وزارة التعليم العـــالي والبحـــث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

مذكرة بعنوان:

التناص بنياته ودلالاته في رواية النهاية لحميدة شنوفي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في **الأدب العربي**

تخصص: **أدب جزائري**

إعداد الطالبتين :

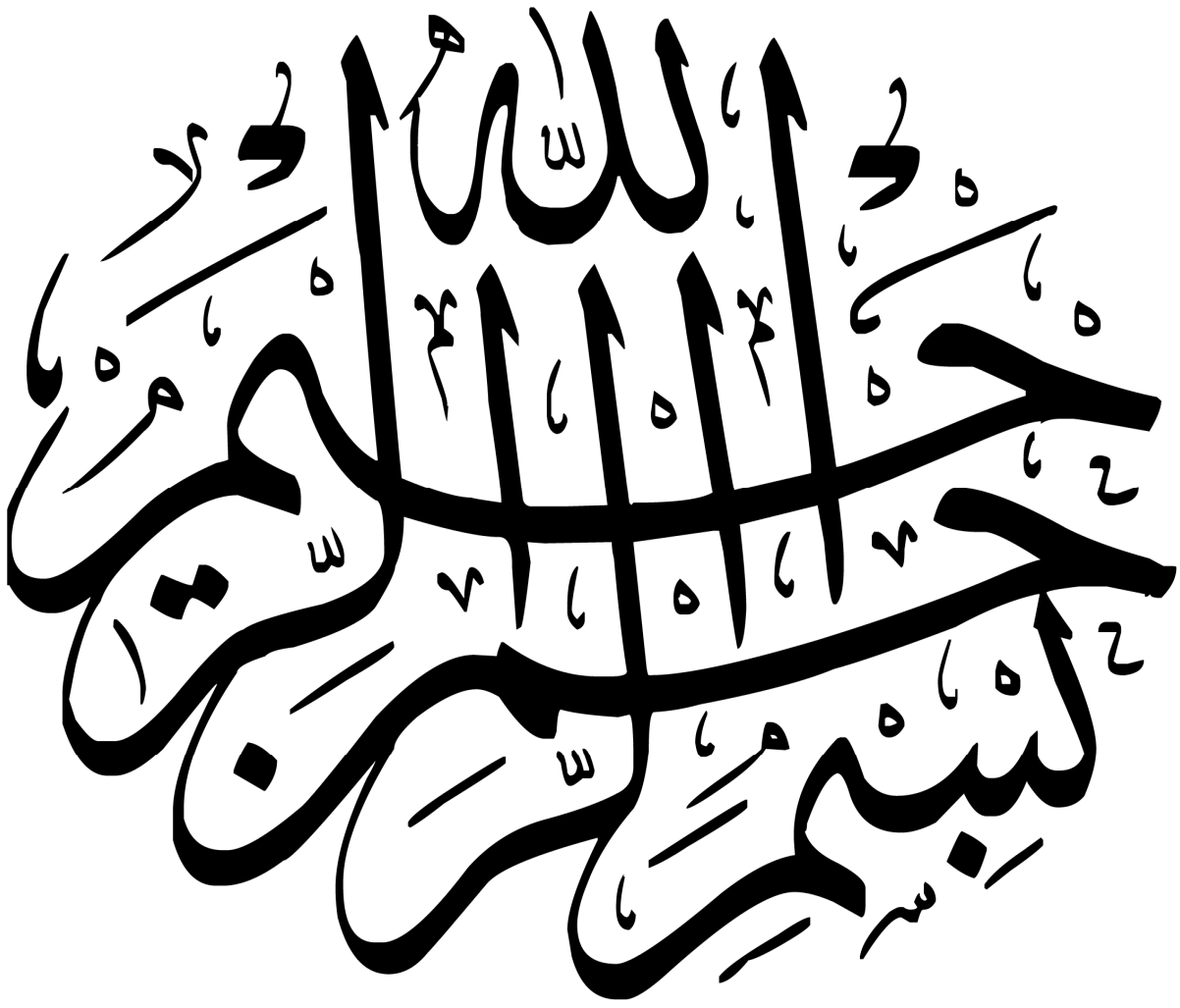
- **وفاء طوبال**
- **هدى سايري**

إشراف الاستاذ:

د.فيصل الأحمر

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الصفة
عدلان رويدي	أستاذ محاضر - أ	رئيسا
فيصل الأحمر	أستاذ التعليم العالي	مشرفا
رشيد جقريف	أستاذ مساعد - أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021 / 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

رب يسر ولا تعسر رب تمم بالخير

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنعمنا بنعمة العلم و جعلنا من الذين نهتدي بهداه

من باب ردّ الفضل لأهله لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر و الامتنان إلى الأستاذ المشرف فيصل الأحمر الذي لم يبخل علينا

بالإرشاد و التوجيه، والذي أغدق علينا بجميل صبره و صدق نصحه ، إلى كل أساتذة اللغة و الأدب العربي .

إلى كل الأصدقاء ومن ساعدونا في إعداد هذه المذكرة.

إهداء

اهدي هذا العمل المتواضع

إلى :

- الوالدين الكريمين حفظهما الله.
- وإلى كل أفراد أسرتي.
- وإلى جدي وجدتي .
- إلى كل الأصدقاء، ومن كانوا برفقتي أثناء دراستي في الجامعة.
- إلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية.

وفاء طوبال

إهداء

إلى من تعّهداني بالتربية في الصغر وكانا لي نبراسا

يضيء فكري بالنصح والتوجيه في الكبر

أمي وأبي ..... "حفظهما الله"

إلى من شملوني بالعطف وأمدوني بالعون ، وحفّزوني للتقدّم إخوتي

رعاهم الله

إلى كل من علمني حرفا ، وأخد بيدي في سبيل تحصيل العلم والمعرفة

إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي ، ونتاج بحثي المتواضع

إلى جميع أصدقائي

هـــــدى سايـــــري

مقدمة

حفلت السّاحة النقدية والأدبية بجملة من المفاهيم الوافدة عليها من الثقافة الغربية، والتَّناص من بين المصطلحات التي فرضت وجودها في الساحة الأدبية، الذي لاقى اهتماماً واسعاً و ملحوظاً مّن النقاد الغربيين؛ فكان أول استخدام للمصطلح في منتصف الستينات مّن القرن العشرين على يد "جوليا كريستيفا" معتمدة على ما جاء به "ميخائيل باختين"، لتتسع دائرة الدراسات والمهتمين به وصولا إلى النقاد العرب، وما قاموا به من دراسات حوله مختلفين في تصنيفهم له وتسمياتهم ؛ فأطلقوا عليه "تفاعل النصوص" و "التعالق النصي"، أما في العودة إلى جذوره التاريخية في تراثنا العربي يتضح أنه كان موجودًا بتسميات مختلفة؛ فعرف ب "السرقات الشعرية"و "التضمين" وكذا الاقتباس، ويقصد بالتَّناص عموماً تداخل نصوص غائبة مع نص حاضر متزامنة معه في فضاء واحد،وهو مجموعة إحالات تنصهر في النّص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية؛ بمعنى إعادة ترجمة لما سبق من النصوص بأسلوب معاصر و حديث، ليصبح النّص بذلك فسيفساء لنصوص مختلفة.

اعتمدت الرواية على مصطلح التَّناص كونها تتميز بفضائها الواسع الذي يسمح لها بالانفتاح على الأجناس الأدبية المختلفة، واستيعاب نصوص أخرى في نصها ؛ هذا ما يكّن بأهمية التَّناص البالغة في المتن الروائي واشتغاله على آلياته، وجعل الأدباء يعتمدون عليه في إثراء أعمالهم الروائية؛ والتي تستوعب كل ما يرتبط بحياة بالإنسان من دين و تاريخ، سياسة وتراث؛ هذا جعل من النَص حقلاً متداخلاً ومنسجماً دفع بالروائي العربي عامةً والجزائري خاصةً للاشتغال على آلية التَّناص.

ونظرا لتداول هذه الظاهرة ومن أجل البحث فيها ومحاولة التعرف عليها أكثر؛ وجَّب الوقوف عند أحد النُّصوص الروائية بالتّحليل والبحث والدراسة؛بغية الوصول إلى فنية الّنّص وجمالياته، هذا ما دفعنا إلى البحث في آليات التَّناص و بنياته في رواية "النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة" لروائية "حميدة شنوفي" فجاء موضوع بحثنا تحت عنوان **"التَّناص بنياته ودلالاته في رواية النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"** يتمحور موضوع بحثنا حول إشكالية فحواها: **لماذا تتفاعل النُّصوص في الرواية ؟ وهل توظيف التَّناص يأتي عن قصد من الراوي أو عفويا ؟ وما السمة التي يكسبها النَّص من هذا التوظيف ؟**

بناءا على هذه الإشكالية تترتب عدة تساؤلات يستند إليها البحث أهمها:

- **ما مفهوم التَّناص ؟ وهل يوجد تعريف جامع مانع له ؟**
- **مع من كانت البوادر الأولى لنشأة التَّناص ؟ وكيف كان تطور المصطلح ؟**
- **فيما يتمثل التَّناص التراثي الروائي ؟**
- **ما مدى استحضار "حميدة شنوفي" لنصوص الغائبة في روايتها ؟ وما مدى تفاعلها معها ؟**

أما فيما يخُص سبب اختيارنا لهذا الموضوع ؛هناك دوافع ذاتية تتمثل في إعجابنا بالأدب الجزائري دفعنا إلى البحث عن جماليات التَّناص في نصوصه الروائية و إبداعاته.

إبراز دور التَّناص واكتشافه والتعمق في مفهومه و الإدلاء بدلونا في بحثِّنا هذا حول علاقة التَّناص بالفنون الأدبية بالأخص الفن الروائي، فالرواية هي الوعاء الذي يحوي الاقتباسات ويغوص في ثنايا الأدب .

أما الدوافع الموضوعية فإنَّ ميلنا إلى روايات الراحل "عبد الحميد بن هدوقة " وكون رواية النهاية التي اعتمدنا عليها في بحثنا هي تكملة لروايته "ريح الجنوب"، هذا ما أثار الفضول في أنفسنا لمعرفتها وتطبيق الظاهرة عليها كون التَّناص أصبح المفتاح لقراءة النص وفهمه وتحليله.

أما فيما يتعلق بالمنهج الذي اتبعناه في دراستنا فتتمثل في "المنهج السيميائي" كونه الأقرب لهذه الدراسة من نواحي مختلفة، تتخلله آليات تحليلية في الجانب التطبيقي للبحث.

واعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

مؤلفات عربية حديثة من بينها :

- عزالدِّين المناصرة : علم التَّناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي).
- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التَّناص .
- عبد المالك مرتاض: نظرية النَّص الأدبي .
- أحمد الزعبي: التَّناص نظريا و تطبيقيا

كما اعتمدنا على بعض المراجع الأجنبية المترجمة للعربية من بينها :

- نتالي بيقي غروس :مدخل إلى التَّناص ترجمة عبد الحميد بورايو .

و اعتمدنا على رواية "النهاية" "لحميدة شنوفي "كمصدر مهم في دراستنا .

من هنا انطلق البحث من خلال السير وفق خطة منهجية اقتضتها طبيعة الموضوع اشتملت على مقدمة وفصلين، فصل نظري و فصل تطبيقي ثم خاتمة البحث وملحق.

الفصل الأول النظري والذي حمل عنوان مفاهيم أولية حول مصطلح التَّناص ونشأته لتندرج ضمنه عدة عناوين بداية بماهية التَّناص، ثم التَّناص في الدرس اللساني الغربي وعند نقاده، بعدها تطرقنا إليه في الدرس اللساني العربي، مفصلين فيه عند النقاد المحدثين والنقاد القدامى مبرزين مظاهره وأنواعه عند كل ناقد، لنختم الفصل بعنوان التَّناص التراثي في الرواية؛ أما الفصل الثاني التطبيقي كان بعنوان تجليات التَّناص في رواية "النهاية في رواية ريح

الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"؛ حاولنا فيه الكشف عن أهم التَّناصات الموجودة في الرواية والتي اعتمدتها "شنوفي"و المتمثلة في التَّناص الأدبي والديني، السياسي والتاريخي والتَّناص الشعبي التراثي.

أنهينا بحثنا بخاتمة استعرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من البحث، ثم ملحق تطرقنا فيه إلى ملخص للروائية مع السيرة الذاتية لروائية "حميدة شنوفي"؛ بعدها قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة، وأخيراً ملخص البحث، بعد اعتمادنا على خطة البحث السابق ذكرها واجهتنا واعترضت سبيل بحثنا عدة صعوبات أهمها:

- عدم الإثبات في المصطلحات.
-عدم التوحيد في المصطلحات، وتضارب المفاهيم لدى النقاد وتشعب الموضوع .
- صعوبة التطبيق و التحليل الروائي.

رغم تلك الصعوبات أكملنا هذا العمل بعون اللّه وتيسيره لنا، فإن وفقنا فما توفيقنا إلا بالله وإن أخطأنا فمن أنفسنا وكل شيء إذا ما تم نقصان وكل بحث يبقى في حاجة ماسة إلى بحث آخر ينير معالمه.

وفي الأخير أتقدم بالشُّكر الجزيل للأستاذ المشرف فيصل الأحمر وإلى كل من لم يبخل علينا بالنصائح والإرشادات طيلة إنجاز هذا البحث، مع كل الإحترام والتقدير والثناء لهم .

الفصل الأول

مفاهيم أولية حول مصطلح التَّناص ونشأته

أولا:مفهوم التَّناص:

شكّل مصطلح التَّناص حراكا واسعا بين الباحثين في النقد العربي والغربي، أثار بينهم جدلا نقديا مراده اختلاف النقاد والباحثين في مفهومه وإيجاد صيغة لفظية أو ترجمة موحدة له.

1-لغة:

قبل الحديث عن دلالة التَّناص في بعده الإصطلاحي يجدر بنا الكشف عن مفهومه اللغوي؛ وهذا من أجل تحديد جدر الكلمة وأصلها.

تعددت تعاريف التَّناص في المعاجم العربية منها: جاء في كتاب العين "نصصَّ: نَصَصْتُ" الحديث إلى فلان نصاً أي رفعته، قال:

ونصَّ الحديثَ إلى أَهْلهَ فإِنَّ الوثيقةَ في نصِّه

والمنصَّةُ: التي تقعد عليه العروس. ونَصَصْتُ ناقتي: يعني رَفْعُتَها في السّيرِ. ونصُّ كلَّ شيء: منتهاه، [...] وأَنْصْتُ: استمعت له، ومنه قوله سبحانه وتعالى: ﴿أَنصِتوُا﴾ [الأعراف:204][1].

أما في لسان العرب: «نصص: النصُّ قعرُ لك الشيء. نصَّ الحديث ينصُّه نصًا: رفعه وكل ما أظهر، فقد نُصَّ- وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي ارفع له وأسند.

يقال: نَصَّ الحديث إلي فلان أي رفَعه- ونصَّت الظبية جيدها: رفعته والمنصَّةُ: ما تظهر عليه العروس لترى ونصَّ المتاع نصا: جعل بعضه على بعض »[2] .

وورد في «محيط المحيط »: « نصَّ » كما يلي: نص [ن،ص،ص] نصَّ ،ينصُّ، نصَّ، نصيص.

نص -ج: نصوص.- [ن ص ص]. (مص،نص): الكلام المنصوص.

« نص نثري » قطعة نثرية.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (ك-ي)، دار الكتب العلمية، ج 4، ط1، لبنان، 2003م ، ص228.

[2]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ج14، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ط1، 2000م، مادة نصص، ص 271.

«نص شعري » « النص الأدبي » « النصوص الأدبية » « نص حكم »: القرار الصادر من وحيثياته "هذا ما جاء في نص الرسالة": أي محتواها ومضمونها. [...][1] .

ونجد الزبيدي قد أدرجه في معجمه «تاج العروس» حيث ظهرت كلمة التَّناص بمعنى الحركة فيقال: نص الشيء ينصه، ونصّ المتاع نصا جعل بعضه فوق بعض فقد ظهر النص بمعنى التوقيف والنص هو التعيين على شيء ما ويقال نصيص القوم وحصيصهم عددهم »[2].

من خلال هذه الدلالات اللغوية نستنتج أن المعاجم العربية اعتمدت كلمة "نص" من مادة "نصص" بدل كلمة "تناص"، لأن كلمة "نص"، مشتقة من مصطلح التَّناص على غرار التسميات الأخرى المرتبطة به، حيث اجمع اللغويين على أن النص يدور حول محاور هي الرفع، و الإظهار وضم الشيء.

2- اصطلاحا:

التَّناص من المفاهيم التي شغلت مساحة كبيرة في النقد الأدبي حيث يندرج ضمن المصطلحات المستعصية والصعبة التحديد؛ وهذا راجع لتشعب المصطلح وتعدد تعاريفها وتنوعها وتفاوتها واختلافها فهو آلية ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في أي خطاب أدبي.

إن مصطلح التَّناص هو:« ترجمة للمصطلح الفرنسي » " inter text" وبذلك تأتي كلمة inter" في الفرنسية التداخل، بينما تشير كلمة texte إلى النص في الثقافة الغربية التي هي من أصل لاتيني. texstus" وتعني النسيج أو حبك، وبذلك يصبح معناه التبادل النصي الذي ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح التَّناص »[3].

ومنه يعتبر التَّناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد الماركسي، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة لاسيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي وصار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن الإدغان، كل يحاول امتلاكه وضمها إلى مجال تخصصه واشتغل به

[1] - بطرس البستاني: محيط المحيط (باب النون)، ج9، دار ا لكتب العلمية، لبنان، ط1، ،2009م ،ص-ص134-135.

[2]- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج18، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص-ص 93-94.

[3]- إبراهيم مصطفى الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعمرين اربد، عالم الكتب الحديث، (د،ب)، ط1، 1432هـ - 2011م، ص125.

البويطيقي، والسيميوطيقي، والأسلوبي والتداولي، والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات »[1].

نشير هنا أن مصطلح التَّناص لقى اهتماما كبيرا، حيث نجد النقد الماركسي حاول تطوير آلياته لتصبح اكثر نضجا وتطورا في مختلف المجالات، فنجده في مجال الأسلوبية و السيميائية وفي مجالي التداولية والتفكيكية.

كما يمكن القول: « ظهر ردا على مبدأ المحايثة الذي جاء في المفاهيم البنيوية، هذه الأخيرة التي أكدت على انغلاق النص على نفسه بحجة اكتفاءه بذاته وأنه قائم بذاته »[2].

إذن مبدأ المحايثة يقوم على أساس، و هو مضمون النص هذا الأخير يقوم على ذاته بعيدا عن التأثيرات الخارجية، و التَّناص يقوم على التفاعلات القائمة بين نص و أخر وبالتالي انعكاس فعلي بين مبدأ المحايثة والتَّناص.

كذلك التَّناص « ظاهرة لغوية معقدة على الضبط التقنين إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح »[3].

أي أن التَّناص من الظواهر التي يصعب ضبطها والمتلقي لا بد له أن يكون ذا سرعة بديهة وثقافة عالية حتى يستطيع الرجوع إلى النص الأصلي بسهولة.

كذلك تعددت تعاريفه بتعدد المفاهيم والمناهج منها :« التَّناص هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والمتناص هو مجموع النصوص التي يتماشى معها عمل ما، قد لا يدركها صراحة (إذا كان الأمر يتعلق بالإيحاء)، أو تكون مندمجة فيه (مثل الاستشهاد) »[4].

فالتَّناص هو كتابة نص وفق نص آخر، ويرتبط به مصطلح "المتناص" والذي نقصد به مجموعة من النصوص التي يتلقى معها النص الجديد ويأخد عنها الفكرة والموضوع بطريقة إيحائية أو مباشرة.

---

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، ثق محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، 2007م، ص17.

[2]- أحمد ناظم: التناص في شعر الرواد- دراسة-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004م، ص24.

[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005م، ص131.

[4]- ناتالي بييقي_ غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، (د،ط)، 2012م، ص11.

ورد في معجم المصطلحات اللغوية "لخليل احمد خليل" بأنه «مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص »[1]، يعني مزج بين نص وآخر، أو نصوص أخرى، مما ينتج نص إبداعي جديد يختلف عن النصوص السابقة.

يقول "عبد الجليل مرتاض" في كتابه" التَّناص":« التَّناص عملية إبداعية لسانية مشروعة (...) وهي ظاهرة لسانية لا مناص منها بغية إنشاؤه تقديم جرعة من الأكسجين للنص المراد »[2].

فالتَّناص حسب رأيه هو ضرورة حتمية لابد منها؛ ذلك من أجل خلق نصوص جديدة انطلاقا من مكتسبات سابقة، كمحاولة لأحياء النصوص القديمة من جهة، والإبداع الذاتي من جهة أخرى.

والتَّناص من منظور نقدي يعني تداخل النصوص وتعالقها بعضها ببعض، حيث يرى "محمد مفتاح" أن التَّناص « هو تعالق نصوص مع نص حدت بكيفيات مختلفة»[3]. بمعنى التَّناص هو أن يضمن الأديب نصوص غيره، بالأسلوب الذي يختلف عن الطريقة التي وردت بها تلك النصوص التي أخد منها.

« والتَّناص من وجهه الآخر شبكة معقدة من نصوص كثيرة ومتنوعة في الوقت نفسه، يتقاطع فيها العلمي بالأدب، والحديث بالقديم، والتاريخي بالأسطوري، والذاتي بالموضوعي »[4]. يجدر بنا القول هنا أن التَّناص عبارة عن تفاعل وتشابك مجموعة نصوص ببعضها البعض بطرقة لا شعورية، فالنص لا ينطلق من العدم في بنائه بل يتكئ على نصوص سابقة له، ولا يشترط أن تكون من جنس واحد بالضرورة، يمكن أن تكون علمية أو تاريخية أو حديثة، فالتَّناص يعتمد على تداخل الأجناس الأدبية.

كما يرى "عبد المالك مرتاض" « أن التَّناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضمينا يغير تنصيص حول مقولة بارت »[5]، فالنص عنده عبارة عن نصوص سابقة متضمنة بكيفية ما داخل النص اللاحق.

---

[1]- خليل احمد خليل: معجم المصطلحات اللغوية ، دار الفكر اللبناني، لبنان، (د-ط)، 1915م، ص11.

[2]- عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د، ط)، 2011م، ص06.

[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص)، ص121.

[4]- عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990م، ص26.

[5]- أحمد ناظم: التناص في شعر الرواد، ص40.

«كما يعتبر التَّناص وقفات متحركة، لا وقفات ثابتة،لأن النصوص الخلفية التي تغزو نصوصا أمامية ذات دفع قوي، فهي لا تريد أن تعيد كتابة نفسها مرارا، حتى كأنه لا ينتج نهائيا إلا ليولد في نتاج نص جديد »[1] يتبين لنا من هذا القول أن التَّناص في صيرورة دائمة متحركة وإن النص الأساسي يأخذ من النص الخلفي لكي يولد نصا جديدا ومختلفا.

انطلاقا من التعريفات الاصطلاحية السابقة التي قدمت لمصطلح التَّناص، والتي كانت متعددة وذلك لارتباطها بتعدد المرجعيات والرؤى التي قدمها كل باحث ساهم في بلورة هذه النظرية (التَّناص)، نلاحظ تقاطعها واتفاقها على مفهوم عام للتناص يتمثل في ما يلي:

_ هو حضور نص في نص أخر عبر آليات وطرق مختلفة، أو هو تداخل النصوص السابقة في علاقة تفاعلية مع النص اللاحق متخذة بذلك عدة أشكال سواء كانت اقتباسا، تضمينا، تلميحا أو تحويلا.

التَّناص شامل لمختلف أنواع النصوص سواء التأويلية أو الإبداعية يأتي في الأول بهدف استدلالي أو تفسيري غالبا، أما في الثاني فهو يحمل أبعاد جمالية وإبداعية.

ثانيا: التَّناص عند النقاد الغرب والعرب:

1- التَّناص عند النقاد الغرب:

يعتبر مصطلح التَّناص من أهم المصطلحات التي لقيت اهتماما كبيرا في الوسط الغربي، حيث امتاز بالاتساع والشمولية، كونه مصطلح شديد الحداثة. نجد اختلاف تصورات الدارسين لهذا المصطلح النقدي، فمنهم من أدرجه ضمن الشعرية التكوينية، والبعض الآخر أدرجه في جمالية التلقي واعتبروه آخرون من مكونات لسانيات الخطاب.

فمصطلح التَّناص جاء مع الشكلانيين الروس "ميخائيل باختين" قام بتفعيل مصطلح "الحوارية"، ثم تستلمها الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا"، الذي تطور مفهومه مع "رولان بارت" و"جيرار جينيت"، من هنا نتطرق للتوضيح أكثر:

[1]- عبد الجليل مرتاض: التناص، ص06.

1-1 التَّناص عند ميخائيل باختين:

يعد من الأوائل اللذين قدموا تحديدا جامعا للتناص، لكن بمسمى آخر وهو "الحوارية"، حيث اعتمدوا على مفاهيم "الحوارية" أو "التعددية" وغيرهما من التصورات للدلالة على تداخل النصوص ليدلل على وجود ترابط بين نص وآخر، ويكونان معا نصّا جديدا، يحمل دلالات ومعاني جديدة.

إن مفهوم الحوارية عند "ميخائيل باختين" «مرتبط بالطبيعة التواصلية للفظ الذي ألا يكون قاموسيا ولا يكون حياديا، لأنه يحمل في ثناياه إيديولوجيات متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكل مسكون بصوت آخر »[1].

ومعنى هذا أن اللفظ يحمل في طياته دلالات ،ومعاني ثقافية ،وإيديولوجية ،بين المرسل والمتلقي، وهذا يحصل أثناء العملية التواصلية، وبالتالي لا وجود لصوت بدون لفظ ولا ودود للفظ بدون معنى، ومن هنا نستنتج وجود تفاعل بين المتكلم والمستمع.

فالتَّناص عند "ميخائيل" ينسب إلى الدرس اللساني لأن « الظاهرة المجتمعية للتفاعل اللفظي هي التي تكون الجوهر الحقيقي للسان، ليس النظام المجرد للصيغ اللسانية، ولا التحدث المعزول، ولا الفعل النفسي العضوي لإنتاجه »[2].

فالنظام اللغوي عند "ميخائيل باختين" لا يكون معزولا عن غيره من الأنظمة اللغوية الأخرى، لأن الجوهر الحقيقي للسان هو في تفاعله وحواريته، فنجد اللفظ يدخل في خطاب الأخر ويتناص معه بطريقة قصدية، إذن فأساس اللغة والحوار عند "باختين" هو التفاعل اللفظي.

فمصطلح "الحوارية" ارتبط في البداية بالكلمة في الدرس اللساني، وبالتالي فإنه ارتبط كذلك بالخطاب، حيث أعلن "ميخائيل" أن كل خطاب يتصف ويتسم بصورة الحوارية يقول: « التوجه الحواري ظاهرة مشخصة بكل وضوح وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب فني يفاجئ الخطاب خطابا آخر بكل الطرق (...) ولا يستطيع سوى الدخول معه ف تفاعل حاد وحّي »[3]. وبالتالي فالبنية الخطابية تشتغل في بينياتها على بنيات خطابية سابقة

[1]- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص25.

[2]- بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة النماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص80.

[3]- تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1996م، ص125.

عليها، ومنه تدخل معها في علاقات تفاعل وتداخل، وبالتالي يتولد لدى المبدع في الأخير بنيته الخطابية الخاصة به.

وقد اهتم "باختين" بالتَّناص في النثر في حين رأى: « أن الشعر لا يتوافر على خاصية التَّناص، وبطبيعة الحال قد اثبت الزمن اللاحق أن قراءة التَّناص في الشعر ممكنة جدا، وربما كان مقصد "باختين" أن التَّناص في الشعر أكثر تعقيدا وغموضا وعمقا من التَّناص في الرواية، كما قال موجود بوضوح وقوة وممكن ملاحظته بسرعة وسهولة عكس الشعر »[1].

ومن هنا نرى أن "باختين "بصعب المهمة لدى قارئ النص من أجل اكتشاف النصوص المتناصة مع النص الأصلي أو النموذج ، وذلك يتطلب معرفة وخبرة بالنصوص السابقة؛ أي أنه لابد من توفر خلفية سابقة للكاتب من اجل كتابته نص جديد، ويبين بأن التَّناص في الشعر أكثر غموضا من التَّناص في الرواية، كما يبين أن سرعة وضوحه في الرواية عكس الشعر.

لقد قدم " باختين " دراسة حول الرواية حيث رأى « أن الرواية هي جنس تعبير تمتزج داخلها لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيرية متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح بعضها على بعض ».[2]

حيث اتجه هنا الناقد"باختين" بأن الرواية هي عبارة عن مجموعة من اللغات وأصوات مختلف يمكن التعبير بها عن طريق الحوار، أي يعتبرها فضاء لممارسة الحوار.

وتتجلى الحوارية في النص الروائي الى ثلاث مظاهر:

أ_ **التهجين:** « والذي يقصد به باختين مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتقاء وعيين مفصولين داخل ساحة الملفوظ ويلزم أن يكون التهجين قصديا »[3].

وفي ضوء ذلك هو إدماج لغتين اجتماعيتين ووعين لغويين منفصلين داخل ملفوظ واحد ويستلزم أن يكون التهجين عن قصد، كالتقاء اللغة التاريخية باللغة الأسطورية داخل الخطاب الروائي، ليصبح هذا الخطاب حامل

[1]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص142.
[2]- نجية سعدات: النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، ج54، 2004 م، ص213.
[3]- ميخائيل باختين الخطاب الروائي: تر: محمد برادف، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص18.

لوعي تاريخي ووعي أسطوري، والروائي عند توظيفه لهذين الوعيين يجب أن يكون وتوظيفهما مقصودا لديه وليس توظيف من أجل الاستحضار وفقط.

ب_ الحوار الخالص الصريح: ويقصد به "باختين" « الحوار المباشر الواضح الذي لا يحمل في طياته أمور خفية ومضمرة »[1].

ج_ تعدد الأصوات: ميخائيل هو أول من جعل من تعدد الأصوات الميزة الأساسية للرواية فهو« الذي اكتشف استخدام ثكنيك تعدد الأصوات في روايات "ديستوفيسكي" وعد ذلك الخاصية الأساسية لروايات ديستوفيسكي »[2].

د_ تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: « وهو دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة دون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد »[3].

ومنه فرغم العلاقة الموجودة بين اللغة الروائية واللغات الأخرى، إلا أن هذه العلاقة تبقى علاقة تداخل فقط.

وفي الأخير يمكننا القول بأن التَّناص ظهر في صورته الأولى مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" واليه الفضل في التمهيد لنشأة هذه النظرية، فهو الأب الروحي لها و مؤسسها، في حين لم يشمل التَّناص كمصطلح، ولكن ما ذكر يدل عليه كتداخل السياقات الحوارية (الحوارية والتعددية الصوتية)، وبهذا فتح الباب أمام الباحثين والتي كانت أفكاره منطلق دراستهم وعلى رأسهم جوليا كريستيفا.

1-2 التَّناص عند جوليا كريستيفا:

تعد جوليا كريستيفا من الأسماء البارزة التي أتت بمصطلح التَّناص، معبرة عنه بلفظة intertextualite وذلك في عام 1966 وبالضبط في باريس، والتي استطاعت أن تكشف عنه وتعطيه مدلولا واضحا. فهناك اتفاق عالمي على أنها هي رائدة هذا المفهوم، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين.

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص18.

[2]- شعبان عبد الحكيم: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص127.

[3]-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص18.

حيث التقطت "كريستيفا" مصطلح "الحوارية" وطورته واصطلحت عليه بالتَّناص لتكون بذلك أول من تطرقت لهذا المفهوم بصيغ مختلفة، استهلت جوليا كريستفا دراستها للتناص بالحديث عن النص، حيث نظرت إليه على انه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي بهدف الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية »[1] .

إن جوليا كريستيفا في تعريفها هذا حددت مجال وإنتاجية اشتغال النص هو اللغة، وربطت النص بالمتلقي الذي يعيد إنتاج نص جديد عن طريق التأويل.

وعرفت النص على أنه: « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى »[2].

أي أن التَّناص بؤرة نصية يتقاطع فيه عدد كبير من النصوص، أو هو التفاعل النصي في نص، فكل نص يستقطب مالا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل والنفي.

وحددت أيضا جوليا أن التَّناص أنه قانون جوهري « إذ هي نصوص يتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي ».[3]

ومن هذا نوضح بأن التَّناص عندها يتجلى بعدة طرق إما عن طريق امتصاص النص لنصوص أخرى، أو عن طرق الهدم وإعادة بناءه.

ونجد التَّناص عند جوليا كريستيفا يعد إحدى سمات النص الأدبي تقول: «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى »[4]. ومنه فالنص هنا يتأسس ويبنى من نصوص سابقة عليه؛ أي أن النص عبارة عن فسيفساء لمجموعة من النصوص مقتطفة من نصوص أخرى وهو ما جعل "كريستيفا" ترى أن النص الأدبي هو « خطاب يخترق وجه العلم والايدولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهوها ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتاب ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخودة في نقطة معينة لا

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص،تر: فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، منشورات توبقال للنشر، المحمدية،(المغرب)، ط1، 1991م، ص21.
[2]-المرجع نفسه ، ص21.
[3]- المرجع نفسه، ص79.
[4]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص والشعر العربي: دراسة: اتحاد الكتاب العرب، (د، ب)، (د،ط)، 2001، ص38.

تناهيها »[1]، وحتى يتضح المعنى، فإن "جوليا" حددت التَّناص على أنه فسيفساء من الاقتباسات، وترى أن النص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه.

« ومما لاشك فيه أن التَّناص ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي أو الخارجي بين النصوص، وإنما يتجه التَّناص إلى التمازج و التشابك والتلاحم بين النصوص التي تهيئ للقارئ فرصة محايثة النصوص قائمة على إثارة وعيه واستنفار معرفته وخبرته في سبر أغوار النص الوافد وما طرأ عليه من تحولات وتبدلات في تفسير دلالته عندما يدخل في شبكة النص الجديد، ويصبح جزءا لا يتجزأ منه»[2] .

بناءا على ذلك فالتَّناص بين النصوص لا يعتمد على المستوى الشكلي والخارجي بل يرتكز ويحدث بطريقة أكثر عمق، أي التمازج بين النصوص، وهذا يجعل القارئ لا يخرج من هذه النصوص، وبالتالي يمكنه من اكتشاف ما يحمله النص الجديد من إيحاءات ودلالات، ونجدها ميزت بين ثلاث أنماط للتداخل النصي:

أ_ النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا، مثل قول باسكال «وأن أكتب خواطري نفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي ». وهذا المقطع يصبح عند لوتريامون « حين أكتب خواطري فانها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي »[3]، نجد باسكال استخدم كلمة ينفلت وضعفي، في المقابل لوتريامون يستخدم كلمة لا ينفلت وقوتي، وبالتالي نلاحظ أنه نفى النص الأصلي؛ أي ما يجعل من النص الغائب مقلوبا أو عكسيا.

ب_ النفي المتوازي: « وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنا جديدا »[4]، وحتى تتضح الرؤيا: يعمد إلى توظيف النص الغائب كما هو، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص الأصلي الجديد معنى جديدا.

ج_ النفي الجزئي: عندما يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا، نجد مقطع "لباسكال" مثالا لذلك: « نحن نضيع حياتنا فقط ولو نتحدث عن ذلك» في المقابل يقول: لوتريامون « نحن نضيع حياتنا

[1]- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص139.
[2]- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلا المعري، ص10.
[3]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص78.
[4]- المرجع نفسه، ص79.

ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط»[1]، وفي ضوء هذا يقوم الشاعر بنفي جزئي للنص الغائب الموظف في النص الجديد.

من خلال ما سبق ذكره حول مصطلح التَّناص عند "جوليا كريستيفا" نخلص على أنها من الباحثين الذين اهتموا بتفسير هذا المصطلح والذي أصبح ظاهرة نقدية، وفتحت الطريق لغيرها من الباحثين لدراسته وتفسير ظاهرة نقدية، وفتحت الطريق لغيرها من الباحثين لدراسته وتفسير ظاهرة التَّناص، وتظافرت جهود الباحثين والنقاد مع كريستيفا في انتشاره، وهذا ما نتطرق إليه ونوضحه مع رولان بارت.

1-3 التَّناص عند رولان بارت:

يعد رولان بارت واحد من ابرز النقاد الغربيين الذين أعطوا بعدا جديدا وتفسيرا لمصطلح التَّناص من بعد "كريستيفا"، فقد وضع مصطلح النص في المقام الأول في مقالته المشهورة في الموسوعة العلمية رابطا بينه وبين الاقتباس، إذ كتب قائلا: « إن كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية »[2]، أي أن النموذج الجديد هو عبارة عن اقتباسات عديدة من نمادج سابقة التي يتم حياكتها في نص جديد، لذلك يقول "بارت" « بأن النص منسوج تماما من عديد الاقتباسات والمراجع والأصداء، وله لغات ثقافية سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب آخر في تجسيمية واسعة »[3]، أي أن التَّناص الذي يجد نفسه في كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص.« أي البحث عن ينابيع عمل ما أو ما أثر فيه، وهو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما، مجهولة عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل أنها اقتباسات بلا قوسين »[4]، أي أن كل نص يتناص مع نصوص أخرى، كنصوص الثقافة السالفة أو الحالية، كما يرى "بارت" أن النص يقيم نظاما لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه على صلة وطيدة معه؛ صلة تماس وتشابه في نفس الوقت.

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص79.

[2]- تفين ساسويل: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ب)، (د،ط)، 2007م، ص13.

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

[4]- نفس المرجع، ص142.

ويعتبر "بارت" « النص جيولوجيا من الكتابات، قراءات (ألتوسير) على هذا النحو تصبح فنا لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه، بتحديد علاقته مع نص حاضر لغياب ضروري في الأول »[1]، فالنص عنده هو عبارة عن مجموعة من الكتابات الموجودة داخل نص، او الحاضر فيه وحضورها هنا كان إلا للكشف عن بض الأمور التي يريد الكاتب إرسالها للقارئ.

فالتَّناص حسبه يصبح أمرا حتميا لا مناص منه في كل النصوص، « انه استحالة الحياة خارج النص الامتناهي، سواء كان هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيونن إن الكتابة تصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة »[2]، فالتَّناص هو اتحاد نصوص وتجاورها مع بعضها البعض في نسق، وبالتالي فالنص اللاحق يستدعي بالضرورة النص السابق .

تتجلى رؤية بارت للنص على انه لا ينتجه مؤلفه فقط بل القارئ يشاركه تأليفه بقراءته الواعية « التي ليس القارئ فيها أقل أهمية ممن يريد الكتابة »[3]، فالتَّناص عند رولان بارت تناصان، تناص يستحضره المؤلف أثناء عملية القراءة وتناص يستحضره القارئ أثناء القراءة ،لأن « الأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة في النص غير محددة وغير معروفة الأصول »[4]، فالمؤلف عند استحضاره لمجوعة من النصوص أثناء الكتابة من مخزونه الثقافي، فان القارئ أيضا يستحضر مجموعة من النصوص خلال قراءته للنص من مخزونه الثقافي،وبهذا يصبح « النص هنا تناصا وهكذا ... أو "جيولوجيا من الكتابات" حسب تعبير رولان بارت »[5].

إذن رولان بارت ينفي صفة الفردانية على النص، ويدعو إلى تداخله مع نصوص أخرى، وبذلك قام بفتح دائرة النص وتوسيعها حيث رجع لعدة سياقات ونصوص ثقافية كانت أو فنية، وأعطى عدة تصورات حول المؤلف والقارئ، ليفتح بذلك الطريق لمن جاء بعده.

---

[1]- محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة - عند عبد القادر الجرجاني- مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة - مصر، ط1، 1995، ص148.

[2]- رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سجار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص40.

[3]- رولان بارت: نظرية النص، منشور ضمن كتاب أفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص37.

[4]- أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1420هـ_ 2000م، ص13.

[5]- المرجع نفسه، ص13.

1-4 التَّناص عند جيرار جينيت:

من النظريات والأراء النقدية التي سعت إلى تقديم مفاهيم أكثر شمولية في العلاقات النصية، هي نظرية "جيرار جينيت" الذي يتجاوز البنى الصغرى من النقاد السابقة عليه والاستفادة من نظرية "كريستفا"، لبلورة نظريته الشعرية من خلال ظهور كتابة "طورس" و "الأطرس" 1982 "ومدخل لجامع النص 1979".

عرف التَّناص بقوله: « هو علاقة حضور مشترك بين نصيين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر »[1]، إذن فالتَّناص هو إعادة استحضار النصوص السابقة في نص جديد وقد طور جيرار نظرية التَّناص في بداية الثمانينات، بحيث عمل على تعداد مجموع البيانات النصية التي يدخل معها النص في علاقة، وأعطى لكل منهما اسما خاصا يبين فيه وجه وطبيعة العلاقة بين النص والبنيات الأخرى التي يستوعبها »[2]، وقد عرف جينيت هذه البنيات النصية أو كما يسمى بالمتعاليات النصية بقوله: «هي ما تجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى »[3]، وقد حدد خمسة أنواع من هذه المتعاليات النصية وهي:

ا_ **التَّناص:** وهو تداخل النصوص، أي حضور نص في نص أخر «و ينبغي أن يكون محصورا في حدود،حضور فعلي لنص ما في نص أخر»[4].

ب_ **المناص:** ويوجد في العناوين: (العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي والحواشي، والرسوم والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور ..إلخ).

ج_ **الميتناص:** ويتعلق بعلاقة التفسير و التعليق الذي يربط نصا بأخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

د_ **معمارية النص:** أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لان تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

---

[1]- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص34.

[2]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز، المغرب، ط1، 2008م، ص 82.

[3]- ليديا وعد الله: التناص المعرفي، ص34.

[4]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص22.

ذ_ التعلق النصي: هو النوع الذي خصه جنيت بالدراسة في كتابه "أطرس" ويقصد به كل علاقة تجمع نص (أ) بنص سابق (ب). ولقد وضع له الناقد جنيت مفهوما عاما اسماه بالأدب من الدرجة الثانية، ولعل التمييز بين الأنواع الخمسة هو: الذي مكن جنيت من تطوير نظرية التَّناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعهما وتداخلها، وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتناص وهو المتعاليات النصية لأنه يتيح أمامها إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النصي[1].

فالنص في نظر "جيرار جينيت" لا يعتمد على ذاته في نسيج فضاءه الذي يحويه، وإنما يستعين في ذلك بعدد من البنيات التي يستمدها من عوالم فنية أخرى، وهذا البناء معماريته.

وعموما نقول أن نظرية التَّناص المنطلقة من منشأها الغربي فتحت أفقا نقديا كبيرا للتعامل مع النصوص الإبداعية، حيث وسعت النظرة إلى النص وجعلته جزاء حيا تربط القديم بالحاضر، كما ولدت تضافر وتلاقح النصوص من بعضها البعض، وهذا يلغي الفرادة والتمييز، ومنه يؤسس لمفاهيم التشارك وتطوير الوعي الإنساني عامة.

2- التَّناص عند العرب:

حظي مفهوم التَّناص باهتمام واسع في أواخر السبعينات من القرن الماضي في العالم العربي، أي جاء استخدامه متأخُوا يقارب نصف قرن على ظهوره في النقد الغربي، حيث شغلت قضية تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض النقد القدامى والمحدثين اليوم، فمصطلح التَّناص يمتلك جذور معرفية ترتبط ارتباطاً وثيقا مع مجموعة من المصطلحات المعروفة في الدرس النقدي العربي القديم، ولتوضح ذلك سنتطرق للحديث عن التَّناص عند كل من النقاد العرب القدامى والمحدثين.

1- التَّناص عند النقاد القدامى:

ارتبطت ظاهرة التَّناص عند النقاد القدامى بالسرِقات الشعرية ومنهم من اعتبرها ظاهرة متعالية، لأنها [... باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص23.

بالصناعة، وأخرى فاضحة، لا تخفى في الجاهل المغفل...][1]، بناء على هذا القول يتبين لنا أنه مهما كان للشاعر من نبوغ شعري وموهبة فانه يحمل من نصوص غيره ولو القليل، ومنها ما هو واضح جلي، وهناك ما يتطلب براعة من النقَّاد سيتم كشفه ومعرفته ، ولفهم الكيفية التي تناول بها النقاد القدامى موضوع السِّرقات الشعرية سنختار عينة من هؤلاء النقاد وما أوردوه في هذا الموضوع:

1-1 ابن سلام الجمحي:

تناول الجمحي" قضية السرقات في العصر الجاهلي في كتابة طبقات "فحول الشعراء" فتنبه إلى « إن اختلاف الروايات بين الشعراء قد تؤدي إلى الاهتمام بالسرقات، فبعض الرواة يأخذون أبياتا من شاعر وينسبونها إلى شاعر آخر، أو أن يضم الشاعر بيتا من شعر غيره إلى شعره، كذلك أشار ضربين إلى من السرقة دون أن يوضعها وهي الإغارة والاشتراك، فقصد بهما السرقة بمدلولها العام »[2].

وقد أورد الجمحي العديد من الأخبار التي تؤكد أن شعراء الجاهلية أنفسهم كانوا يأخدون البيت ويستزيدونه في أشعارهم ثم يدَّعون أنه من جهدهم الخاص يقول: « وقد كانت الشعراء في القديم يأخد أحدهم البيت المشهور من شعر غيره، فيزيده في شعر نفسه... من ذلك أن بني سعد بن زياد مناة يشدون لرجل منهم يقال له "شقة" قوله:

أَرِيتَ لَكَ إِنْ رأَيتكَ مِني خِلةٌ فَابْدِ مِني شِيمةً لكَ اريبُ

ولستُ بمُسْتَبق اخًا لاَ تَلُمه عَلى شعثٍ أيْ الرَجال المَهذّبْ »[3].

فعلى الرغم من أن هذه الأبيات كانت تروي للنابغة واشتهر بها إلا أن الشعراء كانوا يغيرون عليها، ثم يدعون أنهم أوردوها على سبيل المثل لا بدافع السرقة.

إن دراسة "أبي سلام الجمحي" لمصطلح "السرقات" مجرد إطلالة سريعة خصّصَّ بها قسم في مصنفه وأضاف إلى ما ذكره الأصمعي من شيمات وأنواع وأسماء أخرى هي الفعل والاشتراك والإغارة، واعتبرها ضمن السرقات دون التفصيل فيها.

[1]- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص16.

[2]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، ج1، ص61.

[3]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص353.

1-2 القاضي الجرجاني:

لعل أول من اصطلح مصطلح السرقات وبلورة مفهومه في النقد العربي القديم هو علي بن عبد العزيز الجرجاني، وتناول هذه المسألة من جميع أقطارها، فبدت القضية أكثر وضوحا عنده في مصنفه الوساطة بين المتنبي وخصومه، إذ أفرد مساحة كبيرة عرض فيها رؤيته عن قضية السرقات باستفاضة، ولقد ذهب إلى انه من الواجب على كل مشتغل بهذا الموضوع أن « يفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمتبدل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له معتديا تابعا... فمتى نظرت رأيت تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والمستقيم في أنينه وتألمه، أمور متقررة في النفوس، متصورة في العقول، يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم، حكمت بأن السرقة عنها منتفية »[1]، يلمح هنا القاضي في وساطته لوجود معان مشتركة بين الناس أجمع، لا يختلف عليها صاحب دوق سليم، فيمكن أن يشترك مجموعة من الشعراء في المقاربة بالشمس والقمر إذ هما من أوجه الحسن والجمال، فيتعالق لدى الجميع ذات المعنى ولا يمكن الجزم إذ ذاك بالسرقة، كونها معاني مألوفة عند العامة، هذا ما يحيل إلى ظاهرة التضمين، فالجرجاني انصبت جل اهتماماته على مسألة نظرية المشترك التي ألح عليها كثيرا « وأسس أسسها تتأسيسا، إذ لاحظ الجرجاني أن هناك كثيرا من الأمور التي لا يتفرد فيها أحد دون احد، وهو ما يبتغي له وذلك كالتشبيهات التقليدية التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معينة كثيرة لا يكادون يغيرونها...»[2]، هذا ما جعله يرفض تسمية قضية التناضر أو التشابه بالسرقة كونه يأتي من أي نص، يقول: « متى اجهد احدنا نفسه وأعمل فكرة وأتعب خاطره في تحصيل معنى يضنه غريبا مبتدعا، ونظم بحسبه فردا مخترقا ثم تصفح عنه الدواويين ولم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالا يعض من حسنه أحضر على نفس ولا أرى لغير بث الحكم على شاعر بالسرقة »[3]، هنا نرى "الجرجاني" يرفض الحكم على شاعرنا بالسرقة، ويلتمس له العذر.

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاءه، مصر، ص183.

[2]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والتوزيع والنشر الجزائري، (د،ب)، ط2، 2010، ص233.

[3]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث "البرغوثي نمودجا"، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان ط1، 1430هـ، 2009م، ص14.

الجرجاني ينتقد السرقة التي يرى بعض النقاد أنها لا تتم باجتماع اللفظ والمعنى، وتأليف بعض الشعر لأبيات وقبل النطق بها حتى تصبح شائعة بين الناس وأنها لم يسبقه احد من الشعراء، حيث يسرق هذه الأبيات ليحمي نفسه من السرقة، من خلال إجراء بعض التغيرات عليها، ليزيل عنه الشكوك ومذمة الأخد اذ أباح الشاعر الأول بعدها بأبياته مثل قول امرئ القيس:

كَأنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوًّا لِ لمَدَّة وَلَمْ أُبَ طِنْ كَاعِ ًا ذَ اتَ خِلخَالٍ

وَلَمْ أَسأْ الرِّقَّة الرِّوايَةِ ولمْ أَقُل لِخِلِّي كُرِّي كَرَّةً بَ عْدَ اجْفَالٍ

فقد أخده " عبد ياغوث الحارثي":

«كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوادًا ولمْ اَقُل لخِ لِّي كُرَّ نَفْسِي عَنْ رِحلناَ

وَلَمْ أَسأْ الزِقَّة الرَّوِيَ ولمْ اَقُل للأَسْيار صِدْقٍ عَظُم أَضْواء ً ا نَاريا »[1]

نلاحظ أن هنا "الحارثي"أخد من صدر اليت "لامرئ القيس" كما يرى "الجرجاني" أن بعض السرقات الشعرية مزعومة حيث يقول: « فان كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة »[2]وهو بهذا يرفض الإقرار بالسرقة إلا في حال ثبوتها.

الجرجاني كان معتدلا في تعامله مع السرقات الشعرية حيث« أن الألفاظ مطروحة في المعاجم، وهي ملك مشاع بينهم جميعا »[3] بمعنى أمه يؤكد بان المعاني ملك لجميع الشعراء الأدباء وهي موجودة في المعاجم.

3-1 أبو هلال العسكري:

خصص "أبو هلال العسكري" فصلين كاملين للسرقات الشعرية وذلك في كتابه "الصناعتين"، تمحور حول الأخذ وقبح الأخذ، مما يؤكد تمثله لهذه المشكلة التي اختلفت فيها وجهات النظر وشغلت النقاد فقد استخدم أبو هلال في كتابه كذلك مصطلحات اعتبرها بديلة عن مصطلح السرقة، نجد الأخذ، الكُسوة، الإلمام، الإخفاء حسن الأخذ وقبح الأخذ،التقصير وغير ذلك.

[1]- عز الدين المناصرة: علم الناص المقارن (محور منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص199.

[2]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص201،200.

[3]- المرجع نفسه، ص203.

أبو هلال وقف موقفا وسطا ازَّاء هذه القضية فيصرح بضرورة أخد الشاعر من أفكار سابقة يقول: « ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسبوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم و يوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، فإذا فعلوا ذلك وهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدي ما سمع كما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استعماله من البالغين »[1].

فالشاعر في نظر العسكري لا يمكنه أن يجيز كليا عما خلف السابقون من أفكار وإزاء، فالمعاني يستدعيها بطريقة لا شعورية « فالناتج النصي يكون حصيلة لسلسلة من التحولات النصية التي تنصهر وتتمازج فيما بينها، والتي يضن المبدع انه صاحبها لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعورية، فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف »[2] بهذا المفهوم تصبح النصوص الشعرية شكلا من أشكال التعاون، فكل إبداع لابد أن نجد جيناته في النصوص المندثرة في نظر أبو هلال العسكري فان التشابه بين اللاحق والسابق في هذا الميدان، أم طبيعي وضروري في نظره، فالقائل لا يؤدي إلا ما سمع، والطفل لا ينطق إلا بعد استماعه من البالغين، فالنص عنده دائما يحمل طفرات من سبقوه.

مفهوم السرقة في رأي العسكري لا يكتفيه الغموض، فهي عنده ليست ذنبا في حق معاني الغير، وإنما هي سنة في بناء العمل الأدبي لذلك أبو هلال لا يتلفظ بلفظ السرقة ويستبدله بالأخذ، كما يؤكد على أنه لا يمكن لأي مبدع أن يستغني عن إبداعات السالفين فالمعاني عنده ملكية عامة، يشترك فيها العام والخاص، لكن التميز يرجع إلى الأسلوب وجودته يقول: « والمعاني مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوق والنبطي والزنجي وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورسفها وتأليفها ونظمها »[3].

فالمعاني متداولة عند الجميع، ويسح باستغلالها وتوظيفها، لكن السر يكمن في أسلوب استغلالها وبراعة ناظمها، وإعادة تمظهرها في قالب فني جديد، ووظف العسكري مصطلح "الإخفاء" الذي يستخدمه الحادق

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، مكتبة الحلبي وشركائه، د،ت، ص202.
[2]- مليكة فريحي: إشكالية التناص في النقد العربي، ع1، مجلة قراءات المركز الجامعي، معسكر، أبريل، 2008، ص250.
[3]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص202.

ليمظهر البيت المسروق في صورة مبتدعة وعده مقياسا لأخذ الحسن يقول: « والحادق يخفي ذبيبه إلى المعنى، يأخذ في سترة فيحكم له بالسبق إليه اكر من يمر به »[1]

إذن فقد أباح شرعية الأخذ وربطه بالإخفاء، وتكمن دلالته في الإبداع وتجويد الصورة، فعندما تخفي الصلة بين البيت ومنبعه كلما صعب تحديد مواطن الأخذ، ولا يمكن الوصول إليه إلا بعد طول نظر، ومنه كان ذلك دلالة على قدرة الشاعر وإبداعه وعلى النقيض تماما فإننا نجد ظهور الأخذ ووضوحه لدى الشاعر يصبح عيبا عليه ويكون دليلا على قصر إبداعه.

أبو هلال يرى _كما يقول عن نفسه_ أنه جمع شتات هذا الباب وأنهى القول فيه بخلاف سابقيه الذين كانوا يكتفون بالإشارات العابرة فيقول في خاتمة هذا الباب « وقد أتيت في هذا الباب على الكفاية، ولا اعلم أحدا ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ وقول التالي، وبين فضل الأول على الأخر، والآخر على الأول غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط بما أوردته على ما تركته، فاني لول استقصيته لخرج الكتاب عن المراد »[2]، إذن أبو هلال العسكري أكد أنه لم يتناول السرقة عرضيا كسابقيه بل اعتمد على توضيح وشرح مواضع الاتفاق والسرق.

1-4 ابن رشيق القيرواني:

ابن رشيق القيرواني من القمم الشامخة في النقد العربي، الذي تناول مشكلة السرقات باعتبارها باب واسع جدا كما يقول في كتابه "العمدة"، فلا يمكن لشاعر السلامة منه لاحتوائه على أشياء غامضة وأخرى فاضحة.

ومنهج ابن رشيق في دراساته "للسرقات" استوعب جميع الأفكار التي سبقته، فاتبع خطوات أي هلال العسكري في دراسته إذ بدأ مثله بتقسيم المعاني إلى صنفين « مخترع لم يسبق قائله إليه، ومولد يسترجعه الشاعر من معنى شاعر تقدمهن او يزيد فيه زيادة، ولا يقال له سرقة »[3]، على أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لا زالوا يخترعون _أي أنه يؤمن بأن المعاني لم تستنفذ_ كما يقرر بعض النقاد.

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص204.

[2]- المصدر نفسه، ص244.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط4، دار الجيل، بيروت، 1981م ص176.

يشير ابن رشيق إلى أن الحاتمي وضع ألقابا لأشكال السرقات هي الإصطراف، الاجتلاب، والإغارة وغيرها وينقل كذلك في الجزء الثاني من كتابه (العمدة) أراء القاضي الجرجاني قائلا عنه: « وهو أصح مذهبا، وأكثر تحقق من كثير ممن نظر في هذا الشأن »[1]، ويورد أيضا تعريف "عبد الكريم النهشلي" للسرقة « قالوا لّسرق في الشعر، وما نقل مناه دون لفظه، وأبعد في أخده »[2] يذكر إن السرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة.

ثم تُملي عليه روحه البلاغية هذه القاعدة العجيبة وهي أن « اتكال الشاعر على السرقة بلاذة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات »[3]، ويقصد هنا بأوسط الحالات عدم المبالغة في السرقة، وكأن على الشاعر ان يعتمد السرقة تعمدا، فلا يبالغ فيها.

بعدها ابن رشيق يمضي ليسرد سلسلة طويلة من مصطلحات الحاتمي كما ذكرنا من قبل، وتفسيرها لدلالة على أنواع السرقات ونختصرها على النحو التالي:

أ_ **الإصطراف:** وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه.

ب_ **الاجتلاب والإستلحاق:** هو إصطراف بيت من جهة المثل.

ج_ **الإنتحال:** أن يدعي الشاعر البيت جملة.

د_ **الإدعاء:** يقال لغير الشاعر إذا ادعى شعر لغيره.

ذ_ **الإغارة:** أن يصنع الشاعر بيتا، ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا، وأبعد صوتا فيروي له دون قائله.

ر_ **الغصب:** أن يأخذ الشاعر بيتا من شاعر آخر غصبا عنه كما فعل الفرزدق مع اليربوعي حيث قال الفرزدق: (والله لتدعنه، أو لندعن عرضك) فرد عليه: (خذه لا بارك الله لك فيك).

---

[1]- المرجع نفسه،ج2، ص215.

[2]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص207.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعرو آدابه ونقده، ج2، ص2016.

ز_ **المرافدة:** إذا أخد الشاعر بيتا من شاعر آخر كهبة يهبها له.

س_ **الإهتدام:** إذا كانت السرقة فيها دون البيت ويسمى النسخ أيضا.

ش_ **النظر والملاحظة:** حيت يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الأخذ،أوإذا تضاذا المعنيان ودل احدهما عن الأخر

ص_ **الإلمام:** نوع من النظر، تضاد المعنيين .

ض_ **الإختلاس:** تحويل المعنى من غرض لآخر.

ط_ **الموازنة:** أخد بنية الكلام فقط.

ظ_ **العكس:** جعل مكان كل لفظة ضدها.

ع_ **المواردة:** اذ لم يسمح الشاعر قول الأخر ،وكانا في عصر واحد .

غ_ **الالتقاط والتلفيق:** هو تأليف البيت من أبيات قدر كب بعضها .

ف_ **كشف المعنى** :توضيح المعنى المأخوذ وإبرازه .

هذه المصطلحات التي استخدمها ابن رشيق، والتي نجدها مجتمعة عنده لأول مرة ، إذ أن اغلب هذه المصطلحات قد مرت بنا في كتابات النقاد المتقدمين ، ووصف هذه المصطلحات بأنها « ألقاب محدثة،ليس لها محصول إذا حققت ... فكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها مكان بعض »[1]

ويذكر ابن رشيق بعد ذلك مواضيع الأخذ الحسن وهي[2]:

ا_اختصار المعنى إذا كان طويلا.

ب_بسطه إذا كان كزا.

ج_ تبيينه إذا كان غامضا.

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص215.

[2]- المرجع نفسه، ص223.

د_صرفه عن وجهه إلى وجه آخر.

أما قبح الأخذ عنده فهو « أن يعمل الشاعر معنى رديئا ولفظا مستهجنا، بعده فيتتبعه فيه على رداءته»[1]

والسرقة أو الأخذ القبيح لسبب إلى يقررها ابن رشيق في هذا الكلام، بل كلما قررها النقاد من قبل وتنحصر في مسخ المعاني أو الألفاظ أو الأساليب التي يتناولها الشاعر ممن قبله .

وخلاصة القول حول السرقات الشعري وتناول النقاد القدامى لها؛ فقد جاءت رؤيتهم مثقفة في مجملها مع وجود بعض التباين والاختلاف في الحيثيات والعناصر، فقبضه السرقات تتغلب كل النقاد العرب قديما وحديثا إلى غاية ظهور بعض النظريات والمنهج الحديثة التي نعتبرها امتدادا للقضية نفسها لكن باستخدام مسميات أخري مثل "التَّناص".

2- التَّناص عند النقاد المحدثيين:

التَّناص نظرية جديدة غزت الدراسات الأدبية والنقدية، فتحت له أفاق واسعة تثري العملية النقدية، وتزيدها عمق وتحليل ورصانة فكر، والمتتبع لهذا المصطلح في الدرس اللساني العربي المعاصر، يجد انه لم يعرف إلا مؤخرا، وهو ظاهرة انتقلت إلينا من الأوساط الأكاديمية الغربية، لذا اعتنى به نقاد العرب المعاصرون وتمثلوه رؤية وتطبيقا وهذا بعد اختلافهم في ترجمة المصطلح، حيث جاء تبعا للإنتماءات الفكرية فيما يفوق العشرين مصطلحا (النص الغائب، التداخل النصي، التَّناص، تفاعلية النصوص، التعالق النصي، التَّناصص الانتحال، الاستحواذ والتَّناصية، الترابط النصي، كما استخدمت مصطلحات أخرى منها: الحوارية، هجرة النصوص، الإنتاجية، النص الأخر، التعالق النصي، الترسيب النصي، الشفرات الضائعة)[2].

ونجد من بين الباحثين العرب الذين درسوا ظاهرة "التَّناص" وهم كثيرون منهم محمد مفتاح، محمد ينيس، عبد المالك مرتاض و سعيد يقطين وغيرهم.

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص224.

[2]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي)، ص177.

1-2 محمد ينيس:

محمد ينيس من النقاد العرب الأوائل الذين درسوا مفهوم التَّناص وأدخلوه إلى الساحة النقدية العربية، مستفيدين في ذلك من الآراء والنظريات الغربية.

جعل من التَّناص محورا أساسيا، واستبدل مصطلحات التَّناص بمصطلحات أخرى جديدة في كتابيه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية" و"حداثة السؤال" إذا أطلق على "التَّناص" مصطلح « التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، اي مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النص الحاضر»[1].

بدأ محمد ينيس بالاستشهاد بقول لتودروف: « من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نص من النصوص هو حضور أو غياب الإحالة على نص سابق »[2]، كما استشهد بمقولة كريستيفا الشهيرة « كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، ولذلك كان النص من ناحية أخرى إعادة كتابة وقراءة للنصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار »[3].

ومن هنا يتضح لنا استناد "محمد ينيس" في تصوره الى "كريستيفا" و"تودروف" فاعتمد مفهوم التَّناص كأداة نقدية لقراءة المتن المدروس وفضل استعمال مصطلح « "هجرة النص" للتعبير عن النظرية التَّناصية واعتبره شرطا رئيسيا لإعادة إنتاج المصطلح من جديد، فيضل النص مهاجر وممتد في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، هذه الفاعلية تتم لنص وتزداد وهجا من خلال القراءة إذ أن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء »[4].

وهذه الهجرة لا تتم لأي نص أدبي وانما تتسم لنص يحكمه قانون عام لهذه الهجرة، التي من خلالها « يقرأ ويعيد إنتاج نفسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان وعاملا رئيسيا في تحوله وتحرره »[5].

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د،ط)، (د،ت)، ص43.

[2]- عز الدين المناصرة: عام التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، 155.

[3]- المرجع نفسه، ص156.

[4]- محمد ينيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 1988، ص96.

[5]- المرجع نفسه، ص12.

كشف" محمد ينيس" على رؤية عميقة في دراسته لمفهوم التَّناص في الدراسات العربية المعاصرة، وقد اقترح مصطلحا جديدا له بعنوان "النص الغائب"، ووفقا لتلك الرؤية نورد قولا يوضح كلام "محمد ينيس" عن النص الغائب « وقولنا أن النص الشعري بنية لغوية متميزة، لا يعني هذا أن النص نسيج تميزه من تركيبه الداخلي منفصلا من ذلك على كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من ذلك هو اعتبار النص لشبة تلتقي فيها عدة نصوص »[1].

نشير هنا إلى أنه نفى تماما وجود نص خارج النصوص الأخرى فالنص أصبح عنده دليلا لغويا معقدا ومتميزا وشبكة من النصوص المختلفة اللامتناهية.

حاول "محمد ينيس" وضع معايير للعلاقة التي تحكم النص اللاحق بالنص السابق وعدها بمثابة قوانين والمتمثلة في:

أ_ الاجترار: حيث يظل النص الغائب نمودجا جامدا لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية[2].

بمعنى إعادة كتابة النص السابق بشكل نمطي جامد لا جديد في، حيث يكون التعامل هنا خاليا من روح الإبداع، فالنص الغائب تضمحِلُّ حيويته مع كل إعادة كتابة له.

التَّناص بتعامل فيه النص الأحق مع السابق بصيغة تشابه كلي دون حذف أو إضافة.

ب_ الامتصاص: يتم فيه إعادة كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووحيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهو القانون الذي ينطلق أساس من الإقراز بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا دون التخلي ونفي الأصل.

ج_الحوار: « أعلى مرحلة في قراءة النص الغالب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير من القديم نصوصه اللاهوتية، ويعرف في الحديث قناعاته التبريرية

[1]- مصطفى السعفي: المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية نشأة المعارف، (د،ط)، الإسكندرية، (د،ت)،ص27.

[2]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص157.

والمتتالية وبدلك يكون الحوار قراءة نقدية عليه، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية أو عدمية »[1].

بمعنى أن الحوار في النصوص يتمثل في محاورة نص لنص آخر أو عدة نصوص، فآلية الحوار هي أرقى الآليات التي تقوم عليها النصوص مع بعضها البعض، بمعنى آخر العلاقات التَّناصية.

2-2 سعيد يقطين:

لم يكتف الباحث المغربي"سعيد يقطين" بغرض آراء من سبقه في دراسة نظرية "التَّناص" والإشارة إلى جهودهم في إنتاج المصطلح وتحديد المفاهيم بل سعى إلى إقامة تصور خاص به، وان كان لم يستغني في تصوره عن جهود سابقية، وأهم ما قام به هو محاولة اقتراح مصطلح جديد ينهض بديلا عن مصطلح" التَّناص"، هذا المصطلح الجديد يتمثل في "التفاعل النصي".

والتفاعل النصي عند "سعيد يقطين" هو « ذلك النص الذي نتج ضمن بنية نصيته سابقة، يتعالق بها ويتفاعل معها، تحويلا أو تضمينا، أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات »[2].

إذن هذا المفهوم لا يختلف عن المفاهيم الأخرى لتناص المعارف عليها فهو هنا يميلنا إلى علاقة التفاعل والتداخل والحوار بين النصوص الموجودة في بنيته نصيته جديدة .

والتَّناص في رأيه أيضا هو « مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، فالتَّناص يحقق وجوده في النص من خلال تجسده في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثيله »[3].

ومن أجل انجاز تحليل دقيق لتفاعل النص يقترح"سعيد يقطين"، بان يقسم النص إلى بنيات نصيته، وهذا من خلال أنواع ثلاثة من التفاعل النصي تتمثل في :

[1]- محمد ينس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار نوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م، ص270 .

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي المغرب، لبنان، ط2، 2001م، ص98.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2010، ص105.

أ_المناصة: هي البنية النصية التي تشترك، وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معنيين، تأتي محافظة على بنيتها كاملة و مستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تغليفا على مقطع سردي أو حوار أو ماشابه

ب_ التَّناص: إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول و يأخذ بعد التجاوز، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن يتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، كأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

ج_ المتناصية: « وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل »[1]

رد "نور الدين السد" على هذا التعريف بقوله: «أنه ليست هناك بنية نصية طارئة وأخرى أصل، وكل ما في النص يؤدي وظيفته، فالطارئ في عرف بعض النقاد البنيويين، يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث ذلك خللا في النص وفي اعتقادنا أنه لا يمكن الاستغناء (عنه دون أن يحدث) عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطا في النص فكل ما في النص من عناصر يؤدي وظيفته، مهما كانت طبيعة الوظيفة صغيرة أو كبيرة فكل ما في الخطاب الأدبي فاعل مهما كانت درجة الفاعلية ومستواها »[2].

من خلال ما سبق يتضح أن "سعيد يقطين" يربط التَّناص بنصية النص بخلاف "ل،جيني" الذي ربطه بالتواصل بوجه عام.

إذ أن جزء من نصيته النص تتجلى من خلال "التَّناص" كممارسة تبرز عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب على "إنتاجية لنص جديد"[3] .

هذه القدرة لا تأتي إلا بعد "امتلاء" خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية و"قدرته" على "تحويل" تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة، لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم[4].

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 99.
[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص111.
[3]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 10.
[4]- المرجع نفسه، ص98.

كما تميز سعيد يقطين" بين ثلاثة أشكال من التفاعل النصي والمتمثلة في :

1_ التفاعل الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الوجداني تفاعل مع بعضها.

2_ التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره.

3_ التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

يرى "سعيد يقطين" إن التفاعل النصي أعم من التَّناص، ويفضله على المتعاليات النصية، فنجده فرق بين مصطلحين أو مستويين هما:

أ_ التفاعل النصي الخاص: ويتمظهر في إقامة النص لعلاقة مع نص آخر سواء كانت على مستوى الجنس والنوع والنمط، لذلك أطلق عليه مصطلح "التعلق النصي".

ب_ التفاعل النصي العام: يبدو حين يحاور نصوصا أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط، ومن ثم جاءت تسميته بالعام، لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة، ومستويات متعددة، واثار نصوص عديدة غير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا[1].

لقد أراد "سعيد يقطين" من كل ما سبق أن يقرر بأن النص ينتج « ضمن بنية نصصية منتجة »[2].

فوجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته لكن طريقة توضيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة، لأنها تتغير بتغير العصور و"قدرات" المبدعين على الخلق والإبداع والتحاور ضمن بنيات نصية سابقة، كذلك فالنص بقدر ما يكون عائقا أمام القدرة "الضعيفة" عند المبدع الذي يعيد إنتاج المنقول، يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي "القدرة الهائلة" على قول أبدع مما قيل [3].

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

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص101.

[3]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص16.

3-2 محمد مفتاح:

محمد مفتاح من النقاد المغربيين الذين حاولوا تأسيس مفهوم لتناص، وإعطاءه نفس النبرة في الدراسات الغربية، من خلال العودة إلى جذوره ومصادره العربية والغربية في آن واحد.

فالتَّناص عنده « تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة، وكأنها تجتمع فيه لتتعالق معه بدرجات متفاوتة »[1].

هنا يؤكد "محمد مفتاح" على الفكرة الجوهرية التي يبنى عليها التَّناص أنه ميدان لمجموعة من النصوص التي تشترك فيما بينها، تلتقي لتشكيل نصا جديدا، وهذا النص يحدث بطرائق مختلفة، إما تناص جزئي من نصوص أخرى، آو كلي، وقد يكون التَّناص عن طريقة النفي والأكيد فالتَّناص نظرية تجمع بين مجموعة نصوص، فهي المادة الخام للنص الجديد الذي يتصرف فيها ويحدد درجة حضورها.

تعريف محمد مفتاح السابق للتناص (تعالق نصوص...) يتقاطع مع طروحات كل من "كريستيفا" التي تقول: « تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى »[2]، ومع لوران جيني: « أن التَّناص عمل تحويل وتشرب (استيعاب وتمثل) لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى »[3]، ومع "رفاتير" في « أن المعنى المفترض للنص لا يستوي إلا على ضوء اعتباره معنى في النص ومعنى مرجعيا في آن واحد واعتبارهما معا متعلقين بالتدال الذي هو نتاج العلائق بين الألفاظ والأنساق الشفوية الخارجية عن النص لكنها قد تكون أحيانا مذكورة بشكل جزئي في النص » [4]، ومع ريفي في تعريفه للتناص بأنه « مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، وهذا التَّناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة »[5].

---

[1]- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3، ص121.

[2]- جوليا كريستيفا، ص 25.

[3]- بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية مدخل نظري، ع 61/60، مركز الإنماء القومي الغربي، بيروت، لبنان، 1988م، ص93 .

[4]- بشير القمر: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، ص94.

[5]- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1987م، ص46.

وقف محمد مفتاح على هذه التعريفات السابقة الذكر، فرأى بأنها لم تصنع تعريفا جامعا مانعا للتناص، فاستخلصه من مختلف هذه التعاريف المذكورة واستقر على أنه:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها، يجعلها عدنياته وتبصبيرها منسجمة مع فضاء بنائها ومع مقاصدها.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفهت بقصد مناقضه خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها[1]

ومنه فالتعاريف التي استقر عليها "محمد مفتاح" ماهي إلا امتصاص لما قدم ريفي وريفايتر وكريستيفا وغيرهم، وأن المعنى لا يخرج عن طرحاتهم، كما يؤكد على الفكرة الجوهرية التي يبنى عليها التَّناص، أنه ميدان لمجموعة من النصوص التي يشترك فيما بينها لتشكل نص جديدا، يحدث بطرق مختلفة.

حاول محمد مفتاح العودة بمصطلح التَّناص إلى مصادره العربية والغربية وهذا من خلال الوقوف على جملة من المفاهيم المرتبطة مع بعضها البعض، والمتمثلة في المعارضة والسرقة والمناقضة وغيرها، فيعرف كل من « المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها الأجنبية التي أفرزتها، ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين »[2]

تتمثل هذه المصطلحات الثلاثة في:

1_ المعارضة: تعني أن عملا أدبيا او فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة "معلم" فيه، أو أسلوبه ليقتدي بهما أو للسخرية منهما، والمعارضة الساخرة « أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا... والمدح ذما والذم مدحا »[3]

2_ السرقة: وتعني النقل والافتراض والمحكاة، (مع إخفاء المسروق) وهذه المفاهيم مقتبسة من الثقافة الغربية ويقول أنه يوجد مما يقابلها عند العرب .

1_ المعارظة: والتي تدل لغويا على المحكاة والمحاذاة في السير، كذلك محاكات أي صنع وأي فعل، حيث أطلق النقاد العرب على المحكاة الشعرية اسم العارضة[4].

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتجية التناص، ص121.
[2]- المرجع نفسه، ص121.
[3]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص 159.
[4]- المرجع نفسه، ص159.

2_ المناقضة: غير أن المعارضة لغويا واصطلاحا تعني أحيانا المخالفة وأطلق عليها النقيظة.

3_ السرقة: وهي أنواع غامظة وفاضحة حسب ابن رشيق.[1]

من خلال هذه المصطلحات "مفتاح" أن يوازي ويطابق بين التقارب الثقافي للمفاهيم في البيتين العربية والغربية، والتَّناص عنده هو مزيج من التأثر والأخد من الكلتا الثقافتين، أي أنه ليس غربيا محضا، بل أن العرب قديما كان لهم دورا في هذه النظرية لكنهم يشير له بطريقة بطريقة مباشرة حيث تناوله عبر مسميات عديدة

أما عن الثقافة التي يجب عليها عليها المتناص والملتقي يرى"محمد مفتاح" أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل الملتقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية، ولسانية نفسانية، لصناعة عدة نظريات تحاول فيها ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الانتاج وافهم»[2]، نلاحظ هنا أن القارئ له دور مهم في النظرية التَّناصية، ليس الكاتب وجد من يحظى بهده الأهمية، فهو له دور كتابة النص والقارئ هو من يقرأه ويعيد إنتاجه على حساب فهمه له، ومن هنا تتعدد الرؤى والتأويلات بتعدد القراء والقراءات.

بعد سرد هذه الدراسات، بتساؤل"محمد مفتاح"في رؤى مهتمة يجيب عنها « يكون التَّناص في الشكل أو المضمون أو مهما معا؟ ان ما يظهر بادئ ذي بدء أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه ومعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة « عالمه»أو «شعبية» أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا انه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التَّناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك »[3].

محمد مفتاح على حق في رؤيته، لأن المضمون والشكل معا هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتناص المبدع، خاصة اذا تم ذلك منه لوعي مما يجعل المتلقي في تحدٍ دائم مع محفوظة وثقافته وهو يستدعي النص الغائب إلى النص المائل.

[1]-عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن ، ص 160.
[2]-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، ص 123.
[3]- المرجع نفسه، ص 123.

يخلص محمد مفتاح إلى أن التَّناص « ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح »[1].

ثم يرد مفتاح على بعض الباحثين من المستشرقين، الذين وسموا الثقافة العربية بالسكونية والجمود وعدم التطور، والثقافة الغربية بالحيوية ويغير ذلك بالأوصاف الايجابية، لكن الدراسات الحديثة جاءت لترد الأمر الى نصابه وتنظر إلى أثار القدماء في سياقها، إذ كل الآثار كانت جنسية أصحابها تقوم على دعامتين:[2]

- التوالد والتناسل، ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.
- التواتر، أي إعادة نمادج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولقوتها الايحائية.
- فالتَّناص إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن ان يحصل القصد من أي خطاب لغوي وبدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه »[3]

وفي محاولة لحصر المفهوم نجد "مفتاح" يحدد آليات التَّناص ويقسمها قسمين: يطلق على الأول «**التمطيط**، ويضع تحت بابه الجناس بالقلب والكلمة المحور والشرح واستخدام النواة المحورية أو القول المنقول، والاستعارة والتكرار، الشكل الدرامي وأيقونة الكتابة، أما القسم الثاني فانه سماه **الإيجاز** وهو عنده الإحالة إلى التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص تاريخية »[4].

نلاحظ هنا أن "محمد مفتاح" قد اهتم بالتَّناص اهتماما كبيرا ودرسه بحيثياته، وحاول التعمق فيه أكثر وفهمه في الساحة العربية.

في الأخير نستنتج أن "محمد مفتاح" من الأوائل الذين حاولو وضع نظرية عربية للتناص، وحاولو التوضيح في آلياته وبلورة أساسها، ولقد شهد النقد العربي على ذلك وصنفت دراساته من أشهر الدراسات في مجال التَّناص.

---

[1]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، استراتجية التناص، ص131.

[2]- المرجع نفسه ، ص134.

[3]- المرجع نفسه، ص134-135.

[4]- المرجع نفسه، ص121.

2-4 عبد المالك مرتاض:

عبد المالك مرتاض من النقاد الجزائريين الأوائل الذين تناولوا نظرية التَّناص وحاولوا استنساخها من الغرب، حيث استهل كتابه الموسوم ب "نظرية النص الأدبي" بالحديث عن التَّناص بتحديده لماهية النص الأدبي، هذا النص الذي يعتبره « حوارية النصوص، وحوارية النصوص ليست إلا تناص النصوص، وذلك أمران لا مناص منهما في تكوين النص وكينونته »[1] ، يعني أن النص نشأ من خلال تداخل وتفاعل النصوص مع بعضها البعض لإنتاج نص آخر.

يشير عبد المالك مرتاض في دراسته إلى أنه يجب البحث عن التَّناص من وجهة نظر عربية خالصة، والتعقيب عن جدوره في الفكر النقدي العربي، فقد ربط بين المصطلح القديم "سرقات" والحديث "التَّناص" يقول: « إن التَّناص كما يرهن على ذلك الاشتقاق المصطلح نفسه هو تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة، وكان الفكر النقدي العربي عرف هذه الفكرة معرفة معمقة تحت مصطلح السرقات الشعرية »[2].

نلاحظ من خلال هذا أن المصطلح التَّناص كان في القديم يطلق عليه مصطلح السرقات الشعرية، لكنه تطور وأصبح تحت اسم "التَّناص" وذلك من خلال عمليتي التأثير والتأثر، والعلاقات المتبادلة بين النصوص الحديثة والقديمة، فكلا المصطلحين يحيلان إلى المعنى نفسه.

ذهب "عبد المالك مرتاض " إلى ما ذهبت اليه "جوليا كريستيفا" في مفهوم التَّناص يقول: « إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والأيديولوجية، تتضافر فيما بينها لنتيجة، فالنص قائم على التعددية ولعل هذا ما تطلق عليه كريستيفا إنتاجية النص على كيفية نشاط هذه اللغة التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره »[3]. بحكم تداولها بين أفراد القوم وتعبيرها عن أغراضهم.

والتَّناص حسب "مرتاض" هو اقتباس وتضمين معلومات ومعارف سابقة وتوظيفها في نص حاضر دون وعي المبدع ولهذا تعتبر الإبداعات التي ينتجها المبدع شاعرا كان أم أديبا ماهي إلا « ثمرة من ثمرات القراءات، أو السماعات السابقة للمبدع فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبية تعامل معها بالقراءة أو الاستماع من قبل »[4]

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص04.

[2]- المرجع نفسه، ص26.

[3]-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص103.

[4]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص200.

والتَّناص عند عبد المالك مرتاض يعد شرطا من الشروط الأساسية « لقيام كل نص سابق يحاور ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن نصا هكذا دون استناده إلى مؤثرات خارجية تفرضها البيئة الاجتماعية، وكذا الأحوال الاقتصادية والسياسية، وفي الأخير يعتمد على ما استقر في وعيه وما حفظه في ذاكرته من نصوص سابقة ومن مخزون ثقافي »[1].

بمعنى أن المبدع لا يمكنه الإبداع بالإستلهام مما سبق من النصوص وتوظيفها بطريقة فنية تجعل النص يحمل دلالة ومعنى جديد.

شبه عبد المالك مرتاض التَّناص لنص إبداعي كالأكسجين الذي لولاه ينقطع النص عن الوجود يقول «التَّناص لنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحتويه، وان انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم فمن الكتاب برغم أن ما يكتبه لم يخلد احد من قبله ولا فكر فيه ولا التفت إليه (...)، إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يزيد » [2]، بمعنى أن التَّناص ضروري لنص وحياته كضرورة الأكسجين للإنسان، وكل كاتب يمارس الاختلاس النصي ويجسده في عمل أدبي له وخلو النص من هذه الممارسة يعني الاختناق.

صنف عبد المالك مرتاض التَّناص إلى درجات وذلك بحسب حضوره في النص، فيميز بين « التَّناص المباشر أو التام، والتَّناص الضمني أو الناقص، والتَّناص العائم أو المذاب وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل »[3]

والتَّناص عنده ثلاث أنواع:

أ_ التَّناص المباشر أو التام: وهو التَّناص الصريح الواضح المرجع، وعنه يقوم الكاتب باجترار النصوص المحفوظة وتوظيفها في نصه كما هي دون زيادة أو نقصان.

ب_ التَّناص الضمني أو الناقص: وفيه يخضع النص المستحضر للزيادة أو نقصان من طرف الكاتب تماشيا مع الغائب أو المقصد.

ج_ التَّناص العائم أو المذاب: هو تناص مخفي يصعب الوصول إليه والإمساك به نتيجة انصهاره وذوبانه في بنية النص.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص200.

[2]- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية_ رقاق المدق_ ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د،ط)، 1995م، ص278.

[3]- محمد الأخضر صبيحي: مدخل إلى علم التناص ومجالات تطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص103.

و"عبد المالك مرتاض" في دراسته للتناص يستخدم عدة مصطلحات للدلالة على هذا المفهوم حيث نجد مصطلح التَّناص في كتابه نظرية النص الأدبي، ومصطلح التكاتب في مقال له بعنوان بين التَّناص والكاتب، ومصطلح المقارءة في كتابه نظرية النقد هذا يدل على أن النقد العربي والجزائري بصفة خاصة مازال يعاني من مشكلة تؤرقه وتؤرق القارئ، ألا وهي إشكالية المصطلح.

من خلال ما سبق وفي ختام دراستنا لنظرية التَّناص عند النقاد العرب، نلاحظ أنها لم تأتي بأي جديد بين، فهي مجرد اجترار لأفكار وآراء النقاد الغربيين، هذه الدراسات وقعت في إشكالية المصطلح التي تعاني منها المنظومة النقدية العربية لأسباب، كاختلاف الترجمات، واختلاف الأفكار والرؤى النقدية ما أدى ببعض النقاد إلى ربط التَّناص بقضية السرقات الشعرية التي توحي على أن العرب القدامى كانوا على وعي ودراية بفكرة التَّناص بالرغم من أنظم لم تكن لهم قدم السبق بإطلاق المصطلح إلا أن جذوره كانت موجودة ولو شذرات متفرقة .

ثالثا: التَّناص التراثي في الرواية:

تطرح ظاهرة التَّناص مسألة تبعية النص الروائي المشكل من فسيفساء من نصوص وأجناس أدبية، ومظاهر ثقافية متقاطعة كما يساهم، تداخل نصوص متعددة من نصوص غائبة نقد تراثا في بناء الرواية من الجانب الفني والدلالي، وتظهر أهمية التَّناص في قراءة النص وفهمه، وفك شفرات التراث بأنواعه، خاصة التراث الشعبي والديني والأسطوري، حيث أثارت قضيته جدالا واسعا في أوساط المفكرين وتعددت المواقف والآراء حول وظيفته ومدى انعكاس تلك الوظيفة المعاصرة، فقد أخد الأديب المعاصر يستثمر التراث في كثير من الأعمال الأدبية والأجناس أهمها الرواية، التي حيث واكتب في بنائها الفني ونوعت من مصادره التراثية، التي استقى منها الكتاب مادتهم بين مصادر دينية وأدبية وأسطورية وشعبية.

1- التَّناص التراثي:

لكل أمة من الأمم آدابها الشعبية الخاصة بها عبر أزمنة تاريخية متفاوتة،بجسد أحداثها وحروبها وأعيادها، وأفكارها ومعتقداتها في أشكال أدبية، وهو عبارة عن منتوج شعبي يكشف عن رؤية جمالية تثير المتعة في النفس وتنمي الخيال « فالأدب الشعبي يحمل تراث أمة بأكملها، لا تراث فرد واحد، ولهذا لا يعبر عن فكرة الفرد لكن فكرة الجماعة فيصبح بذلك ضميرها الحي المتحرك ووجدانها المعبر عن تجربتها الحياتية الموروثة وآمـــالها وألمها » [1].

[1]- بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء الإسكندرية، (د،ط)، 2002م، ص18.

ومنه فالتراث هو المميز الوحيد لوجود الأمة التاريخي والفكري، إذ ما يزال يشكل قيمة حية في وجدان العصر، فهو يحيا فنيا بأفكاره وتصوراته ومثله، لذا فليس بدعا، ان ينقاد الروائي العربي الى النهل في بناءه المعرفية من ثم فاننا نستطيع القول بأن التراث العربي الإسلامي خاصة، قد ناء بكلك فيله ابن هدوقة وغيره من الأدباء كالطاهر وطار وعز الدين جلاوجي، ومنه سنتطرق إلى مفهوم التراث والمقصود بهذا اللفظ.

أ_ المفهوم المعجمي للتراث:

إن لفظ التراث في اللغة العربية، مشتق من مادة "ورث" فقد جاء في لسان العرب « ورث فلان أباه يرثه وراثة وميراثا، وأورث الرجل ولده مالا ايراثا حسنا »[1].

أما في المعاجم العربية القديمة فالتراث مرادف ل "الإرث" "والميراث" فالإرث خاص بالحسب، أما الميراث خاص بالمال [2].

وجاء في القران الكريم في سورة النمل ﴿وَورِثَ سُليمانُ دَاوَود...﴾[3] ، وفي أية أخرى من سورة الأحزاب جاء قوله تعالى: ﴿وأورثَكُمْ أرضَهُمْ وِديارُهم وأُموالهُم وأرضاً لم تَطَؤوَها ﴾[4]، وكذلك ورد في قوله تعالى ﴿كلا بل تكرمون اليتيم ولا تحاضون على طعام المسكين وتأكلون التراث اكلا لما ﴾ [5].

ب_ المفهوم الاصطلاحي للتراث:

التراث هو ما ورثته الأمة عن السابقين، وهو نتاج عقول وأفكار وأشخاص عديدين، خلال حقب وقرون عديدة، فكان منه ما هو ذاتي نابع داخل الأمة وعقيدتها، وما هو خارجي جاء من الأخر تمت تبيئته محليا، وينقسم إلى قسمين « ما هو مشترك إنساني عام بين كل الشعوب والأمم في العالم، وما هو خاص تمتاز به كل أمة عن الأخرى فلكل أمة تراثها الذي يمتزج فيه ما هو عالمي مشترك أنساني عام، مع ما هو مخصوص يميز الأمة عن الأخرى، كي يسهم في التطور الحضاري للإنسانية عموميا، وللأمة المعينة خصوصا»[6]

---

[1]- ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، مادة" ورث" ، ص424.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 2، ط2، دار صادر بيروت، لبنان، 1992م، ص200.

[3]- سورة النمل، الاية16 .

[4]- سورة الأحزاب، الآية 27.

[5]- سورة الفجر، الآيات من 17-19.

[6]- إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر"عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية" المعهد العالمي للفكر الإسلامي ط1، 2008، ص61.

ويعرفه "فهمي خشيم" بأنه « يعني في أنه أمة من الأمم مكوناتها التاريخية بكل محتوياتها بالماضي، وكلما امتد هذا التراث عمقا في التاريخ ترسخ وجود هذه الأمة، وترسخت طبيعيا كينونتها وهويتها، التراث يمثل الهوية، فإذا تشتت هذا أو غشاه الضباب تبعثرت الهوية وبهتت وتسربت إليها_تبعا لذلك_ مؤثرات داخلية تطمس كينونتها الأصلية وتشوه ذاتيتها وتفقد ذلك التميز القومي المرتبط بالتمايز الحضاري أي الهوية »[1].

نستنتج من هذا أن التراث يمثل الجذور التاريخية للفرد في علاقته بمحيطه الطبيعي وتعكس هوية الخاصة والعامة في تطورها، والأمة كي تستمر وتبقى حيث ينبغي أن تكون دائمة التفتح على التغيرات والتطورات العالمية واستمراريتها، حتى لا تنفصل في المكونات الأصلية للتراث الخاص بها.

ومحمد عابد الجابري يرى بأن التراث « هو تمام هذه الثقافة وكنيتها إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات، وبعبارة أجرى أنه في آن واحد: المعرفي والأيديولوجي وأساسها العقلي وبطانتها الوجدانية في الثقافة العربية»[2].

من هذا المفهوم يمكننا القول أن التراث هو حويصلة القيم، أهمها القيم الدينية والاجتماعية، ومختلف الخبرات الطويلة الأمد التي عشناها نحن وتوارثناها من أجدادنا وآبائنا.

ويعطينا الدكتور حسن حنقي تصورا واضحا لتراث إذ يرى أنه « مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث يسمح بهذا التعدد، لأن الواقع هو الأساس الذي تكونت عليه»[3].

ويمكن القول أيضا بأن التراث هو« الصيغة أو المعادل المرجعي لدى بحثنا في تاريخ فلسفة القيم، وهو الموضوع الذي تحمل عليه كل مسارات الفكر والعمل، وهو المركز الذي ترد إليه كل فروع الإنتاج الإنساني »[4].

من خلال التعاريف السابقة للتراث يجدر بنا القول أن التراث مصطلح خلافي غامض غير أننا نختار التعريف القائل بأن « التراث هو الموروث الثقافي والإجتماعي والمادي المكتوب والشفوي والرسمي والشعبي والغوي

[1]- علي الرحمونة سحيون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين عابد الجابري وحسن حنقي نموذجا، دراسة تحليلية ومقارنة، توزيع نشأة المعارف، السكندرية مصر، (د،ط)، 2006، ص 24.

[2]- محمد عابد الجابر: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص24.

[3]-حسن حنفي: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2002م، ص13.

[4]- منير حافظ: التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم، دار الفرق للطبعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص13.

و غير اللغوي، الذي وصل إلينا من المضي البعيد والقريب »[1]، هذا المفهوم يشمل مقومات التراث جميعها الثقافية كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدين، الاجتماعية: كالأخلاق، والعادات والتقاليد، إضافة المادية كالعمران... ناهيك عن التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي، وغير ذلك.

2- أنواع التراث:

نجد الروايات تتميز بتوظيف كم هائل من العناصر التراثية الدينية والفكرية والعلمية، خاصة الرواية الجزائرية هذا ما يجعلها مميزة وغنية بالدلالات المتنوعة، هذا ما جعل التراث يخرج إلى أنواع متعددة منها:

أ_ التراث الشعبي:

لا يستخلص الإنسان العادي مظاهر الجمال من التراث الشعبي عندما ينظر إليه نظرة سطحية، وإنما بحاجة إلى فنان مبدع مرهف الحس ليصبح له موقع جمالي « إذ لا تصبح الرواية شعبية بمجرد أنها استفادت من الركام التراثي الشعبي، إلا إذ كانت هناك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي لا يبعده عن سياقه التاريخي »[2].

فالتراث الشعبي وعاء ثقافي وفكري يحوي مختلف الألوان المعرفية كالتاريخ والمعتقدات والسحر والدين وكون الأدب الشعبي يتقاطع لأنه ابن بيئته، فهو لا ينطلق من فراغ ولكنه يمثله و يطابقه بتفجير النص السابق بما يلاءم تصوره [3].

والتراث الشعبي في النص الروائي شديد الارتباط بالتاريخ « فتراكم التراث الشعبي يجعل في جوهره كل تناقضاته التاريخية التي ترجع إلى طبيعة تكونه ولا يمكن أن يكون هناك استغلال جيد لهذا التراث إذ لم يكن الكاتب يمتلك الآداب العلمية التي تسمح له بالانتقاء »[4]

[1]- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحد كتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2002م، ص23.
[2]- جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثربولوجيا، الجزائر، (د،ط)،2007م، ص65.
[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص134.
[4]- جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، ص65.

ب_ التراث الديني:

استفاد الكتاب الجزائريون خاصة من التراث الجزائري في روايتهم، بحيث خصصوا مساحة واسعة لهذا الجانب كما وظفت الرواية العربية النص بمختلف مصادر القران أو الحديث الشريف ، وكذا للتراتيل الدينية والفكر والدين، ولعل تعلق الروائي بالتراث جعله ينوع من التراث الديني، فقد جعل التراث الإسلامي منبعا له يعرف منه ما يشاء من قران وحديث، وتوزع هذا التراث على لوحات الروائيين بأشكال مختلفة كان منه الاقتباس لآيات الذكر الحكيم والحديث النبوي الشريف[1].

والرواية العربية المعاصرة لها دافعان وراء استدعائها للتراث الديني فيها والمتمثلان في:

- التراث الديني يقتضي العودة إلى الموروث الديني السردي، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية معاصرة.
- التراث الديني يشكل جزء كبير من ثقافة أبناء المجتمع العربي إذن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.
- تعلق المبدع بالتراث جعله ينوع فيه، حيث يقتبس من القران والحديث فهما يبينان هويته، فقد جعل التراث الإسلامي منبعا يأخذ منه ما يشاء من قان وحديث، لهذا استطاعت فئة من الروائيين العرب المعاصرين أن تقتبس من القران صياغات جديدة لم يعرفها الروائيين من قبل.

ج _ التراث الأسطوري:

نعني به الأساطير الشعبية التاريخية والإغريقية، وهذا نجده مجسد في بعض الروايات الجزائرية، فالتراث الأسطوري يكشف عن القضايا الاجتماعية المجسدة في الرواية الجزائرية كونه شديد الارتباط بفئة الشعب.

والأساطير في أصلها مرتبطة بالجانب الديني « وقد اقتصرت على هذا الجانب في الكتابات القديمة، حيث كانت تربط كل المظاهر والظواهر بالآلهة غير أن كتابتنا المعاصرين عمدوا إلى نقل الأسطورة من دينية إلى أدبية مع بعض الإضافات الدلالية ».[2]

[1]- علي عبد الرضا: دراسات في الشعر العربي المعاصر القناع التوليف، الأصول المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د، ط)، 1995م، ص110.

[2]- جعفر يايوش: الأدب الجزائري الحديث، ص74.

الأسطورة الأدبية تحاول معالجة قضايا ذات قيمة جماعية من منطلق واقعي متخذة أبعاد سياسية واجتماعية محضة ومن الروايات التي وظفت التراث الأسطوري "الحوات والقصر" للطاهر وطار، "ذاكرة الجسد" أحلام مستغانمي.

إذن من خلال ما سبق ذكره حول مصطلح التراث فهو يمثل الهوية الثقافية للأمة، والتي من دونها تضمحل، وتتفكك هذه الأمة، وهو رمز للتمييز بين الشعوب « والخطأ كل الخطأ أن يظن ظان أن تمسكنا بالتراث يلغي عصرياتنا إنه يوقفنا على معرفة مقوماتنا الثابتة وهي معرفة من شأنها أن تؤكد وجودنا وأن تجعلنا ننهض بدورنا الحضاري في هذا العصر الذي نعيشه نهوضا سديدا »[1].

والمادة التراثية بما تحمله من رخم معرفي وفني وأدبي، تعتبر أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني المعاصر عموما والسردي خصوصا، باعتباره نتاج حقيقة زمنية ماضية، إذ يعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفة والدينية والأدبية ما قد يؤدي للانفتاح على أزمنة لاحقة تخافوها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث.

ومنه اتسمت الرواية بالتشبث بالتراث العربي الإسلامي والشعبي الجزائري، وهذا لمحاولة الروائيين الجزائريين تقديم صورة واقعية تخص أوضاع المجتمع عبر مراحله السياسية وتطوره الفكرية والحضاري.

[1]- شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، جمع مكتبة الدراسات الأدبية، ص80.

الفصل الثاني

تجليات التَّناص في رواية

" النهاية " لحميدة شنوفي.

بعد تناول مصطلح التَّناص، بداية مع المفهوم اللغوي والاصطلاحي، مرورا إلى نظرة النقاد الغربين للمصطلح مع جوليا كريستيفا وآخرين؛ ونظرة النقاد العرب إلى هذه النظرية في النقد القديم متوافقة في مفهومه مع مصطلحات السّرقة الشعرية والتضمين وغيرها، لتأتي بعدها دائرة الدراسات والاهتمامات به من النقاد العرب المحدثين أمثال محمد مفتاح وسعيد يقطين وآخرين مختلفين في تسمياته فورد: النص الغائب، التَّناصية، تداخل النصوص... إلى غيرها من المفاهيم المترجمة لتّناص؛ هذا المصطلح الذي تعددت درجاته من نص للأخر ومستوياته وأشكاله، وبعد تعمقنا في هده النظرية ودراساتها؛ كان خيارنا على دراسة رواية "النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"؛ بهدف استنباط النصوص التي تفاعلت معها الكاتبة في نصها الإبداعي؛ هذا ما سنحاول التطرق إليه.

1-تناصيّة العنوان:

العنوان هو أول اميصادفه المتلقي في أي عمليّة قرائية، ويمثل الباب الذّي يسمح لنا بالولوج في أعماق النّص الأدبي للكشف عن خباياه وجمالياته، فالعنوان يمثل **«العتبة الأولى من عتبات النّص، فهو يعلن عن قصديه النّص ويكشف بنيته، ولهذا الإعلان عن النوايا وأهميته الخاصّة في كشف الخصوصيات النّصية عند المتلقي عبر سياقات نصية تُبرز طبيعة الملتقات التّي تربط هذا العنوان بنصه، كما تربط النّص بالعنوان »**[1]، عن النّوايا ويمكن للعنوان أن يحمل أبعاد تناصية من خلال الإيحاءات والاقتباسات التي يعتمدها الكاتب في صياغة العنوان، وهو نابع عن قصدية المؤلف موضحًا علاقته معه ومع النص والمتلقي، ومنه فإن عنوان رواية **"النّهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"** لـ **"حميدة شنوفي"** يحمل عنوان رئيسي والمتمثل في **"النّهاية"** والذّي جاءت به دلالة على ما يحتويه مضمون نصّها الرّوائي، وما يتبين للمتلقي بأنه خاتمة وتكملة موضوع ما، أمّا العنوان الفرعي **"في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدّوقة"** الذّي أزال الغموض عن العنوان الرئيسي، والذّي جاءت به **"شنوفي"** واستخدمته.

هنا يكمن التَّناص في العنوان باتخاذها عنوان الرّواية واسم المؤلف وضّمهم لعنوانها **"النّهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"**، **"شنوفي"** هنا توضح للمتلقي أن عملها جاء تكملة لرواية **"ريح الجنوب"** والّتي تعتبر أول رواية جزائرية كتبت باللّغة العربية بعد خمسين سنة من إنتاجها، كان الغرض من استخدامها للتّناص في عنوانها إغراء وتشويق القارئ لمعرفة أحداث نهاية **"ريح الجنوب"**، في عنوانها سِمة مزجت دلالتها بين

[1] فتيحة حسيتي:التّناص في رواية الشّمعة والدهاليسن، شهادة الماجسير، جامعة لخضر، باتنة، 2001_2002م، ص20.

عنوان رئيسي حقيقي له علاقة بالنّص ومحتواه، وعنوان تجاري إغرائي يحفّز المتلقي للحصول على تلك النهاية والّتي **«تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه و يتلاقح شكلا وفكرًا »**[1]، هذا كان هو غرض **"شنوفي"** من عنوانها **"النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة".**

بعد ذلك في طبعتها الثّانية للّرواية **"شنوفي"** تغير العنوان لتُهَب بنا في **"ريح الشّمال"** كعنوان معاكس لـ **"ريح الجنوب"** والّذي نعنيه بريح الشمال تلك الريح الّتي تهُبُّ في اتجاه الجنوب، والّتي غالبا ما تشير إلى طقس بارد وتغير موسمي، وما هذا إلاّ تصور لأحداث رواية **"ريح الجنوب"** ولاحق لها مستنطقة شخوصها من خلال اعتماد أسلوب التّناص الأدبي، وقد كان تغيير العنوان حتمية لعتبة نص تُلاءم المتن الّروائي وفكرة الّرواية ككل.

2- التّناص الأدبي:

نعني بالتّناص الأدبي استحضار نصوص أدبية سابقة أو العديد من الكتب و الأعلام داخل النص الروائي، فالّرواية لم تُبقي ذلك النص المنغلق على نفسه من خلال امتصاصها لأجناس أدبية أخرى، وهو **« داخل نصوص أدبيةُ مختارة قديمة أو حديثة، شعًرا أو نثًرا مع النص الأصلي، بحيث تكون منسجمة أو متّسقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التّي يطرحا المؤلف أو الحالة التّي يجسّدها ويقدمها في روايته »**[2].

"شنوفي" من الّروائين الذّين جسدوا التّناص في نصوصهم بكل أنواعه، والتّناص الأدبي نال حظه في رواية **"النهاية"** حيث وظفت عبارة **"الأولاد هم الحل"**[3]،وقد وردت أيضا في النّص الأصلي لـ "عبد الحميد بن هدوقة" **« الأولاد هم الحل »**[4]. فجاءت هذه العبارة حاملة لفكرة مدى تشبث الأجداد والآباء بالأرض، وأنهم قادرون على الاستغناء عن أولادهم مقابل الأرض، هذا ما قاله عابد بن القاضي للمسئول السياسي، لكن لم يكن فهمه للعبارة بما قصده عابد، عابد الرجل المتسلط المتجبر الذي يضحي بأولاده لخدمة مصلحته الشخصية والتي كانت اكبر همه عدم مصادرة أراضيه، ما جعله يقدم نفيسة قربانا لمالك بتزويجها منه.

تجّسد أيضا التّناص الأدبي في مقولة **"نفيسة"** الّتي دائما ما ترّددها تقول: **« الحرية الممنوحة تشبه خبز الصداقة »**[5]، جاء توظيف **"شنوفي"** لذلك نقلا عن رواية **"ريح الجنوب"**في قول بن هدوقة على لسان" **نفيسة"** ايضا «**وتذكرت في هذا الخضم من الأفكار فكرة قديمة قرأتها في كتاب أو سمعتها أو تكونت في نفسها**

---

[1]- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة "عالم الفكر"، الكويت ،م25 ،ع3، 1997، ص98.

[2]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص50.

[3]- حميدة شنوفي: النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2019، ص32.

[4]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، دار القبة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1970، ص56.

[5]- الّرواية، ص43.

لسبب من الأسباب :"الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة »[1]، هذه العبارة تتردد على لسان **"نفيسة"** كلما أحست بالضعف وأن حريتها مقيدة في هذه القرية ونظرة أهلها إلى المرأة، و سيطرة الأب و سلطته و تجبره جعل حريتها مقيدة ،عادات و تقاليد القرية و نظرة الضعف و الاحتقار للمرأة جعلتها محبوسة،**"نفيسة"**من خلال هذه المقولة ترى أن الحرية التي منحت لها تشبه خبز الصدقة،**"شنوفي"** نقلت لنا النص جامد دون زيادة فيه أو إبداع،معتمدة في توظيفها هذا على آلية التكرار وهو ذكر الألفاظ في أكثر من موضوع، نجد التكرار المفيد و الذي غرضه التأكيد و تكرار غير مفيد،يقول **"محمد مفتاح "**في هذا الصدد: **«بأنه يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم والتباين »**[2].

ورد أيضا توظيف عبارة **"أيها الراعي القذر"**[3] في رواية **"النهاية"**جاءت تناص أدبي مع ماجاء في **"ريح الجنوب" "للابن هدوقة"** يقول في الرواية على لسان **"نفيسة"** « **أخرج من هنا أيها المجرم ،أيها القذر، أيها القذر"**[4]، وردت أيضا العبارة في **"وكانت الكلمة المؤلمة تدوي في سمعه أخرج أيها الراعي القذر »**[5]، هذه العبارة التي قالتها **"نفيسة"** والتي جاءت كرد فعل عند دخول رابح عليها في غرفتها،في تلك اللحظة لم تجد ما تفعل إلا الصراخ، أيها الراعي القذر، لفظة الراعي التي جاءت نسبة إلى مهنته الّرعي كونه راعي أغنام والدها،أما القذر قد تكون عن الرائحة التّي التصقت فيه من الغنم، أما في رواية **"النهاية" "شنوفي"** وظفت العبارة في موضعين، الأول على لسان **"نفيسة"**، أما الثاني على لسان رابح وهو يهذّي من الحمى ويقول: **« أنا لست راعيا قذرا... أنا رجل، أنا رجل »**[6] ، تخبرنا **"شنوفي"** هنا عن مدى التأثير السلبي لتلك الكلمة على نفسية **"رابح"** والجرح الذّي سبّبته له وشعوره بالنقص، من خلال هذا التّناص حاولت الّروائية العودة بنا إلى حدث مضى ذكره في **"ريح الجنوب"** لكن بصيغة موضحة ما ترتب عنه.

كما استعانت **"شنوفي"** بالنصوص أخرى من رواية **"ريح الجنوب"** تتفاعل مع نصوصها و تتداخل معها لتشكل نص جديد؛ نجد في قولها عن نفيسة وهي تنقل أخبارها لأهل القرية «**كما يمكنني أن أطربكم به أني تزوجت برجل رائع (رضا) ...كان أحد زملائي في المدرسة، رجل متخلق، خجول و طيب، يعاملني معاملة**

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص103.

[2]- محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ص125-127.

[3]- الّرواية: ص99.

[4]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص125.

[5]- المرجع نفسه، ص147.

[6]- الّرواية، ص38.

حسنة لا أجد معها تذمرا ... »[1]، هنا تَّناص أدبي مع ما ورد في رواية "**ريح الجنوب**" في قول **"بن هدوقة" «لا لا، لا أستطيع أن أتزوج الآن ...دروسي، حياتي هذه، يجب أن أنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك ...إنني مجنونة أفكر في الزواج، وأنا لا اعرف أحد...أصدقائي من الطلبة هم يودون من الفتاة كل شيء ما عدا الزواج، رضا أجملهم وأشدهم حياء ... »**[2]، هنا **"نفيسة"**تقول ذلك وهي تحادث نفسها وتحاوره وتفكيرها في الزواج ليس كرغبة منها وإنما بصورة عفوية يفرضها نوعها البشري كإمرأة، **"نفيسة"** في حديثها عن الزواج وبدون قصد فكرت في رضا زميلها، معجبة بصفاته، كأنها تقول بأنها لو اضطرت إلى الزواج سيكون رضا من ستتزوجه كونه يختلف عن الآخرين، **"شنوفي"** في روايتها استعانت بفكرة زواج **"نفيسة"** من رضا و جسدتها في نصها محافظة على وصفه كما ذكر عند **"بن هدوقة"**، من خلال هذا التَّناص أرادت الإقرار بأهمية هذا النص في متنها الروائي؛ مكملة له دون نفي الأصل ،معتمدة بذلك على آلية الامتصاص والتي يعتمد فيها المؤلف في كتابة نصِّه على الفكرة ويعيدها بصياغة جديدة وتفاصيل مختلفة، هذا ما يقول عنه **"بدران عبد الحسين محمود" :«تنهض هذه الآلية بمهمتها الإبداعية حينما تعتمد التشرب والتحوير، أي أن يتشرب النص اللاّحق معاني وأفكار النصوص الأخرى ويستقي منها فتكون لها بمثابة المواد الخام التي يضع منها ما يريد أو يقوم بتحويرها باتجاه المقصدية التي يهدف إليها النص »**[3]؛ من هذا القول نستنتج أن النص السابق يحييه النص اللاحق بطريقة و صياغة أخرى، وفكرة جديدة كما قامت به **"شنوفي"** في نصها.

نجد أيضا في قول **"شنوفي": « أول مكان خطر في بالها كان منزل والديها حيث هناك من ينتظرها،بل أن كبده تحترق لفقدانها »**[4]جاء القول يتَّناص مع قول **"ابن هدوقة** "في قوله: « **كانت وهي في طريقها إلى إلى دار أهلها تتلاقى بين الحين والآخر بجماعات مسرعة إلى بيت الراعي [...] وواصلت سيرها إلى الدار التي منذ ساعات قليلة كانت لا تفكر أن ستطأها قدماها في يوم من الأيام »**[5]، **"نفيسة"** عند هروبها من بيت الراعي وبعد مشاهدتها لما حدث هناك بين والدها والراعي وسيل الدماء، وصراخ البكماء عليها لم يخطر في بالها إلا بيت والديها حتى تلجأ إليه هنا يكمن التشابه في نص الروايتين والإجترار بينهما؛ بعدها تكمل **"شنوفي"** في تفاعل نصوصها مع نصوص **"بن هدوقة"** جاءت في الرواية في قولها : « **وهو يلهث والعبارات**

---

[1]- الرواية، ص149.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب، ص08.

[3]- بدران عبد الحسين محمود: التَّناص في الشعر الأموي، دار عيداء لنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص40.

[4]- الرواية: ص18.

[5]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص316.

تخرج من حلقه في إعياء، إلى أين يا ابنتي وما الذي حدث في بيت الراعي؟ لاشيء يا عم مجرد سوء فهم فحسب كانت نفيسة تتحاشى الإجابة عن تساؤلات البعض وتتعمد عدم التفصيل عن ما حدث في بيت الراعي قبل قليل »[1]، هنا النص يتماشى مع ما ورد عند **"بن هدوقة"**في قوله : « **والتقت شيخ مسن يلهث وهو يراها مقبلة من بيت الراعي عن سبب صراخ المرأة البكماء فأخبرته بالخبر، وتحاشت أن تذكر أي تفصيل لشيخ السائل التعبان »**[2] ، **"شنوفي"** أعادت نقل ما حدث مع **"نفيسة"** بعد طرد البكماء لها والشيخ الذي صادفته؛ لتكمل لنا تفاعلها وتناصها مع **"بن هدوقة"** معتمدة على نهاية **"ريح الجنوب"** وأحداثها في بداية روايتها ممهدة بذلك لأحداث أخرى، ليكون التَّناص في الشكل والمضمون ؛هذا التَّناص على مستوى المضمون هو أن يأخذ الأديب المعنى من نصوص سابقة؛ ويعيدها بأسلوبه الخاص محققا بذلك درجة التطابق في النصوص المستنسخة يقول **"محمد مفتاح": « إن تساوي نصوص في الخصائص البنيوية و النتائج الوظيفية نسميه تطابقا، وإذا أخد بهذا المعنى القوي لتطابق لا يتحقق إلا في النصوص المستنسخة »**[3]، أي يصبح النص الجديد نسخة للنص السابق.

كما تعود بنا **"شنوفي"** بذاكرة **"نفيسة"** للوراء في الكثير من الأحيان وتذكرها للعديد من الأحداث التي مرت بها تقول « **حسنا ما يزالون يتركون الحمير ترعى في المقبرة ولا يبالون »**[4]، **"نفيسة "** تعود بتفكيرها إلى ما حدث معها ذاك اليوم وحوارها مع الخالة رحمة عند زيارتها المقبرة يقول بن هدوقة في ذلك: « **إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى، فقالت العجوز، كل السكان يتركون مواشيهم ترعى المقبرة، وقالت خيرة: لم يحترموا الأحياء فضلا عن الموتى »**[5]، **"نفيسة"** هنا استغربت أمر رعي الأحمرة فوق القبور؛ لكن العجوز رحمة التي تعرف القرية و أهلها رأته شيئا عاديا، كما تقول**"شنوفي «وتذكرت يوم قالت أن السياج هو أفضل حل حتى تصان القبور من هذا التدنيس يوم زارتها برفقة والدتها والعجوز رحمة أن الناس فقراء، و إن كانوا لا يستطيعون صيانة دورهم وحقولهم، فكيف لهم أن يصونوا مقبرة؛ فهم لا يتذكرونها إلا عندما يدفنون موتاهم »**[6]، لتكرر هنا **"شنوفي"** نقل الحوار الذي قاله **"بن هدوقة"** في روايته قائلا: « **قالت**

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب، ص316.

[2]- الرواية : ص18،19.

[3]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د،ط)، 1999م، ص41.

[4]- الرواية: ص48.

[5]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص22.

[6]- الرواية: ص45.

نفيسة متسائلة لماذا لا يقيمون سياجا حول المقبرة وهكذا تصان من كل شيء، فأجابت العجوز بابتسام حزين :"إيه يا بنيتي إن الناس لا يستطيعون صيانة دورهم وبساتينهم فضلا عن المقبرة؛ فقالت نفيسة من الشح فردت العجوز من الفقر فعقبت خيرة قائلة: ليس كل الناس فقراء وليس كلهم أشحاء ولكنهم جميعا مفرطون، لا يتذكرون المقبرة إلا يوم الدفن »[1]، "**بن هدوقة** "من خلال هذا الحوار بين **"نفيسة"** والعجوز وضح الاختلاف بين من تربى بالقرية ومن تربى بالعاصمة،**"نفيسة"** التي في نظرها أن أهل القرية على دراية وتفتح تجعلهم يهتمون بالمقبرة، فهي لا تدري أنه ليس بمقدورهم صيانة المقبرة و الفقر مسيطر عليهم.

لتكمل **"شنوفي"** بعدها في التفاعل مع نصوص **"بن هدوقة" تقول: « وقبل أن تحيد ببصرها في حدود المقبرة تذكرت الخالة رحمة يوم كانت جالسة تسرد لزوجها ما هبّ ودبّ عن أخبار القرية، وعدد الأواني التي كانت تضعها على قبره، وتذكرت ما أخبرتها إياه ،على أنها كانت تضعها حتى تمتلئ بالماء فتشرب منها الطيور صدقة على روح الميت »[2]**، هنا إعادة النص شكلا و مضمونا مستنطقة الكاتبة بنفس الشخوص ليبقى النص جامدا خال من الزيادة لما قاله **"بن هدوقة": « فقالت الفتاة سائلة بدهشة وهي تشاهد القبر مغطّى بالأواني: لماذا كل هذه الأواني يا خالة ؟ لتشرب الطير و ينال المرحوم ثواب ذلك ولكنها فارغة ،عندما ينزل المطر يتجمع فيها » [3]**، العجوز رحمة كانت تضع تلك الأواني الفخارية التي كانت من صنع يديها فوق قبر زوجها؛ امتلائها بالماء وشرب الطير منها واعتبارها صدقة جارية على روحه، ليتشكل التَّناص الأدبي كونه يأتي في نماذج منسجمة مع سياق الحديث الذي يسرد فيه النص ويزيده عمقا وتعبيرا ،"شنوفي" بعودتها بذاكرة نفيسة للوراء وتذكرها العجوز رحمة وأوانيها وحواراتها مخها خلق نص جديد لديها؛ إذ جعل نفيسة تجد الحل و تفكر في بيت الخالة ملجأ لها .

نجد أيضا التشابه في نص **"شنوفي"** و **"بن هدوقة"** في نقلها للحوار الذي دار بين الطاهر ومالك تقول : **« قال طاهر ما رأيك في أن تسمح البلدية بفتح أبواب المدرسة خلال عطلة الصيف لتعليم سكان القرية أو إن كان في الأمر ما يستحيل حدوثه،فعلنا ذلك كل بداية موسم دراسي »[4]**، هنا يتناص النص مع **"ريح الجنوب"** في الحوار الذي كان بين الطاهر و صاحب المقهى الحاج قويدر يقول **"بن هدوقة": « ما منعك أنت**

[1]- عبدالحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص23.
[2]- الرواية، ص48.
[3]- عبدالحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص27.
[4]- الرواية، ص94.

الذي تنتقد البلدية أن تعلم الناس القراءة والكتابة طوال شهور الصيف؟ هل تخشى أن ينقص علمك إذا أنفقت منه على الناس ، أم تخشى أن تضر الحرارة المدرسة إذا فتحت في الصيف »[1]، الحاج قويدر هنا في استفزازه لطاهر لانتقاده البلدية و أشغالها يطلب منه مزاولة مهنته حتى في عطلة الصيف، أما **"شنوفي"** تعيد في نصها الحوار مغيرة في الطرف الثاني للشخصية عند **"بن هدوقة"** كان الحوار بين الطاهر والحاج قويدر لتعيده **"شنوفي"** بين الطاهر ومالك شيخ البلدية محافظة على مضمون النص؛ لتحيلنا بذلك إلى أن الطاهر أخد بكلام صاحب المقهى ليشكل تفاعل النصوص نص جديد يختلف في بنيته، ما يؤكد هذا التفاعل قول مالك لطاهر أنه لن يرتاد المقهى أحدا لو قام بالتدريس مواصلا سخريته قائلا**: « سيكون عليك أخد رأي صاحب المقهى قبل ذلك ،لأنك ستصادر زبائنه عنوة »**[2]، **هنا كلام الطاهر للحاج قويدر يعيد نفسه حين قال له الطاهر":«أخشى أن يغضبك ذلك ،لان المقهى عندئذ لن يبقى به إلا الذباب »**[3]، هذا التشابه في الأحداث و ترابطها و تناصها معتمدة على محاورة النصوص وربط المعاني لنص غائب مع النص اللاحق .

ليأتي قولها في نص آخر« **تنهدت ريح الجنوب معلنة عن صيف شارف على نهايته وربى القرية تتلفظ آخر أنفاسها جراء الجفاف الذي لازمها طيلة أشهر كاملة »**[4]، على نفس المنوال يقول **"بن هدوقة":« كانت ريح الجنوب قد سكنت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال و محييا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار و الذوي العنيف »**[5]، هذا التَّناص الأدبي في كلا النصين يوضحان قساوة الحياة في القرية، فالجنوب دلالة على الصحراء القاحلة التي تتسم بقساوة الحياة والفقر أما الريح كما تقول **"شنوفي": « تلعثمت نسمات ريح الجنوب (القبلي)، في هدوء يوحي بطيبة غير معتادة قبل أن تزمجر، وتشير غبار القرية دون أن تقعده فتحيل الجو الهادئ إلى زوابع ترابية تذهب عن النفوس سكونها"**[6]، ريح الجنوب يقال عنها ريح القبلي نسبة إلى القبلة ؛حاملة بذلك شحنات تناصية دلالية دينية ومع ما قاله بن **"بن هدوقة": « إذا تحركت ريح الجنوب التي يسميها سكان القرية القبلي »**[7]، جاءت ريح

[1] - عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص97.
[2] - الرواية ، ص96.
[3] - عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب، ص97.
[4] - الرواية، ص16.
[5] - عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ص05.
[6] - الرواية، ص35.
[7] - عبد الحميدبن هدوقة: ريح الجنوب، ص89.

القبلي لتعبير عن حالة القرية وقساوتها، واعتبرتها ثورة عليها و على سكانها المستضعفين؛ يأتي توظيف كلا الروايتين لهذه العبارة التي تحمل معنى بعيد عن المعنى الظاهر للمتلقي؛ هذه الريح كانت منعكسة على أهل القرية وحالة البؤس والشقاء التي يعيشها، لتوفق **"شنوفي"** في استحضار النص الغائب مع نصها معتمدة التَّناص المباشر التام. في حديث "شنوفي" على رابح الراعي و عن نايه الجميل الذي كان يكسر وحشة القرية سكونها المخيف تقول :**« وقد إعتاد بعض الأشخاص ممن يخرجون باتجاه الأحراش والوديان لرعي أو جلب الأعشاب يطمَّئِنون عند سماع صوت ناي رابح الراعي، أين لم تسمع صوت ألحانه منذ مدة طويلة؛ بعد أن تخلى عن مهنة الرعي كما قالت عنه العجوز رحمة،عندما كاتن على قيد الحياة لولا ناي رابح لظنَّنا القرية خالية من السكان"**[1] هذا ما قالته رحمة في في **"ريح الجنوب"**: **« لولا هذا الناي لضننا القرية خلت من سكانها منذ سنين وقالت خيرة هذا رابح الراعي الذي يعزف »**[2]، اعتماد **"شنوفي "**بكثرة على النصوص السابقة **"ريح الجنوب "** وذلك فيما يخدم نصها ويعيد القارئ بذهنه إلى الوراء ما يجعله على ذراية بالموضوع .

"شنوفي" على لسان نفيسة وهي تسرد حالتها في بيت الخالة رحمة وشدة الحر جعل الموقف يتكرر مع نفيسة كما جاء به **"بن هدوقة"** تقول **: « استلقت نفيسة على الفراش بجسدها المتناسق ،فشعرت بحر يكاد يلج كل ذرة فيها ،ثم فكرة برهة إن هي نزعت ثيابها فلن يعود لجسدها أن يحترق من شدة الحر كما هو عليه الآن ،و ما هي إلا برهة حتى استفزت جالسة تنزع الثياب عنها الواحدة تلو الأخرى بما فيها ملابسها الداخلية حتى غدت عارية تماما إلا من وشاح بال كان يستر جزءا يسيرا من جسدها... قبل أن يتمكن النعاس منها وبعد أن استحوذت تلك الأفكار الشهوانية عليها أين جعلتها مخدرة الحواس »**[3] ليتجسد النص في "ريح الجنوب" يقول **"بن هدوقة"**، **« و مهما يكن الأمر ،فإن نفيسة الآن في فراشها و هي قد بلغت أعلى ذرى التشنج ...بالرغم من أنها من ليالي الصيف ، و بالرغم من أن الحرارة كلما تقدم الليل تنخفض لكن الحرارة كانت لدى نفيسة فزيولوجية أكثر من أنها نفسية »**[4]، هنا ينقل لنا بن هدوقة الحالة التي فيها **"نفيسة"** وشنوفي استعارة النص لتغير فيه تقول: **« استشعرت نفيسة شيئا في الجوار يتحرك، لكنها على عكس شعورها الدائم بالخوف من فكرة اكتشاف شخص ما لوجودها في بيت الخالة**

[1]- الرواية، ص60.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب،ص29.

[3]- الرواية، ص124.

[4]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب ص 119.

رحمة لم تلقي للأمر بالا يسيرا،..."[1] وفي قولها **« حتى إذا ما استدارت تتقلب من شدة الحر لمحت شخصا ما يقف في كبرياء و غرور... وما كادت نفيسة تباشر الصراخ حتى أحكمت قبضة يد ناعمة على فمها»**[2] **"نفيسة "** تتكرر معها حادثة دخول الراعي رابح عليها لكن **"شنوفي "**تعيد الموقف بتغير في بنيته و غرضه فدخول مالك على نفيسة لم يكن بالغرض الشهواني الذي جاء به رابح، هنا يتجسد التشابه في النصين :

كما نجد في التَّناص الأدبي كما قلنا سابقا بأنه عبارة عن تداخل نصوص أدبية حديثة شعرا أو نثرا ،نجد **"شنوفي"** تعتمد على أبيات شعرية إذ « **يعتبر الشعر القديم أرضية خصبة و هدفا فنيا يتخذه الشاعر محورا رئيسيا لإقامة علاقة مع نصوص أخرى ذات جولات معرفية و ثقافية مختلفة يستمر بها لمنح نصه قيما جمالية »**[3]، بناءا على هذا نجد **"شنوفي"** تستدعي إحدى الأبيات الشعرية **"لأحمد شوقي"** تقول :

قُمْ لِ لْمُعَ لِّ مِ وَافِ ه التَّبْجِيلاَ كَادَ الْمَ لِّ مُ أنْ يَ كُونَ رَسُولاً ..."[4]

استنطقت الكاتبة البيت الشعري على لسان الطاهر من قصيدة أحمد شوقي في قوله :

"قُمْ لِلْمُعَ لِّ مِ وافه التَّبْجيلاً كَادَ الْمَ لِّ مُ أنْ يَ كُنَ رَسُولاً "[5]

هنا يبرز التَّناص مع الشعر العربي مع **"أحمد شوقي"** الذي يخاطب القارئ عن فضل المعلم و مكانته من مكانة الأنبياء و الرسل و مهنة التعليم تقوم في أساسها على الاحترام و التقدير.

"الطاهر" يواصل استفزازه لمالك بمقولة للإمام **"عبد الحميد بن باديس "** يقول: **"إذا علمت ولدا فقد علمت فردا ،و إذا علمت بنتا فقد علمت أمة "**[6] تأتي هذه العبارة لتأكد ما جاء به البيت الشعري السابق حول العِ لم و التَّعلم و أهمية تعليم المرأة كونها مدرسة و أمة، **"شنوفي"** تحاور نصوص غائبة معتمدة في النقل الجامد لها .

من خلال ما سبق استخراجه من تناصات أدبية وظفتها الكاتبة معتمدة في أغلبيتها على رواية **"ريح الجنوب"**لعبد الحميد بن هدوقة لتعيد استئناف نصوصها من نصوص **"بن هدوقة"**، معتمدة في ذلك أيضا

---

[1]- الرواية، ص124.

[2]- المصدر نفسه، ص 25

[3]- إبراهيم مطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري ،ص 33.

[4]- الرواية ،ص82.

[5]- أحمد شوقي :ديوان الشوقيات ،تق،: كريمة زكي مبارك، دار الجيل، لبنان،1985م، ص245.

[6]- الرواية، ص83.

على استنطاق نفس الشخوص لتتخد من **"نفيسة"** شخصية رئيسية؛كما اعتمدت **"شنوفي"** في سردها للأحداث على لسان "نفيسة"، ما جعل **"شنوفي"** تعتمد التَّناص الأدبي بكثرة كون نصها الروائي تكملة لنص روائي مفتوح ليكون من البديهي إعتماد أسلوب التَّناص الأدبي واستحضار تام للنصوص الغائبة .

3- التَّناص الديني:

التَّناص الديني من أهم الأنواع التي يلجأ إليها الأدباء و الروائيين في نصوصه و إبداعاتهم الروائية « ونعني به تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الإقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي للرواية، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا »[1].

والكاتب هنا سيتحضر تلك النصوص الدينية من أجل تعزيز موقفه وإضافة دلالات و إيحاءات تؤكده فالموروث الديني بمختلف صوره يعتبر كنزا لإثراء الخطاب الروائي وبؤرة مركزية فنية غنية تعطي عمق الدلالة للكلمة و جمال التعبير من أجل توضيح الفكرة، هذا ما يميزه و جعل المبدعين ينهلون من مادته في إنتاجاتهم، كذلك **«التراث الديني يشكل جزء كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أية معالجة للتراث الديني هو معالجة للواقع العربي و قضاياه »** [2].

ذلك كون المجتمع العربي عامة يكتسب ثقافته من الدين الإسلامي ويوظفه في حياته.

أ- التَّناص مع القران الكريم:

القران الكريم هو النص السامي المقدس، والمرجع الأول الذي يلجأ إليه الروائيين والشعراء في إبداعاتهم الروائية والأدبية، كونه معجزة دينية، وكلام الله عز وجل المنزه عن الخطأ، الذي جعله هدى ورحمة للناس أجمعين فهو « **دستور شريعة، ومنهاج أمة، ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها، وقاموس لغتها، ومظهر بلاغتها وحضارتها ثم فوق ذلك طاقة خلاقة من الذكر والفكر** »[3].

فالقران الكريم منهل عذب للأدباء يستسقون منه ويستثمرونه في نصوصهم، فالتَّناص من القران الكريم يتجلى في توظيف النصوص القرآنية، والكاتب يستلهم ألفاظه وعباراته في تخصيب مادتها السردية ودعمها، ويعدلون بها إلى سياقات أخرى تجري مع مضمون مادتهم فيستخدمون ألفاظ القران الكريم استخدامات

[1]- أحمد الزغبي: التناص نظريا و تطبيقيا، ص38.

[2]- محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2002م، ص139.

[3]- إبرا هيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والإعلام القرآنية، دار الفكر العرب، القاهرة، ط2، 1969م، ص 06.

إشارية أو رمزية أو تحويلية أو مباشرة، كلغة علبا تسمح « **بتغير مقام الكلام** »[1]، فالقران الكريم نموذج جديد في الكتابة يصعب معارضته كونه معجز اللفظ والمعنى لكن هذا لم يمنع استحضاره كونه معجز اللفظ والمعنى لكن هذا لم يمنع استحضاره عن طريق الامتصاص والاجترار وغيره وهذا ما نجده حاضرا في رواية "النهاية" في "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة ويظهر في مواضيع كثيرة.

_ **« وتغامزهم »**[2]**:** من الغمز وهي الإشارة بالجفن والحاجب أو اليد استهزاءا، أو طلبا إلى ما فيه معاب وجمعها غمائز جاء هنا تناص ديني وظفته شنوفي في الرواية، جاء على لسان مالك في رسالته إلى نفيسة، ونقله لأخبار القرية وأهلها الذين في رأيه لا شغل لهم سوى التغامز والحديث في مشاكل الناس وأعراضهم والسخرية، جاء معنى التَّناص هنا على الآية الكريمة في قوله تعالى في سورة المطفيفين﴿ **واذَا مرُّوا بهِمْ يتغَامزون** ﴾[3]، هنا يخبرنا الله تعالى عن المجرمين وأنهم في الدار الدنيا كانوا يضحكون على المؤمنين ويستهزؤون بهم ويحتقرونهم وإذا مروا بهم يتغامزون، وهذا كان حال أهل القرية كما ورد عن مالك وأن ثرثرتهم تكاد تكون متوارثا بينهم، ويخبر نفسه أنهم لم يتغيروا ولا يزالون يسخرون ويتغامزون على بعضهم البعض، وحديثهم في مجالسهم على كل من يقع في مشكلة، ويخبرها بأن غيابها لمدة عن القرية لم يتغير شيء، جاء التَّناص هنا للإخبار على أن التغامز على الآخر بين لايجوز في الدين الإسلامي وأن حال أهل القرية وتغامزهم على بعضهم البعض كحال أولئك المجرمين وتغامرهم على المؤمنين، وأن في ذلك عقاب من الله.

_ **« وأدي تحت سابع الأرض »**[4]**:** الود هو دفن البنت في التراب وهي حية خشية الفقر والعار، وهذا من عادات الجاهلية جاء هنا تناص ديني في المعنى إذ نجد معناه ومقصوده في الرواية كما ذكر في القرآن الكريم يقول تعالى: ﴿**وإذَا المْوَودةُ سُئلِتْ بأَيِّ ذنب قُتلِتْ** ﴾[5]

ورد لفظ الود في الرواية في تعبير **"نفسية"** عن العقاب الذي تؤول إليه، لو عرف في ما تفكر فيه وعن الطريقة التي ترغب بها في الغش، إذ أنها ترى أن أهل القرية لن يتقبلوا فكرة خروج المرأة وأكلها خارج البيت وعن تعبيرها وحرية تفكيرها، وأنهم سيدفنونها تحت التراب كما كان يفعل الجاهليون قديما عندما تولد عندهم

[1]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت،ط1، 1980م، ص75.

[2]- الرواية، ص08.

[3]- سورة المطففين، الآية 30.

[4]- الرواية، ص55.

[5]- سورة التكوير، الآية 08.

فتاة يتم دفنها تحت التراب وذلك خوفا من الفقر والعار، هكذا عبت نفسية عن الجهل الذي تراه في تلك القرية وأنه أشبه بجهل القدامى .

نفسية ترى أن حرية المرأة في القرية مقيدة، وأنها مغلوب على أمرها، وأنها منذ ولادتها تحت تصرف الرجل وسلطته حتى بعد زواجها، على غرار المدينة ترى بعض التحرر وأن المرأة تملك شخصيتها هناك، وأن نظرة المجتمع للمرأة في المدينة تختلف نظرتهم لها في الريف، فلو كانت في العاصمة لما واجهت تلك المشاكل، الأمر بالنسبة لها سواء في تلك القرية وفي الجاهلية وأن درجة جهلهم قد تؤدي بها إلى سابع أرض.

« الهمز واللَّمز»[1]: ورد لفظي الهمز واللمز في الرواية في حديث أهل القرية في مجلسهم بالمقهى عن رابح الراعي وامتناعه عن الإحتطاب لصاحب المقهى وذلك بسبب ما وقع في بيته مع عاب ابن القاضي، حديثه عنه في غيابه جعل البعض يكون مدافعا عنه.

الهمز واللمز بمعنى الطعن في الناس وذكر عيوبهم وهي من الأخلاق المذمومة، فقد ذكرا لفظي الهمز واللمز في مواضيع متعددة من القران الكريم ما يدل على أنه تناص ديني، نجدهما ذكرتا مجتمعين في سورة الهمزة يقول تعالى﴿ **ويلٌ لكلِّ هُمَزةٍ لُمَزةٍ**﴾[2]، الهمزة هنا بمعنى الطعن باللسان واللمز بمعنى الطعن بالفعل، هنا الله يحدرنا من الكلام في أعراض الناس، إذ بدأ ب "ويل" وهي تحدير وتذكير بالعقاب، في الرواية جاء لفظ الهمز واللمز على لسان أحد الأشخاص يرى بأن الهمز واللمز من مخلفات وآثار الاستعمار الفرنسي، فقساوة ما مروا به ومعاناتهم جعلتهم يغتابون بعضهم البعض وهذا من المحرمات التي نهى عنها الشرع الحكيم، وهذا ما حاول الاستعمار الفرنسي طمسه فهو حال طمس الهوية ومقومات الدين الإسلامي.

رابح الراعي همز من أهل القرية ولمز من عابد ابن القاضي.

كذلك نجد لفظ اللمز ورد في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿ **ولَا تلَمِزو أنْفُسَكُم** ﴾[3]، اللَّمز صفة مذمومة حذرنا منها القران الكريم، جعل اللامز أخاه لامزا لنفسه فكأنه يغتب نفسه.

التَّناص هنا في لفظ الهمز واللمز قراني، كان هدف شنوفي من توظيفه في الرواية توضيح ما نهانا الله عنه وما حاول الاستعمار الفرنسي غرسه في المجتمع الجزائري وفي القرى خاصة، فلا عمل لهم سوى الحديث في أعراض الناس وشؤونهم.

---

[1]- الرواية، ص61.

[2]- سورة الهمزة، الاية 1.

[3]- سورة الحجرات، الاية11.

_ « **السنوات العجاف**»[1]: هنا في الرواية وظفت شنوفي تناص ديني يتماشى مع قوله تعالى:﴿ **وقالَ الَملكُ إنِّي أَ ىَو سَبَع بقَراتٍ سِمانْ يأْكُلُهنَّ سَبْعٌ عِجَافْ** ﴾[2].

في الآية ذكر لرؤيا رآها الملك والتي فسرها يوسف عليه السلام بأنه ستأتي سنوات عجاف يابسات قاسيات، فيها من البلاء، هذه السنوات انطبقت على عابد ابن القاضي، فالبرغم من البلاء الذي مر عليه في تلك السنوات إبانّ الثورة التحريرية، فقد ابنته زليخة « التَّناص مع القران الكريم: التفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبا ودلاليا، وتوظيفهما في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعج هذا النوع جزءا من التفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة »[3] فاستحضار النص القرآني يخصب المادة الأدبية ويُظفي عليها تميز ومصداقية كونه كلام الله المعجز في لفظه ومعناه، ما يجعل الروائيين يقتبسون منه ما يتلاءم مع إبداعاتهم الأدبية، وحميدة شنوفي من خلال توظيفها لمراجع دينية منتقاة من القران الكريم، تسعى إلى إبراز القيمة الجمالية للرواية من خلالها، والتي تساعدها في إثراء النص وتعزيزه، والارتقاء في أسلوبها وأفكارها، فالقران الكريم اتخذ دُستور حَياة في المجتمعات الإسلامية، وهذا ما حاولت التذكير به وجعله حجة وبرهان على أقوالها.

ب- التَّناص مع الأحاديث النبوية:

وظف الأدباء الحديث النبوي الشريف في أعمالهم الروائية كنص شرعي بعد القران الكريم، كونه ذا فصاحة لفظ وبلاغة قول يقوم على التفسير والتدبير للمخزون القرآني كما يساعد في النصوص السردية كحجة وبرهان، وهذا ما نجده في رواية النهاية لحميدة شنوفي « **وما كان لأي منهم حظ الدخول لتبين الأمر، ففي البيت امرأة ولا يمكن لهم اقتحامه مهما كانت ذريعة الأمر وان كان عابد اقتحمه دون إذن أصاحبه** »[4].

هنا تناص ديني يحث على ضرورة الاستئذان عند دخول بيوت الغير، وذلك لما ورد في سنن الترميذي « **أن صفوان بن أمية ذهب إلى النبي عليه الصلاة والسلام بعد إسلامه بشيء من الطعام، دخل عليه لم يسلم ولم يستأذن، قال النبي ارجع فقل السلام عليكم أأدخل** »، نجد أيضا في قول صلى الله عليه وسلم: « **الإسْتِئْذَان ثلاثا، فإن أُذِنَ لَكَ وإلاَّ فارْجِعْ** »[5].

---

[1]- الرواية، ص111.

[2]- سورة يوسف، الاية 43.

[3]- عاصم حفظ الله حسين واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر _ أحمد العوضي امودجي_ دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،ط12011م، ص77.

[4]- الرواية، ص28.

[5]- أبو موسى الأشعري الألباني: صحيح الترميذي، الرقم2690، أخرجه مسلم 2154.

الإستئذان من الآداب الاجتماعية التي تحفظ خصوصية الإنسان فيما لا يرغب أن يطلع عليه أحد، وبالتالي لا يدخل أحد على بيت أحد إلا بإذنه، هذا ما نجده عندما رفض أهل القرية الدخول إلى بيت رابح الراعي بعد المناوشات التي حدثت بينه وبين عابد، فهم على دراية بأنه لا يحق لهم الدخول وفي البيت امرأة صيانة للحرمة، على عكس عابد الذي اقتحمه دون إذن منتهكا حرمته، الغاية من هذا التَّناص توضيح حكم الاستئذان وأنه من الآداب التي يقوم عليها الدين الإسلامي، ويطبقها مجتمعنا الجزائري خاصة.

_« **أين حدود الأمومة التي لا يجب أن تنتهك** »[1]، دعى الإسلام إلى بر الوالدين والإحسان إليهما إلا انه أولى الأم اهتماما خاصا، هنا في الرواية تناص ديني يتماشى ثبت مع أبو هريرة رضي الله عنه حين قال: « **جاء رجل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله من أحق الناس بحسن صحابتي؟ قال: أُمُّكْ قال:ثم من؟ قال: ثم اُمُّكْ قال: تم من؟ قال: ثم أُمُّكْ قال: ثم من؟ قال:ثم أبُوكْ.**»[2]، كذلك قول الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام: « **إن الله يوصِيكُم بأمَّهاتكم ثلاثا ...**»[3]، جاء ذكر الأم في الحديثين دلالة على وجوب برّها والإحسان إليها، كانت معاملة نفيسة لأمها معاكسة لما ورد في نص الحديث، حيث تلفظت بكلمات كان لها اثر سلبي خدش مشاعرها كأم، ظنا من أمها أن المدينة كانت أحد الأسباب في ذلك.

التَّناص هنا يحيلنا إلى أن بر الوالدين والإحسان إليهما إحدى شيم ومكارم الأخلاق التي يحثنا عليها ديننا الحنيف، فقد جعل برهما مقدما على كل الأعمال.

_ « **فلو توفي شخص في طريقه إلى طلب العلم عدَّ مجاهدا في سبيله** »[4]، هنا وظفت شنوفي تناص ديني باللفظ والمعنى وذلك استنادا إلى الحديث النبوي الشريف قال صلى الله عليه وسلم « **من خرج في طلب العلم كان في سبيل الله حتى يرجع** »[5] وفي حديث الطبراني: « **من جاءه اجله وهو يطلب العلم لقي الله ولم ولم يكن بينه بين النبي نالا درجة النبوة** »[6].

جاءهذا الكلام في الرواية عندما سردت نفيسة ما حدث لها لمالك وعند محاولتها الفرار تعرضت لِ لَمسعة ثعبان في الغابة ولولا انقاد رابح الراعي لها و إسعافها لكانت في عداد الموتى، وجاء في سياقه كلامها ممازحة بأنها

---

[1]- الرواية، ص33.

[2]- أخرجه البخاري، كتاب الأدب، باب من أحق الناس بحسن الصحبة (2/8) برقم 5971، ومسلم كتاب البر والصلة والآداب، باب بر الوالدين (1974/4) برقم 2548.

[3]- سنن ابن ماجة، كتاب الأدب، باب بر الوالدين، حديث رقم3684.

[4]- الرواية، ص 136.

[5]- رواه الترميذي: سنن الترميذي، ص2647.

[6]- المعجم الأوسط الطبراني، رقم9688.

لو توفت آنذاك لكانت شهيدة ومجاهدة في سبيل الله لأنها عند فرارها كانت متجهة إلى العاصمة من اجل إتمام دراستها لهذا الحديث كاد ينطبق عليها؛ لان في الحديث طالب العلم في عبادة، وعبادته في سبيل العلم كالجهاد الذي هو أسمى عبادة من مكانة الجهاد، فطالب العلم والمقاتل المستشهد في المعركة عند الله سيان التَّناص هنا هدفه إبراز مكانة طال العلم في الدين الإسلامي، وأن رغبة نفيسة في الدراسة وفرارها من البيت إلى العاصمة ليس بالعار كما يراه أهل القرية، وأنهم على جهل حتى بما جاء في ديننا الإسلامي، وبما أمرنا به نبينا الكريم والصحابة.

ومنه يمكننا القول بأن الروائية حميدة شنوفيإقتبست ألفاظا من الحديث النبوي الشريف، إذ يُعتبر مصدر ثاني وموثوق بعد القران الكريم « **فإثراءه واتساعه يمكّن الروائي من إيجاد كل من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير الحاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة بك ما يحويه من قصص وغير ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي الذي يتميز بهما الحديث النبوي الشريف** »[1] ، هذا ما لجأت إليه شنوفي في بناء متن روايتها، من خلال أدلته القوية في دعم أسلوبها فيما يتناسب مع ما تريد إيصاله للقارئ.

وهذا يدل على تشبع الروائية بالثقافة الدينية الإسلامية.

4-التَّناص التاريخي:

التَّناص التاريخي مستند ثري يتكئ عليه الروائي في إبداعاته ؛فالمادة التاريخية رصيد معرفي ،و ثراء دلالي يشتغل في التعبير عن القضايا التي تخص الأديب و مجتمعه و بيئته وهو« **تداخل نصوص تاريخية مختارة و منتقاة مع النص الأصلي تبدو مناسبة و منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده و يسرده ،و تؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا»**[2]؛ و يمكن اعتباره كذلك مصدر خصب يمنح النص بعدا ثقافيا ؛و **"شنوفي"** اعتمدته في روايتها **"النهاية"**و وظفته نجد في قول الطاهر: « **أما اللغة العربية فهي ما تبقى لي صدقا من الصعب علي العيش بعيدا عنها... إذ أن تعلقي بها ناجم عن ما عانته هذه الأخيرة ،و نحن تحت وطأت الاستعمار الغاشم ،فكل المدارس كانت ناطقة باللغة الفرنسية ، كما منع تعليم القرآن الكريم ، و تم إصدار قرارات يمنع التحدث باللغة العربية في المدارس والمستشفيات والحكومات لأن الهدف كان طمس الهوية العربية الإسلامية و التضييق على جمعية العلماء المسلمين واعتبارها لغة أجنبية عن البلاد ، و قد صدر حينها مرسوم شوطون الذي نص على إغلاق المدارس العربية**

[1] - حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص41.

[2] -أحمد الزعبي :التناص نظريا و تطبيقيا ،ص30،32.

الحرة »[1] ، من خلال هدا النص **"شنوفي"** تعود بنا إلى 1938م و بالضبط إلى **"مرسوم شوطون"** الذي أصدره رئيس مجلس وزراء فرنسا آنذاك **"شوطون كاميل"** و الذي ينصّ على حضر استعمال اللغة العربية و اعتبارها لغة أجنبية، لظّاهر يخبر مالك بأنه لم يتبقى له سوى هذه اللّغة التي حاول الاستعمار طمسها في ما مضى، حيث منع أساتذة جمعية العلماء المسلمين من التدريس إلا برخصة من السلطات المعنية، وإغلاق المدارس العربية الحرة كل هذا من أجل كبح النجاح الكبير للتعليم العربي الإسلامي، والذي يعود إلى جهود هذه الجمعية التي كان هدفها الارتقاء بالشعب الجزائري والحفاظ على اللّغة العربية، إن استحضار **"شنوفي"** لهذا النص التاريخي المتمثل في **"مرسوم شوطون"** و"جمعية العلماء المسلمين" في نصها السردي كان الغرض منه فكريا أكثر من فنيا، فهي تحاول العودة بنا إلى ما عانته اللّغة العربية وسعيهم لطمسها من خلال ذلك المرسوم موضحة لنا كيف كان الجهاد في سبيلها من خلال جمعية العلماء المسلمين.

في نفس السياق استدعت لنا إحدى الشّخصيات التاريخية التي كان لها الفضل الأعظم في الحفاظ على اللّغة العربية، تقول **"شنوفي" : « وفي جهاد الإمام عبد الحميد بن باديس الفضل الأعظم »**[2]، هذه الشخصية التاريخية المترئسة لجمعية العلماء المسلمين كان جهادها في سبيل الشعب الجزائري واللغة العربية، دعمت الّروائية استحضارها لـ "عبد الحميد بن باديس" بإحدى مقولاته تقول: **« أفضل أن تغرس ألف رصاصة في صدري على أن تُغرس اللّغة الفرنسية في مدارسنا »**[3] .

من خلال هذا يلاحظ أن استحضار الحدث أو الشخصية التاريخية لا تغير فيها بل تبقى كما هي **«فالشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي يفتح فيه المؤلف روحا جديدة فتجتاز حدودها الضيقة و تكسب أبعادا معنوية جديدة »** [4]، معتمدة على آلية التَّناص الإجتراري الذي ينطبق على النصوص الغائبة التي تم اجترارها.

5- التَّناص السياسي:

التَّناص السياسي من نمادج التَّناص الذي يوضح فيه الراوي الوضع السياسي السائد في الرواية، في رواية **"النهاية في ريح الجنوب لعبد الحميد في هدوفة" حميدة شنوفي"** أعادت استحضار الأوضاع السياسية التي

---

[1]- الرواية ،ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

[4]- صبحي البستاني :الصور الشعرية في الكتابة الفنية ،دار الفكر اللبناني ،بيروت ،ط1،1986م ،ص194.

كانت حاضرة في فترة ما بعد الاستقلال وتطور القطاع الفلاحي ومرحلة الثورة الزراعية التي جاءت كنتيجة للوضعية التي آلت إليها الفلاحة أنداك، تقول شنوفي: **« لطالما كان عابد بن القاضي إقطاعيا انتهازيا وشرها للامتلاك الأرض على حساب باقي الفلاحين بعد صدور قانون الثورة الزراعية الذي كان ينص قانونها على أن الأرض لمن يخدمها وتحت ذريعة أن الناس ملو خدمة الارض الأرض»**[1]، الحالة الاجتماعية المتدهورة للمواطنين والفروق الموجودة بينهم، وصدور ميثاق الثورة الزراعية في 14 جوان 1971 والذي شرع في تطبيقه في شهر جوان 1972 والذي ينص على أن **"الأرض لمن يخدمها"** ولا يملك الحق في الأرض إلا من يفلحها ويستغلها، كان عابد من ملاك الأراضي والحقول التابعة إداريا إلى القرية بعد تطبيق السياسة الاشتراكية في المجال الزراعي الفلاحي لتأميم الأراضي، بعدها جاء ما يعرف بقانون التيسر الذاتي تقول **شنوفي** على لسان مالك **«لقد أنشئت ما تسمى بالهيئة الوطنية للإصلاح الزراعي بعد أن تم الإعلان عن تطبيق مرسوم قانون التسيير الذاتي وبدأت عملية تأميم الأراضي لصالح الدولة، لتوضع كل الأراضي القطر الوطني تحت تصرف هذه الأخيرة، وعلى كل فلاح أن يعمل في الأرض تحت رقابتها، فيسمى بأن (الفلاح المستخدم) حتى يضمن اليوم وغدا المساواة، وعدم إمكانية تهريب هذه الممتلكات»**[2]، هذا القانون الذي ظهر عندما شرع العمال في القاعدة تشغيل الوحدات الزراعية والصناعية التي تركها الأورو بين بعد صيف 1962، تدخلت الحكومة بواسطة مراسيم مارس1963 بهدف تنظيم الأراضي الزراعية وكيفية استغلالها وضفاء الشرعية القانونية للإستلاء الجماعي من طرف الفلاحين على الأرض، هذا القانون في الرواية قلب حياة عابد، جاء لأخد أرضه منه،ولم يعد ينفع أن يقدم ابنته" **نفيسة** "غربانا لحماية أرضه منه صدرت من الحكومة، ولم يعد لمالك دخل في الحفاظ عليها كما كان يعتقد عابد، شنوفي في نصها الروائي عبرت في الوضع السياسي بالغة تحمل دلالات النهج الأيديولوجي المتمثل في السياسة الاشتراكية والمعاناة التي عاشها الشعب الجزائري بأن الاستعمار الفرنسي وبعد الاستقلال من طرف الإقطاعيين و أصحاب الطبقية البورجوازية، ومنه تنتقل شنوفي بنا إلى صيف 1992 إلى الواقع السياسي المدير الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة، فترة العشرية السوداء كما تسمى، نقول **« كانت القرية كلما قامت من مأساة لم تقعد بعدها على أخرى وكان سكانها قد اعتادوا دموية لم تشهد لها البلاد همجية قبل هذا، فمتى ما قتل واغتصب غريبا عن هذه البلاد أحد أفرادها، لم تكن فعلته أشنع من فعلة أبناء الوطن**

[1]- الرواية، ص39.

[2]- المصدر نفسه ، ص71.

الوافد ضد بني جلدتهم »[1]، شنوفي هنا في نصها تتحدث عن المجازر الدموية التي حدثت بين أبناء الوطن، بعدها شنوفي تنقل لنا تلك المجزرة الدموية التي استهدفت الحافلة المتنقلة إلى القرية والقادمة من العاصمة أين تم اغتيالهم تقول شنوفي **« بلغنا في الساعات القليلة الماضية النبأ التالي: تصاعدت عمليات الاغتيال التي باتت تشنها الجماعات الإرهابية مستهدفة المدرسة الجزائرية، محاولة شتى الطرق أحكام غلق أبوابها في وجوه المتمدرسين والمعلمين على السواء وضع لا يمكن أن نصفه بأقل من الدموي، حيث تم استهداف ليلة أمس، حافلة كانت تنقل مجموعة من الأشخاص يرجع أنهم قادمون من العاصمة حسب ما أثبتته التحقيقات، وقد كان من بين هؤلاء مجموعة من المعلمات القادمات نحو القرى لامتهان التدريس، وقد كشفت ذات المصادر أن من بين ضحايا المجزرة على غرار خمس معلمات تم التّأكد من هويتهن معلمة تدعى نفيسة عابد بن القاضي »**[2]، تم اغتيال هذه الحافلة من طرف جماعة إرهابية يترأسها الإرهابي الخطير عبد القادر بن القاضي المكنَّى بالسفاح، هذه الجماعات الإرهابية التي استهدفت المثقف الجزائري من خلال جرائم القتل التي طالت رموز العلم والمعرفة من أساتذة ومعلمين، وهذا ما حدث مع" **نفيسة** "والمعلمات المتَّجهن نحو القرية بهدف التعليم والقضاء على الجهل والأمية، بعدما تم إيقاف الحافلة وذبح كل من كان عليها ومن لم يتمكنوا من الإجهاز عليه طالته رصاصتهم العشوائية، ثم قاموا بإضرام النار في الحافلة ودفعها أسفل الواد.

شنوفي من خلال نقلها لهذه الحادثة تكشف لنا الواقع السياسي المرير الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة، وهذا ما أعطى تلك الفترة، وهذا ما أعطى تلك المنصات مكونات دلالية وجمالية فنية.

6-التَّناص مع التراث الشعبي:

التراث ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من الأجداد والآباء، والأدب الشعبي مرآة صادقة تعكس تاريخ مجتمع من المجتمعات، فالكل أمة من الأمم آدابها الشعبية الخاصة بهن والتي تجسدها في أشكال أدبية، مثل أو حكاية، أو حكمة وشنوفي أبدت نزوعا نحو التراث والأدب الشعبي، وقد تناصت روايتها **"النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة "** عصرها منه. مع التراث الشعبي بشكل ملحوظ فيما يخص الأمثال والأقوال الشعبية، والتي تعكس موقف عصرها منه.

[1]- الرواية، ص15.

[2]- المصدر نفسه ، ص154.

أ - الأمثال الشعبية والأقوال:

الثقافة الشعبية في المجتمع ترتبط بالعادات والتقاليد، والأمثال والحكم والخرافات وغيرها، وبما أن الأديب جزء من مجتمعه، فهو يتأثر ويتفاعل مع عادات مجتمعة، وعند كتابته أي نص أدبي يدرج فيه من الأمثال الشائعة في وسطه، وهذا ما نلحظه عند **شنوفي"** في توظيفها للمثل فنجد في قولها: **« مثل البعير الذي قسمت ظهره قشة »**[1]، هذا المثل يشير في معناه إلى أن حدث صغير يحدث أثرا كبيرا والسبب في ذلك الأثر ليس الحدث الصغير، وإنما تراكم الأحداث هو ما جعل من ذلك الحدث الصغير أن يكون السبب في الانهيار فالبعير الذي يحمل الأعباء الثقيلة حتى لم يعد قادرا على التحمل فعندما توضع فوقه تلك القشة هي السبب في ذلك لكن الحقيقة هي تلك الأحمال الثقيلة التي أتعبته وأقسمت ظهره، جاء توظيف **"شنوفي"** لهذا المثل معبرة به نهاية الصيف والجفاف الذي لازمها طيلة أشهر، فريح الجنوب تنتظر تلك الظربة التي تنهي هذا الجفاف وما صبرت عليه منذ شهور فالقرية تنتظر ما يكسر ذلك الصبر والتحمل حتى يأتي الخريف وينزل المطر ويكون تلك الضربة التي تنهي تلك المأساة.

كما جاء أيضا توظيفها لمثل انتشار **« النار في الهشيم »**[2]، في عدة مواضع في الرواية، هذا المثل يعني سرعة انتشار الحريق في النبات اليابس والشجر، فالنار وجدت في الهشيم مرتعا لتمتد إلى كل الحقول،فالنار لا تنتشر بسرعة الحطب النيئ، وهنا جاء هذا المثل كتشبيه عن مدى سرعة الانتشار في الوقت نفسه، وفي الرواية شنوفي جاء توظيفها للمثل لتعبر عن مدى سرعة انتشار الأخبار في القرية، ولا شيء يخفى عن أهلها، فالكل يهتم بالأخر ويترقب أخباره أكثر من ترقب نفسه، فخبر هروب نفيسة وخبر تزويجها من مالك، وخبر قانون التسيير الذاتي الذي جاء ليطبق على الأراضي كانت سرعة انتشارهم في القرية تشبه السرعة التي تنشر بها النار في اليابسة، وكان هذا المثل ينطبق على أهل القرية على غرار أهل المدن فلا أحد يتبع أخبار أحد أو يهتم بانشغالات الآخر.

ومن بين الأمثال كذلك نجد توظيف **"شنوفي"** للمثل القائل **« تعلم صنعة وأخفيها »**[3]، هذا المثل الذي غالبا ما يقال على السنة الأمهات والآباء لأبناءهم كنصيحة تقدم لهم والمقصود بذلك تعلم صنعة أو حرفة حتى

[1]- الرواية، ص16.
[2]- المصدر نفسه ، ص24.
[3]- المصدر نفسه ،ص107.

ولو لم تكن بحاجة لها في وقتك الحالي ولا تقوم بعملها، إلا انه سيأتي ذلك اليوم الذي تحتاجها فيه، وهذا المعنى من المثل، وتوظيفه في الرواية جاء على لسان العجوز رحمة والتي كانت متخدة من هذا المثل إحدى مقولاتها المشهورة قالته لنفيسة ومصرة عليها في ذلك تعلم إعداد أكل البادية وأن لا تعتمد على أمها في إعداد الطعام لها وأنها سيأتي الذي يجب أن تعده لنفسها ويجب أن تكون على معرفة ودراية على كيفية الطبخ.

ومنه جاء حضور هذا المثل الشعبي المأثور مناسبا ومتلائما مع سياق النص، هذا من خلال ما جاءت به شنوفي مخبرة عما واجه **"نفيسة "**في بيت الراعي وعدم قدرتها على إعداد الطعام وأنها قد تموت جوعا لو لم تأكل هنا تعود الذاكرة **بنفيسة** للوراء وإلى المثل الذي قالته لها العجور رحمة وأنها كانت على حق فكما تقول **« كل شيء تتعلمه مفيد، مالا يفيد لا يوجد »**[1].

كذلك **"شنوفي"** وظفت في روايتها النهاية في رواية **"عبد الحميد بن هدوقة"** الكثير من الأقوال الشعبية التي تعبر بها عن المجتمع وعاداته.

وضفت **"شنوفي"** أحد الأقوال التي جاءت لتعبر عن دلالة الوضع الذي أل إليه مالك يقول **« أعين الناس ترصد دبيب النمل إذا ما عبر »**[2]، مالك بعد مجيئه ليلا وحديثه مع نفيسة واستياءها من ذلك وتفسيره سبب ذلك فهو يخبرنا عن ما لاحظه على أهل القرية، فهم يهتمون بأخبار غيرهم، ويحاولون معرفة كل كبيرة وصغيرة ولا شيء يغيب عن نظرهم، والقول الذي قال جاء لتوضيح تلك الدرجة التي أل إليها أهل القرية من ترقب للغير وانشغال به، فذبيب النمل البطيء الحركة وسيره في الأرض، ورغم صغر حجمه إلا أنه لا يغيب عن نظرتهم، أن هذا ما جعله يحبذ التكلم معها ليلا بعيدا عن أعينهم.

كما يقول مالك في حواره الصامت مع الطاهر**« أنثى كانت لتقدم لي على طبق من ذهب، مالك هنا في قوله هذا دلالة على السهولة وعدم تلقي أي معاناة في الحصول على نفيسة كون والدها من قدمها له دون عناء، وقدمها قربانا للحفاظ على أرضه وحمايتها »**[3].

[1]- االرواية، ص107.

[2]- المصدر نفسه ، ص130.

[3]- المصدر نفسه ، ص99.

ومنه فالأمثال والأقوال الشعبية المأثورة **« إلا وسيلة للإحالة على جذور الشخصيات وتعميق انتماءها، وإيضاح ملامحها وذلك عن طريق حوارها أو حديثها الذي يزخر بالإشارات التراثية والدلالات الرمزية »**[1] فهي لوحة مبسطة لخلفية الشخصيات الثقافية الاجتماعية، وتعبير صادق عما عاشته هذه الشخصيات في ظل الظروف التي شهدها المجتمع الجزائري، **"شنوفي"** وفقت في توظيفها لبعض الأمثال والأقوال داخل مفاصل روايتها محاولة منها لجعل المتلقي يقترب أكثر من المعنى والمضمون، فمن خلال استحضارها لهذه البنيات التراثية، أرادت خلق اتصال بين الماضي والحاضر من أجل تقريب القارئ من نص روايتها.

ب- الأسطورة:

يعتبر توظيف الأسطورة في النصوص الروائية من أهم العناصر الفنية والجمالية التي تستفيد منها الرواية وهي **« ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد بها »**[2]

وهي علم الخرافات وترمز إلى ما لا علاقة له بالواقع، في رواية شنوفي كانت **"نفيسة "**تحدث نفسها حول زمجرة تلك الرياح (ريح الجنوب) والتي تبدو كأنها غاضبة، كانت تفسر صوتها، فسرت في أول الأمر أن السبب في ذلك يعود إلى الموقع الجغرافي للقرية، ثم جعلها عرضة لأقسى أنواع الظواهر الطبيعية ثم تبادر إلى ذهنها ذلك الجانب الذي لم تصدق به تقول: **« ما كانت نفيسة لترجع تفسير هذا الأمر إلى الجانب الروحاني، أو ما تعاقبت الأجيال تصدى به، عن أنه هذا من نتاج دعاء أحد الدراوشة القدامى وغضبه على سكان هذه القرية، أو أنه نبوءة وعقاب للناس على أفعالهم »**[3]، وهذا التفسير الروحاني والذي يعتبر ضرب من الخيال والأسطورة كان بتداولها الأجيال أن سبب رياح الجنوب الغاضبة والقوية على تلك القرية يعود إلى دعاء وغضب أحد الدراوشة على سكان هده القرية وهذا ما يعد خيالا لا يمكن استوعابه، فالريح ظاهرة طبيعية من الله لا يمكن الإنسان أن يكون سببا فيها.

[1]- سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنمودجا، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص296.

[2]- وليد بوعديلة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة أطروحة الدكتورة جامعة باجي مختار، عنابة، 2006_2006، ص40.

[3]- الرواية،ص43.

ج- العادات والتقاليد الشعبية:

تعد العادات والتقاليد من المأثورات الشعبية التي اعتمدت عليها الرواية ببعدها الفني والثقافي، ترتبط بالواقع الاجتماعي إن تعثر صناعة الأواني الفخارية المنزلية من أبرز الصناعات القديمة التي ورثت جيلا عن جيل فهي رمز للأصالة والتمسك بتقاليد المجتمع الجزائري، في الرواية حيث نجد العجوز رحمة التي كانت تصنع الأواني بكل حب وإتقان كما تشتغل عليها لكسب قوت يومها، كانت تبدع في صناعتها كونها فن أكسبتها أياه السنين التي عاشتها أيام الثورة، وقد ذهبت العجوز رحمة إلى عالمها الآخر تاركة وراءها أوانها الفخارية تقول **"نفيسة" « هاهي ملابسها قد نشرت على أحد الجبال المربوطة في بعض أوتاد المنزل، وأوانيها... أوانيها الفخارية كما تركتها آخر مرة »**[1]، **« آه يا خالة... كنت سأُريك مجموعة من الصور لأواني فخارية »**[2] الأواني الفخارية التي كانت تضعها العجوز رحمة كانت معيارا لثقافة المجتمع الجزائري خاصة الأرياف وحياة البادية.

كما نجد توظيف الكاتبة لمصطلحات ومفردات قديمة مثل (الكوفية، القزديرة، برنس، خم دجاج، الاثافي الطينية، قفف الحلفاء، وأخشاب الصقف)،كل هذه المفردات توحي لنا بالقرية وحياة المجتمع الريفي وتراثه وهذا ما جسدته في نصها الروائي.

[1]- الرواية،ص49.

[2]- المصدر نفسه ،ص48.

خاتمة

خاتمة

بحمد الله وتيسيره أتممنا بحثنا هذا ،و من سنن الحياة لكل بداية نهاية ومنه نختم عملنا هذا الذي تطرقنا من خلاله لأهم الأمور التي تزيل الغموض عن التساؤلات المطروحة في بداية البحث ،والنتائج التي توصلنا إليها من خلاله لندرجها كما يلي :

- مصطلح التَّناص مصطلح نقدي حديث النشأة، فرض نفسه في الساحة الأدبية والنقدية ؛وهو استحضار نص غائب و توظيفه في نص جديد بطريقة مختلفة .

- التَّناص مصطلح أريد به تعالق النصوص و تقاطعها، و إقامة الحوار فيما بينها ؛عالجه الغرب و العرب في العصر الحديث أمثال "جوليا كريستيفا"و"ميخائيل باختين"على جانب النقد الغربي المعاصر، أمَّا "محمد ينيس"و"محمد مفتاح" وآخرون على جانب النقد العربي المعاصر الأكثر حداثة،كل واحد ينظر للتَّناص من وجهته الخاصة لكن لم يختلفوا في كونه مجموعة نصوص تتقاطع و تتفاعل فيما بينها لتأتي بنص جديد و مختلف.

- احتفاء الدارسين العرب المعاصرين بمصطلح التَّناص، فقد تمثلوه من خلال العودة إلى التراث القديم ومن خلال مؤلفات أعلام الغرب ؛مطورين مفهوم السرقات المنتشر في التراث النقدي العربي .

- استفادت"حميدة شنوفي" من مختلف أشكال التَّناص،وتوظيفها واستحضارها لنصوص الأدبية واستدعاؤها للأحداث السياسية و التاريخية و الألفاظ الدينية ، و توظيفها لتراث و الأدب الشعبي ما هو إلا دليل على إلمامها بالثقافة العربية الإسلامية من كل الجوانب ،و انفتاحها على كل المجالات .

- حضور التَّناص في الرواية يؤدي وظائف عديدة على المستوى الثقافي و التعبيري؛ كما يحدث جمالية في العمل الروائي وذلك من خلال الإحالة إلى نصوص غائبة وتزويد النصوص إلى مدلولات معرفية؛ كما يلغي الحدود الفاصلة بين الأدب و الفنون الأخرى ويجعلها منفتحة على بعضها البغض .

- "حميدة شنوفي"في روايتها "النهاية في رواية ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة" نجحت في توظيفها للتَّناص و إعادة بعث الرواية من جديد واستنطاق شخوصها باعتبارها شكل من أشكال التَّناص الأدبي الذي وفقت فيه بشكل كبير متلائم مع المتن الروائي لرواية .

وفي الأخير نشكر الله عز وجل الذي وفَّقنا وساعدنا في إتمام هذا العمل، ونرجو أن نكون قد وفقنا ولو بالقليل في دراستنا لمسألة التَّناص في رواية "النهاية"لروائية "حميدة شنوفي".

ملحق

من هيَّ حميدة شنوفي ؟

حميدة شنوفي من مواليد 1990م بولاية المدية، روائية وقاصَّة، وكاتِّبة مسرحية، خريجة كلية الحقوق والعلوم السياسية "ماستر قانون عقاري"، صادر لها روايتين :

- روايــة تحــت عنــوان "انفصــام"بتوقيــت الافتراض،ســنة 2017م، في دار المثقــف لنشــر و التوزيــع، الجزائرمشاركة في سيلا في طبعتها 22.

- رواية "النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"2019م، عن دار خيال للنشر والترجمةالجزائر مشاركة في معرض الكتاب الدولي سيلا؛ والمتوجة بجائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب علي معاشي 2020م

المجموعات القصصية :

- أصوات،2017 م.
- لا تغلقوا الباب،2018 م.
- لفلسطين نحكي،2018 م.
- شموس،2019 م.
- فينيسيا توابيت الحب و الكراهية،2019 م.

مدونة و مدبرة دار أقلام لنشر الإلكتروني ،و مسؤولة على النشر لدى مجلة و دار أقلام لنشر الإلكتروني لها العديد من الحوارات الإعلامية المنشورة إلكترونيا مع كتاب ومدراء دور النشر من مختلف ربوع الوطن العربي .

-مشاركة في سيلا الجزائر في طبعاتها 22، 23 سنة 2017م، 2018م وطبعتها 24 لسنة 2019م .

- مشاركة في معرض الكتاب الوطني قصر المعارض بالعاصمة .

- فوزها بقصتها :فينيسيا توابيت الحب والكراهية؛ في مسابقة دار بيلومانية للقصة القصيرة عن فئة أدب الخيال .

-لها مجموعة نصوص لم تطبع بعد .

من بين التكريمات التي حضيت بها نجد:

- تكريم من طرف وزير الثقافة والفنون الدكتورة ملكية بن دودة ، ضمن فعاليات جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب علي معاشي طبعة 2020م .

- تكريم من طرف مدير النشاطات الثقافية لولاية الجزائر العاصمة، السيد مختار خالدي بعد تتويجها بجائزة علي معاشي .

-تكريم من طرف مديرة المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية برج بوعريريج، بعد المشاركة في ندوة الكتاب عبد الحميد بن هدوقة، الرواية من التأسيس إلى التكريس .

ملخص الرواية :

رواية "النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"؛ جاءت مكملة لتلك النهاية المفتوحة لرواية "ريح الجنوب"التي كتبت منذ خمسين سنة ، والتي خلقت الفضول و الشوق في روح القارئ لمعرفة نهايتها؛ هذا ما جعل الروائية "حميدة شنوفي" تبدع بخيالها في تلك النهاية ، متخذة من نهاية "ريح الجنوب" بداية جديدة لروايتها .

أحداث الرواية تتراوح بين ما حدث على مدار ثمان و عشرون سنة (1965م 1992م)في تلك القرية بعدها تروي على لسان "نفيسة" الفتاة الثائرة و الرافضة للجهل و الأمية ، وتسلط الرجل والخضوع له الأحداث في الرواية بدأت بعد عودة "نفيسة" إلى القرية ؛على متن تلك الحافلة ساردة ما حدث بعد ذلك في نهاية الرواية .

قبل نقلها للأحداث تكتب الروائية رسالتين في المقدمة؛ الأولى من مالك شيخ البلدية إلى "نفيسة" يطمئنها على أهل القرية و ينقل لها أخبارهم؛ تليها رسالة أخرى من العاصمة من "نفيسة"لمالك وهي تعبر عن إحساسها و شعورها بعد ذهابها إلى العاصمة، و تشكرهم على خدمتهم لها تلك الليلة وتهريبهم لها ؛مؤكدة على حنينها و شعورها الغريب نحو القرية التي كانت تصفها بالمنفى؛ لتختم رسالتها بفرحتها وهي تعمل بنصائح الخالة رحمة بتأديتها لصلاتها و عدم تركها لها بعد ذلك اليوم متمنية لهم السلامة .

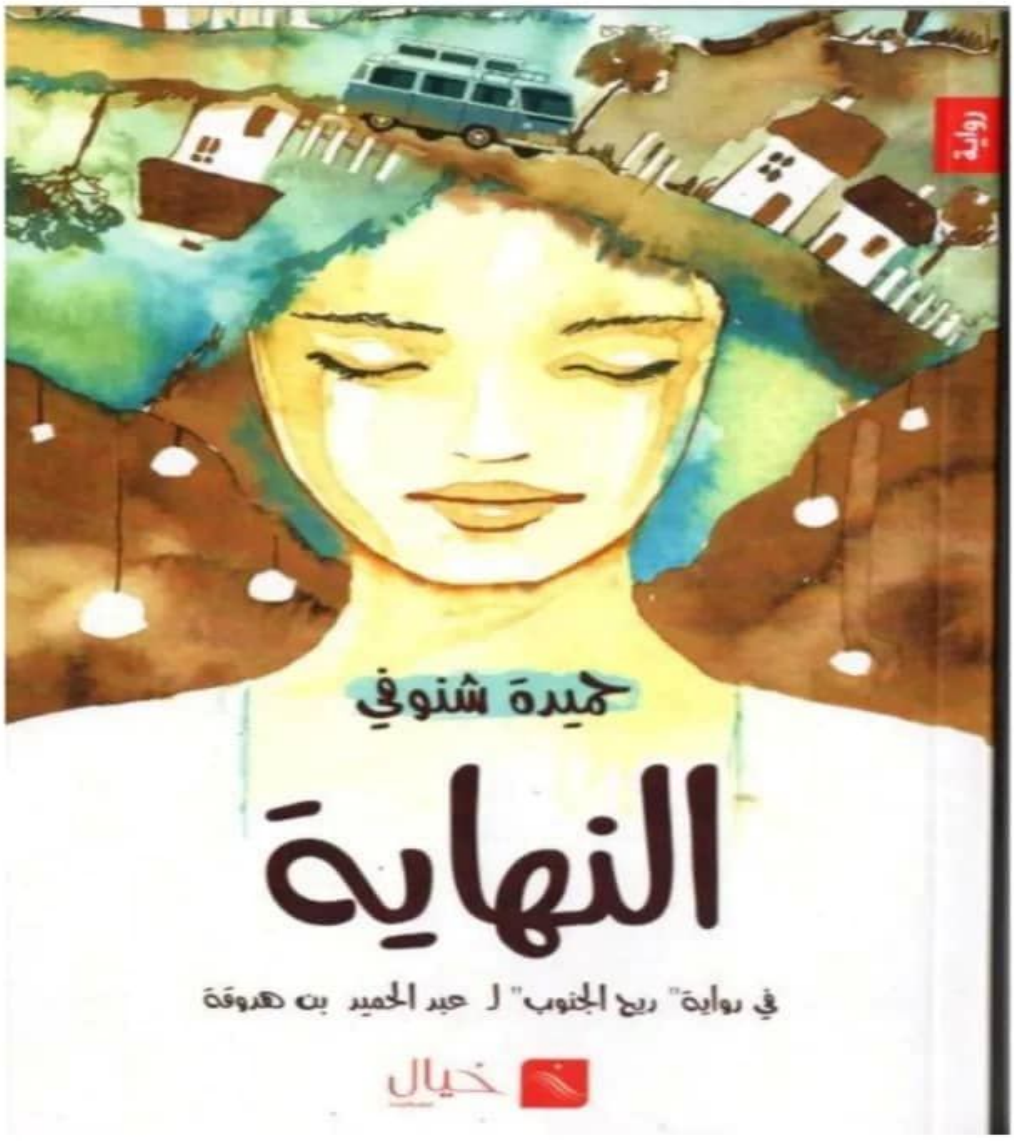
بعدها تحلق بنا إلى الوراء بثمان وعشرون لتبدأ بسرد أحداث نهاية "ريح الجنوب"متخذة منها بداية لها .

مكوث "نفيسة" في بيت الراعي بعد إنقاذه لها من لسعة الثعبان؛ و معرفة عابد بتواجدها هناك ؛هاجما على بيت الراعي محاولا طعنه بالموس البوسعادي ، وهروب "نفيسة" من ذعر ما شاهدته ، هنا كانت نهاية "ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة ؛و استئناف أحداث الرواية الجديدة معتمدة على خيالها الواسع في ذلك ، ناقلة لنا تلك الأحداث المتمثلة في اختباء "نفيسة" في بيت الخالة رحمة وعودة مالك من العاصمة وهو يحمل الخبر الذي كان نعمة على بعض سكان القرية ؛في حين كان نقمة على آخرين من الإقطاعيين أمثال عابد بن القاضي .

بعد ذلك اكتشاف مالك لمكان تواجد "نفيسة" وذهابه لها، وتحاورهما ما جعل "نفيسة" تطلب منه المساعدة في الهروب إلى العاصمة ؛ليلبي مالك طلبها ويتحقق حلمها في إكمال دراستها، وتزوجها لزميل الدراسة رضا لتنجِّب منه ثلاث أطفال يحملوا أسماء عائلتها؛ لكن الحنين إلى القرية يعيدها سنة 1992م لتصطدم بالوضع

السياسي السائد؛ العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر؛ تم إيقاف حافلة تنقلها من طرف جماعة إرهابية يترأسها عبد القادر بن القاضي، الأخ الأصغر لنفيسة الذي لا علم لها به ولا علمه هو بتواجدها هناك ؛ليتم بعدها دبح و قتل وحرق الحافلة بكل ما تحمل، لتجد نفسها ضحية لأخيها و لسياسة ما بعد الاستقلال المتسمة بالقمع والظلم والدكتاتورية الخفية؛ التي كانت نتيجتها ذلك الانفجار الإجرامي والِشلال الدموية الذي جرف أرواح بريئة؛ تلك السياسة الاشتراكية المتطرفة عن الدين إلى درجة الإلحاد و التطرف الديني .

هذه النهاية التراجيدية التي تخيلتها "شنوفي" قتلت الفضول الذي اختلج نفس كل قارئ لرواية "ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة .



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم

أولا: المصادر

1. حميدة شنوفي: النهاية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، دار خيال للنشر والترجمة،الجزائر، دط، 2019.

2. عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، دار القبة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1970.

ثانيا: المعاجم

1. إبراهيم محمد إسماعيل: معجم الألفاظ والإعلام القرآنية، دار الفكر العرب، القاهرة، ط2، 1969.

2. ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

3. أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب،ج14، دار صادر للنشر والطباعة، بيروت لبنان،ط1، 2000.

4. بطرس البستاني: محيط المحيط (باب النون)، ج9، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ،2009.

5. خليل احمد خليل: معجم المصطلحات اللغوية ، دار الفكر اللبناني، لبنان، (د-ط)، 1915.

6. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين (ك-ي)، دار الكتب العلمية،ج 4، ط1، لبنان،2003 .

7. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج18، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

ثالثا: المراجع العربية

1. إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر"عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية" المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1،2008 .

2. إبراهيم مصطفى الدهون: التَّناص في شعر أبي العلاء المعمرين اربد، عالم الكتب الحديث،(د،ب)، ط1432،1هـ 2011.

3. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط4، دار الجيل، بيروت1981.

4. أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، مكتبة الحلبي وشركائه، (د،ت).

5. أحمد الزغبي: التَّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط2، 1420هـ، 2000.

6. أحمد الزغبي: التَّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط2، 1420هـ 2000.

7. أحمد شوقي :ديوان الشوقيات ،تق، كريمة زكي مبارك ،دار الجيل ،لبنان ،1985م.

8. أحمد ناظم: التَّناص في شعر الرواد- دراسة-، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق،ط1، 2004.

9. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق،المغرب،ط1، 1987.

10. بدران عبد الحسين محمود:التَّناص في الشعر الأموي ،دار عيداء لنشر و التوزيع،عمان، ط1 ،2011.

11. بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء الإسكندرية،2002م،(د،ط) .

12. بسمة عروس:التفاعل في الأجناس الادبية، مشروع قراءة النمادج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،لبنان،2010

13. بشير القمري: مفهوم التَّناص بين الأصل والامتداد، حالة الرواية مدخل نظري، ع 61/60، مركز الإنماء القومي الغربي، بيروت، لبنان، 1988.

14. جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثربولوجيا، الجزائر (د،ط)،2007.

15. جمال مباركي: التَّناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د،ط) (د،ت).

16. حسن حنفي: التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط5، 2002.

17. حصة البادي: التَّناص في الشعر العربي الحديث" البرغوثي نمودجا"، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمانن ط1، 1430هـ، 2009.

18. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

19. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز، المغرب، ط1، 2008.

20. سعيد يقطين: انفتاح النص الوائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي المغرب، لبنان، ط2، 2001.

21. شعبان عبد الحكيم: الرواية العربية الجديدة (دراسة في اليات السرد وقراءات نصية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

22.شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، جمع مكتبة الدراسات الأدبية

23. عاصم حفظ الله حسين واصل: التَّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر _ أحمد العوضي انموذجي_ دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2011.

24.عبد الجليل مرتاض: التَّناص، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د، ط)، 2011.

25.عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت،ط1، 1980.

26.عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.

27.عبد القادر بقشي: التَّناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، ثق محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، (د،ط) ، 2007.

28.عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية_ رقاق المدق_ ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، (د،ط)، 1995م..

29.عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والتوزيع والنشر الجزائري،(د،ب)،ط2، 2010.

30.عز الدين المناصرة: علم التَّناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1،2005

31.علي الرحمونة سحيون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين عابد الجابري وحسن حنقي نمودجا، دراسة تحليلية ومقارنة، توزيع نشأة المعارف، السكندرية مصر،(د،ط) 2006.

32.علي عبد الرضا: دراسات في الشعر العربي المعاصر القناع التوليف، الاصول المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د، ط)، 1995.

33.القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاءه، مصر.

34.ليديا وعد الله: التَّناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

35.محمد الأخضر صبيحي: مدخل إلى علم التَّناص ومجالات تطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،ت).

36.محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية ج1.

37.محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحد كتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2002م.

38.محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د،ط)، 2002.

39.محمد عابد الجابر: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،لبنان، ط1،1991.

40.محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة - عند عبد القادر الجرجاني- مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشرن القاهرة مصر، ط1، 1995.

41.محمد عزام، النص الغائب، تجليات التَّناص والشعر العربي: دراسة: اتحاد الكتاب العرب،(د، ب)، (د،ط) 2001.

42.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التَّناص)،المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط4، 2005.

43.محمد يـنس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار نوبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014.

44.محمد ينيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط2، 1988.

45.مصطفى السعفي: المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية نشأة المعارف، (د،ط)،الإسكندرية،(د،ت).

46.مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التَّناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3 (د،ت).

47.منير حافظ: التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم، دارالفرق للطبعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،ط1، 2001.

48.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،(د،ط) 2010.

رابعا:المراجع المترجمة

1. تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري،تر، فخري صالح، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1996.

2. تفين ساسويل: التَّناص ذاكرة الادب، تر، نجيب غزاوي، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د،ب)،(د،ط) 2007.

3. جوليا كريستيفا: علم النص،تر، فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، منشورات توبقال للنشر، المحمدية،(المغرب)، ط1، 1991.

4. رولان بارت: لذة النص، تر، فؤاد صفا والحسين سجار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1988.

5. رولان بارت: نظرية النص، منشور ضمن كتاب افاق التَّناصية، المفهوم والمنظور، تر، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

6. ميخائيل باختين الخطاب الروائي: تر، محمد برادف، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط1، 1987.

7. ناتالي بييقي_ غروس: مدخل إلى التَّناص، تر، عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، (د،ط)، ،2012.

خامسا : الرسائل الجامعية:

1. فتيحة حسيتي: التَّناص في رواية الشّمعة والدهاليز، شهادة الماجسير، جامعة لخضر، باتنة، 2001،2002.

2. وليد بوعديلة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة أطروحة الدكتورة جامعة باجي مختار، عنابة، 2006_2006.

سادسا: المجلات و الدوريات:

1. جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة "عالم الفكر"، الكويت ،م25 ، ع3، 1997.

2. مليكة فريحي: إشكالية التَّناص في النقد العربي، ع1، مجلة قراءات المركز الجامعي، معسكر، أبريل، 2008.

3. نجية سعدات: النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، ج54،2004 م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: مفاهيم أولية حول مصطلح التَّناص ونشأته	
أولا:مفهوم التَّناص	5
1-لغة	5
2- اصطلاحا	6
ثانيا: التَّناص عند النقاد الغرب والعرب	9
1- التَّناص عند النقاد الغرب	9
1-1 التَّناص عند ميخائيل باختين	10
1-2 التَّناص عند جوليا كريستيفا	12
1-3 التَّناص عند رولان بارت	15
1-4 التَّناص عند جيرار جينيت	17
2- التَّناص عند العرب	18
1- التَّناص عند النقاد القدامى	18
1-1 ابن سلام الجمحي	19
1-2القاضي الجرجاني	20
1-3 أبو هلال العسكري	21
1-4 ابن رشيق القيرواني	23
2- التَّناص عند النقاد المحدثيين	26
2-1 محمد ينيس	27
2-2 سعيد يقطين	29
2-3 محمد مفتاح	32

2-4 عبد المالك مرتاض	36
ثالثا: التَّناص التراثي في الرواية	38
1- التَّناص التراثي	38
2- أنواع التراث	41
الفصل الثاني: تجليات التَّناص في رواية " النهاية " لحميدة شنوفي	
1- ماصيّة العنوان	45
2- التَّناص الأدبي	46
3- التَّناص الديني	54
أ- التَّناص مع القران الكريم	54
ب- التَّناص مع الأحاديث النبوية	57
4-التَّناص التاريخي	59
5- التَّناص السياسي	60
6-التَّناص مع التراث الشعبي	62
أ - الأمثال الشعبية والأقوال	63
ب- الأسطورة	65
ج- العادات والتقاليد الشعبية	66
الخاتمة	68
ملحق	70
قائمة المصادر والمراجع	74
فهرس المحتويات	80
ملخص الدراسة	

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة:

التَّناص مصطلح نقدي أطلق حديثً ا، يقوم على فكرة تداخل النصُوص و تقاطعها و إقامة الحوار فيما بينها لاقى اهتماما واسعا و دراسة منَّ النقاد الغرب و العرب في العصر الحديث ؛ أمثال باختين و كريستيفا ورولان بارت و غيرهم ،ومحمد ينيس و محمد مفتاح و سعيد يقطين عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة ؛ إلا أن هؤلاء لم يحسموا في أمر تحديد المفهوم و ضبطه، لكل منهم وجهة نظره الخاصة ، لنجدهم أيضا لم يختلفوا في كون التَّناص تقاطع مجموعة نصوص فيما بينها لتعطي نصا جديدا و مختلفا، و"حميدة شنوفي "من بين الروائيين الذين وظَّفوا التَّناص و اعتمدت عليه بشكل ملحوظ في روايتها "النهاية"التي جاءت متممة و مكملة لرواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة موظفة التَّناص الأدبي كأسلوب يتماشى مع نصها الروائي.

الكلمات المفتاحية : التَّناص _ تداخل النصوص _ رواية النهاية _ حميدة شنوفي _ ريح الجنوب.

Study summary:

Intertextuality is a recently launched critical term based on the idea of texts overlapping and intersecting and establishing dialogue among them. It has received wide attention and study from Western and Arab critics in the modern era. The likes of Bakhtin, Kristeva, Roland Barthes and others, and Muhammad Yannis, Muhammad Muftah and Saeed Yaqtin from the side of the most modern Arab criticism; However, they were not resolved in the matter of defining the concept and controlling it, each of them has its own point of view, to find that they also did not differ in the fact that intertextuality interrupts a group of texts among themselves to give a new and different text, and “Hamida Shnofi” is among the novelists who employed intertextuality and relied on it Significantly in her novel "The End", which complemented and complemented the novel "The Wind of the South" by Abdel Hamid bin Haduqa, an employee of literary intertextuality as a style in line with her novel text.

Keywords: intertextuality _ overlapping of texts _ the novel of the end _ Hamida Shnofi _ wind of the south.