الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

المتعاليات النصية في رواية نسيان com لأحلام مستغانمي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين:

*- أميرة جيلاني.

*- بشرى فول.

إشراف الأستاذة :
سامية بوعلاق

السنة الجامعية: 2013/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــــــــاء

قال الله تعالى:<< العلماء ورثة الأنبياء و إن الأنبياء لم يورثوا دينارا و لا درهما و إنما ورثوا العلم فمن أخذه أخذ بحظ وافر >>

شكر و عرفان

قال الرسول الله صلى الله عليه و سلم

" لا يشكر الله من لا يشكر الناس"

لم يكن بإمكان بحثنا أن يرى النور لو لا أناس عرفوا بالخلق السامي ، و العلم الجم ، فكانوا نبعا دافقا ننهل من معينه العذب ، و لم يبخلوا علينا بمعلومة نهتدي بها أو نصح و إرشاد ، فكلمة شكر و عرفان لا تفي ما لهم من حق علينا و في مقدمتهم أستاذتنا المشرفة " سامية بوعلاق" لإحاطتها إيانا بالرعاية و التوجيه في خطوات البحث، فتم اخراجه بهذا النحو ، وكل من الأساتذة الكرام :" سليم خليل " و " الكاملة مولاي" و " زوبير بن سخري" و " سليم بوعجاجة"...

و شكرنا و امتنانا لمن رفدنا بمصدر ، قد احتجنا إليه ، منهم زميلتنا في ميدان البحث العلمي و عمال مكتبة المركز الجامعي لميلة و لكل من مد لنا يد العون

نسأل الله عز و جل أن يجزيهم عنا و عن العلم خير الجزاء ، إنه سميع مجيب.

إهـــــــــــداء

أهدي عملي المتواضع هذا إلى من يخفض له جناح الذل ، إلى من رأيت العيش ناقصا بدونه إلى الروح والدي" بوجمعة" الذي علمني أن معنى الوجود يتجسد بالعلم ، فأرحمه يا رباه و اجعله في درجات الفردوس العليا

إلى أولئك الذين ، أحيا بهم و معهم، إلى من شاركوني القلق في دجى هذا الدرب و أحسوا معي بكل لحظة إنكسار ، لابد أن يقوى أمامها الأمل إلى أمي الغالية " حورية" التي علمتني و بدفئها احتضنتني ، إلى شقيقاتي الثلاثة: " كنزة ، فاطمة الزهراء ، شبيلة"

إلى أخي الذي لا سند لي إلا هو " محمد" و إلى صهريّ هشام و سامي و إلى أهلي و صديقاتي ،" خولة ، زينة ، العطرة ، فاتن ، هاجر ، منيرة ، سلمى ، كريمة ، فيروز، إكرام ، نجاة ، مريم ، لويزة، فارس، ....

إلى الذين اعتقدوا أن الأقلام و الأوراق دمي يستفرد بها الكبار دون الصغار ، إلى صغار العائلة: " رودين،باسم،عبد الرحمن،قطر الندى "

إلى الذي تعب في كتابة هذه المذكرة " فول حمزة" و " عمار مريوت" كما لا أنسى إكسير الحياة الأستاذة الذين طوقوا عنقي باللآلئ النادرة- العلم – و غرسوه في عقلي و روحي و كياني بأكمله و إلى نجوم المستقبل الزاهرة الأجيال القادمة..

أميـــــــــرة

إهـــــــــداء

إلى صاحب القلب الكبير والدي يا صاحب الوجه النضير ، يا تاج الزمان ، يا نبع الحنان ، أنت الحبيب الغالي و أنت الأمير ..لو كان للحب وساما فأنت بالوسام جدير ، يا صاحب القلب الكبير ،أبي كيف لي أن أعيش دون بريق عينيك ، انت من تحرسني و تمسكني بيديك ، أنت كالقمر في الظلام ، أنت من يُذهب عني الآلام ،أسأل الله أن يطيل عمرك في كنف الصحة.

إلى أمي نبع الحنان ، ونور حياتي ،إلى حبيبة قلبي الغالية، بفضل دعائك وصلت إلى هنا ، أمي انت هبة من الرحمن ،اطلب من الله سبحانه و تعالى أن يطيل في عمرك و يمددك بالصحة و العافية إلى أخواتي سند ظهري في هذه الدنيا إلى " قمر الزمان، حسان، مصطفى ،جلال ، و شراف " إلى حبيبات قلبي " كنزة،و سليمة " إلى توأم روحي يسرى إلى زهو بالي ادم إلى رفيقات دربي : جوهرة ، أحلام ، صونيا، حليمة ، هدى ، عائشة، شهرة، نجية، أميرة ، إلى الذين سهروا من أجلي " حمزة و عمار" لكم مني جزيل الشكر

و إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل من بعيد و من قريب

بشـــــــرى

مقدمة:

إن النص أو الإنتاج الروائي يرتبط أساسا لتطور والتراكم المعرفي لأن مادته المجتمع، فالأعمال الروائية مشدودة إلى إيقاع الحياة والكتابات الروائية الحديثة قد تحسست نسمات الحداثة فاندمجت فيها واستعارت روح التراث الإنساني العميق وأضافت إليها إسقاطات جديدة.

فالنص الروائي ما هو إلا نتاج لنصوص كثيرة قبله أو معاصرة له، يتقاطع فيها مع كثير من التيارات إتفاقا أو إختلافا، حسب المنظور الفني أو النظرة الخاصة للفنان ومن هنا جاء إختيارنا لتقنية التناص عند جيار جنيت الذي عرفه النقد الأدبي وضمه إلى رحاب المصطلحات التي يحفل بها النقد الحديث والذي استثمر لاستيعاب الجنس الأدبي وطرح صيغة النص المتعدد والذي يتوالد في الآن عينه من نصوص سابقة عليه.

وجاء اختيارنا لرواية:« نسيان com » لأحلام مستغانمي بسبب اهتمامنا بالأدب الجزائري عامة، وتتبعنا لقراءة إنتاجها الروائي بخاصة، فكان هذا سببا إلى اختيارنا الموضوع بالإضافة إلى أسباب أخرى ذاتية وموضوعية.

والسبب الثاني: إيماننا الراسخ بأن أي عمل فني لابد أن يلقي الإهتمام من أبنائه وإلا يفنى 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 عليه أو عليه يكون بعد دراسته ونقده.

والسبب الثالث: هو الخروج عن نمطية المألوف في دراسة النصوص من خلال اهتمامنا بهذا المصطلح النقدي 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.

نسيان com من الثقافة الجزائرية .

ومن ثم كان وقوفنا على شيوع هذه الظاهرة في رواياتها بشكل ملفت يستدعي الإهتمام ويدعو الباحث إلى استجلاء صور التناص وأشكاله المختلفة، ليضع خريطة ثقافية تضم المراجع التي اهتدى إليها الروائي في هذا العالم المتصارع الأفكار المتلاطم بأمواج الحداثة.

وانبعث المنهج التكاملي الذي يقوم استثمار مناهج عدة وهي:

المنهج البنيوي لمفهوم النص الحاضر وربطه بالأعمال الفنية الأخرى وكشف التفاعلات النصية استنادا إلى الترابطات القائمة بينهما وهنا تتجلى أهمية إقتفاء أثر الكتابات الأخرى في النص الحاضر والعلائق: النصية الموجودة في داخله، وإقامة حوار معرفي معها، كما أن للمنهج التحليلي الذي يعتمد بالأساس على النص الروائي دون إهمال الجوانب الأخرى.

الجانب النفسي والسويسري لوجي...دورا في الكشف عن التناصات أو النصوص الغائبة التي قام النص الجديد بعملية تحويلها ودور المبدع في تعميق وتوسيع المضمون الدلالي هذا وقد فرضت مادة البحث وطبيعة تقسيمه إلى مقدمة وفصلين:

الفصل الأول: بعنوان مفاهيم لماهية التناص، فعرضنا في الجانب النظري لهذا المصطلح النقدي –التناص- لنضع المتلقي في الصورة وتهيئته نفسيا وعقليا لفهم طبيعة الموضوع قبل التوغل في جزئيلته، وقد اقتضت الدراسة المنهجية الإحاطة قدر المستطاع بجوانب هذا المصطلح حيث وقفت عند مفهومه في النقد العربي القديم وبأي اسم عرف، وأنه من أهم المواضيع التي شغلت النقاد العرب القدامى، بعد ذلك كانت لنا وقفة ثانية مع هذا المصطلح وذلك عند النقاد المعاصرين وأنه وفد إليه من النقد الغربي وقد تعددت دلالاته ومفاهيمه كذلك في النقد العربي والدراسات النقدية لأن أغلب التعاريف عبارة عن ترجمان أو تلاخيص لدراسات متفرقة لبعض أصحاب هذه النظرية ومن النقاد العرب نذكر: [محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين وغيرهم...] ثم تحدثنا عن التناص عند النقاد الغربيين والإشكالية التي يطرحها هذا المفهوم من حيث تعدد التعريفات والمفاهيم التي قدمت له في مصادره الأولى بسبب الإختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية التي جانب تعدد المصطلحات بسبب إتجاهات والمساهمات النقدية كالبنيوية والنفسية والشكلانية، كما وضحنا دور الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل –جوليا كريشفا- في صياغة المصطلح بشكل متطور

وجديد، حيث ظهر على يدها سنة 1965 في دراستها عن دويستوفسكي، لكن الأصول الأولى تعود إلى الناقد الروسي باختين الذي أسس له نظريا في كتابه "شعرية دويستوفسكي" وسماه الحوارية وقد التقى نقاد غربيون حول مفهوم التناص كما عرف عند كريستيفا أمثال – رولان بارت، فيليب سولرس، جيرار جينيت...

أما الفصل الثاني: خصصناه للجانب التطبيقي الذي يأتي ليدعم الجانب النظري، فحاولنا فيه لستخراج النصوص الأدبية المختلفة التي تفاعلت معها أحلام مستغانمي في تشكيل نص روايتها حيث وقفنا على تفاعلها الحميمي مع أدب كل من نزار قباني والعادات... وقد تناصت مع القرآن الكريم ومع الموروث الشعبي على تنوعه واختلاف أشكاله بين الأمثال والمعتقدات الشعبية واللغة العامية كأسلوب في التواصل يجسد عمق توحد الكاتبة بالمجتمع الجزائري.

الفصل الأول: مفاهيم لماهية التناص.

1- تعريف التناص.

1-1- لغة.

1-2- اصطلاحا.

2- التناص في النقد العربي.

2-1- التناص في النقد العربي القديم.

2-2- التناص في النقد العربي المعاصر.

3- التناص في النقد الغربي.

1- تعريف التناص :

1-1- لغة:

إن ما يدفعنا إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح الجديد في النقد الأدبي هو البحث عن جذوره اللغوية، و فهم أبعاده و ضبط دلالته ، و للمصطلح جذوره اللغوية في العربية . فالتناص عند "أبن منظور" من نصفه = النص= رفعك الشيء و نص الحديث ينص نصا = رفعه و قال عمرو بن دينار = ما رأيت رجلا انص للحديث من الزهري أي أرفع له و أسند ، و يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه ، و كذالك نصصته اليه و نصت الظبية جديها رفعته"[1] و كذالك التناص في اللغة من = نص ، نص الشيء = رفعه و أظهره ، رفع فلان النص أي استقصى مسألة عن الشيء حتى استخرج ما عنده ، و النص مصور ، و أصله أقصى الشيء الدال على نهايته , أو الرفع و الظهور . التناص ازدحام القوم"[2] أما مصدر الفعل نص هو " التناص على زنة تفاعل"[3] أي المشاركة و المفاعلة على التعدية ومنه " نصصت المتاع أي جعلت بعضه على بعض ، و منهم ينصصهم أي يستخرج رأيهم و يظهرهم و منه نص الفقهاء = نص القرأن و نص السنة ، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام "[4].

1- ابن منظور معجم لسان العرب ظبط نصه و علق حواشيه د/خالد رشيد القاضي ، دار صبح و أديسوفت ، بيروت ، لبنان ، مادة نص ج14 ط1 2006 م ، ص 154.

2- أحمد رضا معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة بيروت 1960م ص 472.

3- عبد الواحد لؤلؤة من قضايا الشعر العربي المعاصر (التناص مع الشعر العربي) محلبة الوحدة ع 83/82، 1991 ص14.

4- إبن منظور معجم لسان العرب ، ص 14.

و " النص مصدر و أصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع و الظهور و نص كل شيء = منتهاه [1] . مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق و تدافعهم في حلقة تجمعية واحدة ، و نصص المتاع جعل بعضه فوق بعض" [2] . نصصت إذا جعلت بعض على بعض ، و منها ينصهم أي يستخرج رأيهم و يظهره ، ومنه قول الفقهاء نص القرآن و نص السنة ، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام و بذالك يكون التناص في اللغة الرفع ، الإظهار و المفاعلة في الشيء مع المشاركة و الدلالة الواضحة و الاستقصاء.

و قال ابن الأعرابي النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر .و النص لتوفيق و التعيين على شيء ما ...و نَصَّصَ الرجل غريمه تَنْصيصاَ و كذالك نَاصَدَثهُ ناصة أي استقصي عليه و ناقشه و تناص القوم ازدحموا و قيل في القرأن و السنة ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام" [4] ، ثم جاء مصطلح التناص مريحا في المعاجم العربية و إن أتى فهناك بون بينه و بين المصطلح الذي اقترن بالعملية الإبداعية ، و لعل أقرب هاته المعاني إلى التناص هي ازدحام الناس يقابلها إزدحام النصوص فيما بينها في النص الواحد ، و كذا غَليان القدر بمعنى التفاعل يوازيها تفاعل النصوص .

1- أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، مؤسس الرسالة ط2 1986 مادة ن ، ص 843/3.
2- ابراهيم مصطفى و أخرون ، المعجم الوسيط ، دار العودة ، إسطنبول ، تركيا 1989 926/1.
3- ابن متطور ، لسان العرب ، تحقيق مجموعة من الأساتذة ، دار المعارف مصر 442/6.
4- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس مطبعة حكومة دبي ، الكويت ج18 ط 1979 ص 187،188.

1-2- تعريف التناص اصطلاحا :

و إذا ما انتقلنا لمفهوم التناص و نشأته في النقد العربي ، نجده مصطلحا جديد الظاهرة أدبية و نقدية قديمة ، فالمتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه و لكن تحت مسميات أخرى و بأشكال تقترب من المصطلح الحديث حيث " أوضح الدكتور محمد نبيس ذالك و بين أن الشعرية العربية القديمة قد فظنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية ، و ضرب مثلا بالمقدمة الطلبة و التي تعكس شكلا لسلطة النص و قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها و للتداخل النصي بينهما "[1]

و هذا ما أحس به شعراؤنا القدامى خاصة في مطالعهم الطلبة أنهم يُكررون موضوعات و معاني بعينها أن معجمهم الفني يكاد يكون واحدا من الوقوف و البكاء و ذكر الدمن و هذا إنما يفتح أفقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك [2]

فنقادنا القدامى قد تفطنوا لوجود مقاربة لقضية نقدنا القديمفَيَقْطِين يرى "أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة ، فهو يتعالق بها و يتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرْقا" [3] لأن الشعراء في القديم يشترطون على أن الشاعر لا يكون شاعرا فَحْلا متمكنا إلا إذا حفظ لفحول الشعراء فمن "قل حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا ،إنما يكون ناظما و ساقطا [4]

و يتنوع حضور مصطلح التناص و دلالاته في المتون النقدية العربية القديمة و الدراسات النقدية العربية المعاصرة كالتالي:

1- ايمان الشينيني ، التناص (النشأة و المفهوم) جدارية محمود درويش " نموذجا ، مجلة الأفق الإلكترونية .
2- ينظر عبد المالك مرتاض بنية الخطاب الشعري ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991 ص 175 .
3- سعيد يقطين إنفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 1983 ، ص 98 .
4- نور الدين السد ، أسلوبية و تحليل الخطاب الشعري ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر ط1 ، 1997، 118/2.

2- التناص في النقد العربي:

2-1- التناص في النقد العربي القديم:

لعل المبدع و هو يعيش حالة المخاض التي يترتب عنها مولوده الجديد لا يعرف كيف تشكلت ، فهذا الركام الفوضوي القامع في أعماق المبدع و الذي يجعله في حالة من القلق واللا استقرار و اللا وعي يعيش حالة الما بين متى وجد دافعا يُحركه أخرج هذا الزَخَم القاتل الكامن في باطنه[1] . و بذالك يُعيدُ الأشياء إلى مكانها و ينظمها وفق رؤاه ، و هو نفسه لا يعرف كيف تحقق له ذالك ، غير أنه في هذه الحالة التي عاشها لم ينطلق من الصمت بل كان في حالة تواصل مع غيره ، تواصل مع النصوص الغائبة ،وقد شكل البحث حول نقد منهجي يتناول فهذا التواصل و التداخل بين النصوص جهود كثيرة من المنظرين و النقاد و الذي مازال البحث فيه متواصلا بالرغم من ثَراءْ البحوث التي تبنت المنهج النقدي "التناص" الذي نجد فيه امتدادا في تراثنا العربي مما يضطرنا للرجوع إلى الذات البلاغي ، النقدي العربي القديم و محاولة رصد كل ما له صلة بِتَداخُل النصوص .

و مما لا شك فيه أن نقادنا القدامى قد وقفوا عند هذا المصطلح ، و لكن بمفاهيم ومصطلحات مغايرة كالسرقات الأدبية و التضمين و الاقتباس ...إلخ الأمر الذي يدفعنا لوضع الفروق الدلالية بينهما بعد الكشف عن أبعادها المفهومية كما يلي:

أ- **السرقات الأدبية :** و قد عرف أدبنا ما يعرف بالسرقات الأدبية سواء من حيث اللفظ أو المعنى و لعل هذا النمط من أنماط التداخل النصي لأن الشاعر أو الأديب غير مُتَقَوْقِعْ و إنما منفتح على ما قد قيل و يقال، فيستعير عن سابقيه، و يختلس، و يقول ابن فارس " و الشعراء أمراء الكلام،..... يقدمون و يؤخرون، يؤمنون، و يشيرون و يختلسون و يعبرون و سيتغيرون"[2].

1- وناسة ممادى ، التناص في رواية الجازية و الواريش ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، قسم اللغة العربية و أدابها جامعة باتنة ، 2003،2002 ص2.

2- ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا ، الماجي فقه اللغة و مسائلها ، و سنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق ، مكتبة المعارف بيروت ط1 ، 1993 ، ص 267.

فالشاعر العربي لم يكن ييأس عن تعالق النصوص فهو لا ينتج بمفرده و إنما بواسطة تلك الخلاقة الكامنة في أعماقه ، يستطيع إتمام ما قاله أقرانه فهو يأخذ من سابقيه فيعمل على مثالها و يعتذي بها ، و بذالك تظهر هذه النصوص في باطن المبدع و تكون الأحقية للمبدع الذي استطاع استيعاب هذا الزخم ممن سبقوه و قد أقر نقادنا لهذا التداخل و التغالق النصوصي مصطلحات منها النسخ ، المسخ ، السلخ ، السرقات ، الإغارة ، التلفيقْ .....و من النقاد من اعتبر هذه الأشكال عبارة عن سرقات تنقص و تحط ممن ضمنّها إيداعه . و أول من تم السرقة من الشعراء هو "طرفة بن عبد" حيث قال:

و لا أغير عل الأشعار أسرقها عنها غنيت و شَرُّ الناس من سرقا[1]

إذا انقسم النقاء إلى فئتين ، فئة اعتبرت السرقة مثلية و حطت من شأن الأخذ عن غيرهِ وَسْمْ بأسماء تنقص من قيمته ، قسموها سرقة و سَرْقا و إسهابا و إغارة و غصا و مسخا ...ومنهم من أعده ابتكارا و نلطف في التسمية قسماه اقتباسا و أخذا و تضمينا و استشهادا و عقدا و حلا و تلميحا [2].

و قد عددوا أنماطا ليرحال النصوص و تداخلها منها التمييز بين المباح و الغير المسموح به و مثال ذالك قول الحريري:

عل أني سأنشر عند بيعي أضاعوني و أي فتى أضاعوا

نجد أن الشطر الثاني مقتطف من بيت العرجي و أشار إلى ذالك الشاعر:

أضاعوني و أي فتى أضاعوا ليومٍ كريهة و سداد ثغر[3]

و يقول أيضا ابن الحاجب في البحتري:

و الفتي البحتري سارقا لما قال ابن أوس في المدح و التشبيب[4]

1- بدوي طبان ، السرقات الأدبية ، مكتبة نهضة مصر بالغجالة د.ط ص 33.
2- ع. نعسة ، ص 22.
3- الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت د.ط ص 431.
4- بدوى طبانة ، السرقات الأدبية ، ، ص 37.

ب- الإقتباس :

و هو الإقتباس من القرأن الكريم أو الحديث كقول ابن شينا الملك .

رحلوا فلست مُسائِلا عن دارهم   أنا بائِع نفسي على أثارهم[1]

من قوله تعالى :" **فلعلك بائع لنفسك على أثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا**[2] "

و الإقتباس هو " أن يأخذ المتكلم عبارة ما ، و يزيد عليها فتظهر أنها عن كلامه فتندرج داخله في سياق دُخولا تاما ، و يكون الإقتباس إذا يكون إيرادا على ما يرد على سبيل الحكاية ، و إلا كان استدلالا أو استشهادا[3]

و هذا المعنى أن الإقتباس يكون في المعاني عن طريق الخيال ، كأن تعجب بمعنى فتحكيه ، و تنشئ على منواله في شتى الأنواع ، و أن تأخذ هذا المعنى فتنصرف فيه بزيادة أو نقصان ، و تحاول إدماجه في عباراتك سواء كانت شعرية أو نثرية ، بطريقة محكمة .

و قد صنف الحاتمي للتعالق النصي مستويات تدخل كلها في إطار السرقات الشعرية كما سماها نقادنا القدامى ، ارتأيت أن أذكر واحد منها و هو الإهتدام و هو ما تسميه كريستيفا النفي الجزئي كقول الشاعر :

أُريدُ لأنسى ذِكراها فَكأنما   يعرف ليلى بكلِ سبيل

و قد أخذه من قول جميل مع نفي جزء واحد فقط.

أريدُ لأنسى ذِكراها فكأنما   تعرف لي ليلى كلمَرْقبِ[4]

و نجد الحاتمي محمد بن الحسن بن المطفر(388) قد أطرء في الحديث عن السرقات الأدبية و وضع لذالك أبوابا كثيرة منها الانتحال و الإنحال و الإغارة و الإحتلاب و الإصطراف و الإهتدام و من الذين أقروا كذالك الأخذ.

1- كمال الدين هيثم البحراني ، أصول البلاغة ، تحقيق عبد القادر حسين القاهرة ، د.ط 1981 ، ص 84.
2- سورة الكهف ، الآية 6.
3- ينظر أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة ، مصر ، د.ط 1974 ، ص 120/119.
4- أحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص 261 و 262 .

عن الغير قول الإمام :"لولا الكلام يعاد لنفذ[1] " كذالك أبو هلال العسكري ينتصر لذالك حين يقول " ليس لأحد من أصناف القائلين غَنِي عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصَبْ على قوالب من سبقهم[2].

ج- التضمين :

التضمين هو إشعار الشاعر لإنصاف و الأبيات من شعر غيره و إدخاله إياها في أبيات قصيدته و يأتي التضمين لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصد المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه و منها نقله إلى غير معناه كقول الشاعر :

إذا دلَّ حزْمُ على العزمِ لمِيحِلْ   غدا غداها إن لم تعِقها العوائق

ولكنه ماض على عزم يوميه   فيفعل ما يرضاه خلق و خالق[3]

فقوله : " غدا غداها إن لم تعقها العوائق" من شعر غيره ، و هذا التضمين في البديع أن يأخذ الشاعر أو التأثر بآية أو حديث أو حكمة مثلا أو سطرا أو بيتا من شعر غيره بلفظه و معناه كما في قول الشاعر :

عود لما بث صيغا له   أقرصه نجلا بيابسين

فبث و الأرض فراسي و قد   قفا نبك مصا ريني[4]

"قفا نبك" من كلام أمرئ القيس ضمنه الشاعر بينه و قد أدى وضيفة بلاغية و جمالية و شعرية في هذا السياق.

د- التأثير :

و قد تعجب بأسلوب أو بفكرة شاعر أو كاتب فتنساق حلفه و تتأثر به دون أن تدري فأي أديب يعرض مذهبه على أدباء آخرين فيتأثر به زمرة .

1- بدوي طبانة ، السرقات الأدبية، ص 35.
2- المرجع نفسه، ص 36.
3- نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دارهومة للطباعة و النشر و التوزيع ، ج2 ، الجزائر 1997، ص 118
4- المرجع نفسه، ص 115.119.

منهم و ينتج عن ذالك تشكيل مدرسة أدبية معينة و النقد هو الذي يكشف عن نوع هذا التأثر و مقداره "فالجاحظ " مثلا عندما اصطنع لنفسه أسلوبا قائما على الأطباب و الموازنة ، أخذه عنه الكثير من الأدباء قديما و حديثا ، و كذالك البحتري في قصيدته السينية التي تأثر فيها بقصيدة أخرى على البحر و القافية نفسها[1]

فالكتابة إذن : هي اعادة إنتاج و أن التناص هو قدر كل مبدع ، و معنى ذالك كما قال الشاعر العربي القديم ما أظن ما نقول إلا كلاما معادا مكرورا ، و أن الكلام الأول الذي لم يكن مكرورا هو ناطق به ادم كما يذهب إلى ذالك "رولان بارت " و يؤكد هذا الكلام ابن رشيق حيث قال " و من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في القراني بالملوك الأعزة و الأمم السابقة[2] فهو يشير إلى توضيف الوقائع التاريخية و هذا ما تنبه إليه " حاتم القرطاجي " و تكلم عنه في باب الإحالة التي قسمها إلى "إحالة تذكرة ، إحالة محاكاة ، مفاضلة إضراب ، إضافة[3] " و قد أدرك حازم هذه القضية التناص مما لاحظه من ضعف في أشعار معاصرية حين قال "فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول و لا من ذهب من مذهبهم في تأصيل مبادئ الكلام و أحكام وضعه و انتقاء مواله التي يجب نحته منها ، فخرجوا بذالك إلى مميع الشعر و دخلوا في محص التكلم من أعلى كثرة المبدعين المتقدمين في الرعيل الأول من قدمائهم [4] فكلامه اشارة إلى تحاور النصوص و أن المبدع الذي لا يستوعب إبداعات سابقيه و يطعم بها نصوصه يؤول شعره إلى الضعف و عدم حذف الصنعة .

1- ينظر: أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ص 266.269.

2- ابن رشيق أبو علي حسن ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق مفيد محمد قميحة ج7 دار الكتب العلمية بيروت ط1 1983 ، ص 271.

3- حازم القرطاجي، مناهج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي،ط2، بيروت، 1989، ص271.

4- المرجع نفسه، ص 10.

و هذا عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم نجد ينتصر للمعنى الخاص - المعنى النحوي – مخالفا بذالك معظم النقاد ، و هذا المعنى الخاص هو الذي ينفرد به الشاعر و هذا كله لا ينفصل عن مفهومه للنظم و يقر عبد القاهر الجرجاني بوجود المعنى العام و الذي يمكن تناوله في الشعر " فسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجود في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه و قد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، و إحداث الصورة في المعاني فيصنع منه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يعرب في الصفحة ....و يبدع في الصياغة[1] و يقدم لنا مثالا على ذالك .

غفلا عاميا معروفا في كل جبل و أمة ثم تنضر إليه في قول المتنبي :

يراد من القلب نسيانكم و تأبى الطباع على الناقل[2]

فنجد المبدع قد وظفه بصورة جيدة على ما كان عليه في الكلام العام ، فالميزة تعود إلى المبدع ، و كيف يوظف المعاني بطريقته الخاصة التي تجعله ينفرد و يتميز عن غيره و هذا ابن خلدون ينفرد برؤية جديدة للإنتاجية الشعرية ووجه تعلم الشعر حيث يرجع صناعة الشعر إلى الصورة الذهنية .....فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، و انما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة عليه باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، و تلك الصورة ينزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و بصير في الخيال كالقالب أو المنوال[3] فهو لا ينفي الابتكار و التجديد في حين يقول أن المبدع لا مناص له من العودة إلى الموروث الأدبي الجيد منه ثم ينهي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصُها رصا كما يفعله البناء في القالب و النساج في المنوال[4] فهو يشير إلى القدرة اللغوية أو الكفاءة اللغوية ، و يضع " ابن خلدون " شرطا لحفظ أشعار العرب حتى.

1- عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق محمد رشيد رضا ، ، دار المعرفة ، بيروت د.ط 1978، ص 324.

2- جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار الأداب ، بيروت نوفمبر ط1 1984 ، ص 87 .

3- ابن خلدون عبد الرحمن محمد ، المقدمة ، دار العودة بيروت ، د.ط ، ص 474.

4- المرجع نفسه، ص 474.

يبقى المبدع في ظل النمطية و الاجترار ، و هذا الشرط يتمثل في حفظ هذه الأشعار ثم نسيانها ، لتتهذب ملكة اللسان "[1] إن من شروطه نسيان ذالك المحفوظ لنمح رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسينا و قد تكيفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ النسيج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة " فالمبدع لا خلاص له من التناص ".

خلاصة القول أنه تعددت أسماء التناص و مدلولاته في التراث القديم تحت مسميات من القرب إلى المصطلح الأصلي ، و مختلفة بإختلاف حضور هاته الظاهرة الأسلوبية في النصوص الشعرية القديمة و مدى عمقها أو سطحيتها ، و كذالك ارتباطها بالذاكرة القافية المؤسسة لنصوص عموما.

1- عبد الرحمن محمد بن خلدون ، المقدمة ، تحقيق درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2 1986 ، ص 573.

2-2- التناص في النقد العربي المعاصر :

تناول في مصطلح التناص في النقد العربي المعاصر عدد كبير من الباحثين العرب ، و هنا سأختار عينة أساسية من هذا التناول ، لا تهدف إلى رسم تاريخ ندرج مفهوم التناص بل معرفة فكرة أساسية عن طريق التناول .

1- محمد بنّيس النص الغائب :

أصدر محمد بنّيس كتاب " ظاهرة الشعر المعاصرة في المغرب " عام 1979 و فيه فصل بعنوان " النص الغائب" . يبدأ بنيس بالاستشهاد بقول لتودوروف " من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصا من النصوص هو حضور أو غياب الإحالة على نص سابق[1] و يستشهد بنيس بمقولة كريشيفا الشهيرة " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى[2] "

و لذالك كان النص من ناحية أخرى ، إعادة كتابة و قراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة ، يمكن أن نحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار . و يقول بنيس :

"النص تشكيل لنصوص سابقة و عاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد و ليست هناك حدود بين نص و آخر[3]" و إنما يأخذ النص من نصوص أخرى و بطبيعة الحال انطلق بنيس من مفهوم كريشيفا و تودوروف كما هو واضح ،لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلحي (التناص) أو (التدخل النصي) ، ربما لم تكن قد ترجمت إلى العربية حتى عام 1979 ، لهذا لجأ بنيس إلى نحت مصطلحه الخاص (النص الغائب) معادلا لمفهوم التناص تماما .

1- عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 156.
2- المرجع نفسه، ص 6 ن.
3- بوالشعير أسماء و أخرون التناص في رواية ذاكرة الجسد ، مذكرة لنيل شهادة ليسانس ، قسم أدب عربي ، جامعة ميلة ، 2010-2011 ، ص 7.

و يشير بنيس إلى أن العلاقة الرابطة ، و الصلات الوثيقة بين النص و غيره من النصوص الأخرى السابقة عليه و المعاصرة له وعاها الشعراء و النقاد منذ القديم غير أن القراءة المحدثة النص سلكت سبيلا معايرة لما كان سائد من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة .
أما عن مستويات التناص فقد اختلف النقاد باختلاف مناهجهم انطلاقا من طبيعة النصوص، نثرية كانت أم شعرية ، فقد قسم محمد بنيس التناص انطلاقا من النص الشعري ، و ميز ثلاثة مستويات من التناص .

2- مستويات التناص عند بنيس :

أ- مستوى الإجرار :

و فيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه ، و ساد هذا النوع في عصور الإنحطاط حيث يعامل الشعراء بوعي سكوني لا قدرة له على إعتبار النص إيداعا لا نهائيا[1].

ب- مستوى الإمتصاص :

هو خطوة متقدمة من المستوى الأول ، حيث ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص الغائب و قداسته ، فيتعامل معه كحركة و تحول لا ينفيان الأصل[2] .

ج- مستوى الحوار :

و هي أرقى المستويات التعامل مع النصوص ، لا يقوم به إلا شاعر مقتدر ، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الإستلاب مهما كان نوعه و حجمه و شكله ، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار ، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص ، و إنما يغيره ....و بذالك يكون الحوار قراءة علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني[3]

1- نعيم قعر المثرد ، استرتيجية التناص في رواية رادق الحلم و الفجيعة لعز الدين جلاوجي ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، قسم أدب عربي ، جامعة ورقلة ، 2010-2011 ، ص 37.
2- المرجع نفسه، ص 38.
3- محمد ينيس ظاهرة السفر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، د.ط 1979 ، ص 253.

و يختم بنيس الحديث عن إشكاليات النص الغائب و ذالك لأن النصوص تتضارب مصادرها و تاريخ وجودها و من الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة ، و أن النص الغائب ليس وحده متجانسة في النص و هو يمر عبر عملية القراءة التي هي كتابة ثانية[1]

و نجده استبدل مصطلح التناص بمصطلح "هجرة النص" في كتابة "حداثة السؤال" حيث شطره إلى شطرين ، نص مهاجر و نص مهاجر إليه و قد وإهتدى الباحث إلى هذا المفهوم نتيجة تأمله الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح في المغرب و قد اعتبر النص شرطا أساسيا لإعادة انتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان و المكان مع تعرضه لمتغيرات دائمة و تتم هذه الفاعلية و تتوهج من خلال القراءة لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء[2] و يمكن تلخيص القانون العام لهجرة النص كما حدده بنيس فيما يلي:

1. أن يكون النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية في مكان محدد أو أمكنة محددة.
2. إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة زمنيا
3. إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الأخر[3].

ثم عمد محمد بنيس إلى استخدام مصطلح التداخل الشعبي عام 1989 في كتابه " الشعر العربي الحديث بنية و إيدالاته " و الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة ، و النص الغائب هو الذي يعتمد النصوص كتابية و قراءته مجموعة من النصوص الحاصرة ، و تعمل بشكل باطني عفوي على تحقيق هذا النص و شكل دلالاته[4].

1- عز الدين مناصرة " علم التناص المقارن ، ص 158.
2- ينظر: شراف شناف ، التناص في ديوان البرزخ و السكين لعبد الله حمادى ، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية و ادابها ، كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، جامعة قسنطينة ، 2004/2003 ، ص 18.
3- المرجع نفسه ص.ن.
4- ينظر: علال شنقوفة ، المتخيل و السلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ، منشورات الإحتلاف ، الجزائر ، ط1 ، جوان 2000 ، ص 25.

3- محمد مفتاح . إستراتيجية التناص:

فيعرف التناص في كتابه الرائد تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص الذي صدر في طبعة أولى عام 1985 و بعد أول كتاب تناول التناص بتوسيع واضح فهو يعالجه مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية و ما بعدها بإستقلالية نقدية و فهم عميق منطلقا من اللسانيات و السمياء[1] حيث يعرفه بقوله " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها منسجمة مع مناله ، ومع مقاصده محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقشة خصائصها و دلالاتها أو يهدف إلى تعقيدها (...) تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[2]

هذا يعني أن "مفتاح" يرى أن أساس إنتاج أي نص هو رؤية صاحبه للعالم فالتناص حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية و نفسانية و لغوية ...

تتناسل فيه أحداث لغوية أخرى لاحقة عليه ، فتنتج فسيفساء من النصوص و هو في ذالك يتأثر ب"جوليا كريستيفا "

كما أعتبر محمد مفتاح أن التناص بالنسبة للشعر هو "بمثابة الهواء و الماء و الزمان و المكان للإنسان ، فلا حياة له بدونها و لا عشية له خارجهما[3]"

ينفق جل النقاد و الدارسين للأدب على صعوبة تحديد الآليات للدراسات التناصية ذالك لأن البني النصية متعددة ومتنوعة ، و يقرون بأن لكل نص آلياته الخاصة ، التي يكشفها الناقل بالقراءة الجادة و الفاحصة و حتى بين من اجتهد في هذا المجال،د محمد مفتاح الذي استطاع في دراسة مثمرة قام بها من خلال قراءته التناصية لقصيدة ابن عبدون من استنتاج في آليات التناص و هي كالأتي:

1- عز الدين المناصرة ، التناص و التلاص في النقد الحديث ، مجلة الأداب قسم اللغة العربية و ادابها ، جامعة قسنطينة، ع7، 2004، ص 96.

2- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ط2 ، 1986 ، ص 121.

3- المرجع نفسه ، ص 125 .

1- آليات التمطيط :

أ- الأنا كراء (الجناس بالقلب و التصحيف)، و الباكراء (الكلمة المحور) فالقلب مثل (قول- لوق ، عسل – لسع) ، و التصحيف مثل (نخل – نحل ، الزهر – السهر) أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها متشتة طوال النص مكونة تراكما بشير إنتباه القارئ الحصيف.

ب- الشرح :

و هو أساس كل خطاب ، فالشاعر يلجأ إلى وسائل متعددة تنتهي كلها إلى هذا المفهوم فيجعل البيت الأول محورا ، ثم يبني عليه المقطوعة ،و قد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ، ثم يمططه في صيغ مختلفة .

ت- الاستعارة :

لها دور جوهري في كل خطاب و لا سيما في الشعر بما تبثه في الحمادات من حياة و تشخيص بحيث يؤدي هذا إلى احتلال التعبير الإستعاري خبرا مكانيا و زمانيا طويلا .

ث- التكرار :

و يكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ متجليا في التراكم و التباني.

ج- الشكل الدراسي :

إن جوهر القصيدة المراعي يولد توترات عديدة مما يؤدي إلى نمو القصيدة مكانيا و زمانيا

ح- أيقونة الكتابة :

إن الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة و بالتالي فإن تجاوز الكتابات المتشابهة أو المتباعدة و ارتباط المقولات النحوية ببعضها البعض أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه ، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري[1].

1- ينظر: المرجع السابق، ص 125-126-127-129.

خ- آليات الإيجاز :

و هي التي تعتمد على التركيز و الاختصار و تدعى الإحالة المحصنة " و هي تحتاج إلى شرح و توضيح ليدركها الملقي العادي ، ولذالك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح ، غير أن المقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلمة الشعر التراكمي " و حتى إذا قيست إلى بعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة لا يكاد يرى فرق كثير[1].

و تبقى هذه الاجتهادات التي أقرها محمد مفتاح من المحاولات الجادة التي قام بها الباحثون في مضمار الدراسات التناصية.

إن هذه الآليات ذات مفهوم متحرك و متطور النصوص و كثافة التجربة اللغوية و التقنية فيها ، إذ تتسم بالنهائية و عدم الثبات ، و النص الأدبي في تنوعه هو كفيل بإفراز هذه الآليات ، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في أصل نشأته و سيرورته و إجرائه يرجع إلى مقولتين ،

أولهما:

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

و ثانيهما :

بث قيم جديدة بتأويل جديد ، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة و دس الغرابة في الألفة[2]

1- ينظر: المرجع السابق، ص 129.

2- ينظر: محمد مفتاح ، التلقي و التأويل " مقارنة نفسية" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص 218.

و يختم محمد مفتاح كتابه بخلاصة أن التناص هو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين ، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي و إما يكون واجبا بوجه المتلقي نحو مظانه ، كما إنه محكوم بالتطور التاريخي فهو و سيلة تواصل لا يمكن أن يحصل من خطب لغوي بدونه[1]

4- سعيد يقطين :

قد وضف " السعيد يقطين" مصطلح التفاعل النصي بدلا من التناص موضحا خلفية ذالك الإستعمال في قوله " اننا نستعمل الترادف النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية " كما استعمل " ميرارجينيت " بالأخص التفاعل النصي لأن التناص في تحديدنا الذي تنطلق فيه من " جنيت " ليس واحدا من التفاعل النصي ، و رغم أنه يميل إلى المتعاليات النصية فإن معنى " التعالي " قد يوحي ببعض الدلالات التي لا تتضمنها بمعنى التفاعل النصي الذي يراه أحمق في حمل المعنى المراد و الإيحاء به بشكل سوِّ و سليم[2]

و قد ميز سعيد يقطين" في تنبيه التفاعل النصي بين ثلاثة أنواع :

3– أنواع التناص :

أ- المناصة :

إن المناصة في عملية التفاعل ذاتها ، و طرفاها الرئيسيان هما النص و المناص و تتحد العلاقة بينهما من خلال المناص كبنية نصية مستقلة و متكاملة بذاتها ، و هي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد يربط بينهما نقطة التغيير ، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور كأن ينتهي بنية النص الأصل بنقطة و يكون الرجوع إلى السطر ، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولي ، إلا من خلال البحث و التأمل[3]

1- عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 161

2- سعيد يقطين إنفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 م ، ص 92-93.

3- المصدر نفسه ، ص 111.

ت- التناص :

إذا كان المناص يأتي ليجاوز النص ، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص ، بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيين التناص أحيانا ، إذا غاب عنه تحديد المتناص كبنية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل أنه بمثابة صيغة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يتكلم فيه الراوي بصوته و هو يتحدث من صوت آخر[1]

ث- المتناصية :

تشبه " النتناصية" كعلاقة بين النص و الميتا نص من حيث طبيعتها التركيبية و البنيوية المناصة ، إلا أن التفاعل يختلف بينهما داليا ، في الميتا نصية نجد أن التفاعل يقوم على أساس النقد أي أن " الميتا نص " بأنه يكون متنوعا (سرديا ، شعريا ....) فكذالك الميتانص قد يكون أدبيا أو إيديولوجيا ، أو تاريخيا ....أو ما شابه ، إلا أن العلاقة التي يقيمها دائما مع النص هي علاقة نقدية[2]

5- **كاظم جهاد** :

للعراقي كاظم جهاد كتاب بعنوان "أدونيس منتحلا. دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص" في الفصل الأول من الكتاب و هو بعنوان " ما هو التناص " أحكام السرقة لدى العرب أكد الباحث بأن العرب درسوا التناص) السرقة ، الإغارة ، السطو ، تلفيق المعنى ، السلخ .....) و التضمين ....إلخ .

1- ينظر: المرجع السابق، ص 115.
2- المرجع نفسه، ص، 118.

و هو يشير إلى الكتب التراثية الوساطة للقاضي الجرجاني و الصبح المنبي للشيخ يوسف البديعي .... و يستشهد ببعض أشكال التناص التي أوردها هؤلاء . و في الفصل الثاني يتناول التناص في الأدب العربي ، و هو يعرض لحالة الشاعر الفرنسي لوتريامون ، قائلا " لعل أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة و المحوّلة ، بحيث لا تعود تمثل سرقة ، كما مارسها لوتريامون في –أناشيد مالدرور- و أشعار ، هي هذه الدراسة التي قدمها موريس بالنشو عام 1963 في كتابه " لوتريامون وساد" ثم يفصل الباحث بعض المنافسات التي صاغها بالنشو[1]

أما القسم الثاني من الكتاب ، فهو يعرض لأدونيس ...منتحلا ، و هو يمهد بفصل أول بعنوان " انتحال الشعراء " حيث يقول كاظم جهاد " يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناص الحقيقي إشعار القارئ بطريقة أو بأخرى ، بأننا نتاصص كتابا أخر فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله ، أو تذويب نصٍّ الأخر و محوه و إعادة خلقه بالكامل ، بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام للنص بين مصادر أخرى تكثر أو تقل[2]

أما القسم الثالث من الكتاب فيناقش الباحث (أدونيس مترجما ليونفوا) أما في القسم الرابع من الكتاب فيقرأ الباحث (التفكك الذاتي للأثر الشعري)

6- نهلة فيصل : الأحمدة التفاعل النصي:

أصدرت كتاب بعنوان "أفاق التناصية – المفهوم و المنظور " و هو عبارة عن مجموعة من الدراسات المترجمة من الفرنسية لعدد أبرز من ممثلي الحقبة النبوية و ما بعدها (مارك أنجيو ، جيرارجينيت ، روجيه فايول .....) كما سبق أن نشرت دراسات عن التناص في مجلات عربية معرفة مثل (العرب و الفكر العالمي " بيروت " مجلة فصول " القاهرة ") .

1- كاظم جهاد ، أودنيس منتحلا ، دراسة في الإستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص ، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991 ، ص 27.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الفكر العربي المعاصر كل ذالك استفادت منه الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد ، فأصدرت كتاب بعنوان " الفاعل النصي " إن أهم ما في الكتاب الفصل الرابع بعنوان " التناص النصي ، الجهاز المفهوماتي ، الدستور ، الأقسام ، العلاقات ، و الأليات "[1] كما عرفت التفاعل النصي بقولها " هو ضبط شعرية النص عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى[2]

من الواضح أن الطرح الذي قدمه النقاد العرب القدامى و المعاصرين يعدّ شاملا و مفصلا للظاهرة ، لكن لم يخرج عن الإطار الذي سطره " جيرارنيت " و فصل في الدراسات التي سنتطرق إليها من خلال دراسة التناص في النقد الغربي.

1- نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي ، النظرية و المنهج، سلسلة كتاب الرياض ، السعودية ، العدد 104، يوليو 2002، ص 265.

2- المرجع نفسه، ، ص 297.

3- التناص في النقد الغربي:

إذا ما تتبعنا نشأة التناص و بدايات ظهوره كمصطلح نقدي ، نجد إجماع نقدي ، علمي على أن " جوليا كريستيفا *" البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية هي أول من وضع مصطلح التناص 1966 ، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين** الروسي لكن بعض النقاد يترجم المصطلح إلى التناصية و هم يصفون التناص في مقابل كلمة intertexte الفرنسية و ما يشابهها بالأنجليزية ، معتمدين على تطور المعنى لاحقا ، نحو معنى التفاعلية أما الأشكال الأخرى للتناص فهي تتجاوز التفاعلية نحو التلاص ، أي أعلى درجة التلاص ، في التقليد و النقل و الإخفاء[1] و سواء كان التناص تفاعليا أم يصل إلى درجة التلاص ، فإن الصراع بين مصطلح التناص و مصطلح التناصية في الترجمة العربية ، يبقى صراعا شكليا ، لأن التناص له حد أعلى هو التفاعلية و له حد أدنى هو التلاص و الأشكال الأخرى البسيطة التي بدأت بها كريستيفا عندما ابتكرت مصطلح التناص ، وقد تكون الأشكال البسيطة أكثر انتشارا من الأشكال العميقة المعقدة في حصرها ، ثم إن مصطلح التناصية الذي يركز على التفاعلية قد يوحى بالإيجابي في التفاعل ، بدلا من الإيجابي و السلبي ، أي أنه يعمل قيمة تفاضلية ، فالتناص لا ينطلق من حكم القيمة على النص ، كما أن التناص جاء على وزن التفاعل و هو أكثر استعمالا و شيوعا[2]

---

*- جوليا كريستيفا ، من مواليد 24 يونيو 1941 بمدينة سيلفن البلغارية ، أدبية ، عالمة لسانيات محللة نفسية ألفت كتابها seneiotiké في عام 1969 ،أنتجت كمية هائلة من الأعمال مع رولان بارث و تودوروف .

**- ميخائيل باختين ، فيلسوف و لغوي و منظر أدبي روسي ، ولد في مدينة أريول ، درس فقه اللغة و تخرج عام 1918 أسس " حلقة باختين النقدية" 1921 ، فأصدر مقالته الأولى " الفن و المسؤلية" عام 1919 ثم أصدر كتابه الشهير " مشكلات في شعرية دستويغيبكي " 1929.

1- عز الدين مناصرة علم التناص المقارن ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 140.

1-3 جوليا كريستيفا

ترى كريستيفا أن النص خطاب يخترق وجه العلم و الإيدولوجيا و السياسة ، و يتنطع لمواجهتها و فتحها و اعادة صهرها ، ومن حيث هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار كتابة ذالك البلور الذي هو محمل الدلالية ، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها ، ثم تقرر بأن النص انتاجية ، وهو ما يعني.

1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله ، هي علاقة إعادة توزيع[1]

2- أنه ترحال لنصوص و تداخل نصي ، ففي فضاء نص معين ، تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة ، مقتطعة من نصوص اخرى[2] مع الملفوظات التي سبق غيرها في فضائه أو التي تحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية.

و عليه فقد عمقت " جوليا كريستيفا " جهود ياختين حيث وضعت استعمالات اجرائية تطبيقية للتناص في دراستها ثورة اللغة الشعرية على أنه نقل للمعلومات سابقة و توظيفها في نص حاضر إذ أنها تعرفه بقولها " أنه النقل لتغيرات سابقة أو متزامنة ، وهو انقطاع و تحويل و هو عينة تركيبة لتنظيم نص معطى بالتغيرات النتضمن فيه أو الذي نحيل إليه (...) أو التقاطع داخل نص لتمييز قول مأخوذ من نصوص أخرى (...) إذ كل نص يتشكل من تركيبه فسيفسائية من الإستشهادات و كل نص هو امتصاص و تحويل لنصوص أخرى[3] و هذا يعني أن النص مجرد اسقاطات لنصوص غائبة ثم استحضارها في رؤية جديدة ، و بما أنها صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تمكنا من الوصول إلى القراءة الإنتاجية الصحيحة ، فحصرت مستويات في ثلاثة أنماط .

1- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات نويفال ، المحمدية ، المغرب ، 1991، ص 13-14.

2- المرجع نفسه، ، ص 21.

3- بوالشعير أسماء و أخرون ، التناص في رواية ذاكرة الجسد ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس ، قسم أدب عربي ، جامعة ميلة ، إشراف مودع عزام ، 2010-2011 ص 12.

أ- **النفي الكلي** : و فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا ، ومعنى النص المرجعي مقلوبا و تكون الإشارة إلى النصوص الغائبة تلميحة الغائبة ، كما تكون قراءة النص في هذا المستوى قراءة نوعية ، خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة ، ويشترط فيه نباهة و ذكاء القارئ الأصلية و تستدل "جوليا كريستيفا" بمثال من قول" باسكال " (و أنا أكتب خواطري ،و تنفلت مني أحيانا ، إلا أن هذا يذكرني بفهمي الذي أسهو عنه طوال الوقت ، و الشيء الذي يلقيني إياه المنسي ، ذالك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي[1]

ب- **النفي المتوازي :** حيث يضل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنح لوتاريامون للنص المرجعي معنا جديدا معاديا للإنسية و العاطفية و الرومانسية التي تطبع الأول مثل هذا المقطع " للألاوشفوكو" و إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا و الحال يصبح عند لوتريامون و إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا[2]

ت- **النفي الجزائي** : و يتناول الشاعر فيه بنية جزئية للنص الأصلي و يوظفها داخل نصه الإبداعي مع الاستغناء عن بعض الأجزاء منه مثل قول " باسكال" حيث نضيع حياتنا فقد تحدث عن ذالك ، نجده يماثل هذا القول في مقولة "لوتاريامون" نحن نضيع حياتنا ببهجة ، المهم أن لا نتحدث عن ذالك قط[3]

1- أشكال التناص :

كما وضعت أشكال للتناص و تتمثل في ثلاثة أشكال و هي :

أ- **التفاعل النصي الذاتي :** و ذالك عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في

تفاعل مع بعضها البعض ، و يتجلى ذالك أسلوبيا ، و لغويا و نوعيا.

1- ينظر: جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1991 ، ص 78.
2- نعيم قعر المثرد ، استراتيجية التناص في رواية سرداق الحلم و الفجيعة لعز الدين جلاوي ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير ، قسم أدب عربي ، جامعة ورقلة 2010-2011 ص 30.
3- المرجع نفسه، ص 30.

ب-التفاعل النصي الداخلي : حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[1]

و تكمن أهمية الخارجي في كونه يمكننا من الوقوف على مدى تطور فكرة الأديب إلى أغلب النقاد الغربيين و العرب يعترفون بأن كريستيفا في هذا السياق من المفسحين أيضا بنصية النص أن تعبر –بوصفها رد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانين الروس عن تجاوز إنغلاقية النص ليصبح إنتاجا وفق مفهومها . و مفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناص المثمرة ، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا إنتاجية و لكن ذالك لايعني أنه منتوج عمل تطلبه تقنية النص و المتصرف في الأسلوب ، لكن الساحة ذاتها يتصل فيها صاحب النص و قارئه النص يعتمل طوال الوقت و من أنّى تناولناه و لو كان مكتوبا مثبتا لا يقف عن الإحتمال و عن تعهد مدارك الإناتج[2]

3-2- تودوروف حوارية باختين :

إذا كانت كريستيفا هي مبدعة مصطلح التناص فهي اعتمدت على المبدأ الحواري عند باختين في كتابه ديستويفسكي 1929 و نلجأ إلى كتاب تودورف عن المبدأ الحواري عند باختين الذي يقول في مقدمته "إن أهم مظهر من مضاهر التلفظ ، أو على الأقل الأكثر إهمالا ، هو حواريته ، أي ذالك البعد التناصي فيه[3] و في فصل خاص بالتناص يشرح تودوروف المبدأ من زاوية التناص على النحو التالي:

1- نور الدين السد الأسلوبية ، و تحليل الخطاب ، دراهمة للطباعة و النشر و التوزيع ج2 ، د،ط ، الجزائر ص 11.
2- ينظر: نظرية النص ، بحث مترجم ، ضمن كتابات " أفاق التناصية ....المفهوم و المنظور" ص 38.
3- تسيفستيان تودوروف ، ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ترجمة ، فخري صالح ، المؤسسة ، العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، عمان 1996 ، ص (144/21).

أولا- يقول باختين : " يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الأخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنما بالتأكيد ليست متماثلة و يدخل فعلان لفظيان ، تعبيرات إثنان ، في نوع الخاص من العلاقة الدلالية ندعوها علاقة حوارية ، و العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جمع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[1]

ثانيا- ينتسب التناص إلى الخطاب ، يقول تودوروف و لا ينتسب إلى اللغة و لذا فإنه يقع الضمن مجال إختصاص علم عبر اللسانيات و لا يخص اللسانيات ، إذ ينبغي إستيعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية ، و يقول ياختين " إن هذه العلاقات الحوارية خاصة و مميزة بصورة عميقة ، و مميزة بصورة عميقة ، و لا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو الي ، إنما نمط استثنائي و خاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تغييرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتلمون ، مؤلفوا التعبيرات موضوع الكلام[2]

ثالثا- ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص يقول تودوروف لهذا فإن باختين قال " الأسلوب هو الرجل ، و لكن باستطاعتنا القول أن الأسلوب هو رجلان ، على الأقل أو بدقة أكثر ، الرجل و مجموعته الإجتماعية[3]

1- المرجع السابق ، ص (121،122).
2- المرجع نفسه، ص 122.
3- المرجع نفسه، ص 124.

3-3- رولان بارت :

نجد أن رولان بارت يعرف النص أنه متوج تماما من عدد الاقتباسات و من المراجع و من الأصداء لغات ثقافية سابقة أو معاصرة ، تتجاوز النص من جانب إلى أخر في تجسيمة واسعة إن التناصي الذي يجد نفسه فيه كل نص ، ليس إلا تناصا لنص أخر ، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص البحث عن ينابيع عمل ما أو عمّا أثر فيه ، هو إستجابة لأسطورة النسب ، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة ، عديمة السمة ، و مع ذالك فهي مقروءة من قبل ، إنها اقتباسات بلا قوسين[1]

إن التناص عند بارت مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها و لا يتم وفق طريقة مندرجة معلومة ، و لا بمحاكاة إدارية ، و إنما وفق طريقة متشعبة صورة تمنح النص الإنتاجية و ليس إعادة الإنتاج[2]

و قد ورد مصطلح التناص عند بارت لأول مرة عام 1973 يقول النص " النص المتداخل النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون فالكاتب يصنع المعنى يصنع الحياة[3]

و بهذا يمكننا القول أنه لم يضف جديدا على ما قالته كريستيفا عن التناص و ما قاله ياختين عن الحوارية غير توسيعه لمفهوم إنفتاح النص على الحياة و المجتمع و أضاف بعض الملاحظات السريعة .

1- عز الدين مناصرة علم التناص المقارن ، مرجع سبق ذكره ، ص 142.

2- رولان بارث ، لذة النص ترجمة فؤاد صفا و الحسين سيحان ، دار تويفال ، المغرب ، 1988، ص40.

3- المرجع نفسه، ص 62.

3-4- مارك أنجينو :

في دراسته مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد " يعرض مارك أنجينو لتاريخ مصطلح التناص ، فيشير إلى مصطلحات التناص" و تداخل النص و التناصية ، وغيرها و يشبهها ب بناء و بنائي و بينونة ....إلخ فيعرفه بقوله : " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى و بذالك يصبح نصّا في نص تناصا[1] و يقول مارك عن الوظائف النقدية لمصطلح التناص.

1- فكرة التناص كقابلية تناصية كريستيفا ، استخدم بالدرجة الأولى لنقد الموضوع المؤسس ، و لنقد المؤلف و العمل معا نقد الموضوع هذا ، تطلب أن نحل فكرة محدد للأدوات اللغوية محل الذاتية الرومانسية المتحللة[2]

2- فهناك مادة معرفية بيدو أنّ كل دعاة التناص توجهوا إليها ، وهي التناص، وهي النص المنظور إليه ككيان مستقل بذاته حامل لمعنى ملازم له ، و حيث يقوم كل عنصر وظيفيا بضبط العلاقة مع الكل ، و الكسر أيضا ، لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح[3]

3- المسألة الثالثة تتعلق بالدليل أو بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سيمائي أو إيديولوجي ، إنه فكرة التناص كانت ترفض كل انغلاق للنص اعتبارا لأهمية النظر إلى كل نص بماثبة عمل لنصوص سابقة عليه إن نقد الدليل ليس مكتملا

4- كلمة تناص سوف تستخدم كمصدر لنحت و ابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب الحصول على مصدرها ، إن مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية[4]

1- مارك انجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 105.

2- المرجع نفسه، ص 108.

3- المرجع نفسه، ص 110.

4- المرجع نفسه، ص 112-114.

5-3 بيرمارك دوبيازي:

يعرض بيرمارك لأبرز ممثلي التناص في الحقبة البنيوية منذ النصف الثاني من الستينات ، و منذ كتاب النضرية الجامعة عام 1968م و الذي شارك فيه عدد من المفكرين البنيوين ، لقد درست كريستيفا بقول الباحث " الرواية القروسطية لضبط ما يجب فهمه من التناصية تفاعل نصيّ يحدث داخل نص واحد و يمكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها ، باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى[1]

فالتناص وضع البنية الأدبية في المجموع الإجتماعي المعتبر كمجموع نصيّ و يضيف دوبيازي بأن كريستيفا نصل إلى خلاصة تقول بأن " الترابط النصي الذي يعتبر معنى كل واحد من عباراته بإشتراكها في بنية النص يمكن طرحه كمجموع ازدواجي بشكل مقاربة أولى لما كانت عليه الحّدة الخطابية في عصر النهضة[2]

أصبح مفهوم التناص منذ عام 1976 هو النص الذي يمتص عددا من النصوص مع بقائه ممركزا على معنى، لكن ميشيل أريقيه يقترح تعريفا علائقيا أكثر إتساعا " هو مجموع النصوص التي توجد في علاقة تناصية[3] و يقول الباحث بأن التناص و التناصية يصلان مرحلة النضج اعتبارا من 1979 في كتاب ريفاتير "انتاج النص" و مقال "الترابط النصي" في مجلة الشعرية عام 1979 و مقال " أثر التناص " في مجلة فكر 1979 ، يصبح التناص هو "إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل و أعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه[4]

وأخذ بيازي يناقش كتابات جيرارجينت.

1- عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص 150.
2- المرجع نفسه، ص.ن.
3- المرجع نفسه، ص 12-15.
4- المرجع نفسه، ص.ن.

أما الناقد الفرنسي جيرارنيت* " قد إصطلح على تسمية مجامع النص في كتابه مدخل إلى علم النص يقول " في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي ، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص[1] فالنص في رأيه نسيج من الملحقات و التطعيمات ، إنه لعبة منفتحة أو مغلقة في الوقت ذاته ، لهذا السبب فمن المحال أن نكتشف السبب الوحيد و الأولى للنص و ذالك ، أنه للنص أب واحد ، أو أصل واحد بل مجموعة من النصوص و الإنساب فتشكل على هيئة جيولوجية ، يصطف بعضها فوق بعض

من خلال فهم القوانين يتبين لنا أن نص ما هو إلا ترسيات لنصوص صادقة عليه و قد أثر جيرارنيت و بحسب تخلص ولوج عالم التعالي النصي ، و هو الجانب الذي يعينه منه ، فنجده بكونه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفيفة مع النصوص أخرى ، و ضمن التعالي النصي يدرج التناص منه المفهوم الجاري للتناص و هو الحضور العرفي بصورة كاملة أغير كاملة أو غير كاملة لنص ضمن أخر و هو ما يطلق عليه مصطلح الشاهد، و عليه فإن المتعاليات النصية عند جرارنيت.

خمسة و قد سمحت الدراسة الحديثة لنفي التصورات الواهمة بوجود نص يقوم في الفضاء المطلق يدعى الزيادة ، و يتبرأ من التأثر و الإقتباس و التأكيد في المقابل على أن النص قائم خارج ذاته ذالك أنه ليس نسيجا لغويا فريدا من نوعه بل هو نورة تنصهر في رجابها نصوص عديدة قائمة من سياقات شتى[3]

---

* جيرارجينت ناقد فرنسي من مواليد 1930، أهم النقاد الذين أثروا في الحياة الثقافية الإجتماعية ، الأدبية في العالم ، ألف كتابه الأول بعنوان "أشكال 1" 1966 "أشكال2" 1969 ثم أشكال3" 1972 و يشكل كتابه Minologiques نقطة هامة في مسيرته النقدية ، وكتاب الأطراس 1982.

1- عبد الحميد همية ، سيميو طيفا التداخل النصي ، الملتقى الوطني للسيماء و النص الأدبي ، جامعة بسكرة أفريل 2002، ص 346.
2- المرجع نفسه ص.ن.
3- مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، مجلة ضفاف الإبداع الإلكترونية، تصدرها مجموعة الشباب للإعلام "بكوالالمبور " الماليزية ، ع1، ماي 2006 ، ص 19.

و قد خاضت هذه الدراسات في قضية انفتاح النصوص بعضها على بعض تحت أسماء عديدة مثل القراءة و القروئية و التداخل النصي[1] و أهمها المقاليات النصية عند جيرارنيت في كتابه " الأطراس " و هي كالأتي :

1- **التناص l'intertextualité**: أعطى جيرارنيت لهذا النوعمن أنواع التعالي النصي المعنى الذي حدده من قبل " باختين" و " كريستيفا" و الذي ارتبط بمجموعة من التفاعلات العامة بين النصوص من خلال أليات الإستتشهاد و السرقة و ما شابه ذالك من القضايا التي اهتمت بها مباحث كريستيفا على وجه الخصوص أي بنية نصية أخرى هي الأصل و متداخلة معها إلى درجة يصعب التمييز بينها و بين النية النصية الأصلية.

2- **المناص** : **paratexte** و هي بنية نصية مستقلة لها بداية و نهاية تتعالق بالبنية النصية الأصلية بواسطة عدة علامات و مؤشرات أهمها الرجوع إلى السطر واستعمال القوسين أو الهلالين كما هو الحال في الاستشهاد المباشرة في القول واستعمال علامات الربط وغيرها و المناص حسب جينيت نوعان

- **المناص الداخلي** : و يشمل العناوين الرئيسية و الفرعية و أنظمة الفواتح والمقدمات والملاحق و الهوامش و الشروح و الحواشي أو ما يطلق عليه في النقد الحديث العتبات الداخلية أو النص المفرغ (hypertexte) و النص المدخل (hepomedia)
- **المناص الخارجي** : يشمل العناوين الخارجية المدونة على ظهر الغلاف الخارجي وتدخل ضمن هذا النوع طريقة إخراج هذا النوع طريقة إخراج العمل الأدبي كليته كشكل الغلاف و لونه و الإهداء....

1- ينظر: المرجع نفسه ص.ن.

3- المتناصية Méta textualité: و هو بنية نصية تتفاعل مع بنيات النص الأصلي كما تختص بوظيفة تعليقية تأتي من خلال أشغال التفاعل النصي ففي الوقت الذي ينتج فيه " المتناص" ذاته يكون قد أنتج نقيضه ذالك أنه يختزل العلاقة التي تربط نصا بأخر في شكل إنتقادي صامت بينهما ، و هكذا استدعى " هيقل" في كتابه " ظاهرية الفكر" بطريقة تلميحية و صامتة ابن أخ أو ابن أخت رامو ، و هي علاقة نقد متقنة ، لقد أنجزت ، بالطبع دراسات كثرة حول النص الواصف النقدي و حول تاريخ النقد كنوع أدبي[1]

4- معمارية النص (جامع النص) : Architextualité و المقصود هنا أنها علاقة خرساء تماما ، و لا تظهر في أحسن حلاتها ، إلا عبر ملحق نصي ، أو غالب الأحيان ، مثبت جزئيا كما في التسميات رواية، فصّ، قصائد ...إلخ ، التي ترافق العنوان على الغلاف[2]

5- و يقصد أيضا الإحالة على طبيعة الجنس الأدبي ، كما تتمظهر من خلال الفضاء النصي ، و قد عرفه بقوله " و أخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي النص إليها ، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحدياتها التي تعرضها لها و هي المتعلقة بالموضوع و الصيغة و الشكل و غيرها ولنصطلح على المجموع حسب ما يضمنه الموقف[3]

6- و هو النوع الأكثر غموضا و خفاء و يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماما بحث لا تتقاطع ، إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع خافي خالص ، وكون هذه العلاقة بكماء راجع ربما إلى رفضها إظهار أي وضوح ، أي على العكس ، لأنها تتجنب و تدفع كل إنتهاء ، فإن تحديد قانون أو معيار النوعية لنص ليس من شأن النص وإنما من شأن القارئ من شأن النقد و الجمهور ، فهذه العناصر وحدها و هي من يستطيع و بجدارة الطعن في القانون المزعوم للتوازي النصي.

1- بوشعير أسماء و أخرون ، ص 14.

2- عز الدين مناصرة ، علم التناص ، المقارن ، ص 148 .

3- سعيد يقطين ، الواية و التراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ،ط2، 2001 ، ص 92-93.

5- النص اللاحق :

و أقصد كل علاقة تجمع نص (ب) . الذي هو نص متفرغ، بنص سابق (أ) و هو نص أصلي ، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير ، يلقح منه كما في الاستعارة وفي التحديد السالب فإن هذا التعريف جدّ مؤقت و يمكن أن يكون من نظام أخر مثل (ب) لا تتحدث قط عن (أ) و لكنها لا يمكن ، في نفس الوقت أن توجد كما هي عليها بدون (أ) يؤدي هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية مؤقتة[1] و هذا المصطلح هو التحويل transformation ، وإذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث عنه بالضرورة إن الإنياذة و الأوليس ، هما بدون شك بدرجات متفاوتة ، وهما كما نرى بعنوانين مختلفين ، عملان ضمن الأعمال الأخرى متفرعان لنص واحد أصل و هو الأوديسية و كما نلاحظ من هذه الأمثلة فإن النص المتفرع أيسر أمر من النص الواصف الذي يعد بمثابة عمل أدبي خالص.

و يعود جيرارنيت في كتابه " مدخل لجامع النص " ، ليؤكد في مقدمته " ليس النص هو موضوع الشعرية ، بل جامع النص ، أي مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة و نذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات صيغ التعبير ، والأجناس الأدبية و هو يطبق نظريته على الأجناس الأدبية حيث يثبت بعض جوامع الأجناس[2]

و بما أن القارئ له خلفية معرفية كمتلق ، يمكن أن تكون للقراءة مستويات و الكتاب أيضا يتفاوتون في توظيفهم لظاهرة التناص في إبداعهم حسب ألمعيتهم و فطنتهم و أصالة موهبتهم ، ومن ثمة فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال برابطاته اللغوية ، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما لنصوص الأخرى فيدمجها في أصلها و يظغطها بين ثنايا الصوائت و الصامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة[3] ، و لذالك فإن النصوص الغائبة و إعادة كتابتها ، تخضع لعدة مستويات تبرز كفاءة في التعامل مع هذه النصوص .

1- بوالشعير أسماء و اخرون ، التناص في ذاكرة الجسد ، ص 18.
2- جيرارجنيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة ، عبد الرحمن أيوب ، دارتوبقال ، المغرب ، ط2، 1986، ص 149.
3- المرجع نفسه ، ص 146.

و عليه فإن الطرح النقدي الذي قدمه " جينيت " هو الأقرب إلى ضبط الظاهرة .

و كشف جماليات تجليها في النصوص الأدبية .

و يعتبر التناص من أهم هذه الأنواع الذي نحن بصدد دراسته و الوقوف على تجلياته في رواية "نسيان com " للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي* .

* أحلام مستغانمي، كاتبة و شاعرة جزائرية معاصرة، من مواليد 1953، حاصلة على شهادة ليسانس أدب عربي و دكتورافي علم الإجتماع بجامعة السربون ، و في سنة 1985 أصدرت كتاب "الجزائر المرأة و الكتابة " و لها في الرواية ثلاثيتها الشهيرة " ذاكرة الجسد " 1973 ، " فوضى و حواس " 1998 ، " عابر سرير" 2003.

الفصل الثاني: تمظهرات التناص في رواية نسيان.

1- التناص مع القران الكريم.

2- التناص مع الأعمال الأدبية.

2-1- التناص مع نزار القباني.

3- التناص مع الموروث الشعبي.

3-1- التناص مع الأغنية الشعبية.

3-2- التناص مع الأمثال الشعبية.

3-3- التناص مع العادات.

3-4- التناص مع المعتقدات الشعبية.

3-5- التناص مع اللغة العامية.

4- التناص مع الموروث الغربي.

1- التناص مع القران الكريم:

تناصت أحلام مستغانمي مع القران الكريم ، و بثت في ثنايا روايتها ، فنجدها استخدمت دعاء ، و كان مضمونه مقتبس من القران الكريم ، إن قدمت عدة أدعية للنساء المغدورات بهن ، و قد اعطت لهم حرية اختيار الدعاء الذي يناسبهن ، و قد عنونت الأدعية من أجل سهولة الإختيار ، و كان من بين هذه الأدعية دعاء المؤمنة " اللهم امسحه من قلبي كما مسحت الحزن من قلبي محمد[1] و هذا الدعاء مقتبس من الأية الكريمة قال الله تعالى " فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة .قالت يليتني مت قبل هذا و كنت نسيا منسيا[2]" الأية 22.23

اذا طلبت مريم من ربها سبحانه و تعالى انها لو لم تخلق و لم تكن في الوجود و هذا حال العاشقة التي استخدمتها أحلام التي طلبت من ربها سبحانه و تعالى أن يعطيها النسيان و يمسحه من قلبها ، كأنه لم يكن من قبل كما تناصت " أحلام مستغانمي" مع القران الكريم في سورة اخرى و قالت " انسيه كما ينسى الرجال[3]" و هذا المعنى مقتبس من الأيتين الكريمتين قال الله تعالى " و قالَ للذِي ظَنَ انهُ ناجٍ منْهُمَا اُذكُرْنِي عِنْدَ رَبِكَ فَأنْساهُ الشَيْطانُ ذِكْرَ ربِهِفلبثَ في السِجْنِ بِضْعَ سِنين[4]" الأية 41.42

و قال أيضا " أرأيتَ إذَا أوينَا إلى الصَخْرَة فَإنِي نَسَيْتُ الحُوتَ و مَا أنْسَانِيه إلا الشَيْطَانْ أنْ أذْكُرَهُ و أتخذَ سَبِيلَهُ فِي البَحْرِ عَجَبَا[5]" الأية 62.63

1- أحلام مستغانمي، نسيان com، ص 239.
2- سورة مريم.
3- المرجع نفسه، ص 5.
4- سورة يوسف.

من منا لا ينسى و الله سبحانه و تعالى جعل النسيان نعمة في بعض الأحيان ، ولولا النسيان ما دفن أخ و أخاه ، و لا زوج زوجته و لا تكدر العيش و اسودت الدنيا منا و ذهبت حلاوة الفرح التي تطمسها الأحزان ، كما يعبر النسيان على حدِّ قول الناس مرضا لا يخلو من دس الشيطان و همزه

واستخدمت مرة اخرى التناص مع القران الكريم ،ففي عبارة صلي – ففي سجود قلبك نسيانه[1]" فهي تدعو إلى الصلاة و الخشوع في السجود لأنهما وسيلتان يقربانها من الله لكي يساعدها على النسيان ، فالعبارة مقتبسة من الأية الكريمة قال الله تعالى " الذين أمنوا و تطمئن قلوبهم بذكر الله ، الا بذكر الله تطمئن القلوب [2]" الأية 27.28

فإن صليت صلاة يحضر فيها قلبك فسيغيب عن فكرك أي أحد و أي شيء عدا الله سبحانه و تعالى ، وتكونين قد تجاوزت النسيان إلى الطمأنينة و هي أعلى مراتب السعادة النفسية

1- سورة الكهف.

2- أحلام مستغانمي، نسيان ،com، ص 118.

2- 1- التناص مع نزار القباني:

عرف القارئ " أحلام مستغانمي" شاعرة شهد لها الجميع ميسم، بكل ما في هذه العبارة من معنى ، نص فيه توهج الإنفعال و اكتظاظ بملكتها الشعرية ، قبل أن يعرفها روائية ، لهذا لا عجب أن نجد " نسيانcom " نصا ادبيا شعريا الميسم ، نص فيه توهج الإنفعال و اكتظاظ الصور و تكثيف العبارة ،و انتقاء المفردة الموحية الدالة و المارجة بين الحلم و الواقع.... الخيال و الحياة .....و الدي يبدوان الكتابة عندما كتبت الرواية لم تتخل عن الشعر ، ولم تغادر عالم الجمال البتة و هذا مل جعل الرواية نابضة بروح الشعر ، فلغتها شاعرية مركزة ضد النمطية و لكن قبل أن نغوص في لغتها الشعرية علينا التطرق أولا إلى مفهوم الشعرية فما هي الشعرية يا ترى ؟

لقد استخدم ارسطو " (322-384 ق م) لفظة شعرية ، اذ وضعها عنوانا لكتابة "بيوطيقا" أو " فن الشعر" لكن مصطلح الشعرية الحديثة تحدد بفضل جهود الشكلانيين الروس ، الذين أكدوا على ضرورة العناية بأدبية الأدب و قد أدى " رومان جاكسون" " دوراهما حين حدد وظائف اللغة ، و أكد على الوضيفة الشعرية التي تهيمن على بفية الوظائف في النتاج الأدبي[1]

" إن شعرية النص هي ابرز خصائصه ، و هي التي تميز الفن الأدبي عن غيره ، و لا تكتفي الشعرية بما هو حاضر و ظاهر في النص بل نتجاوزه إلى ما هو ظمني و خفي[2] فالشعرية تتجاوز و تتعدى الأدبية التي تقول بها المدرسة الشكلية

1- سورة الرعد.

2- نزار قباني، ولد في 21 مارس 1923 بدمشق من اسرة معروفة بسمعتها و شهرتها على المستوى الثقافي و الفني و المستوى الثوري ، فجده " أبو خليل القباني " مؤسس المسرح العربي في ق 20 ، زاول دراسته بدمشق حاصل على البكالوريا من مدرسة الكلية العلمية الوطنية ، تتلمذ على يد الشاعر خليل مرمد بك الذي لعب الدور الهام في اثراء موهبة نزار الشعرية ، عمل بالسياسة أيضا له عدة دواوين منها " قالت لي سمراء " ، " قصائد" ، " طفولة نهد" ... و من كتبه ايضا " قصتي مع الشعر" توفي سنة 1998م للتوسع ينظر نزار قباني شاعر العصر ، دليلة بركان ، منشورات المكتبة العصرية ، الرويبة.

الشعرية إذا ، إذا هي جوهر الشعر و النثر و خاصيتها المميزة، بالوقت نفسه هي المعرفة الشاملة بالمبادئ العامة للشعر ، باعتبارها نموذج الأدب[1] و بذالك فإنها تستنبط من الأدب لتؤسس النصوص المقبلة أو المختلفة ، فهي تدرس الأعمال الواقعية على حد قول "تودوروف" فالشعرية تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية ، التي تحمل امكانية تناسل لا نهائي من النصوص[2]

إن الشعرية ظاهرة فنية من النصوص و هذا ما تجده في لغة "أحلام مستغانمي " و قد ارتكزت في كتاباتها لروايتها على الحزن و الذاكرة ...تتحكم في لغتها تتقنها و تتأنق في إستعمالها ، وتذهب بها إلى الحدود بعيدة من الشعرية و الأدبية ، تمارس معها الغرابة

و الإنزعاج حينا ، و الدهشة و الفرح و السرور حينا أخر...فنصها شاعري طويل و عميق و كأنه حالة نزيف لغوي ظل البطل فيه ينزف دماء لغته و ذاكرته عبر هذا الخطاب الضارب في قوته التعبيرية و تدفقاته الوجدانية و تكسراته العاطفية في تفريغه للذاكرة من مخزونها البياني و النفسي و الإيقاعي[3]

و لهذا جاءت أقرب إلى الروح القصيدة منها إلى الرواية ، ومن أجل هذا كتب على غلافها الشاعر نزار القباني حينما قال للدكتور " سهيل ادريس " رحمة الله عليه " قرأت رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي و أنا جالس على بركة السباحة في فندق سامرلاند في بيروت ، بعد أن قرأت الرواية خرجت إلي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة وشربت معي فنجان قهوة يقطر ماء...روايتها دوختني ، و أنا نادرا ما أدوخ أمام رواية

و سبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى حد التطابق فهو مجنون ، ومتوتر

و إقتحامي ، و متوحش ، و إنساني ، و شهواني ، و خارج عن القانون مثلي[4]

---

[1] ينظر: رومان جاكيسون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي و مبارك حنوز، دار توبيغال للنشر المغرب ، ط1 1988 ، ص 27 .

2- عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، ص 21.

3- ينظر: تودوروف تزفيطان : الشعرية، ترى شكري المنجوت، و رجاء بن سلامة، دار توبغال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1 1990 ، ص 10.

4- صالح مفقودة ، نصوص و اسئلة و دراسات في الأدب الجزائري دارهومة، ط1، 2002 ، ص 68.

لماذا ؟ ألأنها كسرت الطابور المعروف بسيطرة الرجل على اللغة فحولتها إلى أنثى مغرية إلى إمراءة تحترف العشق و الكتابة فكست لغتها من انوثتها و بذالك "إغراؤها السري" كما يفعل هو ، ولهذا قال " لون أحد طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الإستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر ...لما ترددت لحظة واحدة (...) هل كانت احلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري ...لقد كانت مثلي متهجمة على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها ...و جنون لا حد له[1] أولا يطابق كلامه كلامها ،حين قالت " أنا امرأة مجنونة و ازداد جنونا في حضرة الورق[2] "من هنا تكون البداية ...بداية التناص مع مملكة نزار القباني الإبداعية ...هذا اعترافه هو ، فماذا عن اعترافها هي فقالت " منذ شهد لي نزار بالجنون ما عدت اشعر بالحرج في إشهار حماقتي [3] "

سألوها يوما بمن تأثرت فقالت " قرأت لنزار قباني لكن ليس كل كتاباته[4] " و لهذا لا عجب أن نجد لغتها نزارية ،فما حدود نزاريتها مع" نسيان com " يا ترى ؟

- نزاريات أحلام مستغانمي في " نسيان com"

قد يتساءل الدارس عن العلاقة بين شاعر معروف بقصائده ، لغة و منحى شعريا و صورا و اتجاها ، ومعتقدا ، و روائية عرفت بروايتها " نسيان com" و ذاع صيتها على الأكثر من صعيد ، نقول انما نحاول من خلال هذا الطرح استجلاء نزاريتها ، أي كيف اتكأت في ضوع جملها كثيرا جماليات اللغة عنده هذا من جهة ، ومن جهة اخرى تحويل اللغة الوصفية أو المحررة النزارية إلى لغة اخرى موظفة في سبيل بناء روائي تبرز به ذات الروائية

1- عبد الله الغدامي اللغة و المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1996 ، ص 201.
2- أحلام مستغانمي ، نسيان com دار الأدب بيروت ط1 ، 2009 ، ص 59-60.
3- عبد الله الغدامي ، اللغة و المرأة ، ص62
4- أسيا موساوي ، بشير مفتي أحلام مستغانمي (لا أغفر للذين نهبوا الجزائر) ، مجلة الإختلاف دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الإختلاف ف.ع 3 ماي 2003 ، ص 30.

فلغة " نسيان com" تستمد ذخيرتها هائلة من الكلمات التي تتناغم معا في وحدة فنية عالية المستوى في مرجعها الشعوري ، حيث العنوان بكل دلالته و ايحاءاته الفنية و السيكولوجية يحيد بالجسد بكل مل تعنيه الكلمة من معاني تستجلي أبعاده إنفعالا و فاعلية و تطورات و تخيلات إنه نفسه يشير بحضور نزاري إذ ينفتح الجسد على هواماته و رغباته و أحاسيسه في مسيرة روائية تبلغ الأربعمائة صفحة ، وهي في معظمها مديح الجسد الأنثوي أو استحضار له ، أو اقتباسه لصياغة فكرة أخرى ذات مغزى اخر اجتماعي أو سياسي

أوليس هذا ما يجسده " نزار القباني " في أغلب قصائده ، إذ تشكل المرأة محورا رئيسيا تنبض به أغلب تلك القصائد

" نسيان com" تكاد تكون قصيدة طويلة جدا و لكن نثرية و في قالب روائي رغم تركيزها على هم اجتماعي ، صحيح أن فكرة التحرير من الرجال و نسيانهم ، تلوّن حركة الرواية بوضوح ، إلا أن البنيان الروائي الذي يتعالى و يتجذر عبر النسيان " كاميليا" هو اتجاه نزاري يكاد يهمشها نظر لطغيان الأوصاف و المشاهد الأبروسية[1] ، و هذا ما يؤكده قول أحلام

صمت العشق ...صمت التحدي...صمت الألم...صمت الكرامة...صمت الإهانة...صمت اللامبالاة...صمت التشفي...صمت من شفي...صمت الداء العشقي...صمت من يريد أن يبقيك مريضا به...صمت من يثق أنه وحده يملك دواءك ...صمت من يراهن على أنك أول من سيكسر الصمت...صمت من يريد كسرك...صمت عاشقين تحابا حد الإنكسار...[2]

هذه البداية لا تخفي نزارياتها حيث الولع النزاري بما هو أنثوي كون نزار يحيل المرأة بإستمرار إلى موضوعه و قضيته و في الآن ذاته يفصح عن أكثر من حالة صمتها مستعملة هنا ، حتى بصياغتها و حركية الفعل في "صمت الفسق" هي معالم فنية

1- أحلام مستغانمي ، نسيان ، com ، ص 60.
2- عبد الرزاق ربيعي ، في حوار مع أحلام مستغانمي، ص95

و لكنها ذات نسبة شاعرية حيث يمكن للغة أن تتدفق مع المستلهم الأدبي إلى ما لا نهاية في صوغ الجمل و بناء المقاطع الطويلة.

هل تسمعين أشواقي

عندما أكون صامتا ؟

إن الصمت يا سيدتي

هو أقوى أسلحتي

هل شعرت بروعة الأشياء التي أقولها

عندما لا أقول شيئا [1]

و إن مقطعا واحدا مما ذكرناه يفي بالغرض ، " فكاميليا" رغم ماضيها مع ألم الفراق إلا أنها مكونة بالحضور النزاري ، حيث ملكتها رغبة كبرى في تحويل كل حدث إلى صورة شعرية و كل مناسبة إلى صورة شعرية و كل مناسبة إلى استلهام شعري

فلنتأمل قولها " الألم لا يوجد على السطح إنه في نهايات عصب الأعضاء ، في مفاصلك و خلاياك ، كل ما فيك يبكيه و يحقد عليه ، يبكيك و يتمرد عليك و أنت الخصم و الحكم و القرار و الألم[2]"

مجددا تضعنا أحلام في مواجهة مع ما هو نزاري ، حيث يتخذ الرفض مما هو معاس صيغة تمرد لغوية باللغة تماما ، وهو في تمرده ووضعه " الأيروسي " المرضي لا يترد في إظهار سلوطية المرأة و الأنثى فيه هذا الإنبهار بها هو أنثوي ذو خاصية ذكورية إسقاطية ، حيث الروائية تعكس منظورا " الأخر" المذكر و هو يتلذذ و يستمتع بتأنيث ما حوله.

فما أقوى النزارية في حقيقة ما تعيشه بطلتنا "أحلام" في قولها " أخاف من الفقدان ، أو تحت تأثير نيران الغيرة ، لا عاشق يسبه نفسه"[3]

1- ينظر: إبراهيم محمد ، نزاريات أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد ، متاح على شبكة الأنترنت .
2- أحلام مستغانمي، نسيان com ،ص 160.
3- أحلام مستغانمي، نسيان com، ص 162.

هكذا بقيت " أحلام في روايتها مسكونة بنرجسية معكوسة ، إذ دفعت بشخصيتها المنفتحة عندما جعلت من " كاميليا" المتكلم الساردة أو ذاكرتها إلى حدها الأقصى لتنفذ عبرها و تعبر عن حضورها الأنثوي من خلالها و بطريقة ذكية نرجسية " أحلام مستغانمي " من نمط " نزار القباني" تقول الكتابة على لسان كاميليا في لحظة هاربة من لحظات النشوة و الحب

رجل يدر كيف يرد

على قبلة

تركها أحمر شفاهي

على مراته

فكتب بشفرة الحلاقة

على قلبي

أحبك

و تواصل أحلام أو بالأحرى من خلال بطلتها في قول الكلام عن الحب من خلال

لا تحبي...إعشقي

لا تنفقي ...اغرقي

لا تقيمي فيه ...بل تفشي فيه

لا تتذوقيه...بل التهميه

لا تكوني عذره بل غايته

لا تكوني عشيقته ...بل زوجة قلبه

لا تكوني متعته...بل شهوته

لا تكوني سريره ...بل كوني وسادته

كوني بين النساء اسمه

تقمصي كل امرأة لها قرابة به

و كل أنثى يمكن أن يحتاج إليها و كل شيء يمكن أن يلمسه[1]

ألا نرى أن أحلام استعارت من نزار القباني معجمه الإستعاري ، فجاءت روايتها نزارية توخت فيها روحها أنظر إلى قوله

" كلما قبلتك بعد طول فراق

أشعر أني

أضع رسالةحبّ مستعجلة

في علبة حمراء

شهية شفتاك كانتا ، كحبات توت نضجت على مهل ...عبقا جسدك كان كشجرة ياسمين تفتحت على عجل[2]

في هذا المقطع اختلاط الشعر بالنثر ، اللغة بالجسد ، جسد المرأة و جسد اللغة الحب...الحب و الحلم ، و الحرائق بالعشق إن أي قارئ لهذه المقاطع يجزم أن نزار القباني " كانيها فهي تفوح عبقا نزاريا ...جنونا نزاريا ولعا نزاريا بجسد المرأة ...الرواية من بدايتها إلى نهايتها تنفتح عل نص شعري

أبدا لن تنساني

1- المصدر السابق، ص 193.
2- المصدر نفسه، ص 154 .

أبدا لن تنسى

أيدّ من الندم تنتظرك

من أضاعني قضي وحيدا كحصان

لا مربط بعدي لقلبه[1]

هذا مقطع فقط و جميع مقاطع الرواية على هذه الشاكلة و من أجل هذا أقول أن " أحلام" أوثبت " ملكة شعرية قادرة على الخلق و التحكم في تقنية التشكيل اللغوي و تطويع الكلمات[2] هذا التطويع يتم في صراع يشرح أبعاده "أدونيس" قائلا " يتم الصراع مع الملكات عبر ثلاث عمليات الأولى تتمثل في أن يفرغ الشاعر اللغة من محتوها العادي و محاول أن يشحنها بدلالة جيدة تخرجها من معناها الأصلي و الثانية تتمثل في أن يخلق نظام علاقات جديدة و الثالثة في أن يغير الشاعر جذريا النسق الموضوعية ، و بهذه الأفعال الثلاثة نبتكر لغة ، كأنها نوع من الإغتصاب اللغوي أي حمل لغة نقول ما لا نقوله عادة[2]

و بهذه العمليات الثلاثة تجاوزت أحلام اللغة الروائية الواقعية المباشرة ، كما أنها جرأت على الولوج إلى عوالم أخرى ممنوعة كثيرا ما نعثر على مثلها في أدب " نزار القباني " أي أن حلقة التناص بين أحلام و نزار القباني و التي تعد كما نقول و نقول أيضا " سر نجاحي رواياتي في لغتي الشعرية ..."[3]

ولعل أهم ما يبرز القول بشعرية الرواية هو ما يلي

المتأمل لمقاطع الرواية تجد " أحلام " تشبع منطق السرد فتتالي الجمل تتاليا منطقيا سببيا أ و لكنها كثيرا ما تعدل عن منطق السرد و تحكم مبدأ الشعر فتلاحظ الإنقطاع بين الجمل و انعدام الربط المنطقي السببي بين أكثر الجمل فيعدو المقطع مفككا كما في الشعر[4]

1- المصدر السابق، ص 249.
2- المصدر نفسه، ص 86.
3- المصدر نفسه، ص 176.
4- المصدر نفسه، ص 140.

" سنضل نحلم أن تكون لهؤلاء الرجال قرابة ... أن تكون لهم أمهات أو بنات ... زوجات أو حبيبات ... كانبات أو ملامات ...أولئك الجميلون الذين يسكنون أحلامنا النسائية الذين يأتون ليبقوا ...و يطمئنوا ...ويمتعوا...و يذودوا ...ليحملوا و يحنوا كوابيس و لا جراحا و لا ضغينة...

لا أحد يعلمنا كيف نحب ...كيف لا نشفي...كيف لا ننسى ...كيف نتداوى ...من إدمان صوت من نحب ...كيف نكسر ساعة الحب ...كيف لا نسهر ...كيف لا ننتظر ...كيف نقاوم تحرش الأشياء بنا ...كيف نحيط مؤامرة الذكريات ....و صمت الهادق[1]

فالقارئ لهذه الجمل بحدها تتوزع على الصفحة الرواية "توزعا يتحكم للعبة السوداء و البيضاء تماما كتوزع الأسطر الشعرية في الشعر الحديث"[2]

ما يدعم شعرية اللغة في رواية نسيان com هو أنها "لغة موسومة بضروب المجاز و أنواع الفرق، و هي لغة تزخر بالصور الفنية و الشعرية".[3]

و لعل أهم الصور الحاضرة فيها الصورة الإستعارة و لعل هذا ما يدعم شعرية هذه اللغة بإعتبار الأهمية التي تحظى بها الإستعارة قديما و حديثاعند العرب و الغرب على السواء ففي لغة نسيان Com نحضر الصور الاستعارية حضورا مكثفا بل أن الاستعارات توالد و تتناسل فهي في أغلب الأحيان إستعارات مركبة، فكل إستعارة مركبة، فكل إستعارة أخرى و هكذا تتشكل عناقيد من الصور فتجعل من لغة مستغانمي مثقلة بالدلالة و الإيحاء".[4]

و لهذا فـ "أحلام مستغانمي" تتألق في صياغة عبارتها و تنتقي أكثر الصور طرافة و جدة تقول أحلام مخاطبة صديقتها:

1- محمد أوذينه ، التصوير بالكلمات، دار البشائر للنشر و الإتصال ، وهران ، الجزائر ، 2002 ، ص 20.
2- أدونيس ، افتتاحية مواقف " مجلة مواقف" بيروت ، ع 13،14 ، 1971 ،ص 4.
3- عبد الرزاق الربيعي ، حوار مع أحلام مستغانمي ،ص62 .
4- ينظر: زهرة كمون ، الشعر في روايات أحلام مستغانمي ، المطبعة المغاربية و التوزيع و الإشهار دار هامد للنشر ط1 ، مارس 2007، ص 93.

صوتك كسمكة حمراء

أدور دون توقف.

في "إكواربوع" حيك.

لا بوصلة لي

و كل هذا المع الغبي.

لسمكة تبكي في حفرة البحر

حتما هو لا يلحظ معها

إنه مستودع للدموع.[1]

يقوم هذا المقطع على جملة من الصور التي تتراكب الواحدة ضمن الأخرى، إذ قرنت الكتابة في موضع واحد أول بيت صوت السمكة و الحب قرانا مجازيا" صوتك كسمكة حمراء ثم تصبح السمكة طرفا في علاقة مجازية أخرى إذ تقترن بالحب إقترانا مجازيا فالسمكة تكون مادية و تعيش في الماء لا تكون من الحب ثم إن الكاتبة نسيت فعل التوقف إلى الصوت على سبيل المجاز إذ الصوت لا يتوقف، و عن هذه الصورة تنبثق صورة أخرى إذا الصوت توقف في إكواريوم حبك، فعلاقة الإضافة التي تربط "إكواريوم" بـ "حبك" مسكونة بطاقة استعارية واضحة.

و هكذا تتعالق الكلمات مجازيا فتتوالد الصور مولدة طاقات تعبيرية و أبعادها إيحائية تبلغ معها اللغة حدا كبيرا من الكثافة.[2]

الملاحظ أيضا هو احتكام احلام مستغانمي إلى التقديم و التأخير، فالمتتبع لبناء الجملة في روايتها "نسيان Com" يلاحظ أنها كثيرا ما خضعت لضرب من الغرق تمثل أساسا في تغيير الترتيب المألوف لعناصر الجملة و تشويشه، بعبارة أخرى إن بناء الجملة كثيرا ما خضع لظاهرة التقديم و التأخير، الحضور المكثف لم يكن اعتباطيا أو عفويا، بل كان مقصودا لذاته حتى بدا لنا و كأن الكاتبة تبحث عنه بحثا[3].

1- أحلام مستغانمي، نسيان com ، ص 14.

2- زهرة كمون ، الشعري في روايات أحلام مستغانمي ، ص 97.98.

3- المرجع نفسه، ص 103.

ففي قولها: "على شفاه الجرح أزمرت قبل الوداع"[1]

هذه الجملة الفعلية تقدمت فيها "على شفاه الجرح" و هي مركب الحال بالجر و نوعها حال، جاءت لثلاث وظائف:

أ- وظيفة دلالية: التأكيد على حال الوجع التي تعيشها الذات

ب- وظيفة تأثيرية: التأثير في المستقبل و جعله يتأثر بالأم الذات المتكلمة.

جـ وظيفة جمالية: التقديم يضفي إيقاعا على الكلام.[2]

تكسب رواية أحلام مستغانمي شعريتها أيضا خاصية التكرار الذي يعد ظاهرة مرتبطة بالشعر لا بالنثر و التكرار نوعان:

- تكرار متعلق بالإيقاع، و هو أكثر مظاهر الإيقاع حضور في الرواية.

أما الأول فنلاحظه في تكرارها بعض الكلمات، فمثلا كلمة حب تكررت بلفظها أو بإشتقاقها اللغوي (حب/محبة/حبيب) مرات كثيرة، حيث وردت في نص الرواية أكثر من 200 مرة.و كذلك كلمة "نسيان" التي شكل ورودها و تكرارها في الرواية نسبة مرتفعة وصلت إلى 383 مرة، أما التكرار الإيقاعي فنجده في توجيه أحلام و نصح صديقها حيث يقول: «في الحب لا تفرطي في شيء بل كوني مفرطة في كل شيء».[3]

فتكرار كلمة "تفرط" هذه الصفة المشبه التي وردت في صيغة المؤنث مرة و في صيغة المذكر مرة واحدة، تولد إيقاعا و نغما يأتي من ترديد أصوات بذاتها.

و يشتد حضور ظاهرة التكرار خاصة في المقاطع الغنائية التي نصحت بها أحلام صديقتها أن تسمعها و منها:

"ينمرق علي امرق

ما يتمرق ما تمرق

مش فارقة معاي"[4]

1- المرجع السابق ،ص 104.
2- أحلام مستغانمي، نسيان ، com ص 129.130.
3- ينظر: زهرة كمون ، الشعري في روايات أحلام ، ص 107.
4- ينظر: المرجع نفسه ،ص 80.

إن تكرار لفظ "تمرق" أربعة مرات في مساحة نصية محدود نسبيا لا تتجاوز السطرين يجعل الخطاب متلونا بألوان من النغم و الموسيقي و يعزز الطاقة الغنائية لهذا المقطع.

كثيرة هي الجوانب التي تبرز شعرية الرواية بما يطيق المقام عن ذكره كشعرية الزمن و الشخصيات و الزمن1

3- التناص مع الموروث الشعبي و الغربي:

لقد وظفت "أحلام مستغانمي" نصوصا مختلفة من التراث الشعبي في روايتها "نسيان Com" و هو توظيف نابع عن وعي منها بأهمية التراث بإعتباره "مادة خام يمكنها أن تساهم في الكشف عن أبعاد الرواية و إعطائها طابعا شعبيا أصيلا بقربها من الذوق الجماهيري"[2].

فـ "أحلام" في غربتها أبت الإنسلاخ و الإبتعاد عن ثقافة شعبها، فلجأت إلى الموروث الشعبي و ذلك "بالإستفادة من القاموس التراثي الشعبي و تعبيراته اللغوية النثرية بدلالاتها و إيماءاتها و ارتباطاتها بالحس الشعبي العام"[3].

و يشمل التراث الشعبي كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات و تقاليد و سلوكات و أقوال تتناول مظاهر الحياة العامة و الخاصة و طرق الإتصال بين الأفراد و الجماعات الصغيرة، و الحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة و الإحتفال بالمناسبات التي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية و الروحية. و إذا ما عدنا للرواية وجدناها حافلة بهذا الموروث.

3-1- التناص مع الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي وسيلة تعبير عن حاجيات و آمال واقع الإنسان في أي وسط إجتماعي، و عليه فإنها تجسد التراث المشترك للمجتمع و تبين كيفية التعبير عما يجيش في قلبه من أحداث و هذا و يرى كل من "محمد الجوهري" و "علياء شكري" أن دراسة تطور الأغنية الشعبية يفيد الكشف عن مجموعة من العناصر هي:

1- أحلام مستغانمي، نسيان com ،ص 291.
2- ينظر: زهرة كمون ، ص 81.
3- أحلام مستغانمي، نسيان com ، ص 86

- عقائد و طقوس المجتمع.
- نفسية الشعب.
- الواقع الإجتماعي.
- كيفية إشباع الأفراد حاجاتهم.
- كيفية التعبير عما يحيط بالفرد.[1]

– فهذه العناصر في مجملها نمطا إجتماعيا معينا يعبر عن واقع محدد و تعد تجسيدا حيا لهذا الواقع.

هذا و تشير الدراسات إلى أن الأغنية الشعبية تنقسم وفق وظيفتها إلى:

- أغاني المناسبات الاجتماعية
- أغاني العمل
- الموال.[2]

فالأغنية الشعبية إذا ترتبط بالوجدان مباشرة، بمعنى أن هذه ميزة خاصة لا يشاركها فن آخر، فالوجدان فيها عنصر رئيسي.

وجهت "أحلام" لصديقتها نصيحة هامة من أجل النسيان قالت لها: "تجنبي الأغاني العاطفية"[3]، استمعي إلى الموسيقى، الموسيقى الراقية الجميلة و المبتهجة فوحدها الموسيقى تجعلنا حزينين بشكل أفضل، ثمة أغنية لفيروز عليك أن تجعلي منها نشيدك الوطني و هي:

يتمرق علي امرق

ما يتمرق ما نمرق

مش فارق معاي

1- المرجع السابق، ص 86.

2- أفردت زهرة كمون، هذا الجانب من الرواية ببحث مستقل عنوانه الضري في روايات أحلام مستغانمي،" أماطت اللهام فيه على الشعرية الشخصيات و الزمن و المكان و الأنا ...للتوسع ، زهرة كمون " الشعرية في روايات أحلام مستغانمي" المطبعة المغاربية للنشر و التوزيع و الإشهار، دار صامد للنشر ط1 ، مارس 2007 .

يتعشق علي اعشق

ما يتعشق ما يتعشق

مش فارقة معاي

يتعلق معاي اعلق

ما يتعلق ما تعلق

مش قصة معاي[1]

كما طلبت منها أن تجرب بعض الغاني الغربية منها:

- الدانوب الأزرق الشمراوس
- البوليرو لرافيل
- معزوفات كليدرمان على البيانو
- سيمفونيات شويان المبهجة أخرني بحضارة يا متخلفة؟

ثم سمعنا بصوت فيروز أغنية أخرى التي كان قلب كاميليا يدندن بها و هي بدون وعيها في انتظار الذي يأني و لا يأتي (جرجر أحلامها).

تعال و لا نجي

و كذوب علي

الكذبي مش خطيئي

وعدني أنو رح تجي

و تعا ولا تجي....

و كما قالت لها: فليكن "انتهى زمان" (أنساك ده كلام/ أنساك يا سلام) أمورة اللي مش ممكن أبدا /و لا أفكر أبدا) ألا يبدوا هذا الكلام سخيفا عنده تقل أنه هكذا عاريا من صوت أم كلثوم الذي، لجماله، بإمكانه إقناعنا بأي شيء، حثتها على سماع أم كلثوم و ليس لسواها.

1- واسيني الأعراج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د.ط 1986 ، ص 162.

2-3- التناص مع الأمثال الشعبية:

أخذت الأمثال الشعبية حظا وافرا من الرواية و المثل الشعبي على حد قول "سيستيان فرانك" هو "حملة تجارة مفلسة"[1]

و يعرفه "محمد رضا" بقوله: "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم و محصول خيرهم ...و هي ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم و خيرة و حقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم و الخيال"[2].

كما يعرفه "أحمد أبو علي" بقوله: "عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية، و موقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، و انه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة"[3]

أما "أحمد أمين" فيرى أن الأمثال الشعبية نوع من أنواع الأدب تمتاز بإيجار اللفظ و حسن المعنى و لطف التشبيه و جودة الكتابة، و لا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، و مزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب[4].

من خلال هذه التعاريف يمكننا إيجاز بعض ميزات المثل الشعبي في النقاط الآتية:

- أنه يتميز بإيجاز اللفظ: بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير فهو مكون دون أقل قدر من الألفاظ، و أكبر قدر من الدلالات و هي كلمات عادة ما تحمل وراءها "حدثا" صارت به مثلا.

- متميز بإصابة المعنى: فشرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على المعنى المراد دون زيادة أو نقصان.

- يتميز بحسن التشبيه.

- متميز بجودة الكتابة، و بهذا يصبح قمة البلاغة و قيمتها في الدلالة على المعنى المراد و الصيغة المطلوبة.[5]

---

1 عبد الحميد بوسماحة ، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، رسالة ماجستير جامعة الجزائر (1991،1992) ص 33.

2- ينظر: حلمي يدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء ، الجزائر، د.ط 1997.

3- عبد القادر تطور : الأغنية الشعبية في منطقة سكيكدة ، رسالة ماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة قسنطينة (1995،1996) ص 25.

4- ينظر : نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار النهضة مصر للطبع و النشر القاهرة ، ط2، 1974، ص223.

5- أحلام مستغانمي ، نسيان com ، ص 132.

- وظفت "أحلام مستغانمي" الأمثال الشعبية، و حاولت من خلالها الكشف عن عمق التفكير الشعبي و كيفية رؤيته للأمور و حكمه عليها، و من هذه الأمثال نذكر مايلي:

"خلات رجلها ممدودة و راحت تعزي في محمودة"[1] و هو من الأمثال التي استحضرتها من الذاكرة الشعبية الجزائرية نقلا عن لسان والدتها التي تحصر بروحها لتكشف الدلالات التلقينية التربوية المحفورة في اللاشعور الروائية و التي من الظاهر أنها لا تجتهد كثير لإستحضارها، و يحضر هذا المثل في معرض سخرية أحلام من صديقتها التي لا تأبه لأساسيات و تغمض أعينها لإرضاء نفسها و عزاؤها الوفاء الذي ترى أحلام ألا مقابل له في الواقع، و في إطار السخرية و التهكم من ذات المرأة المسكينة لصمتها و سلطة الرجل عليها أوردت الروائية أيضا "شردودة لا مزوجة و لا مردودة"[2]، "ربي يكثر لمهابل حتى يعيشوا الفاهمين"[3] "أبكي، أبكي و زيني بكاك و اذكري ليلة الجدي"[4]

و الملاحظ أن مورد هذا المثل هو أن امرأة من احدى قبائل البدو ذهبت تزور إبنتها التي تزوجت و انتقلت للعيش في كنف قبيلة جديدة، ففرحت البنت بقدوم أمها و ذبحت جديا تعبيرا عن فرحتها، و عند حضور زوجها مساء جعل يعد أغنامه كعادته فوجد جديا ناقصا و فهم أن زوجته، قامت بذبحه فاوسعها ضربا إغتاظت الأم و عزفت عن العشاء و ارتحلت بكورا إلى قبيلتها، و بعد مرور مدة سمعت بوفاة زوج إبنتها فذهبت تعزيها و إذا بإبنتها تنحب و تلقي الأثرية على نفسها حدادا و تتمنى لو أنها لحقت به فقالت الأم "ابكي...إبكي و زيني بكاك و اذكري ليلة الجدي" فتفكرت البنت كيف إنهال عليها زوجها ضربا و شتمها دونما رحمة ، فقامت و نفضت عن نفسها التراب، و صار ذلك المثل منذ ذلك الحين، أما المضرب فقد ذكر المثل في معرض وصية للنساء اللواتي تبكين.

---

1 المصدر السابق، ص 132.
2 المصدر نفسه، ص 137.
3 المصدر نفسه ، ص 74 ، 75.
4 ينظر : نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 160.

الرجال بعد خيانة أو غدر أو طلاق جائر بعد أن كف أحبت أولئك الرجال وسخرن لهذا الحب بمفهوم كل معاني الوفاء و الإخلاص تلك الكدمات التي اخترقت زرقتها قلبك، ذلك التجريح وتلك الاهانات التي كانت الحب يعرفها ويخفيها، فأرادت أن تنبعث في نقوس هذه النسوة الامل والثقة بالنفس بعد أن بردنا منها باليد واللسان.

- **الأمثال الفصيحة :** وفي معرض السخرية أيضا استغلت الروائية الامثال التالية:" الطريدة تسهر على صيادها"[1]، من يمسك بأذناب البقرة رمين به في الحفرة"[2] ولها أيضا من الأمثال الواردة بذات المستوى " الحاجة أم الاختراع"[3] " رجال واستحلي"[4] ورد في معرض الحديث عن غرور" [5] الرجل إذا ما اهتمت به المرأة أكثر مما يستحق، تقع سبع مرات وتقوم ثمانية وفيه معنى القوة والجلب ، زيادة الخير خيرين"[6]، يدل على القوة ، ألي باعك بالقول

بيعو بقشور"[7] الاعتزاز بالنفس، النساء كالقطط يقعن دائما على قوائمه"[8] الاعتزاز بالنفس، عنق الدجاجة التي تأكل عندك وتبيض عند غيرك"[9] اتخاذ القرار الحاسم إذا ما استدعت الضرورة وذكرت في ذات المعنى " آخر الدواء الكلي"[10] كل ما تنزل دمعة تضوى شمعة" [11]

1- المرجع السابق ، ص 161.
2- بوالشعير و آخرون ، التناص في رواية ذاكرة الجسد ، ص 72.
3- نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدبي الشعبي ، ص 162.
4- ينظر ، حلمي يدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، ص 32.
5- أحلام مستغانمي ، نسيان com ، ص 39.
6- المرجع نفسه ، ص 38.
7- المرجع نفسه ، ص200.
8- المرجع نفسه، ص 244.
9- المصدر نفسه ، ص 76.
10- المصدر نفسه ، ص111.
11- المصدر نفسه ، ص59.

ذكرت أيضا قديم كقديمك والملاحظ أن الرواية لم تستدعى المثل العامي الجزائري فقط بل استدعت نظيره المشرقي محاولة أن تجعل من التجربة واقعا يوجد الشعور بين النساء العربيات على اختلاف الثقافات والمستويات.

البعد التداولي للمثل في الرواية:

لم يتوقف الباحثون على كثرة مساعيهم عند مفهوم وحيد للتداولية، لا لكونها علما لغويا بالمعنى السائد ، بل أنها علم جديد يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ، فهي تركز اهتمامها على مجموعة الضوابط والمبادئ التي تحكم عملية تأويل الرموز والاشارات اللغوية في اطار جهاز تلك الدلائل في حرفيتها[1] فهي تستعين في مقارنتها للنصوص بمفاهيم ثلاثة هي:

1- **العمل الكلامي:** والمقصود به الملفوظات المحققة فعلا ومن قبل المستعملة للغة معينة وفي موقف معطى ومحدد[2] وتتمثل خصائصه في أنه : فعل دال ، فعل ايجازي، فعل تأثيري، ومن هذه الفهم تتعين الامثال في الرواية كأفعال قولية تجمعها مستويات (التركيب ، الدلالة الصوت)فهذه الاقوال عبارة عن دوال منجزة تستدعى بوجودها ضمن الخطاب الروائي معينا.

2- **السياق:** الموقف الفعلي توظف فيه الملفوظات والمتضمن بدوره لكل ما تحتاجه لفهم وتقييم ما يقال ، والمقصود هنا جملة السياقات السردية المتضمنة للأفعال الكلامية (الامثال) .

3- **الكفاءة:**وهي حصيلة اسقاط محور السياق وهذا الاسقاط الذي يختلف المتكلمون في مستوياته ودرجاته بناء على تحديد كفاءتهم التواصلية[3]ويمثل لهذا البعد من خلال المقال الاول الوارد في الرواية ***** لا مطلقة ولا مردودة.

1- المصدر السابق ، ص60.
2- المصدر نفسه ، ص66.
3- المصدر نفسه ، ص253.

فالمثل الشعبي إذا قال أكثر مما يكتب، ويلمع أكثر مما يصرح، ويرغب أكثر مما يرهب، فهو اختراع عميق لتجربة انسانية بسيطة كانت أو معقدة، لذلك حاولت أحلام استثماره في روايتها، وذلك لفتحها على التعدد الدلالي المفتوح على أفاق التأويل.

3-3- التناص مع العادات :

1- اللباس والحلي :

كثيرة هي العادات في اللباس في الاكل وحتى الحزن .

وكثيرة هي الاحاديث عن الحلي واللباس الذي يرتديه الرجال والنساء، وذلك من خلال وصف أحلام" لشغالتها حيث قالت :" كانت فتاة مغربية رسبت في البكالوريا لم تملك أية جاذبية جاءتني بظفائر قروية وملامح جبلية ، تلبس قندورة مغربية، فقد كان فيها شيء من عطرها السري، وطريقتها في تعصيب رأسها على جنب، كانت تقيم عند قريبتها..." ذات يوم قررت التخلي عنها برغم جهدي في تجميلها وقص ظفائرها واهدائها اجمل ثيابي[1]

كما تناولت الرواية الحديث عن ملابس الرجال الكثيرة، والمتمثلة في الحوار الذي دار بين أحلام وصديقتها" نقول أحلام أنها أخفت جرحها إلى يوم طلبت منها مرافقتي إلى محل رجالي كي أشتري هدية لزوجي. أبدت حماسا لمرافقتي وسعدت وهي تصحبني ..."داخل المحل انطفأت بهجتها وهي تتذكر وتتدقق في أسعار بعض البدلات ... قالت لها:" العجيب أنني نجحت في وضعه خارج حياتي وقلبي، لكنني ما زلت عندما أقرب محل اشتري له منه ثيابا...أجدني أدخله وأتفقد المجموعة الجديدة للموسم أبحث عن اللون الذي يناسبه وعن مقامه أتمنى لو اشتريت له أجمل البدلات واخترت ما يناسبه من قمصان وربطات عنق"[2]

وتتحدث أيضا عن " جكيتا جلديا " بعد أن رفعته وكان معلق على المشجب وأردفت:" قبل ثلاث سنوات اهديته هذا الجاكيت نفسه المبطن من الداخل، رداءا لصقيع بوسطن يظل هذا الجاكيت الجلدي يقيه من البرد بعدي عندما يغادر البيت[3]

1- المصدر السابق ، ص253.
2- المصدر نفسه ، ص19.

وفي أحد الأيام طلبت أحلام من صديقتها مرافقتها فقالت لها:" لا تنسي أن تستعدي لعدت إختيار عطر أيامك القادمة بإرتداء أجمل ثيابك و أحلى إكسسواراتك. المناسبة تستحقي أن تتجملي لها .... كنت أعتقد أنه بذلك يهديها العطر الفريد للحب، كمثل فستان زفاف يصنع على قياس إمرأة ليرتدى مرة واحدة..."[1].

فقالت لها أحلام ى نغاري و لا تهتمي، فربما مع الوقت دخلت حياته " إناث الهاتف ". فربما مرت به ثياب نسائية و أحذية بكعوب عالية وقبل بأحمر شفاه، وصدور وعطور وكلمات.[2]

وقالت أحلام : من قال إننا نهجس بتلك الفحولة التي تباع في الصيدليات؟ أو تلك الذكور النافشة ريشها التي تفتح أزرار قمصانها لكي تبدو السلاسل الذهبية؛ و تضع في أصابعها خواتم بأحجار لافتة للنظر!رجولة الساعات الثمينة"[3].

من خلال هذا القول ما نريده من الرجال لا يباع، نحتاج إلى رجال تفي بحاجات النساء العربيات وذلك أن الشهامة و الشموخ والفروسية ونبل الخلق وإغراق التقوى والنخوة والإخلاص إمرأة واحدة والترفع عن الأذى ومواصلة الوقوف بجانبها حتى بعد الفراق.

2- الأكل:

يقدم الأكل في لبنان بطريقة متميزة لدرجة جعلت أحلام توظفة من أجل النسيان فتقول : " في غياب المغرمة ادخلي إلى مطبخ الحب وافرمي كل ما أصبح مصدر إزعاج و ألم في حياتك. أصنعي من الذكريات المفرومة " تبولة " وهي أكلة لبنانية مشهورة ... قصي رأس البندورة جبلية لما مذاق شهوات منط، استعيني بسكين ماض لفرم الماضي مرة واحدة، طبعا لا يمكن أن تشتري النسيان بثمن ربطة بقدونس، لكن المهم ليس البقدونس إنما السكين. المهم أن تفردي الذكريات... أنصحك أيضا بقتح براد الماضي. ألقي بكل ما تفعن فيه دون أن تنتبهي لذلك... أجدوى من الإحتفاظ به. المعلبات نصف مفتوحة... أحزان طرية كجبنة الكامبير المستوردة من بلاد ما عادت تصدر المقبلات الراقية لموائد حبك[4].

1- المصدر السابق ، ص26.
2- المصدر نفسه ، ص22.
3- المصدر نفسه ، ص213.
4- نواري مسعود بوزيدي ، في تداولية الخطاب الأدبي ، بيت الحكمة للنشر و التوزيع ،بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2009 ص 19

"أما ما تبقي عندك من خضار في براد الذكريات فأطبخيها كسكسي، وإدعي صديقاتك للعشاء..."[1].

وهنا تشير أحلام إلى الطبق المفضل في الجزائر هو " الكسكسي " وهو من الأطباق الرئيسية، التي يحيها معظم الشعب الجزائر و بالأخص الأمهات لأنها أكل تقليدية متوارث عليها و تحب أي ام أن تعدها للعشاء وخاصة في المناسبات الخاصة و الأفراح كما تحدثت عن بعض الحلويات " كغزل البنات " التي وضعت طريقة تحضيرها:" تم إعدادها من السكر الصافي المذاب يصنع منه الباعه حلوى كحلية بيضاء طيبة المذاق"[2]

والشوكولا وظفتها وجعلتها سلاح المرأة في حريما على الماضي والذكريات الأليمة : " إختاريها سوداء، بحريرات قللة ، إنها في مذاقها الأسود أنفع و أشهى للتقلب على الشجون العاطفية ومقاومة نزعتها إلى الكآبة في النهايات الموجه لقصص الحب[3]

1- المرجع السابق ، ص 26.
2- ملاح فضل ، بالغة الخطاب و علم النص ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ص 25.
3- أحلام مستغانمي ، نسيان com ، ص60.

3-4- التناص مع المعتقدات الشعبية:

هي لون آخر من ألوان الأدب الشعبي، ترتبط من حيث نوعيتها و أساليب ممارستها بطرق التغير والمعيشة التي يتميز بها الإنسان للتكيف مع ظروف حياته الجديدة، وأسهمت في تطور الشعوب العربية الإسلامية في تعلقها بالإعتقادات الشعبية والتعبير عن مستواها العقلي الساذج[1].

والمعتقدات الشعبية منحلة بأعماق الطبيعة البشرية فهي موجودة بالريف والمدينة، عند الأمي والمتعلم، ذلك أن التفكير البسيط المجرد من أصول المعرفية العلمية لا تقتصر على الفئات الشعبية وحدها بقدر ما يتوفر بدرجات متفاوتة بكافة المستويات.

وتتضمن رواية " نسيان COM " في نطاق المعتقدات الشعبية على غنام أساسية تتمثل في الحديث عن الشعوذة والسحر ...إلخ.

1- الأولياء الصالحين: (الشيخ)

تقصد بذلك تلك السلوكات التي يقوم بها الافراد والجماعات إعتقاداتهم بقداسة مؤلاء الأولياء و سلطانهم، كما يرونهم واسطة بين الإنسان والله.

ولهذا يلجؤون إلى طلب العون والحماية منهم، فيتقدمون إليهم بالزيارة في مناسبات معينة ومحددة بطقوس وممارسات إتجاه صاحب الضريح.

تقول أحلام: "أحد شيوخ قبائل الحب قال لي في حضرة حبيبة تصالح معها للتو << ما عدت أطيق أن أتخاصم معها أكثر من أيام، قولي لي كم من الوقت تحتاجين اتغفري لشخص خطأه ، أقل لك حجم حبك له، راحت تبخر أنوابها قبل أن تلقاه، و تشعل العود في مدخل كل خيمة يحل بها..."[2].

فصديقتها هنا تعتقد كما يعتقد الجميع أن هؤلاء الأولياء هم أحباب الله المفضلون ولهم من القدرات العجيبة على فعل الخوارق والمعجزات ما يعجز عنه بقية خلق الله ولهذا تقول: " منذ سنوات وصديقتي الحميمة تنعم بغفران هذا اليدوي النادر."[3].

ولهذا ينظم الأولياء أشخاصا عاشوا في عهود مختلفة من تاريخ المجتمعات العربية الإسلامية، لهم من الخصال من يمنحهم صفة القداسة.

---

[1]- المصدر السابق ، ص 287.
[2]- المصدر نفسه، ص 288.
[3]- المصدر نفسه ، ص 202،203.

2- الإعتقاد بالسحر والشعوذة:

ورد هذا في هذه الرواية بعبارات مربحة تتمثل في:

"الرجل نجم مذنب يختفي من سمائك جون أي إنذار ، عليك أنذاك أن تتحولي إلى منجمة، أو تتعلمي الضرب بالرمل وخلط الحمي، فمهم جدا حال دخولك في علاقة عاطفية، أن تكون لك درابة بالتنجيم، فالتفكير المنطقي لا يساعدك بتاتا على العثور على أجوبة التي ستؤرقك لاحقا"[1].

"... كالبصارات على أيام أمك، أعلى أيام التنجيم بالكمبيوتر،... أو حسب صفة نسائية عربية " لضرب الخفيف "، أذيبي قطعة رصاص في وعاء حديدي صغير، وعندما تتحول إلى سائل فضي، ضعي بين رجليك مهراسا حداديا فيه ماء أحضرته من البحر، وارمي السائل في المهراس، سيتطاير الماء بقدر ما في حياتك من شر و حسد ويتجمد السائل آخذا أشكالا عجيبة. عليك فك طلامسها ومسائلة أصر تفاصيلها ونتاءاتها: " أين اختفى المخلوق؟ . و لا قدر الله مع من ؟ "[2].

أو القي قهوتك وسائليه" متى تنقلب الأيام عليه فيعود؟"[3]...

فالحديث عن السحر والتعاويذ يشير إلى ظاهرة الإعتقاد بمدى نجاعة هذه الاشياء في الشفاء، و إزالة القلق و الألم من فراد الحبيب....، فهنا تتوحد "كاميليا " المثقفة الواعية بالإنسان البسيط الجاهل فالتمسك بهذه المعتقدات باعتبارها السبيل الوحيد للخروج من حالة البأس التي تسكنها والحرمان والوحدة.

3-5- التناص مع اللغة العامية:

تعبر اللغة العامية عادة بتلقائية وبساطتها عن شخصية الكاتب، ذلك أنه: " حين يستخدم كأداة التعبير فإنه لا يستخدمها بقدر ما هي مفروضة عليه أن يستعملها طالما أنها جزء لا يتجزأ من شخصية نفسها." [4]

1- المصدر السابق ، ص 88.
2- المصدر نفسه، ص 11.
3- المصدر نفسه، ص 212.
4- المصدر نفسه، ص 213.

و "أحلام" التي تقدم لنا " نسيان COM " على أنها رواية جزائرية، والتي تثبت كذلك باستعمالها اللهجة العامية التي هي جزء لا يتجزأ من شخصيتها، والتي وظفتها في حوار الشخصيات كـ: أمها، صديقتها وهي.... ويسهم هذا الحوار في نقل المشهد حيا كما هو يبرز استقلالية أقوال الشخصيات:

-يسعدني حقا أن تهاتفيني....تدرنبي، أجرّ هذا التواطؤ النسائي....

قلت مازحة:

-أنت لا تدرين ماذا فعلت قبل عشرين سنة في باريس لإنقاذ شغالتي من بين مخالب رجل!

ردت بلهفة:

-ما حكي لي شوعملت!.... [1]

وفي هذا المقطع من الحوار الذي دار بين أحلام ووالتها وظفت العامية:

-وحين كانت تزفرني بعد ذلك في كل أناقتها ويصادف وجود أمي كانت أمي تعايرني طوال السهر بسببها.

-شقتي مراتبعبث خديمتها للمحل نفسو اللي تشري منّو ثيابها واش يقولوا الناس لمّا تلبسو زي بعضكم!.

-أحنا في فرنسا يا أمي حتى واحد ما على بالوبيك واش لابسة، وهذي البنت مسكينة كانت رايحة تقتل روحها!.

هذي تقتل روحها؟! تصيح أمي، أنت اللي تقتلي روحك، درك تشوفي واش راح يخرج منها " المعلمة " نتاعك"![2]

حضور العامية في هذا الحوار ارتبط بوالدتها ، بالجزائر عامة وبقسنطينة خاصة كيف لا وهي تتحدث بلغتنا. فهل غير ذلك الكلام كان يصلح لهذا اللقاء.

فالعامية بالنسبة " لأحلام " وسيلة وليست غاية في حد ذاتها و لذلك جاء توظيفها تعميقا للتقرير التي تحضر بها اللهجة الجزائرية في مقاطع الرواية.

---

[1]- المصدر السابق، ص88.

[2]- المصدر نفسه، ص 150.

إن القارئ لتلك المقاطع يصل إلى التوحد بالأجواء القسنطينية، يحس بتحرك الشخصيات، بل ويصل على أبعد ذلك ليتخيل ملامحهم فتوظيف " أحلام " لهذا المستوى التخاطبي أخفى سمة الصدق والواقعية على الرواية، ورسخ حضور اللهجة العامية.

وفي مقطع آخر عندما إتصلت بها صديقتها وقالت لها: أنها قررت النسيان ... قالت أحلام لها: " برافو عليك يا أخت الرجال اللي غرق غرق و اللي هرب هرب "[1]

هي لغة بسيطة و لكنها تحمل دلالات كثيرة من التهامة....

وتستحضر " أحلام " لغتها العامية في مقطع آخر على لسان "والدتها " :

" هربت من الموت طاحت في قباض أرواح "[2]

تقول " احلام " وحدهم النساء الجوائريات هم الذين يقولون هذا القول عندما يكونون في مشاكل صعبة فيهربون منها فيقعوا في مشاكل أكثر صعوبة.

وفي مقطع آخر تقول أحلام:

" سيظل الحب يستفرد بنا و يستقوي علينا و " يدير فينا كراعو " كما تقول في الجزائر "3 أي يعمل فينا ما يعمله الكلب بقائمته في الأكل الذي يقدم إليه، فيقلب الإناء و يخلط الطعام، ويعبث به قبل أن يأكله.

و يبقى التراث الشعبي رافدا ثريا من روافد الغبداع و الإمتاع، يفرق منه الأدباء، ويستعينون به في جل كتاباتهم، باعتباره جزءً هاما من ثقافتهم ومصدرا غني بالصورة، والإيحاءات و الرموز التي تساعد على الغوص في الماضي والتفاعل مع الحاضر و تجاوز الفعل لبناء المستقبل.

و لعل "أحلام " أدركت خذا فراحت تحيي التراث الشعبي للجزائر، تؤثث به روايتها، تدعونا إلى إعادة الصلة بيننا وبين هذا التراث الذي يشكل الماضي الذي كان قاعدة إنطلاق " أحلام " في روايتها.

1- ينظر، عبد الحميد بوسماحة ، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص 70.

2- أحلام مستغانمي ، نسيان com ، ص 283،281.

3- الصدر نفسه،ص283.

4- التناص مع الموروث الغربي:

" أقرأ كل شيء جميل تقع عليه يدي... المهم عندما تقرأ أن تقع في فخ الكلمات"[1]

هكذا أجابت " أحلام " عن سؤال طرح عليها وهذا إقرار – غير مباشر – منها بسعة ثقافتها و بحكم تواجدها في الخارج، فهذا يعني أنها اطلعت على الآداب الغربية ولهذا حفلت روايتها بأسماء عالمية، استحضرت فلاسفة – تقول : " تغذية بالفلسفة " [2] رسامين/ موسيقين، روائيين، وحتى أبطال روايات مشهورة.

ذكرت للشاعر " ريلكة " كتاب عنوانه " رسائل إلى شاعر شباب " يشرح فيه لمن يريد القبض على نار الشعر، كيف يصبح شاعرا... ومؤخرا أصدر الروائي " البيروفي " – الوسيم شكلا " وقلها – مايريو يارغاس بوسا " كمتابا بعنوان " رسائل إلى روائي شاب "[3].

قالت أحلام : " تمنيت لو أني أملك الوقت والصبر اللازمين لكتابة رسائل إلى عائقة شابة"[4].

إذا "ريلكة " و " البيروفي " لم يدعهما إلى هذه الرواية عبثا، وإنما جاءا في مكانهما و بهدفهما، شلأنه أن " هنري ميشوا " (Hinri Michon) الذي دعته "أحلام " بقصيدته " ابحث ابحث " يقول:

" لكن ما كنت أملك الرغبة ولا الوقت للبحث " [5]

تقول أحلام لا أستطيع إلا إنقاذ المهاجرات غير الشرعيات في مراكب الحب ..." [6]

كما استحضرت أحلام رولان يارث في قوله: " عندما يحب الرجل يدخله العنصر الأنثوي "[7].

و يقول أيضا: " الحب بالنسبة إلى الرجل: طبق ثانوي... وبالنسبة للمرأة: مأدبة كاملة "[8]

1- المصدر السابق، ص169.
2- المصدر نفسه، ص170.
3- محمد خضر ، الأدب الجزائري المعاصر ، ص 25.
4- أحلام مستغانمي ، نسيان com ، ص 57.
5- المصدر نفسه، ص 62.
6- المصدر نفسه، ص 127.
7- المصدر نفسه، ص 186 .
8- المصدر نفسه، ص 180.

كما استحضرت كتاب " الرجالوالنساء " وهو كتاب جدلي حواري بين الكاتبة فرنسواز جيروف الفيلسوف الفرنسي يرنارد هندي ليفي ، يقول ليفي إن أروع ما قيل في الإخلاص قرأه في نص لفرنسوازدي سال، تقول فيه: " إن الرجل يشبه الفيل الذي لا يرغب أبدا في تبديل الأنثى التي إختارها ... "[1]

وجلبت حكاية حكتها سيدفرسية : " أنها عندما لم تجد شيئا من الرجل الذي تخلي عنها لتلمسه، رنت قطة، لعلمها أن له في بيته قطة وهو متعلق بها. وصارت القطة تجلس في المكان الذي كان يجلس عليه حبيبها، كانت كلما اشتاقته تضع القط في حجرها وتداعب فروه... مع الوقت أصبح القط " رجل قلبها " يعرف خطوتها، ينتظر عودتها خلف الباب..."[2].

و أتت بمقولة لفرنسي في تعريفها للرجولة : " الرجل الحقيقي ليس من يغري أكثر من امرأة بل الذي يغري أكثر من مرة المرأة نفسها"[3].

كما استحضرت " أحلام " كل من : أرخميدس و ألكسندر غراهام بيل و فيديل كاستوا ... وغيرهم.

كل هؤلاء لم يأتوا من زلة قلم، و لا عن محض صدفة، بل كان لضرورة جمالية *** مهم " أحلام " في روايتها، فما زادها ذلك إلا جمالا وشعرية.

---

[1] عبد الرزاق الربيعي : الكاتبة أحلام مستغانمي (سر نجاح رواياتي لغتي الشعرية التي تشبهني ، متاح على الشبكة الأنترنت www.google.com .

[2] المصدر نفسه ، ص ، ن.

[3] أحلام مستغانمي ، نسيان com ص 1.

خاتمة:

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي بلورة الأفكار والمفاهيم.

هذا وقد كانت الدراسة منصّبة ومركزة على نسيان com والبنيات النصية المكونة لها من خلال تفاعلها مع نصوص أخرى وبعد دراسة الموضوع خلصتنا إلى النتائج الآتية...

-إن التناص قدر لا مفر منه وأنه لا يمكننا الحديث عن كتابة من درجة الصفر على رأي "بارت" فكل إبداع هو كلام معاد ومجتر بتقنيات جديدة.

-إن فكرة التناص فكرة قديمة جديدة، قديمة لأن لها أصول في النقد العربي القديم وتشكلت من جديد وساهمت في بلورتها اتجاهات نقدية عديدة في الغرب منها: البنيوية، الشكلانية، النفسانية...إلخ.

-يطرح مفهوم التناص إشكالية تتمثل في تعدد التعريفات التي قدمت لهذا المصطلح تبعا لاختلاف اتجاهات هذه النظرية والحقل الذي تشكلت فيه كما يرى "سولرس" إلى جانب تعدد المصطلحات بتعدد المساهمات النقدية.

-كما توصل البحث إلى أن اجتهادات النقد العربي المعاصر في هذا المجال ما هي إلا تلاخيص أو ترجمة لدراسات أصحاب هذه النظرية.

-كما اتضح لنا أن المتن الروائي عن أحلام مستغانمي ثري بالتفاعلات النصية وهذا راجع للزخم الثقافي الذي يمتلكه وذاكرة تختزن نصوص مختلفة ومتنوعة وظفتها في إقامة علاقات تناصية يحاورها ثم يعيد إنتاجها بنسيج قد يعارض من خلال النصوص الغائبة أو تطورها وتفنيها، وقد تفككها وتعيد تركيبها بمضامين ودلالات جديدة، فالخطاب السردي عندها مفتوح غير مغلق، يتداخل مع نصوص كان لها تأثيرا بلا شك على المبدع من الناحية النفسية أو العقلية واحتلت مكانة في ذاكرها.

وفي الفصل الأول الذي يدرس مفهوم التناص عبر العصور وكيف تطورت دلالاته من النقد العربي القديم إلى النقد العربي المعاصر خلصنا إلى النتائج الآتية:

-إن مصطلح التناص الذي ظهر سنة 1965 متعدد المصطلحات نظرا لتعدد الإتجاهات والمساهمات التي قدمها النقاد.

-إن التناص عرف في تراثنا النقدي العربي القديم، وأن تفاعل النصوص وتداخلها عرف لدى شعرائنا وهذا ما يؤكده الشاعر العربي القديم: "ما أظن ما يقوا، إلا كلاما معادًا مكرورًا" ثم تناوله النقاد العرب بالدرس تحت اسم "السرقات الأدبية" وهذا عبد القاهر الجرجاني يؤكد هذه الفكرة ويشترط لذلك إضافة معنى على المعنى الذي امتصه المبدع ويزيد عليه، وهنا يتجلى دور المبدع في تعميق وتوسيع المضمون الدلالي للنص الذي قام بعملية تحويله.

كما اتضح لنا أن هذه القضية أشار إليها أيضا حازم القرطاجي لما لاحظه من ضعف في أشعار معاصريه، وأرجعنا سبب ذلك إلى عدم استلهامهم إلى أشعار سابقيهم ولم تكن لهم دراية بجيد الشعر، فالنص الجيد لا يتأتى إلا إذا غذي وتولد وتناسل من نصوص سابقيه ذات مستوى عال.

كما أن ابن خلدون تفرد بنظرة جديدة لتفاعل النصوص حيث أشار إلى القدرة اللغوية للمبدع التي تميزه عن غيره وتمكنه من التغيير عن رؤاه بأسلوب متفرد خاص به ومعان جديدة وهي مايسميها "نوعم تشومسكي" بالكفاءة اللغوية وهذه الكفاءة تأتي من حفظ أشعار العرب ثم نسيانها وهكذا تصل لغته وتتكون لديه ثروة لغوية ومقدرة على الإبداع الجيد.

ومن خلال دراستنا للتناص في النقد الغربي المعاصر وصلنا إلى مايلي:

إن التناص ظهر سنة 1965 على يد الناقدة "جوليا كرستيفا" في دراستها عن "دويستوفيسكي" وأن أصوله الأولى تعود إلى الناقد الروسي "باختين" الذي أسس له نظريا في كتابه "شعرية دوييستوفسكي" وسماه الحوارية، ثم صاغته كريستيفا" بشكل متطور وجديد، ويلتقي حول هذا المفهوم –التناص- رولان بارت وآخرون، ومنذ الثمانينات يقدم جيرار جينيت دراسة حول العلاقات النصية، جينيت يرى أن موضوع البيوطيقا هو معمارية النص ثم يستبدل هذا المصطلح سنة 1982 في كتابه أطراس، بالتنقل النصي وفي سنة 1987 وسع من مفهوم النصوص المستنصصة لتشمل المسودات والمشاريع غير المكتملة للمبدعين كالمذكرات.

كما كشف البحث أن التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى ويجعلها مفتوحة على بعضها البعض تتفاعل وتتجاوز فيما بينها.

كما استنتج البحث أن النقد العربي المعاصر يعتمد في تشكيل مفهوم التناص وتحديد تعريفه على المصادر الغربية، ويمكن أن نجد لمصطلح التناص تعاريف وأسماء كثيرة تختلف من ناقد إلى آخر حسب خلفيته المعرفية وفهمه للتناص.

أما الفصل الثاني: فوصلت إلى نتائج أن رواية أحلام حافلة بالنصوص الشعبية إنطلقت من ثقافة شعبها، تمسكت بها ووظفتها في نصوص روايتها، أمثال، عادات، دون أن تنسى لغتها العامية التي تعبر عن بساطة الشعب الجزائري وعن طرائق تفكير فئاته على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

وأخيرا نتمنى أن يكون البحث على بساطته قد شكل منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية وأنه اجتهد في فك التناصات الموجودة في نسيان com، وفتح المجال لبداية عمل موسع آخر وبحث أدق وأشمل لقراءة الرواية الجزائرية قراءة تناصية.

قائمة المصادر و المراجع

القران الكريم

1- المصادر:

1. أحلام مستغانمي، نسيان com، دار الأدب، بيروت، د.ط ، 2009.
2. عبد الرحمان محمد بن خلدون، المقدمة، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1986.
3. عبد القاهرالجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني دار المعرفة، ، بيروت ،1987.

2- المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

1. أحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دارالثقافة، بيروت، ط3، 1981.
2. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي عند العرب، مكتبة النهضة، مصر، د.ط ، 1974.
3. ابن رشيق أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة،ح7، دار الكتب العلمية،بيروت،ط1 ،1983.
4. ابن فارس أبو الحكم الحسن أحمد زكريا، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق، مكتبة المعارف، بيروت،ط1، 1993.
5. بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مكتبة النهضة، مصر بالفجالة، د.ط.
6. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الأدب، بيروت، ط1، 1984.
7. حازم القرطاجي، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1982.
8. حلمي بديع، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الجزائر، د.ط، 1997.
9. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت،د.ط،
10. زهرة كمون، الشعر في رواية أحلام مستغانمي، المطبعة المغاربية والتوزيع والإشهار، دار حامد للنشر، ط1، 2007.
11. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1989.
12. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
13. عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006.
14. علال شنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
15. عبد الله الغدامي، اللغة والمرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

16. عبد الله مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1991.
17. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا دراسة في الإستحواذ الأدبي وإرتجالية الترجمة، سبقها ماهو التناص، منشورات إفريقيا، الدار البيضاء، ط1، 1991.
18. كمال الدين هيثم البحراني، أصول البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، القاهرة، د.ط، 1981.
19. محمد أدونيه، تصوير بالكلمات، دار البشائر للنشر والإتصال، وهران، الجزائر، د.ط، 2002.
20. محمد ينيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، د.ط، 1979.
21. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
22. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
23. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، ط2، 1974.
24. نور الدين السد، أسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 1997.

ب- المراجع المترجمة:

1- تزفيطان تم دوروف، الشعرية، بشكيري المنحوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1991.
2- تزفيطان تم دوروف، المبدأ الجواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربي للدراسات و النشر، عمان، ط2، 1996.
3- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزهي، منشورات نويفال، المحمدية، المغرب، د.ط، 1988.
4- جيرار جييت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار نويفال، المغرب، د.ط، 1986.
5- رولان بارث، لذة النص ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار نويفال، المغرب، ط1، 1988.
6- رومان جاكسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز، دار نويفال، المغرب، ط1، 1988.

ت- الرسائل الجامعية:

1- بوالشعير أسماء و اخرون ، التناص في رواية ذاكرة الجسدلأحلام مستغانمي ،مذكرة لنيل شهادة ليسانس، قسم أدب عربي،جامعة ميلة،2010-2011.

2- شراف شناف،التناص في ديوان البرزخ و السكين لعبد الله حمادى،رسالة ماجستير،قسم لغة عربية و ادابها ، جامعة قسنطينة،2003-2004.

3- عبد الحميد بوسماحة ، توضيف التراث الشعبيفي رواية عبد الحميد بن هدوفة،رسالة ماجستير، قسم أدب عربي ، جامعة الجزائر،1991-1992.

4- عبد القادر نطور، الأغنية الشعبيةفي منطقة سكيكدة ،رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية و ادابها،جامعة قسنطينة،1995-1996.

5- نعيم شعر المثرد،استراتيجية التناص في رواية سرادق الحلم و الفجيعة،لعز الدين جلاوحي،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم ادب عربي ، جامعة ورقلة،2010-2011.

6- وناسة صمادي، التناص في رواية جازية و الدراويش،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية ،جامعة باتنة،2002-2003.

ث- المجلات و الدوريات:

1- أدونيس،افتتاحية مواقف،مجلة مواقف،بيروت، ع 14/13 ،1971.

2- اسيا موساوي ، بشير مفتاحي، أحلام مستغانمي ،(لا أغفر للذين نهبوا الجزائر) ، مجلة الإختلاف، ع3 ، ماي 2003.

3- إيمان الشبني، التناص (النشأة و المفهوم) ، جدارية محمود درويش " نموذجا" مجلة الأفق، مجلة إلكترونية.

4- عبد الحميد سمامية، سمير طبقا التداخل النصي، الملتقى الوطني للسيماء و النص ، الأدبي، جامعة بسكرة ، أفريل 2002.

5- عبد الواحد لؤلؤ ، من قضايا الشعر المعاصر، مجلة الوحدة ،ع 83/82.

6- مديحة عتيق، التناص و السرقات الأدبية، مجلة ضفاف الإبداع ، مجلة الكترونية تصدرها مجموعة شباب لإعلام ، بكودالامبور،ماليزيا ، ع 1، ماي 2006.

7- نهلة فيصل أحمد ، التفاعل النصي ، النظرية و المنهج ،سلسلة كتاب الرياض ، السعودية ، ع 104، يوليو،2002.

ج- المعاجم و القواميس:

1- ابن منظور ، لسان العرب ، ضبط نصه و علق حواشبه ، خالد رشيد الفاضي ، دار الصبح ، واديسوفت، بيروت ، لبنان ، مادة نص ، ج 14،ط1، 2006.

2- ابراهيم مصطفى و اخرون ، معجم الوسيط ، دار العودة ، اسطنبول، تركيا، د.ط،1989.

3- أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، مؤسسة الرسالة ،ط2، 1986.

4- أحمد رضا ، معجم سنن اللغة، منشورات مكتبة الحياة،بيروت،د.ط ،1960.

5- محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، مطبعة حكومية، دبي ، الكويت ، ج 18،د.ط، 1979.

ح- المواقع:

1- موقع ، النوار : www.murwar.net

2- www.google.com

فهرس الموضوعات

الفصل الأول : مفاهيم لماهية التناص.

1- تعريف التناص..... ص05

1-1 لغة.....ص05

2-1 اصطلاحا ص07

2- التناص في النقد العربي ص08

2-1 التناص في النقد العربي القديم ص08

2-2 التناص في النقد العربي المعاصر.....ص15

3- التناص في النقد الغربي ص25

الفصل الثاني : تمظهرات التناص في رواية " نسيان com".

1- التناص مع القرأن الكريم ص39

2- التناص مع الأعمال الأدبية ص41

2-1 مع أدب نزار القباني ص41

3- التناص مع الموروث الشعبي ص52

3-1 مع الأغنية الشعبية ص52

3-2 مع الأمثال الشعبية.....ص55

3-3 مع العادات الشعبية.....ص59

3-4 مع المعتقدات الشعبية.....ص62

3-5 مع اللغة العامية ص63

4- التناص مع المورث الغربي..... ص66

خاتمة ص68

قائمة المصادر و المراجع..... ص71

فهرس الموضوعات. ص75