الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى- جيجل-

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنـــوان:

تمظهرات التناص في رواية "كوتسيكا" لـ: غادة العبسي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

- شروانة آسية
- بونار إيناس

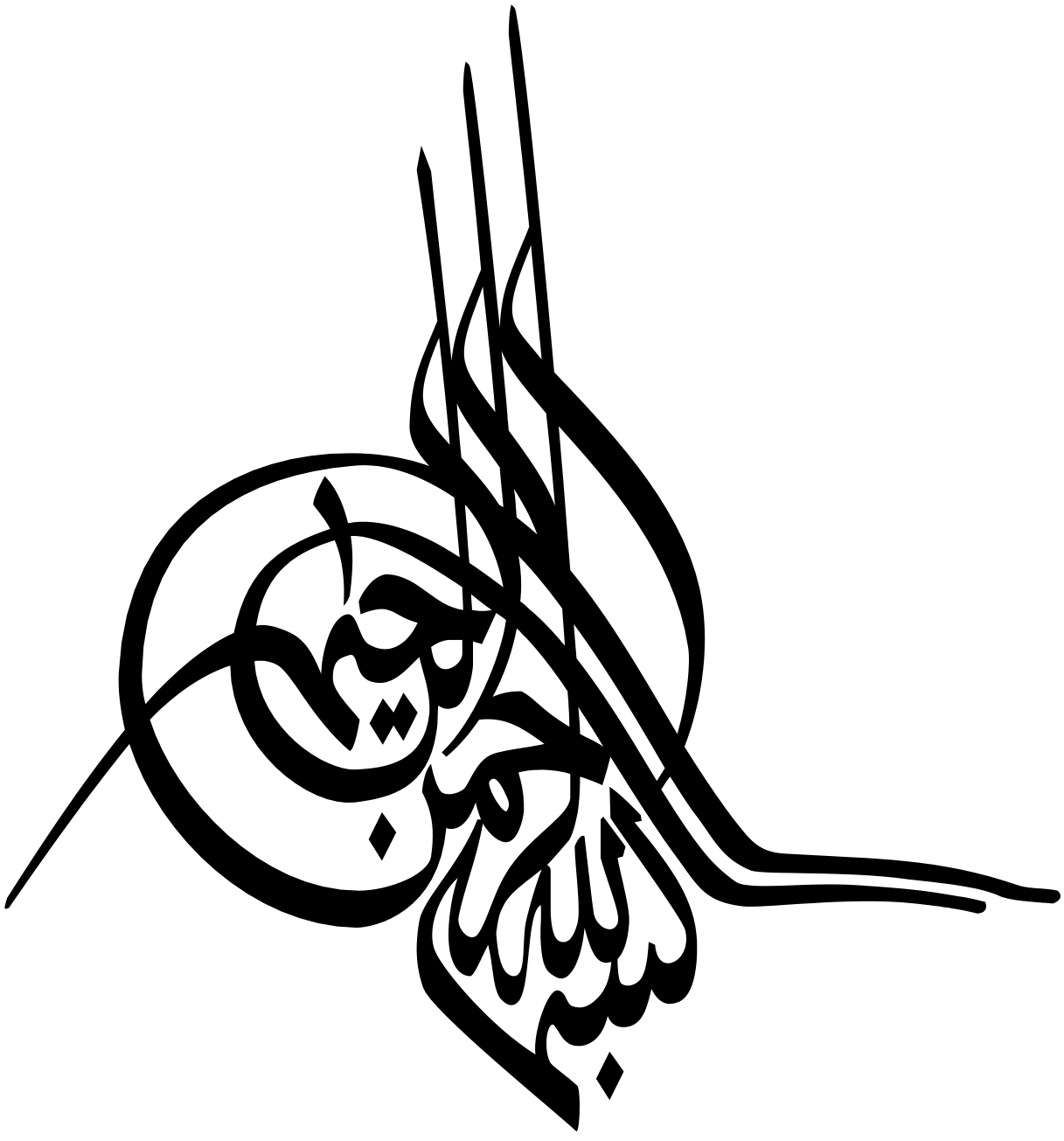
إشراف الأستاذ:

د.أقيس خالد

لجنة المناقشة:

د.لحمر فيصل	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
د. أقيس خالد	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا
د.باوية صلاح الدين	أستاذ محاضر أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 1442/ 1443هـ الموافق ل 2021/ 2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال صلى الله عليه وسلم: « من صنع لكم معروفا فكافئوه فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فادعوا له حتى تروا أنكم قد كافأتموه»

لايسعنا في هذا المقام إلا أن نتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد

بعد عون الله وتوفيقه

وأول من نتقدم له بالشكر والعرفان هو أستاذنا "أقيس خالد" الذي وقف إلى جانبنا وقفة أخ فكان أحسن عون لنا في بحثنا

نقدر لك تفكيرك وتعبك في هذا الوقت العصيب في حياتنا الدراسية فمهما قدمنا لك من عبارات لن توفيك حقك متمنينا لك التوفيق في مساعيك المستقبلية وجزاك الله كل خير

مقدمة

مقدمة

تلعب الدراسات دورا مهما في الكشف عن بنيات النصوص الأدبية وأشكال التطور التي لمسها، وإن كانت المناهج المختلفة قد تباينت من حيث طبيعة ونوع الدراسات التي تدور حولها، فإن فكرة البحث عن تشكل هذه النصوص وتطورها صار من المحاور الرئيسية التي عكفت عليها هذه الدراسات، وقد كان من بين المباحث المهمة التي راج الاشتغال عليها فكرة تعالق النصوص وتداخل السابق منها مع اللاحق على اعتبارات أن أن النص الأدبي يمثل تراكما لما سبقبه من نصوص، تمثل الأساس الذي يقوم عليه النص الحاضر، ونتيجة لهذا فقد اخترنا عنوانا لدراستنا والذي وسمناه بـ "تمظهرات التناص في رواية كوتسيكا" في محاولة منا لقراءة هذه الرواية والبحث عن أشكال تعالقها مع النصوص السابقة، وتعود أسباب اختيارنا لهذا الموضوع إلى:

- رغبتنا الملحة في العمل على هذا النص الأدبي الذي بطريقة كتابته، شكل رسم خطه السردي الجميل، وعلى هذا الأساس فقد طرحنا الإشكالية التالية:

- كيف يتم توظيف الموروث الثقافي والأدبي للروائية ضمن نصها "كوتسيكا" وما هي دلالات هذا التوظيف وكيف ساهمت في تشكيل البنية العامة لنص الرواية؟

وللإجابة عن هذه عن هذه الأسئلة فقد إعتمدنا خطة منهجية تشكلت من مقدمة وفصلين وخاتمة.

ففي الفصل الأول والذي عنوناه بضبط اصطلاحي لمفاهيم التناص وقد تشكل من مجموعة من المباحث تمثلت في:

- أولا: ضبط المفاهيم التناص.
- ثانيا: مستويات التناص وآلياته.
- ثالثا: أنواع التناص وأشكاله.
- رابعا: مظاهر التناص وجمالياته.

أما الفصل الثاني فوسمناه ب تمظهرات التناص في رواية كوتسيكا وضم أيضا أربعة مباحث هي:

- أولا: التناص الديني.
- ثانيا: التناص الأدبي.
- ثالثا: التناص التراثي.
- رابعا: التناص الأسطوري.

ولإنجاز هذه العناصر اعتمدنا على مصادر ومراجع مختلفة كان من أهمها:

(لسان العرب لإبن منظور، تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح، علم النص لجوليا كريستيفا، تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، كوتسيكا لغادة العبسي ...إلخ)

وككل بحث فقد واجهتنا جملة من الصعوبات تمثلت في ضيق الوقت الذي كان ضيقًا بالنظر إلى الموضوع الذي يتطلب البحث في المتعاليات النصية بشكل عام.

وفي نهاية هذه المقدمة يهمنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف على ما قدمه لنا من ملاحظات وتوجيهات مثلما نشكر كل الطاقم التعليمي والإداري الخاص بقسم اللغة العربية وآدابها ولا موفق إلا الله.

الفصل الأول:

ضبط اصطلاحي لمفاهيم التناص

أولا: في ماهية التناص

1- التناص لغة:

التناص هو لفظ لغوي، بحيث أن جذوره اللغوية نجدها في جميع المعاجم اللغوية مأخوذة من مادة (نصٌ).

كما أن اللغويين يعطون معان متباينة لتوضيح المفهوم.

ورد في القاموس المحيط "نصٌ الحديث إليه، رفعه وناقشه واستخرج ما عنده من السير، ونص الشيء حركه، ومنه فلان: ينصب أنفه غضبا وهو نصاص الأنف، والمتاع جعل بعضه فوق بعض، وفلان استقى مسألته عن الشيء: أظهره ونصص القوم عددهم، والنصية: العصفورة بالضم، الخصلة من الشعر أو الشعر الذي يقع على وجهها من مقدمة رأسها".[1]

أي أن الفيروز أبادي في قاموسه المحيط يشير إلى مفهوم النص إذ يرى أنه يدل على الرفع، بمعنى رفع شيء على آخر، ووضع شيء على آخر، فيقول نص الحديث إليه أي قدمه وحلّله وشرحه وبين ما فيه من العبر.

وجاء في لسان العرب: "نصص النص: رفع الشيء نصٌ الحديث بنصه نصًا: رفعه، وكل ما ظهر فقد نصٌ، يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه ، وكذلك نصصه إليه، ومن قولهم نصصَ المتاع إذ جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته، فقد نصصته والمنصة الثبات المرفع الفرس الموطأة".[2]

هنا ابن منظور يساند الفيروز أبادي في تعريفه للتناص، حيث يرى ابن منظور في معجمه لسان العرب أنه من نصَّ ويعني رفع الشيء فهو لا يختلف عن الفيروز أبادي بهذا الشأن.

---

[1]- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (نصص)، تح: محمد العرقوسي، مج 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 2005، ص 654.

[2]- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص)، تح: عامر أحمد حيدر، مج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005، ص ص 539، 540.

أما في تاج العروس فقد وردت اللفظة وأريد بها الازدحام: "تناص القوم ازدحموا".[1]

بمعنى أن معجم تاج العروس خصص تعريفه للتناص، فركز على معناه الحقيقي والدقيق في العلوم اللسانية، ومن هنا دلّ المحمول على المصطلح، حيث رأى أن التناص هو تناص القوم أي تزاحمهم، فهو يقصد هنا أن التناص هو مزاحمة اللفظ في النصوص من توافق في المعنى وتسلسل الأفكار فلا تكون متزامنة الألفاظ.

ومن هنا يدل التناص على تضمين الألفاظ بين ثنايا النصوص لتزاحم الألفاظ، وتأخذ معنى من شأنه تقريب الصورة والمعاني للقارئ.

2- التناص اصطلاحا

إذا كان اللغويون قد أعطوا معاني للفظة التناص. كذلك هو الحال للنقاد الذين قدموا مفهوما لهذا المصطلح كل حسب فكره ونظرته له.

فقد عُرف التناص على أنه: "كل كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السابق عليها، وهو أمر قد يبدو بسيطا وبديهيا. والتناص إذن هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابه نص آخر".[2]

ليتضح لنا من خلال هذا التعريف أن النص في مفهومه العام يعبر عن إحياء نص قديم في ثنايا النص الجديد، حيث لا يمكن تجاوز النصوص السابقة.

وقيل أيضا: "هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوص أو أفكار أخرى سابقة عليه على طريق الاقتباس والتضمين أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لذا الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه بشكل نص حديد واحد متكامل".[3]

أي أن التناص يُبنى على تضمين نصوص سابقة في نصوص جديدة ومنه يقدم الكاتب ويقتبس أفكارا وآراء وألفاظا ويضمنها في فقرات النصوص بشكل متناسق، يدل على معنى له هدف وغاية بينة.

إذن فالتناص في مجمل القول هو إعادة بعث للنصوص السالفة من خلال تضمينها في نصوص جديدة.

---

[1]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصص)، تح: المنعم خليل ابراهيم سيد محمد محمود، مج 9، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2012، ص 1044.

[2]- ناتالي بيقي، غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات و النشر، دمشق، د ط، 2012، ص 11.

[3]- أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2000، ص 11.

3- نشأة التناص

لقد حضي مصطلح التناص باهتمام النقاد على شاكلتهم حيث: "أقر الشكلانيون الروس - في دراستهم- منذ البداية بأن العمل الأدبي لا يمكن إدراكه إلا من خلال علاقته بالأعمال الأخرى، يقول شيكلو فسكي: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها.

غير أن الشكلانيون الروس لم يتمكنوا رغم ذلك من بلورة المصطلح وبقيت تنظيراتهم تشير إليه من بعيد دون الوقوف عليه".[1]

أي أن الشكلانيون الروس من خلال هذا القول يشيرون إلى ضرورة تحقيق مبدأ التعالق والترابط بين الأعمال الفنية المختلفة، فهو بذلك يدعو إلى التقيد بربط النص بالأعمال الفنية الملائمة والمتعلقة به ليسهل إدراكه، وهو تصريح غير مباشر منهم بمفهوم التناص وتوظيفهم له في نصوصهم وهو مبدأ إطلاق الكل وإيراد الجزء، فتناولوا التناص دون التعبير عنه.

فالتناص مع بداياته لم يكن له تسمية واضحة، إنما كان الشكلانيون في دراستهم للأدب يلمحون لأهمية تلاحم الأعمال الأدبية مع بعضها لكنهم لم يضعوا مفهوما لدراستهم.

ثم بعد الشكلانيون الروس جاء ميخائيل باختين سنة (1895- 1975) واكتشف أو وضع مفهوم الحوارية "تعدد الأصوات" عام 1929 في كتابيه (شعرية ديستوفسكي وكتابه فلسفة اللغة) وعليه فإن التشكيلة الجنينية لمصطلح التناص بدأت مع باختين".[2]

بمعنى أن مفهوم التناص يترابط في المفهوم العام مع مصطلح الحوارية الذي جاء به ميخائيل باختين، والذي يبين عن اهتمام النقاد والكتاب بالتناص رغم اختلافهم في اطلاق التسمية الدقيقة.

ويبدو أن الميلاد الحقيقي لمصطلح التناص كان على يد الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" في أواسط الستينيات (1966- 1967) في عدة أبحاث لها" [3]

أي أن الأبحاث والدراسات توالت وعرفت تقدما كبيرا في هذا المجال خصوصا ما جاءت به جوليا التي تعد الأولى في إرساء المفهوم دعائمه وأسسه، واضعة نصب أعينها على ما تقدم به سابقوها مضيفة بصمتها الأدبية،

[1]- رفيقة سماحي: التناص في رواية خرفان المولى لياسمين خضراء، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2019، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 38.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومنه قدمت تعريفا شاملا وتحليلا دقيقا للمفهوم يقوم على ربط النصوص وتبادل الأفكار لتشكيل نصوص حديثة.

4- التناص عند الغرب

لمصطلح التناص مفاهيم نقدية اختلفت باختلاف النقاد وتدرجهم الزماني والمكاني واللغوي، فكلٌ قدم هذا الطرح متتبعا من سبقوه ففي بعض المرات يقدم شرحا لطرح ناقد آخر والبعض الآخر يبدع في طرحه ويكون مغايرا عنهم. وممن برعوا فيه نجد نقاد غربيين على النحو التالي:

أ. التناص عند ميخائيل باختين:

عرف "باختين" بأنه أسس لمصطلح التناص لكنه لم يصل إليه، فبرز مع مصطلح الحوارية الذي كان مركز دراسته والذي هو إشارة إلى المصطلح الغامض (التناص).

حيث يمكن تعريف مصطلح الحوارية حسب "دومينيك مانغينو" بأنها "البعد التفاعلي العميق للغة والكلام الشفهي أو المكتوب) وبغية تحديد أدق يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها حواريتين تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى مختلف تمظهرات التبادل الشفهي وهي الحوارية التفاعلية، أما الثانية فعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية".[1]

بمعنى أن الحوارية نفسها تنقسم إلى قسمين "فدومينيك مانغينو" أظهر لنا أن الشق الأول هو تلك الحوارية البسيطة القائمة بين أجزاء الخطاب أو النص على العموم ثم حوارية أخرى معقدة اصطلح عليها بالحوارية التناصية وهي التعالقات الموجودة في النص الجديد ونصوص أخرى قديمة لا يمكن الاستغناء عنها.

ويرى باختين أن الحوارية تظهر أكثر في الخطاب الروائي لأن الرواية هي عبارة عن مجموعة من الأصوات المتعددة التي تتعايش وتتجاور وتتعامل مع بعضها البعض وبالتالي فهي تقوم على الحوار الذي ينشأ من هذه الأصوات المختلفة لهذا خص باختين الرواية بالقسم الأكبر من أعماله مستمدا منها أسس نظريته الحوارية والملفوظ وتعدد الأصوات، خاصة روايات "تولستوي ودوستويفسكي".[2]

أي أن باختين ربط حواريته بالرواية أو الخطاب الروائي لأن الرواية حسبه تقوم على أساس الحوار الناتج عن

[1]- سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية و التاريخ للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2012، ص 55.

[2]- يوسف العايب: التناص في قصيدة علواء لإلباس أبو شيكة بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة، الوادي، 2013، ص 23.

جملة من الأصوات التي تكون هذا الحوار. فهو يرى أن حواريته تثبت حضورها أكثر في هذا الجانب، كذلك بين أنه لا يوجد نص من العدم فكل النصوص هي تناصات سابقة (خاصة اللاقصدية منها).

كما نلمح في كتابات تودوروف عن المبدأ الحواري عند باختين الذي يقول في مقدمته "إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل الأكثر إهمالا، هي حواريته، أي ذلك البعد التناصي فيه".[1]

أي أن التناص كان موجودا من قبل مع باختين لكنه كان مهمشا وغائبا وهذا راجع إلى عدم إيجاد المساحة الكافية لإرسائه. لأن حواريته تعني مشوار التلفظ.

ب. التناص عند جوليا كريستيفا:

تأثرت "جوليا كريستيفا" بأستاذها مخائيل باختين في مسألة التناص وضمنته ضمن كتاباتها، ويعود لها السبق في توليد المصطلح (التناص) إذ أن باختين استعمل مصطلح الحوارية فكانت انطلاقتها من النص لصياغتها هذا المفهوم.

ففي نظر كريستيفا أن التناص هو "ذلك التقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل".[2]

أي أنه أحيانا هناك تداخل بين النص الواحد ومجموعة من النصوص السابقة، والتناص يقوم على ثنائية الاقتطاع والتحويل بمعنى أخذ أفكار وعبارات من نصوص مختلفة وتحويلها واستثمارها في إنتاج نصوص جديدة.

والتناصية في نظر جوليا كريستيفا هي " أن يتشكل كل نص من قطعة مزاييك من شواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر وتحويل عنه".[3]

بمعنى: أن التناص يقوم على الاستشهاد وقد شبهت التناص بالامتصاص وذلك من خلال امتصاص الأفكار والمحتويات من النصوص السابقة وإضفاء الحداثة وبعثها في نصوص جديدة بمنظور جديد.

[1]- عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان ،ط 1، 2013، ص 39، 40.

[2]- أحمد الزغبي، المرجع السابق، ص 12.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد تحدثت كريستيفا عن مستويات التناص فذكرت "التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب والتي بفضلها تضبط القراءة الصحيحة".[1]

أي أنها ارتأت أن التناص يجب أن يكون وفق معايير ومستويات تضبط من خلالها كيفية التعامل مع النص الغائب وقراءته قراءة صحيحة.

ج- التناص عند رولان بارت:

عرف عن رولان بارت "أنه من الذين ساروا على خطى "جوليا كريستيفا" فتعمق في طرحه لمفهوم التناص، كذلك حاول التركيز على القارئ كأساس في العملية التناصية.

حيث يقول "إن النص كدليل لغوي معقد، كلغة معزولة، شُبكة تلتقي فيها عدة نصوص فلا نص يتواجد خارج النصوص ينفصل عن كوكبها و هذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب".[2]

بمعنى أن النص عنده عبارة عن مرسوم لغوي عميق الفهم فالنصوص عنده تشكل دائرة مترابطة الأطراف فلا يمكن لنص الخروج عن هذا الإطار، وهي حسبه نصوص لانهاية لها.

والتناص حسب بارت هو "الذي يجد نفسه في كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عما أثر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوس".[3]

أي أن بارت يؤكد على أنه لا يمكن أن يبرز نص ويخرج إلى الساحة الأدبية دون أن يكون نتاج لنص آخر سابق له، وكل نص جديد إنما هو مجموعة اقتباسات من قراءات سابقة، وهذا يدل على أنه يلح على ضرورة حضور الماضي في الإنتاج الحاضر، بصفة مبهمة.

ويرى "بارت" أن موت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ".[4]

أي احتلال القارئ المرتبة الأولى وإعطائه الصدارة على المؤلف فهو يرى أنه يتطلب هدم المؤلف وإزاحته ليبرز القارئ، والنتيجة هي انفتاح النص فالنص بوجود المؤلف يبقى في دائرته المغلقة.

---

[1]- رفيقة سماحي: المرجع السابق، ص 48.

[2]- محمد بينيس: النص الغائب في شعر شوقي، القراءة و الوعي، مجلة الفكر، ع 2، تونس، د ط، ص 33.

[3]- عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 143.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، د س، ص 56.

كما ذكر "بارت" في كتابه "نقد وحقيقة" أن موت المؤلف " لا يعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ".[1]

أي أنه يرى بانتقال المركزية للقارئ ولا يلغي المؤلف ولا يهمش بل أنه سينتج تناصا حقيقيا بالنسبة للقارئ، وهذا التناص يكون ناتج عن فعل القراءة والفهم الحقيقي، على عكس المؤلف الذي يبني نصه على شكل اقتباسات.

د. التناص عند جيرار جنيت

برز "جيرار جنيت" من خلال كتابين شهيرين له "أطراس" و"مدخل إلى جامع النص" حيث أراد أن يبين التناصات الخفية وركز عليها، كذلك جاء بمصطلح "المتعاليات النصية" فهو على الرغم من سيره على خطى من سبقوه إلا أنه أثبت فكرته واستطاع تجسيدها.

وجيرار جنيت "يحصر التناص بأشكاله في نقاط مهمة وضعها في نمطين "يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي، ويعتمد الثاني على القصد والوعي فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نص آخر وتحدد تحديدا كاملا يصل إلى درجة التضمين".[2]

بمعنى أن "جيرار جنيت" قد قيد التناص عنده في نمطين الأول يتسم بالعفوية والتلقائية فيأخذ الكاتب من كتابات غيره دون وعي وإدراك بذلك وهذا راجع إلى قراءاته الكثيرة التي ترسخ في ذهنه تلك المفاهيم فمن غير إنذار مسبق يوظفها في نصه الجديد، أما النمط الثاني فهو أن يكون هناك قصد وإصرار على الأخذ من النصوص السابقة ويكون هذا بوعي تام، وهنا يمكن القول أن التناص دخل في عالم من الاقتباسات والتضمينات.

[1]- رولان بارت: نقد و حقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 10.

[2]- ابراهيم عبد الفتاح رمضان: التناص في الثقافة العربية المعاصرة، (دراسة تاصيلية، بيلوغرافيا المصطلح)، مجلة الحجاز العالمية، المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد 5، كلية الآداب، 2013، ص 155.

كذلك فإن "جيرار" حدد خمسة انماط للمتعاليات النصية ووضح أهميتها في قوله "لا يهمني النص إلا من تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي، وأضمنه التداخل النصي".[1]

أي أنه ركز على المتعاليات النصية على عكس الذين اهتموا بالنص، وهذه المتعاليات أساسية عنده، لأنها تبين علاقة النصوص سواء بطريقة خفية أو واضحة.

كذاك نجد جيرار جنيت يربط عنوان كتابه بالتناص من خلال قوله "الطرس هو رق الصحيفة من جلد يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتثبيتها وقراءتها تحته".[2]

أي أنه يشير هنا إلى وجود علاقة تجمع بين عنوان الكتاب والتناص أي ضرورة وجود معالم النص القديم في النص الجديد حتى ولو كانت غير واضحة كما لا يمكن كتابة نص من العدم.

5- التناص في النقد العربي

من المتعارف عليه أن الدراسات النقدية الغربية الحديثة هي التي بلورت معالم مصطلح التناص، فصنف ضمن الحداثة، لكن إذا عدنا للموروث النقدي العربي القديم نجده حاضرا بشكل ملحوظ لكن بأسماء مغايرة له، كالسرقات الأدبية.

"وتكمن الإشكالية في موضوع (السرقات) في الموروث النقدي، في المصطلحات المستخدمة في وصف درجات الإبداع والتقليد والسرقة، حيث تتداخل بعض هذه المصطلحات، أو تتشابه، أو تختلف في التسمية ".[3]

بمعنى أن التناص في النقد العربي القديم قدم ودرس على أساس السرقات، والتي تتقارب في تسميتها مع بعض، حيث كانت تطلق على تقليد الشعراء والكتاب لبعضهم في كتاباتهم فيوظفون ما يحتاجون من النصوص وينسبونها إليهم.

---

[1] - جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار تويقال، المغرب، ط 2، 1986، ص 90.

[2] - حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع، ط 1، 2009، ص 22.

[3] - عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص83.

فهي " تعد من العيوب الشائعة في الأدب العربي القديم، فقد تكون في اللفظ وقد تكون في المعنى، وقد تكون في المعنى كله أو بعضه، في النقد الأدبي ".[1]

حيث كانت هذه السرقات تتمثل في سرقات على مستوى الألفاظ فيأخذون العبارات التي تخدم نصوصهم فقط، وقد يأخذون الغرض الذي تؤول إليه النصوص.

ومن بين النقاد والبلاغين الذين برزوا فيها من خلال أعمالهم نجد ابن قتيبة، والقاهر الجرجاني، ابن رشيد القيرواني.

5-1-التناص عند العرب القدامى

أ- عند ابن قتيبة

والذي وظف مصطلح السرقات بمفاهيم متباينة في كتابه الشعر والشعراء وهي (الأخذ، الانتحال، الريادة، التشابه، العلوق)

"وهكذا يكون ابن قتيبة، قد استخدم المصطلحات التالية: الأخذ والانتحال والعلوق والتشابه والزيادة، ولكن مصطلح الأخذ هو الأكثر استعمالا في تطبيقاته، كذلك فهو لم يعرف بهذه المصطلحات وهو يقول (ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين)".[2]

ليكون ابن قتيبة قد ابتعد عن مصطلح السرقة، وعوضها بمصطلحات أخرى متقاربة إلى التناص، وهذا باعتبار أن لفظة السرقة لفظة مكروهة، تحيل إلى الأفعال المذمومة المستهجنة. وهذا هو السبب وراء رفضها من قبل العرب القدامى.

ب- عند القاهر الجرجاني

باعتباره أهم النقاد الذين تطرقوا إلى مصطلح السرقات، والذي "يفتح كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) بغرض منهجه النقدي: (ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاذ الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الاعارة والاختلاس، وتعرف الإمام من الملاحظة وتفرق بين

[1] سعيد سلام: المرجع السابق، ص59.

[2] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص85.

المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرق فيه، (...) وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان "[1]

فهو يحاول الابتعاد عن لفظة السرقة ويعوضها بمصطلحات مختلفة، ويفرق بين الموضوعات التي تجوز فيها السرقة والتي لا تجوز.

فالسرقة حسبه تكمن في أن:" يقوم الشاعر باستبدال الألفاظ بما يرادفها، في قوله: لو كان المعنى معادا على صورته وهيئته، وكان الأخذ له من صاحبه، لا يضع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ. "[2]

فالشاعر يستطيع أن يغير من كلمة سرقة بما يخدم معناها.

ج- عند ابن رشيق القيرواني

كما كان لابن رشيق تنظيراته الخاصة بحيث يقول: "في كتابه (العمدة) أن باب السرقات واسع جدا، لا يقدر أن يدعي أحد من الشعراء السلامة منه، وفيه أشياء غامضة وأخر فاضحة، (...) ".[3]

وهنا يؤكد على أن جميع الشعراء لجأوا إلى السرقات، بطريقة أو بأخرى، فعلى الرغم من اختلاف المصطلحات إلا أنهم وقعوا فيها.

" ثم يشرح ابن رشيق القيرواني مصطلحات الحاتمي في أشكال السرقات على النحو التالي:

الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه ثم الاجتلاب والاستلحاق: وهو أن يصرف بيت من الشعر على جهة المثل أما الإنتحال: فهو أن يدعي الشاعر البيت جملة. ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعر غيره وهو يقول أيضا الشعر.

الإدعاء وهو: إذا ادعى شعرا لغيره، أما الإغارة أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا أو أبعد صوتا فيروى له دون قائله.

أما الغصب: إذا كان الشعر لشاعر حي أخذ منه غصبا.

---

[1] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص96.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، نح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط2، ج1، ص389.

[3] عزالدين المناصرة: المرجع السابق، ص105.

المرادفة: أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات.

الاهتدام: اذا كانت السرقة فيما دون البيت ويسمى النسخ أيضا.

ثم النظر والملاحظة: إذا تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ"[1].

حيث نجد ابن رشيق حين تحدث عن مصطلحات الجرجاني ومصطلحات الحاتمي وقارن بينهما، ليصل إلى أن مصطلحات الجرجاني هي الأنسب والأدق، بعدها يأتي ليشرح مصطلحات الحاتمي ليبين معناها ولماذا لا ترتقي إلى مصطلحات الجرجاني، ليربط السرقة بالعجز فكل شاعر يختلس من غيره.

د- التناص بين التضمين والاقتباس

قبل التطرق إلى العلاقة بين التناص والتضمين والتناص والاقتباس، يستلزم علينا تقديم مفاهيم للمصطلحين الأخيرين باعتبارهما لفظين أدبيين بلاغيين لهما جذور وحقول لغوية واسعة ومفاهيم نقدية كثيرة.

التضمين لغة:

جاء في المعاجم اللغوية أنه من:

"ضمت: ضمنت الشيء ضمانا: كفلت به، فأنا ضامن وضمين وضمنته الشيء تضمينا، فتضمنته عني، مثل غرمته، وكل شيء جعلته في وعاء فقد ضمته إياه".[2]

أي أن الجوهري دل على المصطلح على أنه يحوي معان متباينة فيرى أنه نسب الشيء لغيره، ودمجه في وسطه.

وأيضا: "المضمن من الشعر: ما ضمنته بيتا، والمضمن من البيت: ما لم يتم معناه إلا بالذي يليه، وفهمت ما تضمنه كتابك، أي ما اشتمل عليه، وكان في ضمنه".[3]

بمعنى آخر هنا أنه لا اكتمال للمعنى إلا إذا بيناه ووضحناه بالذي قبله أو بعده.

[1]- عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص106.

[2]- اسماعيل بن حماد الجوهري: معجم الصحاح، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 2008، ص 626.

[3]- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 2000، ص 600.

التضمين اصطلاحا

أما في بعض التعريفات الاصطلاحية فقد عُرف بأنه "إدخال الأديب في إبداعه الأدبي أقوالا أو أشعارا مشهورة لغيره وقد يأتي التضمين لتوثيق دلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ معنى، أو لمؤازرة النص".[1]

أي أنْ يوظف الكاتب في محاولته الأدبية. قراءات منها أشعار وأقوال في عمله عن قصد وإصرار فيتسم الكتاب هنا بالبراعة في الأخذ عن غيره، وهذا بهدف إعطاء عملة جمالية أكثر وبيانا وتأثيرا أقوى.

الاقتباس لغة

ومن المفاهيم التي جاء بها القدامى نجد أيضا الاقتباس: فهو لغة مشتق من مادة (قبس)، "قبس، القبس: النار والقبس: الشعلة من النار في التهذيب القبس شعلة من النار نقتبسها من معظم، واقتباسها الأخذ منها، ويقال: قبست منه نارا أقبس قبسا فأقبسني أي أعطاني منه قبسا".[2]

يبين ابن منظور هنا أن الاقتباس يعني الأخذ أي أخذ بعض الشيء من كله، وكذلك العطاء.

الاقتباس اصطلاحا

ينظر إلى الاقتباس على أنه: "شكل من أشكال التناص، واستلهام وامتصاص للتراث والتفاعل معه".[3]

بمعنى أن الاقتباس وكأنه يدور في دائرة التناص حيث يلتقيان في التعالقات النصية، فكلاهما يبدآن من النص القديم.

كذلك فالاقتباس " آلية تكثيفية (إيجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق التلقي الذي يُقرأ جزءا منها ويتم استذكارها كاملة لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص".[4]

بمعنى أن الاقتباس يختص بالنص الديني، فالكاتب يأخذ من الآية القرآنية أو الحديث النبوي الشريف في جزء صغير قد يكون جملة يوظفها في قوله فيكون على دراية أنه يمكن للقارئ أن يؤول إليها ويستحضرها دون كتابتها كاملة ولا تكون هناك حاجة لذكرها كاملة.

[1]- زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، دار الوفاء، ط 1، د س، ص 232.

[2]- ابن منظور: المرجع السابق، ص 11.

[3]- أحمد ناهم: التناص في شعره الرواد، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط 1، 2004، ص 99.

[4]-المرجع نفسه، ص 100.

علاقة التناص بالاقتباس والتضمين

يقول "أحمد الزغبي" أن "الاقتباس والتضمين، شكلان من أشكال التناص يستخدمها بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري، سواء كان هذا التناص، تناصا تاريخيا أم دينيا أم أدبيا، و هذا ما يدعوه التناص المباشر، إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص، أما التناص غير المباشر هو تناص الأفكار والرؤى أو الثقافة، فالنص يفهم من خلال تلميحاته وإيماءاته وشفراته وترميزاته".[1]

يرى "أحمد الزغبي" هنا أن هناك علاقة تربط بين التناص والمفهومين السابقين (الاقتباس، التضمين) تخدم الوظائف بأشكالها المختلفة بشرط أن يسير وفق السياق المعمول فيه بجميع أنواعها، فيربط التناص بالاقتباس وسماه تناصا مباشرا لأنه يضعها كما هي دون أي تغيير، كذلك بالنسبة للتناص غير المباشر فهو حسبه يفهم بمجرد التلميح له وهذا راجع إلى السعة المعرفية للكاتب.

كذلك نجد "ربى الرباعي" التي قالت عن تعريف رولان بارت للتناص أنه "تضمينات بدون تنصيص يشكل قاعدة أساسية انطلق منها النقاذ الذين ربطوا التضمين بالتناص، ذلك لأن التضمين ألصق بتراثنا النقدي فهو يغنينا عن الاعتماد على بعض مصطلحاتنا عند الغرب".[2]

بمعنى أن "بارت" أكد أن هناك علاقة تجمع التناص بالتضمين مثلما هو الحال في القول السابق.

وعرف التناص على أنه "الوقوف في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه".[3]

أي أن المبدع يمكن أن يصل إلى درجة تجعله رهين بعض الاقتباسات والتضمينات في لحظة، وهذا من خلال قراءات سابقة ترسخت في فكره في وقت مضى فيأتي بها ليضيفها إلى عمله دون وعي منه أو تخطيط، وهنا يمكن القول أن التناص يصبح اقتباسا أو تضمينا.

[1]- أحمد الزغبي: المرجع السابق، ص 20.

[2]- ربى عبد القادر الرباعي: التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، ص 197.

[3]- عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص علامات في النقد، 1991، ص 90، 91.

ومن خلال تتبع هذه المحطات النقدية العربية القديمة نخلص إلى أن التناص كان وارد في مؤلفاتهم، ولكنه كان مخفيا وراء مصطلحات مختلفة، وذلك بتوظيف النصوص القديمة وجعلها تتداخل مع النصوص الجديدة.

5-2- عند العرب المحدثين

تبلورت الدراسات النقدية العربية الحديثة حول مصطلح التناص في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، باعتباره مصطلح دخيل على الدراسات العربية، وكان لبعض النقاد العرب دورا مهما للولوج في ثنايا المصطلح، وبما أنه مصطلح واسع فكل ناقد وله تصوره ومفهومه الخاص حوله، ونخص بالذكر محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين، عبد المالك مرتاض.

أ- عند محمد بنيس

باعتباره أول ناقد قدم ترجمة لمصطلح التناص باللغة العربية من خلال كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) والذي ضم فصلا جاء فيه النص الغائب فانطلق من " مفهوم كريستيفا وتودوروف كما هو واضح، لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلحي (التناص) أو (التداخل النصي)، معنى ذلك أن مصطلحات (التناص، التناصية، التداخل النصي) ربما لم تكن ترجمت إلى العربية حتى عام 1979 ".[1]

هنا محمد بنيس حاول أن يصيغ ما جاءت به كريستيفا وتودورف بمصطلحات أخرى، لهذا "لجأ بنيس – بتقديرنا – إلى نعت مصطلحه الخاص (النص الغائب)، معادلا لمفهوم التناص تماما."[2]

فبنيس لم يشر إلى المصطلح بلفظه الغربي وإنما أوجد مصطلحات تميل إليه ووظفها في نصوصه ليبقى التناص مستترا، والنص الغائب هو "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص (...) ويشير بنيس إلى العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له " .[3]

وهنا يشير ويؤكد على أنه لا يمكن للنص أن يبدأ من العدم، بدليل أن النص يحمل في طياته مجموعة من النصوص السابقة له.

[1] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص 55.
[2] المرجع نفسه، ص 56.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

" فمن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تضيف الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة، كذلك فإن النصوص الغائبة في النص تمر بعمليات معقدة، لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها دائما ".[1]

بحيث أن النص الغائب يبقى مخفيا وراء النصوص الحاضرة وهذا ما يصعب على القارئ الوصول إليه بيسر، بدليل أن توظيف النصوص الغائبة لا يكون دائما عن قصد وبإصرار من الكاتب فأغلبيتها توظف دون أن يشعر الكاتب.

ويقر أيضا باستعمال ثلاثة معايير أو مستويات في قراءة النص وهي الاجترار والامتصاص، والحوار، بحيث يستطيع القارئ من خلالها فهم سياق النص الغائب.

ب– عند محمد مفتاح

والذي تناول هو الآخر مفهوم التناص في كتابه (تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص) "في فصل خاص، فالنص بالنسبة له هو (مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة وهو يستخرج التناص من كتابات (كريستيفا– أريفيه –لورانت–ريفاتير)".[2]

وهنا يقر محمد مفتاح بوظائف التناص واختلافها، برجوعه إلى كتابات النقاد الغرب، لتفسير الظاهرة وفهمها، فالتناص ما هو إلا تعالقات نصية ساهمت في إنتاج نص جديد من جوانب مختلفة.

كما يشير إلى أن: "(...) التناص هو ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، كما أن التناص إما يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، وإما يكون واجبا، يوجه المتلقي نحو مضانه ".[3]

وهو يخص بقوله هذا القارئ الذي يتوفر فيه شرط الثقافة، وامتلاك المرجعيات السابقة التي تساعده على تحديد موضع التناصات بسهولة ودقة.

[1] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص 57.
[2] المرجع نفسه، ص 58.
[3] المرجع نفسه، ص161.

كما أنه يرى " أن التناص محكوم عليه بالتطور التاريخي، فالتناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدونه ".[1]

بمعنى أن التناص مر بمراحل عدة على شاكلتها، كلها تستحضر التناص لكن بألفاظ مغايرة.

ج- عند سعيد يقطين

فسعيد يقطين من بين النقاد العرب المعاصرين الذين اهتموا بالعلاقات النصية عند العرب القدامى، فيقول في هذا الصدد: "إن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسته في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية ". [2]

فمن خلال تطرقه إلى التفاعل النصي ربطه بالاقتباس عند القدامى والسرقات عموما، حيث وجده يقترب منها كثيرا ويؤكد على "تأثير تصوراتهم واختزالها بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والإصلاحات ".[3]

فهو يؤكد على العودة إلى نصوص القدامى والبحث في تسمياتها ومحاولة اختصارها وضمها في تسمية واحدة.

كذلك نجد سعيد يقطين والذي استعمل مصطلح " التفاعل النصي " حين قال: " نؤثر في استعمال التفاعل النصي لأنه من التناص، ونفضله على المتعاليات النصية التي هي مقابل transsesualite عند جيرارجنيت ولها دلالاتها البعيدة ".[4]

وبالنسبة ليقطين فقد اقتصر التناص في اسم التفاعل النصي الذي يشير إلى أن هنالك علاقة تأثير وتأثر بين النصوص، فهو يفضلها لأنها الأقرب إلى التناص، من المتعاليات التي تبتعد عن المفهوم.

وللتفاعل النصي عنده نوعان: " التفاعل النصي الخاص: ويظهر من خلال علاقة نص مع نص محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، فالنص اللاحق " متعلق " والنص السابق " متعلق به " ولذلك أطلق على هذا الصنف مصطلح (التعلق النصي)".[5]

وهذا النوع محدد متعلق بالنصوص من الفصلية نفسها بحيث يتشابهان في النوع والنمط، فالاقتباس يلزم أن يكون من نفس الجنس الأدبي للنص الجديد.

---

[1] عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

[4] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001، ص 98.

[5] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 15.

أما "التفاعل النصي العام: فيبرز من قيام نص ما بعلاقات مع نصوص عديدة مع ما بينهما من اختلاف، على صعيد الجنس والنوع، وسمي بالعام لأنه لا ينظر إليه من حيث الجنس والنوع بل من جهات ومستويات متعددة".[1]

وهذا النوع عكس النوع الأول، بحيث يمكن لأي نص عل اختلاف شاكلته أن يتداخل ويتفاعل مع النص الجديد، فهو ليس مربوط بجنسه أو قوانين تحدده.

د- عبد المالك مرتاض

يعتبر عبد المالك مرتاض من الذين أعطوا اهتماما كثيرا للسرقات عند القدامى والبحث في مدى تقاربها من مصطلح التناص.

فقال عنه "هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا أو أفكارا قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من تجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه ".[2]

فالتناص عنده هو جملة من الاقتباسات والتضمينات لمعلومات سابقة يوظفها المبدع في نصه الجديد دون وعي منه وعن غير قصد.

أما التناصية فحددها في قوله: "هي شرط لقيام كل نص سابق يحاوره، ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا هكذا دون استناده إلى مؤثرات خارجية تفرضها البيئة الاجتماعية".[3]

أي أنه لا يوجد إبداع من الصفر، ولا نص يخرج للواقع دون العودة إلى نصوص سابقة له، كما أنه أشار إلى أن العوامل الخارجية لها دور فعال في عملية الإبداع.

[1] سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 15.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتخاذ كتاب العرب، دمشق، دط، ع201، 1988، ص 55.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

ثانيا: مستويات التناص وآلياته

فالشيء المميز في الأديب إنما هي قدرته على إنتاج دلالات جديدة، من خلال مختلف النصوص كل حسب قدرته الإبداعية وطريقة توظيفه لهذه النصوص الغائبة، ومن النقاد الذين حددوا مستويات للتناص نجد: جوليا كريستيفا في الدراسات الغربية ومحمد بنيس في الدراسات العربية.

1- مستويات التناص

أ- عند جوليا كريستيفا:

من خلال المستويات التي قدمتها كريستيفا والمتمثلة في (النفي الكلي، المتوازي، الجزئي)، أعطت القارئ مساحة أوسع للإستيعاب والفهم الصحيح للنصوص الغائبة.

النفي الكلي:

وهو المستوى الأول الذي صاغته كريستيفا والتي تقول: "فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا، هناك مثلا هذا المقطع"pascal ": (وأنا أكتب خواطري، تنقلب مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق إلى عدمي) وهو ما يصبح عند "لوثر يلمون": (حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، فهذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم)"[1].

أي أن النص المضمن في النص الجديد يكون منفيا تماما.

النفي المتوازي: وهو ثاني مستوياتها:

" حيث يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه"[2].

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حضور الإقتباس والتضمين أي أن النص القديم(الغائب) حين يوظف في النص الثاني الجديد، يبقى محافظا على معناه، ومن الأمثلة التي وظفتها "كريستيفا" للدلالة على هذا المستوى نجد هذا المقطع:

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، تح: فريد الزاهي عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 78.
[2] المرجع نفسه، ص 79.

"وإنه لدليل على الصداقة عدم الإنتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا

والحال أنه يصبح لدى لوتر مون:

أنه لدليل على الصداقة عدم انتباه لتنامي صداقة أصداقائنا"[1].

النفي الجزئي:

أما المستوى الأخير فجاء انه: " يكون جزءا واحدا فقط من النص المرجعي منفيا مثلا هذا المقطع لباسكال:

"نحن نضيّع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك

ويقول لوتر يامون:

"ونحن نضع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط"[2].

حيث قصدت بالنفي الجزئي أخذ جزء فقط من المقطع ومنه فإن مستويات التناص عند "جوليا كريستيفا" كلها تدور في دائرة واحدة، تتمثل في تقاطع النصوص مع بعضها ومدى قدرة الكاتب على توظيفها داخل نصه الجديد من حيث تناوله النص القديم وإعادته للجديد.

ب- **عند محمد بنيس:**

وقد وضع هذه التقسيمات وفق منظوره الخاص والتي تمثلت في ثلاث مستويات:

المستوى الإجتراري: وهو أول مستوياته: حيث "ساد هذا المستوى في عصر الإنحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوتي لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فانتشر تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة كحركة وسيرورة وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوتي"[3].

فهو يوضح كيف يتعامل هذا المستوى مع النصوص الغائبة حيث يجعلها عاملا أساسيا لفقدان وظيفة النص وقيمته الإبداعية، فعلى الرغم من إعادة الكتابة إلا أن لمسة الشاعر تختفي من ثنايا النصوص.

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014، ص 79.
[2] المرجع نفسه، ص 89.
[3] المرجع نفسه، ص 269.

أما المستوى الثاني فتمثل في المستوى الإمتصاصي:

باعتباره المرحلة الثانية لقراءة "النص الغائب وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أن الإمتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقده بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية، لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو، فيحيا بدل أن يموت"[1].

أما بالنسبة لهذا المستوى فهو مغاير تماما للمستوى الأول، بحيث الأول ينفي وجود النص الغائب، أما الثاني فيعيد له الحياة، وهذا من خلال أخد ما يحتاجه الكاتب من النص دون أي تغيير أو تحويل بهدف بعث وإحياء نص جديد تفاعلت بداخله نصوص مختلفة.

أما المستوى الثالث فهو المستوى الحواري:

ويمثل أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، "إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستيلاب مهما كان نوعه أو شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية أو عدمية"[2].

يعني أن المستوى الحواري، ومن خلال الحوار الذي يمثله يبطل قداسة النص الغائب، فيخضع للتغيير وإعادة الصياغة وبهذا يبتعد عن الإستيعاب الكلي لدي المتلقي.

2- آليات التناص

ليس من السهل على الكاتب أن يجمل آليات التناص في نصوصه الأدبية والتي تعبير عما يعيشه الواقع النقدي من تناقضات حول مفاهيمه ومصطلحاته.

[1] محمد بينيس، المرجع السابق، 269.

[2] المرجع نفسه، ص 270.

ومن بين النقاد الذين أجمعوا على آليات التناص نجد " محمد مفتاح " والذي يقول في هذا الصدد " إن التناص للشعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه فإن من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام".[1]

فهو يقر بأهمية التناص بالنسبة للمبدع حيث شبه وجوده بوجود الماء والهواء للإنسان ولا حياة له بدونهما، ومن آليات محمد مفتاح نجد آلية التمطيط وآلية الإيجاز على النحو التالي:

أ- آلية التمطيط: والذي بدوره قسمها إلى أشكال ستة وهي (الأنا كرام، الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدرامي، وأيقونة الكتابة).

" فالأنا كرام: هو (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، البارا كرام (الكلمة والمحور)، فالقلب مثل: قول، لوق، وعسل، لسع، والتصحيف مثل نخل، نحل وعثرة، عترة والزهر والسهر (...)، أما الكلمة والمحور فقد تكون أصواتها متشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما عن النص ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه، على أن الآلية ظنية وتخمينية ".[2]

أي أن الكاتب في هذه الآلية يستخدم كلمة واحدة ويبني عليها نصه بالكامل، لكنها تبقى مشتتة وغير واضحة، لكونها راجعة إلى التخمين، لتجعل القارئ هو الذي يفكر فيها وفي كيفية الوصول إليها.

أما آلية الشرح: فصنفها على أنها " أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو في الأخير ثم يمطه بتقليبة في صيغ مختلفة ".[3]

وهذه الآلية يختص بها الشعراء في قصائدهم لحاجتهم الدائمة إلى الشرح لتوضيح أبياتهم، بحيث أن الشعر يبنى على المقطع الأول كمقطع رئيسي تقوم عليه الدلالة العامة، وهذا ما لا تحتاجه الكتابات الروائية.

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 125.

[2] المرجع نفسه: ص126.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والاستعارة " بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص".[1]

وهنا يتم توظيف الاستعارة كتشبيه مادي أو معنوي مع الحرص على الإبقاء على ما يدل على المشبه به من ألفاظ وهي بدورها أنواع، حيث تصنف كشكل من التناص دورها هو تبسيط المعنى ليستطيع المتلقي الغوص في خبايا النص دون أي صعوبة.

كذلك التكرار والذي يكون " على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين".[2]

فيتكون من خلال إعادة الألفاظ والأصوات والدلائل، المعنوية واللفظية، فيتضح في التراكمات.

أما الشكل الدرامي: فهو "جوهر القصيدة الصراعي ولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل وتكرار الأفعال ".[3]

فهو ذلك التناقض القائم بين عناصر القصيدة، من حيث التفاعل والمقبولية للألفاظ والمعاني، أو التضاد والتنافر فيها في جملتين أو أكثر، كذلك الإعادة التي تحدث تشابكا في نمو القصيدة.

أما الشكل الأخير فتمثل في أيقونة الكتابة، " أي أن الآليات التمطيطية التي ذكرنا تؤذي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة، أي علاقة المشابهة مع "واقع " العالم الخارجي (...) فتتجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها ".[4]

بمعنى أن هذه الآلية تجمل كل الآليات السابقة، فهي دلالات تعبر عن الواقع الخارجي عن طريق الكلمات المتشابهة أو المتباعدة، وارتباط المقولات النحوية ببعضها، فهي تحيل إلى ترجمته حسب ما يعالجه.

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص126.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص127.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب– آلية الإيجاز

باعتبار أن محمد مفتاح جعلها الآلية الثانية للعملية التناصية ليقول فيها: " ومن الخطر النظر في المسألة من وجه واحد، وقصر عملية التناص على التمطيط فقد تكون " عملية ايجاز أيضا وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار، وتدعى (الإطالة المحصنة) وهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروطها لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح، غير أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح ذات موضوع خصوصا إذ استحضرت مسلمة (الشعر تراكم)، وحتى إذا قبست إلى بعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فإنه لا يكاد يرى فرق كبير ".[1]

إذا كان التمطيط بجميع أشكاله هو المعتمد عليه بكثرة في التناص فهذا لا ينفي وجود آلية أخرى، تخدم التناص، لكونها تعتمد الاختصار والحذف وهما عنصران مهمان في التناص باعتباره لا يحتاج إلى التوسع، فهو ينحصر في الإحالة بأنواعها المختلفة.

وقد اختلفت وتعددت هذه الآليات وكل ناقد وكيف رجع إليها وذل عليها، في النصوص المتعالقة.

ثالثا: أنواع التناص وأشكاله

1. أنواع التناص:

لقد تعددت الآراء واختلفت حول تقسيمات التناص وتحديد أنواعه، كل ناقد حسب تقسيمه الخاص، وهذا راجع إلى دراساته ومعرفته التي تشبع منها، لذلك ارتأينا الإشارة إلى محمد مفتاح والذي درس التناص وغاص في مفاهيمه فوظفه في كتابه: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجة التناص) الذي لقي ترحيبا كبيرا من طرف القراء والدارسين لظاهرة التناص، كذلك نشير إلى سعيد سلام في كتابه هو الآخر: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، أيضا نجد جيرار جنيت عند الغرب.

أ– عند محمد مفتاح: ينقسم التناص عنده غلى نوعين أساسيين هما:

–" المحاكاة الساخرة أو النقيضة: التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص127، 128.

– المحاكاة المقتدية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص"[1].

بمعنى أن التناص عنده يرتكز على هذين النوعين بحيث أنهما تعطيان التناص مكانة فعالة داخل النصوص، لاعتبار أن المحاكاة الساخرة والمعارضة من الألفاظ التراثية القديمة عند العرب، فهما جاءتا كمفهوم للتناص حديثا.

ب– عند سعيد سلام: والذي قسم التناص إلى قسمين هو الآخر:

– التناص الذاتي (الداخل): "ويتمثل في تقاطع النصوص أو تداخلها فيما بينها، ويكون هذا التقاطع والتداخل بين نص المبدع ونصوصه الخاصة"[2].

أي أن التناص عنده ينتج من جراء حصول تداخل بين المبدع وذاته، حيث يقوم الكاتب بإنشاء نصوص جديدة بوعي أو لا وعي منه تتقاطع مع نصوصه السابقة.

– التناص الخارجي: "ويتمثل هذا التناص في كونه، يتقاطع أو يتداخل فيما بين نص الكاتب ونصوص غيره من الكتاب المعاصرين له أو الناس الذين سبقوه في عصور سابقة"[3].

بمعنى ان الكاتب يأخذ من نصوص غيره من الكتاب ما يشاء، ليضمنها إلى نصه بأسلوبه الخاص، حيث يدمجها في نصه الجديد مضيفا عليه إبداعه الخاص.

ج– عند جيرار جنيت: والذي جعل التناص في خمسة أنواع سماها المتعاليات النصية وهي:

التناص Inter textuliti :ويقصد به "تلاحق النصوص عبر المحاورة والإستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة وينظر إلى التناص على أنه علاقة التواجد بين نصين أو أكثر ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما "الإستشهاد atation" أو "المعارضة pastiche" أو "التلميح Allusion" أو "السرقة Plagiate" وغيرها،

أي أن حدوث التناص عند "جنيت" يكون بتعالق النصوص وتشابكها في عملية الإنتاج الأدبية، أو من خلال المقاربات التي قدمها والتي أطلق عليها (المعارضة، الإستشهاد، والتلميح أو السرقة).

أما **المتعالية الثانية** فتمثلت في: النص الموازي للنص أو "المناص" "Paratexte": وهو العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، التنبيه، تمهيد...إلخ، الهوامش في أسفل الصفحة... وأنواع أخرى من

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 122.

[2] سعيد سلام: التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 133.

[3] المرجع نفسه، ص 133.

الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها التي توفر للنص وسطا متنوعا وفي نفس الأحيان شرحا رسميا لا يستطيع أكثر القراء نزولا للصفاء.

الميتناص Méta texte

وهو علاقة التعاليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا" فهذا الترابط يحققه الإنسجام القائم بين النصوص دون العودة إليها.

النص اللاحق Hyportexte

يكمن في العلاقة التي تجمه النص "ب" كنص لاحق بالنص "أ" كنص سابق "Hyportexte" وهي علاقة تحويل أو محاكاة، تلك العلاقة المبنية على ذلك النسيج المحكم بين طيات النصوص.

معيارية النص

"وهو النمط الأكثر تجديدا وتظمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع (شعر، رواية)"[1].

أي أن هذه الأنواع كشاكلة مترابطة بعضها ببعض تشير إلى وجود علاقات تجمع النصوص في نص واحد سواء كان شعرا أو نثرا أو سردا حديثة كانت أم قديمة.

2- أشكال التناص

اختلفت أشكال التناص وتعددت، فمن أهمها نجد التناص الديني والتناص التراثي، والتناص التاريخي، والتناص الأدبي والتناص الأسطوري:

أ- التناص الديني

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي أخدت اهتمام الكتاب المعاصرين وذلك من حيث استلهامهم لنصوصه وتوظيفها في أعمالهم الأدبية، وهذا إنما راجع لارتباطهم الوثيق بالدين الإسلامي وتأثرهم بهم، لما له من قدسية وصدق نصه. "فمن بين الإستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح

[1] حياة سلطاني: مستويات التناص وإضافة في ديوان "يوميات قائد الأوكسترا" السمير درويش، مذكرة تخرج ماستر لسانيات الخطاب، جامعة جيجل، كلية الآداب واللغات، 2020، 2021، ص 35-36.

الوسائل، ولذلك خاصية جوهرية في أن هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي إنما مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا"[1].

بمعنى أن المصدر الديني يعد من أهم المصادر التي تعطي الرواية الأدبية المعاصرة صدقا ودلالة أكثر، بحيث أن كل كاتب أو روائي يتعامل معه حسب وعيه به، وقدرته على التفاعل معه واستيعابه.

ومن الأنواع التي تدخل حيز التناص الديني نجد القرآن الكريم، ثم السنة النبوية، الكتب السماوية، التراث الصوفي.

القرآن الكريم

باعتباره المرجع الأول عند المسلمين: "هو كتاب الله عز وجل المنزل على خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، بلفظه ومعناه المنقول بالتواتر المفيد للقطع واليقين، المكتوب في المصاحف من أول سورة الفاتحة إلى آخر سورة الناس أحكمه الله فأتقن إحكامه وفصله فأحسن تفصيله، وهو المعجزة العظمى والحجة البالغة، الباقية على وجه الدهر لرسول البشرية سيدنا محمد صلوات الله وسلامه عليه، تحدى به الناس كافة"[2].

فالقرآن الكريم هو معجزة الخلق، أنزل على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم لفظا ومعنى، فهو النص الذي اتخذه الكاتب العربي ملجأ لتشكيل نص فني متناغم العبارات ومتناسق الألفاظ، بحيث يستطيع المتلقي فهمه واستيعابه بسهولة ويسر.

بحيث" أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعى إلى الإغتراف من منهله العذب إلا أن جل الشعراء العرب القدامى لم يدركوا هذه الناحية التي تؤدي إلى الخلق والإبداع"[3].

بمعنى أن القرآن الكريم إنما هو من النماذج الحديثة التي وقف عليها الكتاب المعاصرون، فوظفوه في كتاباتهم على عكس القدماء الذين كانوا في غياب عنه، فهم لم يتفطنوا إلى الفن والإبداع بإضافة القرآن إلى نصوصهم.

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002، ص 43.

[2] محمد أبو شهبة: مدخل لدراسة القرآن الكريم، دار اللواء للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط3، 1987، ص 6.

[3] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الابداع الثقافية، 2003، ص 173.

ومما لفت انتباه الكتاب إلى نصوص القرآن، هو التقنين على نصوص جديدة تحمل عبارات جديدة خارج عن المألوف في الساحة الأدبية، فالقرآن الكريم يستطيع أن يلخص تفكيرهم وإحساسهم في لفظة واحدة.

والتناص مع القرآن جاء في مستويين وهما:

على مستوى الشكل:

والذي قال عنه سعيد يقطين: "النص في علاقة مع نص قرآني سابق ساهمت إلى حد كبير في بنائه وهذا يعني أن النص كإنتاجية prodactivité هو علاقة إعادة توزيع هدم وبناء من خلال تداخله مع النص القرآني وتوجد عدة ملفوظات في فضائه مأخوذة من عدة نصوص تتقاطع وتتحايد"[1].

فسعيد يقطين هنا يوضح العلاقة التي تربط النص الجديد بالنص القرآني السابق، حيث أنها ترتكز على بناء النص من خلال التفكيك والتركيب، عن طريق التعالق مع النص القرآني ومنه توجد جملة من العبارات والألفاظ هي وليدة التقاطع والتداخل الحاصل بين نصوص أخرى مختلفة.

على مستوى المضمون:

يقول في هذا الصدد جمال مباركي: "وهذا المستوى يقوم على رصد التداخل النصي بين النص الأدبي والنص القرآني القائم على الإقتباس الحرفي الخالي من المعاناة ونضج التجربة الفنية والإمتصاص الذي يعتمد فيه الشاعر على الإستمداد الإشاري والدلالي من القرآن الكريم مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيحاء وإنتاج الدلالة التي يهدف الشاعر إليها، هذه الدلالة يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دوون الإستعانة بالنص القرآني الغائب"[2].

فيشير إلى أن الكاتب عند اقتباسه من النص القرآني يقوم بعملية التحوير والإبداع والإمتصاص بصفة جزئية تقترب من الإقتباس.

[1] جمال مباركي، المرجع السابق، 173.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحديث النبوي الشريف

الحديث النبوي الشريف هو المصدر الثاني للتشريع الإسلامي: "الذي يأخذ به المسلمون في حياتهم ويقرون بما جاء فيه، وذلك لأن الرسول عليه الصلاة والسلام قد وضع للناس ما فيها من فضائل وشمائل وسلوكيات وتشريعات إسلامية كثيرة كانت قد أجملت ولم تبين في القرآن الكريم"[1].

بمعنى أن الحديث الشريف هو من أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم، وما رواه الصحابة الكرام عن أخلاقه وأعماله وأوامر ونواهي لم يبنيها القرآن الكريم.

ب- التناص الأدبي

باعتباره شكلا من أشكال التناص حيث يلجأ الأديب إلى توظيف النصوص الشعرية والنثرية لنصه بهدف التأكيد عليه فهو " تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا أو نثر مع النص الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف، أو الحالة التي يقدمها ويجسدها في نصه، وكثيرا من نماذج التناص الأدبي تأتي منسجمة مع سياق الحديث الذي يسود فيه النص ويزيده عمقا أو تعبيرا أو تأثيرا حسبما يقتضيه الحال في السياق الروائي"[2].

فيكون التناص هنا عبارة عن تقاطع مجموعة من النصوص الأدبية واستحضارها في النص الجديد، بحيث تكون متوافقة، وهذا ما يفسر امكانية استذكار النصوص المختلفة الشعرية والنثرية في نص جديد مختلف ومغاير سواء كانت قديمة أو حديثة، بحيث تحيل إلى الغرض المراد طرحه، والحالة التي يعالجها الكاتب.

ج- التناص التراثي

لا يخلو مجتمع من المجتمعات من التراث، باعتباره تاريخا يرويه الزمن، ليكون شخصية الأمة وثقافتها، "إنه جماع التاريخ المادي والمعنوي لأمة من أقدم العصور حتى الآن".[3]

وهذا ما جعل منه ضرورة ملحة للكتاب ليوظفوه في كتاباتهم التي تعبر عن واقع يعاش.

---

[1] ابراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 644.

[2] أحمد الزغبي: المرجع السابق، ص 50.

[3] سعيد سلام: المرجع السابق، ص15.

فالكاتب لا يكتب من فراغ بل يكتب ما وراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن التراث مرتبط به"[1]

بمعنى أنه لا يمكن لأي كاتب أو مبدع أن يفرط في هويته وثقافة أجداده، فهو يبقى مرتبطا بها إلى ما لا نهاية. كما أنه الطريق المختصر للكاتب " في التعبير عن هموم الحاضر، إذ أننا على الرغم من انتمائنا إلى الحاضر الذي نعيش أحداثه ووقائعه، إلا أننا نحيا أيضا بالمكتسبات التراثية المملوءة بالألغاز والرموز والتي تنتظر منا تفسيرها بما يفيدنا في حياتنا الحاضرة ".[2]

وهذا يدل على مدى أهمية العنصر التراثي في العمل الأدبي، لما يحمله من إيحاءات وعبر وحكم تساعد على تفسير الوقائع التي تعاش في الحاضر.

ومن أشكال التناص التراثي نجد:(الأمثال والحكم، المعتقدات والطقوس، العادات والتقاليد، الأغنية الشعبية ...إلخ).

د- التناص الأسطوري

الأسطورة هي ذلك العالم المليء بالتخيلات والخرافات، في ذهن المبدع فهي " جنس أدبي قديم قدم الإنسانية إن لم نقل إنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية ".[3]

ومنه الأسطورة تعود إلى الأزمنة الغابرة، بحيث تصنف كأول مصدر للمعرفة، أيضا:" فالنسق الطبيعي للأسطورة يتحدد بوظيفته الأساسية، المتمثلة أساسا في تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، هذه التفاسير تمثل الآراء الاستنتاجية فيما يشاهده الإنسان حوله، فهي مصدر أفكار الأولين وملهمة الشعر والأدب عند الجاهلين ".[4]

فتعتبر الأسطورة بمثابة البحر الذي يغرف منه المبدع أفكاره ويترجم من خلاله أحاسيسه.

[1] حصة البادي: المرجع السابق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] سعيد سلام: المرجع السابق، ص325.

[4] فتحي بوخالفة: التجربة الروائية، المغاربية دراسة في التفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، د. ط، 2010، ص320.

هـ- التناص التاريخي

يستعين الكاتب بالمواقف التاريخية ليثري كتاباته، التي يعلم من خلالها القيم التاريخية الأكثر حضورا "ونعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاه مع النص الأصلي للرواية لتبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السباق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤذي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا".[1]

وهذا لا يقوم إلا إذا كان الكاتب مشبعا بثقافة تاريخية، يستطيع من خلالها توظيف الأحداث والأماكن والشخصيات التاريخية التي كانت لها قيمة وتأثيرا في المجتمع بحيث أنها تبقى مستمرة باستمرار الزمن.

بحيث أن المبدع " لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن، أو يحتمل أن يحدث، لذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات ".[2]

وهذا يشير إلى أن الخطاب التاريخي يتميز بالواقعية في سرد الوقائع بشخصياتها وأماكنها، وهذا راجع إلى المؤرخ، أما الروائي فيتسم بالتخيل والذاتية، فهو عند توظيفه للنص التاريخي لا يعتمد الواقعية بل يعتمد على الموضوعية.

وما يمكننا الخلاص إليه أن التناص يحتوي أشكالا مختلفة تختلف باختلاف الغرض والنص، من ديني إلى تاريخي، أدبي، تراثي، أسطوري.

[1] أحمد الزغبي: المرجع السابق، ص29،30.

[2] هنية حوادي: التمثيل السردي الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع9، 2013، ص254.

رابعا: مظاهر التناص وجمالياته

1- مظاهر التناص

من أهم المظاهر التي تتجلى في التناص نذكر:

أ- النص الغائب (المسكوت عنه)، باعتباره أول مظاهر التناص فهو "النص السابق الذي يشتغل عليه النص الحاضر وهو نص غير مكتوب لكنه يفرض حضوره ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنمطه الخطاب، ويستدعي النص الحاضر النص السابق عن طريق التحاور والتفاعل والتداخل والتعالق "[1]

فهو يبرز وجوده في النص الجديد، بحيث أنه يلعب دورا هاما في عملية القراءة والفهم، وغيابه عن النص الجديد هو الذي يدفع بالمتلقي إلى إظهاره في فكره وتحليله، بحيث أنه قبل البدء في عملية تحليله يجب عليه العودة إلى النص السابق حتى يفهم النص الجديد وعملية التكوين الجديدة للمعنى.

ومن الأمثلة على هذا " ما قام به صبري حافظ من اطلاع على كتب نقدية قديمة وحديثة شتى، تناولت فن الشعر بالتحليل والتقييم، ولما انكب على قراءة كتاب فن الشعر لأرسطو لم يجد فيه أفكارا جديدة، إلا أن ما قرأه سالفا في كتب أخرى، وهذا يؤكد تداخل ذلك النص الغائب مع نصوص حاضرة ويفسر ما دون بقوله: لقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها لم أعرف أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري ".[2]

بمعنى أنه يجب على القارئ أو الباحث أن يكون على اطلاع بالنصوص السابقة التي يتعالق معها النص الجديد.

ب- السياق: باعتباره ذو أهمية في العملية التناصية ويعد "السياق من أبرز الشروط الأساسية للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ، وذلك أن النص ما هو إلا مرجعيات ثقافية واجتماعية وتاريخية، ولا تعد استطرادا خارجيا بل بحضورها يتم تحليل البنية النصية وفهمها بشكل أوضح فمن دون وضع النص في سياقه يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا".[3]

[1] رفيقة سماحي: المرجع السابق، ص45.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها45.
[3] المرجع نفسه، ص46.

بمعنى أن السياق شرط من شروط القراءة الصحيحة، التي تساعد المتلقى في استخدام التناصات بسهولة، باعتبار النص مجرد مرجعيات، يتم من خلال تحليل النص.

فالقدماء كانوا يهتمون بالسياق ويلخصون هذا بقولهم "لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام".[1]

وهذا يحيل إلى أن السياق هو الذي يحدد الفرق بين النصوص فلكل كلام غرضه.

ج- المتلقي: وقد خص المتلقي بمكانة مميزة عند الكتاب باعتباره مركز " تجمع الاقتباسات جميعها، هو مركب ما، حيز يحوي كل مفردات اللغة والتراث، وهو نوع من ديوان الأمة وذاكرتها الجمعية ".[2]

فالمتلقي عندما يقرأ نصا من النصوص، فإن ذاكرته تلقائيا، تقوم باسترجاع اقتباسات كانت قد ترسخت في ذهنه من جراء قراءته لنصوص سابقة، وهذا ما يساعده على فهم وتأويل النص الجديد.

وما يجب على القارئ فعله هو الكشف عن التناصات الموجودة في النص " إذ لم يعد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا وببساطة " المرسل إليه " أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه، بل أضحى " فاعلا " ديناميا يؤثر بالنصب فيضع دلالاته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب ".[3]

والمتلقي هنا هو الكفء القادر على الفهم والتأويل وهذا ما أهله إلى أن يكون عنصرا فعالا في الكشف عن التناصات داخل النصوص.

د- شهادة المبدع: باعتبار أنها الدليل على وقوع الكاتب في التناص بحيث أن "لهذه الشهادة التي قد يصرح بها المبدع أثر بليغ وتجل عميق في إبراز مقصدية التناص والتي تتمثل في تلك المرجعيات الثقافية والمعرفية، التي يعتمدها المبدع أو يقتبسها، لأجل إثراء نصه سواء كان ذلك عن وعي منه أم عن غير وعي، أي حالة لا شعورية، تناص فيها نص المبدع مع نصوص غائبة، وعليه فإن المبدع يمتلك المقدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة".[4]

---

[1] رفيقة سماحي: المرجع السابق، ص46.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جمال مباركي: المرجع السابق، ص152.

[4] رفيقة سماحي، المرجع السابق، ص48.

ومنه يمكن أن نقول أن شهادة المبدع هي التي تحيل الكاتب إلى التصريح بالمرجعيات التي أخذ منها اقتباساته فيكون بصدد الاعتراف بأنه قد رجع إلى نص سابق أخذ منه ووظفه في نصه الجديد، يبقصد منه أو بغير قصد، لتكون هذه المظاهر بمثابة القواعد التي تبني عليها التعالق النصي.

2- جماليات التناص

إن الغرض الأول للكاتب من تداخل النصوص بعضها مع بعض هو إبراز الجماليات المنغرسة داخل جذور هذه النصوص ومن بين هذه الجماليات نذكر:

أ- الإحالة والإيجاز

نجد هذه الجمالية في أغلب الكتابات بكونها:" الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى، والإشارات والمشاعر وقد تتباعد في مسافاتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب"[1].

وهذا يشير إلى أن الإحالة هي ما يكون المعارف التي قد تولد النص، وتساعد على قرائته واستيعابه وهذه الأخيرة قد تكون نصوصا، أو ثقافة أو موروثا أو تاريخا.

أما بالنسبة للإيجاز فهو يدخل ضمن آليات التناص، كما يمكن أن يكون ضمن جمالياته، والتي بفضلها نقترب من نصوص وثقافات وتاريخ الشعوب سواء كانت معاصرة أو قديمة بصورة ماضية وحقيقية.

ب- إنتاج الدلالة الجديدة:

أيضا نجد الكاتب: "لا يعقد الحوار مع النصوص الأخرى ليعيد كتابتها على نحو صامت، بحيث يشير إلى تلك الدلالة التي أثارها النص الغائب، وإنما يستحضر تلك النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النص المعارض (الحاضر) منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء، ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول ما لم يقله في النص المعارض".[2]

بمعنى أن الأديب وهو يستذكر تلك النصوص، يقوم باستدعاء دلالاتها، ويضع فيها تجربته التي تبرز وجوده في نصه، فيكون مخاطبا لنصه فلا يقول ما يقوله النص الغائب، وبهذا يبتعد عن الحوار المقام داخل النصوص وهذا ما يجعله منتجا لدلالات جديدة.

---

[1] جمال مباركي: المرجع السابق، ص 322-323.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لتكون "حقيقية مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن نص واحد، بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر ربما لا يملك نفس القدر من الحس الشعري أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص "[1].

أي أن القارئ يجد صعوبة في استيعاب هذه الدلالة الجديدة والخوض في مكمونها إلا إذا توفر فيه الذكاء والحس الكافيين، وأيضا ثقافته الأدبية، فليس من السهل على قارئ مبتدئ بعيد عن المطالعة والقراءة أن يتعامل مع نص جديد غزير بالألفاظ الجديدة.

ج- إحياء الذاكرة:

بحيث أن القارئ الجيد بمجرد إطلاعه على ثنايا النصوص يلاحظ أنها ليست نصوص من العدم، وإنما ناتجة عن استحضار الكاتب لتاريخ وثقافة وتراث قومي عالمي باللجوء إلى ما تحمله ذاكرته:" فكل ذاكرة هي إحياء للماضي عن طريق إثارة الأجزاء الشاهدة على معيش مضى"[2].

بحيث أن الماضي يلعب دورا مهما في تبلور شخصية المثقف عن طريق إثارة الحوادث الماضية وذلك من خلال إحياء دلالات جديدة في خضن هذا الماضي.

بحيث "لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها تراكم وتتابع وإنما تعيد بناءها وتنظيمها وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي"[3].

أي أن الأحداث الماضية لا تأتي متتابعة في استحضار الكاتب، فهو يحاول بناءها من جديد فيظهر بعض العناصر ويلغي بعضها، فهو مرهون بما يتطلبه عمله الإبداعي.

لأن الذاكرة تبقى حية ترسخ الماضي، لذلك حين يستدعيها الأديب يختار منها ما يناسب إنتاجه.

[1] جمال مباركي: المرجع السابق، ص 322.

[2] ليلى العرباوي: الذاكرة الجماعية، الأصل والتفرعات، مجلة أما راباك الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنلوجيا، مج 5،ع 13، 2014، ص 148.

[3] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 124.

نصل في نهاية هذا الفصل إلى القول بأن مصطلح التناص هو مصطلح واسع تنوعت فيه المفاهيم واختلفت وكل فسره حسب رؤيته، فالدراسات الغربية من الشكلانيين الروس إلى جيرارجنيت، أكدوا على عدمية كتابة نص من الفراغ، باعتبار أن النص الجديد ما هو إلا نتاج لعدة تعالقات وتداخلات مع نصوص سابقة له.

أما في الدراسات العربية سواء القديمة أو الحديثة فلم يصلوا إلى هذا المصطلح بل كانوا يطلقون مصطلح السرقات على النصوص المأخوذة عن غيرهم، لكن هذا المصطلح يبقى مجرد تعبير فقط لأنه لا يمكن أن يتساوى مع التناص، فما جاؤوا به لم يكن سوى تفسيرات وشروحات لما قدمه الغربيون أيضا فالتناص لم يخرج إلى الواقع إلا وله آليات ومستويات وأنواع وأشكال ووظائف يتمحور حولها.

الفصل الثاني:

تمظهرات التناص في رواية كوتسيكا

أولا: التناص الديني

1- القرآن الكريم

جاء التناص الديني في الرواية لارتباط الكاتبة بثقافتها الدينية وكل ما يعكس ارتباط الكتاب بتاريخهم الحضاري، وموروثهم الأدبي، ذلك أن هذه الثقافة تعتبر من أهم ما يميز الفرد في ظل انتمائه الاجتماعي والثقافي.

حيث أن هذا الشكل في التناص يتشكل من خلال تقاطع نص الرواية التي ظلت تشكل جزءا قيما من ثقافة المجتمع للنصوص الأدبية والإبداعية، والتي غالبا ما نجدها تستدعي مقاطع مختلفة وهو ما شكل لغة سردية – امتزجت- مع النصوص الدينية واستحضرت معجمها اللفظي أحيانا، ومعانيها الكاملة أحيانا أخرى.

فحين نتطلع إلى نص الرواية نجد أن هذا الأخير قد مثل انعكاسا للتأثير الحاصل ما بين الكاتب والنصوص الدينية المختلفة التي استحضرها وهو يكتب هذا النص وهو ما سنكشف عنه من خلال النماذج التي سنوردها في هذا العنصر.

فأول ما يطالعنا من هذا ورود "الحمد الله" كما جاء في قول الكاتبة "يتنفس بعمق متذوقا لذة الحياة، الروعة في سهولة دخول النفس وخروجه، يا سلام الحمد لله".[1]

فالحمد الله هنا هي بداية السورة الأولى في المصحف الشريف " الحمد لله رب العالمين".[2]

الحمد لله تعني " الشكر لله خالصا، دون سائر ما يعبد من دونه، ودون كل ما برأ من خلقه بما أنعم على عباده من النعم التي لايحصيها العدد".[3]

وجاءت في الرواية لتدل على تقديم الشكر لله على نعمة الفرج وسعة الخاصر، الذي بات يشعر بها عبد العليم.

[1] الرواية، ص 325، 326.

[2] سورة الفاتحة، الآية 2

[3] نخبة من العلماء: التفسير المسير، مجمع الملك، فهد للطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ط2، 2009، ص301.

وفي موضع آخر وردت لفظة "إن شاء الله" في قولها " لحظات وبدأ الجيران في التوافد على البيت يسألون بفضول: إنشاء الله ولد المرة دي؟ ".[1]

وهذا المقتطف راجع لقوله عز وجل: ﴿قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِراً وَلا أَعْصِي لَكَ أَمْراً (69)﴾.[2]

فدلت الآية على قول موسى عليه السلام " سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِراً وَلا أَعْصِي لَكَ أَمْراً ، ولا أخالف لك أمرا تأمرني به ".[3]

وقد وظفت العبارة في الرواية لتدل على التفاؤل من طرف الجيران أن صابرة قد أنجبت ذكرا هذه المرة والإيمان بأن كل شيء، مكتوب ومقدر من عند الله وأن الله يعطي الخير لمن يشاء.

كما نجد لفظة " المخاض " في قوله الكاتبة "وبعد عام من زواجها جاءها المخاض ".[4]

استحضارا لقوله تعالى: ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَنْسِيّاً (23)﴾.[5]

فجاءت للدلالة على آلام ما قبل الولادة في كلتا الوضعيتين والنص القرآني يبين ما كانت تقاسيه العذراء مريم وهي على وشك الولادة "فاجأها طلق إلى جدع النخلة فقالت: يا ليتني مت قبل هذا اليوم، وكنت شيئا لا يعرف، ولا يذكر ، ولا يدرى من أنا ؟ ".[6]

فالكاتبة اقتبست من النص القرآني لفظة مخاض والمعنى هو الألم من أجل أن تبين الحالة التي تمر الزوجة بها.

وجاءت أيضا كلمة " النذر" والتي تدل على الوجوب والإلزام لقول الكاتبة "لطالما توسلت ذكرا من الله ذكرا يحيا طويلا، ونذرت أن تسميه شحاتة".[7]

---

[1] الرواية: ص12.
[2] سورة الكهف، الآية69.
[3] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص301.
[4] الرواية، ص34.
[5] سورة مريم، الآية 23.
[6] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص306.
[7] الرواية، ص51.

حيث تناصت الكاتبة مع قوله عز وجل: ﴿ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً فَإِمَّا تَرَيْنَ مِنْ الْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيّاً (26)﴾.[1]

والآية الكريمة توحي إلى خطاب الله عز وجل لمريم عليها السلام " فكلي من الرطب، واشربي من الماء وطيبي نفسا بالمولود، فإن رأيت من الناس أحدا فسألك عن أمرك فقولي له: إني أوجبت على نفسي لله سكوتا، فلن أكلم اليوم أحدا من الناس، والسكوت كان تعبدا في شرعهم، دون شريعة محمد صلى الله عليه وسلم".[2]

فالكاتبة في قولها عبرت عن عجز المرأة وضعفها أمام قضاء الله عز وجل، لكنها بقت تلح وتصر على طلبها لذلك استحضرت اللفظة الدالة على ذلك من النص القرآني الكريم.

وفي موضع آخر تقول:" هل هي مجرد صدفة أم أن أم موسى ألقت به هنا تحديدا قبل أن يجده فرعون؟ ".[3]

".[3]

وهذا المقتطف خاضع لمعنى النص القرآني في قوله عز وجل: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلا تَخَافِي وَلا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنْ الْمُرْسَلِينَ (7) ﴾.[4]

والآية الكريمة تحيل إلى " وألهمنا أم موسى حين ولدته وخشيت عليه أن يذبحه فرعون كما يذبح أبناء بني إسرائيل: أن أرضعيه مطمئنة، فإذا خشيت أن يعرف أمره فضعيه في صندوق وألقيه في النيل، دون خوف من فرعون وقومه أن يقتلوه، ودون حزن على فراقه، إنا رادو ولدك إليك وباعثوه رسولا ".[5]

فالغرض من استحضار الآية في الرواية هو تصوير المعنى نفسه الذي تحمله الرواية، فمثلما ألقت أم موسى به النيل لتنقده من بطش فرعون، كذلك ألقت الأقدار بكل يوناني في أحضان النيل ليجد أحلامه.

[1] سورة مريم، الآية 26.

[2] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص307.

[3] الرواية، ص156.

[4] سورة القصص، الآية 7.

[5] التفسير الميسر، المرجع السابق، 386.

وتقول الكاتبة أيضا:" استهدي بالله يا أختي، مسيره ربنا يهديه".[1]

ليتضح التناص مع قوله عز وجل: ﴿وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَى دَارِ السَّلامِ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (25) ﴾.[2]

وفي الآية إيحاء إلى " والله يدعوكم إلى جناته التي أعدها لأوليائه ويهدي من يشاء من خلقه فيوفقه لإصابة الطريق المستقيم، وهو الإسلام ".[3]

بحيث وظفت الآية وفق ما يطابق سياق الكلام، وهذا دلالة على قدرة الله عز وجل وجبروته فهو بقدرته يهدي من يشاء ويظل من يشاء تماما مثلما جاء في الرواية فالمرأة تشير للزوجة على أن زوجها مصيره الهداية لا محالة وهذا لثقتها في الله عز وجل، ليدل على قدرة الكاتبة على صياغة النص القرآني بطريقة ملائمة.

لتستمر الكاتبة في تناصاتها فتقول: " والمهم الصبر عليه، ده ثواب كبير قوي ".[4]

ليظهر هذا التناص في هذا المقتطف مع قوله تعالى:﴿ قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ (10) ﴾.[5]

وتوحي الآية الكريمة إلى مخاطبة الله لرسوله الكريم " قل- يا أيها النبي – لعبادي المؤمنين بالله ورسوله: اتقوا ربكم بطاعته واجتناب معصيته للذين أحسنوا في هذه الدنيا بعبادة ربهم وطاعته حسنة في الآخرة، وهي الجنة، وحسنة الدنيا من صحة ورزق ونصر وغير ذلك، وأرض الله واسعة، فهاجروا فيها إلى حيث تعبدون ربكم، وتتمكنوا من إقامة دينكم إنما يعطى الصابرون ثوابهم في الآخرة بغير حد ولا عد ولا مقدار، وهذا تعظيم لجزاء الصابرين وثوابهم".[6]

[1] الرواية، ص200.
[2] سورة يونس، الآية 25.
[3] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص211.
[4] الرواية، ص 200.
[5] سورة الزمر، الآية 10.
[6] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص459.

فاقتبست الكاتبة من النص القرآني لفظا ومعنا وذلك لتوضح أنه مهما حدث في هذه الحياة، فيجب على الإنسان الصبر على الأقدار، بدليل أن الصابر له الأجر والثواب العظيم يوم الحساب، فزاده الاقتباس جمالا وقوة للنص الروائي.

وفي موضع آخر تقول " كما تركت الجزء الأصغر من ثروتها لعائلتها، وتبرعت بالبقية لليتامى والفقراء وأعمال الخير".[1]

وهنا تبيين لمفاذ الصدقات ليبرز التناص مع قوله عز وجل"﴿ إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسَاكِينِ وَالْعَامِلِينَ عَلَيْهَا وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَفِي الرِّقَابِ وَالْغَارِمِينَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ وَابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِنْ اللَّهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (60)﴾.[2]

لتوحي الآية بأن الصدقات لا تعطى للأغنياء وأصحاب الثروة "إنما تعطى الزكوات الواجبة للمحتاجين الذين لا يملكون شيئا، وللمساكين الذين لا يملكون ما يكفيهم ويسد حاجتهم، وللسعاة الذين يجمعونها، وللذين تؤلفون قلوبهم بها ممن يرجى إسلامه أو قوة إيمانه أو نفعه للمسلمين أو تدفعون بها شر أحد عن المسلمين، وتعطى في عتق رقاب الأرقاء والمكاتبين، وتعطى للغارمين لإصلاح ذات البين، ولمن أثقلتهم الديون في غير فساد ولا تبذير فأعسروا، وللغزاة في سبيل الله والمسافر الذي انقطعت نفقته".[3]

وأيضا في قول الكاتبة" المسلمون هنا يطلقون علينا صفة المرابين، ويحرمون ذلك في دينهم أشد تحريم ".[4]

باعتبار الربا من المعاملات المالية التي حرمها الله وأكد على ذلك في النص القرآني في قوله تعالى:﴿ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لا يَقُومُونَ إِلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنْ الْمَسِّ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللَّهِ وَمَنْ عَادَ فَأُوْلَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (275) ﴾.[5]

[1] الرواية، ص336.
[2] سورة التوبة، الآية 60.
[3] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص 196.
[4] الرواية، ص26.
[5] سورة البقرة، الآية 275.

والآية الكريمة توحي إلى "الذين يتعاملون بالربا – هو الزيادة على رأس المال – لا يقومون في الآخرة من قبورهم إلا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من الجنون، وذلك لأنهم قالوا: إنما البيع مثل الربا، في أن كلا منهما حلال، ويؤذي إلى زيادة المال، فأكذبهم الله وبين أن أحل البيع وحرم الربا، لما في البيع والشراء من نفع للأفراد والجماعات، ولما في الربا من استقلال وضياع وهلاك، فمن بلغه نهي الله عن الربا فارتدع، فله ما مضى قبل أن يبلغه التحريم، لا إثم عليه فيه، وأمره إلى الله فيما يستقبل من زمانه، فإن استمر على توبته فالله لا يضيع أجر المحسنين ومن عاد إلى الربى ففعله بعد بلوغه نهي الله عنه، فقد استوجب العقوبة وقامت عليه الحجة".[1]

فجاء النص القرآني متآلفا مع النص الروائي ليؤكد الدلالة بحيث أن الكاتبة تتحدث عن المتعاملين بالربا وتريد تبليغ فكرتها بأنه حرام وغير جائز ومن يتعامل به فمصيره جهنم وبئس المصير.

لنعرج إلى استحضار ملك الموت في قولها: " فاحت من روحه رائحة أخيرة وملك الموت قابض عليها، ليست شائعة بين بني البشر ".[2]

حيث كان استحضارا لقوله تعالى:﴿ قُلْ يَتَوَفَّاكُمْ مَلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ (11) ﴾.[3]

لتوحي الآية بخطابه عز وجل لنبيه محمد صلى الله عليه وسلم عليه وسلم قائلا:" قل – أيها الرسول – لهؤلاء المشركين: يتوفاكم ملك الموت الذي وكل بكم، فيقبض أرواحكم إذا انتهت آجالكم ولن تتأخروا لحظة واحدة، وثم تردون إلى ربكم، فيجازيكم على جميع أعمالكم: إن خيرا فخير وإن شرا فشر ".[4]

فقول الكاتبة جاء متناسقا مع النص القرآني من أجل إظهار حقيقة ملك الموت ومهمته التي وكل بها، وهذا جاء في الرواية عند موت زوج وداد.

كما جاء في قولها:" ألا تخاف ؟ ألا تفزع ؟ – قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا يا خواجة، العمر واحد والرب واحد ".[1]

[1] المرجع السابق، ص47.
[2] الرواية، ص147.
[3] سورة السجدة، الآية 11.
[4] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص315.

وبمجرد الاطلاع على قولها يتجلى التناص مع قوله تعالى:﴿ قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلْ الْمُؤْمِنُونَ (51) ﴾.[2]

فتوحي الآية بـ " قل يا أيها النبي هؤلاء المتخاذلين زجرا لهم وتوبيخا: لن يصيبنا إلا ما قدر الله علينا وكتبه في اللوح المحفوظ هو ناصرنا على أعدائنا وعلى الله وحده فليعتمد المؤمنون به".[3]

ويتضح أن التفاعل النصي في الرواية ينطبق مع الآية الكريمة، فالكاتبة وظفتها على لسان، أبو جنيه الذي يحث "كوزيكا" على الايمان بالقضاء وما كتبه الله لا حق لا محال.

وجاء في قولها أيضا: "مرت سنوات العجاف، تضاعفت فيها مكاسب الأخوين، كوزيكا".[4]

وهنا نجد الكاتبة أخدت مضمون لفظة "عجاف" من قوله عز وجل:﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ (43)﴾.[5]

وتوحي الآية الكريمة بقول الملك إني رأيت في منامي سبع بقرات سمان، يأكلهن سبع بقرات نحيلات من الهزل، ورأيت سبع سنابل خضر، وسبع يابسات، يا أيها السادة والكبراء أخبروني عن هذه الرؤيا إن كنتم للرؤيا تفسرون".[6]

حيث جاءت في الرواية تشبيها لمصر في وقت الاحتلال الانجليزي بالبقرات العجاف في الآية، وقد مرت تلك السنوات التي كانت بالنسبة لمصر المليئة بالفقر والجوع وبالنسبة لكوزيكا سنين الثروة.

أيضا جاء في قولها: " صحا عبد العليم من غفوته ملتذا قرير النفس نشيط الجسم:

اللهم صل على النبي!

---

[1] الرواية، ص91.

[2] سورة التوبة، الآية 51.

[3] التفسير الميسر، المرجع السابق، ص195

[4] الرواية، ص256.

[5] سورة يوسف، الآية 43.

[6] التفسير الميسر، المرجع السابق ص240

هكذا اكتملت أركان المتعة ويستطيع أن يبدأ عمله بكل نشاط".[1]

استحضار قوله عز وجل: ﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً (56)﴾.[2]

فالآية الكريمة تدل على أن الله عز وجل " يثني على النبي صلى الله عليه وسلم عند الملائكة المقربين، وملائكته يثنون على النبي ويدعون له، ياأيها الذين صدقوا الله ورسوله وعملوا بشرعه، صلوا على رسول الله سلموا تسليما تحية وتعظيما له، وصفة الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ثبتت في ستة أنواع.

منها اللهم صلي على محمد وعلى آل سيدنا محمد، كما صليت على ابراهيم وعلى آل سيدنا ابراهيم، إنك حميد مجيد، اللهم بارك على محمد، كما باركت على آل ابراهيم، إنك حميد مجيد".[3]

وجاءت في الرواية على شكل إعادة اقتباس لألفاظ وعبارات الآية الكريمة، فالكاتبة من خلالها تدل على إيمان عبد العليم بمحمد عليه الصلاة والسلام.

كما نجد استحضارا في قولها: "عامان قضتهما في بيت والدها كضيفة حتى جاء اليوم الموعود".[4]

فجاءت لفظة اليوم الموعود مقتبسة من قوله عز وجل: " وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ (2)".[5]

لتوحي الآية الكريمة أن الله تعالى أقسم، بيوم القيامة الذي وعد الله الخلق أن يجمعهم فيه".[6]

[1] الرواية ص 187

[2] سورة الأحزاب الآية 56.

[3] التفسير الميسر، مرجع سابق، ص 426.

[4] الرواية ص 10.

[5] سورة البروج، الآية2

[6] التفسير الميسر، المرجع سابق، ص 590.

وجاءت في الرواية كتعبير عن مجيء الوقت المنتظر لتزف صابرة إلى زوجها بعد طول إنتظار.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف

من النصوص الدينية التي استحضرتها الكاتبة في روايتها واغترفت من عبارتها وألفاظها، نجد الحديث النبوي الشريف والذي يعد النص الثاني بعد القرآن الكريم، فجاءت به للتعبير عن ثقافتها الإسلامية، ووعيها بنصوصه، إلى جانب تكوينها الديني والتربوي في أحضان السنة النبوية، وهذا ما جعلها تتأثر بنصه، وسنكشف عنه من خلال بعض النماذج التي سنتطرق إليها.

وأول ما نجده ورود "لا حول ولا قوة إلا بالله " كما جاء في قولها "وضع مصطفى يده على فمه وكاد يقع على الأرض من هول الصدمة! ماذا فعلت بها تلك المرأة أم شلبي؟ ماذا عساه يفعل الآن ؟ وماذا يقول لشوقة؟ هل لأمه دخل بما حدث ؟ هل تلك النظرة أخفت أكثر مما بدت ؟ " خناق الكتاكيت " في رحم شوقه ؟ لا حول ولا قوة إلا بالله ! ".[1]

فالعبارة جاءت بعد كثير من الأسئلة وكأنه يقول ليس باستطاعتي فعل شيء، ليعبر عن عجزه ويترك الأمر بيدي الله وجاء هذا تناصا مع نص الحديث النبوي الشريف، عن أبي هريرة وأبي سعد رضي الله عنهما أنهما شهدا على رسول الله صلى الله عليه وسلم قال "إذا قال العبد لا إله إلا الله، والله أكبر قال عز وجل صدق عبدي لا إله إلا أنا وأنا أكبر، وإذا قال العبد لا إله إلا الله وحده قال: صدق عبدي لا إله إلا أنا وحدي، وإذا قال: لا إله إلا الله لا شريك له قال: صدق عبدي لا إله إلا أنا ولا شريك لي، وإذا قال: لا إله إلا الله له الملك وله الحمد قال صدق عبدي: لا إله إلا أنا ولي الملك ولي الحمد إذا قال لا إله إلا الله ولا حول ولا قوة إلا بالله قال: صدق عبدي لا حول ولا قوة إلا بي، من رزق بها عند موته لم تمسه النار ".[2]

ليوضح الحديث أن الإنسان دائما ضعيف أمام قدرة الله عز وجل فالله هو رب العرش العظيم، المالك، الواحد وكل شيء يسير وفق مشيئته فبحوله وقدرته يترتب كل شيء فمن يردد لا حول ولا قوة إلا بالله يضاعف من حسناته ويحفظ كنزا من كنوز الجنة يجده في أخرته، فقد حملت العبارة صورة بلاغية بينت من خلالها عجز الزوج وتسليم أمره لربه، وقد جاءت في الرواية لتبين حالة مصطفى بعدما كادوا يقتلون زوجته بوضع خناق في

[1] الرواية، ص35،36.

[2] محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، الرياض، ط1، 2004، ص503.

رحمها، فهو يبحث عن مبرر لتوضيح ما حدث شوقة، ومن كثرة الأسئلة التي تشغله لم يجد سوى ترك الأمر بيد الله عز وجل.

ومن جهة أخرى نجد عبارة " الحفاة العراة " في قولها " فصار أبناء الحفاة العراة أطباء ومحامين وقضاة وموظفين عموميين، العمال الذين تربوا في مصانع الأجانب باتوا معلمين ومحترفين في الحقيقة كل ذلك كان غطاء فعالا لتمصير تلك المؤسسات الأجنبية وإحلال ما بها من عمالة أجنبية بأخرى مصرية ".[1]

فغرضت الكاتبة إلى التعبير عن تغير حالة الفلاحين المصريين بعد أن كانوا يمشون حفاة وثيابهم بالية، يعملون ولا يأخذون حق عرقهم تغير الحال وأصبح أولادهم إطارات سامية في الدولة، ومن خلال هذه المعاني والعبارات نجدها تناصت مع قول عمر رضي الله عنه قال:" بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منا أحد حتى جلس إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فأسند ركبتيه إلى ركبتيه ووضع كفيه على فخديه، وقال: يا محمد أخبرني (...) قال: فأخبرني عن الساعة، قال: ما المسؤول عنها بأعلم من السائل: قال فأخبرني عن أماراتها، قال: أن تلد الأمة ربتها وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشاء يتطاولون في البنيان ".[2] رواه مسلم.

فالرسول عليه الصلاة والسلام يوضح علامات تسبق يوم القيامة ومنها أن رعاة الغنم الفقراء، يصبحون أغنياء يتسابقون في البنيان من حيث ارتفاعه وجماله مع الأغنياء وهذا ما تجلى مع فكرة الكاتبة في التعبير عن تغير أحوال الفلاحين المصريين ليصبحوا منافسين للأجانب.

وهذا يرتبط أساسا بخلفية الكاتبة التي نشأت عليها ما جعلها توظف هذه العبارة ومن الألفاظ التي وظفتها الكاتبة أيضا نجد زبد البحر من قولها: "الفتى الذي ساعده والداه وأخذ بيده حتى أتم تعليمه وتخرج في جامعة أثينا، يرقص مع أجمل فتيات اليونان في الاسكندرية، أنه إبن مدلل لزيوس، كأنها أفروديت ولدت من زبد البحر"[3].

[1] الرواية، ص361.

[2] ينظر: أبو زكرياء محي الدين بن شرف النووي: الأربعون النووية، دار المنهاج للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009، ص5.

[3] الرواية، ص 115.

إذ تناصت الكاتبة لفظيا مع الحديث النبوي الشريف عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: أن الرسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "من قال سبحان الله وبحمده في يوم مائة مرة، خطت خطاياه وإن كانت مثل زبد البحر".[1] متفق عليه

والذي يوضح أن كلمة سبحان الله وبحمده، سببا لمسح الذنوب والخطايا وإن كانت تعد ولا تحصى.

إذ وظفت العبارة في الرواية لتصف حالة كوزيكا وهو يتأمل كيكي ويستخرج الشبهات ويبثها فيها، بصورة جميلة من خلال اقتباسها ألفاظ الحديث.

واستحضار الألفاظ والمعاني الدينية في متن الرواية خير دليل على رغبة الكاتبة في تقوية الدلالة وصقلها في دهن المتلقي دون أن يلجأ إلى أي تحوير يمس أو يحرف صورة هذا الأخير، بل اكتفى فقط بتوظيف النصوص على المستوى الاجتراري.

مما يجعل النص يمتاز بالقبول من طرف القراء، بحيث أن أغلبية الألفاظ التي استعملتها الكاتبة نجدها متداولة في الحياة اليومية، باعتبار أن أي شخص يطلع على الرواية تحيله هذه الألفاظ تلقائيا إلى النص الديني.

ثانيا: التناص الأدبي

إن التناص الأدبي في الرواية هو انعكاس لقدرة الكاتبة على توظيف النصوص الشعرية والنثرية في روايتها وهذا راجع إلى مدى وعيها بثقافتها الأدبية، وهو شكل من أشكال التناص الذي يوضح التعالق الحاصل بين النص الجديد والنص السابق له بغرض تقديم نص ذو تقنيات فنية وذوقية تتمتع بجمالية فائقة، وقد برز هذا الأخير من خلال النصوص التي استحضرتها الكاتبة في روايتها وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال مختلف التناصات الموظفة.

ومن بين النصوص التي وظفتها الكاتبة نجد نص "أحمد شوقي" في قولها:" أعد ديكور خاص وعظيم لحفل توديع الحاكم بأمر من السلطان اللورد كرومر (...) فأصبح لسان حال أمة بأسرها كما قال شوقي فيه

لما رحلت عن البلاد تشهدت فكأنك الداء العياء رحيلا..."[2]

[1] ينظر الامام أبي زكريا يحي بن شريف النووي الدمشقي: رياض الصالحين، تح: شعيب الأرنؤوط، إدارة احياء التراث الاسلامين قطر، د ط، دسن ص340.

[2] الرواية، ص198.

وهنا تناص مع قصيدة "وداع اللورد كرومر" لأحمد شوقي يقول فيها:

"أَيّامُكُم، أَم عَهدُ إِسماعيلا؟ أَم أَنتَ فِرعَونٌ يَسوسُ النيلا؟

أَم حاكِمٌ في أَرضِ مِصرَ بِأَمرِهِ لا سائِلاً أَبَداً وَلا مَسؤولا؟

يا مالِكاً رَقّ الرِقابِ بِبَأسِهِ هَلّا اِتَّخَذتَ إِلى القُلوبِ سَبيلا؟

لَمّا رَحَلتَ عَنِ البِلادِ تَشَهَّدَت فَكَأَنَّكَ الداءُ العَياءُ رَحيلا(...)"[1]

فكتب أحمد شوقي القصيدة يوم رحيل اللورد كرومر الضابط الانجليزي عن مصر، وبقي يرثيه معبرا عن إحساسه تجاه كرومر فذكر حكام مصر كرموز سياسية مشاركة في الحادثة، وقد جاء في الرواية تعبيرا عن نفس الحدث.

كذلك جاء في قول الكاتبة:" تغني الأنسة أم كلثوم صاحبة أسطوانة: ما لي فتنت بلحظك الفتاك"[2]، فتناصت مع قصيدة" الحب والحرب" والتي جاء فيها:

" مالي فُتِنْتُ بلحْظِكِ الْفَتَّاكِ وسَلَوْتُ كُلَّ مَلِيحَةٍ إِلاَّكِ؟

يُسْرَاكِ قَدْ مَلَكَتْ زِمَامَ صَبَابتي ومَضَلَّتِي وهُدَاي في يُمْنَاك؟

فَإِذا وَصَلْتِ فَكُلُّ شَيْءٍ باسِمُ وإذا هَجَرْتِ فكلُ شَيْءٍ باكِي؟

هذا دَمِي في وَجْنَتَيْكِ عَرَفْتُه لا تَستَطِيعُ جُحُودَهُ عَيْنَاكِ...!"[3]

وهي قصيدة للشاعر علي الجارم، لحنها أحمد صبري التجريدي، وأدتها الفنانة أم كلثوم سيدة الطرب العربي والتي عبرت عن الحب الذي يأتي صدفة دون مواعيد، فيبقى ساكنا في القلب ولا يميل لغيره، حتى أن الفرح والحزن

[1] أحمد شوقي: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط01، ج1، 2012، ص235.

[2] الرواية، ص152.

[3] علي الجارم: ديوان علي الجارم، (قصيدة الحب والحرب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، ج1، 1986، ص45.

والهداية والضلالة يصبحان بحضوره وغيابه، فيصبح الشوق سيد الأهواء وقد وظفتها الكاتبة تعبيرا عن حالة عبد العليم الذي استهواه صوت أم كلثوم ووقع عاشقا ولهانًا.

كما جاء في قول الكاتبة "ثم صحت منشدة:

لي لذة في ذلتي وخضوعي وأحب بين يديك سفك دموعي"[1]

لتتناص مع قصيدة أخرى من أداء أم كلثوم تقول فيها:

لي لذة في ذلتي وخضوعي

وأحب بين يديك سفك دموعي

وتضرعي في رأي عينك راحةً لي

من هوى قد كن بين ضلوعي

ما الذل للولهان في شرع الهوى عار

ولا جور الهوى ببديع

فرضا أسأت فأين عفوك مهجتي

عمن رجاك لقلبه المصدوع

جودي رضا من عفو لطفك

وأغنيه بجمال وجهك عن سؤال شفيع"[2]

[1] الرواية، ص153.

[2] أبو الحسن الدجاجي، على الموقع https:// www. Arbehome. Com، اطلع علية 2022/06/1 على الساعة 14:00.

وهي قصيده للشاعر أبو الحسن الدجاجي، لحنها أحمد صبري التجريدي، وغنتها أم كلثوم أيضا، وهي تدل على الشخص الذي يرضى بالذل والمهانة من طرف محبوبه فيصبر متلذذا بعذابه، محبا لدموعه ليحس بالراحة من جراء العذاب والذل في الحب ليس مهانة. ووظفتها الكاتبة في الرواية تعبيرا عن حالة عبد العليم المتيم أيضا.

وفي موضع آخر استحضرت الكاتبة قصيدة أخرى من خلال قولها: " فرضت ما قسم القضاء وانطوت نفسي عليه من الأسى والقتال"[1]

لتتناص مع قصيدة " يقظة القلب" تقول:

"أنسيتني الماضي بما أودعتُه من حزن أيام وسهد ليال
ومحوت من فكري الذي قاسيته في هذه الدنيا من الأهوال
فرضيتُ ما قسم القضاءُ وما انطوت نفسي عليه من الأسى القتّال
وغنيتُ عن نُعْمَي الحياة وبؤسهم بشقاوتي في الحبّ واسترسالي"[2]

وهي قصيدة كتبها الشاعر أحمد رامي ولحنها محمد القصبجي فغنتها أم كلثوم وقد كتب الشاعر هذه القصيدة لأم كلثوم كامرأة أحبها، ولم يحظى بقلبها، فبقي يكتب أشعارًا يعبر من خلالها عن أشواقه وهيامه بها، كذلك جاءت في الرواية تعبيرا عن حالة عبد العليم.

ومما جاء أيضا في قولها: "وكانت حصيلة بيرة كل يوم تسمى بإحدى أغنياتها فهذه كنت أسامح(...)"[3]
لتتناص مع قصيدة أخرى لأحمد رامي يقول فيها:

إن كنت أسامح وأنسي الأسية ما اخلص عمري من لوم عيني
ذبل جفونها كثر النواح

[1] الرواية، ص183.
[2] أحمد رامي: ديوان لأحمد رامي(يقظة القلب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص125.
[3] الرواية، ص273.

فاضت شجونها ونومها راح

يقول لي إنس وأشفق عليّ وآجي أنسى يصعب عليَّ"[1]

وهذه أيضا قصيدة كتبها أحمد رامي وغنتها أم كلثوم بعث فيها عتابا لمحبوبته، وجاءت في الرواية موضحة حالة عبد العليم الذي صار يبدع في صنع الكحول وهو يطرب أذناه بصوت أم كلثوم.

كما جاء في قول الكاتبة أيضا "يسأل أنطون عبد العليم في فضول:

وحشك ياعلوة؟

يرد بكلمتين:

سلوا قلبي!"[2]

فتناصت مع قصيدة أخرى لأحمد شوقي: جاء فيها

"سَلوا قَلبي غُداةَ سَلا وَثابا لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا

وَيُسأَلُ في الحَوادِثِ ذو صَوابٍ فَهَل تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا

وَكُنتُ إِذا سَأَلتُ القَلبَ يَوماً تَوَلّى الدَمعُ عَن قَلبي الجَوابا

وَلي بَينَ الضُلوعِ دَمٌ وَلَحمٌ هُما الواهي الَّذي ثَكِلَ الشَبابا

تَسَرَّبَ في الدُموعِ فَقُلتُ وَلّى وَصَفَّقَ في الضُلوعِ فَقُلتُ ثابا"[3]

وهذه القصيدة من أروع القصائد التي كتبها أمير الشعراء في ذكرى المولد النبوي الشريف ذكرا لخصال النبي عليه الصلاة والسلام، وجاءت عبارة سلواه في الرواية جوابا من عبد العليم حين سألوه عن سمعان فأجابه أنه مشتاق له.

[1] أحمد رامي، المرجع السابق، ص258.

[2] الرواية، ص351.

[3] أحمد شوقي، المرجع السابق، ص95.

بالإضافة إلى هذا هناك توظيف لقصيدة طلع البدر علينا في قولها:"سمعت المنادي ينشد في الحارة: طلع البدر علينا"[1].

فتناصت الكاتبة مع قصيدة قيلت في الرسول صلى الله عليه وسلم مضمونها:

"طلع البدر علينا

من ثانيات الوداع

ودعا الشكر علينا

ما دعا لله داع"[2]

وهي قصيدة من التراث الإسلامي، قام بإنشادها مجموعة من النساء والصبية ترحيبا بقدوم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المدينة المنورة، فشبهوه بالبدر المكتمل، أما في الرواية فوظفتها الكاتبة للتعبير عن حالة صابرة حين سمعت المنادي، وأحست أنها إشارة من الله لتسمي ابنها طلعت، ففي مخيلتها أنه النور الذي أضاء بيتها وحياتها.

وفي موضع آخر قالت فيه الكاتبة:

" يا كل السنوات البائسة

والأزمنة التي مضت

الشباب لن يعود

لا الشباب ولا الجمال

ولا كبرياؤنا الدفين"[1].

[1] الرواية ، ص51.

[2] Madrassatii.com, 1جوان 2022 على الساعة 14:30

وهو تناص مع قصيدة الشاعر الجاهلي " أبو العتاهية" جاء فيها:

"بكيت على الشباب بدمع عيني

فلم يغنن البكاء ولا النحيب

فيا ليت الشباب يعود يوما

فأخبره بما فعل المشيب"[2]

فالقصيدة تحيل إلى حسرة الشاعر على شبابه حيث القوة والفتوة فهو يتمنى عودة تلك الأيام ليشكو لها حاله وما فعله به المشيب، وقد جاءت الرواية في لسان المهاجرين اليونانيين إلى مصر فمن شدة الخوف من المجهول، شبههم كوزيكا برجل يائس يتحسر على شبابه.

كما وظفت الكاتبة لفظة الكوليرا في قولها: "ظل جورجيو أفيروس التاجر المغامر بحياته، الذي بقي مع الكوليرا عندما رحل الجميع يطارد مخيلته تيوخاري(...) الموصوم ببصمات الفلاحين الموبوئين بالكوليرا"[3].

فتناصت مع قصيدة " الكوليرا لنازك الملائكة تقول فيها :

"استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلف مخلبه أصداء

[1] الرواية، ص16.

[2] اسماعيل بن القاسم بن سويد بن تيان: ديوان أبو العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1987، ص46.

[3] الرواية، ص85.

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شيء سوى صرخات الموت(...)

الموت، الموت، الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت"[1].

كتبت نازك الملائكة القصيدة تضامنا مع الشعب المصري في وقت أطاح بها وباء الكوليرا، فنهش بطون شعبها، محاولة إيصال حزنها وإحساسها اتجاه الشعب المصر وخاصة طبقة الفلاحين وهم الأكثر تضررا، وقد استحظرته في روايتها باعتبارها قد كتبتها في زمن معاصر انتشر فيه وباء جديد فتك بالكثير من سكان العالم، ألا وهو وباء "كوفيد19".

ثالثا: التناص التراثي

إن حظور التناص التراثي في الرواية إنما هو دليل على ارتباط الكاتبة بموروثها الشعبي، وتشبعها بالثقافة المصرية الشعبية ذلك أن هذا الأخير يعتبر عنصر من العناصر التي تشكل الهوية الوطنية للفرد داخل مجتمعه، باعتبار هذا الشكل من أشكال التناص هو نافذة يطل من خلالها الكاتب على الأنظمة العقائدية التي سادت المجتمع قديما.

ويتضح من خلال التقاط تم الحاصل بين النص الرواية الجديد والنصوص التراثية سواء كانت مكتوبة أو محكية، فنجدها تستدعي مقاطع متباينة، ليتشكل من خلاله مثن حكائي غزير الألفاظ والعبارات.

ورواية "كوتسيكا" عكست مدى التأثير الحاصل بين الكاتبة والنصوص التراثية السابقة بمختلف أنواعها. ومن بين ما ورد فيها نجد:

1- الأمثال الشعبية

باعتبارها أحد أنواع التراث الشعبي المتميز لكونها تحمل ايحاءات ثقافية من حياة الفرد داخل مجتمعه، فهي بذلك تبقى متداولة محفوظة جيلا عن جيل.

[1] نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، دار العودة، بيروت، مج02، 1997، ص138.

فأول ما يستطلعنا من هذا المثال القائل أبات مهني وألحس مسني كما جاء في قول الكاتبة " لا، لم يكن سعيا وراء الربح الوفير فقط لطالما عاش عبد العليم كالمثل القائل: أبات مهني وألحس مسني".[1]

فهذا المثل يضرب في الانسان الذي يحبذ أن ينام جائعا مطمئن البال على أن يأكل ما ليس له، أو ما يملأه الضر، وقد قيل أنه "بصيغة اسم المفعول: أي أنني أكتفي من الطعام بلحسي حجر الشحذ وأطوي ليلتي

وأنا متهني فذلك خير من طعام يتبعه من وأذى".[2]

وقد جاء في الرواية كتعبير عن شخصية عبد العليم الذي يحب عمله في مصنع كوتسيكا للخمر فهو يتفنن في مداعبة حياة الشعير، كما جاء في الرواية متناسيا أمر المال والربح الوفير.

كذلك نجد المثل القائل" خائن العيش والملح" كما جاء في قولها "صمتت طويلا وصابرة تسترسل في حديثها وسبابها لأبي العيال "العايب" "خائن العيش والملح"[3].

بحيث أن هذا المثل يشير إلى الالتزام بالعلاقة والوفاء والاخلاص، فالأكل هو الذي يجمع العلاقات بين الناس فيقولون أكلت معه عيش وملح، فيربطون بين الأكل والخيانة، عند الخيانة والغدر يطلقون المثل السابق الذكر، وقد وظفته الكاتبة في الرواية، لتوضح موقف الزوجة صابرة من زوجها عبد العليم وغيرتها عليه.

كذلك نجد في نفس المقطع المثل القائل"رضينا بالهم والهم مش راض فينا "، في قولها " اللي عشته حرام في حرام"، تنهدت ثم قالت دامعة: راضينا بالهم ! ".[4]

ليدل هذا المثل على "من نكر الدنيا أننا في رضانا بالشقاء لا يرضى بنا افيه، وليس بعد هذا تعس وسوء حظ، وكأنه ينظر إلى قول القائل "يرضى القتيل وليس يرضي القاتل ".[5]

[1] الرواية، ص 71.

[2] رأفت العلام، معجم الامثال العربية (فصحى وعامية)، مكتبة الشرق، مصر، دط، 2018.

[3] الرواية ص 200.

[4] الرواية، ص200.

[5] أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية (مشروحة ومرتبة حسب الحرف الأول من المثل)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ط، د. س، ص218.

ليدل على سوء الحظ ومغالبة مشاكل الحياة، وقد وظفته الكاتبة في الرواية عند ملل الزوجة واستسلامها للأمر الواقع وأن الزوج لن يتغير، فما عليها سوى الرضا والتقبل، كما نجد المثل القائل "راحت السكرة وجت الفكرة "، من قول الكاتبة " أخيرا يابنت الكلب أرى ضحكتك تملأ وجهك! راحت السكرة وجت الفكرة "[1].

فهو تعبير عن الانتباه والتيقظ، فالسكرة حالة الدهشة وفقدان القدرة على الفهم، وهو عكس الستارة التي تحجب العقل عن الفهم الجيد، ما يؤذي إلى فقدان القدرة على التصرف اللا مسؤول.

وأفاق من سكرته وعاد لرشد وعقله، وعادة يقول فيمن يخدع بصديق أو شريك أو خسارة كبيرة في مشروع، أو التراجع عن الطيش أو النصب أو الاحتيال.

بمعنى أن الإنسان حين يكون في حالة اللاوعي فهو مجرد روح بلا عقل، وحين يستفيق من غفلته ويعود إلى وعيه، بسبب ما يعايشه من تجارب تجعل منه إنسانا يملك القدرة على الفهم وتغيير الأمور ووظفته الكاتبة لتعبر عن حالة صابرة الزوجة الهادئة، المليئة بالحب والامتنان، بعدما كانت كلها كراهية وحقد وسوء معاملة لزوجها، وكأنها كانت بلا وعي، وعادت إلى رشدها. بعد أن رودتها التجارب وصقلتها الحياة.

ومن الأمثال التي تم توظيفها أيضا: العين بصيرة واليد قصيرة "في قوله الكاتبة " يتألم أشد ألم عندما عرف أنها سافرت خارج البلاد لإحياء حفل في حلب أو القدس، كيف سيفوت حفلا لأم كلثوم ؟ وكيف السبيل للحضور والعين بصيرة واليد قصيرة ؟".[2]

فيقال هذا المثل عند عجز الإنسان، واستحالة قدرته على تحقيق ما يريد، ففي بعض الأحيان يقال فيمن يود المساعدة ويعجز، وبعض الأحيان يقال في رغبة شخص القيام بشيء أو الوصول إلى شيء لكن لا قدرة له، وقد وظفته الكاتبة للدلالة على عجز الشخصية عبد العليم في حضور حفل المطربة خارج البلاد، فبدت عليه علامات اليأس والألم.

كذلك نجد المثل القائل "جات تفرح ملقتش مطرح" في قول الكاتبة " وستات البيت يضحكن من العروس اللي جات تفرح ملقتش مطرح ".[3]

[1] الرواية، ص59.
[2] الرواية، ص271.
[3] الرواية، ص279.

وأصله "جاه الحزين يفرح، ملقاش في القلب مطرح" تعبير يقال فيمن كتب عليه الحزن والشقاء، ولا يستطيع أن يفرح، فإذا جاء الفرح إلى قلبه، لم يجد له مكانا ".[1]

ويقال للإنسان التعيس، الذي يعيش ويموت تعيسا، ولو حاول الفرح لا يستطيع، بسبب سلبيته، فوظفته الكاتبة للتعبير هن حالة الشخصية عدلية مع زوجها الذي سرعان ما كشف لها عن وجهه الحقيقي وجعل حياتها مزيجا من الضرب والشتائم.

كما نجد المثل الذي يقول:" ابعد عن الشر وقنيله "في قول الكاتبة على لسان الشخصية وداد "لا تجعليني أخبرك بطالعة !

ردت إليها فوقية بنظرتها المتحدية بمزيج عجيب من الخوف والتصميم كالذئبة التي تخيفها شعلة النار، ولكنها تزيدها جوعا للافتراس !

ترسل إليها وداد نظرة تحذيرية أخرى مفادها: ابعد عن الشر وقنيله ".[2]

فيقال: في الحث على الابتعاد عن الشر لتهيؤ الأسباب للخلاص منه، وفي موضع آخر يقال " ابعد عن الشر وغنيله، وهات الفأس وقنيله"، أي تقديم النصح للغير، من مثال ذلك رؤية شخص يريد مخالطة أو مشاركة شخص آخر سيء السمعة من معروف بخصاله المذمومة، يجد هناك من يقدم له النصيحة بالابتعاد عنه وتجنب الأذى.

أما في هذه الرواية فوظفته الكاتبة على لسان الأخت وداد التي تحذر أختها من الرجل الذي تريد الزواج به، بحجة أنها قرأت طالعه وعرفت أنه لن يسعدها فأرسلت الإشارة إلى أختها.

ومن الأمثال التي تم توظيفها أيضا "ما اللي تشوفه راكب على العصا قل له مبارك الحصان، في قول الكاتبة: "قسمت فوقية الحجرة والمخدع بستار لا يحجب الرؤية تماما، واستقبلت العروس بزغرودة كأنما خرجت من فك لبؤة لفريستها، والتفتت إلى حسين وقالت بتهكم:- مبروك يا سيد الرجالة !

وقالت في روحها:" وماله (...) نبارك له، ما اللي تشوفه راكب على عصا قل له مبارك الحصان ".[1]

[1] أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د. ط، 2012، ص141.
[2] الرواية، ص249.

وهو مثل يضرب للتشبيه على عدم التدخل فيما لا يخصك ولا تقتل وقتك بالناس وأعطي كل واحد حقه على قدر عقله وأهميته وقيل "يراد به مجاراة كل إنسان على عقله ومسايرة كل أحد على هواه ".[2]

حيث وظفته الكاتبة في الرواية للدلالة على استهزاء الشخصية فوقية بزوجها، فقدمت التهنئة لزوجها بالزواج مرة أخرى بسخرية وخبث.

كما ورد المثل القائل" يا أبو دقيق يا أبو نخال، اركب يا عم، انزل يا خال " في قول الكاتبة:" ولكم صعبت الآنسة الأمر على غيرها، في أن يطرب عبد العليم لمن سواها، حتى مرافقة النساء، لم يعد لها ذات التأثير بعد معرفة الآنسة (...)

يا أبو دقيق يا أبو النخال

اركب يا عم، انزل يا خال! ".[3]

فأبو دقيق عند المصريين هو "حشرة صغيرة تنتقل من صورة إلى صورة فيخلق أولا في صورة، ثم ينقلب إلى صورة أخرة، ثم إلى ثالثة وهو في تغيير الصور تتغير طباعه، فأولا كدودة القز راسب في قاع البحر، ثم ينخرط في سلك آخر وهكذا حتى تتكون له أجنحة كلؤلؤة المرجان، ويقال هذا المثل عند العامة منهم في تطور الحال من فقر إلى غنى".[4]

ليكون حال الإنسان مثل هذه الفراشة في أطوارها، وقد وظفت الكاتبة هذا المثل في الرواية لتدل على حال الشخصية عبد العليم الذي وقع في عشق طرب أم كلثوم بعد أن كانت حبات الشعير التي يصنع بها الخمر الذي هو هوسه وعشقه الأزلي.

2- المعتقدات الشعبية

ومن النصوص التراثية التي وظفتها الكاتبة، وتعالقت مع نصوصها نجد المعتقدات الشعبية، والتي لعبت دورا بارزا في تشكل النصوص الروائية، باعتبارها نابعة من أفكارها وتصورات الكتاب المليئة بالخيال واللامعقول حيث

---

[1] الرواية، ص301.

[2] أحمد أمين: المرجع السابق، ص92.

[3] الرواية، ص273.

[4] أحمد أمين المرجع السابق، ص29.

مثلت تأثيرها على الكاتبة أثناء كتابتها لهذا النصب وهو ما سنزيل الحجاب عنه من خلال النماذج التي استنبطناها من كوتسيكا.

ومن المعتقدات الشعبية نجد: المعتقدات المتعلقة بالحسد في قولها:

"الواد كان منور بين الصبايا، الصبايا هن بناتها الأربع، وهاهن قد أصبحن خمسا في عين العدو الشامت"[1].

وهو الاعتقاد السائد عند أغلبية الشعوب، بحيث "يعتقد المصريون كثيرا في الحسد، وخلاصة العقيدة أن بعض الناس عندهم خاصية في عينه، إذا نظر إلى شيء أماته أو أتلفه، والحسد يكون على أتمة إذا نظر الحاسد وشفع نظره بالشهيق"[2].

ويرتبط الرقم خمسة ببعض الممارسات السحرية، وأبرزها الحجاب الذي يطلقون عليه اسم خمسة وخميسة، الذي يستخدمونه لرد العين الحاسدة، سواءً كان حجابا مصنوعا عند الساحر أو حجابا بالتلفظ، كما جاء توظيفه في الرواية عن طريق الأم التي خافت من العين على بناتها خاصة بازدياد أخت جديدة، فتلفظت بكلمة خمسة في عين الحاسد لترد الأذى عنها.

أيضا ظهر هذا الاعتقاد في موضع آخر كما جاء في قول الكاتبة:" وصلت كيكي وتلاقت عيونهما، قال كوزيكا في نفسه أخيرًا يرسو هذا القلب على شاطئ، بعد كل ذلك العناء! لمح سوار "مارتني" في معصمها الصغير، باللونين الأبيض والأحمر ومعلق به الخرزة الزرقاء المانعة لعيون الحاسدين"[3].

فكما كان الاعتقاد بقدرات العدد خمسة في رد عين الحاسدة كذلك هو الحال مع الخرزة الزرقاء فالسائد أن اللون الأزرق مرتبط بأصحاب العيون الزرقاء باعتبارهم أكثر الناس عينًا، ومنه جاء معتقد الخرزة باللون الأزرق للتصدي لشر الحساد.

[1] الرواية، ص08.
[2] أحمد أمين، المرجع السابق، ص172.
[3] الرواية، ص114.

وهذا ما جاء في الرواية إذ أن كوزيكا قال عن كيكي أن لها سوارا معلقا به خرزة زرقاء لتمنع عين الحسد عنها، إلى جانب هذا نجد معتقد القرينة، في قول الكاتبة:" كان ذلك تفكير شوقة، والتي لديها قناعة تامة بأن أم الصبيان القرينة الحقودة الغيورة هي من تؤذي ذكور صابرة حسدا وغلًا لأنها لا تلد، فتمرضهم وتقتلهم قبل أوانهم"[1].

باعتبارها شياطين أو عفاريت هدفها إجهاض الحوامل وقتل الأجنة قبل الولادة، حيث" يعتقد أن كل إنسان يولد له قرينه إما ذكرًا أو أنثى، وبعض النساء يعتقدن أن أولادهن أحيانا يبدلن بولد آخر من أولاد الجن وقد يكون نتيجة ذلك نفورهن من أولادهن"[2].

و جاء في الرواية كتفسير من شوقة لحالة ضرتها التي كلما حملت بولد ذكر يموت قبل الولادة، لتفكيرها أن القرين هو أشد أنواع الشياطين خطورة وفتكا لما له من قدرة على المكائد.

ومن المعتقدات التي تم توظيفها أيضا "إرضاع جرو مع الولد ليعيش" في قولها: "جاءت زنوبة وفضتها تشخشخ في معصميها وقدميها وفوق صدرها، نظرت إلى وجه الرضيع بين ذراعي أمه، وقالت: ها تصرف!

ونزلت مسرعة وعادت بعد ساعة أو أكثر تحمل بين يدها جروا أسود اللون بنقطة بيضاء عند مبتدأ ذيله الصغير، وصرخت (شوقة)-ناوية على إيه يا زنوبة؟ -لازم ترضعه مع اسم النبي حارسه عشان يعيش!"[3]،

فأغلبية النساء تعتقدن أن إرضاع الجرو ذو علامات مميزة مع الطفل الرضيع، يحميه من شر العفاريت، وهذا بالضبط ما جاء في بالرواية ضنا من الأم أن هذا الأمر سيطيل من عمر ولدها الذي رزقت به بعد طول تأمل.

[1] الرواية، ص13.
[2] أحمد أمين، المرجع السابق، ص310.
[3] الرواية، ص48.

كما وظفت الكاتبة معتقد العهود السلمانية في قولها:" فلأم الصبيان تلك صرفة، سوف نشتري "السبع عهود السلمانية "من عند العطار ونضعها في رقبة ابنها عندما يأتي وينير دنياها، سبع عهود أعطتهم أم الصبيان للنبي سليمان عندما أمسك بها ولم يتركها من قبضته إلا إذا عاهدته ألا تؤذي ذكرا يضع تلك العهود"[1].

وهي عبارة عن أقوال، ذكرتهم عجوز قبيحة التقى بها سيدنا سليمان وأخبرته بأمرها فأراد قتلها، ولكي تنجو منه قالت بأن هذه الأقوال تحمي من شرها وأذاها، وهي تحصينات تحمي من شر مفاسد وأضرار السحرة.

وقد وظفته الكاتبة ساردة تفكير الأم صابرة في الطرق التي تسلكها للحفاظ على حياة طفلها من حقد القرينة.

كذلك جاءت الكاتبة بمعتقد "العروس الورقية والإبرة الحامية" في قولها:" فما إن بلغها أن الجارة " أم أحمد" قد أنجبت ذكرا وأسمته "محمدا" حتى لاحت لشوقة تلك الفكرة، فلا بد أن يحمل طلعت محمدًا ويتسول به بين سبعة أشخاص، تقوم صبر الجميل بعمل عروس ورقية وتخزقها بإبرة من عيون كل الحساد، وتحرقها"[2].

وهذا تعبيرا عن "الشخوص الورقية التي تستخدم في السحر الشعبي لإبطال مفعول العين، وبخاصة للطفل، فتفقص عروسة ورقية، وتأتي الأم أو إحدى السيدات بدبوس أو ابرة غشيمة وتذكر أسماء كل من رأى الطفل وهي تقوم بتخريم الورقة"[3].

وهذه الأعمال نتيجة للأفكار المتوارثة عبر الأجيال وقد وظفتها الكاتبة في الرواية تعبيرا عن لهفة الأم على ولدها ومحاولة حمايته من الشرور المحيطة به.

[1] الرواية، ص13.

[2] الرواية، ص97.

[3] حسن سليمان محمود: الرموز التشكيلية في الشعر الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2009، ص101.

كما نجد أيضا بعض المعتقدات الخاصة بالتشاؤم في قولها:" ومن هنا عرفت "صبر الجميل" للمرة الأولى ما هي العادة الشهرية، وتعجبت من والدتها التي أخذت تغني طيلة اليوم جيئة وذهابا "لونك برتقالي شتلة جنايين النيل"، فرحت عندما أخبرتها بما حدث لها، وهي التي ظلت دوما تحذرها من الدم ورؤيته(...) الدم بالنسبة لصابرة ليس إلا نذير شؤم"[1].

فرؤية الدم تحيل الشخص إلى حالة من التفكير وانتظار ما سيحل من مصائب، وهناك نوع من الدماء مدعاة للتشاؤم عند الناس، ووظفت هذه الكاتبة هذا المعتقد تعبيرا منها على مدى إيمان أم صابرة بالخرافات فرغم فرحتها ببلوغ ابنتها إلا أن كلمة الدم حالت بينها وبين السعادة.

أيضا في نفس المعتقد نجد التشاؤم من البوم في قولها:" هو يعرف أن البومة لا تفرد جناحيها لتحلق إلا عندما يتجمع الظلام(...)وهو يعرف أيضا كم يكره المصريون البوم، ويضربون بها المثل في الشؤم وسوء الطالع"[2].

حيث أن البومة تجسد الخراب والفساد، فالمصريون يتشاءمون منها كثيرا، "فإذا صاحت في بيت فذلك إنذار بمصيبة تحل بأهله فيخرب، ويقولون لمن كان سيئ الطالع: روس البومة. وربما كان السبب أنها طائر ليلي ليس فيه ميل للإستئناس ويميل إلى العزلة"[3].

وهنا وظفت الكاتبة هذا المعتقد لتبين أن لكل مجتمع نظرته إلى البومة، فكوزيكا تخيل البومة قادمة من أثينا في روح الأسطورة هوميروس الذي بُعث من العالم الآخر في صورة بومة. لا تحلق سوى في الظلام، كذلك معرفته بنظرة المصريين لها.

[1] الرواية، ص11.
[2] الرواية، ص157.
[3] المصدر السابق، ص81.

كما وردت معتقدات خاصة بالسحر في قولها: "هرعت شوقة لبيت صديقتها بالأثر، وبعد تشاور ونقاش طويلين، قررتا الذهاب بالأثر للساحر مقار هناك سينتهي أمر تلك المرأة للأبد! كان يقطن قريبا في أحواش مقابر الأقباط يلم بكل ما له علاقة بطقوس دفن الموتى ويعرف الكثير عن السحر والتعاويذ"[1].

إذ أن التعاويذ من أهم الوسائل المستخدمة في السحر، حيث يقوم الساحر بقراءة كلمات تكون في أغلب الأحيان مبهمة ثم يكتبها، وتوضع قريبًا من الشخص المراد إلحاق الأذى به، كأن يقول:" قفوا أمسكوا بعصاة، وأعقدوا سبعة خيوط في سبع عقد، الفظوا الاسم سبع مرات ثم ارسموا الوجه في قاع الكأس واكتبوا العبارة بإصبع مومياء مخطوطة بدم وطواط، أو بدم الحيض، واجعلوها على شكل سيف، ثم أطووها وأحرقوها، واربطوها بذراعكم...بإبهامكم،! اغرسوا ظفركم فيها، ضعوها تحت عتبة بابها، أو اخلطوا الوصفة واجعلوها تشربها"[2].

وهذا العمل يقوم به الساحر مستعينا بالجن، حيث لا يمكن لإنسان القيام به إلا من كانت له دراية بعالم الجن والسحر كما جاء في قولها: "غادرتا المقابر ولكنهما كانتا راضيتين ومرتاحتين، فما استعصى على الإنسان فعله، فالجن كفيل به"[3].

وقد جاء هذا في الرواية إذ أن الزوجة صابرة تحاول أن تبعد زوجها عن النساء وبنات الهوى وتعيده إلى بيته وعائلته بأي طريقة، فلجأت إلى السحر، لينفر عبد العليم من المرأة الواقع في أهوائها.

وفي نفس السياق الخاص بالجن والسحر برز معتقد وجود الجن المارد في قول الكاتبة:" ولم يعكر صفو العودة سوى المارد الأحمر الواقف خلف كل جدار، يكاد يعد عليهم أنفاسهم ولكنهم قرروا الحياة ولن يخرجهم أحد منها مرة أخرى"[4].

باعتبار المارد الأحمر " أشر أنواع العفاريت، ويعتقدون أنه يستطيع أن يطول إلى ما لا نهاية، ويقصر إلا مالا نهاية، وأحيانا يتمدد في الطريق بالليلّ، فإذا قرأ أحد عليه شيئًا من القرآن الكريم قتله، وعند مجيء الأتراك إلى

[1] الرواية، ص223.
[2] الرواية، ص224.
[3] الرواية، ص224.
[4] الرواية، ص110.

مصر في عهد محمد علي باشا عرفوا خوف المصريين فكانوا يلبسون الثياب البيض، ويلفون عصيهم بشاش أبيض ويظهرون بالليل، ويدخلون الجواري بحجة أنهم مردة فيخيفون أهل الحارة، وما أكثر ما يخيف المصريين من المارد"[1].

وذكرته الكاتبة في الرواية تعبيرا عن حالة المصريين والمستوطنين بعدما عاشوه أثناء احتلال مصر من طرف بريطانيا بحيث عاد كل شيء إلى طبيعته، فعلى الرغم من الخراب الذي لحق بهم إلا أنهم عادوا إلى حماسهم وطبيعتهم الهادئة، إلا أن الخوف من الجن المارد لا يزال يبث الرعب في قلوبهم.

كما نجد "اللعنة" في قول الكاتبة: "صمتت صبر الجميل طويلا، حاولت أن تفهم سر تعلقها بطلعت، إلى هذه الدرجة، هل هو الخوف عليه من مكائد الحساد كما زعمت طوال هذه السنوات أم هو الخوف من لعنة المال الحرام؟"[2].

بمعنى أن العمل الذي حرمه الله يجلب سوء الحظ والتعاسة لصاحبه، فيعتقد الناس أن "المال الحرام –هو ما اكتسب من باب الحرام كالسرقة والارتشاء، ونحو ذلك وليس فيه بركة، وأنه عرضة للزوال السريع، وأن المال الحلال تحل فيه البركة، ويعتقدون أن المال الحرام لا يضر في المال بل فيما اتصل بالنفس فقد يموت في حادثة شنيعة، أو يمرض مرضًا كبيرا، أو يصاحب بعاهة(...)."[3]

وقد وظفته الكاتبة في الرواية لتبين معتقد صابرة بأن عمل زوجها في الفابريكة لصناعة الخمور هو الذي يجلب لهم سوء الحظ والتعاسة، فكلما ألم صائب بالعائلة، وجهت أصابع الاتهام نحوه.

بالإضافة إلى هذا وظفت الكاتبة الاعتقاد بـ: "الأولياء الصالحين" في قولها: "كانت وداد تصطحبها إلى السيدة نفيسه، حيث تشعر بالراحة والطمأنينة بجانب قبرها الشريف، تبكي فتربت الطفلة على كتفها تنظرا إلى كل الفتيات والنساء من حولهما تجدهن في حالة بكاء أيضا، تعلو أصواتهن بالدعاء، يطلبن من السيدة نفسية أشياء عديدة بـ" عشم المحبين وحوجة المحرومين"[4]

[1] أحمد أمين، المرجع السابق، ص333.
[2] الرواية، ص277.
[3] أحمد أمين، المرجع السابق، ص335.
[4] الرواية، ص52.

فالاعتقاد بالأولياء الصالحين والتبرك بهم من المعتقدات المنتشرة بكثرة، بحيث يخصصون لهم أماكن تسمى أضرحة وهي على شاكلة غرفة أو بيت في وسطه قبر شخص كان عابدا منزها عن الدنس في حياته، يلجئون إليه لاعتقادهم أن الله يتقبل الدعاء منه، والسيدة نفيسة هي امرأة من أحفاد النبي عليه الصلاة والسلام، سكنت في مصر وكان الناس يلجئون إليها للدعاء والتبرك وذكر أنها "كانت تحسن إلى المحتاجين فما كانت ترد سائلا ولا تمنع محتاجا، وكانت تبحث عن كل ذي حاجة فتقضيها له"[1].

وجاء في الرواية للوقوف على حالة النساء في عائلة عبد الكريم اللواتي جعلن من ضريحها ملجأ لهن ضعفهن وحاجتهن باعتبار السيدة نفيسة هي الواسطة بينهن وبين الله عز وجل لتلبية الحاجات وفك الكروب.

3- العادات والتقاليد

باعتبارها شكل من أشكال التراث، والتي حظيت باهتمام الروائيين، حيث وظفوها في كتاباتهم وأدخلوها في نصوصهم لأنها تلم بجميع جوانب حياة الفرد والمجتمع، هي تعبير عن أشكال حياة الإنسان اليومية المختلفة من احتفالات ومأكولات وغيرها، كما أن العادات والتقاليد تتميز بالديمومة والبقاء بسبب تداولها جيلا عن جيل، وقد تقاطعت مع نصوص الرواية، لتعكس تأثر الكاتبة بها وإيمانها بمدى أهميتها في المجتمع المصري فوظفتها بشكل بارز في نصها الروائي.

ولعل من أهم العادات التي استذكرتها الكاتبة في نصها والتي عايشتها أو تأثرت بها نجد عادات الزواج تمتمثلة في الخطبة التي تسبق الزواج في قولها:" كما حدث مع صابرة بكل بساطة كانت في الحادية عشر من عمرها عندما خطبها عبد العليم لنفسه، وقدم إليها شبكة من الذهب البندقي، دلاية على شكل مصحف، وسلسلة مجدولة وخاتم(...)"[2].

ففي عادات المجتمع المصري يقدم الرجل هدايا لخطيبته يوم الخطبة تتضمن أصنافا متنوعة وهذه الأشياء المأخوذة تعظيما من شأن العريس وأهله وتعزيزا للعروس ودليل على كرم أهل العريس وتعبير عن الجدية في الزواج بحيث لا يمكن الاستغناء عنها لكونها المدخل الرئيسي للزواج.

[1] النبوي جبر سراج: كتاب السيدة نفيسة كريمة الدارين، المكتبة التوقيفية أمام الباب الأخضر، سيدنا الحسن، دط، دس، ص4.
[2] الرواية، ص09.

وقد استذكرت الكاتبة هذه العادة ارتباطا بالشخصية صابرة يوم تقدم عبد العليم للزواج منها وهذا دلالة على مدى تشبث المجتمع المصري بعاداته.

وفي المقابل نجد عادة مصرية أخرى خاصة بالزواج من خلال قولها:" أوصى عبد العليم شوقة أن تشتري لوداد أغلى شوار يليق بهانم"[1].

والشوار عندهم هو ملابس الفتاة وزينتها كل حسب مقدوره، أي هو كل ما تحتاج إليه الفتاة أو العروس فبمجرد أن تخطب الفتاة تبدأ بتجهيز نفسها.

وقد وظفتها الكاتبة في روايتها لتبين الفروق بين تكاليف الزواج عند اليونان وعند المصريين وهذا ما جاء على لسان شخصياتها.

كما استحضرت الكاتبة عادة أخرى من خلال قولها:" بحسب التقاليد اليونانية لا يجلب الزوج لعروسه سوى سرير وحذاء، والعروس هي التي تقدم المهر، وهي التي يذخر والدها منذ ولادتها لتجهيزها، فتقوم بشراء كافة الشيء، الأمر الذي جعل كل أب يوناني يفرح بالذكر الذي لا يكلفه أي شيء يذكر، ويحزن ويهتم إذا ولدت له امرأته أنثى"[2].

وهي عادة يونانية بحيث أن الزواج في المجتمع اليوناني عكس المجتمع المصري أو العربي فالفتاة التي والدها فقير لن تتزوج وستظل حملا ثقيلا عليه، فمنذ ولادتها وهو يفكر كيف سيوفر لها مهرها.

كما استحضرت الكاتبة عادة خاصة بالمواليد في قولها:" وقد وضع في يد شوقة حلاوة المولودة"[3].

فهذه العادة لا يمكن الاستغناء عنها عندهم، فبمجرد أن تضع المرأة مولودها يقوم الزوج بتقديم هدية لها سواء كانت مالا أو ذهبا أو لباسا، ليشكرها على منحه نعمة الأولاد.

وجاءت في الرواية تعبيرا عن اهتمام عبد العليم بعائلته وتذكره لها في جميع المناسبات.

[1] الرواية، ص120.
[2] الرواية، ص116.
[3] الرواية، ص12.

وذكرت عادة أخرى في قولها: "في ساعات قليلة امتلأ الحي بالمصلين وفاحت روائح البخور من المشرفيات (...)"[1].

بحيث "يستعمل البخور في البيوت والمساجد، وكثيرا ما نرى في الشوارع حملة المباخر يطوفون بها على الأسواق ويأخذون من كيس معلق في أكتافهم بعض البخور ويضعونه في النار فتهب منها رائحة عطرية تبقى زمنا طويلا، ولهم على بعض الدكاكين راتب شهري أو أسبوعي نظير تبخيرهم الدكان، وأحيانا يتلون مع البخور التمائم التي يزعمون أنها تقي من العين، وقد يضيفون إلى البخور بعض الشب وبعض حبات حمر يسمونها عين العفريت، ومن عادة الشب أنها إذا احترقت تكيفت بشكل خاص، يدعون أنها تتكيف بشكل حاسد، فيفقئون عينها ويزعمون أن في ذلك فقئا لعين الحاسد، واشتهرت في مصر سيدات يقصد إليهن النساء وبعض الرجال للتبخير ويظهر أن التبخير عادة موروثة من عهد القدماء المصريين، فقد عثر في المقابر القديمة على بعض المباخر"[2].

وكان توظيفها في الرواية لتبين الكاتبة مدى اهتمام المصريين بعاداتهم الدينية.

كما وظفت الكاتبة نوعًا آخر في قولها:" أخذت شوقة على عاتقها القيام بطقوس السبوع وإعداد المغات وغيره مما يلزم من تأمين المولود من الشرور المرئية وغير المرئية كافة(...)"[3].

والسبوع هو اليوم السابع على ولادة الطفل "فالطبقة الوسطى والعليا يعتنون بذلك اليوم فيطبخون فيه كشكا بالفراخ، ومن أمثالهم: هو فرخة بكشك؛ أي أنه عزيز كالمولود؛ لأن الكشك بالفرخ يذكر بذلك المولود، ثم يدقون ملحا في هاون، ليعتاد الطفل سماع الصوت القوي، ويرشون في ذلك اليوم ملحا في البيت حفظا له من العين ويغنون: برجالاتك برجالاتك، حلقة ذهب في أوذاناتك، والرجالات جمع رجل ويظهر أن الأغنية مأخوذة من أغاني البدو، كما تدل عليه صيغة الغنا، أي برجالاتك برجالاتك، تلبس الذهب.

وفي يوم السبوع وقبله وبعده يشرب المغات وهو نبات هندي يميل للصفرة ويزرع الآن في مصر أيضا، يدق وتوضع عليه بعض العقاقير يعرفها العطارون حتى يصير ناعما، فإذا أريد عمله حمر في السمن ثم أضيف عليه الماء

[1] الرواية، ص100.
[2] أحمد أمين، المرجع السابق، ص91.
[3] الرواية، ص248.

حتى يغلي ثم يضاف إليه بعض اللوز المكسر والسكر ثم يعبأ في الفناجين ويشرب، ويعتقدون أنه نافع للوالدة، لأنه يشد أعصابها التي أنهكتها الولادة".[1]

فالسبوع له تقديس خاص شأنه شأن الزواج والممات، وجاء توظيفه في الرواية للدلالة على عادات المصريين اتجاه المولود الجديد.

رابعا: التناص الأسطوري

والمطلع على رواية "كوتسيكا" يجدها مفتوحة على عالم من الأساطير التي تنبع من وعي الكاتبة وفهمها الخاص للأسطورة، فهي تحاول نقل عواطف وأفكار الشخصيات داخل المتن الروائي، بمنطق يختلف عن المنطق العادي، ويعتمد على الخيال المطلق بعيدا عن العقل، حيث أن هذا الشكل من أشكال التناص يتشكل من خلال تقاطع نص الرواية مع نصوص ورموز أسطورية مختلفة يوظفها الروائي على النحو الذي يتلاءم مع موقفه ورؤيته الأدبية، وفيما نغوص في نص " كوتسيكا" نجد أن هذا الأخير قد عكس التأثير الحاصل بين الكاتبة والنصوص الأسطورية المختلفة التي استذكرتها وهي في صدد كتابة نصها الجديد وهذا ما ستوضحه من خلال النماذج التي ستنطرق إليها في هذا العنصر:

ومن الأساطير التي وردت في الرواية نجد أساطير الآلهة في قول الكاتبة:" أن تولد أسطورة قديمة جديدة عن الآلهة، بوسيدون إله البحار والمحيطات الذي تخلى عن صراعاته، ونزاعاته مع ربات الأولمب واستسلم للآلهة نايت ربة البدايات، والتي تربت على أكتاف الوافدين من بلاد الإغريق وتعدهم أبناء لها بعد" شو وتفنوت"[2].

باعتبار بوسيدون ونايت رمزان للقوة والجبروت والسلطة، وجاء في كتب الأساطير:

[1] أحمد أمين، المصدر السابق، ص231.

[2] الرواية، ص19.

" أن بوسيدون رب البحار والأساطير والينابيع والأنهار كان يمسك الأرض حتى لا تهتز أوترتجف، فإذا أراد شرًّا بالناس هز الأرض فتحدث الزلازل والبراكين"[1].

أما أسطورة" تشو وتفنوت" وهما رمزان للنار والهواء "ففي مصر القديمة حاول الكهنة أن يقربوا بها إلى أذهان العامة فكرة الخالق العظيم الواحد فجعلوا للإله ذرية أربع ذكور وأربع إناث وكل ذكر متزوج بأنثى"[2].

وقد استحضرت الكاتبة هذين الرموز لتعبر عن حالة اليوناني تيوخاري الذي ترك أهله ووطنه وحبيبته، وقرر الاستسلام للنيل وخيراته، فركب السفينة وقرر الترحال، ليخلق من نفسه أسطورة جديدة مثل أسطورة الإله بوسيدون، تشو وتفنوت آلهة الخلق، لعله يجد مراده في أحضان النيل.

فإذا كانت الكاتبة قد لجأت إلى بوسيدون وتشو وتفنوت للتعبير عن القوة والبدايات الجديدة، فقد استعانت بأسطورة إيزيس وأوزيريس من خلال قولها: " أن تتجدد أسطورة إيزيس، (...) أوزيريس في رحلة مضيئة"[3].

للتعبير عن الخصوبة والنماء والشجاعة، والعذاب والتضحية التي يشعر بها تيوخاري ومن الأساطير أن "أوزيريس كان موضع اهتمام الكبير من الآلهة(رع) ومناط الأمل في أن يكون على يده صلاح للبشر، ولقد صح هذا الأمل حين خلف أباه(جب) ملكا على العالم فاستهل عهده باصلاح مصر إلى جانب أوزيريس قامت إيزيس أخته وزوجته معًا تعينه أحسن العون في سعيه"[4]، وهذا ما أحس به تيوخاري الذي يجعل من نفسه أسطورة مصر الجديدة.

[1] مجدي كامل: أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة-، دط، 2014، ص62.
[2] المرجع نفسه، ص15.
[3] الرواية، ص19، 20.
[4] مجدي كامل، المرجع السابق، ص134، 135.

ومن الأساطير الموظفة أيضا نجد أسطورتا "أفروديث وأرتميس" في قول الكاتبة " ظل مؤنسا، حتى الساعات الأولى من صباح اليوم التالي لوجه كيكي الذي لم يبرح مخيلته (...) كانت مزيجا عجيبا من حكمة أثينا، وجمال وعذوبة أفروديث، والعذراء المنزهة عن الدنس أرتميس"[1].

في حين يواصل تيوخاري التشبيهات فيجعل حبيبته كيكي آلهة للجمال والطهارة، فأفروديث هي ربة الحب والجمال" والإخصاب، مثال الفتنة والسحر في المرأة، أما أرتميس فعرفت بأنها "رمز للكمال والجمال العذري عرفت بالإنتقام ممن يحاول حتى النظر في قوامها"[2].

وكان استحضار هذه الرموز في الرواية إنما تعبيرا عن حالة تيوخاري اليوناني فمن شدة شوقه صار يرى حبيبته في صورة آلهة.

ونجد في الرواية استحضار لأسطورة "الشبح" في قولها "عبد العليم الآن شبح نحيل من شدة الحزن على ما أصاب عائلته"[3].

باعتبارها شخصية خرافية تبث الرعب في قلوب الناس منذ القدم خاصة في الليل، ويرمز لها باللون الأبيض، وقد جاءت في الرواية بصيغة التشبيه لوصف الحالة التي أصبح عليها عبد العليم من جراء الهموم.

ومن الأساطير التي استحضرتها الكاتبة والتي تتكرر كثيرا في كتابات الأدباء نجد أسطورة "التنين" في قولها:" بيوت التنين المنتشرة فوق الجبال والتي لطالما اختبأت بداخلها"[4].

فالتنين خرافة أوجدها الناس وصدقوها، وجعلوا هذا المخلوق رمزًا للفظاعة والشناعة واليأس، كما جعلوه رمزًا للقوة والشجاعة، وجاء في الرواية كتعبير عن حالة تيوخاري الذي يسترجع ذكرياته بسبب الحنين الذي بدأ يحوم حوله وهو يبتعد عن وطنه شيئا فشيئا.

[1] الرواية، ص79.
[2] المرجع السابق، ص63، 64.
[3] الرواية، ص351.
[4] الرواية، ص17.

ومن بين الأساطير التي وظفتها الكاتبة أيضا نجد أسطورة "خاتم سليمان" في قولها: "ماذا لو كان خاتم سليمان الذي يحقق الأمنيات ؟!"[1].

ففي المعتقدات اليهودية أن الخاتم هو السبب في قدرة سليمان عليه السلام وسلطته المطلقة على الحيوانات والجن، فهو خاتم أسطوري على شكل حلقة سداسية يحيل إلى الجبروت.

وجاء هذا في الرواية على لسان صابرة وهي تتذكر خاتم خطبتها الذي أخذته أمها ولم تعده، لتذكر أنه سبب سوء حظها وموت ذكورها في رحمها، فلو كان معها لعاش أولادها.

إن استحضار الكاتبة للرمز الأسطوري وتوظيفه بشكل جزئي وبسيط، إنما للدلالة على الجانب الفكري لديها، بحيث أن الأسطورة، تعطي القارئ مبادئ ترسخ في دهنه كالشجاعة والوفاء والحب والتضحية.

أيضا فامتصاص هذه الرموز يدل على تفكير الكاتبة واشارتهاإلى التقاطع بين الحضارة اليونانية والمصرية قديما وحديثا، وهذا ما سيستنتجه القارئ باطلاعه على"كوتسيكا".

ومن خلال التدخلات والتعالقات الحاصلة بين رواية كوتسيكا والنصوص الدينية والثقافية والأدبية والأسطورية، استطاعت الكاتبة أن تقدم أفكارها. بحيث كشفت عن العادات والتقاليد والأمثال، والمعتقدات المصرية وهذا راجع لانتمائها الحضاري والثقافي والديني، وتوظيفها لهذا الكم الهائل من النصوص بمختلف أنواعها هو خير دليل على ذلك.

[1] الرواية، ص09.

الخاتمة

باعتبار أن مصطلح التناص من المصطلحات الواسعة، والغزيرة، فقد لقي قبولا من طرف النقاد باختلافهم من غرب وعرب، فكانت رواية غادة العبسي" كوتسيكا" من الروايات التي برز فيها هذا المصطلح، وقد حاولنا من خلال بحثنا إبراز أهم النصوص الغائبة التي تناصت معها الكاتبة، والتي توصلنا من خلالها إلى نتائج تمثلت في:

- أن تمظهرات التناص في كوتسيكا كانت ثرية ومتباينة وهذا اتضح من خلال اختلاف وتراوح النصوص الغائبة فيها من (ديني، إلى أدبي، تراثي وأسطوري).
- أيضا هناك انعكاس لثقافة الكاتبة الواسعة سواء الدينية أو التراثية وهذا ما وضحه أسلوبها ونصوصها الغائبة، مما جعل الرواية في حالة إبداع فائقة.
- أيضا توظيف النصوص الغائبة، تماشيا والسياق الروائي.
- وارتباط النصوص بعضها ببعض، بحيث لا يمكن لنص أن يوجد من العدم، ولا يمكن لكاتب أن يبدع دون اللجوء غلى نصوص سابقة له.
- كذلك حضور المستوين الإمتصاصي والإجتراري بكثرة في نصوص الرواية.

وما نختم به قولنا أن هذا البحث لم يكن سوى جزء صغير في فضاء هذه الظاهرة الواسعة والمتشعبة، بحيث لا يمكن الإحاطة بجميع نواحيه إلا من خلال الغوص أكثر فيه.

والباحث في التناص يجد نفسه في متاهات معرفية صعبة الفهم. ورحلة البحث حتى ولو طالت لكنها ستجد نهاية لها، وعلى الرغم من النقائص الملمة بها، بحيث أن الكمال ليس من سمات العبد ولا يمكن لعبد ضعيف أمام الخالق أن يتصف بها.

وما نرجوه ونأمله أن نكون قد وقفنا ولو بقليل في تقديم هذا البحث البسيط، الذي حاولنا من خلاله إثراء رصيدنا المعرفي.

ونسأل الله التوفيق لما فيه كل خير.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

1. قائمة المصادر:

1. غادة العبسي: كوتسيكا، مركز المحروسة للنشر والخدمات، والمعلومات، القاهرة، دط.

2. قائمة المراجع

- **المعاجم**

1. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 2000.

2. جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص)، تح: عامر أحمد حيدر، مج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005.

3. محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (نصص)، تح: محمد العرقوسي، مج 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 2005.

4. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصص)، تح: المنعم خليل ابراهيم سيد محمد محمود، مج 9، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2012.

5. اسماعيل بن حماد الجوهري: معجم الصحاح، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 2008.

- **الكتب**

1. ابراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

2. أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2000.

3. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د. ط، 2012.

4. أحمد تيمور باشا: الأمثال العامية (مشروحة ومرتبة حسب الحرف الأول من المثل)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ط، د. س.

5. أحمد رامي: ديوان لأحمد رامي(يقظة القلب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص125.

6. أحمد شوقي: الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط01، ج1، 2012.

7. أحمد ناهم: التناص في شعره الرواد، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط 1، 2004.

8. اسماعيل بن القاسم بن سويد بن تيان: ديوان أبو العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1987.
9. الامام أبي زكريا يحي بن شريف النووي الدمشقي: رياض الصالحين، تح: شعيب الأرنؤوط، إدارة احياء التراث الاسلامين قطر، د ط، دس.
10. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الابداع الثقافية، 2003.
11. جوليا كريستيفا: علم النص، تح: فريد الزاهي عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.
12. جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار تويقال، المغرب، ط 2، 1986.
13. حسن سليمان محمود: الرموز التشكيلية في الشعر الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 2009.
14. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع، ط 1، 2009.
15. رأفت العلام: معجم الأمثال العربية (فصحى وعامية)، مكتبة الشرق، مصر، د ط، 2018.
16. رفيقة سماحي: التناص في رواية خرفان المولى لياسمين خضراء، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2019.
17. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994.
18. زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، دار الوفاء، ط 1، د س.
19. سعيد سلام: التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
20. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
21. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001.
22. سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية والتاريخ للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2012.
23. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002.
24. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، ط2، ج1.
25. عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص علامات في النقد، 1991.
26. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة وللنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2010.
27. عز الدين المناصرة: علم التناص والتلاص، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان ،ط 1، 2013.
28. علي الجارم: ديوان علي الجارم، (قصيدة الحب والحرب)، دار الشروق، القاهرة، ط1، ج1، 1986.

29. فتحي بوخالفة: التجربة الروائية، المغاربية دراسة في التفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، د. ط، 2010، ص320.

30. مجدي كامل: أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة-، دط، 2014.

31. محمد أبو شهبة: مدخل لدراسة القرآن الكريم، دار اللواء للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط3، 1987.

32. محمد بينيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014.

33. محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، الرياض، ط1، 2004.

34. ناتالي بيقي، غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات و النشر، دمشق، د ط، 2012.

35. نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، دار العودة، بيروت، مج02، 1997.

36. النبوي جبر سراج: كتاب السيدة نفيسة كريمة الدارين، المكتبة التوقيفية أمام الباب الأخضر، سيدنا الحسن، دط، دس.

37. نخبة من العلماء: التفسير المسير، مجمع الملك، فهد للطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ط2، 2009.

38. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، د س.

39. ينظر: أبو زكرياء محي الدين بن شرف النووي: الأربعون النووية، دار المنهاج للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

40. يوسف العايب: التناص في قصيدة علواء لإلباس أبو شيكة بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة، الوادي، 2013.

- **المذكرات والرسائل الجامعية**

1. ربى رباعي عبد القادر: التضمين في التراث النقدي و البلاغي، رسالة ماجستير.

- **المجلات:**

1. ابراهيم عبد الفتاح رمضان: التناص في الثقافة العربية المعاصرة، (دراسة تاصيلية، بيلوغرافيا المصطلح)، مجلة الحجاز العالمية، المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، العدد 5، كلية الآداب، 2013.

2. حياة سلطاني: مستويات التناص وإضافة في ديوان "يوميات قائد الأوكسترا" السمير درويش، مذكرة تخرج ماستر لسانيات الخطاب، جامعة جيجل، كلية الآداب واللغات، 2020، 2021

3. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتخاذ كتاب العرب، دمشق، دط، ع201، 1988.

4. ليلى العرباوي: الذاكرة الجماعية، الأصل والتفرعات، مجلة أما راباك الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنلوجيا، مج 5، ع 13.

5. محمد بينيس: النص الغائب في شعر شوقي، القراءة و الوعي، مجلة الفكر، ع 2، تونس، د ط.

6. هنية حوادي: التمثيل السردي الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع9، 2013

- **المواقع الالكترونية**

1جوان 2022 على الساعة 14:30 Madrassatii.com,

أبو الحسن الدجاجي، على الموقع https:// www. Arbehome. Com، اطلع علية 2022/06/1 على الساعة 14:00.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	–
شكر وعرفان	–
مقدمة	أ–ب
الفصل الأول: ضبط اصطلاحي لمفاهيم التناص	
أولا: في ماهية التناص	21–4
1– التناص لغة:	4
2– التناص اصطلاحا	5
3– نشأة التناص	6
4– التناص عند الغرب	7
أ–التناص عند ميخائيل باختين	7
ب–التناص عند جوليا كريستيفا	8
ج– التناص عند رولان بارت:	9
د. التناص عند جيرار جنيت	10
5– التناص في النقد العربي	20–11
5–1–التناص عند العرب القدامى	16–12
أ– عند ابن قتيبة	12
ب– عند القاهر الجرجاني	12
ج– عند ابن رشيق القيرواني	13
د– التناص بين التضمين والاقتباس	14
5–2– عند العرب المحدثين	21–17
أ– عند محمد بنيس	17
ب– عند محمد مفتاح	18
ج– عند سعيد يقطين	19
د– عبد المالك مرتاض	20
ثانيا: مستويات التناص وآلياته	26–21
1– مستويات التناص	21

أ- عند جوليا كريستيفا	21
النفي الكلي	21
النفي المتوازي	21
النفي الجزئي	22
ب- عند محمد بنيس	22
المستوى الاجتراري	22
المستوى الامتصاصي	23
المستوى الحواري	23
2- آليات التناص	23
أ- آلية التمطيط	24
ب- آلية الإيجاز	26
ثالثا: أنواع التناص وأشكاله	34-26
1. أنواع التناص:	26
أ- عند محمد مفتاح:	26
ب- عند سعيد سلام:	27
ج- عند جيرار جنيت	27
2- أشكال التناص	33-28
أ- التناص الديني	29
ب- التناص الأدبي	31
ج- التناص التراثي	31
د- التناص الأسطوري	32
هـ- التناص التاريخي	33
رابعا: مظاهر التناص وجمالياته	38-34
1- مظاهر التناص	34
أ- النص الغائب	34
ب-السياق	34
ج-المتلقي	35

د-شهادة المبدع	**35**
2-جماليات التناص	**36**
أ-الإحالة والإيجاز	**36**
ب-انتاج الدلالة الجديدة	**36**
ج-إحياء الذاكرة	**37**
الفصل الثاني: تمظهرات التناص في رواية كوتسيكا	
أولا: التناص الديني	**50-40**
1-القرآن الكريم	**40**
2-الحديث الشريف	**47**
ثانيا: التناص الأدبي	**57-50**
ثالثا: التناص التراثي	**71-57**
1-الأمثال الشعبية	**57**
2- المعتقدات الشعبية	**61**
3-العادات والتقاليد	**68**
رابعا: التناص الأسطوري	**74-71**
خاتمة	**76**
قائمة المراجع	**81-78**
فهرس المحتويات	**85-83**
ملخص	**-**

ملخص

تشتغل دراستنا الموسومة بـ: تمظهرات التناص في رواية "كوتسيكا" للروائية المصرية "غادة العبسي" على محاولة للكشف عن شكل التفاعل بين النصوص الغائبة السابقة والنص الحاضر في مدونة الدراسة، ما أظهر جم التأثير الذي خلقته الثقافة الدينية، والحضارية بمستوايتها المختلفة ،وهذا نتيجة ما تلمسناه في حضور النصوص الدينية ، مثل القرآن والحديث، وكذلك بعض التقاطعات المهمة مع التاريخ، والأساطير، من أمثال وحكايا الموروث الشعبي المصري، وهو ما جعل الرواية ذات الأسلوب الشيق والحكبة الممتعة والسرد السلس يمثل بحق الانصهار مع البنية الثقافية والحضارية التي تشكل فيها هذا النص.

الكلمات المفتاحية: التناص، المتعاليات، التفاعل، كوتسيكا، تمظهرات

Abstract

Our study is entitled by: the revelations of intertextuality in Kotsika novels for the Egyptian novelist “Ghada al-ABSI”. It aims to detect the format of the old and the present text of the study, which showed the impact created by religious culture, civilized with its different intention. This is the result of what we have touched in the presence of religious texts, such as the Koran and modern intersections including some important intersections with history and legends, such as the Egyptian popular heritage. He had made the novel in an interesting style with an interesting and smooth expression characterizing the right of merger with the cultural and cultural structure of this text.

Keywords: Intertextuality, Delegates, Interaction, Kotaska, Revelations