتسم بالعقلانية الشديدة والإحكام في التركيب الصوفي أن يتحرر من ربقه الجسد، ليصل إلى عالم مطلق أكثر روحانية .

وأن يتحرر من قيد الذات ليصل همه بهموم الآخرين .

ومن خلال تفاعل الروائي مع هذه الشخصيات يلحظ المتلقي أن التجربة الصوفية القديمة تقاطعت مع التجربة الإبداعية للأزهر عطية في جوانب مخصوصة من سيرتها العامة.

وأكسبت النص اللاحق معاني ودلالات جديدة تتفق وطبيعة التجربة الخاصة البطل حامد المنسي خاصة في قوله :" لقد قال لي ولد علي: أنت متصوف، وحدة واقعية، لكن حدة تحب البحر وتقدسه، فيهي أيضا متصوفة، وجاري الموسيقار، الذي يذيب قلوبنا بانغامه،

* •عبد الكريم الجيلاني : (767-828هجرية) واسمه عبد الكريم بن خليفة بن احمد وكني بقطب الدين ولقب بالجيلي، صحب كبار مشاييخ الصوفية في عصره، واخذ من معارفهم وعلومهم في الدين والتصوف والفلسفة فاعتمد عليها من حين الى حين، خاصة الفلسفة اليونانية والهندية والفارسية، ولعل رحلاته الكثيرة هي التي أعنته بالمعرفة والعلوم كاقة، فتهل منها ما استطاع يميل الجيلي في أسلوبه إلى الغموض في العبارات، فهو كثيرا ما يستعمل الرموز و الإشارات في كلامه، إذ كثيرا ما يستعمل الإشارة على العبارة، والتلويح على التصريح، ويعد الجيلي من دعاة فلسفة وحدة الوجود تل ابن العربي وهو يطرح مذهب وحدة الوجود بطريقة تتسم بالعقلانية الشديدة والاحكام في التركيب الصوفي ويرى انه لا وجود في الكون بغير الله .ينظرويكيبيديا الموسوعة الحرة.

إنه يحب موسيقاه فهو متصوف وطالت بي القائمة، ولم أستطع أن أجد شخصا ليس له علاقة بالتصوف ".[1]

وواضح أن للروائي عالمه الصوفي المبتكر لا المتكرر، حيث يستدعي التجربة الصوفية في نصه الروائي لكن بمفهومه هو وما يتناسب وتجربته هو.

فالتصوف في مفهومه هو " حب الشيء وتقديسه " وإذا أخذنا بقوله بالفعل لا نجد شخصا ليس لها علاقة بالتصوف.

خاصة في لحظات التأزم وضنك الحياة المادية مما يجبروه على اللجوء إلى العالم العلوي الروحي

1.التناص الأسطوري:

إبتكر الإنسان البدائي الأسطورةمن أجل فهم وإدراك الحياة وتفسير الظواهر فيها، لذلك تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع .

و الأسطورة هي : "رواية أعمال إله أو كائن خار ق ما تقص حادثا خياليا، أو تشرح عادة أو معتقدا أو نظاما أو ظاهرة طبيعية (وبستر) وللأجناس والأمم، أو القبائل أو الأماكن أساطيرها الخاصة ".[2]

فالكاتب من خلال التعريف لم يربط الأسطورة بالجانب الخرافي فقط بل عمد إلى الجانب الواقعي لحياة الشعوب والأمم من خلال الحديث عن العادات والمعتقدات والأنظمة التي سادت تلك المجتمعات في القديم .

[1] الأزهرعطية، اعترافات حامد المنسي، 143.

[2] أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، ص10.

كما تحدث الكاتب عن الظواهر الطبيعية الحادثة و تشبها إلى الأساطير مشيرا إلى أن الأساطير تتمايز وتختلف باختلاف الشعوب والمجتمعات وكذا الأماكن و قد استهوت الأسطورة الشعراء والأدباء الغربيين والعرب المعاصرين في غضون القرن الماضي، ولذلك نجد الروائي الأزهر عطية، يوظفها كما فعل مع الشخصية الأسطورية عوج بن عناق فيقول :

النص	نوع التناص	الصفحة
"آه لو كنت عوج بن عناق لجعلت هذه المدينة تسبح في بولي سبعة أيام كاملة بنهارها وليلها ولقطعت عنها المدد من كل الجهات حتى تستجيب لأوامري وتنفذ طلباتي وتلبي كل رغباتي	تناص مع شخصية أسطورية وهي عوج بن عناق	24

وقبل أن نتكلم عن دلالة هذه العلاقة التناصية يجب أن نعرف بشخصية عوج بن عناق يقول أبو الشيخ الاصبهاني عنها "حدثنا أحمد بن محمد المصاحفي حدثنا أحمد بن البراء قال : حدثنا عبد المنعم بن إدريس، عن أبيه قال ذكر وهب، – رحمه الله تعالى – أن عوج بن عناق كانت أمه من بنات آدم –عليه السلام – وكانت من أحسنهن وأجملهن، وكان عوج ممن ولد في دار آدم –عليه السلام – وكان جبارا، خلقه الله تعالى كما يشاء أن يخلقه، ولا يوصف عضما وطولا وعمرا، فعمر ثلاثة ألاف وستمائة، وكان طوله ثمانمائة ذراع وعرضه أربعمائة ذراع، حتى أدرك زمان موسى –عليه السلام – وبني إسرائيل ".[1]

[1] أبو الشيخ الأصبهاني: العظمة، دار العظمة، الرياض، ج5، تر رضاء الله بن محمد ادريس كفوري، ص1519.

ونجد أن الروائي الأزهر عطية في روايته اعترافات حامد المنسي قد استحضر شخصية عوج بن عناق وذلك من خلال علاقة تناصية تأتي في سياق سرد للأحداث .

إذ أنه وظف هذه الشخصية الخارقة ليظهر الضعف والوهن الذي اعترى الإنسان في عصر سادت فيه الماديات المختلفة، فمن خلال سرده يظهر أنه ضعيف وغير قادر على العيش في هذه التغيرات التي طرأت على الحياة وأنه في حالة مد وجزر .

وأنه يريد أن يغير هذه الحياة إلى حياة تناسبه ليستطيع العيش فيها كما يحلو له، مثلما فعل عوج بن عناق الذي كان يستعبد الناس ويتصرف كما يحلو له وذلك لشدة قوته .

فالراوي هنا يظهر أنه ضعيف جدا في عصره، وأنه لا يستطيع أن يفعل شيء غير الحسرة مثلما كان الناس في عصر عوج بن عناق حتى أتى الفرج عندما قتله سيدنا موسى بعون الله تعالى إذ يقول الأصبهاني " وكان سبب هلاكه أنه اطلع على بني إسرائيل وهم في عسكرهم فخزرهم حتى عرف قدره، وكان عسكرهم فرسخين، فعمد إلى جبل فسلخ منه حجرا على قدر العسكر، ثم احتمله على راسه يريد أن يطبقه عليهم ، فأرسل الله عز و جل هدهدا ليريهم قدرته، فأقبل وفي منقاره حجر من السامور فجاب على قدر رأس عوج وهو لايدري، ثم ضربه بجناحه ضربة فوقع في عنقه فأخبر موسى –عليه السلام – خبره فخرج إليه ومعه العصا، فلما نظر إليه موسى – عليه السلام – وبسطته سبع أذرع وطول العصا سبع أذرع، ووثبته إلى السماء سبع أذرع فضربه بالعصا أسفل من كعبه فمكث زمانا بين ظهراني بني إسرائيل ميتا ".[1]

ونجد الروائي أيضا يوظف الإلهة عشتار التي هي روح الأنوثة، وقد ذكرت في ملحمة "جلجماش " فيقول:

[1] 1 أبو الشيخ الأصبهاني: العظمة، ص1520.

النص	نوع التناص	الصفحة
"إليها جبال سطورا الهادئة هناك كانت تنام آلهة الجمال بين أحضان البحر، ذهبت الآلهة وبقي الجمال تائها بحث عمن يحضنه ويصونه كم تعبت المسكينة وهي تزرع هناك بذور الحب ولجمال كان : اسمها عشتار "	تناص مع الآلهة عشتار التي هي مذكورة في ملحمة "جلجامش"	82

حيث أن الإلهة عشتار هي آلهة الحب والجمال في ملحمة جلجامش البابلية التي تعتبر أوديسة العراق الخالدة، حيث أن عشتار عرضت الزواج على جلجامش فيقول :" ...رفعت عشتار الجليلة عينيها ورمقت جمال جلجامش فنادته :

تعالى يا جلجامش وكن عريسي

وهبني ثمرتك أتمتع بها

كن زوجي وأكون زوجك ...." [1]

لكن البطل جلجامش يصدها بقوله :" أي خير سأناله لو تزو جتك ".[2]

وقد وظفها الراوي لان الآلهة عشتار أحبت العديد من الرجال لكنها لم ترض عنهم فتعاقبهم، فعن طريق هذا التوظيف الأسطوري يحاول الراوي أن يبرز صعوبة الوصول إلى الحب وصعوبة تحقيقه، لأن بنظره الإنسان يبحث دوما عمن يحتضنه ويصونه حتى لو كان هذا الشخص ذا مكانة راقية و ذا جاه رفيع .

[1] 1طه باقر: ملحمة "كلكامش"، ص60.

[2] المرجع نفسه: ص61.

كما حاول الراوي إبراز تجربة الجمال في عصر القبح و الرداءة من خلال حديثه عن جمال الآلهة عشتار والتي حاولت من خلاله زرع الحب في قلوب الناس ورؤية الجانب الجمالي في كل شيء وصور مدى صدقها في محاولة تحقيق ذلك من خلال جهودها وتعبها في تجسيده في وقت عمت فيه الأنانية وحب الذات بين الناس ودليل ذلك أنه بموت إلهة الجمال عشتار لم يجد الجمال حضنا يأوي بعدها .

وقد وظف الروائي أيضا الإلهة تانيت التي هي إلهة الخصوبة عند القرطاجيين حيث يقول :

النص	نوع التناص	الصفحة
لست ادري كيف سيكون حال(تانيت) في هذا الدرس؟ إنها طالبة غير عادية	تناص مع شخصية أسطورية هي الإلهة تانيت	33

تانيت إلهة " الخصوبة والسماء، وحامية " مدينة قرطاج، وهي رفيقة الاله بعل فيقول شارل اندري " وفي كثير من الأحيان لا جميعها نجد على الحجرات النذرية إلى جانب بعل حمون إلهة " مساعدة تسمى تانيت بينيبعل (أي وجه بعل)، لا تزال شخصيتها غامضة ".[1]

ويناظروها في الحضارات الأخرى أشوريت لدى الفينيقيين وعشتار لدى البابليين ، وايزيس لدى المصريين القدامى، و فينوس لدى الرومان، وأفروديت لدى الإغريق، وهي الآلهة الأكثر شهرة في قرطاج ، إذ يقال في هذا الصدد " تعتبر الآلهة " تانيت " إحدى أكثر آلهة " قرطاج شهرة "[2]، ولقد ذكرها الروائي في روايته على أنها طالبة غير عادية .

[1] شارل اندري، تاريخ إفريقيا الشمالية، تونس الجزائر، المغرب الأقصى من البدء إلى الفتح 647 م، مؤسسة تواليت الثقافية، تعر محمد مزالي، بشير سلامة، ص98.

[2] الشاذلي بورويبة، محمد طاهر: قرطاج البونيان تاريخ حضارة، مركز النشر الجامعي 1999، ص277.

بما أن تانيت هي حامية قرطاج، فإن القرطاجيين يقدسونها، ويحترمونها، و يعتبرونها الأم الحامية لهم فيقول فرانسوا ديكريه :" كانت "تعنيت " في البداية تمثل الأم مانحة الخصوبة إذ اكتشفت في منطقة الحفيرة ("قرب قسنطينة ") نصب نقرأ عليه :" إلى بعل وتعنيت وذريتهما " وهذا يفسر، دون شك، سبب الاحترام البالغ الذي كانت تتلقاه الربة تعنيت في جميع الأوساط الاجتماعية في قرطاجة ".[1]

فمن خلال هذا النص نلاحظ أن الروائي وظف الآلهة تانيت لأن القرطاجيين يقدسونها ويعتبرونها أمهم الحامية وبهذا نجد أن " الطالبة تانيت " في الرواية يقصد بها بلده الأم وهي الجزائر، لأن الجزائريين يقدسونها ويحترمونها ويعتبرونها أمهم الحامية، مثلما يعتبر القرطاجيين الإلهة تانيت .

وهذه علاقة تناصية بين الإلهة تانيت وبلده الأم الجزائر، لإن باعتباره أن الإلهة تانيت والجزائر لديهما نفس الدور تقريبا وهو حماية شعبيهما .

ولهذا التوظيف دلالة وهو أن الجزائر مهما كانت غير اعتيادية وغير قائمة بالشكل الصحيح، لكنها دوما تسعى إلى حماية شعبها وثرواته، وإلى جعله يعيش دوما في سعادة ورخاء، وأمن وسلام، لكي يحضى بالطمأنينة وراحة البال، فالأم دوما تسهر على حماية ابنها بأي طريقة أو وسيلة كانت. لهذا كل جزائري يعتبر بلده الجزائر هي أمه التي تحميه و تحضنه والتي تسهر على راحته .

كما ذكر أيضا الروائي في روايته شخصية أسطورية عربية هي شخصية السندباد التي ذكرت في الكتاب العربي الف ليلة وليلة حيث قال :

[1] فرانسوا ديكريه: قرطاجة أو إمبراطورية البحر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، تر: عزو الدين احمد غرو، ط1991،1، ص140.

كما ذكر أيضا الروائي في روايته شخصية أسطورية عربية هي شخصية السندباد التي ذكرت في الكتاب العربي ألف ليلة وليلة حيث قال:

النص	نوع التناص	الصفحة
أعجبني صمتها وتأملتها كانت ترحل في هذا العالم وكنت ارحل فيها، وكنت أحاول أن أكون مثل السندباد في رحلاتي أرى العجائب والغرائب اهزم ولا انهزم، اكشف ولا انكشف	تناص أسطوري مع شخصية أسطورية هي السندباد	98-99

من خلال هذا النص نستنتج أن الروائي الأزهر عطية معجب كثيرا برحلات " السندباد " ولهذا سنذكر ملخصا لإحدى رحلاته المشوقة التي ذكرت في كتاب "ألف ليلة وليلة ".[1]،"حيث أن " السندباد "[2] ، أبحر هو وطاقمه فراوا قبة بيضاء فابحروا نحوها ورسو

[1] ألف ليلة وليلة، قصص من التراث، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ط12012، تر أميرة علي عبد الصادق، ص51،52.

[2] "...وبعد الإبحار ببضعة أيام، رأيت أنا وطاقمي قبة ضخمة بيضاء اللون على جزيرة، فأبحرنا نحوها ورسونا بجانب الشاطئ، كانت بيضة كسرناها بالحجارة لنفتحها ونرى ما بداخلها ؟،وان فتحناها حتى أظلمت السماء، فقد حل بنا طائر ضخم فوقنا وحجبت أجنحتها الكبيرة ضوء الشمس عنا وأدركنا أنها بالتأكيد الأم لذلك أسرعنا عائدين إلى السفينة وانطلقنا في البحر لكن الأم القت صخورا عملاقة علينا، وهشمت سفينتنا، فأمسكت بلوح من خشب جيدا وقذفتني المياه إلى شاطئ جزيرة جميلة.

استكشفت الجزيرة أملا في العثور على بعض الطعام، وعندما صادفت رجلا عجوزا جالسا بجانب جدول مائي طلب منيب أن احمله واعبر به إلى الجانب الآخر فوافقت على فعل ذلك، فصعد على كتفي وثبت ساقيه حول عنقي وتمسك بي جيدا حتى كدت اختنق ولم أستطع إبعاده عني، أخبرني الرجل العجوز على حمله في أرجاء الجزيرة طوال الليل والنهار ونادرا ماكنت أستريح وفي أحد الأيام عثرنا على بعض العنب، الأمر الذي اسعد الرجل العجوز للغاية أخبرته أن بإمكاني تحويل العنب إلى شراب وابتهج لهذه الفكرة.

عندما أصبح الخليط جاهزا شربه الرجل العجوز وكأنه ماء وابتهج كثيرا وسرعان مما راح في النوم، فهربت منه بسهولة وتوجهت نحو الشاطئ، التقطتني احدى السفن المارة وأخبرت البحارة بقصتي، واندهشوا عند سماعهم لها وأخبروني أن الرجل العجوز الذي فقابلته هو " الرجل البحار العجوز "، وان أحدا لم يتمكن من الفرار منه من قبل وأبحرنا إلى جزيرة التوابل وتمكنت من شراء عدد كبير من السلع هناك وعدت إلى موطن وبعت التوابل مقابل الكثير من المال.

بجانب الشاطئ، كانت بيضة، وما أن كسروها حتى أظلمت السماء، فقد حلق طائر ضخم فوقهم وغطت أجنحته ضوء الشمس فأدركوا أنها الأم فأسرعوا إلى السفينة وانطلقوا مسرعين لكن الأم القت عليهم صخورا عملاقة وهشمت سفينتهم وقدفته المياه إلى شاطئ جزيرة جميلة.

استكشف الجزيرة، فصادف رجلا عجوزا طلب منه أن يعبر به إلى الجانب الآخر لجدول مائي، ووافق فصعد على كتفه وأخبره العجوز على حمله في ارجاء الجزيرة طوال الليل والنهار ونادرا ما كان يستريح، وفي أحد الأيام عثر على بعض العنب فأخبره السندباد أن بإمكانه تحويله إلى شراب له وابتهج العجوز.

عندما أصبح الخليط جاهزا شربه الرجل العجوز وكأنهما وسرعان ما راح في النوم، فهرب منه بسهولة وتوجه نحو الشاطئ والتقطته اخدى السفن المارة فأخبرهم بقصته فأخبروه أن الرجل هو "رجل البحار العجوز " وأن أحدا لم يتمكن من الفرار منه من قبل".

ونجد أن الروائي استحضر شخصية، السندباد لتبيان عجزه الوصول إلى حذه التي كانت تبحر في عوالم شاسعة، والتي كانت تكافح من اجل شيء جميل يعكس السندباد الذي استطاع التغلب على رجل البحار العجوز بفضل حنكته وذكائه، والذي لمي تستطع أحد قبله التغلب عليه.

فالمنسي لم يستطع التغلب على ضعفه، وجبنه، وخجله وتخلفه وكل العقبات الأخرى لنيل ما كان يطمح اليه.

وهذا يبرز لنا ضعف المنسي ووهنه للوصول إلى ما يريده بخلاف السندباد الذي رأى العجائب والغرائب في رحلاته والتي وقعت أمامه العديد من العقبات والمشكلات والمخاطر

غير انه استطاع في كل مرة أن يتغلب على تلك المصاعب وينتصر ويفوز عليها ويحصل على ما كان يهف إليه وهذا ما كان يحاول حامد أن يفعله.

فهذا إذن علاقة تناصية بين رحلة " حامد المنسي" إلى داخل عالم "حدة " الواسع الشاسع، وبين " السندباد " و " رجل البحار العجوز ".

وهذا التوظيف له دلالته وهي ضعف الإنسان البسيط في هذا الزمن في رحلاته الحياتية وانهزامه بنتيجة لأطراف اقوى منه، والتي تجعله ينسحب عن الهدف الذي كان يريد الوصول اليه فهي، تقف دائما بينه وبين هدفه.

فهو أراد أن يكون مثل السندباد؛ لكي يقهر كل القيود الظالمة ويكسرها، من اجل أن يتحرر الإنسان من قيوده، وان يتغلب على كل العوائق من أجل ألا يبقى منهزما طيلة الوقت.

الخاتمة

خاتمة

من خلال ما مر معنا نستطيع أن نوجز ما توصلنا إليه من نتائج عامة تتمثل فيما يلي:

1- أن البحث في الشعرية أصبح مجالا خصبا للناقد الأدبي؛ فالشعرية تمثل قضية لها خصوصية إضافة إلى أنها تتسم بالتداخل والتواصل مع العلوم الأدبية والفنية، ومن ثم تصبح وظيفتها توجيه الناقد والمبدع -على حد سواء- إلى قوانين العمل الأدبي، وتوجيه كل أديب إلى شعرية خاصة به.

2- أنه لا يوجد مفهوم جامع مانع للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من كثرة التعريفات التي عرضناها، وإلا أن الأكيد في هذه المسألة ارتباطها منذ أرسطو بالبحث عن نموذج للإبداع الكامل، وكان للتنظيرات التي قدمها مجموعة من النقاد دورا كبيرا في إبراز الحمولة المعرفية للمصطلح، وأصبح موضوع هذا العلم هو الأدبية.

3-ظل التصور العام للمصطلح لدى الباحثين العرب المعاصرين، لصيق المفهوم الغربي، فما يقوله أدونيس في " الشعرية العربية " لا يختلف عما قاله كمال أبو ديب" في الشعرية "، من حيث ارتباطهما بما يقوله المنظرون الغرب وما يقرونه، وأقصى ما نجده هو استبدال مصطلح غربي بآخر عربي، وهذا لا يعني انعدام مفهوم الشعرية أو ما يقاربه في تراثنا القديم على مر العصور، بل تميز النقد العربي القديم بالبراعة في التنظير لهذا المفهوم.

4- إن التناص أصبح بمثابة الهواء للمبدع، فلا يستطيع الإفلات منه، إذ أن أي نص يخضع لخلفية معرفية سابقة، وثقافة معينة، يكون للمتلقي دور في إبرازها، وفهمها، وتأويلها وعليه لا يمكننا الحديث عن كتابه من فراغ.

5- وقد تبين من هذا البحث أن النظرية التناصية خلقت من رحم الدراسات البلاغية القديمة، إذ أن القول بتفاعل النصوص، وتداخلها أشار إليه النقاد العرب القدامى؛ فيما صنفوه من كتب ودراسات.

6- هذا لا يعني أننا ننفي الدور الفعال للغرب في بلورة هذا المفهوم، بل إن هذا البحث خلص إلى فضل الغرب في إثراء هذا المفهوم لا غنى عن تجاهله؛ ابتداء بما أسهمت به الاتجاهات النقدية، وكما أن من المعروف أن باختين هو الذي أسس له نظريا في كتابة وسماه الحوارية، ثم صاغته جوليا كريستيفا بشكل متطور وجديد.

7- كما كشفت الدراسة التطبيقية ثقافة الروائي الأزهر عطية المعرفية التي كانت تتسرب إلى نصه بوعي أو بدون وعي.

8- تنوعت مصادر ثقافة الروائي الأزهر عطية بين القرآن الكريم، والتاريخ، والأساطير، والمورث الصوفي، فكانت هذه النصوص متنفسا يعبر من خلالها عن رؤية للواقع والحياة.

9- وكشف البحث أن التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحة على بعضها البعض تتفاعل، وتتحاور فيما بينها.

10- وقد خلص البحث أيضا إلى أن لهذه الرواية رؤية إبداعية جديدة تدور حول محور خيالي فجر من خلاله المبدع تراكماته الشعورية والوجدانية.

وأخيرا نتمنى أن يكون البحث على بساطته قد شكل منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية، وأنه اجتهد في فك التناصات الموجودة في هذه الرواية، وفتح المجال لبداية عمل موسع آخر، وبحث أدق، واشمل؛ لقراءة الرواية الجزائرية قراءة تناصية ونختم قولنا أن الحمد لله الذي وفقنا إلى أن ننهي هذه المذكرة.

وما توفيقنا إلا بالله.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولا/ المصادر:

- الأزهر عطية: رواية اعترافات حامد المنسي،وزارة الثقافة، ط2، الجزائر،2007.

ثانيا/ المراجع:

1. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط 2، 1989 .
2. أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990.
3. ابن رشيق القيرواني: العمدة – في محاسن الشعر وآدابه– تح: محمد محي الدين، ط4، دار الجيل، بيروت، 1988.
4. أمين سلامة : الأساطير اليونانية والرومانية.(نسخة اليكترونية مصورة)،موقع،www.mediafur.com
5. أبوالشيخ الأصبهاني: العظمة،ج5، تر: رضاء الله بن محمد إدريس كفوري، دار العظمة، الرياض،(دط)، (دت).
6. إسماعيل ابن عمر، ابن كثيرالقريشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد سلامة، ج1، (دط)، (دت).
7. الشاذلي بورويبة: محمد طاهر: قرطاج البونية تاريخ حضارة، مركز النشر الجامعي، (دط)، 1999م.
8. مجهول المؤلف: ألف ليلة وليلة: قصص من التراث، تر: أميرة علي عبد الصادق، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2012.
9. بدوي طبانة: السرقات الأدبية –دراسة في ابتكارا لأعمال الأدبية وتقليدها–، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (دط)، (دت).

10. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دارتوبقال لنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط 2، 1990.

11. تزفيطان تودوروف: مخائيل باخيتن والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الفارس للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، ط2، 1996.

12. جون كوهين: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، ط4، 2000م.

13. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

14. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر:عبد الرحمان أيوب، دارالشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) / دار توبقال، بغداد، العراق، (د ط)، (د ت).

15. جورجي زيدان، فتح الأندلس، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د ط)، (د ت).

16. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، –دراسات في الأصول والمنهج والمفاهيم–، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

17. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3 ،1986.

18. حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر–دراسة في تأويل النصوص– مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،2010.

19. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال لنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

20. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي –النص والسياق–، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

21. شارل أندري: تاريخ إفريقيا الشمالية، تر: محمد مزالي، بشير سلامة، مؤسسة تواليت، تونس، الجزائر، المغرب الأقصى من البدء إلى الفتح 647 م

22. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول– دار المعارف ،ط16، (دت).

23. طه باقر: ملحمة "كلكامش".http://www.mybook4u.com

24. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6 ،2006.

25. عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

26. عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر وتوزيع، عمان، ط1، 2006 .

27. عبد الرحمان محمد الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، ج1، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 2010م.

28. فرانسوا ديكارية: قرطاجة أو إمبراطورية البحر، تح: محمد مزالي وبشيرسلامة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: ط1، 1991.

29. كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (دط)،(دت).

30. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3.

31. محمد عزام : النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

32. محمد صلاح زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر بغزة ،1426 هـ 2006، (دط).

33. محمد علي الصابوني، تفسير صفوة التفاسير،(دط)،(دت).

34. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية–دراسات في النقد العربي القديم–، دار جرير للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

35. محمد بنيس: حداثة السؤال، –بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة– ،

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

36. هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، منظورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (دط)، 1981.

ثالثا/ المعاجم:

37. ابن منظور: (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، ج26، مجلد4، دارا لمعارف، القاهرة، 1119.

38. ابن فارس: (أحمد بن زكريا بن محمد بن حبيب)، مقاييس اللغة،ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط).

39. . الفيروز أبادي: (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مركز الرسالة للدراسات والتراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط3، 2012.

40. الزمخشري: (أبي القاسم جار الله محمود)، أساس البلاغة،ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

41. عبد القادر الرازي: (زين الدين محمد بن أبي بكر مختار)، الصحاح، تح: حمزة فتح الله، مؤسسة الرسالة طبعة جديدة منقحة، 1421 هـ2001 م، بيروت، لبنان .

رابعا /الدواوين:

42. أمرؤ القيس: (بن حجر بن الحارث بن عمرو الكندي)، دار صادر، لبنان، بيروت، ط3، 1428 هـ ، 2007 م.

43. البعيث، (بن خداش بن خالد)، دار صادر بيروت، لبنان.

44. البارودي: (محمود سامي بن حسين بن عبد الله)، حق علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998.

45. حسان بن ثابت: (أبو الوليد بن المنذر الخزرجي الأنصاري)، قصيدة جودي فالجود مكرمة، بيروت.

46. طرفة بن العبد: دار صادر، المعلقة، بيروت.

47. الفرزدق: (هشام بن غالب بن صعصعة التميمي)، دار صادر، بيروت، ط1، 1427هـ 2006.

48. المتنبي: (أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان.

49. النابغة الجعدي: (أبو ليلى عبد الله بن قيس بن عدس)، دار صادر،ج: واضح الصمد، ط1، 1998.

خامسا/الأنترنت:

50. ويكيبيديا الموسوعة الحرة 2014.

51. مليكة فرحي، مفهوم التناص: المصطلح والإشكالية، مجلة الثقافية الشهرية، موقع عود الند، العدد 85، الجزائر، 2008.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتويات	الصفحة
مقدمة.....	5-2
الفصل الأول.....	30-7
تمهيد.....	7
1- مفهوم الشعرية لغة و اصطلاحا	10-8
2- مفهوم الشعر عند الغرب.....	17-11
3- مفهوم الشعرية عند العرب.....	28-18
أ. عند القدامى.....	23-18
ب.عند المحدثين.....	29-23
خلاصة.....	30
الفصل الثاني.....	57-32
تمهيد.....	32
1- مفهوم التناص لغة و اصطلاحا.....	35-33
2- مفهوم التناص عند الغرب.....	43-36
3- مفهوم التناص عند العرب.....	56-44
أ. عند القدامى.....	51-44
ب.عند المحدثين.....	56-58

4- أنواع التناص 56-57

الفصل الثالث..... 59-95

التناص مع القرآن الكريم..... 59

أولا : التناص مع القصص القرآني..... 60

ثانيا التناص مع الاسلوب القرآني 69

التناص التاريخي..... 71

أولا التناص مع الشخصيات التاريخية..... 71

ثانيا التناص مع الاحداث التاريخية..... 78

التناص الصوفي..... 82

التناص الأسطوري..... 87

خاتمة..... 97-98

قائمة المصادر و المراجع 100-104

فهرس الموضوعات..... 106-107