الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكـــرة ماستـــــر

تقديم الطالب :
البشير بن حرز الله

ميدان : لغة وأدب عربي

شعبة : لغويات
تخصص : اللسانيات العربية

تقنيات التناص في رواية
الحوات و القصر للروائي الطاهر وطار.

أعضاء لجنة المناقشة

عبد العليم بوفاتح	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
عيسى كويسي	أستاذ محاضرا – أ	مشرفا ومقررا
محمد بيتر	أستاذ محضرا – ب	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكـــرة ماستـــــر

تقديم الطالب :
البشير بن حرز الله

ميدان : لغة وأدب عربي

شعبة : لغويات
تخصص : اللسانيات العربية

تقنيات التناص في رواية
الحوات و القصر للروائي الطاهر وطار.

أعضاء لجنة المناقشة

عبد العليم بوفاتح	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
عيسى كويسي	أستاذ محاضرا – أ	مشرفا ومقررا
محمد بيتر	أستاذ محضرا – ب	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الى كل من قال في شأنهما عز وجل

قال تعالى: و اخفظ لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربّ ارحمهما كما رباني صغيرا...سورة الاسراء 24

الى روح أبي و أمي العزيزين وكلاهما نبع العطف و الحنان رحمهما الله و تغمدهما برحمتك يا أرحم الراحمين.

الى عائلتي الكريمة من أعمام و أخوال و عمات و خالات و اخوتي و اخواتي الأعزاء.

الى زوجتي العزيزة التي كانت سندا لي في كل أمر من أمور الحياة.

الى أولادي الأعزاء حفظهم الله جميعا

والى كل من علمني و نصحني و أرشدني من بعيد أو من قريب و كل من له فضل علي.

الى أستاذة قسم اللغة و الأدب العربي أهدي لهم هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

الحمد لله الذي وفقني لهذا بفضله و عنايته أما بعد قال رسول الله صلى الله عليه و سلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

أتوجه بجزيل الشكر و الامتنان الى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل و في تذليل الصعوبات.

وأخص بالذكر الدكتور المشرف" عيسى كويسي" الذي اشرف على هذا العمل بكل ما يملك من جهد و ارادة و عنايةو لم يبخل علي بتوجيهاته و نصائحه القيمة و المثمرة و التي كانت عونا و سندا لي في اتمام هذا البحث.

وأشكر كل من كان عونا لي خلال مسيرتي الدراسية.

ولا يفوتني أن أشكر كل عائلة قسم اللغة و الأدب و كل الأساتذة و العمال بدون استثناء و كذلك الطلبة و الطالبيات الزملاء هذا القسم بكل ما بذلوه من اهتمام و حسن ارشاد و توجيه و عناية و اعتناء ، فكان نعم الأستاذ جزاه الله كل خير. فكان نعم الاستاذجزاه الله كل خير.

كما أتوجه بالشكر لأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة كل باسمه و رتبته و مقامه.

وذلك كله بفضل الله و عنايته و الحمد لله رب العلمين.

فهرس المحتويات

اهداء	
شكر	
فهرس المحتويات	
مقدمة	أ
مدخل: الابعاد الفكرية لظهور التناص	
2- نشأة التناص وتطوره :	
3- العلاقات التناصة عند جنيت "Gérard Gennette"	22
4- مستويات التناص	28
أ- التناص الذاتي	28
ب- التناص الداخلي:	29
ج- التناص الخارجي:	29
5- أنواع التناص:	30
أ- التناص الإجتراري:	30
ب- التناص الامتصاصي:	30
ج- التناص الحواري:	30
6- تقنيات التناص	31
أ- تناص التآلف:	31
ب- تناص التخالف:	32
ج- تناص التداخل:	32
د- تناص الإنحراف:	32
هـ- التناص الجزئي:	32
7- التناص في الدرس العربي القديم	33
7- العلاقات النصية عند العرب القدامى	36
على صعيد المادة والأداة:	37
على صعيد الزمن:	38

على صعيد طريقة الممارسة:	38
التفاعل النصي الخاص:	39
التفاعل النصي العام:	39
- المعارضة:	40
المناقضة:	41
التضمين:	41
الاقتباس:	41
السرقة:	42
- تداول المعاني:	42
الفصل الثاني	
تمهيد:	44
1- التناص الذاتي:	44
2- التناص الداخلي المغلق:	52
أ- قسم مع القرآن الكريم:	562
ب- قسم مع التصوف:	55
ج- قسم مع التاريخ الإسلامي	56
قسم مع التراث الشعبي:	60
هـ- قسم مع الآداب العربية:	63
3- التناص الخارجي المفتوح:	66
قسم مع الآداب العالمية:	66
ب- قسم مع الأساطير:	68
علي الحوات وسيزيف:	68
علي الحوات وبرومتيوس:	70
علي الحوات وأوديب:	70
خاتمة	75
قائمة المصادر و المراجع	77

القران الكريم	77
الكتب العربية	77

ملخص الدراسة :

فالتناص هو مصطلح جديد و وليديدور النقاش حوله لصعوبته و غموضه و عدم استعابه لكشف خفاياه و اسراره و لانه فضاء واسع و مفتوح في الوقت نفسه و مشوق و غامض و يستوجب الدراسة و البحث و الالحاح و هذه الظاهرة الفنية المعقدة لتشابك النصوص و تداخلها و تسابق اولها باخره و سابقها بلاحقها سواء عن قصد او عن غير قصد وانفتاحها على افاق جديدة و غيرمتوقعة تلفت الانتباه و تؤثرفي القارئ و السامع على حد سواء و ذلك حسب فهمهما و ادراكهما لها.

فالنص الجديد هو الناتج الحاصل من خلالها (النصوص) المعبرة عنها و المثبت لها في نفس الوقت في جميع مفاهمها و معانيها بسياق جديد يحيلها الى اتجاهات تختلف عن سابقاتها سواء بالاجترار او الاقتباس او التضمين او المعارضة و المناقضة .

او بينهما جميعا او ببعضهما حسب الدلالات و امعاني و المقاصد ...

فهو مخزنها و متضمنها و حاميها ...

فلا تنقطع عنه و لاينقطع عنها لسبب الروابط و العلاقات التناصية الحاصلة بينهما في فضاءاوسع و اغمض و ابلغ.و تزخر هذه الرواية بمختلف التناصات الظاهرة و الخفية المعبرة عن الموضوع .

الكلمات المفتاحية

التناص. المناص . التضمين . المعارضة. المناقضة .الاقتباس. السرقة و الامتصاص. الطاهر وطار

ترجمة الملخص

Study summary:

Intertextuality is a new and nascent term that is being discussed due to its difficulty, ambiguity, and lack of capacity to reveal its secrets and secrets, and because it is a wide and open space at the same time, interesting and mysterious, and requires study, research, urgency, and this complex artistic phenomenon of intertwining, overlapping, and racing texts. The beginning of it is the last, and the previous one follows it, whether intentionally or unintentionally, and its opening to new and unexpected horizons that draws attention and affects the reader and the listener alike, according to their understanding and perception of it.

The new text is the output obtained through it (texts) that expresses it and proves it at the same time in all its concepts and meanings in a new context that refers it to directions that differ from its predecessors, whether by rumination, quotation, inclusion, or opposition and contradiction.

Or between all of them, or some of them, according to the meanings, meanings, and purposes...

It is the storehouse, including and protector...

It is not cut off from it and it is not cut off from it because of the links and intertextual relations that occur between them in a broader, darker and more informative space. This novel abounds in various apparent and hidden intertexts expressing the subject.

key words

intertextuality. Al-Manas.embedding. opposition. Contradictory. Quote. Theft and absorption.

مقدمة

كثيرة هي المصطلحات الجديدة الوليدة التي يدور النقاش حولها, فيزيد بذلك صعوبة تعقبها و ملاحقتها, و يتعذر بذلك فهمها و استعابها و من بين هذه المصطلحات الشائعة التناص الذي كان و لايزال يشدنا الى الكشف عن خفاياه و اسراره بقوة .دون ان نجد تفسيرا لذلك الشعور الملح . وحين اطلعنا على هذا الفضاء الغامض و المفتوحفي الوقت نفسه تبين ان الانسان في عز رقيه المعرفي .و ازدهاره اليوم ما يزال مشدودا الى الماضي.

و ما دفعني الى اختيار هذا الموضوع.هو سحره في مفهومه .مستوياته انواعه و تقنياته.ايضا حداثته في ساحة النقد الادبي الحديث و محاولة مني لتسهيل استعابه من قبل القراءفي كشف حيويته و سحره .و من ثم فاختياري لم يكن بمحض الصدفة .لان هذا الموضوع بالذات كان من الموضوعات المشوقة و الغامضة في ان واحد.بحكم ان المصطلح الحديث قد دارت رحاه بشكل اساسي عند الغربيين و لم يصلنا من ذلك الا النزر القليل .و حين ذلك تملكني الفضول المعرفي .و بحثي عن عمل ادرس من خلاله هذه الظاهرة الفنية . ووجدت ضالتي في رواية " الحوات و القصر " للروائي الجزائري"الطاهر وطار" و التي تختلف بمختلاف النصوص التراثية . و اعتبرتها بمثابة الارضية التي اقف عليها في دراستي هذه .ولئن كان التناص هو دخول نص ما في علاقة مع نصوص اخرى .

سواء اكانت هذه النصوص سابقة عنه او معاصرة له.و سواء اكان ذلك عن قصد او عن غير قصد.لاستحالة نص مستقل بذاته. و من هنا نتجت اسئلة عديدة و متنوعة ...

ما هو التناص ؟ .و من هم اهم رواده.؟ و كيف ظهرعند الغرب و عند العرب؟. و ما حظ روا يتنا من هذه الظاهرة ؟. و ما هي النصوص الاكثر توظيفا فيها؟

و الاجابة عنها تغدو اكثر الحاحا بحكم الهاجس الذي يتملك الباحث بشان الموضوع سحره فكان الموضوع موسوماب"التناص في رواية الحوات و القصر"و قد تناولت الموضوع بالبحث و الدراسة قي مقدمة ومدخل وفصلين و خاتمة. و بدات بمدخل تناولت فيه الابعاد الفكرية التي مهدت لظهور التناص .لياتي الفصل الاول موسوما ب التناص في الدرس النقدي المعاصر. و الذي يكون فصلا مقسما الى سبعة عناصر . تطرقت من خلالها الى مفهوم التناص ثم نشاته و تطوره و الى العلاقات التناصية عند جنيت و كذا سنتعرض الى مستوياته. و أنواعه . و تقنياته.التناص في الدرس العربي القديم .مصطلحات التناص في التراث.

-**اما الفصل الثاني.** فقد وسمته با"لتناص و مستوياته في الرواية" متمثلا في انجاز تطبيقي يوضح النصوص الغائبة في النص الجديد و اهم مصادرها .و ساعرض فيه ثلاث مباحث .كان الاول .للتناص الذاتي في الرواية و الثاني للتناص الداخلي المغلق .فقسمته الى اقسام .اولها قسم مع القران الكريم وثانيها مع التصوف الاسلامي .و ثالثها تناوت فيه القسم الذي تناصت فيه الرواية مع التاريخ الاسلامي .في حين رابعها التناص مع التراث الشعبي و خامسها قسم مع الادب العربي و اما اخرها فتناوت فيه التناص الخارجي محاولا ابعاد العلاقة التي تربط النص الروائي بالادب العالمي .اولا ثم انفتاحه على عالم الاسطورة ثانيا.

و اخيرا تأتي **الخاتمة** التي حاولت فيها تسجيل اهم النتائج و اعطاء وصلة لكل ما فات.

و لعل المنهج الذي يوافق هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي المناسب لطبيعة الموضوع . فهو الانسب لعرض ظاهرة التناص بالدرس و التحليل و الفاعلية .و بالرغم من الصعوبات التي واجهني في العثور على بعض المصادر و المراجع .الا انني تمكنت من التحصيل على بعضها و من اهمها مجموعة من الروايات للطاهر وطار . وكتاب حسن محمد حماد. " تداخل النصوص في الرواية العربية "و كتاب التناص و

جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر " لجمال مباركي .و نظرية التناص " لبيار مارك دوبيازي .وكتاب محمد مفتاح " استراتجية التناص" ادريس بو ديبة ." البنية والرؤيا في روايات الطاهر وطار" ...و قد حاوات ما استطعت الالمام باهم ما كتب في هذا المجال املا في الوصول الى غايتي ومنها قصد تسليط الضوء على اغلب جوانب الموضوع.

و في الاخير. اسال الله ان يوفقني الى ما فيه الخيرو السداد . و الحمد لله رب العالمين.

مدخل

الابعاد الفكرية لظهور التناص

الملفت للانتباه عند قراءة أي نص إبداعي جديد، هو ذلك الزخم من النصوص المتداخلة فيمتنه، بقصد أو عن غير قصد إذ لاوجود لنصوص منعزلة عن نصوص سابقة لها، ومن هذا المنطلق كثرت الدراسات لتتخذ هذا الموضوع حقلا خصبا لها.

فترجمة المصطلح (Intertexluality) إلى جعل الدراسات اللغوية العربية كانت متباينة، فأحيانا تترجم إلى تناص وأخرى إلى بينصية . والبينصية عند نقاد الحداثة تتركب من (بين inter) و (نص text) أي بين – نص) وهذا ما يجعل البينصية أقرب إلى الترجمة الأصلية خلافا للنصية بينما يستعمل آخرون النصية للإشارة إلى التناص، والبينصية تنظر إلى النص على أنه " ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، ولكنه يحمل آثار نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا[1] فالتناص هو الركيزة الأولى في استراتيجيات التفكيك.

ومن الأوائل الذين مهدوا لظهور هذا المصطلح ودعوا إليه : أرسطو من خلال أفكاره حول الشعر، والتي << تعنى بدراسة المحاكاة والتخيل–بمصطلح الفلاسفة العرب– إنها تهتم باستحضار الصورة"[2] كما أشار أيضا دستويفسكي في شعريته إلى هذه الظاهرة إذ يقول "كلما سلطت الضوء على حقبة ما كلما ازددت اقتناعا بأن الصورة التي نعتبرها من ابتكار شاعر، إنما استعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين بدون تغير تقريبا"[3].

ومن الأفكار الشعرية التي دعت إلى ظهور التناص فكرة الفصل بين الدال والمدلول أي أن المفردات لا تحافظ على معناها المعجمي أو الصرفي بل تتعداها إلى معنى دلالي آخر، وظائف من البحث عن انحراف النص عن مساره العادي لتحقيق وظيفته الجمالية حسب قول ياكوسون (Jakopsson).

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عام المعرفة، الكويية، السعودية، إبريل 1988م ص 361.
[2] عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2002، ص 272.
[3] عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 – 1999، ص 61.

ويطرح ديشبندر (Dechbénder) في مرحلة ما بعد البنيوية. بعدين يحيلان بصورة أو بأخرى الى فكرة التناص، فالبعد الأول والذي على مدى تفرد النص ضمن منظومة النصوص الأخرى داخل منظومة الأدب، ما يعني تأثر بنيته بالبنيات السابقة عليه، معتمدا على جزء من المعنى والشكل فيتضامن مع نصوص أخرى معاصرة له، أو سابقة عنه، فتتضح بذلك قضايا المجلس الأدبي، ويصبح النص شكلا من أشكال الوجود التاريخي، الذي انبنى على عوالم لا تعد ولا تحصى من القراءات السابقة له، وتكمن فاعلية هذه النظرية على ما وقعت البنيوية في تحقيق التواصل النصي ومشروعية نظرية التناص.

– ويأتي البعد الثاني الذي يهتم بعلاقة النص مع الثقافة، فهو بهذا الشكل مرتبط بالبعد الأول، لاحتواء شفرات النص وما يعتريه من علامات.

وقد لاحظ بارت (Ronald Barthe) في ما بعد البنيوية أن : القارئ في فتحه للعملية الدلالية للنص، وإغلاقها دون اعتبار للمدلول، فالقارئ عند رغبته في تحقيق إنشاء جديد تقع عليه مسؤولية التأويل، ومن هنا لا تكون هناك قراءة خاطئة في التفكيكية.

إضافة إلى ما بعد البنيوية هناك السيميائية التي أوجب إلى التناص بفكرة علم التركيب اللغوي الذي يرى العلاقة التعبيرات بعضها مع بعض، فمبدأ الحضور من أقوى أنظمة العلامات، كون العلامة حقيقة أساسية، فالعلامة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال تعارضها مع علامات أخرى، فهي قائمة على التعارض والتقابل.

إن النقد العلاماتي " ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نتاج لغوي ويحاول تفسيره كي يصل في النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية"، وهذا يعني أن النقد العلاماتي يرى هذه النصوص ويحاول تفسيرها ليصل إلى تلك الأجناس الأخرى عن طريق الإشارات اللغوية.

فتعتبر السيميائية نظرية المعرفة الشاملة كونها احتوت اللسانيات والبنيوية، فاستطاع سويسر أن يشتمل العلم لنظرية المعرفة، وقد تحقق ليارت ودريدا (Dirida) فكرة بطلان الدال والمدلول وهي ركيزة العلاماتية وهي أيضا الفكرة التي يقوم عليها التناص، بعد هذه السيمبائية تأتي التفكيكية، إذ يرى دريدا بأنه يمكن من خلال عملية التفكيك إدراك الاختلاف بين الدوال الحاضرة والدوال الغائبة وحتى الحاضرة.

إن النص في التفكيكية هو المرجع الوحيد لمختلف التباينات في القراءات، فتصبح بذلك القراءات في التفكيكية غير محددة ولا نهائية، فيكون النص هنا مسرحا من المؤشرات والدلائل، فيتحلل إلى العديد من النصوص، ومن هنا يصبح القارئ مشاركا فعالا في النص، ليندمج معه فلا يترك مجالا دونما أن يجد له موقعا فيه .

كما ينص البعد الفلسفي في نظرية التناص إلى كون الفنان لا يبرز إبداعاته إلا من خلال وسيلة وهذه الوسيلة سبق لها أن تجسدت في إبداعات سابقة، إن المبدع لا يسوغ إبداعاته من فراغ لأن هناك إبداعات سبقته، وحتى مسايرة له.[1]

[1] عزت محمد جاد.نظرية المصطلح النقدي.ص296

إن الشفرات التي يستخدمها المبدع قد تكون ضمن حقله المعرفي الإبداعي وقد تكون من حقول أخرى تصبح فعالة في تكوينه عن وعي أو غفلة منه، فهناك تقاليد مشتركة بين ما هو مكتوب وما سبقه، وبين المبدع والمتلقي.

وفي واقع الأمر، أن مصطلح التناص قد استقر بعد البنيوية، وكل ما سبقه هي أفكار مهدت لظهوره، فقد كان ميلاده من أفكار باختين (Bakhtin) دون أن يقصد به، وظل يشرح هذا المصطلح بالاعتماد على كتبه، إذ أنه تأثر بشعرية دستويفسكي، وقد كان باختين أسبق في إحساسه بالحالة التناصية دون أن يصرح بذلك عندما راح يقارن بين حالة النص الأدبي وحالة المهرجان (الكرنافال Carnaval) والتي تختلط فيها الثقافات العليا بالدنيا والرسمية بالشعبية، يقول: << إن كل كلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالثورات بينية من كلمات عربية، من أحكام القيمة والتأكيدات، وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أحرى، تختلط بالبعض وتنفر من البعض ومصطلح الكرنافال مع مجموعة ثالثة >> .

ومصطلح الكرنافال من مظاهر الحوارية والذي يستفيد منه (بارت)، وبهذا تنفصل الحوارية عن القراءة الأحادية والقراءة اللسانية، فكانت بذلك الأبعاد الفكرية التي مهدت لظهور التناص وسيكون عرض مفاهيمه في حقل الدراسات الغربية والعربية في الموضوع اللاحق.[1]

[1] عبد الناصر حسن محمد .نظرية التواصل و قراءة النص الادبي.المكاتب المصري لتوزيع المطبوعات. القاهرة .(د.ت) 1999.ص59 .

إذ تلخصت مجمل تعاريفه في كونه : << مدونة حيث كلامي ذو وظائف متعددة>>[1] فهو تواصلي في نقل المعلومات والتجارب للقارئ، وذو وظيفة تفاعلية بين أفراد المجتمع فالنص توالدي ليس منبثقا من عدم، كونه متولد من أحداث لغوية متنوعة.

كما أن "النص منتج من قبل المتكلم يضع فيه دلالة بعينها ليس على القارئ سوى أن يستخرجها من النص: غير أن أي نص بالرغم من أنه من وضع متكلم معين فهذا لم يكن يعني أنه ملك له بل يمكن امتصاصه واستنباطه وهضمه حتى يصبح ملكا للقارئ، وجزء منه"

النص شكل تساؤلات لدى كثير من النقاد مما استدعى ظهور دراسات أهمها البحوث السيميائية والتفكيكية التي كشفت عن التناص، وترى الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Kristéva) النص على أنه : << جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي راميا بذلك إلى الاخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة.

وهذا التعريف يحدد لنا النص كإنتاجية، لأنه يقوم على علاقة إعادة توزيع هدم وبناء، ومن ثم يصبح النص تبادل نصوص (أي تناص)

كما أن حديث كريستيفا عن النص المولد واعتباره" جمع الدوال اللانهائي فتكون بذلك قد وضعت حدا وأصلا بين سيميولوجيتها، والسيمولوجيا التقليدية والتقاطع بينهما هو ما أسمته بالإديولوجيم. وهو مصطلح يرجع إلى أستاذها "ميخائيل باختين" وتعرفه بأنه: "هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن قرأها مجسدة في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مسافته بإعطائها له خيوطها التاريخية، الاجتماعية.

1-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرية (استراتيجية التناص) دار التنوير، بيروت، ط3، 1992، ص 120.

إن اعتبار النص إيديولوجيم حدد عمل السيميولوجيا للنص كتناص، فهي السيميولوجيا- تنظر إلى النص من منظور اجتماعي، وتاريخي وليس على أنه منفتح ومتعدد الدلالات، إن النص كلما تعددت مفاهيمه، تعددت مفاهيم التناص لدى النقاد فيكون هناك تضارب في الآراء حول تحديد ماهيته.

فترى كريستيفا: << أن كل نص هو عبارة عن لوحة فيسفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى" (فلا يخلو نص من تداخل النصوص) وكل نص.

وهذا يعني أنه لا وجود لنص يخلو من مدخلات لنصوص أخرى أي إعادة أي اعادتنا لنصوص سابقة في نصوص جديدة يضمن لها الاستمرار لتتحدد بمضامين جديدة في نصوص أخرى حاضرة.

وكما يرى ريفاتير:<< أن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[1].

فالتناص، هو دراسة للنص الحاضر من خلال علاقته بنصوص سابقة خاصة العلاقات المعقدة التي لا يستطيع الدارس اكتشافها إلا من خلال المخزون الثقافي، لأنه ليس من اليسير اكتشاف تداخل النصوص خاصة عند كبار الأدباء ولأن هؤلاء اكتسبوا آليات في كيفية توظيف هذا المخزون الثقافي[2].

لذا نعتبر التناص بأنه:<< دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزء من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النص موضوع الدراسة في سياقه العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه، أو كيف استحالت في داخله عناصر

[1] عمر اوكلان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 59.
[2] المرجع نفسه.ص59.

وخصائص من تلك النصوص و ما انتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله وما اكتسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب واعتبار أن التناص عملية امتصاص وتكوير وتحويل بالزيادة أو النقصان مما يجعل النص الواحد (يتضمن) نصوص عدة، فالأديب لا يكتب من فراغ، فهو يحاول إبراز خصوصيات ينفرد بها عن غيره مما يجعلنا نقف مندهشين أمام هذه النصوص الجديدة بعد تفجيرنا لها واستخراج دلالات جديدة في سياق جديد سواء كان ذلك بقصد أو عن غير قصد من المخزون الثقافي، وهذا وفقا لآليات التحليل والبناء الفني، وما يقتضيه من استدعاءات النصوص سابقة أو معاصرة له فكما يقول رونالد بارت (Ronald Barthe) أن: <<كل نص تناص>>[1] وهو يعتبر أيضا أن النص مصنوع من كتابات مضعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية>>[2]فكان يخاله المبدع، إلا أن المتلقي هو الذي تجتمع عنده الآثار المكنونة في الكتابة وهذا يرجع إلى أصالة المبدع وكيفية ربطه للمخزون الثقافي التذكري للماضي بالحاضر.

وعليه يعتبر التناص:<< وسيلة تواصل لا يمكن القصد من أي خطاب لغوي بدونه>>[3]فهو تداخل نصوص سابقة في نصوص راهنة في مستويات متغيرة مما يجعل النص << عالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده حيث يتأسس في زخم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص ثانية>>[4]

فالنص كما يقول ليتش:<< ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كما

[1] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي/ ص 57.
[2] عبد الله الغدامي الخطئة و التكفير.دار الصباب .ص13.
[3] محمد مفتاح، تحليلالخطاب الشعري (استراتيجية النص)، ص 134.
[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 14.

من الآثار والمقتطفات من التاريخ . بهذا فان النص يشبه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الافكار و المعتقدات و الارجاعات التي لاتتالف.

إن شجرة نسب النص هي شبكة من المقتطفات المستعارة شعوريا، فتبرز حتما في نص متداخل (intertext) في كل حالة إبداع، فلا وجود لنص لا علاقة له بنصوص سابقة أو معاصر له.

ذهب رونالد بارت في كتابه:" نظرية النص" إلى أن أجزاء من مصطلحات وصيغ وأنماط من الإيقاع وشذرات من الكلام الاجتماعي تدخل فيه وتوزع توزيعا جديدا، فدائما هناك كلام قبل النص وحوله "[1]

وبهذا وسع بارت الدائرة اللاتناهية شكلا ومضمونا، وهذا لتوسيع الشرح فهو الذي يساعد القارئ الحق على محاولة فك ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة سواء من حيث المبنى أو من حيث المعنى.

وهذا ما جعل جيرار جينت (Gerard-Genette) يعرفه:<< علاقة حضور ثانية بين نصين>> وقد حصرها في " الاقتنباس والتلميع والانتحال والاستشهاد والتضمين كون التناص يتعدى المضمون إلى الشكل وزنا وصيغا وأشكالا، فمهمة الأديب مهمة بناء وهدم، بالإضافة إلى أنها مهمة جمالية توسع من دائرة الحياة ورؤية المتلقي، مما يجعله يبدع آثار جديدة من نص سابق أو من النصوص المتعلقة بها وهو ما يخرجه من دائرة التكرار إلى دائرة الإبداع الفني عن طريق المحاكاة والتحويل كون الإنسان دائم التطور والنمو مما يجعل إبداعه يتوسع في دائرة المعارف، مما يثري العملية الإبداعية ويغني الحركة الأدبية الإنسانية، ومما سبق نستطيع التأكد على أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه، " لأن ما نكتب من نصوص إنما هي ابناء وحضيرات لنصوص أخرى سابقة لها".

[1] المرجع نفسه، ص15.

تعاد كتابتها وفق سياق جديد يتواصل فيه القديم بالحديث وهو ما يجعل القارئ أكثر حماسة واستحضارا للنص الغائب الخطي واكتشافه داخل النص الحاضر، مع إبراز العلاقة الجلية أو الخفية التي تربطهما، فالتناص في مفهومه الحداثي مصطلح نقدي، وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية إيدولوجية يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية"[1]

وقد أريد به تعالق النصوص وإقامة الحوار فيما بينها كما حدده كثير من الباحثين (ميخائيل باختين– جوليا كريستيفا – رونالد بارت– تودورف ريفاتير ....) في مقابل النقد العربي مثل (محمد مفتاح – سعيد يقطين – وعبد الله الغذامي – ومحمد ينيس ، ....) غير أنهم لم يتمكنوا من وضع تعريف جامع مانع له.

2– نشأة التناص وتطوره :

يطرح التناص قضية لا تزال مطروحة هي مسألة استقلالية النص أو نتيجته، وعليه لم تعد دراسة أعظم الأداباء تدور في فلكهم وحدهم فحسب، كون أن مثل هذه الدراسة غير كافية لوحدها لتحقيق المعرفة الكلية الكاملة ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان تكوينه متشربا من رواسب الأجيال السابقة له، وهذا ما أكده لانسون (Lanson) بقوله: "ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته"[2]

وبالفصل بين الماضي والحاضر الذين يتسربان في هذا المبدع، نستطيع تقدير أصالته الحقة وإعطاء لمسة جديدة للدراسات الأدبية تختلف عما كانت عليه.

[1] جمال مباركي، التناص في الشعر الجزائري، إصدارات رابطة الإبداع الثقافي، ص 118.

رولان بارت .نظرية النص .ترجمة منجي الشملي.عبد الله صولة محمد القاضي .حوليات الجامعة التونسية .كلية الاداب و العلوم الانسانية . 27. 1988.ص81.

[2] لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب جن محمد منظور ، مطبعة نهضة مصر، 1972، ص 400

إن التناص بعد التجديد الذي لحق الفكر النقدي في سنوات الستين، أصبح من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية وأثار كثيرا من الجدل ولم يفرض وجوده مؤخرا إلا بعد أن خضع للكثير من التنقيح على مستوى التجديد، شاع مصطلح التناص في الأبحاث الأدبية والنقدية وانتقل في بداية السبعينات في أمريكا، وفي عام 1976م أصدرت مجلة "بيوطيقا" عددا خاصا من التناص وفي عام 1979م أقيمت ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية تحت إشراف ديغاتير ونشرت أعمالها في مجلة الأدب عام 1981م ولعل أهم مفهوم مهد لظهور مصطلح التناص (Intertextualité) في النقد العربي وهو "الحوارية" عند باختين، إلا أن هذه الفكرة أخذها من دوستوفسكي ، الذي يرى أن: "العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمالالفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيها بينها، ليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل يبدع على هذا النحو،[1]

ويتطرق باختين الى الحوارية مع الشكلانيين الروس ويخص بها الرواية فنجده يتحدث عن خصائص الزمن والفضاء في كل جنس أدبي، ويرى أن كل نص يرتبط بنصوص أخرى سابقة له بواسطة ما سماه علاقة "حوارية"[2] حيث يبدو له العمل الأدبي خاصة الرواية منه أنها عبارة عن منظومة حوارية مع اللهجات والصور والأساليب والوعي المجسد لا تنفصل عن اللغة، وتبعته جوليا كريستفا بمقالاتها في مجلتي النقد وتيل كيل المؤسسة سنة 1960. (tel quel).

ظهر مفهوم التناص بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة وخلال إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة[3].

[1] محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، ع355، رابطة الأدباء، ص 07.

[2] محمد بنيس، الشعر الأدبي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال المغرب، ط2001/3، ص 185.

[3] محمد عزام نظرية التناص.ص12.

الأول هو نظرية الجماعة (Théorie déusenthes) سنة 1968م وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو (Foucault) و (بارت Barthe) ودريدا (Derida) وسوارس (Sollers) وكريستيفا (Kristiva) والثاني هو سيميوطيقا وأبحاث من أجل تحليل دلائلي لجولينا كرستيفا ويجمع سلسلة من المقالاتها بين سنتي 1966م –1969م و أحدثت هذه الأبحاث ضجة في عالم الأدب والنقد لما فيها من جرأة وثورة على مفاهيم البنيوية والشكلانية الروسية مما زادت في تمكينها من هذه الثورة نشرها لكتابها (Sémiotique) و (Texte de roman) أي السيميوطيقا والرواية وكان تمدرها واضحا منذ 1966م على البنيوية، إذ استطاعت أن تستبدل مصطلح الحوارية بمصطلح التناص ومن ذلك قول رونالد بارت: << نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص وهي الممارسة الدالة (Pratique signifiant) والإنتاجية (prodictivity) والتدليل (signification) والنص الظاهر (Phono–texte) والنص المولد (geno–texte) والتناص (intertexte)[1]

إلا ان البعض يرى أن رواد آخرون لهذه التقنية المنهجية قبل جوليا كريستيفا ومنهم الباحث غريماس (Gremasse) الذي يرى أن الباحث السيميولوجي "باختين" كان أول من استعمل مفهوم التناص ولعل هذا يعود إلى ارتباط "جوليا كريستيفا" بـ "ميخائيل باختين"، لأنها ترجمت كتاب عن شعرية "دوستويفسكي" وقدمت له بأفكارها الجديدة الداعية إلى التناص بدل الحوارية مما أدنى بالبعض إلى الاعتقاد بأن الكاتبة البلغارية لم تأتي بالجديد وإنما قامت باستبدال مصطلح بآخر، وبنت عليه فكرتها الجديدة المأخوذة من أفكار باختين .

فكريستيفا كانت تنطلق من التحليل التحويلي المستعار من شومسكي (chomsky) وسومجان (Saumjan) فأدركت أنها مرغمة على إضافة مفهوم التناص

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (د،ب) (د.ط)، ص 12.

لتصل إلى ما هو تاريخي واجتماعي ويمكها من وضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي كمجموع نصي[1]، وقد كانت كرستيفات متكئة في ذلك على الإرث النقدي الذي تركه ( ) حيث استنبطه من باختين في دراسته لدراسته لدوستويفسكي حيث وضع تعددية الأصوات "البوليفونية" دون الحوارية "الديالوج" دون أن يستخدم مصطلح التناص وهذا يعني أن مفهوم التناص مقصورا في أول الأمر على تعدد الأصواب (Polyphony) في الشعر بأبسط معنةى اشتقاقي له، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرد وبين أصوات الحروف نفسها ثم تطور معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظارها أو أقربائها في نصوص أخرى خارج القصيدة ثم اتسع معناه أحيرا في دراسة السيكيوطيقا ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوى صوتيا كان أو دلاليا أو تركيبيا، ومن هذا يغدو التناص نوع من تأويل النص أو كونه المجال الذي يتيح للقارئ التحرك فيه بحرية ويسر معتمدا في ذلك على مخزونه الثقافي لقراءة النص وإنتاج المعنى.

ولقد وضع باختين بجلاء ظواهر الانبعاث التي جعلت من الثقافة مكانا لعودة عنيفة للتقاليد المنسية، ود أقام دليله على كون الرواية مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة إلى دمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية باختلافها على شكل تعدد الأصوات (Poly-phonique) كون سعيه في البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلة كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية وغير الأدبية كالدراسات العلمية والدينية وغيرها، فهو ينتهي إلى الرواية بوصفها نوعا أدبيا مازال قيد التشكيل.

[1] صلاح فضل، شفرات النص، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1995/5، ص 115.

وتستخلص كرستيفا بأن الرابط التناصي يغير دلالة الملفوظات في تجمعها في بنية النص وتؤكد بأن:" كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا ذلك أن الكتابة تعني ثلاث عناصر هي النص والكاتب والمتلقي بالإضافة إلى عنصر التناص الذي يناقض مع هذه العناصر الثلاثة"[1]، ففي النص تناص، والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، كما ان القراءة تشير لدى القارئ (المتلقي) حيراته وذكرياته ومعلوماته السابقة، وهكذا يبدوا التناص حوار بين النص وكاتبه وما يحمله الكاتب من خبرات سباقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار تطلق عليه كرستيفا (التناص)، ولا يمكن تحديد مفهوم التناص عندها إلا بإدماجه مع كلمة أخرى الأيديولوجيم (idéologeme) وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يخيل عليه منها[2].

ومنذ أن صرحت كرستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصةوص عديدة في المجتمع والتاريخ.

وهكذا يمكن اعتبار التناصعملية نقل تعبيرات سابقة أو متزامنة، أي التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى يؤدي إلبى دخول النص الحاضر في علاقة مع النص الغائب، كما أن هناك من يرى بأن التناص كان معروفا منذ القرن السابع عشر في الشعر العربي، حين كان الشعراء ينظمون أقوال السيد المسيح أو عبارات من الكتاب المقدس بل إن أعظم من استخدم التناص بكثافة الشاعر والناقد الإنجليزي : " ت.س أليوت" "1988م 1965م" وخاصة في قصيدته: (الأرض اليباب) حيث تناصت مع خمسة وثلاثين[3] كتابا وبست لغات أورد الشاعر تنظيمات وتناصات غير مترجمة فالتناص إذا مسألة ثقافية وأداة مفهومة تقوم على أبعاد فكرية ينشر بها المبدع وينطلق

[1] محمد عزام، نظرية التناص، ص 07.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

23 عبد الحميد هيمة سيميوطيقا التداخل النصي.ص 346

[3] عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة سنة 7-82-83، أغسطس 1991، ص 14-15

منها في إنتاج أعماله الفنية، هكذا ظهرت قديما كما سبق في أعمال "أليوت" أما الآن أصبح يستخدمه النقاد المعاصرون كأداة إجرائية لنقد النصوص والكشف عن البعد الجمالي الفني فيها، لقد أصبح النص متلقي نصوص عدة ومكان تبادل، فأصبح يغدو حوار بين النص وكاتبه وبين النص ومتلقيه هذا ما بين أغلوطة استقلالية النص، فلا يمكن أن يخلق نص من العدم.

إن منفعة مفهوم التناص لا يستطيع أحد إنكارها، فقد أعطت دفعة جديدة للدراسة الأدبية جعلتها تنمو مختلفة عما كانت عليه في أواخر الستينات (1960)، وقد اقترح توزفتان تودوروف (Tizvetantodorov) سنة 1981 في كتابه : "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" تقسيم المبدأ الحواري إلى مفهومين : مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق، اما مفهوم التناص كما حددنه كرستيفا مع احتفاظ هذا المفهوم الثاني بقسمية "الحوارية" لبعض الحالات الخاصة للتناص أو في التصور الذي أعده باختين عن الشخصية الإنسانية.

وهذا التوضيح للحوارية لفم يختص به تزفتان تودوروف وحده في سنة 1981م بل نجده أيضا عند جرار جنيت مدير مجلة "شعرية الذي سيقلب هذا الصرح المفهومي من خلال كتابه "أطراس" ( ) (polempseste) كون الوضعية النظرية لهذا المفهوم – التناص– منذ كتاب سيميوطيقا تعرض لكثير من التطورات

وبفضل تأثر رولاند بارت سيصبح المفهوم محميا من الناحية النقدية ففي كتابه:" لذة النص" (le plaisin du texte) خاصة في مقولته أنا أقرأ النص (je lis le texte) حيث يصبح القارئ هو الكاتب الفعلي للنص باعتباره المبدع الذي يكشف جماليات العمل الأدبي، وهناك يأتي التناص ليحاول فك اشتباك النصوص عن بعضها البعض ويعيد لكل ذي حق حقه من السابقين والمعاصرين الذي تتردد أصواتهم في النص المبدع وتترك بصماتهم داخله.

– ويضيف بارت قوله: " كل نص تناص"[1] لأن كل نص جديد يقوم بهضم النصوص السابقة له واجترارها وتحويلها بعد ذلك إعادة صياغتها من جديد، بعد أن يكون قد أزال جميع الحدود التي تفصل كل نص عما سواه، لتظهر جميعا في نص واحد يحمل مختلف الخبرات والتجارب، ولا يتمكن من الكشف عن ذلك إلا ذوي الخبرة بعد أن يغيب الأصل ولا يبقى من النصوص الغائبة سوى مادتها، فالنص عنده يظهر في عالم مليء بالنصوص، نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه وهذا يعيد توزيع اللغة بواسطة طريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص[2].

ومن هنا يصبح النص يمثل لا نهائية اللغة في تبادلها وتعددها كما أطلق عليه بارت (فلك اللغة)، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، والتناصية هي قدر كل نص مهما كان جنسه[3].

– هذا يعني أن التناص أصبح قدرا محتوما على جميع النصوص، لأنها دائما في علاقة تفاعل تحدث بكيفيات مختلفة تتم بوعي أو بغير وعي، في استرجاع المخزون الثقافي للمبدع، وهذا ما جعل النص في اتصال دائم مع الماضي والمستقبل اللذان يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من الفناء، فالنص الذي يحدث القطيعة بين الماضي والمستقبل اعتبره بارت " نص بلا ظل" حتى وإن توفرت أسطوره (المرأة التي لا ظل لها) كنص مؤسس (Subtexte) فإن بارت ينفي ذلك بالنسبة للنص الأدبي لأن هذا النص في حاجة دائما إلى ظله وهذا الظل فليل من الإيديولوجيا[4].

هذا الرأي تعززه فكرة عدم قيام ونشوء نص من العدم، إذ لا بد أن يتأثر بما سبقه، انطلاقا من فكرة التواصل الحضاري، فهناك استمرار بين الماضي والحاضر مرورا إلى

[1] حسن محمد حماد.تداخل النصوص في الرواية العربية .ص19.
[2] عمر اوكان لذة النص و مغامرة الكتابة رولان بارت ص30.
[3] محمد عزام نظرية التناص ص11.15 .16.
[4] جمال مباركي التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر ص120-121.

المستقبل، وهذا يضمن للنص الدوام والاستمرار، وتجريده من كل القيود التي فرضت عليه فيما مضى.

لقد كان مصطلح التناص يحتفظ لسنوات عدة بنكهة التمرد، فكانت الجامعات باستثناء أصغر الجامعات في فانسين وباريس وجيوسيو – تفضل تجاهل الفكرة، إلا ان المفهوم بدأن ينتشر بالتدريج، فمنذ 1972 دخل مصطلح التناص (Intertexte) دخولا محتشما إلى الحقل المعجمي حيث نجد في ملحق المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (enijclepédique des sciences de langage –Dictionnaire) لمؤلفه (Aswald Ducat) وتودوروف، ونجد فرانسوا واهل (Fançoiswahl) يحدث عن شبكة اتصالات واسعة وذات مراتب متنوعة يقيم بها فقد نشرت كرستيفا كتابها ثورة اللغة الشعرية لوتريامون وملارمي (Lautrément et Mallarmé) إذ اهتمت بعملية التحويل التي أقامها لوتريامون على نصوص عديدة معروفة بما يشبه اختطافها أو تحويلها عن مجراها، فالباحث الإيطالي سيجريه (Ségre) يرى أن التناص يشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي وهي التذكر والاستفادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيجابي لأصول واستعمال الشواهد"[1] فقد كان مطلع نهاية القرن التاسع عشر (19) مجالا لتحليل البنية الشعرية تحليلا تناصيا.

– وفي سنة 1975م، أخذ مفهوم التناص يتماسك أكثر، وضع عليه بارت صفة (enyclo) ومن هنا صار التناص أمرا مقبولا مع الاحتفاظ بحق المرجعية .

لقد تميزت سنة 1975 بغزارة الإسهامات الجديدة في الموضوع فنجد أن (البيوطقين) قد حصروا اهتمامهم على الجانب اللساني للخطاب وأولوا بتصدير عدد خاص من مجلة (بيوطيقا) حول التناص، كما نشرت مجلة شعرية (بيوتيك الفرنسية) عددها السابع والعشرين كله لمفهوم التناص تحت إشراف "لوران جيني" (L.jenay) (استراتيجية الشكل)

[1] – رمضان الصباغ.في نقد الشعر العربي المعاصر.ص339

(La stratégie de la forme) إذ اقترح فيها إعادة تعريف التناص بقوله: هو عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى، إذ استدعى التفكير في عدة أشكال أدبية مهملة كالانتحال، الهجاء، المونتاج، كما يعتبر جيني التواصل مشروط في التناص في قوله:" خارج التناص يعدوا العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك[1] وهذا يعني أن التناص هو الذي يجعل العمل الأدبي واضحا، كونه هو الذي يبرز تداخل النصوص فيما بينها ومدى استيعابها وتذمرها.

وكما نجد أن أ.توبيا (A.topia) في دراسة (مدخل إلى منهاج تحليل الخطاب) إذ تحاول تبسيط المفهوم وسبب هذا التعميم البيداغوجي، سيتغلب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي، وبتحديد مصطلح التناص على أنه مجموع العلاقات التي تربط نصا بمجموعة من النصوص لتسهيل استعمال المصطلح وتثبيته جعله أكثر رسوخا وتقريبه من المجال التقليدي وقد ضم إليه تدريجيا ميادين كلاسيكية كالمعارضة والمحاكاة الساخرة وإشكالات الأدب المقارن، وهذا التوسيع في تعميم استعمال المفهوم (التناص) سيفقد فيه الخصائص الرئيسية.

وقد تميزت سنتي 1975م-1976م باضطرابات اصطلاحية خاصة في مجموع النصوص التي توجد في علاقة تناصية" فهو يولي أهمية إلى جانب العلاقات " إذ ينطلق من التضمين ليخلص إلى تحديد ثلاث قواعد وهي: التلفظ (Verbalisation) حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النص الخطية، التي تبدوا لنا من خلال عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص، وأخيرا التضمين وينتهي بالحديث عن الإيديولوجيات التناصية"[2]

أما ميخائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) فنظرته للتناص مرتبطة بالقراءة إذ يعتبره: " الميكانيزم الحقيقي للقراءة الخطية المتشابكة في النصوص الأدبية والتي لا تنتج

[1] سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي (م.ث.ع) بيروت ط 1 .1992.ص10.
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص94و 95.

غير المعنى" كما يناقش الخلط الموجود بين التناص والميتا نص (Intertexte)، "هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا ومجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، وليس من الضروري الوعي بالميتانص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه ضرورية، إن التناص له ضروريته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله، إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدليل" وقد تبنى في آخر أعماله الأسلوبية كون التناص مرتبة من مراتب التأويل.

نجد "زمتور" الذي يربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ كون التذكر الذي ينتج النص وهو حاصل لآثار أخرى تدعى ب"التناص" والنص عنده : " نقطة التقاء نصوص أخرى"[1]

كما يشتغل في التناص من خلال ما يسميه بالحركية (mouvance) إذ يعتبر كل نص يملك علاقة نسب مع نصوص أخرى، إذا يقع في مكان محدد نسبيا في شبكة العلاقات النسبية وفي صورة عملية التوليد، وقد كان تحليله على النص الوسيطي، وتبيّن له بأن التناص يبدو من خلال ثلاث فضاءات "يتحدد الفضاء الأول كمكان لتحويل الملفوظات النتية من مكان آخر، وفي الفضاء الثاني فضاء الفهم (قراءة معينة) الذي يتحرك حسب شيفرة جديدة، وهو نتاج اللقاء بين خطابين أو أكثر في ملفوظ واحد، أما الفضاء الثالث فهو الفضاء الداخلي للنص حيث يتجلى النص مباشرة في العلاقات التي تدخل أجزاءه المكونة له"[2]

ويأتي تودوروف الذي اعتبر مصطلح التناص كمرتبة من مراتب التأويل باعتماده على نصوص شاملة لباختين وتعرف على أهم آرائه وأفكاره، وعلاقاته بمختلف التيارات الفكرية، وظل مبدأ الحوارية يشكل هاجسا لديه ويشغل مراحل تفكيره.

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 132.
[2] المرجع السابق، ص 95.

– وقد ميّز بين الحوارية عند باختين والتناصية عند كرستيفا حيث يرى أن مصطلح الحوارية مصطلح مربك، ولذا فإنه سوف يستخدم مصطلحا أكثر شمولا وهو مصطلح التناص (intertexte) الذي استخدمته جوليا كرستيفا[1] كما يؤكد على أنه لا وجود لنص مستقل بذاته، فكل نص توالدي متواصل مع غيره من النصوص، سواء التي سبقته أو المعاصرة له، حيث يقول: " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما، ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي من منظور الباحثين انعطافة لا يمكن تفاديها، كي تصل إلى دراسة هذا المنظور من مظاهر المسألة"[2]

وعلى هذا الأساس يكون التناص دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزء من سياق إبداعي أشمال يتجاوز كل الحدود ويهدم الحواجز الفاصلة بين النصوص ليجعلها منصهرة في بوتقة واحدة.

أما ميشال آريفي فيرى:" أنه يمكن لنص ما أن يحمل مضمونه نصا آخر"[3] وقد أثبت قوله هذا بأعمال أدباء كثر مثل: جازي حيث أبرز تجليات التناص فيها، كما يضيف ان التناص كموضوع يحتاج إلى الاهتمام أكثر للتأسيس له بدل الاكتفاء بتصنيفه، ويعتبر أن النصوص موجودة في علاقة تناصية.

ثم يأتي جرار جنيت، الذي اعتنى بالمتعليات النصية في كتابه:" أطراس" ويقصد بها : التداخل النصي بكل مستوياته، وقد كان تأثر أطراس بعد 1982م بطيئا أول الأمر، إلا أنه أتى بفائدته في أغلب الأبحاث التناصية التي أخلصت لتيار 1980م، وقد كانت هناك أبحاث ساهمت في اكتمال مقترحات جنيت، ففي أطروحة جامعية سنة 1988م بجامعة باريس تحت عنوان " الممارسة التناصية" عند مارسيل بروست من خلال " في البحث عن الزمن الضائع" كما أوضحت "أنيت بوياكي" (AnnitBouiaquet) إمكانية

[1] رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية) ص 337.
[2] المرجع نفسه ، ص 337.
[3] محمد عزام، نظرية التناص، ص 13.

تنظيم الاقتراض التناصي ونشر سنة 1990م بعنوان : "مارسيل بروست لعبة التناص"، كما نجد بعض الروائيين الكبار أمثال فلوبير (Flaubert) تناول موضوعا يتقاطع فيه التحليل التناصي بتحليل المخطوطات ودراسة لمكونات العمل الأدبي.

لقد تناقل العرب المعاصرون من عند الغرب مصطلح التناص ودخلوا في إشكالية المصطلح نتيجة الترجمات والمدارس النقدية، فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح النص الغائب، ومحمد مفتاح يسميه بـ "التعالق النصي حيث التناص عنده هو متعالق – الدخول في علاقة– نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1] وقد كانت إضافة النقاد العرب المعاصرين حول مصطلح التناص، ضمن جوهره فتعريفاتهم كثيرة ومتشعبة وكلها تدور جول جوهر التناص في النهاية كونه تأثر بنص سابق

3- العلاقات التناصة عند جنيت "Gérard Gennette"

جرار جنيت من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر، كرس كتابا بأكمله للمتعاليات النصية (Transtextuality) محاولا رصد كل أوجه التفاعل النصي مرتكزا على ما نسميه التعلق النصي.

وقد أبرز في كتابه "معمار النص (L'architexte) سنة 1979م أن هدف البيوطيقا هو دراسة معمارية النص إذ تسعى إلى التمييز بين الأجناس الأدبية وفي كتابه أطراس (Polémpsestes) سنة 1982م يتحول هدف البيوطيقا من معمارية النص إلى المتعاليات النصية، ويعني جنيت به كلما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني" أي أنه كل ما في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى"[2].

معنى **أطراس** وهو جمع طرس، محمد مفتاح، تحليل الخطاب بالشعر ، استراتيجية التناص، ص 121.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 96-97.

فنجده يؤكد على أن يجعل هذه العملية كل نص أدبي يخفي نصا آخر إلا أن هذا الإخفاء لا يكون تاما بل يكون جليا إلى حد ما، فتصبح القراءة عملية مزدوجة يظهر فيها النص القديم من وراء النص الجديد.

– بهذا ينتقل جنيت من مفهوم التناص إلى مفهوم المتعاليات النصية وقد حصرها في خمسة أنماط هي :

" معمارية النص والتناص، والميتانص والمناصة والتعالق النصي" ويرى أن النص لا ينسج فضاء من ذاته، إنما يستعين بالعديد من اللسانيات التي يستمدها من عوالم فنية أخرى لتشكيل معماريته" وهو يخرج عن إطار التأثر والتأثير بين النصوص وعن طريق إطلاع المبدع على الموروث الثقافي.

إن التمييز بين الأنماط الخمسة التي اقترحها جنيت مرتبة وفق نظام تصاعدي من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال، وهو يعني الأول "معمارية النص" النمط الأكثر تجريدا وضمنيا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا[1] ونجده في المحاكاة مثل محاكاة فرجيل وهو ميروس، فيكون هناك نصا على صعيد الجنس الأدبي، ويطلق عليه أيضا "جامع النص" إنه يتصل بالرواية، الشعر والخطابات ،كما تبرز المحاكاة على صعيد (التعلق النصي) ويكون نص هوميروس سابقا ونص فرجيل لاحقا والعلاقة هي علاقة تعلق.

والتعلق النصي (Hypertextualité) أو التوالد النصي أو النص اللاحق وتكون العلاقة فيه بين النص اللاحق (أ) (Hypertexte)، والنص السابق (ب) (Hypotexte) وهي علاقة تحويل ومحاكاة.ويتحقق التداخل بين معمارية النص والمناص في كون جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان، مقدمات، صور، كلمات) ومثال ذلك (الإلياذة)، كعنوان تأخذ بعدا محلميا يرمي إلى الإلياذة.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 97.95.

والمناص أو النصوص المصاحبة ويسمى أيضا بالنص الموازي (Paratextualité) تنشأ العلاقة فيه بين النص مع محيط المباشر (كالعنوان، العنوان الفرعي، التنبيه، الملاحظة) وقد خصص له جنيت كتابا بعنوان "عتبات 1987م" إذ شرح فيه هذا النمط وهو يعني به علاقة النص بمحيطه (عناوين ، ملاحق).

وقد يتحول المناص إلى الميتانص (Metatextualité) أخذا من المقدمة طابعا تعليقيا فهو يتحدث عن نص دون أن يذكره أحيانا ويعرفه بقوله " إنه بنية نصية متضمنة في النص كما هي"[1]

كما يوضح أيضا أن التعالق النصي يتجسد من خلال (الميتانص) أو التناص في طبيعة التعالق أخذا بذلك بعد المحاكاة الفكرية أو النقد، فإن محاكاة فرجيل لهوميروس كان بشكل تنكري، فكانت هنا الطريقة الخاصة هي نقد عملي للإلياذة من خلال الإنياذة (أما التناص فهو يحمل نفس المعنى لدى كرستيفا في أن تكون العلاقة بين نصين أو أكثر) وهي بما يلي:[2]

- في صورته الأكثر وضوحا والأكثر أدبية والتي هي الاستشهاد .
- في صورته الأقل وضوحا والأقل قانونية والتي هي السرقة.
- في صورته الأقل وضوحا والأقل أدبية والتي هي التلميح .

ويعرفه بقوله:" علاقة حضور ثانية بين نصين"[3] .

كما خلص جنيت إلى أن التداخل بين هذه الأنماط هو تجسيد لمظاهر نصية النص لكون طبقاتها متداخلة ومتشابكة، كما أنه يبعد معمارية النص من هذه الخاصية، والذي استدعى بأنها ليست طبقة نصية كونها مرتبطة بجنس النص، وتداخلها مع مختلف

[1] سعيد يقطين، الرواية التراث السردي، ص 28.
[2] عمر أوكلان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 67.

الطبقات الأخرى، فتضعنا أمام ظاهرة " يتعلق كل نص مع غيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح".

إن التمييز بين هذه الأنماط الخمسة سبب في تطوير جنيت لنظرية التناص والذي ساعد أيضا على توسيع أنماطه وتمييز بعضها عن بعض مع إبراز نقط التداخل والاشتراك، الأمر الذي كان دافعا في استعماله، رأى أنه أوسع وأشمل من التناص وهو المتعاليات التناصية والذي بدوره يوسع البحث في أنماطه .

إن الباحث قد خصص كتابه الأول "معامرية النص" والذي يبين فيه معالجته الدقيقة والجديدة مسألة الأجناس الأدبية فإنه خصص كتابه هذا "أطراس" إلى (التعالق النصي) وفي 1988م أصدر كتابا عن (المناصة) تحت عنوان "عتبات" فكانت مسيرته في مجال دراسة علاقة النصوص بأشكالها وأنماطها.

يعرف جنيت التعالق النصي (Hypertextualité) بأنه تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة"[1].

ويعرفه أيضا بكونه" الذي تقوم العلاقة بين نصين متكاملين: يسمى النص المقروء (بالنص العيني) أو (المتعالي) أو (اللاحق) بينما يسمى الثاني (بالنص السابق) أو (التحتي) أو (النص الخفي)[2] ، وهو في هذا يعني بثلاث أنواع: المحاكاة الساخرة، التحريف، المعارضة .

– فالتناص إذا مسألة ثقافية، وقد تكون مرجعية إيديولوجية فلسفية نشأت في الغرب نتيجة لصراع الفلسفات الفكرية والمادية من النقيض إلى النقيض،وقد ساعد هذه الحركة الافتتاح الفكري الأوروبي الذي بإمكانه هدم نظرية في العلوم الإنسانية وبناء أخرى مكانها بإيجاد

[1] سعيد يقطين، الرواية التراث السردي، ص 28.
[2] عمر أوكلان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 67

المبررات المنطقية والتاريخية للفكرة الجديدة وهكذا تكون قد تتعبا تطور ظاهرة التناص على يد منظري الحداثة أمثال (جوليا كرستيفا)، (رولان بارت)، (جيرار جنيت) أنهم قالوا بأنه ليس هناك نص وإنما تناص وأن النص الإبداعي ليس سوى سلسلة من النصوص اللامتناهية .

4- مستويات التناص

للتناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها، لأن الكتاب لا يتسلون في قراءاتهم لما تجمع لهم من نصوص، حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعهم تبعا للكفاءة الفنية في قراءة هذه النصوص، ومن ثم "فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى فيدمجها في أصله وتضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة"[1].

لذلك فإن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص وتوضح هذه المستويات كما يلي:

أ- التناص الذاتي

ويتمثل في التكرار الذي يحدث بين النصوص الكاتب الواحد، وتفاعل نصوصه فيما بينها، ويظهر ذلك على الصعيد الأسلوبي واللغوي والنوعي " عندما تدخل نصوص الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا"[2]

أي أن الكاتب عندما يكتب أحد نصوصه تتجلى لنا طريقة محددة تميزه بها من خلال أسلوبه ولغته أي " لأن يقال أن الشاعر قد يمتص اثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، ويتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة بيروت لبنان 1979، ص 253/252

[2] المرجع نفسه ، ص 252-253

تناقضا لديها إذا ما غير رأيه"[1]، وهذا كله يبين لنا مدى أصاله الكاتب في نصه، ويكشف لنا روافده الثقافية ومساره الإبداعي.

ب- التناص الداخلي:

وهو التفاعل الموجود بين نص الكاتب ونصوص غيره من معاصريه، بغض النظر عن جنس تلك النصوص" حينما تدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية"[2] فهو أن يمتص المبدع نصوص غيره ويحاورها ويتجاوزها.

ج- التناص الخارجي:

وهو تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره، ظهرت في فترات تاريخية سابقة لعصره " حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة"[3]

ولا يرتبط هذا النوع من التناص بعلاقة نص بنصوص عصر معينأو جنس معين من النصوص، بل هو أن تتداخل هذه النصوص بحرية وأن يتحرك فيه النص بين النصوص الأخرى بحرية تامة محاولا ان يأخذ لنفسه مكانا في هذا العالم، أي أن التفاعل قد يكون على قصد أو عن غير قصد نظرا لتراكم تلك النصوص في ذاكرة الكاتب.

وهذه المستويات الثلاثة سأعمل على تطبيقها في دراستي المتواضعة حول رواية"الحوت والقصر".

5- أنواع التناص:

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 125.

[2] نور الدين السد الاسلوبية و تحليل الخطاب .ح2 و ط1 دار هومة الاجزائر ص112.

اذا كان التناص هو دخول نص ما في علاقة مع نصوص أخرى، لاستحالة قيام نص مستقل بذاته، فلأن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لعدة أنواع تظهر مدى تمكن أي شاعر من التعامل مع هذه النصوص، وأنواع التناص ثلاث هي :

أ- التناص الإجتراري:

وهو إعادة كتابه النصوص الغائبة بشكل نمطي لا حدة فيه"[1] أي محاولة توظيف تلك النصوص توظيفا تكراريا بشكل جامد لا حياة فيه، فيعمل الشاعر في ذلك على كتابه النص الغائب كما هو بدون إبداع منه، وهو ما نجده يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو، ويؤخذ على هذا المستوى أنه يقتل حيوية النص الغائب مع كل تكرار للاخذ منه.

ب- التناص الامتصاصي:

ويمثل مرحلة أعلى "قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركية وتحول لا ينفيان الأصل"[2] ويسهم هذا النوع في التعامل مع النص الغائب في ديمومة الأخير وتجدده، وبذلك يستمر في عطائه بدل موته، فما يعتبره محمد ينيس أيضا "قبول سابق للنص الغائب، وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهرة، ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة وهي ان هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار... هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق صورته التاريخية"[3].

وهكذا تمنح قيما لحياة النص الغائب وتسمح له بإقامة علاقات مع نصوص أخرى في المستقبل.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 125.

[2] نور الدين السد الاسلوبية و تحليل الخطاب .ح2 و ط1 دار هومة الاجزائر ص112.

ج- التناص الحواري:

"هو أعلى من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستيلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره.... وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية"[1]

ويعد هذا النوع أرقى أنواع التناص جودة وكفاءة، وإن هذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة في النصوص من تحوير وتطوير وقلب وتحويل، وهو الذي يسهم في إعطاء التناص شهرة عالمية حيث تبرز فيه قدرة الغائب وبلورته في صورة جديدة يصعب على غير المتمرس اكتشافها والقيام بها جراء نظريته العميقة في النصوص الغائبة التي يعمل على نقدها.

6- تقنيات التناص

إن تقنيات التناص تتمثل في الطرق التي تم بها تناص مع نص آخر وكيفية استخلاصه واستخدامه وتتجسد هذه التقنيات في خمسة أنواع وهي:

أ- تناص التآلف:

هو استدعاء موقف سابق بموقف لاحق أي اتفاق الموقفين بين ما هو تراثي وما هو معاصر، مع مراعاة الفروق وجودة بين النصوص، سواء أكانت هذه الفروق القائمة بينها جمالية أو تاريخية، شرط الابتعاد عن التكرار والاجترار والنسخ عن النص السابق، ومن أمثلة ذلك قصيدة "بكاء زرقاء اليمامة" لأمل دنقل الذي استدعى الشخصيات التراثية يبرز عن نكبة العرب سنة 1976م لتشابه الموقفين[2]

ب- تناص التخالف:

[1] محمد ينيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

[2] المرجع نفسه .ص277.

[2] -زايد علي العشري استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (ش.ع.ن.ت) ط1.1978 .ص365.

هو استعداء ما هو مرتبط بالماضي والتراث وإلباسه دلالات معاصرة تتناسب مع روح العصر بحيث تتفوق على ما كان عليه، مثاله، قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى" لأمل دنقل أيضا، الذي حول حكايته زواج الأميرة قطر الندى مع المعتصم العباسي، من أعلى نموذج للفرح إلى أعلى نموذج للحزن.[1]

ج- تناص التداخل:

وهو اقتران نص لاحق بنص سابق دون المزج بينهما ويلجأ الأديب إلى هذه التقنية لكسر روتين العروض كما فعل الوشاحون الأندلوسيون.[2]

د- تناص الإنحراف:

وهو ما يسمى باصطدام السياقين أحدهما بالآخر، وقد عرف في السابق بالمعارضات والنقائض أي إعادة كتابة النص القديم بفكر حديث.

هـ- التناص الجزئي:

ويتم من خلاله استدعاء نص سابق أو عنوانه أو دلالته أو بناء النص السابق بعد تحويره او تمثل لغته وأسلوبه[3] بحيث يصعب على القارئ أو المتلقي العثور على هذا التناص إلا بعد قراءة جادة وتأويل موسوعي للنص اللاحق ذلك لكونه يحمل معان بعيدة كل البعد عن النص السابق.

7- التناص في الدرس العربي القديم

وإذا ما انتقلنا لمفهوم التناص ونشأته في الأدب العربي، نجد أن مفهوم التناص هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، فتداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة، وامتداده عجيب

2- مجاهد احمد مجاهد.اشكال التناص الشعري .دراسة في توظيف الشخصيات التراثية .مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر .1998

[2]- صلاح فضل .شفرات النص .ص119.

[3]نفس المرجع.ص80.

ومذهل فالتأمل في طبيعة التآليف النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جدا لوجود أصول لقضية التناص.

ومع ذلك نجد أنفسنا مضطرين إلى رصد هذا المصطلح في تراثنا البلاغي لمعرفة جذوره الأولى والدارس للخطاب البلاغي القديم في مصادره الأصلية يجد قضية تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض. فقد انتبه إليه البلاغيون القدامى على الرغم من الاختلاف في إعطاء تعريف للمصطلح من قبل المترجمين العرب.

ومصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في تناص القوم بمعنى اجتمعوا، أي ازدحموا حيث وجدت المعاجم كمادة لغوية مادة (نصص) (لسان العرب لابن منظور) و (ومتن اللغة لأحمد رضا) و (القاموس المحيط للفيروز أبادي) فالنظرة المتأنية في الإنتاج البلاغي تقيم برهانا على أن البلاغيين العرب كما النقاد والشعراء قد أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، إذا تصادفنا كلمات واضحة تدل على الاعتراف بالتداخل النصي، والأخذ به وتأكيد هذه الحقيقة، رددها الشعراء الجاهليون، وكما يرى أبن رشيق في العمرة قول الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه (لولا أن الكلام يعاد ينفذ)[1] ليؤكد الحقيقة التي ذكرها الشعراء القدامى آنفا، ثم ذكرها أبو تمام من بعدهم في العصر العباسي: " يقول من تفرغ أسماعه * كم ترك الأول للآخر."[2]

ولقد كشف الحاتمي في الرسالة الموضحة– فيما أدعى على المتنبي بالسرقة، فرد عليه المتنبي ادعاءه بقوله (فما يدريك اني اعتمدته، وكلام العرب أخذ بعضه برقاب بعض، وأخذه بعضه من بعض).

والمعاني تختلف في الصدر وتخطر للمتقدم تارة وللمتأخر تارة أخرى والألفاظ المشتركة مبارحة، وبعد، ضمن الذي تعرى من الاشتباه، وتفرد بالاختراع والإبداع، لا أعلم شاعر

[1] جمال مباركي ، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 51.

[2] إيليا الحاوي، شرح ديوان أبي تمام ط1، دار الكتاب اللبناني 1981، ص 270.

جاهليا وإسلاميا إلا وقد احتدى واقتدى، واجتذب واجتلب"[1] وهذه حقيقة هامة في عالم التناص، إذ أن التداخل الدلالي واللفظي خاصة في المجال الشعري كان حقيقة لابد منها، حيث أن الشاعر لم يكن ينظم الشعر من ذاته ولكن كان يمارس العملية الإبداعية مستعينا بثقافته مضيفا إليها إبداعات القدامى، لأن تقليد اللاحق السابق أمر لا فكاك منه من الذين تناولوا وتطرقوا لهذا الباب، نذكر من أعلام الأدب العربي القديم على سبيل المثال: الجرجاني، ابن الأثير، ابن خلدون...

يذهب الجرجاني إلى القول بأن:<< باب لا ينهض به إلا الناقد البشير والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا قل من أدركه استوفاه واستكمله، وليست تعد من جها بذة الكلام ونقاد الشعر حتى تمييز بين أصنافه وأقسامه وتحيط برتبته ومنازله، فتفصل بين السرقة والغضب وبين الإعادة والاختلاص، وتعرف الإلمام من الملاحظة وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز بادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس أخذه أولى به، وبين المختص الذي جاره فمله وأحياه السابق فقطعه"[2].

أوجد الجرجاني كما هائلا من المصطلحات تشير إلى تداخل النصوص بذلك وصف العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها سرقة ونهبا ...

ومع ذلك يرى أن التفريق بين هذه المصطلحات ليس بالأمر الهين فهو يرى أن لتداخل النصوص أقساما وأصنافا لا عرفها إلا الناقد البشير والعالم المبرز غير أن الجاحظ ابتعد كل البعد مما ذهب إليه الجرجاني، فقد يستخدم تقنية الأخذ هذه بأنها استغلال الشاعر والناشر لما جاء من معاني الألفاظ ينقلها مع تحوير فيها.

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 51-52.

[2] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصمه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي اليجاوي، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان ، 1966، ص 186.

أما ابن الأثير فقد ناقش انفتاح النص الشعري على نصوص أخرى من جنسه وغيره، ويرجع هذا الانفتاح إلى وجود شرط أساس في العملية الإبداعية:" الإطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور"[1]

ويأتي ابن خلدون (ت 808هـ-1406م) ليثير قضية تفاعل النصوص ويتكلم عنها كلاما وافيا في جزء من المقدمة الخاص بعلوم اللسان العربي، وعالجها بطريقة مختلفة عمن سبقوه، وكان مدركا لتداخل النصوص فيما بينها، قديمها وحديثها ولقد دعم الجانب الإيجابي من هذه القضية على خلاف النقاد الأوائل الذين أبرزو سلبيات تفاعل النصوص.

- وكلام ابن خلدون عن فاعلية النصوص يمكن أن ندرجه في إطار مبدأ التواصل الذي ينتج نصوصا لها جذور قادرة على الخلود، وبذلك يظل الجديد المنتصر معانقا دوما للقديم بطرق مختلفة، والشاعر القديم لا يمكن أن يكون كيان مستقل عن سابقيه، وقد تتخذ صلته بأسلافه دليلا على بلوغه، وهذا مطابق تماما ما كان يعنيه "أليوت" عندما تحدث عن الذي يكسب صفة الأصالة، ذلك لأن كل عظيم دق أجراس النصر لأعمال أخرى كثيرة والأثر الجديد لا ينفصل أبدا من ماضيه ولو أنه فردي[2] .

- نلاحظ أن ابن خلدون قام بفصل بين الأجناس الأدبية، إذ يرى أن نصوص النثر ونصوص الشعر تتفاعل مع نصوص جنسها.

7- العلاقات النصية عند العرب القدامى

اهتم العرب بعلاقات النصوص ببعضها البعض لسببين هما:

1- السبب الأول: لأن كيفية فهم العرب النصية جزء من إشكالياتها العامة (العرب والتراث).

[1] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، دروين الجويدي، ط2 المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان 1996، ص 571.

[2] مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي .دار الاددس.بيروت لبنان (د.ت).ص105.

2- السبب الثاني: له صلة بالأول وهي إمكانية مقاربة العلاقة القائمة بين تصورنا القديم وكيف نمارسها الآن.

والعلاقات النصية عند العرب القدامى هي :

النص النموذج: في مختلف الكتب والمصنفات الخاصة بصناعة الأدب نجد التركيز ينصب على النص النموذج كما يتحقق لفظيا ونحويا ودلاليا، تتعدد الشواهد الإجادة والإصابة رغم التفوق والاختلاف والتذوق والحكم على أن هناك مواصفات نصية نموذجية والنص النموذج لأغلب هذه الكتب متحقق من الماضي ورغم أن للمتحدثين مزاياهم التي يشيد بها البعض ويشهد لأحدهم في جوانب معينة بالإجادة أو الإبداع، فإن الفضل يظل للسابق على اللاحق، ونجد صناعة المختارات التي أنجزها شعراء مثل أبي تمام أو علماء بالشعر كالأصمعي والمفضل الطبي تلعب الدور نفسه في جعل المبدع يتصل بشكل مباشر بالنص النموذج، الذي عليه أن يتشبع به حتى تستقيم قناته وتكتمل عدته، إن في الكتب البلاغية النقدية والمختارات الشعرية والنثرية تشكيلا للخلفية النصية، وتوجيها لطبع المبدع إذ بدون النص النموذج المحتذي لا يمكن للمبدع المحتذي أن يكتب على "المنوال" المعد سلفا وليس "المنوال" سوى "النموذج" القابل للاحتذاء[1].

يقدم علماء صناعة الأدب أبوابا يحددون فيها سر صناعة تحب أبواب ما يحتاج الشاعر أو الناثر أو أحدهما دون الآخر، ويمكننا تحديد ما يتعلق بالأدوات والمواد والزمن والطرائق من خلال النقط التالية:

على صعيد المادة والأداة:

نقصد بالمادة مما كانوا يسمونه المعنى ولما كانت المعاني مطروحة في طريق على حد تعبير الجاحظ المشهور فإن المادة عامة وتتصل بما يحتاج إليه المبدع أيا كان

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث، 29 (السردي من أجل وعي جديد)، ص 12،14+13.

الجنس الأدبي يكتب فيه (شعر–سرد) وبالتالي المبدع لكي ينتج نصا عليه أن يمتلء ب (نصوص) غيره بغض النظر عن جنسها ونوعها وبتزويدها ويبرز ذلك في ضرورة اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء ورسائل وخطب البلغاء والقرآن الكريم ويحيط علما بجوامع الكلم واخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم والملوك وأمثال العرب وحكم الفصحاء والنبهاء[1].

إن اختلاف حافظة المبدع ما ارتبط بالمادة (العامة) والأداة (الخاصة) ومعناه بكلمة مختصرة ترسخ النص السابق في ملكة المبدع، وينجم عن ذلك أن كل ما يمكن أن يكتبه لاحقا لا بد من أن فيه عناصر من النص السابق، وإذ يشترطون على المبدع "نسيان" ما امتلأ به من نصوص غيره، وهم بذلك يشيرون إلى أن يبقى النص السابق في "الخلفية" ويعمل عمله لا شعوريا وعفويا، وإلا أصبحنا أمام ظواهر معينة مثل: "المحاكاة والسرقة".

على صعيد الزمن:

اهتم العرب القدامى بفترة الإبداع وأعطوها أهمية خاصة والمقصود بذلك الفترة التي يعالج فيها المبدع إنجاز نصه، يقول بشر بن المعتمر:"خذ من نفسك ساعة ساعة نشاطك وفراغ بالك، واجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسنا ..."[2]

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث، 29 (السردي من أجل وعي جديد)، ص 14،12+13.
[2] المرجع نفسه، ص 18،17،16.

والفترة الموالية للإنجاز الإبداعي هي التي يشتغل "النص لنموذج" بحرية في النص قيد الإبداع، وبعد انتهاء المبدع من إنجاز نصه عليه ألا يعود إلا بعد فترة من الزمن يتعهد بالتنقيح بعد أن تكون اللحظة الإبداعية قد زال مفعولها وبذلك يكون بإمكان المبدع النظر في إبداعه نظرة جديدة تمكنه من معالجته بصورة مغايرة على الزمن الأول.

على صعيد طريقة الممارسة:

إن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسته في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية[1]، أيضا من خلال النقط الثلاث يبرز لنا بوضوح أن عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن لنص أن يتأسس كيف ما كان نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص وفي هذا دليل على أن التفاعل النصي مكون من المكونات الأساسية لأي نص فوجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور، وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام القدرة الضعيفة عن المبدع الذي يعيد إنتاج المقول، والتجاوز عند المبدع ذي القدرة الهائلة ولعل الفرق بين المبدعين والاختلاف بينهم يمكن في طرائق ممارسة إنتاج هذه النصية أو في كيفية تجسيدها بناء على نوع من أنواع العلاقة التي يقيمها النص اللاحق بالنص السابق رصد العلاقات التي وقف عندها العرب القدامى فبذلك صنف التفاعل النصي إلى صنفين أساسيين:

التفاعل النصي الخاص:

ويبدو حين "يقيم نص علاقة مع نص محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا ، وهذه العلاقة تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 118. 119.

بكاملها مثلا قصيدة شاعر في المدح يشير على نهج نص شعري سابق في اعتماد مواصفات خاصة بالممدوح وطريفة في التعبير وتكون متفقة في الأوزان والقوافي، وقد تختلف وهذا النوع الخاص له علاقة وطيدة بما يمكن أن يعاينه أن هناك نصا شعريا في نوع محدد "نموذجا" وكل النصوص في النوع نفسه تأتي بمثابة رجع لهداه[1].

التفاعل النصي العام:

يبرز قيمة بقيمة نص ما من علاقات مع نصوص عديدة من بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع، وسمي بالعام لأنه لا تنظر إليه من حيث الجنس والنوع، بل من جهات متعددة ومستويات متعددة ومختلفة

إن ما بين الصنفين في خصوصيتهما وعمومياتها تداخلات عدة، وأساس التمييز هو جهة النظر التي نعرف من خلالها صنف التفاعل النصي وما يهدف إليه في الدراسة والتحليل وبين الصنفين الكبيرين توجد أصناف عديدة يتداخل فيها النص الواحد في بيت أو مقطع، أو يتداخل مع نصوص أخرى عديدة في جوانب أخرى وعلى مستويات عدة.

ب- مصطلحات التناص في التراث:

وفي تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح التناص في الحقل البلاغي كالاقتباس والتضمين والإشارة والتلميح وفي الحقل النقدي أيضا كالسرقات والمناقصات، وكلها تقارب بالقليل أو الكثير من مفهوم التناص.

والشعراء القدامى يؤمنون بأن الشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا قرأ لقول الشعراء وحفظ لهم.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 118. 119.

يقول ابن خلدون:" إن الشاعر الذي قل حفظه للأشعار لا يكون شاعرا، وإنما يكون ناظما ساقطا، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ثم الامتلاء الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال"

ونلاحظ أن ابن خلدون يصطنع نسيان المحفوظ، وهو الذي يدعوه "بارت" أصيل وجيد إذا كان تنصيص، فنبين النص يفضي إلى كتابه نص أصيل وجيد إذا كان المحفوظ النسي جيدا.

وكان العرب القدامى ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية أيضا ، على ان يكون النص النموذج مشتغلا بحرية في النص قيد الإبداع بشكل لا شعوري، وهذا ما أشار إليه "صبري حافظ" عندما قال بالملامح الهامة في تراثنا النقدي[1].

– في مصطلح التناص وبعض المفاهيم النقدية القديمة التي تقارب في دلالتها انواع التناص وأشكاله، فأغلب القدماء يلحون على النسيج على المنوال

ومن أهم المصطلحات الترابية التي قاربت دلالة التناص ومفهومه والتي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبية نجد :

– المعارضة:

المعارضة في الكلام، المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ وأصله عارضته السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة، والمعارضة تدل على المحاكاة والمحاذاة في السير وإلى جانب هذا فهي محاكاة أي صنع أي فعل، ويقال عارض الكتاب بالكتاب قابله به، وعارض فلان فلانا باراه وأتى بمثل ما أتى به، ويقال عارضه في الشعر يقصدون باراه

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 118. 119.

فيه وذلك لإظهار جوانب النقص فيه وتجاوزه بنظم شعري يرقى عنه لفظا ومعنى، والمعارضات في الشعر كثيرة.

المناقضة:

تعني أحيانا المخالفة ونقص الشيء نقصا أفسده بعد أحكامه ويقال نقض البناء هدمه، وفي التنزيل "ولا تنقضوا الإيمان بعد توكيدها" وناقض في قوله مناقضة، ونقاض تكلم بما يخالف معناه. وناقض غيره، خالفه وعارضه وناقض الشاعر الشاعر، قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه ردا على ما فيها معارضا له، كنقائض جرير والفروق.

وبذلك يتجلى في المناقضة بناء نص لاحق على نص سابق، ينقض به الشاعر الثاني ما قله الشاعر الأول ملتزما في ذلك بالوزن والقافية والروي الذي اختاره الأول، وينسج على غراره ناقضا لمعانيه ومزاعمه، وقد شكلت النقائض بابا مستقلا في الشعر العربي، بدأ منذ الجاهلية وصدر الإسلام وانتهى إلى العصر الأموي[1].

التضمين:

يقول القلقشندي:" فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الوقائع والأموال فأودعها في مكانها، واستشهد بها في موضعها، واستعملها في النثر كما في جل الأشعار والأمثال لا يجوز بديل ألفاظها ولا تغير أوضاعها لأنها عرفت واشتهرت ...

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 118. 119.

فالتضمين هو استعارة الشاعر الأنصاف والأبيات من شعر غير وادخاله إياها في أثناء أبيات قصيدته، أما في البديع فهو أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثا أو حكمة أو مثلا أو شطرا أو بيان شعر غيره بلفظه ومعناه .

الاقتباس:

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن الكريم ينظر أنها منه، وما يحسن هو أن توطن في الكلام، يمكن اعتماد الاقتباس في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلال رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا دلاليا جديد بحكم تواجده في بنية نصية جديدة.[1]

السرقة:

لقد أفاض النقاد العرب في موضوع السرقة وتطرقوا إلى أجناسها وأنواعها وظهر عهد كثرة السرقات الشعرية، وهي أخذ الشاعر السابق معنى الشاعر اللاحق، ولقد أظهر النقاد غضبهم وتحاملهم على الشعراء الذين اتهموا بالسرقات أمثال: أبي نواس، أبي تمام والبحتري .

وهناك من جعل من السرقة شيئا طبيعيا واعتبار أن لا مفر منه وكان المعاني كالماء والهواء مشتركة بين الناس، كما أن هناك من رفض هذا الإدعاء وكان صارما، وهكذا كانت السرقة ركيزة قوية لنشأة التناص، والأرضية التي بني عليها صرحه كغيرها من المصطلحات .

- تداول المعاني:

[1] أبو هلال العسكري، الضاعتين (الكتابة والشعر)، ت علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيد بيروت، 1986 ،ص196.

قيل:" لولا أن الكلام يعاد لنفذ" ويقول العسكري: " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى من تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها ان تكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزونها في معارض تأليفهم ..." ولولا القائل يؤدي ما سمع لما كان في طقاته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين[1]

[1] المرجع نفسه الصفحة 120.

الفصل الثاني:

تمهيد:

إذا تتبعنا مجال التناص في رواية "الحوات والقصر" وجدناه ذا أبعاد أسطورية كما يبدو من خلال بنائها الدرامي، فالتناص يحتل مساحة واسعة عبر متن الرواية بمستوياته الثلاث:

1- التناص الذاتي:

التناص الذاتي يحاول أن يبحث عن إطار المبدع الروائي وعن كيفية تشكيله لبوابته وعن قيمته التأسيسية داخل حيز الكتابة الروائية والمتتبع لكتابات الروائي الطاهر وطار يجدها تمثل مشروعا متسلسلا زمنيا ومتشابكا في أحداثه، فمرد أعماله إلى ذاتيته وثقافته وإيدولوجيته ولغته وذوقه وعاطفته .

وتداخل النصوص في هذا المستوى يكون حسب ما يلي:

العنوان يعد أول لقاء مادي يلتقي بالقارئ، فهو أول ما يصادفه في أية عملية قرائية، والمتطلع لمجموعة عناوين الكتاب، يلاحظ نوعية عناوينه، بأنها صيغت بكيفية إسمية، فالروائي يلغي صيغة الفعل وهذا له نتائجه، حيث يعطي لأعماله صيغة الإسم، ف (اللاز) (الزلزال) (الحوات والقصر)، (العشق والموت في الزمن الحراشي)، (تجربة في العشق)، (الشمعة والدهاليز)، (دخان من قلبي)، (الهارب) (طعنات) كلها عناوين إسمية فأعمال وطار تتشابك فيما بينها مؤكدة تناصها والعنوان إحداها.

إن العنوان مرتبط بنصه، وفي الوقت نفسه يتداخل مع عناوين أخرى للمؤلف نفسه، للجنس نفسه، وللعصر نفسه، ومعها يكون مثالا ونموذجا يتسع معناه، فالعناوين

مثلا:(الحوات والقصر والشمعة والدهاليز)، (العشق والموت) تبين العناصر المهيمنة فيها، فهي العناصر الأولى من جمل العناوين (الحوات) (الشمعة) (العشق) فهي المفاتيح التي من خلالها يرى الأبنية والعناصر وتفاعلاتها جميعا في ضوء الصراعات التي تتجلى في الروايات كلها.

فالحوات يسعى إلى تغيير الأوضاع الإجتماعية لصالح الشعب، وهي نفسها الشمعة في معناها هي الشاعر المثقف الذي يؤمن بحق الجماهير في تسيير نفسها وفق نظرتها للحياة، وهي نفسها جميلة العاشق في المبادئ الاشتراكية التي تحلم بتغيير حال الطبقة الكادحة.

– إن جملة هذه العناوين تختزل معنى واحد وهو الإيمان بأحقية الطبقات والإيمان بالمبدأ الاشتراكي، الذي هو سلاح هذه الجماهير أو هذه الرموز الاشتراكية التي ترمز إلى الصراع والتضحية، من جهة المثقف الذي يغتال، والحوات الذي يفقد أجزاء من جسمه، وجميلة التي تتعرض للتشويه بالحامض، هذه التضحيات مربوطة بالصراع، لذا جاءت المقابلة بين إسمين (الحوات ≠القصر) (الشمعة ≠ الدهاليز) (العشق ≠ الموت).

فالقصر يرمز إلى مكان الغنى والترف فهو الأرستوقراطية والدهاليز مكان المتاهات والظلام، والموت تتفرق فيه أجزاء الإنسان ورد كل جزء في أصله، ومعنى هذا أن المكان يتكرر ويتناص فيه وطار وعبر هذه التناصات يكرر ذاته، فالقصر كمكان يحجم فيه الصراع والتناقض ما بين الشعب والطبقة الحاكمة، والدهاليز كمكان يزيد في إبراز التناقضات مابين المثقف حامي مبادئ الأمة، والموت البطيء الذي تجسد في فقد علي الحوات لأجزاء من جسمه.

كما يتناص وطار أيضا في ترميزه لعناوينه، فشخصية المثقف في الشمعة والدهاليز تتشكل في الرواية من طفل شارك في الثورة إلى أستاذ إلى شاعر إلى هارون

الرشيد إلى بولزمان، ليصبح وليا من أولياء الله << هارون الرشيد لعبة نارية، هارون الرشيد لعنة دموية، هارون الرشيد لعبة سيدي بولزمان.[1]

إن هذه الشخصيات اكتسبت رمزيتها من خلال تضحياتها، فالشمعة رمز المثقف تحرق لتضيء الآخرين، وبنفس المهارة يتناص وطار، فعلي كعبد شعبي رمز يمتزج إسمه بحركة التاريخ، ويمتلك المبادئ الاشتراكية بقاءه سببه المقومات التاريخية التي يمتلكها، فعلى تلقيه تصورات الشجاعة والنقاوة فهي مترسبة في عقلية الجماعات، وترجع هذه الأوصاف إلى البطل الأسطوري الرامز إلى الآمر الخالق، المحقق للمستحيل في سير الملاحم التاريخية.[2]

أيضا في هذا المستوى حضور مميز وبرز ذلك عبر ملامح، ففي الشمعة والدهاليز، نلمح شخصية محورية هي الشاعر الفيلسوف الذي يغتال في ظروف غامضة ومرعبة، لأنه الموجه الأكبر لإدانة الإرهاب، هذا المثقف يعمد وطار دائما إلى اضطهاده وقتله في كل أعماله، لأنه يثير الكثير من التساؤلات، ووجهة نظره تختلف عن وجهة نظر الإنسان العادي، ومثله في ذلك مثل قرية التساؤلات في الحوات والقصر، التي قال علي الحوات لأهله: << أنظروا دون أن تسألوا>>هذه القرية أهلها أصحاب صراحة وشجاعة ومثال ذلك الشاب الذي اعترف بحقده للقصر، وكان جزاؤه القتل << لقد شتمت القصر ومازلت مستعدا لشتمه، إنه ظالم وجائر، وجلالته أسير للأعداء واللصوص، يسقط القصر، يحي العدل، طارت رقبته قبل أن ينهي جملة>>.[3]

إن وطار يعمد دائما إلى قتل من يثير أسئله، وهذا يمنعه الخلود، يقول:<< يموت الجاحظ يموت واصل بن عطاء، يموت بن رشد يموت ابن الهيثم، يعتلي أحمد بن حنبل من جديد العرش، لا يقول شيئا سوى أن الله أراد ذلك وأن الرسول (ص) لم يفعل ذلك،

[1] الطاهر وطار .الحوات و القصر .ص53.

[2] الطاهر وطارالشمعة والدهاليز.منشورات التبيين.الجاحظية سلسلة الابداع الادبي الجزائر.1995.ص173.

[3] الطاهر وطار .الحوات و القصر .دار البحث للطباعة و النشر .قسنطينة.ط1.1980.ص47.

تموت أنت>>[1]وفي كل روايات الطاهر وطار المثقف يقتل على يد الفكر الرجعي، وهذ الفكر وجد في شخص إخوة علي الحوات التغيير وضمان لهم لعدم إظهار الحقيقة << إن الحقيقة تجلت و أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به>> .[2]

ويمتد هذا الفكر، لنجده عند الوزير الذي يجتنب استشارة مستشاره، كونه مثقف وهو في نظر السلطة لا يقبلون التعايش معه، كونه مثقف شيوعي، ويقبل هذا المنصب – المستشار – تلبية لنداء الوطن، وحبا له، فيقول: <<أنا مستشار الوزير الذي يشاورني في شيء إيه يا زمن؟>>[3]إن هذا الفكر هو الذي يشغل الروائي، فيحاوره بشتى الأساليب والطرق في كل رواياته، إن هذا الفكر هو فكر إرهابي مصوب نحو المثقف فالشاعر الفيلسوف في الشمعة والدهاليز، كان أكثر تأصلا مع الأنا وخطورة مع الآخر.

وبرزت في كل أعمال الطاهر وطار تمزق المثقف والصراع الأزلي بين الأنا والآخر، فعلي الحوات ممزق بين الأنا (ذاته) والآخر (القصر)، فهو يرى أن القصر وجد للخير ولخدمة الرعية لاغير، والفكرة ذاتها تمتد على لسان المستشار في تجربة في العشق، يقول:<< هم الأصل أنت واحد من ال(هم) وأنا ! هذا الأجنبي تماما عن هم، لاهم لي إلا أن أناي بشكل نهائي عن هم>>[4] وتتضح أكثر عند الشاعر الفيلسوف في الشمعة والدهاليز << من أنت؟ من أنا؟ لقد علمتني ما يتوجب أن أعلم وأنني لا أبحث عن علاقتي بك !>>.106

وتستمر الفكرة بتحوير يعمم حالة الإنفصام هذه على كل مثقف عربي ونجدها في الولي الطاهر أيضا << رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر غيري>>[5]. إن هذا التمزق للمثقف العربي

---

[1] الطاهر وطار الشمعة و الدهاليز.ص141.

[2] المرجع السابق 268.

[3] الطاهر وطار .تجربة في العشق.دار الاجتهاد.الجزائر. 1989. ص137.

[4] المرجع نفسه. ص12.

[5] الطاهر وطار .الولي الصالح يعود الى مقامه الزكي.الجاحظية .سلسلة الابداع الادبي. الجزائر .1999.ص56.

الإسلامي، غدا خليطا للثقافات ومواقف متناقضة، وأصبح يشكل جزءا هاما في الأزمة وعنصر من عناصرها والنص الذي يظهر في روايات وطار هو النص الذي يصف العامل الديني، ويتجسد من خلال شخصيات رواياته، فعلي الحوات يشبه المتصوفة في مراحل حياتهم، إذ يصطاد السمك ويوزعه على الناس ويلبس لباسا مرقعا مثل المتصوفة، أيضا الولي الطاهر، فهو ولي من أولياء الله له كرامات مثلا عند بكائه غدت دموعه أنهارا شقت اللفيف، إن هذه الشخصيات ترسم لوحة استشراقية، ترصد الإطار التاريخي للمجتمع الجزائري ويلاحق تطورات الوضع كاشفا عن الشؤون السياسية[1].

كما أن القاسم المشترك أيضا بين كل أعمال وطار هو التجوال على طريقة الإغريق القدماء ، من خلاله نتابع أحداث الرواية، ففي الزلزال نتابع الأحداث من خلال تجوال بولرواح في شوارع قسنطينة، والتغيرات التي طرأت عليها بعد الاستقلال، أيضا تجوال علي الحوات ما بين القرى السبع، إذ يصف تطور الأحداث، وهذا لعلي الحوات يحسسهم بأن كل القرى أنجبت علي الحوات، ويستمر هذا التجوال، ونلموحه في تجوال مساعدية بلخير في "محور العار" الذي كان تنقله من منطقة عسكرية إلى أخرى ثم إلى الهند الصينية ثم عودته إلى الوطن، فهذا التجوال كان يوضح لنا الأحداث التي مرت بها الرواية، وتستمر الفكرة أيضا ونجدها في الشاعر الفيلسوف وتجواله من المسجد، الحافلة، القطار، المنزل، ليستمر عند الولي الطاهر بن الوليد لمالك بن النويرة ثم رجوعه إلى مقامه الزكي، ويساعدنا ذلك على فهم أحداث الرواية ومجرياتها.

كما نجد بروز فكرة المرأة الغواية في كل أعمال وطار، ففي علي الحوات تظهر جنية في هيئة سمكة، وكي توافق على اصطحابه لها إلى القصر أن يلبي رغبتها، رفض

[1] – الطاهر وطار الشمعة و الدهاليز.ص180.

عدة مرات ولكنه استسلم لرغبتها << فالتهم الجنية الساحرة والتهمته، حاول أن يقهرها فقهرته>>[1]

ثم تأتي راضية التي تحاول إغواء منصور في حبة اللوز وأن توقع به في شباكها، ولكنه تخلص منها فأجابها بصفعة على خدها الأيمن ثم بأخرى على خدها الأيسر ...

أغربي أخرجي، لا أريد أن تلتقي عيوننا منذ الآن"،[2] وتأتي فجرية، وهي رفيقة درب المستشار وهي نعينة في ديمومة حياته، فإن صوفية العشق تبقى فوق كل اعتبار، ثم الخيزران التي تقوم بإغواء الشباب يفتحون لها قلوبهم، فتعرف ما يشغل بال المعرب غير لمتطرف وقتل الشاعر عالم الاجتماع، بتهمة إغوائها وسحرها وإفساد علاقتها بالأجهزة التي تستخدمها[3] وهي نفسها بلارة "الولي الطاهر" التي أرسلت إليه لتعيش معه حالة تنجب مثل كل الناس << أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون كل الناس[4]>> إلا أن الولي رفض ذلك بإراقة دمها التي حذرته منه، إلا أنه لم يصغ إليها، فتأوهت واختفت نهائيا في شباب رمادي، وأصبح الولي الطاهر يعيش حالة تيه وضلال باحث عن مقامه الزكي، ورفضه هذا كي يبقى مقامه معزولا عن الآخر فالولي هنا رجعي يعمل للماضي ويحاول أن يطيله مثله في ذلك مثل بولرواح، الذي يحاول دائما أن يعيد ماضيه وما يتمتع من سيطرة ونفوذ.

وكل روايات الطاهر وطار تطرح إشكالية "الأنا" و "الآخر" عند المثقف العربي المسلم، كما أبرز لنا أيضا من خلال القرى السبع التناقض الموجود بين المحكومين، وأنا ما يجمع

[1] الطاهر وطار.الحوات و القصر .ص209.

الطاهر وطار.الحوات و القصر .ص209.

[2] الطاهر وطار دخان من قلبي (ش.و.ن.ت).الجزائر .ط2.1982.ص23

[3] الطاهر وطار الولي الصالح يعود الى مقامه الزكي .ص84.

[4] الطاهر وطار .الشمعة و الدهاليز.ص87.

بينهما هو الظلم المسلط عليها وأن بعضهم يبقى في منزله بين المنزلين، وبعضهم يدرك مجريات الأمور مثل قرية الأباة، تمتد الفكرة في الشمعة في قوله << يوم دخلت الجامعة كانت الجزائر في منزلة بين المنزلتين، رئيس راحل تبكيه الملايين وملايين تهش عرضه>>.[1]

اما الملمح الأخير، فهو الاستعمار اللامنطقي للزمن، إذ نلمح في كل أعمال وطار ان الزمن هو زمن فني، زمن الإحساس، وليس زمن المنطق، إذ الزمن الحقيقي هو الذي يربط ما سبق مما سيأتي وتتضح هذه الفكرة جيدا على ألسنة أبطاله، فبولرواح يقول:<< الزمن يطول ويقصر، الزمن الحقيقي إحساس>>[2]. أما زمن علي الحوات فيغلب عليه الجو الأسطوري، فيجعله ينتقل من المألوف إلى اللامألوف ويكون الزمن في حركة سريعة، فينتقل علي من الزمن الذي يعيشه ويرجع إلى الوراء، وما يحدث في القصر[3]<<

راح الشاهد الآخر، يتراقص في الماء مهتزا بموجاتهن وراحت صور من التجربة داخل القصر تسترجع نفسها ...>>.

عرف الصوت قبل أن يرى وجه صاحبه، فقال في سره، إنه هو صوته، مسعود الخبيث، ماذا يفعل هنا؟ ... شعر علي الحوات بتوتر في القصبة التي يمسكها".[4]

فعلي الحوات يغوص في الماضي بأخيلة كثيرة ثم يرجع إلى حاضره ويبقى مترقبا لما سيحدث ثم يعود من جديد إلى ما حدث به، رغم هذا التداخل في الزمن، إلا أنه لا يختل البناء الروائي، والزمن في الشمعة والدهاليز، هو زمن أهل الكهف، فهو ينتقل من

[1] الطاهر وطار.الزلزال(ش.و.ن.ت).الجزائر .ط3.1983.ص28.

[2] الطاهر وطار .الحوات و القصر .ص197.198.199.

[3] واسيني الاعرج.الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية للرواية نموذج (م.و.ك) الجزائر 1989.ص53.

[4] الطاهر وطار .الشمعة و الدهاليز.ص6.

لحظة إلى أخرى، إذ يعمل الروائي على طي الزمن، ويجعل منه وقتا حلميا تقع في مناطق

مظلمة وأخرى مضاءة، وأخرى واعية، ومناطق موهومة الإحساس فيها يغلب طولها قصرها.[1]

في حين زمن الولي الطاهر أيضا زمن الذاكرة، زمن أهل الكهف كونها تسافر بين الماضي والحاضر، إنه أن يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر[2]. إن زمن الولي زمن مستمر لا تعرف له بداية ولا نهاية.

فوطار في كل رواياته يتمكن بمهارة من لعبة الزمن، فليس في الرواية ذلك الزمن الواحد المتسلسل التقليدي، بل تسير أحداث الرواية وشخصياتها عبر أرضية متداخلة ومتشابكة دون أن يختل البناء الروائي أو يطرب تطور الشخصيات والأحداث>>

وعلى العموم فإن البطل الروائي عند الطاهر وطار هو نفسه في معظم رواياته تخرج من البيئات الفقيرة، ويرقى في سلم النضال إلى أن يصل أسطورة، بل بطل رواياته يتناسخ من حيث التسمية وفقا للظروف المرحلية في الجزائر

فالطاهر وطار، عن طريق التحويل والامتصاص والاجترار، في رواياته هذه يتناص مع رواياته السابقة، كما نجد أيضا أفكاره تمتد في روايات لاحقة تكاد تدور في نفس الفلك، وهو المثقف الجزائري، والإسلامي عامة، وأيضا التمزق الذي يعانيه من جراء الظلم والاستغلال، وظاهرة استغلال الدين لتلبية حاجاتهم وأغراضهم.

[1] الطاهر وطار .الحوات و القصر .ص54.

[2] سورة مريم.الاية 42.41 .

2- التناص الداخلي المغلق:

إن ثاني المستويات التناصية، يستخدم العلاقات التناصية للنص مع النصوص المكتوبة بنفس اللغة سواء في نفس العصر أو قبله أو بعده قصد المعرفة وكشف خباياها ومدى تحقيقها لهدف الكاتب وذلك بعد تحويله وتحويره. وقد زخرت الرواية بهذا المستوى من التناص فتمثلت في الأقسام التالية:

أ- قسم مع القرآن الكريم:

القرآن الكريم هو النص المقدس، والمعجز بألفاظه ومعانيه، الذي أحدث ثورة فنية على مجمل التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا،وقد جاءت معاني أمثال القرآن الكريم على سياج رصين من التقسيم البديع والتنسيق الفريد والترابط المحكم، وانتظمت بجملتها في البيان القرآني من غير قصور في ألفاظها أو خلل في تعبيراتها، وتوظيف القرآن هو انعكاس لثقافة الأديب القرآنية أو براعته في توظيف القرآن الكريم من ناحيتي الأسلوب واللغة.

ونوضح تبيان التفاعل النصي في الرواية والنص القرآني الذي وظفه الأديب بشكل واضح، حتى أننا لا نكاد نغادر صفحة من صفحات الرواية إلا ولمسنا مسحة قرآنية بطريقة أو بأخرى، وقد تكرر هذا الأمر حتى لم نعد نفرق بين التناص والمخزون اللغوي أو المعجم الشخصي للأديب، و إن دل هذا على شيء، فإنما يدل على تأثر الأديب بالنص القرآني ويتجلى ذلك فيما يأتي:

وما نلحظه في هذه الرواية هو حضور سورة مريم، ويوظفها توظيفا فنيا وبطريقة امتصاصية تخالفية يصف وطار قرية بني هرار بأن سكانها لا يستجيبون لعلي الحوات

لما يقوله لأن فيها الرذائل والعيوب ومصابون بعاهة الشر، يأكلون ولا يشبعون، يتحدثون ولا يسمعون يأتون المنكر ولا ينهون عنه.[1]

ولعل هذا إشارة امتصاص إلى قوله تعالى :<< **إذ قال لأبيه يا أبت لما تعبد ما لا يسمع ولا يبصر ولا يغني عنك شيئا** >>[2]

في الآية الكريمة المقصود عبادة الأصنام لا جدوى منها لأنها لا تسمع ولا تبصر، اما في الرواية المقصود بالعباد الذي يتحدثون ولا يسمعون، وهنا يتبين خوف وطار من أن كلامه المراد تبليغه لا يصل إلى السلطة أو خوفه يصل ولا يعملون به وكأن الروائي ينبه القارئ إلى النتاج الطبيعي المرتبط عضويا بهم الجماهير التي تناضل يوميا من أجل تحسين أوضاعهم، لكن توجد تناقضات اجتماعية نعيضها يوميا ويعني أن هذه التناقضات هي انعكاس لتناقضات جهاز الحكم.

كما استحضر وطار آيات أخرى لمآرب في داخله، فمرة يستدعيها لتوافق دلالتها مع دلالة نصه وأخرى مخالفة لها، وهذا إما اجترار أو امتصاص أو جوار، ففي قوله:<< لقد قطعوا يده اليمنى حتى المرفق>>

إن الروائي هنا يمتص النص القرآني:<< **وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا**>>[3] فبعد دخول علي قرية التصوف، قطعت يده اليمنى وهي الركيزة الأساسية التي هي أكثر الأشياء التي يقوم بها الإنسان في قضاء حاجاته فمثلا عندما يتعرض شخص لمكروه من طرف الأعداء، الشيء الأول الذي يستخدمه في الدفاع عن نفسه من أعضاء جسمه اليدين، ويستعمل خاصة اليد اليمنى أي القوة مخفية في اليد اليمنى والروائي هذا التشخيص مكننا من قراءة نص قديم في نص جديد لأنه وظف القطع مع التخصيص هما

[1] الطاهر وطار.الحوات و القصر.ص54.

[2] سورة مريم.الاية 41.42.

[3] سورة المائدة ، الآية : 38. .

اليدين وهنا تناص امتصاص تخالفي، لأن النص الأول كان من طرف الأعداء هجموا على علي الحوات، وقطعوا يده اليمنى وفي الآية الكريمة موجهة للسارق والسارقة.

يواصل الروائي امتصاصه للنص الغائب بطريقة حوارية فنية، تأدية للأمانة إلى أصحابها ففي قوله:<< **على أن أصل بسرعة إلى القصر لأبلغ الأمانة قبل فسادها**>>[1]وهذا إيحاء لقوله تعالى :<< **إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا** >>[2]

الدلاة تبقى كما هي موجودة دون تغيير هي تأدية الأمانة إلى أهلها، وبعبقرية فنية استحضر سورة الإنسان بطريقة حوارية تعبيرا عن فعل الخير وهذا إيحاء لقوله تعالى:<< **إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا**>>[3].ففي الرواية : " علي الحوات عاد بكيسين كبيرين من السمك فتحهما في ساحة القرية وقف بينهما مزهوا وكل ما مر به أحد أو اقترب منه سأله عن عدد أفراد أسرته وأعطى له مقدارا من السمك ، فهو يعمل على مساعدة المحتاجين والمساكين فهو يطعمهم ويتصدق عليهم كل بعدد أفراد أسرته.

توجد إشارة توحي إلى استنصاص من النص القرآني بطريقة حوارية تخالفية في **سورة البقرة** << **وَالْوَالِدَاتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَادَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ ۖ لِمَنْ أَرَادَ أَن يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ ۚ** >>[4].
ففي الرواية كان يروي حديث قلب علي الحوات، وهو يشاهد يده تحذم[5]. يصف النساء يلطمن وجوههن، الدماء تسيل، الرضع يختنقون وهم يرضعون أمهاتهم[6]، ففي الآية الكريمة عملية الرضاعة تدوم عامين ولمن أراد الزيادة فوق العامين فهو حر، أما في الرواية يصف الأهوال والمصاعب التي كان يعيشها علي الحوات ويصف كذلك الرضع يختنقون من شدة بكاء أمهاتهم، وسيلان الدماء من وجوههم.[7]

---

[1] الطاهر وطار .الحوات و القصر .ص134.
[2] سورة النساء 58.
[3] سورة الإنسان ، الآية : 09 .
[4]. سورة البقرة الاية 233.
[5] الطاهر وطار.الحوات و القصر .ص188
[6] نفس المرجع.و نفس الصفحة.
[7] المرجع نفسه.ص42.

ب- قسم مع التصوف:

إن التصوف –كما هو معروف- حركة دينية انتشرت في العالم الإسلامي عقب اتساع الفتوحات وازدياد الرخاء الإقتصادي كرد فعل مضاد للانغماس في الترف الحضاري، وللحضور الصوفي في هذه الرواية مكان كبير نظرا لحالة علي الحوات وطموحاته [1]وأمانيه، ولذلك جاءت الرواية ملغمة ببعض المفردات والأجواء الصوفية وأبرزها هذا الدعاء:" اللهم حوالينا ولا علينا إن خيرا وإن شرا"[2].إنه الإلتجاء إلى التوصل للقوة الأزلية، وقد ورد على لسان علي الحوات دون سواه، إنه مناشدة الذات الإلهية كي تقيها من ضرور الدنيا وهي التي تورث الخوف للإنسان،[3]. فكانت قناعته رائدة مع التجربة، بضرورة دخول القصر وكشف خباياه أمام جماهير القرى حتى ولو كلفه حياته[4] فنجد زخم مصطلحات صوفية استحضرها الروائي، ونذكر منها الحقيقة:

سلب آثار أوصافاك عنك بأوصافه[5] فقد كشف على ما لم يكشف قبل تسعة وتسعين سنة كما يقول وطار من خلال ألسنة بعض شخوصه، كشف عن أن الرعية شيء والقصر شيء آخر وأن نظرة القصر إلى الرعية هي نظرته إلى الماشية والطيور..[6]

من هنا فعلي الحوات ينظر له بكافة أبعاده الرمزية، علي الحوات والسمكة (العزيمة والإرادة)، علي الحوات ويده مقطوعة (محاولة تحجيم الفعل الثوري من طرف القص) علي الحوات والقرى السبع (محطات التاريخي التدريجي)[7]

---

[1] واسيني الاعرج.(ا.ر.ع).في الجزائر .ص58.

المرجع نفسه ص 32.[2].

[3] الطاهر وطار.الحوات و القصر ص148.

[4] واسيني الاعرج(ت.ر.ع)في الجزائر.ص588.

[5] موسى بن جدو.الشخصية الدينيةفي روايات الطاهروطار نيل شهادة الماجيستر جامعة الجزائر.1989-1990.ص.157

[6] موسى بن جدو.(ش.د)في روايات الطاهر وطار.ص155.

[7] الطاهر وطار الحوات و القصر.ص25.

ولا شك أن البحث عن ما وراء الواقع أو الواقع الإسمي كان تسببا في مجافاة الواقع أو رفضه، فالصوفية إذن خوض في الحقيقة ولذلك تلتقي كل منهما في مبدأ المواجهة والترفع عن الواقع، إذن كان للتراث الصوفي حضور مميز وكشف وغير جلي وكأنه عنصر من عناصر المتن الروائي، لما لهذا الموروث من خضب، إنه غامض كملامح مضيئة في الإبداع العربي الإسلامي، ومجالا ملائما لمواقف الرفض وللتضحية.

ج- قسم مع التاريخ الإسلامي

كان التراث الديني مصدرا من مصادر الإلهام وأرضا خصبة لكثير من الروائيين، باعتباره مجالا حافلا بالبطولات والأمجاد العظيمة، والتجارب التي من خلالها يأخذ المواعظ والعبر.

فقد بنى الروائي رواياته على شخصية (علي الحوات) البطل الأساسي في الرواية، فنلاحظ الجانب الديني في بناء هذه الشخصية، سواء في الاعتقادات والصفات الخلقية أو في الأفعال والتصرفات وحتى إسم "علي" فإن له دلالة دينية، ولهذا نجد وطار يختار أسماء نماذجه بدقة، فلا يخل أي إسم عنده لشخصية أساسية أو ثانوية من دلالة معينة مقصودة، على أن الدلالة في إسم "علي" لا تقتصر على التسمية فقط، بل تتعداها إلى الفعال والسجايا ، وقد قال وطار أنه كان يضع في ذهن شخصية الإمام علي رضي الله عنه وما اشتهر به من صفات ومواقف- وهو يكتب هذه الرواية.[1].

والواقع أن القارئ رغم ملاحظة الكاتب هذه، لا يمكنه أن يعثر على علاقة وطيدة بين سيرة الإمام علي (فن) وشخصيته الدينية الفذة وتبين هذه الرواية، اللهم إلا ما كان مع بعض الملامح العامة التي يمكن أن توجد عند كل المتدينين المخلصين في دينهم، ومنها الإستقامة الخلقية لعدم السرقة أو الكذب أو الاعتداء التي اشتهر بها علي

[1] الطاهر وطار.الحوات و القصر .ص265.267.

الحوات[1]من بين سكان قريته والإحسان إلى الغير، فقد كان يوزع ما يصطاده من حوت على المحتاجين، وطاعة أولي الأمر الذي يعتقد في صلاحهم ونفعهم للرعية، وعلى هذا الأساس كان تعلق علي الحوات للملك وجيه له وحرصه على الاختفاء بنجاته، ومن صفات علي الحوات الدينية أنه يقوم بواجب السعي والأخذ بالأسباب كما يقتضي الدين ومن أجل ذلك فإنه يمتهن صيد السمك، وهو معروف بمهنته هذه، وتسميته مستمدة منها، وفي مهنة صيد السمك صفة الصبر وانتظار الغيب والإيمان بالقضاء والقدر، وعلي الحوات يؤمن بهذا كله يقول مخاطبا زملاءه الصيادين بشأن السمكة العجيبة التي [2] اصطادها "دعوني معها أرجوكم دعوني معها، هنالك شيء تدبره الأقدار ينبغي أن نساعد جميعا على تحقيقه"[3].

ومن هذه الصفات كذلك الإثارة والتحمل الشديد للأذى، والإصرار على تحقيق الهدف مهما كانت الصعوبات وهي صفات المؤمنين المخلصين في إيمانهم، وقد رأينها أن علي الحوات قد قطعت يداه، وقص لسانه، وفقئت عيناه في سبيل تحقيق مقصده الخير ولم ييأس في النهاية رغم كل هذا التنكيل الذي لحق به، بل أصر على عدم الإستسلام ومواجهة إخوته الأعداء بقلبه العامر، بحب الخير للناس جميعا، ولإخوته الأشرار نفسهم الذي بقي رغم كل ما عاناه منهم يحتفظ لهم بواجب الحب الذي تحتمه قرابة الأخوة[4].

ومن العناصر الدينية في الرواية كذلك، الأنبياء والرسل والعلماء والحكماء والجنة والمبايعة والرعية والنذر ... إلخ.

---

[1] محمد الصالح.مع الرسول في بلاغته و هجرتهو اسرئه و معراجه(د.م.ج)الجزائر .(د.ط).1989.ص80.

[2] ادريس بودية .الرواية و البنية .في روايات الطاهر وطار ص238.

[3] ابو الفداء الحافظ بن كثير.قصص الانبياء .تحقيق صدقي جميل .دار الفكر للطباعة و النشر بيروت لبنان .2003.ص53.

[4] الطاهر وطار .الحوات و القصر ص180.

وهناك اعتقاد عند الشيعة العلوبين، وهو أن علي كرم الله وجهه تجسد في الرعود والبروق كما حصل لعلي الحوات يقال أنه مر في وضح الشمس دون أن يراه أحد تكور مثل عمامة واقتحم الشوارع ظن الناس انه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان يلتف في الرمال ويرعب الريح السموم، البعض لم يفطن قط للزوبعة، بينما البعض استغرب حدوثها في غير موسمها"

نجد ذلك لنهاية الحوات، يقال، أن علي الحوات، ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد[1].

هناك كذلك مقطع في الرواية له شبه ضئيل بقصة الإسراء والمعراج رواها البخاري ومسلم ونقلها القاضي عياض في شفائه عن أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" أتيت بالبراق ووهو دابة فوق الحمار ودون البغل، يضع حافره عند منتهى طرفه قال: فركتبه حتى أتيت المقدس، فربطته بالخلقة التي تربط بها الأشياء، ثم دخلت المسجد فصليت ركعتين ثم عرج بنا إلى السماء.

"يقال إن علي الحوات رفع من القصر بقوة خارقة، صارت السمكة التي كانت في أحدى برك القصر حصانا بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار، وأن الجنية أعادت له الأعضاء التي فقدها وتزوجته".

نجد كذلك حادثة الإسراء والمعراج في كتب السيرة، اختلاف في تعيينها على أقوال شتى، فقيل كان الإسراء في السنة التي أكرمه الله فيها بالنبوة إختاره الطبري وقبل بعد المبعث بخمس سنين، رجع ذلك النووي والقرطبي وقيل كان ليلة السابع والعشرين من

[1] ابو الفداء الحافظ بن كثير، مرجع سابق ص25

شهر رجب سنة 10 من النبوة واختاره العلامة المنصور فوزي، وقيل قبل الهجرة بسنة وشهرين أي في محرم سنة 13 من النبوة ومثل هذا نجد الحوات والقصر.[1]

يلاحظ الاحتمالات في مواضع متعددة، أصاب لعل او يقال... لا إن رأي جلالته في غاية الوصول، لا قبل هجوم الأعداء ولا بعده لعله سمم، لعله ذبح، لعله طعن لعله سجن، لعله خرج في الموكب متخفيا، ونجد قرية التحفظ هي قرية المتناقضات منها انطلق علي الحوات ، فجال ما بين القرى مثل سيدنا عيسى، وهو ينتقل ما بين صفاف بحيرة طبرية، وبيت لحم وأريحة والقدس يختلط بالناس فيداويهم ماديا ومعنويا ونجد كل القرى لها مفخرة، إذ أنها انجبت علي الحوات كما أنها وبال على كل القرى إذ كانت مسقط رأس لجابر وسعد ومسعود وشعارها هو "عدم إزعاج رجال السلطان عبادة لجلالته وطاعة له".

والعقوبات التي أنزلت على علي الحوات من طرف إخوته الثلاثة تشبه العفوية الرهينة التي سلطها قابيل على هابيل، ذكر أبو جعفر الباقر أن آدم كان مباشرا لتقريبهما القربان والتقبل من هابيل دون قابيل فقال قابيل لآدم، إنما تقبل منه لأنك دعوت له ولم تدع لي وتوعد أخاه فيما بينك وبينهن لما كان ذات ليلة أبطأ هابيل في الرعي فبعث آدم قابيل لينظر ما أبطأ به ، فلما ذهب إذا هو به فقال له: تقبل منك ولم يتقبل مني فقال: إنما يتقبل الله من المتقين فغضب قابيل عندها وضربه بحديدة كانت معه فقتله...[2]

قسم مع التراث الشعبي:

إن تناص وطار مع التراث تناص داخلي يكشف لنا عن نوع العقود التي يبرمها مع النصوص الأخرى ولعل أقوى معتقد برز في الرواية الولوع بالعدد الفولكلوري 7 ولوعا شديدا فقد كان له حضور قوي بالعدد سبعة مشدود إلى الناحية الدينية والطقوسية الخراقية

[1] ابو الفداء الحافظ بن كثير، مرجع سابق ص34

[2] الطاهر وطار.الحوات و القصر .ص94

وفي الإسلام تكرر هذا العدد كثيرا فقد ذكر في القرآن الكريم –24–(أربعة وعشرون مرة)ولم يحدث لأي عدد آخر ان تردد مثله ولا حتى قاربه في التعداد، ونجد الطواف في مناسك الحج سبعة أشواط وفي هذا تناص مع فقد قدر لك أن تطوف سبعة أشواط (مرات)[1]. كما نجد تردده الكبير عبر متن الرواية، المراكز السبع كما نجد القرى السبع التي يقطعها علي قبل أن يصل إلى القصر، ولعلها ترمز إلى فئات المجتمع المحلي أو الإنساني الذي لا تتحقق له السعادة بغير اتحاد وتعاون بين هذه الفئات فيه .

كما نجد اليوم السابع الذي قال عنه غالي شكري:" يوم المحاورات الكبرى والصغرى في تاريخ الأمم والأفراد والمجتمعات، هو ملحمة الصراع التي لا تنتهي منذ استراح الرب بعد خلق العالم في ستة أيام.

ولهذا نجد أن وطار قد وظف هذا العدد ليضفي على عمله طابعا شموليا بأبعاد تراثية وثقافية عريقة، فعلي الحوات تتطلب رحلته إلى القصر اجتياز سبع قرى شأنه من ذلك شأن العالم الصوفي (فريد الدين العطار) في ملحمته الشعرية (منطق الطير).

حيث تقوم الطيور بقطع الأودية السبعة لتصل إلى (السيمورغ) هذه الأودية هي رمز للمقامات الصوفية، فعبر هذه الرحلة الشاقة تفنى آلاف الطيور ولا يبلغ (السيموغ) إلا ثلاثون طيرا، يدخلها صاحب العزة.

إن رحلة علي الحوات تشبه رحلة الطير لفريد الدين العطار، فالسعي لبلوغ الحقيقة يتحقق عبر اجتياز الحواجز السبعة، غير أن حواجز علي الحوات، هي حواجز مضاعفة، فبعد اجتياز القرى السبع عليه أن يجتاز مراحل الحراسة السبعة، فكان شاقا جدا، فإن تكن الطير فقدت ريشها، ولاقت حذفها ولم يبلغ السيمورغ غير ثلاثين طيرا،[2]. فإن علي الحوات بدوره يدفع أعضاءه ثمنا لاكتشاف الحقيقة، حقيقة العصر وملابساته،

[1] المرجع نفسه ص54.

[2] ادريس بو ديبة .الروايةو البنية في رواية الطاهر وطار.ص240.

لذلك رواية الحوات والقصر هي صياغة بشكل آخر، للأحوال والمقامات الصوفية من منظور

أسطوري، يسعى لكشف النقاب عن جدل العلاقة الثنائية الخالدة بين قطبي "الذات" و "الآخر" بين رغبة الاتصال والانفصال وبين "القصر" و "الرعية".

إن علي الحوات يبحث عن الحقيقة داخل القصر، رغم ما قد أصحاب بعض أعضائه من فناء، فقد اكتشف السر الأكبر وحقق ما لم يكن في الحسبان وهو ثورة القرى السبع ضد القصر فقد أولع (وطار) باستخدام العدد 7 مما جعله يتكرر في جميع الفصول بصيغ معجمية ودلالية مختلفة مثل قول علي الحوات "لقد نذرت أجمل سمكة لمولاي السلطان، سألبي، سأنتظر أسبوعا و ساخذه بعد انفصاله نذرا آخر لمدة أسبوع".[1]

كما يظهر توظيفه سبع قرى، التحفظ، الاحتجاجات، التساؤلات، بني هرار، التصوف، المحصنين وقرية الأعداء، هذه القرى السبع عينة مختارة من المجتمعات الإنسانية التي يتصف بعضها بالنيل والخير والإحسان ويرمي بعضها بالحسنة وهي صورة لهذا العالم الإنساني، فقرية التحفظ تتميز بالتناقض أما قوم قرية الاحتجاجات فلهم مشاكلهم ومشاغلهم وهو يريدون بذلك إزعاج جلالته بما لديهم من مشاكل، وقرية التساءلات قرية محبطة لكن فيها أصحاب الصراحة والشجاعة مثل الشاب الذي اعترف بقدحه في السدة العالية، فكان جزاؤه القتل، وقرية بني هرار هي قرية الانحلال الأخلاقي والصراعات والخوف، فهي بؤرة فساد، وقرية الحظة أو الطاعة هي ملك متاع للقصر، سكانها تعودوا على الذل والمهانة، وقرية التصوف تتصف بالتملق والكرم والطاعة العملاء للرئيس، أما قرية الأباة فهي القرية الوحيدة بين القرى التي تحفظت في استقبال علي الحوات ثم أخبرته أن القصر يقع في الأخطاء السابقة، وهو قائم على أكتاف اللصوص وقطاع الطرقن وسفاكي الدماء فهو بؤرة للمجرمين.

[1] الطاهر وطار نفس المرجع.ص27.

هذه القرى السبع قدمها لنا الطاهر وطار لإظهار التناقض الموجود ما بين المحكومين بعضهم بنقاد كما تنقاد الشياه مثل سكان قرية الحطة والتصوف، وبعضهم يتحفظ ويبقى في منزله بين المنزلتين مثل مسقط رأسه، وبعضهم متنور يعرف كل مجريات الأحداث مثل قرية الأباة وقد أظهر الروائي هذه القرة في حالة من التفكك والنشوز فلا رابطة تربط بينها إلا الظلم المسلط عليها، واليأس من القصر وموظفيه، هذا كان قبل الاعتداء على علي الحوات وبعد الاعتداء، بدأت القرى تتهيأ للثأر من المعتدين وفي النهاية قضت عليه.

ولها مميزات مختلفة ونظرات الحكم والحكام متعددة ووسيلة المعيشة متباينة، فالقصر هو الكابوس المسلط على الرعية، غير أن القصر ليس هو كل من سيوقفها عند حدها، إما بالإستقامة، أو الاندحار والزوال أجاب علي الحوات سكان قرية الحظة والطاعة " يبقى أن السلطان يستغني عن الرعية، وأن الرعية تستغني عن إقامة الدلائل والبراهين على ولائها"[1].وعندما ظهر فساد القصر ودور سعد ومسعود وجابر في هذا الفساد ثارت القرى السبع وبثورتها انتهى دور علي الحوات وترك أمور السلطة للضعفاء الذين حسستهم ولم يستلم الأمور لأنه كان يسعى للمصلحة العامة لا للمصلحة الخاصة.

كذلك ارتبط العدد 7 سبعة بعدد أيام الأسبوع ويؤطر هذا العدد كل المحكيات والموضوعات التي تدور في فلك النص لتكتمل دلالته بتحديد رمزية مكوناته ومحمولاته السردية، يقول الراوي هذه قرية بني هرار، دعا عليها نبي يتمكن من تبليغ رسالته، ألا يسكنها غير لقيط أثير هرب من قومه، فيه الرذائل السبع والعيوب السبع.

وتمتزج دلالات هذا العدد بالأطروحات الأخلاقية الممثلة في التراث الشعبي المتداول عبر آلاف السنين والتي تتمظهر في اللغة الشفوية المحاكية مثل كلمة العيوب السبعة.

[1] المرجع السابق ص34.

وعموما، يمكن القول أن وطار أولع بهذا العدد إيلاعا شديدا بلغ درجة التصنع في بعض الأحيان مثل:<< الأنصار الذين يعملون في الظلام لم تبلغهم أية إشارة من القصر منذ سبعة أسابيع>>151. ويتكرر هذا العدد كما أشرنا في صفات عديدة غير متن الرواية ليحيل على مرجعيات متناغمة بمستوياتها الخرافية والواقعية.

هـ- قسم مع الآداب العربية:

وإذا قلنا بالأدب العربي وتناصاته مع رواية الطاهر وطار، فعمله ينسجم مع الشكل القصصي التراثي بكل ترميزاته ومرجعياته وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى التشابه بين الخطوط العامة المشتركة بين الشخوص المستعملة في الحكايات الشعبية عموما

و<< ألف ليلة وليلة على مستوى السرد، نجد المؤلف يستخدم الصيغة الحكائية التراثية المعروفة يحكى أن ... يقال أن ... وهي صيغة مستعملة من طرف الراوي في الحوات والقصر مثل قوله: " يقال أنها عندما وصلت أمامه تحدثت إليه، ويقال أنها أعطته بعض الأوامر قبل أن تغوص في الماء بحاثة عن المنارة ... يقال أنها سمكة مسحورة >>[1].

وإذا كان وطار قد بدأ روايته بالحديث عن مجموعة الحواتين المنتشرين فوق حافة الوادي منهمكين في صيدهم ويشغلهم في ذات الوقت أمر عظيم حديث للسلطان، وهو خبر اغتياله في الليلة الليلاء بغاية الوعول فإن حكاية الصياد في "ألف ليلة وليلة بدأ بوصف حال الصيد فذكرت كثرة أفعاله وفقره، وتقدم سنه، ونشاطه اليومي على الشاطئ ليصطاد السمك. فالملاحظة التي لفتت انتباهي. هي أن وطار استفاد من لحظة البدء في الحكاية، فاستهل روايته كما أشرنا بالحديث عن الصيد والحواتين معتمدا في أغلب الأحيان على العناصر التي وردت في وصف شهرزاد للصياد وعمله اليومي، فالصياد عبر عنه وطار الحوات والشبكة أضحت عنده ضارة والبحر أصبح واديا".

[1] ادريس بودبية ، الرؤية والبنية ، الطاهر وطار ، ص 240.

وتفوق هذه الاستلهامات لشخصية الصياد إلى جوانب أخرى منها التشخيص مثل حكاية النساء الملعونات، القصر، السحر، حكاية الملك شهرياد وما جرى له مع أخيه شاه الزمن (علي الحوات وأخوته) وكذلك العلاقات الجنسية المنتشرة في كتاب ألف ليلة وليلة والموظفة هذا التعريب العجائبي في رواية وطار "يقال أن سير به إلى جلالته السلطانة والتي باتت تستمتع بشبابه الأنثى وهو معصوب العينين وعندما تيقظ فيها الجانب الرجولي، أمرت بجلده سبع مائة جلدة"[1].

وإذا قارنا بين صياد الليالي وعلي الحوات، يمكننا تقديم هذه الملاحظات التي تؤكد على عناصر التشابه بين الشخصيتين.

أولا: إن الذي يساعد الصياد الفقير على اصطياد سمكته المسحورة هو العفريت، بينما الذي يساعد علي الحوات هو قوى خفية قد تكون من جنس الجنيات أو العفاريت.

ثانيا: مكان الصيد في الليالي هو البركة، بينما المكان في الرواية هو الوادي

ثالثا: السمكات في الليالي كانت في الأصل بشرا ومسخت إلى أسماك، بينما السمكة في الرواية تستعير صفات الفتاة، فهي تتكلم، وتساعد علي الحوات في الشدة وتؤنسه، وهي جنية تحولت إلى سمكة.

رابعا:إن سمكة علي الحوات تمتاز بألوانها التسعة والتسعين ففيها " الأحمر–الأصفر ، الأخضر – والفضي والذهبي" أما سمكات الصياد ففيها ألوان مختلفة وكل سمكة بلون خاص: " الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر" .

والملاحظ أن ألوان السمك في حكاية الليالي هي تعبير عن ألوان البشر المنحدرين من عدة أجناس وديانات " فالأبيض: مسلمون، والأحمر مجوس، والأزرق نصارى،

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر، ص130.

والأصفر اليهود" اما الألوان التسعة والتسعون في الرواية فدلالتها هي التعبير عن البعد العجائبي والأسطوري يهيكل بظلاله أجواء النص.

خامسا: سمكة علي الحوات بألوانها المدهشة وقدراتها السحرية الخارقة قادرة على إنقاد صاحبها في أحرج اللحظات فهي قد تتحول إلى براق لرجل واحد، وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوات براقه ودخلقرية بني هرار كالفاتح انبهر الناس فظنوا يحملقون"158. السمكة قادرة على المناورة وسرعة التكيف والاختفاء، فهي ذات مرة ما إن " رأت الأعداء يغدرون به، حتى ولت هاربة نحو الوادي تثب كل مرة بسبعة وسبعين مترا"، 159.اماالسمكات الأربع في الليالي، فهي في كل مرة تفر هاربة من القصر عائدة إلى البركة، لا يعيقها بحر ولا يابسة، مثلها مثل سمكة علي الحوات العجائبية .

سادسا: في الرواية يقدم علي الحوات سمكته نذرا لجلالته، لا يبتغي من وراء تقديمها جزاءا، ولكنه فقط يريد أن يعبر عن ولائه، ولكن الصياد في الليالي يسعى من وراء تقديم سمكاته للسلطان الحصول على المال تطبيقا لوصية العفريت الذي قال له: " ادخل بها على السلطان **وقدمها إليه فإنه يعطيك ما يغنيك**"[1].

سابعا: بالإضافة لكل ما سبق نحس ببعض الإقتباسات العفوية خاصة على مستوى السياقات اللغوية والإحالات الدلالية مثل قوله: " هاجمها ألف فارس وفارس"[2].

3- التناص الخارجي المفتوح:

من أجل كشف العلاقات التناصية لرواية "الحوات والقصر نضعه في ثالث السياقات أي "التناص المفتوح الخارجي"، وهو سياق يفتح النص على تاريخ الثقافة العالمية، وعلى النصاص السيارة في فلكها،إنه الانفتاح على النصوص والشفرات النصية كافة والسابحة في هذا العالم.

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر، ص130.
[2] ألف ليلة وليلة ، دار مكتبة الحياة، بيروت ، ج1 ، الليلة السادسة ، ص 36

قسم مع الآداب العالمية:

نشير في هذا القسم إلى الموروث الغربي، المتنوع والقديم والحديث الذي برز في رواية "الحوات والقصر" وكان الحضور القوي للثقافة الواقعية الاشتراكية، التي يشتغل الكاتب في إظهارها، ويعتنق مذهبها كما يعترف هو نفسه بذلك حين يقول: " أصارحك بأنني ككاتب في إطار الواقعية الاشتراكية وبأن ما كتبته يتفق وبرامج وإيدولوجية الأحزاب الماركسية الدينية، ولكنني لم أكتب أي عمل بصفتي أنتمي إلى هذا الحزب او ذاك ".[1]

غير أن واقعية "الحوات والقصر" بأجوائها الأسطورية والصوفية تندرج ضمن الواقعية العجائبية (Le realism merveilleux)، تدور حكايتها وسط رقعة زمنية غير محددة، تشبه الحكايات الخرافية إن وطار يضمن روايته المناهضة للقمع السياسي، والاجتماعي، فالأحداث كلها تدور وسط سلطنة خيالية، يحكمها قصر مستبد، وهو بذلك يدين الممارسة السياسية الفردية للسلطة ويركز على بعض المفاصل السردية، التي تضيء خلفيات الصراع والفساد السياسي فمثلا في عصابة اللصوص أو الفرسان الملثمون حولوا القصر إلى وكر لهم كقول الروائي:" إن صاحب الجلالة محاط باللصوص".

يحاول وطار من خلال السرد الروائي أن يطرح إشكالية الهوية الإيديولوجية لما كان يدور في العشرية الأخيرة، من أفكار ومبادئ كانت مؤسسة على الافعال الانتهازية واللاعقلانية وفي ذلك يتناص مع ماركس تناصا تآلفيا من خلال امتصاص أفكاره وإعادة صياغتها وفق متطلبات البناء الروائي، ووفق متطلبات اللحظة التاريخية .

يقول ماركس:" إن فترة التطور الاجتماعي التلقائي تبلغ نهايتها مع الرأسمالية حين تبدأ الفترة التي يضع فيها الإنسان التاريخ صنعا واعيا وهادفا، فينتهي التاريخ العفوي ويبدأ التاريخ المكون تكوينا واعيا وهادفا"".[2]

[1] المرجع السابق ، ص 143 .
[2] إدريس أبو دينة ، نفس المرجع ، ص 270 ، قسنطينة في : 1980/06/27. ،ص 6

إن علي الحوات، ذو شخصية باهرة، هو محور الرواية وهاجسها، يعمل بدون توقف منذ البداية لترويج مشروع المصالحة مع القصر، قصد اكتشاف حقيقته وأخذ موقف منه، ولكن النص سرعان ما ينحرف عن رؤيته الأولى، فبعد أن كان البطل يسعى لإقامة حوار صلح مع القصر، يفقد التوازن الجسدي والروحي، ويقع التحول الكبير في نهاية النص، وتكون المواجهة بين موقفين متضادين، القصر من جهة والرعية من جهة أخرى، لهذا يمكن اعتبار رواية "الحوات والقصر" المحشوة بالأساطير والوقائع الغرائبية ذات دلالات سياسية، تدين في جوهرها علاقات الهيمنة والاضطهاد لبعض أنظمة الحكم، وإن الروائي في الحقيقة يلخص موقفه ورؤيته لقضية السلطة في هذه الكلمات "الحوات والقصر التي كتبت عام 1974م، تخرج بنتيجة أن الحكم في بلادنا لا شكل ولا لون له، ليس ملكيا، وليس ديمقراطيا جمهوريا، فقد عبرت عن إحساس جميع الجزائريين بما فيهم من هم على رأس السلطة".[1]

إن هذا التشخيص المحدد الذي يقدمه الكاتب لا نجده في النص، فالرواية تصور بؤس القرى وما يتعرض له السكان من اضطهاد وشقاء وإهمال لتتحول " نظرة القصر إلى الرعية هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب وغير ذلك مما يخلق لؤدي خدمة، وليس ليتلقى منه خدمة "[2]. فالقصر بكل تجاوزاته، ولا مبالاته، يرمز إلى الإيدولوجية المهيمنة التي تتبناها الأنظمة الأحادية التي لا تحترم حق الاختلاف في الرأي، فقطع لسان علي الحوات هو رمز لمصادر حرية التعبير والخوف كشف الحقيقة دون تحديد اللازمان، اللامكان، ومع ذلك نجد وطار ينتصر في نهاية الأمر إلى الموقف التفاؤلي، ليوضح لنا أنه مهما تكتمت السلطة عن الحقيقة محاولة إخفاءها عن طريق التسلط والظلم، ونهاية هذا الظلم التسلط هو الهزيمة[3].

فرؤية الكاتب تظهر لنا في هذه الصورة المحكومة باختصار شديد بوضعيتين هما :

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 223.
[2] أوسكار لانكة ، الاقتصاد السياسي ، تعريب محمد سليمان حسن ، بروت ، ، ص3 ، 1978- ، 117
[3]. الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 223.

الأولى: صورة الطبقة المسيطرة، المتمثلة في القصر، السلطة، الفرسان الملثمون اخوة علي الحوات الثلاثة

الثانية: صورة الطبقة المظلومة، المتمثلة في القرى السبع .

رغم أن النظام الحاكم نتجت عنه الخلافات بين القرى السبع، فإن علي الحوات استطاع أن يستنهض كل القرى وينجح في تأليبها ضد القصر، ويمكن القول أن وطار في روايته، قد اقتحم " على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها وأسوارها المنيعة بعد أن خرجت من قاع المجتمع لتختصم على القمة، إنها الثورية المصطنعة التي نبتت من أصول شعبية فقيرة، وارتفعت باسم الشعب، حين أجادت التعبير عنه بشكل مفتعل ومزيف ومصنوع، سرعان ما يكتشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تنهش المصالح والبراءة والأصالة... ليست إلا مجموعة من اللصوص".

ب- قسم مع الأساطير:

تعد الأسطورة من مصادر التراث، والأسطورة ليست قصة خرافية مسلية، بل تفسيرا للطبيعة والتاريخ وأسرار الروح.

ولقد كانت الأسطورة ولا تزال منبعا سخيا يستقي الروائيون منه معطياتهم، للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم مستغلين ما في لغة الأساطير من طاقات إيجابية خارقة ومن خيالات مطلقة لا نجد لها حدود، وكون الأسطورة ذات أهمية كبيرة فقد شغلت مكانة مرموقة في الدراسات الإنسانية، وشغلت كل الباحثين في عدة مجالات، كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأديان .... لذلك لم تعتبر الأساطير ظاهرة مشتركة لدى جميع الأمم في مراحل نموها الأولى وقد حظيت الأساطير اليونانية بمكانة خاصة في الأدب.

علي الحوات وسيزيف:

لقد تأثر الروائي بالبطل الأسطوري "سيزيف" هو ملك كونيشيا، أحذق البشر. وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلانها ولا توقف في العام السفلي إلى الأبدية إذ حكمت عليه الآلهة بأن يدحرج مرمرة إلى القمة التل ثم تسقط قبل وصولها إلى القمة وهو رمز للعبث.

لقد برزت طقوس هذه الأسطورة بشكل حواري احترافي، ويتضح هذا النوع التناص في أن كلا الشخصيتين يتميزان بالحذاقة، فعلي الحوات كلما حاول الاقتراب من القصر يجد نفسه مرميا بعيدا عنه، منهشا فاقدا لعضو من أعضائه، فيكرر المحاولة التي تتجدد في كل مرة بفشل آخر، وهذا كما وقع لسيزيف عندما حكمت عليه الآلهة وعاقبته عقابا شديدا[1].

نجد علي الحوات الذي لم يستطع بدوره الوصول إلى السلطان، رغم محاولاته الكثيرة التي يبذل جهدا في تحضيرها، ولكن بدون جدوى، فلقد كان يريد تكسير الحواجز التي تقف أمامه، والتحدث إلى السلطان وتبليغه مظالم الناس ولكن هيهات أن يتحقق حكم علي الحوات، فهو لا يشبه سيزيف، ولكن يشبه أيضا المارد برومتيوس.

علي الحوات وبرومتيوس:

نشير إلى أن وطار اقتبس من أسطورة "برومتيوس": يقال أنه أنقذ الجنس البشري من الفناء عندما أراد زوس إبادته بالطوفان، فعلم إبنه طريقة صنع السفينة التي أنجته من الغرق، ويقال أنه هو الذي خلق الإنسان من ماء وطين، وقام بسرقة قبس من أشعة الشمس، وخبأه في قصبة ثم أعطاه للإنسان بشعل به النار، فغضب الإله زوس لهذا الفعل وأمر بتقييده فوق صخرة وأرسل عليه نسرا يأكل من كبده كل يوم، فينمو الكبد من

[1] أدريس أو ديبة ، الرؤية والبنية لروايات الطاهر وطار ، ص 271. ، الحوار ، ص 4.

جديد، ليعود النسر إلى نهشه ودام هذا العذاب قرونا طويلة إلى أن خلصه هراكليس وقتل النسر الناهش لكبده.[1]

واستحضر الروائي بطريقة حوارية احترافية طريقة التعذيب وهذا تسلسل إلى نصه بشكل واضح مثل موقف المتصوفة الذين يودون معاقبة المجرمين من أعدائه، ليس أفضل من ربط الأعداء بالأغلال والقيود في رأس قمة للنسور ليموتوا نهشا تارة من أعينهم وتارة من فروجهم وتارة من ألسنتهم وتارة من قلوبهم.[2]

وهذا منا حل ببروميتيوس ، حين ما غضب عنه الإله زوس فعاقبه وكان من أعداء علي الحوات و بروميتيوس مورس عليه التعذيب الجسدي.

علي الحوات وأوديب:

لقد تأثر المؤلف بشخصية البطل "أوديب ليفوكليس" << أوديب : بطل ابن جوكسته والملك لايوس حكم التيبس، وقد حذر أحد العرافين الملك، من أنه سيولد له ابن يقتله ويتزوج أمه، عندئذ، رمى الملك بالطفل إلى الجبال لتنهشه الذئاب، إحدى العائلات عثرت عليه وتكفلت بتربيته، وبعدما أصبح شابا يافعا، قرر السفر إلى مدينة التيبس، وبينما هو في الطريق تعارك مع أحد المسافرين وقتله، فكان الضحية والده الملك، وهو لا يدري شيئا عن حقيقة ما فعل، فواصل سيره باتجاه المدينة، وفي مدخلها واجه الوحش الخرافي الذي يقف عند بوابة المدينة فقتله وخلص الناس من شره، فكافأه أهل المدينة بأن نصبوه ملكا وزوجوه الملكة (أمه)، وحين اكتشف الحقيقة فقأ عينه هروبا من الفضيحة، وانطلق هائما على وجهه تقوده ابنته".

إذ يشترك أوديب وعلي الحوات في الأبعاد الرمزية المأساوية وما تعرضا له من قسوة إذ أن كليهما سارا باتجاه القصر وتعرضا للعقاب الشنيع.

[1] الطاهر وطار ، الحوات والقصر ، ص 148.
[2] المرجع السابق ، ص 273

برزت طقوس هذه الأسطورة بشكل حواري احترافي جميل جدا، لقد حاور فيه المؤلف بعض تفاصيل هذه الأسطورة ووصفها في شخصية بطله ويتضح ذلك من مدى استفادته من الميثيولوجيا العالمية في هذا المجال الإبداعي الروائي، ويتضح هذا النوع من التناص، في أن كلا الشخصيتين محاطتين بالإعجاب والتمجيد، كما أنهما يمتلكان القوة والشجاعة، ونبل الأخلاق، إذا استحوذ أوديب على محبة الناس له عندما خلص مدينتهم من الوحش الخرافي، وعلي الحوات فاز بقلوب الناس بكرمه وسخائه، إذ كان يوزع سمكة على السكان مجانا ويستقبل بالتقدير والتقديس عند مروره بالقرى السبع ومثل ذلك قولهم:<< الامتثال والطاعة يا سيدنا الجليل، علي الحوات يا روح الله ويا آيته>> .[1]

نفس الشيء بالنسبة لأوديب، عندما دخل المدينة شاهرا سيفه منتصرا بعد قتله للوحش الخرافي ونصب ملكا وتزوج الملكة، والموقف المستخلص من كلا النصين، هو من أراد البحث عن الحقيقة يجب عليه أن يواجهه عواقب وخيمة ويتعرض للعقاب البشع.

إن هذا الحوار الأسطوري الذي عمده وطارن ويضفي على النص متعة أدبية فنية، كون الأسطورة هنا تنتقل من المألوف إلى اللامألوف، وهذا ما يساعد على اختزال المكان والزمان وذلك في حركة سريعة توفر للقارئ التمتع بمجريات الأمور.

إن جدلية علي الحوات هي جدلية العام والخاص الذي يستمد صفاته من كل القرى، وهذا يجعل علي الحوات بطلا حقيقيا يصلح لكل زمان ومكان رمزا عصريا يصلح أن يكون رمزا لكل العصور ولذا كانت سمة العصر هي التغير والنضال من أجل الخير.

فوطار لم يبق الصراع داخل حدود التعارض بين الخير والشر، بل انتقل به إلى الصراع الطبقي ورحلة علي الحوات هي رحلة الوعي والثورة ، الوعي بالطريق إلى السلطة، كي يعم الخير، والثورة ضد الظلم والطغيان، فبالثورة يعم الخير والخير يستدعي الثورة.

[1] ادريس بودية ، المرجع السابق ، ص 273

إن كل من "سيزيف" و "بروميتوس" يرمزان إلى قيم الخير والمعرفة والنصيحة من أجل الآخرين، وقد حكما عليهما من طرف الآلهة بالعقاب، لانهما خرجا عن تعاليمها، وقاما بمساعدة الجنس البشري ودفعا الثمن الباهظ من أجل مبادئها وقناعاتهما.

وكذلك الأمر بالنسبة لعلي الحوات الذي رفض الانخراط في مشروع الحياد والسلبية، فقرر خوض المغامرة وتحمل نتائجها بمفرده وخالف موقف الآخرين الذين ترسخ في ذهنهم " أن أحسن خدمة تقدم للقصر هي الابتعاد عنه" هكذا راج بين الرعية، فلم يعودوا يقتربون لا من القصر ولا من صاحب الجلالة ".ورغم الخيبات المريرة التي ذاق طعمها علي الحوات والعقاب الذي سلط عليه وتسبب في فقدان واضمحلال أعضائه الحيوية، اليد اليمنى، اليد اليسرى، اللسان والعينين، كما وقع لبروميتيوس الذي نهشت النسور كبده، لقد ظل مصرا على موقفه وحماسه بل إن رغبته تزداد عقب كل فشل، لتكشف عن السر الذي يختبئ بين جدران القصر وبهذا نرى أن "علي الحوات" يشبه "سيزيف" و "بروميتوس" وكل الأبطال المتسلحين بالحكمة والمعرفة لمواجهة السلطة وجبروتها، وهذا خدمة للإنسان وتحرره من طبقة الضرورة والحتمية.[1]

لذلك فإن الرواية الوطارية، تتعرى داخل الخطاب الروائي، وتتفتح بنيتها على الاحتمال لتعمق حسها بالزمن والتاريخ وتنتهي في الأخير كرواية تندرج وتتشابك مع الواقع الذي يصحب بالقسوة والظلم.[2]

وإذا كان الواقع والأسطورة لا ينفصمان عن حرية النمو الإبداعي عند الإنسان، فإن التوظيف الأسطوري في الرواية يضيف في النهاية إلى رؤية الواقع بعدا إنسانيا وفنيا خاصا مما يساعد على اجتلاء غموض المحسوس المجرد .

[1] نعيمة سعدية ، فاعلية النص الغالب (ت ع أ) ، الكتاب العربي ، سوريا، 2003 ، العدد 61 ، ص 70.
[2] المرجع السابق ، ص 247.

لقد أدت الرؤية الأسطورية لعالم "الحوات والقصر" إلى ازدواجية جمالية ودلالية تستعير كل ملا يساعد على خلق حالة أسطورية ينحبس منها عالم جديد، هو المجاز والحقيقة معا، وفي وقت وبعد، كذلك نجد أحداثا مشبعة بالرمز << أزاحت الجارية العصابة عن عينيه فراح يفتحهما ببطء منبهرا بالأنور المتلألئة من الزبرجد والياقوت والذهب والفضةن كانت القاعة جد فسيحة، تغطي جدرانها ستائر هفهافة من كل لون تشع فيها الأنوار من كل لون (مختلفة) لا يرى الإنسان أهي منبعثة من أشعة الشمس أم من غيرها".[1]

إن الرؤية الأسطورية تتجلى في هذه العوالم الغرائبية، التي ترافق البطل في رحلته لتضفي عليها عمقا إنسانيا، وترسم في الوقت ذاته خطا موازيا تتكئ عليه كما استخدم الكاتب أسلوب (الرواية من الخلف) حين أن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، ويظهر ذلك في غلبة الوصف والسرد على التعبير ما عدا المقاطع التي يناجي فيها البطل نفسه.178[2]

[1] الطاهر وطار ، المرجع السابق ، ص 255.
[2] ادريس بودية ، المرجع السابق ، ص 249.

الخـــــاتـــــمة

بعد تكرار للقراءات وصلت إلى غاية هذا البحث المتواضع الذي أرى رغم اكتماله نقصان، فالتناص موضوع متشعب وما يمكن أن نستخلصه عموما ، أن التناص مصطلح نقدي حديث، ويعني تداخل مجموعة من النصوص في نص واحد عن قصد أو عن غير قصد، فالتناص أضحى قدرا لكل نص وهذا ما برز في البحوث السيميائية وما لا نستطيع إنكاره أن كل الأمكنة تحتويه، و كان له الظهور في النص العربي عند النقاد والبلاغيين في مصطلحات متقاربة منها الاقتباس والتضمين والسرقة والمعارضة.

تزخر الرواية بمختلف التناصات، التي تؤكد أن الكاتب له أغراض وأهداف من تفعيل النص الغائب في نصه الحاضر "الحوات والقصر" فقام ببثها في شكل حداثي مثير، وذلك باستخدام عدة قنوات، إذ أن الروائي وطار لا يتعب ولا يمل في التقصي والفضح للمتغيرات، التي تحدث في المجتمع الجزائري خاصة والعربي عامة، مؤمنا بأن التاريخ يعيد نفسه، ومن ثم فإن الكاتب يستحضر عبارات سابقة في نصه وبدلالات قد تتآلف أو تتخالف عن طريق الاجترار والتحويل والامتصاص، وذلك بدمجه في الرواية مما يهيئ الذاكرة والخيال لتمتلئ تلك الصورة في النص السابق كما يتناص مع القرآن وكانت إحالته أيضا إلى توظيف الموروث التاريخي، وذلك باستحضار شخصيات يسقيها الخير والشر حفرت بصماتها في التاريخ الإنساني.

وزيادة على تفاعل الروائي مع النص الأسطوري، الذي يبين لنا أنه قرأ العديد والتي تعبر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة بغية التعبير عن حالات نفسية معينة ومواقف معاصرة.

وأهمية هذه الدراسة تكمن في الجانب التطبيقي، الذي ينطلق من النص ويسائله ويجاوبه، ليصبح القارئ كاتبا ثانيا للنص عن طريق القراءة المبدعة في تأويل النص .

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم

الكتب العربية

1-الاعرج واسيني اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.(د.ط).1980م

2-الطاهر وطار و تجربةالكتابة الواقعية.المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري الجزائر (د.ط).1980م.

3-الف ليلة و ليلة.منشورات محمدعلي بيضون . دار الكتب العلمية بيروت الجزء الاول (د.ط).(دت).

4-اوكان عمر مدخل لدراسة النص و السلطة .افريقيا الشرق.الدار البيضاء المغرب (د.ط) 1991م

5- لذة النص (مغامرة الكتابة لدى بارت) دار افريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب (د.ط) 1996م.

6-بنيس محمد ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .دار التنوير للطباعة .المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 2 1995.

7-الشعر العربي الحديث(الشعر المعاصر) دار بوتقال المغرب ط3. 2001

8- بودبية ادريس الرؤية و البنية في رواية الطاهر وطار .منشورات منتوري قسنطينة ط1 1996.

الوساطة بين المتنبي و خصومه .تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم و علي البجاوي. المكتبة العصرية بيروت لبنان (د.ط) 1966م.

10- الحاوي ايليا شرحديوان ابي تمام دار الكتاب اللبناني بيروت ط 1 .1981م.

11-حسين محمد حماد تداخل النصوص في الرواية العربية .الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط) (د.ت).

12- حمودعبد العزيز المرايا المحدبة (من البنيوية الى التفكيكية).سلسلة عالم المعرفة الكويت افريل 1998.

13- خفاجي محمد عبد المنعم الادب في التراث الصوفي .دار غريب للطباعة .القاهرة.(د.ط)(د.ت).

14- ابن خلدون عبد الرحمان المغربي **المقدمة**.تحقيق درويش الجويدي .المكتبة المصرية بيروت.

15- السد نور الدين الاسلوبية وتحقيق الخطاب (تحليل الخطاب الشعري و السردي).دار هومة للطباعة و النشر الجزء الثاني الطبعة الاولى (د.ت).

16-سيزا قاسم القارئ و النص.المجلس الاعلى للثقافة (د.ت) (د.ط).

17- السباغ رمضان في نقد الشعر العربي المعاصر دار الوفاء الاسكندرية ط1 .1998.

18- الصديق محمد الصالح مع الرسول في بلاغته و هجرته و اسرائه و معراجه . ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر .1989.

19- صلاح فضل شفرات النص .دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيدة مصر (د.ط) .(د.ت) دار النشر ط1.ص110

20_ نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي .المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات القاهرة (د.ط) 1999م.

21- عزت محمد جاد .نظري المصطلح النقدي الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر (د.ط)2002 م.

22- العسكري ابو هلال الصناعتين (الكتابة و الشعر).تحقيقعلي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم المكتبة المصرية صيد بيروت (د.ط) 1986.

23-العشري زايد علي استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . الشركة العامة للنشر طرابلس ط1 1978.

24-الغذامي عبد الله محمد الخطيئة و التفكير .دار الصباب (د.ب)(د.ت) (د.ط).

25- الفيروز ابادي مجد الدين محمد القاموس المحيط .دار الكتب العلمية لبنان ط1الجزء السادس 1997.

26- ابن كثير (ابوالفداء الحافظ) قصص الأنبياء (من القران و الاثر)تحقيق صدقي جميل العطار .دار الفكر للطباعة و النشر بيروت لبنان (د.ط)2003.

27-مباركي جمال التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر دار هومة الجزائر (د.ط) 2003.

28-مجاهد احمد مجاهد اشكال التناص الشعري .دراسة في توظيف الشخصيات التراثية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب .مصر .(د.ط) 1998.

29- مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي .دا الاندس بيروت لبنان (د.ط) (د.ت).

30- المعداوي احمد.ازمةالحداثة في الشعر العربي الحديث دار الافاق المغرب ط1 1993.

31-مفتاح محمدتحليل الخطاب الشعري .(استراتجية التناص)المركز الثقافي العربي بيروت ط2 1992.

32- ابن منظور (ابو الفضل جمال الدين بن مكرم الافريقي المصري)لسان العرب دار صادر بيروت ط1 الجزء السادس 1997.

33- الطاهر وطار .الحوات و القصر دار البعث للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر ط2 1980.

34-دخان من قلبي الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ط2 1982.

35- الطاهر وطار ، الزلزال (ش و ن ت) ، الجزائر ، ط3 ، 1983.

36- تجربة في العشق دار الاجتهاد الجزائر 1989.

37-الشمعة و الدهاليز.الجاحظية الجزائر ط1 1995.

38-الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي الجاحظية .ط1 1999.

39-يقطين سعيد الرواية و التراث السردي. المركز الثقافي العربي بيروت .ط1 .1992.

40- انفتاح النص الروائي(النص و السياق).المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط2 2001.

الكتب المترجمة

41- اوسكار لنكة الاقتصاد السياسي .القضايا العامة .تعريب محمد سليمان حسن. دار الطباعة و النشر بيروت ط3 1978.

42- رولان بارت نظرية النص . ترجمة منجي الشملي .عبد الله صولة و محمد القاضي .حوليات الجامعة التونسية كلية الاداب و العلوم الانسانية .ع- 27 1988.

43- لانسون .منهج البحث في تاريخ الادب .ترجمة محمد مندور .مطبعة .مصر (د.ط) 1977.

الرسائل الجامعية .

44- بن جدو موسى الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار (رسالة ماجستير) 4 جامعة الجزائر سنة 1989-1990.

دوريات و مجلات

45- سعدية نعيمة .فاعلية النص الغائب في ديوان النخلة و المجذاف لعز الدين ميهوبي .مجلة الكاتب العربي. الاتحاد العام للادباء و الكتاب العرب سوريا تشرين الثاني 2003 العدد61.

46- عزام محمد نظرية التناص .مجلة لبنان .رابطة الادباء في الكويت العدد 355.(د.ت).

47- لؤلؤة عبدالواحد. من قضايا الشعر العربي المعاصر.التناص مع الشعر العلبي مجلة الوحدة 7اغسطس 1991.

48- هيمة عبد الحميد.. سيميوطيقا التداخل النصي محاضرات الملتقى الثاني السيمياء و النص الادبي دار الهدى الجزائر 2002 العدد2.