الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة :

التناص في الرواية الجزائرية

رواية "أمين العلواني" لـ "فيصل الأحمر" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

- حسينة بوالطين
- يمينة جعوب

إشراف الأستاذ:

- عبد الحق مجيطنة

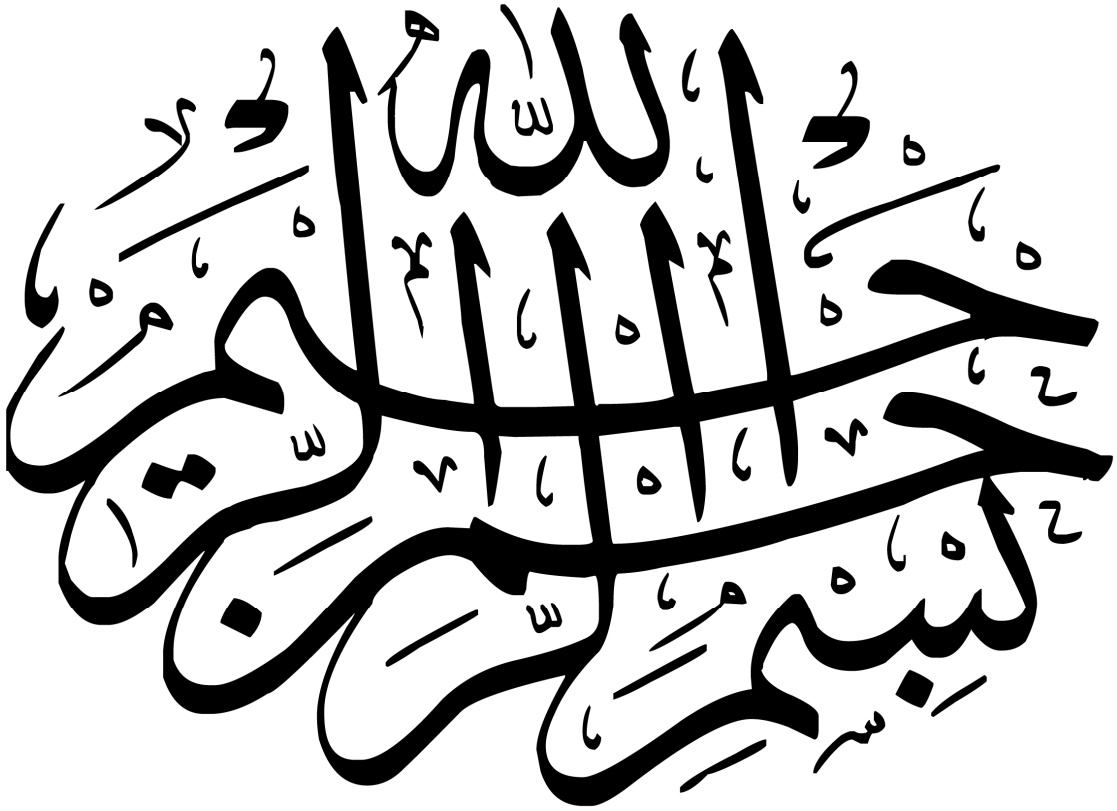
لجنة المناقشة

1– الأستاذ:صلاح الدين باوية..... رئيسا.

2– الأستاذ: عبد الحق مجيطنة..... مشرفا ومقررا.

3– الأستاذ: كريمة رامول..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2016/2015م الموافق لـ1437/1436 هـ.



﴿وقلِ اعْ لُوا فسيرَى اللهُ عَ لَكُمْ و رسوله والُه نونْ

سَتُ رَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَ يبِ الشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمبِ ا كُنْتُمْ تَعْ لُونَ﴾

سورة التوبة الآية : 104

شكر وعرفان

شكر وعرفان

أول من يشكر ويحمد آناء الليل وأطراف النهار، الأول والآخر والظاهر والباطن، الذي أغرقنا بنعم لا تحصى، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، وأنار دروبنا، فله جزيل الحمد والثناء العظيم، هو الذي أنعم علينا إذ أرسل فينا عبده ورسوله محمدا بن عبد الله عليه أزكى وأطهر التسليم، أرسله بقرآنه المبين، وحثنا على طلب العلم أينما وجد.

الشكر إلى كل معلم أفادنا بعلمه، من أولى المراحل الدراسية حتى هذه اللحظة كما نقدم كلمة شكر وامتنان وتقدير إلى الأستاذ المشرف "**عبد الحق مجيطنة**" الذي ساعدنا في إنجاز هذا العمل.وكذلك نشكر كل من مدنا بيد العون من قريب أو بعيد .

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن ندعو الله عز وجل أن يرزقنا السداد والرشاد والعفاف والغنى .

مقدمة

مقدمة:

عرفت الساحة النقدية الحديثة ظهور نظريات جديدة شكلت نقطة حاسمة في تغيير مسار الحركة النقدية الأدبية، أدت إلى إعادة النظر في بنية النص الأدبي الذي انغلق في المرحلة البنيوية على ذاته. وتعتبر نظرية التناص من أهم النظريات الحديثة في النقد الأدبي التي أثارت تغييرا جذريا في بنية النص الأدبي، حيث حرر النص من سجن البنيوية ليصبح منفتحا على أفضية مختلفة، واعتبرت هذه النظرية أن كل نص بنية متشابكة مع نصوص متعددة.

ولدراسات التناصية في النقد الحديث أهمية كبيرة تعود بوادرها الأولى إلى النقد القديم الذي عرف هذه الأخيرة بمفاهيم أخرى تتقاطع مع نظرية التناص، فلا شيء يولد من فراغ حسب قانون الإبداع البشري. وقد تجلت البوادر الأولى لنظرية التناص في الدراسات النقدية الحديثة مع «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في دراسته للحوارية في النص الروائي، فاعتبر أن الحوارية سمة لصيقة بكل خطاب لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينشأ من رحم الخطابات السابقة ولم يكن لهذه الدراسة البروز في الساحة النقدية الحديثة، إلا مع مجيء الناقدة البلغارية «جوليا كريستيفا J.Kristiva» التي نظرت لها في كتابها علم النص لتصل إلى تحديد مصطلح أعم وأشمل هو مصطلح التناص Intertextualité الذي أصبح يعرف اليوم بتداخل النصوص.

ولم تكن «جوليا كريستيفا J.Kristiva» الوحيدة التي خاضت في هذا المجال، بل عقبتها دراسات كثيرة تطرقت إلى قضية تداخل النصوص، وتجلت في كل ما قدمه «جرار جنيت G.Genette» ، «رولات بارت R.Barthes» ، و«جاك دريدا» وغيرهم من الباحثين.

تعد الرواية الفن الأكثر توظيفا لتفاصيل الحياة وبناء عليه جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ: "التناص في الرواية الجزائرية رواية "أمين العلواني" لـ «فيصل الأحمر» أنموذجا" طارحة إشكالية تجلت في: إلى أي مدى استطاعت نظرية التناص إثبات أنه لا يوجد نص خالص؟ وكيف تجسد التناص في رواية "أمين العلواني"؟.

وقد أعتمد في هذا البحث على منهجين أساسيين اختص المنهج الأول بالجانب النظري، وتجلى في المنهج التاريخي راصدا النشأة والتطور ولنظرية التناص من النقد القديم إلى النقد الحديث، في حين أعتمد في الجانب التطبيقي على إستراتيجية التفكيك حيث فكك النص إلى نصوص متعددة، والتفكيك ليس بمعنى الهدم بل بمعنى البناء.

إن طبيعة الموضوع المدروس فرضت تقسيم البحث إلى فصلين نظري وتطبيقي، فالنظري جاء تحت عنوان نظرية التناص مقسما إلى ثلاث مباحث، عنون المبحث الأول بالتناص في النقد القديم، وقد تم تسليط الضوء على البيئتين الغربية والعربية، أما المبحث الثاني عنون بالتناص في النقد الحديث وذلك في ظل المناهج النقدية الحديثة، أما المبحث الثالث جاء تحت عنوان حدود التناص والتي تجلت في أنواع التناص، أشكال التناص، مصادر التناص، مستويات التناص، وآليات التناص.

أما الفصل الثاني جاء تحت عنوان تجليات التناص في رواية "أمين العلواني" وهي دراسة تطبيقية تم التطرق فيها إلى مختلف التناصات التي احتواها نص "أمين العلواني» من خلال تقسيمه إلى أربعة مباحث، جاء المبحث الأول باسم التناص الذاتي عبر العتبات النصية أو ما يسمى بالنص الموازي، أما الثاني تم التطرق فيه إلى التناص الديني الذي تداخل مع النص الروائي، في حين جاء المبحث الثالث لدراسة التناص الأدبي داخل الرواية إذ كانت بؤرة استقطاب نصوص أدبية عديدة، أما المبحث الأخير تم فيه تحديد التناص الثقافي، حيث تداخلت نصوص ثقافية عديدة كالأمثال والأسطورة والموسيقي.

ولعل أهم الأسباب التي كانت سببا في اختيار هذا الموضوع هي الضبابية والغموض التي تكتسيها نظرية التناص لتعدد مفاهيمها، وكذلك شمولية هذه النظرية النقدية وقدرتها على تصوير كل ما يدور في الواقع على أنه تداخل. أما فيها يخص أسباب اختيار رواية «أمين العلواني» فيرجع إلى كون هذه الرواية لم تدرس في هذا الجانب، إضافة إلى الأسلوب الفني الجديد الذي جاءت على شاكلته فبدا النص الغائب فيها بصورة مختلفة.

وقد تخللت هذا البحث بعض الصعوبات تمثلت في صعوبة تحديد مجال التناص وتشعبه، وتعدد طرائق تطبيقه في الدراسات الحديثة، صعوبة ربط مصطلح التناص بالدراسات النقدية القديمة بسبب الاختلاف الجدري في المصطلح، إضافة إلى صعوبة تطبيق التناص في رواية "أمين العلواني" بسبب القالب الفني الجديد التي جاءت على منواله. وقد تم الاعتماد في هذا البحث على جملة من المراجع كان أبرزها: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لـ «جمال مباركي»، العمدة في صناعة الشعر ونقده لـ «ابن قتيبة»، علم النص لـ «جوليا كرستيفا J.Kristiva»، «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine » المبدأ الحواري لـ «تزفتيان تودوروف T.Todorov».

في الأخير نتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدنا في انجاز البحث، وخاصة الأستاذ المشرف الذي له فضل كبير في إتمام البحث.

الفصل الأول: نظرية التناص

أولا: التناص في النقد القديم.

ثانيا: التناص في النقد الحديث.

ثالثا: حدود التناص.

أولا: التناص في النقد القديم:

1.التناص في النقد الغربي القديم:

إذا كانت الدراسات الحديثة قد أقرت بأن مصطلح التناص Intertextualité من المصطلحات الحديثة والتي تعني في مفهومها العام والمتداول بين الدارسين على أنه حضور نص سالف أو معاصر في نص جديد، فإن أصل هذه الدراسة ترجع إلى العهد اليوناني القديم وذلك فيما عرف بنظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو.

أ. المحاكاة عند أفلاطون:

يرى «أفلاطون» في سياق حديثه عن الشعر أنه "محاكاة المحاكاة لأنّ المحاكاة الأولى تكون لعالم المثل والثانية هي محاكاة الشيء الذي يقلد عالم المُثُل، وفي عالم التقليد أي المحاكاة يباح من الشعر فقط تسابيح الآلهة وتقاريظ كبراء الرجال والأعمال الشريفة."[1] أي أن الشعر أصله يحاكي عالم المُثُل والذي يعتبر النموذج الأعلى والأسمى للمحاكاة، ثم انتقلت المحاكاة الثانية إلى محاكاة الشيء المقلد لعالم المثل كما يرى أنّ "الشعر المقلد نسخة ثالثة عن الحقيقة لهذا فهو محاكاة المحاكاة."[2] كما تدل المحاكاة عند «أفلاطون» على "العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا وسيئا، أو ظاهرا فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص." [3]

---

[1] عزالدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د ط،1997، ص 33.

ويرى «أفلاطون» أن الشعر "يصف النقائض التي تبدو فيها محاكاة الشعراء السيئة ومن هذا الجانب كذلك يحمل على الشعر عامة، فيحمل «هوميروس» في ملحمته لأنه عرض فيها لنقائض الأبطال ولأنه كان من هذه الناحية مصدرا لشعراء المآسي فيما بعد، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة وهذا عيب خلقي خطير عند «أفلاطون» لأنه مثل أستاذه «سقراط» يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها تجعل المرء سعيدا." [1] وترجع نظرته هذه للشعر والشعراء أن "شعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيدا والخير شقيا، ويقول «أفلاطون» أنه لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير لا في الحياة ولا بعد الموت." [2]

لكن نظرته للشعر تتغير بعد طول الزمن، فيرتب أجناس الشعر على قدر دلالاتها الأخلاقية "فيفصل- نسبيا- الشعر الغنائي لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم لأن النقائض المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ولا تقلل كثيرا من إعجابنا به بوصفه بطلا ويأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة، فما أسوأ نماذج الشعر لمساسها المباشر بالخلق."[3] وهذه النظرة الجديدة للشعر هي التي جعلت «أفلاطون» "يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدرات الصالحة، فبعد أن طردهم من الجمهورية باسم المبادئ العامة النظرة الميتافيزيقية والخلقية والعلمية...عاد فأدخلهم من باب آخر هو الغنى بالفضائل وأصحابها." [4]

ثم يتعرض «أفلاطون» في معرض آخر لسر إدراكنا للأشياء "بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم، وهذا مبلغ إدراكنا نفكر أنه حقيقة للأشياء فما نراه في العالم ليس سوى انعكاسا لعالم الصور الخالصة، كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب وعالم الصور الخالصة هو

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 33.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس!!." [1] فالعالم الذي نعيشه مجرد محاكاة لعالم الصور الخالصة.

ب.المحاكاة عند أرسطو:

يرى «أرسطو» في سياق حديثه عن المحاكاة "أن الفن عامة محاكاة، والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية يتبناها «أرسطو» ويعطيها طابعا مزدوجا، من جهة أولى محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي ويطرح «أرسطو» المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام." [2]

الإنسان عند أرسطو يحاكي العالم الخارجي، سواء كانت هذه المحاكاة للطبيعة أو للأفراد الذين يحيطون به، فهي بهذا المعنى تقوم على"تقليد نمط سابق في الزمن الطبيعة...لا بوصفها كلا بل لما فيها من مظاهر عامة ودائمة صالحة لكل فضاء وزمان." [3] وتختلف المحاكاة من فن لآخر، فلكل فن خاص محاكاته، كما "تختلف المحاكاة ذاتها حسب «أرسطو» على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة، فتصب على شخصيات تتسم بالفضيلة كما هو الأمر في تشابه محاكاة «سوفوكليس» و «هوميروس»، أو محاكاة أشخاص وهم يفعلون أو يعملون مباشرة."[4]

فلكل موضوع إذن طريقة محاكاته، فالفنون القديمة كانت في بداياتها تحاكي الشخصيات المشهورة مثل ما ذكر سالفا على أنها النموذج الأمثل للمحاكاة.

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 30.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 21.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985، ص 72.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سبق ذكره، ص 21.

ونجد من بين الأجناس الأدبية القديمة والتي تشتمل على المحاكاة "فن الشعر"، فهو من أقدم الفنون التي تشتمل على أساليب فنية حيث يقوم الشعر "في جوهره على جلب نوع من المتعة العقلية ليست سلبية بل إيجابية هي متعة تصوير ووصف ومحاكاة جميع الأفعال الإنسانية والانفعالات والأشياء، وهذه المحاكاة إذن موضوعية، وبالتالي ذات طابع كلي تجعل الشعر صورة للحقيقة وتضفي عليه نور الحق. والفن إذن فلسفة لا تقتصر على تصوير الأحوال الباطنة أو الفضائل أو الرذائل بل تمتد إلى محاكاة الأفعال نفسها." [1]

المحاكاة عند «أرسطو» تضفي على الشعر نوعا من المصداقية والموضوعية وتعني المحاكاة "تمثيل ما تقدم من أحداث في تضاد مع تخيل الأحداث القائمة على النص اللغوي...ويتحدث ممثل المسرحية بكلمات فيقلد ويحاكي أفعال النص." [2] والشعر حسب «أرسطو» قوة خارقة على المحاكاة، فقدرته تكمن في "قدرته التمثيلية على إثارة النفس نحو الغضب والحماسة، نحو الرحمة والعطف، نحو الدموع والعبرات أو نحو الضحك والابتسامات [...]. فالشعر نشاط تمثيلي يحاكي جميع الأشياء والأحياء [...]. فوظيفة الشعر إذن مزدوجة محاكاة الأشياء والأحياء وفقا للطبيعة أو خارجا للطبيعة." [3]

كما أن الشاعر يجري مجرى المصور "فكل واحد منهما محاك والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة، إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما يقال أنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد، وتظهر، فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر. بمقالة تشتمل على اللغات والمنقولات من غير التفاف إلى مطابقة الشعر للأقاويل السياسية التعقلية، فإن ذلك من شأن صناعة الشعر." [4] وتختلف المحاكاة بين الناس عن المحاكاة المطلوبة من الشعر "فالمحاكاة التي هي طبيعية في الناس غير المحاكاة المطلوبة من الشعر فالأولى هي ليست شيئا

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1953، ص 15.

[2] روبرت شولر، السيمياء والتأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص 250.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمان بدوي، مرجع سبق ذكره، ص 15.

[4] عزالدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 104.

آخر غير تقليد الآخرين وعمل مثلما يعملون لأنّهم "هكذا يعملون" أما المحاكاة المطلوبة من الشعر فإنها ليست فقط لا تتحدى مثال الآخرين ولا تعقل كما يعملون دون أن تعلم السبيل بل تعمل أشياء مختلفة تماما عن كل ما عرف حتى ذلك الوقت وتقديم نماذج ليتحدى بها الآخرون."[1] فالشاعر عندما ينظم الشعر على دراية بما يحاكيه حيث يدمج نصه الشعري الجديد مع نمط سابق يحاكيه.

2. التناص في النقد العربي القديم:

إن الدارس للخطاب البلاغي العربي القديم في مصادره الأصلية يجد قضية تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض قد انتبه إليها العرب القدامى، وشغلت حيزا كبيرا من دراساتهم النقدية، وكان هدفهم النقدي الأول من تلك الدراسات "الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع."[2] وقد أدرك البلاغيون منذ الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه،كما أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، إذ تصادفنا كلمات واضحة تدل على الاعتراف بالتداخل النصوصي والأخذ، ويعد الشاعر الجاهلي «زهير بن أبي سلمى» الأسبق إلى اكتشاف هذه العملية المتداولة بين الشعراء حين قال:

َما أَانَزَ قُولُ إلاَّ مَعادًا أُو ُمَع امَّنْ قَولناَ مكْ ُلوَّر[3]

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمان بدوي، مرجع سبق ذكره، ص 18.

(2) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ط، د س، ص3.

(3) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص110.

وقد أكد هذه الحقيقة الشاعر الجاهلي «عنترة بن شداد» في قوله:

هَلْ غَادَرَ الشُعَراءُ مِنْ مُتَرَدِمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

وقد لاحظ «عنترة» أن الشعراء قد وظفوا المعاني الخاصة بالطلل قبله، فهم لم يتركوا مجالا إلاّ وسبقوه إليه، وهذان القولان لـ «زهير بن أبي سلمى» و «عنترة بن شداد» يدلان دلالة واضحة على أن الشعراء القدامى أحسوا وخاصة في مطالعهم الطللية أنهم يكررون موضوعات ومعاني بعينها، ويروي «ابن رشيق» في العمدة قول الإمام «علي بن أبي طالب» كرّم الله وجهه: "لولا الكلام يعاد لنفد."[2] ليؤكد الحقيقة الفنية التي ذكرها «عنترة» آنفا، ثم ذكرها «أبو تمام» بعده في العصر العباسي في قوله:

يَقُولُ مَنْ تَقْرَأُ سْمَعُهُ كَمْ تَرَكَ الأَوَّلُ لِلْآخِرِ[3]

وقد سئل «عمرو بن العلاء»: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمعه بشعره؟ فقال: "الشعر جادة وربما وقع الحافر على الحافر."[4]

وهذه حقيقة تؤكد أن دراسة علاقة النصوص السابقة واللاحقة بعضها البعض جذور سبقت المرحلة الحديثة التي أرست على مصطلح "التناص"، وكانت البداية كما سبق الحديث مع الشعراء الذين خاضوا فيها، فاتحين المجال أمام النقاد والبلاغيين للبحث عن مصطلحات يعبروا بها عن هذه الأفكار، فالكتب النقدية والبلاغية القديمة اشتملت على مصطلحات تقارب هذا المفهوم الحديث، أضف إلى ذلك فقد خصصوا أبواب شعرية كبرى وأساسية تتجلى فيها هذه الظاهرة "فوصفوا العمل الشعري الذي يرتد إلى نصوص سابقة لاستحضارها. سرقة،

(1) الزوزوني، شرح المعلقات السبع، تحقيق، محمد الفاظلي، دار صادر، بيروت، ط2، 2002، ص 137.

(2) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، د ط، د س، ص 51.

(3) أبو تمام، الديوان، شرح، إلي الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1981، ص 270.

(4) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 51.

سرقا، انتهابا، وغصبا، ومسخا، ونسخا، وتلفيقا...." [1] ولرصد هذه الظاهرة ومحاولة القبض عليها والتدقيق في جزئياتها أوجد النقاد كمّا هائلا من المصطلحات تشير إلى التداخل النصوصي، ومن ثم فقد ميزوا كل تداخل عما سواه ومن هذه المصطلحات:

أ.السرقة:

لقد أسالت هذه القضية حبر نقاد والبلاغيين القدامى، وغلبت على مصنفاتهم فأفردوا لها كتبا بأكملها، تفاوت الطرح فيها من صنف لآخر. إن المقصود بالسرقة وكما جاء في لسان العرب «لابن منظور» وبمعنى "من سرق يسرق: وهو أخد الشيء خفية، والسارق: هو ما جاء مستترا إلى مكان حصين فأخذ منه ماليس له." [2] كما وردت تعريفات اصطلاحية لمصطلح "السرقة" حيث يقال إن لفظة السرقة في الأدب هي "ما نِقُل معناه دون لفظه وأبعد في أخذه."[3] إلاّ أن هناك من قصر السرقة على "البديع المختزل الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترفع الظن فيه عن الذي يورده أيقال، لا إنه أخذه من غيره." [4] ونجد من النقاد المحدثين من عرف السرقة وتعني "النقل والافتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق." [5] فالسرقات موضوع واسع ومتفرع فهي "باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله." [6]

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 55.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج10، دار صادر بيروت، ط2 ، 1992، صص 155، 156 .

[3] أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، ص 1072 .

[4] المرجع نفسه، ص1073.

[5] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1976، ص 121.

[6] القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص 161.

وقد تعدد النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع وتعمقوا فيه إذ أن «ابن رشيق القيرواني» من هؤلاء الذين اجتهدوا إلى التوصل لمصطلحات لم يسبق لها، حيث نقل بعضها عن «الحاتمي» في كتابه "حلية المحاضرة"، وبهذه المصطلحات التي جاء بها و شرحها وعدد أنواعها وحدد معالمها وقد وصل إلى ستة عشر مصطلحا لكل منها تعريف خاص، ويتم التطرق إلى هذه المصطلحات التي ذكرها في كتابه "العمدة".

- **الاصطراف:** وهو "أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه."[1] نحو ما قال «النابغة الذبياني»:

وصهباء لا تخفي القَذَى وَهُو دُونها تُصَفِّقُ في رَاووقِها حِيْنَ تَقْطُبُ

تَمَزَّزْتُها والدِّيكُ يَدْعُو صَاحِبَهُ إِذَا مَا بَنُو نَعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا [2]

فاستحلق «الفرزدق» البيت الأخير فقال:

وَإِجَّانَةٍ رَيَّا السُّورِ كَأَنَّها إِذَا غُمِسَتْ فيها الزُّجَاجَةُ كَوْكَبُ[3]

- **الانتحال:** وهو "أن يدعى الشاعر شيئا من شعر غيره."[4] والانتحال مثل قولهم:

إِنَّ الذِينَ غَدَوا بِلُبِّكَ غَادُوا وَشْلاً بِعَيْنِكَ لاَ يَزَالُ مَعِينَا

غَضِبْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي لِمَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا[5]

---

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص 1072.

(2) المرجع نفسه، ص 1075.

(3) الفرزدق، الديوان، شرح، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص21.

(4) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص1073.

(5) جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986، ص476.

فإن الرواة مجمعون على أن البيتين لـ «معلوط السعدي» انتحلها «جرير».

- **الإغارة:** "أن يصنع الشاعر بيتا، أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا، وأبعد صوتا، فيروي له دون قائله."[1] كما صنع « الفرزدق» بـ «جميل» وقد سمعه ينشد:

ترى النَّاسَ ماذا يَبتدِي يَسيرُونَ خَلْفَنَا وإِنْ نَحْنُ أَومأْنَا إِلَى النَّاسِ وَقَّفُوا[2]

فقال له: كان المُلْك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر، وأنا شاعرها فغلب «الفرزدق» على البيت ولم يتركه «جميل»، ولا أسقطه من شعره، وقد زعم بعض الرواة أنّه قال له: تجاف لي عنه، فتجافى «جميل» عنه الأول أصح.

- **الغصب:** "وهو إذا كان الشعر لشاعر حيّ أُخذ منه غلبة." [3] أي الاستيلاء على شعر الغير عنوة بدون حق.

فمثل صنيعه بـ «الشَّمْردل اليربوعي»، وقد أنشد في محفل:

فَما بَيْنَ مَنْ لم يُعْطِ سَمْعًا وطَاعَةً وبَيْنَ تَمِيمٍ غُبْرَ حَرِّ الحَلاَقِيمِ[4]

- **المرافدة:** "وهي أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له."[5] أي تنازل شاعر لشاعر آخر عن بعض أبياته خدمة له. كما قال «جرير» لـ «ذي الرمة»: أنشدني ما قلت لـ «هشام المرئّي»، فأنشده قصيدته:

نَأَتْ عَيْنَاكَ عَنْ طَلَلٍ بِحَزْوَى مَحَتْهُ الرِّيحُ وَامْتَتَحَ القِطَارَا[6]

فقال: ألا أعينك؟ قال: بلى، بأبي أنت وأمي، قال: قل له:

---

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص1073.

(2) المرجع نفسه، ص1079.

(3) المرجع نفسه، ص1073.

(4) المرجع نفسه، ص1080.

(5) المرجع نفسه، ص1073.

(6) ذو الرمة، الديوان، شرح، أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص25.

يُعَدُّ النَّاسِبُ إِلَى تَمِيمٍ بُيُوتَ المَجْدِ أَرْبَعَةً كِبَارَا

يَعُدُّونَ الرَّبَابَ لَهُمْ وَعُمْرًا وَسَعْدًا ثُمَّ حَنْظَلَةَ لِخَيَارَا

وَيَهْلِكُ بَيْنَهَا المَرْئِيُّ لَغْوًا كما أَلْغَيتَ في الدِّيَةِ الحِوَارَ[1]

فلقيه «الفرزدق»، فاستنشده، فلما بلغ هذه الأبيات قال: جيد، أعد فأعاد، فقال: كلا والله، لقد عَلِمْتُهُنَّ من هو أشد لحيين منك، هذا شعر «ابن المراغة».

- **الاهتدام:** وهو "السرقة فيما دون البيت، ويسمى أيضا النسخ."[2] أي أخذ شاعر جزء من بيت شاعر آخر ونسبه إليه نحو قول «النجاشي»:

كُفُوتُ كَفَّيْ رِجْلَيْنِ؛ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَرِجْلٌ رَمَتْ فِيهَا يَدُ الحَدَثَانِ[3]

فأخذ «كثير عزة» القسيم الأول، واهتدم باقي البيت، فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

كُفُوتُ كَفَّيْ رِجْلَيْنِ؛ رِجْلٌ صَحِيحَةٌ وَرِجْلٌ رَمَى فِيهَا الزَّمَانُ فَشَلَّتِ[4]

- **النظر والملاحظة:** وهي "تساوي المعنيان دون اللفظ، وخفي الأخذ."[5] أي اشتراك شاعران في المعنى دون يتضح المأخوذ، نحو قول «مهلهل»:

أَذَابَ فُضُوضَ القَسِّيِّ وأَبْرَقَ ذَاكَمَا تُوعِدُ الفُحُولُ الفُحُولا[6]

نظر إليه «زهير» بقوله:

يَطْعُنُهُمْ ما ارْتَمَوا حتى إذا طَعَنُوا ضَارَبَ حَتَّى إذا ما ضَارَبَ اعْتَنَقَا[7]

---

(1) ذو الرمة، الديوان، شرح، أحمد حسن سبج، مرجع سبق ذكره، ص 97.

(2) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره ، ص1074.

(3) المرجع نفسه، ص1083.

(4) كثير عزة، الديوان، شرح، إحسان عباس، تحقيق، أحمد خليل الشال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1971، ص69.

(5) أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص1083.

(6) مهلهل بن ربيعة، الديوان، شرح، طلال حرب، الدار العالمية، د ط، د س، ص63.

(7) زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 38.

و«أبو ذؤيب» بقوله:

ضُروبُ لِهَامَاتِ الرِّجَالِ بِسَيْفِهِ إِذَا حَنَّ نَبْعٌ بَيْنَهُمْ وَشَرِيحُ[1]

- **الإلمام:** وهو "ضرب من النظر إذا تضاد المعنيان ودل أحدهما على الآخر."[2] وهو مثل قول «أبو الشيص»:

أَجِدُ المَلاَمَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبًّا لِذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنِي اللاَّئِمُ[3]

- **الاختلاس:** وهو "تحويل المعنى من غرض إلى غرض."[4] أي نقل المعنى مثل قول «أبي نواس»:

مَا لِكُ تَصَوُّرٌ فِي القُلُوبِ مِكَالُهُ فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنهُ مَكَانُ[5]

اختلسه من قول «كثير»:

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ[6]

- **الموازنة:** وهي "الأخذ بنية الكلام فقط."[7] أي التساوي في الكلام ومقاربة الفكرة مثل قول «كثير»:

تقولُ رِضْنَا فَمَا عُدْنَا وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضَا؟[8]

وازن في القسم الأخير قول «نابغة بني تغلب»:

---

(1) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تحقيق، أحمد خليل الشال، المركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بورسعيد، ط1، 2014، ص 85.

(2) أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص 1083.

(3) أبو الشيص الخزاعي، الديوان، صنع، عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، د ب، ط1، 1984، ص102.

(4) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره ، ص 1084.

(5) أبو نواس، ا لديوان، مرجع سبق ذكره، ص 243.

(6) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره ، ص 1084.

(7) المرجع نفسه، ص 1074.

(8) المرجع نفسه، ص 1084.

بَخْنَا لبُخلكَ قَدْ تَعلَمِينَ فكيف يَعِيبُ بَخِيلٌ بخيلا؟[1]

فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو "العكس" مثل قول «ابن أبي فنن»، ويروي «لأبي حفص البصري»:

ذَهَبَ الزّمانُ بِرَهْطِ حَسَّانَ الأَلَى كَانَتْ مَنَاقِبُهُمْ حَلِيثَ الغَابِرِ[2]

- **المواردة:** وهي "إن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر، وكانا في عصر واحد." [3] أي اشتراك شاعران من نفس العصر في نظم أبيات دون علمهما.
- **الالتقاط والتلقيف:** " فإن ألّف البيت من أبيات قد ركّب بعضها من بعض، وبعضهم يسميه "الاجتداب "و"التركيب"." [4] بمعنى أن يصنع شاعر بيت شعر من أبيات متفرقة.

فمثل قول «يزيد بن الطّثرية»:

إِذَا مَا رَآنِي مُقْبِلاً غَضَّ طَرفَهُ كَأَنَّ شُعَاعَ الشَّمْسِ فِي يُقَابِلُهُ[5]

فأوله من قول «جميل»:

إِذَا مَا رَأَونِي طَالِعاً من ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ: مَنْ هَذَا؟وَقَدْ عَرَفُونِي[6]

ووسطه من قول «جرير»:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْباً بَلَغْتَ ولا كِلاَبَا[7]

وعجزه من قول «عنترة الطائي»:

---

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص 1086.

(2) المرجع نفسه، ص 1086.

(3) المرجع نفسه، ص 1074.

(4) المرجع نفسه، ص 1074.

(5) المرجع نفسه، ص 1089.

(6) المرجع نفسه، ص 1074.

(7) المرجع نفسه، ص 1074.

إِذَا أَبْصَرَتنِي أَعْرَضَت عَنِّي كَأَنَّ الشَّمْسَ مِنْ حَجْرِي تَدُورُ[1]

- **كشف المعنى:** فنحو قول «امرئ القيس»:

شُجَّ بِأَعْرافِ الجِيَادِ أَكُفَّنَا إِذَا نَحْنُ قُمْنَا عَنْ شِوَاءٍ مُضَهَّبِ[2]

وقال «عبدة بن الطبيب» من بعده:

ثَمَّتَ قُمْنَا إِلَى جُرْدٍ مُسَوَّمَةٍ أَعْرافُهُنَّ لِأَيْدِينَا مَنَادِيلُ [3]

- **المجدود من الشعر:** فنحو قول «عنترة العبسي»:

وَكَما عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي[4]

رُزِق جَدّا واشتهارا على قول «امرئ القيس»:

وَشَمَائِلِي مَا قَدْ عَلِمْتِ وَهَا نَا بِحَتْكِ بِلاَ بُلَ فَارْثَ لِي[5]

ومنه أخذ «عنترة».

- **نظم النثر وحل الشعر:** من أجل السرقات، وهذه لمحة منه، قال «نادب الإسكندر» حرّكنا الملك بسكونه، فتناوله «أبو العتاهية» فقال:

قَدْ لَعَمْرِي حَرَّكْتُ لِي غُصَصَ المَوْ تِ حَرَّكْتِنِي لَهَا وَسَكَنَا[6]

---

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص 1074.

(2) امرؤ القيس، الديوان، شرح، عبد الله المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص 78.

(3) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص1089.

(4) محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القاهرة، 1964، ص 82.

(5) امرؤ القيس، الديوان، شرح، عبد الله المصطاوي، مرجع سبق ذكره، ص 144.

(6) أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986، ص 105.

وقال «أرسطاطاليس» يندبه: قد كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه قط أبلغ من موعظته بسكوته، فقال «أبو العتاهية»:

كَانَتْ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظَاتٌ وَأَنْتَ اَلْيَوم أَوْعَظُ مِنْكَ حَيًّا[1]

تلك هي أوجه السرقات التي أوردها «ابن رشيق» في كتابه "العمدة" خالف فيها ما أورده «الحاتمي» واتفق معه في بعضها الآخر في التعريف وإيراد الأمثلة.

ب.المعارضة :

"في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبالغة [...]، والمعارضة تدل على المحاكاة والمحاذاة في السير وإلى جانب هذا فهي محاكاة أي صنع وأي فعل [...] ويقال: «عارض الكتاب بالكتاب قابله وعارضه في الشعر."[2] والمعارضة أيضا أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخرى على غرارها، محاكيا القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها. من أمثلة المعارضات قول «المتنبي» في قصيدته التي يمدح فيها سيف الدولة:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ اَلْعَزْمِ تَأْتِي اَلعَائِمِ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامِ الْمَكَارِمُ [3]

عارضها «ابن زيك» بقصيدة مطلعها :

أَلَا هَكَذَا فِي اللهِ تمضِي العَائِمِ وتقضِي لَدَى الْحَرَبِ السيوف الصوارِمُ[4]

(1) أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مرجع سبق ذكره، ص 1094.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010، ص 131.

(3) المتنبي، الديوان، شرح، عبد الرحمان البرقوقي، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 94.

(4) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص 146.

كما عارضها «أسامة بن منقذ» بقصيدة مطلعها :

لَكَ الفَضْلُ مِنْ دُونِ الوَرَى والأَكَارِمِ فَمَنْ حَاتِمٌ مَا نَالَ ذَا الفَخْرَ حَاتِمُ[1]

إن إبداع نص ما أمر يستدعي الشاعر أن يهيئ ثقافته للدخول في علاقات التمازج الفاعل بين نصه ونصوص ماضية "معارضا ومحاكيا، وطامحا إلى أن ينسج على منوالها، إثباتا لمقدرته الفنية." [2]

ج.المناقضة:

والتي تعني "أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر هاجيا أو مفتخرا، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدته هاجيا أو مفاخرا، ملتزما الوزن ويردها عليه ويزيد عليها. "[3] إذا كانت النقائض تدور في فلك الشكل والمضمون، ولأن الشاعر المناقض لابد أن يرد على خصمه بأن يبنى نصه على منوال النص السابق، مما يعني أن النقائض "تقع في صلب التناص أو أنّها التناص بعينه، لأن إسهام الشاعر في قصيدة الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني فيها." [4] ومن أمثلة النقائض أن يضع الشاعر الثاني معاني الفخر والهجاء ما يناظر معاني الشاعر الأول كما في قول «الأخطل» يهجو «جرير»:

اخْسَأْ إِلَيْكَ كُلَيْبُ إِنَّ مُجَاشِعًا وَأَبَا الفَوَارِسِ نَهْشَلاً أَخَوَان

وَإِذَا قَذَفْتَ أَبَاكَ فِي مِيزَانِهِمْ رَجَحَ الأَشَالَ أَبُوكَ فِي المِيزَان[5]

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص 146.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

[5] المرجع نفسه، ص 93

د.التضمين:

يحدث التضمين مثلا عندما "يستعين المبدع بالنص الغائب لإحداث التأثير النفسي والإبلاغي المطلوب، ويتم ذلك عندما يقتطع الشاعر شطرا أو بيتا كاملا أو أكثر من شعر غيره، ويضمنه شعره بلفظه ومعناه." [1] كما أن التضمين هو "استعارة الأبيات وأنصافها من شعر الغير وإدخالها في أثناء أبيات القصيدة."[2] ويشترط في القصيدة أن يكون "حضور النص الغائب المضمن مشهورا عند البلغاء معروفا صاحبه لدى المتلقين كي لا يلتبس بالنص الحاضر..." [3] أو أن يفصح الشاعر أو يشير إليه من خلال شعره ومثال ذلك قول «ابن المعتز»:[4]

لَاَوْنَبَ لِي إِنْ سَاءَ ظَنُلَكَ بَعْدَما وَفْيتُ لَكُم، رَبِي بِذَلِكَ عَالِمُ

وَهَأَنَذَا مُسْتَعْتِبُ مُتَلَصِّلٌ كَما قَالَ عَبَاسٌ، وأَنْفِي اغَمُّ

ومثال وضع الإشارة وتنبيه القارئ إلى المضمن قول الشاعر:

إِذَا دَلَهُ عُزْمِ الْحُزَ يلَمْ تُقْلِ "غَدًا عَوْدُهَا إِنْ لَمْ تُعْقُهُ العَوائِقِ"

وَلَكِنَهُ مَاضٍ عَلَى عَزْمِ يَوْمِهِ فَلِلْفَعُ مَا يُرْضَاهُ خُلْقُ خَلَائِقِ [5]

فقول الشاعر "غدا عودها إن لم تعقه العوائق" من شعر غيره وقد أشار إليه، ويورد الخطيب «القزويني» مثالا على ذلك قول «الحريري»:[6]

---

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 55.

(2) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليده، مرجع سبق ذكره، ص 161.

(3) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 55.

(4) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليده، المرجع سبق ذكره، صص 162، 163.

(5) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 56.

(6) المرجع نفسه، ص 56.

عَلَى أَنِي سَأَنْشُدُ عِنْدَ بِيعِي "أَنَخْ بِي وَأُبِي فَتَى أَضَاعُوا"

فالشاعر نبه القارئ إلى المضمن "أضاعوني وأي فتى أضاعوا"

وقد اقتطعه الشاعر من بيت «عنترة»: [1]

أَضَاعُونِي وَأُبِي فَتَى أَنَخُوا لَيْوِم كَرِيهَةَ وِسدادُ ثَغْرِ

هذه يعني أن النقاد القدامى قد نظروا إلى التضمين حسن بياني يؤكد المعنى ويقويه.

هـ.الاقتباس:

الاقتباس في أبسط تعريفاته هو "أن يضمن المتكلم كلامه من آية، أو آية من كتاب الله تعالى." [2] لإضفاء لونا من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب لما لتلك النصوص من هيبة وتقديس ومثال الاقتباس من القرآن الكريم قول «ابن سيناء الملك»:

حَلُوا فَلْستُ مُسائِلاً عَنْ دَ اهِمِ أَنَا"بَاخِعٌ نَفْسِي عَلَى آثَارِهِم"[3]

فهذا القول مقتبس من قوله تعالى﴿فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِنْ لَمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا﴾.[4] وقد يأتي الاقتباس من الحديث النبوي الشريف.

لَا تُعَادُ النَاسُ فِي أُوطَانِهِم فَالغَرِيبُ الوَطَنِ

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 56.

[2] بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في الأعمال الأدبية وتقليدها، مرجع سبق ذكره، ص 163.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 57.

[4] سورة الكهف، الآية 06.

وَإِ ا َما شِئْتُ عَلِيثَّ َ ْيَنُهْم "خَالقِ النَاسِ بخُلْقٍ حَسَنْ"[1]

ويمكن أن يكون الاقتباس كذلك عن استحضار حكمة أو مثل أو قصة أو إشارة إلى بيت مشهور.

إن الاقتباس من القرآن يأتي على ثلاثة اقسام: "مقبول، ومباح، ومردود"، فالأول ماكان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم، ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص،أما المردود فهو ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، والآخر تضمن آية كريمة في معنى هزل ." [2] كما يأتي الاقتباس على نوعين:

1.نوع يخرج به المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر كقول «ابن الرومي»:

لقد أَخْطَأْتُ فِي مَدْحِ يكَ َما أَخْطَأْتَ فِي مَنْعي

لَقَدْ أَنزلْتَ حَاجَاتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعِ[3]

فقد استحضر الشاعر قوله تعالى: ﴿رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ﴾.[4] فإن الشاعر كنّى به الرجل الذي لا يرجى نفعه، والمراد به في الآية الكريمة أرض مكة.

2.نوع لا يخرج به من معناه الأصلي، كقول «الحريري» "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأعزب"فإن «الحريري» كنّى به عن شدة القرب." [5]

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 57.

(2) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في الأعمال الأدبية وتقليدها، مرجع سبق ذكره، ص 163.

(3) المرجع نفسه، ص 163.

(4) سورة ابراهيم، الآية 37.

(5) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مرجع سبق ذكره، ص163.

ومن خلال هذا يتضح أن الاقتباس "شكل من أشكال التناص ويمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته أو وظائفه في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا دلاليا جديدا، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة." [1]

هذا يعني أن الدراسات النقدية البلاغية والقديمة لم تكن في معزل عن هذه الظاهرة (التناص)، فإن كانوا لم يقروا بصريح العبارة لفظ (التناص) بالمفهوم والاصطلاح، كما قررته «جوليا كريستيفا J.Kristiva» و«رولان بارت R.Barthes» وغيرهم من النقاد الآخرين، إلا أنهم عبّروا عنه تحت طائفة من المسميات كالسرقات، المعارضات والنقائض، التضمين، الاقتباس، وما إلى ذلك.

ثانيا: التناص في النقد الحديث:

1.التناص عند الشكلانيين الروس:

تعتبر الشكلانية الروسية من المدارس النسقية التي اهتمت بالنص الأدبي كبنية مستقلة بذاتها معزول عن الظروف الخارجية، "فقد تناولوا النص الأدبي من زاوية الشكل فقط، فتعاملوا معه كبناء متكامل منغلق على نفسه يحقق جماليته من التحام عناصره الداخلية لذلك عزلوه عن كل ظرف خارجي." [2] وعلى الرغم من تركيزهم على الشكل "إلا أن هذا لم يمنعهم من طرح تساؤلاتهم التي لا تنكر حول سياقات خارجية تمس النص من قرب أو بعد ولأن عد بعض الدارسين هذه التساؤلات ضربا من الإرهاص لمفهوم التناص." [3]

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 133.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 143.

[3] عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، د ب، د ط، 2011، ص 11.

وإذا كان الشكلانيون الروس قد عرفوا التناص وتناولوه في نصوصهم إلا أنّهم لم يعرفوه بهذه التسمية الجديدة التي وضعتها «جوليا كريستيفا J.Kristiva» وأطلقت عليها اسم L'intertextualité، أي ما يعرف بتداخل النصوص ونجد من الإرهاصات الأولى عند الشكلانيين الروس ما قدمه «شلوفسكي W.B.Schklowski» حيث يقول: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات."[1] أي أن العمل الفني غير مفصول أو معزول عن الأعمال الفنية الأخرى سواء التي سبقته أو عاصرته وهذه إشارة واضحة إلى أن الشكلانيين كان لهم الأسبقية في هذا المجال.

أما عن أهم الدراسات النقدية الشكلانية والتي عدها الدارسون بوابة للولوج إلى التناص بمفهومه الحديث ما قدمه «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في دراسته عن الرواية حيث رأى "أن الرواية هي جنس تعبير تمتزج داخله لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيرية متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح بعضها على بعض." [2] إذ اعتبر «باختين Bakhtine» أنّ الرواية في أصلها عبارة عن مجموعة من اللغات تداخلت مع بعضها البعض مشكلة لنا أصوات مختلفة يمكنها التواصل فيما بينها عن طريق الحوار، "فالرواية تتم إذا بالانفتاح اللغوي مما دفع «باختين Bakhtine» إلى اعتبار أن النقد اللغوي Plurilingaisme صفة مميزة لهذا الجنس." [3]

هذا فيما يخص مفهوم الرواية عند «باختين Bakhtine»، أما الحوارية من وجهة نظره فهي: "سمة لصيقة بكل خطاب لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينبثق من رحم الخطابات السابقة ويشكل أرضية تبنى عليها الخطابات اللاحقة، فضلا عن ذلك فإن الخطاب بقدر ما يصدر عن ذات فهو يوجه في الآن ذاته إلى ذات أخرى

[1] خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مجلة الأدب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010، ص 47.

[2] نجية سعدات، النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، ج 54، مج 14، 2004، ص213.

[3] المرجع نفسه، ص 215.

لذا يعتبر «باختين Bakhtine» العمل هو حلقة ضمن سلسلة التبادل اللفظي." [1] فالتناص بهذا المعنى "ينتسب إلى الخطاب discourse ولا ينتسب إلى اللغة ولهذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات وعلى كل حال فليست العلاقات بين التعبيرات جميعا ذات طبيعة تناصية بالضرورة إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من الحوارية على سبيل المثال النفي ،الاستنتاج...الخ. فهذه العلاقات بذاتها لا تتضمن تناصا." [2] وزد على ذلك فإنّ «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» قد ربط لنا "كل ملفوظ بشبكة من ملفوظات أخرى تشكله، إذا كان تجانس الملفوظ مشبها باختلاف الألسن فإن تشظّي كل ملفوظ يرجع إلى الحوار dialogue،كما تمحي الكلمة الموحدة أمام متشظّي غير متجانس مخترق بكلام الآخرين." [3]

إن حوارية «باختين Bakhtine» التي استند فيها على عملية التلفظ التي تصاحب الحوار بين مخاطب و متكلم لم تأتي من العدم "فقد صك «باختين Bakhtine» مفهوم الحوارية من خلال نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات من أوّلها إلى آخرها من وجهة نظره حوارية... و يشير هذا المفهوم عنده إلى أن التفكير الإنساني لا يغدو صحيحا ولا يتحول إلى فكرة إلاّ باحتكاك حي مع فكرة أخرى تتجسد في صوت الآخرين ." [4] أي أنّ حواريته لم تأت من عدم وإنّما صاغها من خلال أبحاثه في الأدب والتي وصل فيها إلاّ أنّ الحوار يستند إلى صوت الآخر.

كما يرى «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في سياق حديث عن الكلمة "أن الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى، ويسمي الحوارية كل علاقة تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى."[5]

(1) نجية سعدات، النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مرجع سبق ذكره، ص 215.

(2) تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط2، 1996، ص 122

(3) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة، عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا، دمشق، د ط، 2012، ص 34.

(4) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د س، ص183.

(5) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص 253.

وهذا يعني أن «باختين Bakhtine» لم يخص الحوارية بالنص فقط بل رأى أن الكلمات أيضا تدخل في عملية التناص.

وقد خصص «باختين Bakhtine» في دراسته للحوارية، "نمط اللغة التي يستخدمها الروائي الروسي «دوستويفسكي Dostoïvski» في كتابه: "شعرية دوستويفسكي Poetique Dostoïvski"، ثم تحدث عن تصوره للتعدد اللغوي في كتابه: "الإستطيقا ونظرية الرواية" وفيه الشيء الكثير الذي يبرز أهم خصائص تناص اللغة الأدبية خاصة من حيث حوارية الأجناس والأسلبة وفي معالجة «باختين Bakhtine» للتعدد اللغوي من خلال جنس "الرواية الهزلية" يلح على خاصيتي إقحام اللغات العامية السوقية، والمنظورات الأدبية والإيديولوجية المتداولة في الأوساط الشعبية في صورتها الخام، أو إقحام هذه اللغات بهدف تكسيرها قصديا وفي كلتا الحالتين يختفي خلفهما خطاب المؤلف لينّوع من نبراته ويناوب بينهما من جهة، وليخلع على هذا الخطاب ما يكفي من درجات الترضيع من جهة ثانية." [1] فحوارية «باختين Bakhtine» في الجنس الروائي تؤكد على تناص الرواية مع أجناس أدبية متنوعة وتوظيفها اللغة العامية.كما تحدث على أن النص يتكون من مخاطب ومتكلم،أي أنّه "يقتضي وجود جماعة لغوية تعكس وتنعكس (أصواتها) داخل اللغة أو داخل الملفوظات عن طريق التلفظ والحوار اللذين يجسدان التبادل الشفوي عن طريق الحوارية أو التناص." [2] أي أنّ الحوار أو التناص يفسح المجال للمخاطب والمتكلم بانعكاس أصواتهم داخل اللغة التي يتبادلونها.

ويذكر «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» أنواع الخطابات التي يحضر فيها الحوار :"... المحادثة اليومية، القانون، الدين، العلوم الإنسانية (وينبغي أن نعيد القول بأنّ خصائصها المميزة تكمن في كونها بحاجة إلى إقامة علاقة مع النصوص التي تدخل معها في عملية الحوار)." [3] فالتناص إذن لا يشمل المجال الروائي

(1) سعيد سلام، التناص التراثي،الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 129.

(2) المرجع نفسه، ص 128.

(3) تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 125.

فقط بل حدده «باختين Bakhtine» في عدة مجالات ذكرناها سالفا، ليؤكد على أهمية الحوارية في حياتنا اليومية، وأنّ لا مناص منها، و"إنّ نظريته في الملفوظ التي هي مركزية بالنسبة لتكون مفهوم التناص توضح هذه الإرادة في التخلص من شكلانية صارمة بالنسبة لـ «باختين Mikhaïl Bakhtine» كل ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجذر في سياق اجتماعي يسمه بعمق كما أنّه موجود لأفق اجتماعي، أيضا كل ملفوظ كل تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكله؛ فـ "التباين helerologie اصطلاح جديد يفسره «تودوروف T.Todorov»على أنّه (اختلاف الأنماط السردية) المشكل للكلام يشبه اختلاف الألسن." [1]

ويدرس «باختين Bakhtine» مصطلح اللفظ الذي "كان يعده مجموعة من الدلائل والرموز والكلمات وعلى أساس أنّها ليست معزولة عن الآخر وأنّها خارجة عن إطاره، فكل لفظ هو مسكون بصوت الآخر." [2] أي أنّ اللفظ يدخل في خطاب الآخر ويتناص معه بطريقة قصدية أو غير قصدية، وهذا ما يجر «باختين Bakhtine» إلى تبني مصطلح (الحوارية) الذي يعممه فيما بعد على جميع التفاعلات الأخرى غير اللفظية أيضا، إذ أنّه يرى أنّ التفاعل اللفظي L'interaction verbale هو أساس اللغة والحوار يعد أهم أشكال التفاعل اللفظي المباشر، أو الصوت المرتفع بين شخص أو آخر، ولكن تواصل لفظي يجري على شكل تبادل للأقوال. أي على شكل حوار." [3] ويؤكد «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في حواريته على أنّ الأسلوب "يعتمد على مفهوم التفاعل اللفظي الذي يكون على طرفي نقيض من الأسلوب المثالي والوصفي الذي كان شائعا منذ القديم، إنّ الأسلوب حسب رأيه : "هو الرجل، ولكن بإمكاننا أن نقول أنّ الأسلوب هو على الأقل رجلان، وبالضبط الإنسان وتشريحته الإجتماعية." [4]

---

[1] ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، مرجع سبق ذكره، ص 33.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سبق ذكره، ص 126.

[3] المرجع نفسه، ص127.

[4] المرجع نفسه، ص 127.

كما أنّ التوجه الحواري هو "بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي يقود إلى غايته ولا يستطيع شيء سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي، آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول." [1] فكل خطاب يتضمن خطاب الآخر ويتداخل معه في تفاعل خاص و"أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا هو: حواريته، فبعد هبوط آدم عليه السلام إلى هذا العالم، لم تعد هناك أشياء بلا أسماء، أو كلمات مستعملة، إن كل خطاب عن قصد أو غير قصد يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم أيضا حوارات مع الخطابات التي ستأتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها." [2]

ونجد «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» يعرف لنا الحوار بقوله: "يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي." [3] ويرى «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في دراسته حول 'الحوارية أنّه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما، ولذا فإنّ النظرية العامة للتعبير هي في منظور «باختين Bakhtine» انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة. والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية dialogism." [4] وقد لخص «تودوروف T.Todorov» أنماط التناص

---

[1] تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 125.

[2] منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

[4] تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 121.

(الحوار) التي ميزها «باختين Bakhtine» في "وصف العلاقة بين الخطاب المقتبس و الخطاب المقتبس منه."[1] ورأى أن هناك ثلاث أشكال للتمثيل:

1. "قد يكون هناك اختلاف في الموضع الذي يمكن أن نصطدم فيه بخطاب الآخر: فقد يكون هو نفسه الشيء الذي نتحدث عنه أو المخاطب الذي نوجه إليه ملاحظاتنا وبالنسبة لـ «باختين Bakhtine» ليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة."[2] أي أنه تختلف المواضع التي نتلاقى فيها بخطاب الآخر، ولا يوجد خطاب لم يقترن بخطاب الآخر.

2. "يمكن استحضار خطاب الآخر، خصوصا في الرواية بأشكال مختلفة ومتعددة: الخطاب الذي لا يزعم راو فعلي تمثيل الراوي في حالة النمط الشفوي أو المكتوب؛ الأسلوب المباشر،ونطاقات الشخصيات وأخيرا الأجناس المطمورة."[3] فالرواية هي جنس أدبي بإمكانها أن تتناص مع أجناس أخرى دون أن تفقد خواصها الأدبية، فالمؤلف يلجأ إلى خطاب الآخر ليبني نصه الجديد.

3."يستطيع المرء أن ينوع في درجة حضور خطاب الآخر، يقدم «باختين Bakhtine» تمييزا من ثلاث درجات: الأول هو الحضور التام أو الحوار الصريح،الثاني: لا يتلقى خطاب الآخر أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنه يستحضر،والثالث هو التهجين أي تعميم الأسلوب الحر المباشر." [4]

ويرى «باختين Bakhtine» أن حضور الحوار يكون في الرواية ويقل بدرجة كبيرة في الشعر حيث يقول: لا تنتفع معظم الأنواع الشعرية (بالمعنى المحدد الضيق) من الحوارية الداخلية للخطاب فنيا إنما لا تنفذ إلى الغاية الجمالية للعمل إنها مقيّد –كما هو متعارف عليه – إلى الخطاب الشعري،بينما تصبح هذه الأنواع في

(1) تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص134.

(2) عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، مجدلاوي، الأردن، ط1، 2014، ص41.

(3) المرجع نفسه، ص 41.

(4) المرجع نفسه، ص41.

الرواية جوهرية وأساسية في الأسلوب النثري." [1] فالرواية في نظره هي أكثر الأجانس الأدبية انتفاعا بخاصية الحوارية (التناص) والتي يلجأ إليها المؤلف سواء عن قصد أو بغير قصد لتضفي على النص شعرية خاصة. كما رأى «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» أن هناك مصطلحات أخرى تقترب من مصطلح الحوارية وتتجلى في مايلي:

أ.تعدد الأصوات polyphony:

ارتبط تعدد الأصوات ارتباط وثيقا بنظرية «باختين Bakhtine» الحوارية في دراسته للنص فهو يثير مسألة التعدد اللغوي في اللغة الروائية من خلال مسألة التكثر اللغوي plurilinguisme في مستوى اللغة، ويرى أن خاصية اللغة الروائية تكمن في أنها تقدم صورة عن اللغة أكثر من صورة على الإنسان." [2]

فالرواية "جنس أدبي" يشتمل على خصائص عدة تزيد في أدبية الرواية ويعني مصطلح تعدد الأصوات أو ما يعرف بالبوليفونية polyphony جمع أجزاء أو عناصر أو أصوات في وقت واحد، كما يهيمن هذا المصطلح عل تحليل «باختين Bakhtine» لروايات «دوستويفسكي Dostoïevski» الذي يمثل بالنسبة ل «باختين Bakhtine» النموذج الأمثل للإبداع الأدبي الحواري، فكتب «باختين Bakhtine» مايلي: "يستطيع «دوستويفسكي Dostoïevski » أن يسمع علاقات حوارية في كل مكان، في معظم مظاهر حياة الإنسان الواعية والذكية وحيثما بدأ الوعي بدأ أيضا هناك الحوار بالنسبة له." [3]

الرواية من خلال خاصية التعدد الصوتي لا تشتمل عل صوت واحد، بل يمكن حضور عدة أصوات في الرواية أي أنه "يحيل بصورة متوافقة إلى سياقين من سياقات النطق: سياق النطق الحاضر، و سياق النطق الذي

(1) تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص143

(2) جاك موشلر، آن ريبول، القاموس لموسوعة التداولية، ترجمة، مجموعة من الأساتذة والباحثين، دار دريستاس يستلترا، د ط ، د س، ص 338.

(3) جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 38.

مضى، والمؤلف هنا يستطيع أن يستخدم أيضا خطاب الآخر ويتصل به إلى النهايات التي يريدها هو بطريقة يطبع فيها هذا الخطاب، الذي كان دائما يمتلك توجيهه الخاص ويحتفظ بهذا التوجيه، ويوجهه توجيها دلاليا جديدا. و ينبغي من حيث المبدأ أن يدرك مثل هذا الخطاب بوصفه خطاب الآخر. ينتهي الخطاب المفرد [إذن] حاملا توجيهين دلاليين اثنين، وصوتين." [1]

فالرواية البوليفونية فسحت المجال للتعددية الصوتية داخل النص الأدبي حيث "لا نجد صوتا موضوعيا كصوت المؤلف ليقدم العلاقات والحوارات بين الشخصيات وإنما عالما تستحوذ فيها كل الشخصيات، وحتى الراوي نفسه على وعيها الاستطرادي الخاص بها. وتقدم الرواية البوليفونية عالما لا يمكن فيه لخطاب ما أن يقف بموضوعية فوق أي خطاب آخر، فجميع الخطابات هي تغييرات للعالم وردود على خطابات أخرى." [2]

يعتبر «باختين Bakhtine» الحوارية سمة أساسية وجوهرية لكل خطاب حيث صرح بهذا قائلا: "يمكن للعلاقات الحوارية أن تتخلل داخل القول، وحتى داخل الكلمة، مادام هناك صوتان يصطدمان بها حواريا." [3] فتعدد الأصوات يفسح المجال للحوار في الخطاب.

ب.التهجين hybridizadion:

لم يقف «باختين Bakhtine» في مبدئه الحواري، على دراسة جانب الحوار في الرواية فقط بل استند إلى حجج عدة لإثبات فرضيته الحوارية في النص الأدبي، حيث اعتمد على خاصية جوهرية وقد أطلق عليها "اسم "التهجين" إنها تعميم للأسلوب الحر الغير مباشر "نطق اسم التركيب المهجن hybrid على أي تلفظ ينشب

(1) تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 139.

(2) جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، مرجع سبق ذكره، ص 39.

(3) المرجع نفسه، ص 41.

بخصائصه (النحوية النظمية أو الإنشائية إلى متكلم فرد ولكن ذلك التلفظ يتضمن حقيقة تلفظين ممتزجين به، طريقتين من طرق الكلام أسلوبين اثنين لغتين أفقين دلالين وقيمين." [1]

أي أن النص يمكن أن يشتمل على أكثر من لغة داخل الخطاب الواحد وقد عرف «باختين Bakhtine» التهجين قائلا: "هو الخلط في إطار واحد وملموس، بين إدراكين لغويين اثنين أو أكثر مفصولين بشكل واسع عادة في الزمان والمكان الاجتماعي."[2] فرغم البعد الزماني والمكاني إلا أن الرواية البوليفوتية يمكن احتضانها أكثر من لغة في النص الواحد.

ج.التغاير اللساني héteroglossia:

هو عبارة عن مصطلح يتكون من كلمتين والذي يعرف على أنه "كلمة hétero تعني في اليونانية «الآخر» وأن كلمة glossia تعني في اليونانية "لسان" أو "صوت" فيمكن أن نعرف التغاير اللساني héteroglossia بأنه قدرة اللغة على احتواء العديد من الأصوات،كصوت الفرد نفسه بالإضافة إلى صوت غيره من الناس." [3]

إن الخطاب في الرواية البوليفونية كما حددها «باختين Bakhtine» "يكون كلام الشخصيات متكلمين اثنين في الوقت نفسه ويعبر عن نيتين مختلفتين: النية المباشرة للشخصية التي تتحدث، ونية المؤلف غير المباشرة، وفي الخطاب ثمة صوتان ومعنيان وتعبيران اثنان." [4]

---

[1] تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 143.

[2] جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، مرجع سبق ذكره، ص 288.

[3] المرجع نفسه، ص47

[4] المرجع نفسه، ص 47.

د.الخطاب مزدوج الصوت:

تندرج هذه الخاصية داخل الرواية الحوارية البوليفونية حيث "نبدأ في الاقتراب على ما يبدر من نظرية التناص الأساسية التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى إذ لا يوجد قول أحادي فكل الأقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتضاربة وقد كتب «باختين Bakhtine»: "إن الكلمة ليست شيء ماديا، بل وسيطا متحركا ومتقلبا دائما من التفاعل الحواري، ولا يميل أبدا نحو وعي واحد أو صوت واحد." [1] فالكلمة ليست قارة في صوت واحد، بل تنتقل من صوت لآخر، ومن موضع سياق ما إلى سياق آخر مغير، وفي رواية" «يوليسيس لجويس» والتي نشرت لأول مرة في عام 1992 نجد أن المونولوج الداخلي لشخصية «ليوبولد بلوم» هو مزدوج الصوت تماما في هذا الصدد، فلا يكتفي «بلوم» بتوجيه كلامه لمخاطبين مختلفين هنا ولكنه يدخل أيضا في أفكاره مقاطع من نصوص قد قرأها سابقا، إلى جانب خطابات الطقوس من السياقات الدينية والقصاصات الاستطرادية الأخرى والكليشيات والأقوال المعروفة والآراء."[2]

في هذا الصدد لم يكتفي المؤلف بإيراد صوت واحد في نصه الروائي، بل حاول إدخال أصوات عدة ، حيث تقاطع مع أصوات عديدة، وهنا نتقاطع مع نظرية التناص التي ترى أن كل نص يتداخل مع نصوص عدة.كما "أن تأكيد «باختين Bakhtine» على الآخر يشبه تأكيده على تعدد الأصوات والخطاب مزدوج الصوت والحوارية مجموعة من المفهومات الأخرى، فكلها تنبع من الاعتراف بأن اللغة ليست لغتنا الخاصة، وليس ثمة أي إنسان يمكن أن يكون موضوع التحقيق النفسي، وإنه يوجد تفسير كامل، لأن كل كلمة هي رد على كلمات سابقة وستدر أو تطلب المزيد من الردود." [3]

---

[1] جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، مرجع سبق ذكره، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص45.

يمكن القول إن حوارية «باختين Bakhtine» في الجنس الروائي تعتبر انطلاقة لأرضية التناص، فقد مهدت للباحثين الخوض في دراسة حوارية النصوص والتأكيد على خاصية أنه لا يوجد نص خالص، فكل نص هو امتصاص لنصوص أخرى وهذا ما ستقدمه فيما بعد «جوليا كريستيفا J.Kristiva» في نظرية التناص.

2.التناص في مرحلة ما بعد البنيوية:

إن الانتقال من مرحلة إلى أخرى يؤدي إلى جملة من التغيرات مما يسمح بولادة أفكار جديدة تلغي ما قبلها أو تبنى عليها، ففي هذه المرحلة تم إلغاء فكرة استقلالية النص وعزله عن سياقاته الخارجية التي كانت سائدة عند الشكلانيين الروس الذين اعتبروا "النص كتلة لغوية معزولة عن أية مرجعية خارجية."[1] وسمحت للنص أن يكون مفتوحا، وقد صاحب هذه المرحلة ظهور مصطلحات جديدة وبالأخص مصطلح "التناص".

أ. التناص عند السيميائيين:

إن أكبر إسهام في مجال التناص قام به السميائيون وقد ارتبط وجوده بالناقدة الفرنسية البلغارية الأصل «جوليا كريستيفا» وذلك انطلاقا من "مجموعة الأبحاث التي نشرتها بين عامي 1966 و 1969 في مجلتي «Telquel» و «Gritique» ، ثم أعادت نشرها في كتابها "سيميوتيك" و" نص الرواية"."[2]

ويندرج مفهوم التناص عند «جوليا كريستيفا J.Kristiva» في "الإنتاجية النصية " معتبرة النص كإيديولوجيم Idiologime والذي هو "وظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها " ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية " [3]، حيث أن اعتبار

(1) بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008، ص 59.

(2) خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مرجع سبق ذكره، ص 49.

(3) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 22.

النص بالنسبة إليها كإيديولوجيم Idiologime " يحدد منهجية السيميائيات التي تدرس النص كتداخل نصي [...]، وإن إيديولوجيم Idiologime نص ما هو إلا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص) [...]."[1]

إن توصل «جوليا كريستيفا J.Kristiva» إلى صياغة مناسبة لمختلف التفاعلات النصية لم يأت من فراغ بل استوحت ذلك من الباحث الروسي «ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine» في دراساته حول «دوستويفسكي Dostoïevski»، وإن كان لم يصغ مصطلح التناص فإنه استعمل في مقابل ذلك مصطلح "الحوارية". انطلقت إذن «جوليا كريستيفا J.Kristiva» من النظرية الحوارية عند «باختين Bakhtine» إلى فكرة "تداخل النصوص وتقاطعهما والتي سبق إليها العالم اللغوي السويسري «دوسوسير» حين تحدث عن التصحيفات واستخدم مصطلح التصحيف Programme وعدّه من الخصائص الجوهرية لبناء اللغة الشعرية." [2] وفي مقابل ذلك أطلقت «جوليا كريستيفا J.Kristiva» على هذا المصطلح التصحيفية Paragrammatisme والتي عرفتها بقولها: هي "امتصاص نصوص معاني متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين." [3] وقد ميزت بين ثلاث أنواع من التصحيفات هي:

- **النفي الكلي:** "وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ،ومعنى النص المرجعي مقلوبا ." [4] أي أن بنية النص المرجعي غائبة والكشف عنها يتوقف على مدى نباهة ومعرفة القارئ وحده، حتى يتمكن من تأويل النص وإرجاعه إلى مصدره الأصلي.

---

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سبق ذكره، ص 22.

[2] جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 41.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سبق ذكره، ص 78.

[4] المرجع نفسه، ص79.

– **النفي المتوازي:** يحافظ فيه على المعنى المنطقي للمقطعين، إذ يبقى هو نفسه، غير أن المبدع يمكن أن يمنح من خلال الاقتباس أو التضمين معنى جديد للنص المرجعي. ومثال ذلك يقول «لارشفوكو» "إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا." [1] يتقاطع «لوتريامون» مع هذا المقطع، ويقتبس منه المعنى المنطقي للنص المرجعي، فيقول:"ظنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا." [2]

– **النفي الجزئي:** حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا. يقول «باسكال»: "نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك ."[3] ويقول «لوتريامون»: "نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط." [4] نلحظ أن «لوتريامون» حاكى المقطع الأول لنص «باسكال»، ونفى المقطع الثاني فأصبحت جملة" فقط لو نتحدث عن ذلك "، وعند «لوتريامون» المهم ألا نتحدث عن ذلك قط.

إلى جانب مصطلح الحوارية والتصحيفية Paragrammatisme استعملت مصطلح الامتصاص حيث اعتبرت "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى." [5] وقد وضعت في الأخير الصياغة المناسبة لمختلف التفاعلات النصية والتي أطلقت عليه مصطلح التناص والتي قامت بتعريف النص أولا كتناص وهو: "جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي بهدف الاختبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه."[6] فهي تؤكد على أن كل نص هو بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص السابقة عليه والمتزامنة التي يستعيدها ويستحضرها في سياقه، وبذلك تعارض فكرة النص المغلق، وتؤكد على انفتاحه وتداخله مع نصوص أخرى.

---

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سبق ذكره، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) المرجع نفسه، ص 79.

(4) المرجع نفسه، ص 79.

(5) جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 42.

(6) جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سبق ذكره، ص 21.

كما يبرز «جيرار جنيت G.Genette» كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماما لهذه المسألة، حيث عني عناية كبيرة بما أسماه المتعاليات النصية، في كتابه "مدخل لجامع النص "الذي أكد في مقدمته أن "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدٍ ، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية." [1] وهذا التعالي النصي" يتضمن التداخل النصي بالمعنى الدقيق (و« الكلاسيكي» منذ « جوليا كريستيفا J.Kristiva»)." [2] وقد يكون لهذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين من النص المقروء". [3]

وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية مثلا: المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة التغيير، وقد عرف التعالي بأنه "كل ما يضع النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص."[4] أي أنه كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. ويحدد تبعا لهذا خمسة أنماط من المتعاليات النصية: [5]

– **التناص:** وهو يحمل معنى التناص كما حددته «كريستيفا Kristiva»، وهو خاص عند «جنيت Genette» بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

– **المناص:** ونجده حسب تعريف «جنيت Genette» في العناوين و العناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر....

(1) جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة، عيد الرحمان أيوب، دار توبقال، بغداد، د ط، د س، ص 5.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) المرجع نفسه، ص90.

(4) المرجع نفسه، ص90.

(5) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص67 .

– **الميناص:** وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيان.

– **النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص «ب» كنص لاحق بالنص «أ» كنص سابق، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

– **معمارية النص:**إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنّه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث....

وهكذا يتحول التناص عنده إلى نمط من أنماط التعالي النصي و"تتداخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلا معمارية النص تتشكل دائما عن طريق المحاكاة.«فرجيل يحاكي هوميروس» وينتج نصا على غراره على صعيد الجنس الأدبي." [1] من خلال ما سبق فإن الأنواع الخمسة التي أدرجها «جيرار جنيت G.Genette» ، كان لها الفضل في "تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها يتميز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها."[2]، وهذا ما جعله يوسع في مفهوم التناص، وإعطائه مفهوما شاملا، وهو المتعاليات النصية.

إضافة إلى «جوليا كريستيفا J.Kristiva» و«جيرار جنيت G.Genette» يعد «رولان بارت R.Barthes» هو الآخر من النقاد المعاصرين الذي التفتوا بطرائقهم وتحاليلهم الخاصة، فهو ينطلق من اعتقاد بأن الأدب ليس موضوعا خارج الزمن ولا قيمة خارجية بل هو"مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص40.

معين مشيرا إلى أن الكتابة الأدبية تنسج الكتابة الأدبية." [1] السابقة عليها، فليست الممارسة الأدبية ممارسة تعبير وانعكاس، وإنما ممارسات ومحاكاة واستنتاج لامتناه.

وقد استطاع أن يطور هذا المصطلح ويعمق المراد منه، حيث جعله ينفتح ليشمل من الحياة المختلفة، وذلك في قوله إن: "التناص يمثل تبادلا حوارا ورباطا، اتحادا تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما الآخر...." [2] هذا القول يحيل إلى أن التناص ما هو إلا اندماج وخليط وتفاعل بين نص ونصوص أخرى، فتلقي مع بعضها ويبطل أحدهما الآخر.

ب.التناص عند التفكيكيين:

تعتبر استراتيجية التفكيك من أهم مدارس ما بعد البنيوية والتي اهتمت بدراسة النص الأدبي متجاوزة التصور البنيوي الذي نظر إلى "النص الأدبي منتج مغلق أي مكتفيا بذاته تشكيلا ودلالة وبالتالي لا يحتاج إلى خارج للاستعانة على فهمه وفك شفراته لأنّه ناطق بذاته مشير إلى ذاته." [3]

فالقراءة التفكيكية ترى بضرورة انفتاح النص الأدبي أي "ما يمثل عملية إثراء وإغناء للنصوص بعضها بعضا بقيم دلالة وشكلية متعددة ومتنوعة كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع على نفسه من قيود الثقافة الواحدة." [4] فتداخل النصوص حسب التصور التفكيكي يزيد في إثراء النص وشحنه دلاليا، وقد حاول «ليتش» تجسيد هذا البعد في قراءة النص على ضوء نظرية التناص حيث "عرض «ليتش» للأسس التي يقوم عليها التناص، وقبل أن يحول القراءة التفكيكية لنص واحد في ظل وعي القارئ المثقف بالتناص إلى عملية تأريخ للأدب وإنتاج للتاريخ

[1] عبد الجليل مرتاض، التناص، مرجع سبق ذكره، صص 13، 14.

[2] بشير تاوريريت، التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية التطبيقية، مرجع سبق ذكره، صص 62، 63.

[3] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، 2012، ص 79.

[4] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 104.

الثقافي، يردد أصداء قوية لتقاليد «إليوت». حيث يقرأ المتلقي القصيدة الجديدة في ضوء تأثير السلف بمعنى، ويعيد تقييم السلف في ضوء الحاضر بمعنى آخر." [1] ، فالتناص أصبح عنصرا قار في كل النصوص لا يمكن إنكاره أو تجاوزه في أي قراءة أدبية لأنّ "النص ليس تركيبا لغويا عشوائيا وإنّما هو بناء حصيف يخضع لمعايير عديدة منها ما يتصل بالنص ذاته ومنها ما يتصل بمنتجه ومتلقيه أو بسياقه بصفة عامة." [2]

ولما كانت القراءة التفكيكية تقّر بلا نهائية المعنى فاتحتا المجال للتأويلات الممكنة "مما يجعل القارئ التفكيكي أو القراءة التفكيكية تواجه تأثير السلف وأصداء أزمنة متباينة." [3] أي أنّ القارئ التفكيكي وهو يفكك نصه فإنّه لا محال سيواجه تداخل نصوص سالفة في نصه الحالي "فعلى القارئ إذن الذي يواجه نص التناص أن تكون له معرفة مسبقة عن النصوص السابقة المنصوصة في النص الحاضر، أو على الأقل اطلع على بعضها، لأنّ البينصة أو التناص لا يكتسب وجوده إلا في وعي المتلقي." [4] فالقارئ في إستراتيجية التفكيك له أهمية كبيرة في قراءة النص الأدبي.

ولما تم انزياح مفهوم النص من الانغلاق إلى الانفتاح أي كسر كل القيود التي تعيق تناص النصوص مع بعضها، حيث "قام «جاك دريدا» في دراسة بعنوان living on=Border lines مارس فيها كل حيل التفكيك في استخدام اللغة الشارحة وتجسيد التناص عن طريق تقديم نصين متوازيين طوال الوقت يعتمد أحدها في تفسيره على حضور النص الآخر،وكأنّه يترجم عنوان بحثه حرفيا." [5] كما يمكن القول أنّ التناص "استعمل كآلية من آليات المنهج التفكيكي لا على أنّه "آلية تفكيكية بحتة". " [6]

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 319.

[2] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص 104.

[3] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، ص 29.

[4] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، مرجع سبق ذكره، ص 81.

[5] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، ص 320.

[6] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 389.

وقد ثار التفكيكيون على ما سموه "بالمركزية" أو "التمركز"، لهذا لجئوا إلى التناص الذي رؤوا فيه "هدم لقيم المركزية التي طالما ثار عليها التفكيكيون وانتقدوها ودعوا إلى تقويضها كونها تقول بحضور الذات وحضور المعنى (الآخر) الأمرين اللذين لا يمكن أن يتحقق حضورهما إلاّ من خلال اللغة الإشارية التي تحققها لانفتاح والانطلاق إلى لانهائية الدلالة." [1]

ونجد فكرة أنّ النص يتناص مع نصوص أخرى مطروحة أيضا في دراسة تفكيكية لـ «هارتمان» حيث "يتضح أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسي والنقدي إن كل ما اعتبرناه روح النص، أو معنى يمكن فصله عن حرف النص يظل داخل «مجال بينصي» لقد أظهر النقد دائما أن النص المقروء يعني أكثر مما يقول...أو أنّه ينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة irony." [2] كما عبر «فوكو» في نفس السياق على أنّه لا وجود لنص معزول قائلا: "ليست حدود الكتاب أبدا واضحة المعالم، وهي تتجاوز العنوان والسطور الأولى ونقطة الوقف الأخيرة والترتيب الداخلي والشكل المستقل، إنّه يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى." [3] فالنص الجديد تجاوز النمط التقليدي المحدود والمنغلق على ذاته.

ويشير الناقد التفكيكي «جوزيف ريدل» على أنّ النص الأدبي "عبارة عن لعب تناص ليس فقط بالمعنى البسيط القائم على أنّ العمل ينشأ دائما داخل المجال التاريخي للأسلاف. إنّ لعب اختلافاته ذاتها يعكس إزاحته لنصوص أخرى وإعادة تملكها ويمهد الطريق أمام النص النقدي الضروري الذي يجب أن يكمله." [4] ولم يقف «ريدل» على مفهوم البينصية كما رأها غيره من الدارسين بل طّور هذه النظرية "على أساس أنّ النص الحاضر

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، مرجع سبق ذكره، ص 338.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية ، مرجع سبق ذكره، ص 321.

[3] دانيال شاندلر، أسس السيميائية، ترجمة، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 338.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية ، مرجع سبق ذكره، ص 322.

مفتوح تماما أكثر تأثيرات النصوص السابقة في استخدام اللغة والمجاز والتيمات و الأصداء....ويرى أنّ النص السالف يصبح هو ذاته مذلولا ومَؤوَّلا لعلامة هي النص الحاضر." [1] كما يكشف اللعب في العلامة حسب إستراتيجية التفكيك "وضعها الذي يغدو مماثلا لوضع النص ذاته بحيث تصبح "بينعلامة" أي ثمة اجتياح دوال لمداولات سابقة إلى ما لا نهائية. لأنّ ثمة فجوة شكلية أو معنوية بين النصوص والبينصوص حين يكون الانتقال من قراءة نص إلى قراءة نص يحدث ذلك ضمن قراءة عامة هي قراءة (نص التناص) مما يفتح المجال أمام لانهائية المعنى." [2]

كما أنّ التناص ليس مجرد مصطلح أو نظرية عابرة بل أكثر من ذلك ، فهو يمكننا من معرفة قدرة الأديب الثقافية على استيعاب ودمج نصوص سابقة في نصه "لأنّ الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتب يمتلك إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة." [3]

ويذهب«بول بوفيه» في سياق حديثه عن التفكيك إلى القول أنّ "النصوص الأدبية، على هذا الأساس يمكن اعتبارها هي نفسها تفسيرات لنصوص أخرى مبرزا مقولته على أساس أنّ كل اللغات قادرة على الصدق Authenticity والزيف Inauthenticity، أي أنّها تكشف وتتستر عادة في نفس الحركة ومن ثمة فلكي تبقى اللغة ما تم الكشف عنه مفتوحا يجب أن تنأى بها عن التجمد ذاتها في حديث لا طائل منه أو تقاليد عن طريق عملية التدمير... إضافة إلى ذلك فإنّ التاريخ الأدبي نفسه إذا أراد أن يكون صادقا يجب أن يعرف أنّ هناك عملية تفاعل «هرمنيو طيقي» مستمرة داخل حربين النصوص الأدبية للحفاظ على ما تم كشفه." [4] فالنص بهذا المعنى قادر على تأويل حر تفسير نصوص أخرى ومن جهة يجعل لغة بعيدة عن التجمد والانغلاق الذاتي.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية ، مرجع سبق ذكره، ص 322.

[2] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، مرجع سبق ذكره، ص81.

[3] آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، ع1، دار الأمل، 2005، ص11.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، صص266، 267.

وتبرز أهمية القارئ في الإحاطة بعالم النص واستثماره النصوص التي مرت عليه وإعادة قراءتها في النص الجديد حيث "يصبح التناص شيء لامناص منه لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته ،فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل للنص من قبل المتلقي أيضا." [1] ومن خلال نظرية التناص التي فتحت النص على أفاق جديدة حيث مكنت النص "من تخطيه لعصره ومجتمعه ضمن نسق لغوي جديد، نسف وهدم لقيم المركزية التي طالما ثار عليها التفكيكيون وانتقدوها ودعوا إلى تقويضها كونها تقول بحضور الذات وبحضور المعنى، الأمرين اللذين لا يمكن أن يتحقق حضورهما إلاّ من خلال اللغة الإشارية التي تحقق الانفتاح و الانطلاق إلى لانهائية المعنى." [2] **وقد** اعتبر الناقد « شكري عزيز ماضي» أنّ مفهوم التناص نتاج الصراع الحركات المنهجية المتجددة باستمرار وهو ينتمي إلى ما سمي بحركة (ما بعد البنيوية) وبالتجديد إلى النقد الابنائي Deconstruction الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي." [3]

كما أنّ نقد «جاك دريدا» للميتافيزيقا الغربية "جعله ينطلق من قضية حضور الذات في النصوص إذ لا يمكن لهذه الذات أن تكون حاضرة بشكل قوي إلاّ من خلال اللغة وتعدد دلالاتها واختلافاتها لا عن طريق المعنى الأحادي الكامن في النص والذي نتأكد من وجوده سلفا." [4] فالتناص أصبح خاصية جوهرية في كل نص، وهو حضور لنص غائب بواسطة اللغة.

ولما وسعت القراءة التفكيكية دائرة التناص حيث أصبح "القارئ منتجا للنص إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سبق ذكره، ص123.

(2) بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسات في الأصول والإشكالات النظرية والتطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص60.

(3) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سبق ذكره، ص413.

(4) بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسات في الأصول والإشكالات النظرية والتطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص64.

بالتقرير والمباشرة في المعنى ويبقى النص الأدبي دوما هاربا من أي قبضة مهما كانت قوية؛ لأنّه يمثل الماضي والحاضر، ويستشرف كذلك المستقبل."[1] فالنص الأدبي أصبح مسرحا للتفاعلات النصية وللتداخل بين الأجناس والفنون مما أدى بالقراءات النقدية إلى فتح مجال القراءة ولا محدودية الدلالة التي نادت بها القراءة التفكيكية.

والقراءة التفكيكية أيضا من خلال مقولة التناص هي قراءة تتصل "بأسرار الكاتب وإلى خصوصياته الإبداعية إنّه يفضحه ويظهر ما اعتقدأنّه قد أخفاه، فالقراءة التفكيكية التي تعتمد على التقويض واللعب الحر للوصول إلى المعنى، فقد أثبتت ووفق مقولة التناص أنّ هذا المعنى يبقى من إنتاج النص وتجتمع فيه أكثر من ثقافة وأكثر من كتابة، وأياما كان الأمر فإنّ مفهوم التناص عند التفكيكية يأتي بوصفه مفهوما مضادا للنصية." [2]

كما رأى «جاك دريدا» أنّ النص غير محدود الدلالة حيث يقول: "هو بالفعل نسيج من أثار خالصة اختلافات يتحد داخلها المعنى والقوة، نص لا وجود له في أي مكان يتكون من أرشيفات هي كتابات بالفعل،مطبوعات أصيلة، إن كل شيء يبدأ بمنتج معاد دائما بالفعل." [3] فالنص المعاصر أصبح نسيج تجتمع داخله أثار من نصوص سابقة ومعاصرة مما جعل قراءته النقدية غير محدودة المجال. ولقد تأثرت نظرية التناص تأثيرا عميقا في إستراتيجية التفكيك وهذا لاشتمالها على أسس التفكيك التالية:

- "الإحالة إلى المركز أو الحضور الخارجي presence, contre, logocentrism.
- المدلول المتعالي transcendental signifier .
- الاختلاف difference." [4]

(1) بشير تاوريريت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسات في الأصول والإشكالات النظرية والتطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص65.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، د ط ، 2003، ص172.

(4) محمد زبير عباسي، التناص، مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في قسم اللغة، تحت إشراف محمد إمام حسن بالجامعة الإسلامية العالمية، 2014، ص112.

ولم يقتصر «جاك دريدا» في تفكيكه على النصوص الأدبية الإبداعية بل تعدى إلى النصوص النقدية، حيث رأى أن النص يمارس مع قارئه "عملية إرجاء للإحالة أو المعنى يسبب ارتباطه بنصوص أخرى، ماضية وحاضرة، بل قادمة، وعملية الاختلاف بسبب ارتباط وجود النص نفسه باختلاف مع نصوص أخرى، وفي الوقت نفسه فإنّ التناص في جوهر يحول النص إلى مجرد أثر لحضور أو غياب في سلسلة لا تنتهي من مراوغة العلامة اللغوية." [1] فالتناص عند «جاك دريدا» مقرون بالأثر الذي يدل على اقتران غياب بحضور.

فالتناص تقنية من تقنيات الكتابة "التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد وبفعل ذلك الانتقال فالنصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال كتابية أخرى." [2]

ولما تم إعلاء قيمة القارئ في الدراسات المعاصرة وإبراز ماذا قيمته في عملية قراءة النص الأدبي حيث أصبحت مهمته "اكتشاف أو تقويض ذلك النسيج وتفتيته إلى العناصر المكونة له من خلال الرجوع بكل نص أو إشارة إلى أصلها ثم استخداماتها المتعددة ليسهل على القارئ وضع عدة افتراضات وإمكانات للتفسير، فالنص بذلك يكتسب شيء من عالم النصوص الأخرى الحيوي دون أن يخسر شيئا من عالمه الخاص به ليظل متميزا." [3]

ويبقى النص الأدبي دوما "غير منحاز لأي قراءة مهما كانت درجة صحتها وصوابها فهو مفتوح للقراءة، فيحاول القارئ عندئذ العودة إلى كل النص وكل مصدرا نبعت منه إشارات النص المكتوب وفي ذلك تحقيق لمبدأ التلاعب الحر مع المعاني، وتحقيق لإنتاجية النص بدل استهلاكه. [4]

---

[1] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مرجع سبق ذكره، ص205.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، مرجع سبق ذكره، ص237.

[3] المرجع نفسه، ص241.

[4] المرجع نفسه، ص 441.

ونجد أيضا في سياق الحديث عن التناص ما قدمه «جاك دريدا» عن فكرة الاقتطاف citation التي تتلاقى مع فكرة التناص حيث: "أن استخدام أي كلمة سبق استخدامها يعني "الاقتطاف" ولما كانت كل كلمة في قواميسنا غير المختصرة مرت بمراحل الاستخدام ولهذا وبذلك تاريخ تناصها، فإن كل كلمة تجسد إمكانية اقتطافها في كل تنطق أو تكتب...إن كل كلمة داخل نص تحمل هذه الإمكانية وخطوط التناص حينما تضرب في إمكانية اقتطافها تتعدى كل احتمالات التصور." [1]

والتفكيك بهذا المعنى ومن خلال نظرية التناص قد وجد أرضية خصبة حيث أنه "يصل إلى أسرار الكاتب، وإلى خصوصياته الإبداعية، إنه يفضحه ،ويظهر ما اعتقد أنه قد أخفاه، فالقراءة التفكيكية التي تعتمد على التقويض واللعب الحر للوصول إلى المعنى، قد أثبت ووفق مقولة التناص أن هذا المعنى يبقى من إنتاج النص وتجتمع فيه أكثر من ثقافة وأكثر من كتابة، وأياما كان الأمر فإن مفهوم التناص عند التفكيكيين يأتي بوصفه مفهوما مضادا لنصية." [2] وبهذا تكون فكرة هجرة النصوص حاضرة في كل نص أدبي وهي قضية مطروحة دائما مهما اختلفت القراءات وتعددت المناهج.

ثالثا: حدود التناص:

1.أنواع التناص:

هناك ثلاثة أنواع من التناص وهي:

أ.المناصة Partextualité:

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية الى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، ص 325.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، مرجع سبق ذكره، ص441.

والمقصود بها "البنية التي تشترك وبنية نصّية أصلية في سياق ومقام معينيين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. "[1] أي أن بنية النص الحاضر تبنى على بنية النص الغائب محافظة عليه كما هو أو يحدث عليه تغير بسيط دون أن يخل بمعناه و هي بذلك "تحقق المحاكاة أو المماثلة أو التشابه (كما في السرقات الشعرية، وهي باب مستقل عند العرب)، كما تتجلى في المعارضة (والمعارضات الشعرية تشكل أيضا قضية مستقلة)، وفي المناقضات (التي استعرت في الجاهلية وصدر الإسلام، كنوع من الهجاء القبلي والشخصي)." [2]

ب.المتناصة Intertextualité:

وهي "تتضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة، وتدخل معها في علاقة، فتبدو وكأنّها جزء منها. وقد تكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأشعار، أو غير مباشر (أو ضمنية)، تتجلى في الإيحاءات والظلال البلاغية. ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتها الثقافية."[3] وهذا النوع من التناص لا يختص بالأسلوب المباشر بل يتعداه إلى الأسلوب غير المباشر.

ج. الميتانصّية Metatextualité :

وهي " نوع من المناصّة تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصّية أصل. وتتجلى في (المعارضات)." [4] وهذه الأنواع الثلاثة متداخلة فيما بينها، وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر، ومن نصّ إلى آخر، وتتعالق مع بعضها بعضا.

---

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 53.

[3] المرجع نفسه، ص54.

[4] المرجع نفسه، ص54.

2.أشكال التناص:

وتتمثل في ثلاثة أشكال وهي:

أ.التفاعل النصي الذاتي:

يقصد به "عندما ندخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا." [1] أي أن التناص لا يتقاطع مع النصوص الخارجية فقط بل يتعداه إلى نصوص الكاتب نفسه.

ب.التفاعل النصي الداخلي:

يتجسد في أبسط معانيه "حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت أدبية أو غير أدبية." [2] ونجد هذا من التفاعل النصي حاضرا في رواية "الجازية والدراويش" لـ «عبد الحميد بن هذوقة» الذي تقاطع مع رواية "نجمة" للكاتب ياسين.

ج.التفاعل النصي الخارجي:

هذا النوع من التفاعل النصي يتجسد "حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة." [3] فالكاتب يستحضر في نصه الجديد نصوص سبقته رمانيا ومكانيا.

3.مصادر التناص:

يصنف «شربل داغر» ثلاثة أنواع للتناص حسب تصوره وهي:

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص100.

[3] المرجع نفسه، ص100.

أ.المصادر الضرورية:

وهي مصادر ضرورية بالنسبة للكاتب مثل "الموروث العام والشخصي الذي يتخذ صيغة الذاكرة الوقفة الطللية في الشعر القديم." [1] فالكاتب كان قديما يعد هذه الوقفة ركيزة أساسية في أي نص شعري مهما كان حر لا يمكن تصور قصيدة بدون الوقوف على الأطلال، فأصبحت ركنا أساسيا في الشعر لا يمكن تجاوزه.

ب.المصادر اللازمة:

يرى بعض النقاد أن التناص من واقع في نتاج الشاعر نفسه مثل "قول بعض النقاد بأن قصيدتي السياب (غريب على الخليج) أو (أنشودة المطر) تؤلفان مقطعين من قصيدة واحدة في الكل السياب."[2] فالتناص هنا لا يكون في تقاطع مع النصوص الأخرى التي يستحضرها المؤلف من قصد أو غير قصد بل تعدى التناص إلى أن يتقاطع المؤلف مع نصوص أخرى لنفس المؤلف فنقرأ النص الحاضر ونتوقف عند نص غائب تؤشر عليه ملامح ذلك النص الذي قرأ للمؤلف نفسه وهذا ما يعرف بالتناص الداخلي للنصوص.

ج.المصادر الطوعية:

وهي مصادر يلجأ إليها المؤلف "عمدا في نصوص مزامنة له،أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها، وهي مصادر متعددة تندرج في متون شعرية أجنبية وعربية مثل: تأثر «محمود درويش» في بداياته بشعر «عبد الوهاب البياتي» و«نزار قباني» وقد تكون مصادر أجنبية لدى الشعراء العرب فرنسية «لوتريامون، بودلير، رامبو، سان جون، بيرس، إيف بونفوا» وإنجليزية «إليوت يستويل» وأمريكية «ويتمان»."[3] أي أن المؤلف يتأثر بأسلوب معاصر له فيتناص معه بشكل أو بآخر فيأتي نصه مزيجا بين عدة نصوص سابقة ومعاصرة،كما أنه يمكن أن

---

[1] داغر شربل، التناص سبيلا لدراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مج6، ع 1 ،1997، ص 130.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص131.

يتقاطع مع نصوص من بيئات مختلفة غير بيئته وهذا الصنف الذي ظهر في الفترة المعاصرة، فمثلا نجد نصوص غربية حاضرة في نصوص عربية بفعل عوامل عديدة أكدت على حوارية النصوص وتداخلها.

4.مستويات التناص:

لقد استند «محمد بنيس» تصوره في تحديد مستويات التناص في النقد المعاصر انطلاقا من الناقدة «جوليا كريستيفا» مستعملا "نوعية القراءة للنص الغائب تتخذ صيغة قوانين، هذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لقراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة."[1] وحسب رأيه فإن التناص يتراوح استخدامه بين طرائق ثلاث هي: التناص الاجتراري، التناص الامتصاصي، التناص الحواري.

أ.التناص الإجتراري:

وفيه تكون الكتابة إعادة للنص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه حيث سادت هذه الطريقة من

التناص "في عصور الانحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا." [2] بمعنى أن الكاتب يكتفي بإعادة النص الغائب مثلما هو،أو يجري عليه تعديلا طفيفا لا يمس بجوهره، بذلك ساد "تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وصيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل كتابة له بوعي سكوني." [3]

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014 ، ص269.

[2] المرجع نفسه، ص269.

[3] المرجع نفسه، ص269.

ب.التناص الإمتصاصي:

في هذه الخطوة يدخل إبداع الكاتب حيث أنه يعيد كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا يمثل "مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل." [1]

وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب يسهم في "استمراره كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن الامتصاص لا يمجد النص الغائب ،ولا ينقده،بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو يحيا بدل أن يموت." [2] ومثال ذلك قول الشاعر المغربي المعاصر «السرغيني»:

كَانَ مَوْتُ الآخَرِ

يَضِيعُ فِيهِ الْجَوَى وَالْيَدَانِ وَاللِّسَانِ

يَضِيعُ فِي ضَبَابِهِ الإِنْسَانُ[3]

فهنا نرى أن «السرغيني» يعيد كتابة بيت «المتنبي» بطريقة الامتصاص نحو:

وَلَكِنَّ الْفَتَى الْعَرَبِيَّ فِيهَا غَرِيبُ الْجَوَى وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ[4]

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سبق ذكره، ص 269.

(2) المرجع نفسه، ص 269.

(3) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 152.

(4) المرجع نفسه، ص 152.

ف «السرغيني» أعاد كتابة هذا البيت دون أن يمس بجوهره على قناعة راسخة من أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد، أي الحوار والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا.

ج.التناص الحواري:

تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي الغائب حيث يفجر الشاعر فيه مكبوتاته، ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، وهذا النوع من التعامل مع النصوص لا يقوم به إلا شاعر متمكن، ذلك لأن التناص الحواري "هو أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، 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 وإنّما يغيره، يغير من القديم أسسه اللاهوتية ويعرى في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية.[1] فالتناص الحواري يعمل على نقد وقلب تصور النص الغائب ولا يقف عند حدود البنية السطحية له،ومن مثال ذلك قول للشاعر «عبد الرفيع الجوهري» :

غَبَتْ شَمْسُ العالَمِ فِي القَلْبِ

فَاحْفِرْ قَبْرَكَ مَاتَ الحقُّار[2]

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سبق ذكره، ص 270.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص159.

هذا النص ينطلق فيه الشاعر من نص «خليل الحاوي» الذي يقول فيه:

عُمْقُ الحُفْرِ يَاحَفَّار

.عُمْقًا خَلْفَ مَدارِ الشَّمسِ

لَيلاً مِنْ مَارِدِ

بَوَ قَليلٍ نَجْمَةَ مَدْفُونَةَ خَلْفَ المَدارَ[1]

والحوار يتجلى في إعادة كتابة النص الغائب عند «الجوهري» الذي قلب تصور الشاعر «خليل الحاوي» للعالم، الذي يحفر القبر للذات العربية التائهة في الحداثة، المشوهة ماتت في نص «الجوهري» وعلى الإنسان العربي أن يحفر قبره بنفسه.

5.آليات التناص:

لقد اعتبر «محمد مفتاح» التناص بالنسبة "للشاعر بمثابة الهواء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجودها هروبا إلى الأمام."[2] وقد حدد لنا «محمد مفتاح» آليتان للتناص من خلال دراسته التي قام بها في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) يمكن حصرها فيمايلي:

أ.آلية التمطيط:

تحصل بأشكال مختلفة أهمها:

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، صص 159، 160.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعر، إستراتيجية التناص، مرجع سبق ذكره، ص125.

– **الأناكرام:** "(الجناس بالقلب وبالصحيف)، الباراكرام(الكلمة_المحور)، فالقلب مثل: قول_لوق، وعسل_لسع، والتصحيف مثل: نخل_نحل، عثرة_عتره، أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في قصيدة «ابن عبدون»، وهي الدهر... على أن الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها."[1]

– **الشرح:** "إنه أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطه بتقليبه في صيغ مختلفة."[2] أي أن الشاعر يكتب بيت معين ثم يتبعه بشرح من أبيات لشاعر آخر يتقاطع معه، وقد يضيف عليه بأسلوبه الخاص.

– **الاستعارة:** "بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولاسيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص، وهذا أدى إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا."[3] فالاستعارة باعتمادها على الأساليب المجازية قادرة على توظيف خطاب الآخر بأساليب فنية دون أن تخل بسياق المعنى.

– **التكرار:** يتجلى التناص أيضا في آلية التكرار "ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين."[4] فيضفي على النص بعدا أسلوبيا جماليا قد يتقاطع به مع نص غائب.

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعر، إستراتيجية التناص، مرجع سبق ذكره، صص 125، 126.

(2) المرجع نفسه، ص 126.

(3) المرجع نفسه، ص 126.

(4) المرجع نفسه، ص 126.

– **الشكل الدرامي:** "إن جوهر القصيدة الصراعي ولّد تواترت عديدة، وكل هذا يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا."[1] فالجو الدرامي يخلق مجال متقاطع مع أحداث سابقة أو معاصرة تولد صراع لأحداث متعاقبة، فقد يستحضر الماضي كنص غائب ويوظف مع النص الحاضر .

– **أيقونة الكتابة:** "إن الآليات التمطيطية تؤدي إلى **ما** يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة مع "واقع" العالم الخارجي)، وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية يبعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون."[2] أي محاكاة للعالم الخارجي.

ب.آلية الإيجاز:

وهي "عملية تعتمد على التركيز والاختصار وتدعى "الإحالة المحصنة" التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي. ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح، غير أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع وخصوصا إذا استحضرت مسلمة وحتى إذا ووزنت ببعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فإنه لا يكاد يرى فرق كبير." [3] فهي آلية مضادة للتمطيط تعتمد على الإيحاء والتأويل أكثر من الشرح وتظهر في النصوص الأدبية بأساليب فنية محدودة المبنى ممدودة المعنى.

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعر، إستراتيجية التناص، مرجع سبق ذكره، ص 127.

(2) المرجع نفسه، ص 127.

(3) المرجع نفسه، صص 127، 129.

الفصل الثاني: تجليات التناص في رواية "أمين العلواني"

أولا: التناص الذاتي.

ثانيا: التناص الديني.

ثالثا: التناص الأدبي.

رابعا: التناص الثقافي.

.

أولا: التناص الذاتي:

تعتبر قضية العتبات النصية من القضايا المطروحة في أي نص أدبي، وهي البوابة الأولى التي ينطلق منها القارئ في تأويل النص، وكما يقال في المثل المغربي "أخبار الدار على باب الدار"، ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة تسلمنا إلى البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت."[1] وهذا ما ينطبق على النص الذي لا يمكن أن يكون بدون عتبات، فالعتبات هي مدخل إلى النص، وبدون اجتيازها لا يمكننا دخول النص.

والعتبات تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص وتصبح بذلك مرادفة للنص الأصلي الذي يعتبر أعلى أوجه التفاعلات النصية وكما يقول «جيرار جنيت G.Genette»: "النص الموازي في العمق، بجميع أشكاله خطاب تابع، مساعد، مكرس لخدمة شيء آخر يؤسس سبب وجود، ألا وهو النص." [2] أي أن النص الموازي الداخلي يشمل عنوان النص، وملحقات نصية وعتبات تتصل بالعنوان مباشرة، ويشمل كذلك ما ورد محيط بالكتاب من غلاف وإهداء ومقدمات وهوامش، وعلى غرار الأعمال الروائية احتوت رواية "أمين العلواني" على عتبات نصية تستدعي الوقوف عندها، وتسمح للقارئ أن يفتح مجال تصوراته وتأويلاته.

1.التناص مع العنوان:

عندما يتناول القارئ كتابا ما، فإن أول ما يشد إليه هو العنوان لأنه البوابة التي يدخل بها القارئ إلى متن النص ويدفعه إلى الكشف عن خباياه والغوص في أعماقه، وإعطاء لمحة عامة لمضمون النص، بحكم موقعه الخارجي بصدر الكتاب.

عند تفكيك عتبة النص الأولى إلى وحدات صغرى، فإن عنوان الرواية "أمين العلواني" يتكون من كلمتين

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 13.

[2] عبد العالي بوطيب، العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، مجلة علامات، مج18، ع71، 2010، ص159.

كلمة «أمين» و«العلواني»، «أمين» هو الشخص الذي يؤتمن على شيء ما ولا يخون الأمانة فيوصف بالأمين، وهذا الاسم يتقاطع مع بطل الرواية، إذ يحمل «أمين العلواني» "الحلم" الذي يريد الروائي تحقيقه وبلوغه درجة النضج الأدبي والفني، وهو صورته المعاصرة التي يطمح إلى تحقيقها. أما العلواني يتقاطع مع شخصية دينية معروفة وهو «طه جابر العلواني» هذا الاسم الذي تصدر المعهد العالمي للفكر الإسلامي وإصداراته الفكرية والكاتب يتناص مع هذه الشخصية التي سعت إلى نشر الدعوة الإسلامية، وتثبيت العقيدة الصحيحة في نفوس المسلمين، وهذا ما ذهب إليه نص "أمين العلواني" في تناصه مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف إذ اعتبره مصدرا مهما لنصه.

2.التناص مع العناوين الداخلية:

يقدم الروائي «فيصل الأحمر» نموذجا جديدا في النص الروائي، انعرج فيه عن مسار الرواية القديمة، التي تعتمد عنوانا واحد في الرواية، وقد أدرج في النص عناوين فرعية تحمل في طياتها بعدا تناصيا مع ذات الكاتب:

– «أمين العلواني» سيرة:

«أمين العلواني» هو بطل الرواية الذي يتقاطع مع شخصية الروائي «فيصل الأحمر» على شكل سيرة ذاتية في قالب خيالي علمي حيث يقول: "أن تكتب رواية خيالية علمية معناه ألا تنتظر اعتراف المحيط بلا مباشرة لأن هضم القراء والنقاد لروايات الخيال العلمي منذ قرابة القرنين هضم عسير في أغلب الأحيان...." [1]

– مرة أولى الشقوق:

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2008، ص 06.

يحيل هذا العنوان إلى الشقوق التي أحدثها «العلواني» على الساحة الأدبية، حيث ترك بصمة على دفاتر الأدب، ويتناص المؤلف في هذا العنوان مع الجيولوجيا حيث تشير هذه الكلمة بمعناها العلمي إلى أسطح تتكسر عبرها الصخور أو المعادن، وبعبارة أخرى أسطح تفقد عندها المواد الصخرية درجة تماسكها وتلاحمها، حيث وظف الكاتب هذا المعنى الحقيقي ببعد آخر مجازي.

- **مرة ثانية «فيصل الأحمر»...مرآة وحقيقتان:**

المرآة وسيلة تعكس الصورة الافتراضية للشخص، حيث تظهر شخص حقيقي والآخر خيالي حيث تجسد الصورة داخل المرآة الصورة الخيالية، والصورة الواقفة أمام المرآة الصورة الحقيقية، وبذلك يتقاطع الروائي مرة أخرى مع ذاته، حيث يمثل الأحمر الشخص الحقيقي، و«أمين العلواني» الشخص الخيالي، والإنسان يطمح دوما للوصول إلى الصورة الخيالية التي تمثل لديه النموذج الأرقى والأمثل.

- **مرة أخرى لغتي:**

يتناص الكاتب هنا مع ذاته، حيث يشير إلى تقاطعه مع كتابه "لغتي" الذي أحدث ضجة كبيرة "إذ جاء مخالفا لجميع أشكال الكتابة المنتشرة آنذاك، جاء قديما وجديدا ومبدعا ومخالف لما كنا نراه من أربعين عاما" وهذا ما جاء به نص "أمين العلواني" إذ كسر كل معايير الكتابة التقليدية وعبر جسرا جديدا في الكتابة الروائية.

- **تسجيلات أخرى (بمناسبة الخمسين سنة):**

يتقاطع الكاتب مرة أخرى مع ذاته، حيث تحيل عبارة "تسجيلات أخرى بمناسبة الخمسين سنة" إلى الجمع بين الماضي والحاضر، الحاضرة الذي يتجلى في عبارة تسجيلات أخرى، والماضي في الذكرى الخمسين، يقول المؤلف في هذا الصدد: "كنت آنذاك أمنع أمي من النوم لأجل تأوه أصدره...." أتأوه فتستيقظ أمي

ويستيقظ أبي ويتصلان بطبيب يصف لي على الشبكة وصفة أو يقوم بفحص عن بعد...ولابد أن زوجة هذا الطبيب تستيقظ وأبناؤه أيضا. أنا واثق أنني لا أثير بكل هذه الشدة اليوم وأنا أؤلف ما أعتقده روائع!" وهذا الكلام كله مبالغ فيه طبعا، إلا أنه يعكس لنا هاجسا كان يسكن «العلواني» ويشغله دون ريب!" [1] فهذه محطة من ذكريات الماضي الجميل في حياة «العلواني».

ويقدم المؤلف إلى جوارها تسجيلات جديدة من حاضره، فيقول: "كان يأخذني معه إلى أماكن لا أتوقعها أبدا، أقول له لماذا لا تتابع تقارير هذا المعرض على الشبكة أو عبر البث المسجل؟ فيقول: إن حياة الأفكار تتباطأ إذا نظرنا إليها عبر الشبكة أو وسائل النقل الأخرى...كان «العلواني» يذهب إلى كل معارض المبتكرات الغريبة، وحفلات الأفلام التجريبية وفيديو الهواة وملتقيات تجار الخردة وملتقيات الفضوليين وجامعي الأدوات القديمة...كان يصور أي شيء يقع تحت عينيه ويسجل مباشرة أول تعليق يرد بدهنه ساعة رؤية ذلك الشيء أو ملامسته وغالب ما يقترح حتى المادة التي يجب استعمالها أو القماش الأفضل لهذا النموذج أو ذلك، والتعديلات التي يراها مستحسنة أو واجبة...." [2] فذلك الطفل الصغير الذي كان يزعج ببكائه الجميع أصبح اليوم شخص متميزا بين أقرانه.

– وكيف"عن السعادة في رغبتي في البكاء":

أصبحت الكتابة المعاصرة تزاوج بين النصوص، أي حضور نصوص عدة في نص واحد، ولم يقف هذا الأسلوب الجديد في الكتابة مع نصوص سابقة أو معاصرة له، بل امتد مع نصوص الكاتب ذاته وطريقته في الكتابة.

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 71.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

وقد استحضر الكاتب أحد مقولاته السابقة ليقدمها كعتبة من عتبات نصه الروائي حيث يقول: "... إلا أنني وقعت على المقطوعة بعد مدة معينة في موقعه هو...سألته عنها ولماذا لم يثبتها للتفاعل من قبل...أعتقد أنه كان مر علينا أكثر من عشر سنوات ونحن نذكر هذا المقطع الذي حفظنيه...آه وجدت اسم صاحبه: «فيصل الأحمر»...نعم ذلك الكاتب المسكين الذي يبدو أنه سمى إحدى قصصه باسم "أمين العلواني" عادا إياه كاتب في المستقبل...نعم كنت أحفظها على أساس كونها لـ «فيصل الأحمر» إلا أنها صادفتني على موقع «العلواني»...وحينما سألته عن الأمر قال: إنها في الحقيقة من تأليف«فيصل الأحمر» ولكنه أدرجها ضمن روايته حول «العلواني» على أساس كونها «للعلواني» وكونها ستكتب في المستقبل، فهي مقطوعتي أنا أيضا." [1] وترجع تأويلات هذه المقطوعة إلى السعادة التي تختلج ذات «العلواني» وما وصل إليه في خانة الأدب، لاهتمام النقاد والأدباء به إلى درجة شعوره بالبكاء وهو في قمة الفرح والسرور.

– مصادر ومناهل أخرى:

يغترف الكاتب مرة أخرى من منبع روايته ليسرد بقية أحداثها، ورأى فيها أنها كتاب "غارق في السوداوية والذاتية قد يهم الفضوليين لكونه حاويا للكثير من التفاصيل حول الحياة اليومية والحياة الأدبية والممارسات الأدبية في مفترق الطرق، كما أن أسلوبه جميل جدا وفيه مقاطع يتحدث فيها «الأحمر» عن شبابه وأيام دراسته...." [2] وهذا المقطع يتقاطع في الموضع نفسه مع أحداث هذه الرواية، ويشكل منه جسر عبور ليتمم بقية أحداث القصة الخيالية.

– مفاهيم لابد منها:

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

يختتم الكاتب عتبات نصه الروائي بأسلوب جديد لم يكن معروفا من قبل في عالم الروائي، والعنوان يتقاطع مع أسلوب كتابة القوانين أو طرائق كتابة النظريات وأساليبها المنهجية، حيث يخرج القارئ من عالم الروائي إلى دائرة أخرى، ليفسح له مجال القراءة والتأويل لتفسير هذه الظاهرة.

3.تعدد الأصوات holyplony :

لم يرتبط نص "أمين العلواني" لـ «فيصل الأحمر» بصوت واحد بل صاحبته أصوات أخرى تبرز خاصية تعددية الأصوات داخل النص الروائي والذي "يحيل بصورة متوافقة إلى سياقين من سياقات النطق: سياق النطق الحاضر، وسياق النطق الذي مضى، والمؤلف يستطيع أن يستخدم خطاب الآخر ويتصل به إلى النهايات التي يريدها هو بطريقة يطبع فيها هذا الخطاب...." [1] ومن أصوات الرواية البوليفونية "أمين العلواني":

أ.صوت الراوي:

يحاول هذا البحث الغوص في أعماق الرواية واستخراج الأصوات التي شكلته، وأول صوته يمكن للمتلقي الالتفات إليه في النص هو صوت الراوي الذي يسرد أحداث الرواية ومجرياتها بأسلوبه الخاص حيث يقول: " أمين العلواني مولود وحي يرزق...وأحداث حياته أمامك في الكتاب...مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الأديب المشهور."[2] فصوت الراوي هو صوت مركزي في رواية "أمين العلواني" والذي يحاول رصد حياة أمين العلواني في شكل سيرة روائية". ويقول الراوي في موضع آخر: "ولد أمين العلواني في شتاء عام 2017 وهو العام الذي سمي فيما بعد بعام الفيديراليات لكثرة التكتلات الفيدرالية التي ظهرت أو تجسدت عامذاك." [3]

[1] تزفتيفان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، مرجع سبق ذكره، ص 137.

[2] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

وفي سياق آخر يتحدث عن أمين العلواني قائلا: "وكانت 2031-2037 أهم مرحلة في الحياة الأدبية للعلواني إذ كان طموحه الأدبي يتحول شيئا فشيئا إلى وسواس مرضي أو على الأقل إلى هاجس مزمن فكان من بين ما رواه لي شخصيا أنه كان يطلع على الحصص القديمة على جهازه فيرى محاولات الأدباء والروبورتاجات الخاصة بهم ومناظراتهم ومحاضراتهم...." [1] وإذا كان صوت الراوي هو صوت مركزي في رواية "أمين العلواني"، فهذا لم يمنع المؤلف من إدخال أصوات أخرى حيث "لا نجد صوتا موضوعيا كصوت المؤلف ليقدم العلاقات والحوارات بين الشخصيات وإنما عالما تستحوذ فيه كل الشخصيات وحتى الراوي نفسه على وعيها الاستطرادي الخاص بها."[2] فالرواية البوليفونية كشفت أن النصوص الروائية هي ردود لخطابات أخرى فلا يوجد نص خالص.

ب.صوت الأب (والد أمين العلواني):

وهو صوت يحضر في نص الرواية إلى جانب صوت الراوي وتجلى هذا الصوت في قوله: "قال زوجها في إحدى مبالغاته التي لم يكن يعرف أن الجميع يشم رائحة المبالغة منها: "سمعت زعيقك وأنت تضعين أمين خارج المستشفى...." [3]

ج.صوت الأم (والدة أمين العلواني):

وقد أتى صوت الأم في صيغة حوار مع والد العلواني في الحادثة المذكورة سلفا "وفضلت هي تصديقه مغمضة عينيها مع الذكرى الأليمة." [4]

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 14.

[2] جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، مرجع سبق ذكره، ص39.

[3] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 11.

[4] المصدر نفسه ، ص11.

د.صوت أمين العلواني:

وإلى جانب الأصوات الأخرى التي حضرت في النص الروائي نجد صوت «أمين العلواني» البطل الأسطوري الذي يتكلم عنه الكاتب، حيث يقول «أمين العلواني»: "إن أكثر الأخبار سطحية يأتينا أثناء البث فيثيرنا لأن المقدمة جميلة أو الصور مختارة بجودة ومركبة بروعة." [1]

ويقول «أمين العلواني» في مقدمة صاغها حول «فيصل الأحمر»: "كان الأحمر يصيب كثيرا في وصف خلجاتي التي لم تكن قد صدرت بعد، وكان يبتعد أحيانا عن نفسيتي ولكنه جعلني أشك في مدى معرفتي بنفسيتي وتحركت المعالم كلها وأنا أقرأ عن نفسي قبل أن أوجد بسنوات هل أنني مخطئ في تقدير نفسي في حين أصاب الكاتب الذي أمام عيني...."[2] وفي هذه الرواية الميالة إلى الخيال العلمي نجد أمين يتسائل: "سؤالي الآن حول ما أكتبه عمن كتبني...موقفي؟...لا موقف لي... المتفاعلون أكفأ مني كي يقولوا ما لم أقو على قوله...أنا عاجز عن تفسير هذه الظاهرة...كي يمكن لكاتب أن يرى حياة سابقة لعصره بأكثر من نصف قرن؟...ولماذا أصدق ما يقوله عني حتى حينما يخطئ في بعض التفاصيل؟." [3]

هـ.صوت الروائي:

يعد هذا النص الروائي من الروايات الجديدة والتي تصنف في باب التجريب الروائي، حيث استطاع المؤلف «فيصل الأحمر» أن يدخل صوته في النص الروائي دون أن يحدث فيه خلل، حيث نجد الأحمر يقول: "في بعض رسائله أنه رأى كتابه كله وقرأه في المنام وفي ليلة واحدة، ثم قضى شهرا وهو يحاول استرجاع ما قرأه

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص47.

وعلق ولم يعلق بذهنه...." [1] ويقول أيضا في سياق آخر: "يتوقعون أن يأتي زمن يتحقق فيه شيء مشابه لهذا، والقارئ أيضا لا يقرأ وهو مشدود الانتباه إلى ما سيأتي على السطر، لأن السطر يحمل فراغا سيكمله القارئ، ثم إن الكاتب سيعود إلى نصه بعد أسبوع ليجد مئات الإمكانيات لنصه...." [2] أي أن القارئ في الدراسات الحديثة له إسهام في إعادة قراءة النص الأدبي وتأويله.

ثانيا: التناص الديني:

1.التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم معجزة دينية فهو كلام الله عز وجل المنزه عن الخطأ، الذي استطاع أن يصور خلجات النفوس وحالات القلوب، فأحدث ثورة في معظم التعابير التي ابتدعها الأدباء العرب ليخلق صورا فنية متناسقة. ومن المعروف أن النصوص في العصر الحديث لم تعد منغلقة على ذاتها بل أصبحت مفتوحة على عوالم جديدة، ويعد القرآن الكريم من بين هذه العوالم التي انفتحت عليها النصوص، فكان رافدا مهما للأدب العربي، وتعتبر رواية "أمين العلواني" من بين النصوص الأدبية التي نهلت من النص القرآني وجعلته مصدرا مهما في بناء الرواية، وإن كان تناصها يتراوح مابين المباشر وغير المباشر أضفى على النص دلالات جديدة تنم عن وعي فكري وعقائدي وثقافي يتشبع به صاحبها.

وقد فكك النص الأصلي "أمين العلواني" وهو النص الجديد إلى نصوص أخرى امتصها النص الأم، وحللنا كل واحد على حدا لنتوصل إلى دلالة كل نص وحده وربطه بدلالات النصوص الأخرى التي جاءت في سياقه، فالتناص أصبح عنصرا قارا في كل النصوص لا يمكن إنكاره أو تجاوزه في أي قراءة أدبية لأن "النص ليس

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

تركيبا لغويا عشوائيا، وإنما هو بناء حصيف يخضع لمعايير عديدة منها ما يتصل بالنص ذاته ومنها ما يتصل بمنتجه ومتلقيه." [1]

ولم يأت التناص القرآني في نص الرواية على وجه واحد بل اصطبغ بألوان عدة مما أضفى عليها جمالية أدبية زادت في شعرية الرواية، حيث تناص في بعض المواضع مع الكلمة لوحدها،كما قال عنها «جاك دريدا» في سياق حديثه عن الاقتطاف "إن كل كلمة داخل نص تفعل هذه الإمكانية وخطوط التناص حينما تضرب في إمكانية اقتطافها تتعدى كل احتمالات التصور." [2] فالكلمة لوحدها يمكن أن تتناص مع نصوص أخرى، حيث "يتطلع النص الروائي إلى تناصاته مع النص المقدس لترقية أبعاده اللغوية والفكرية وذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن الكريم على أرقى مستوى في الأسلوب وأيضا لتفجير دلالة خاصة."[3] فالقرآن كونه معجزة الله والمثال الأسمى والأرقى للمحاكاة لتدعيم النصوص يضفي عليها المصداقية والشرعية. وقد استعان الروائي في هذا النص الأدبي بالقرآن الكريم وكان له سندا قويا لإثبات شرعية قضيته وهذا إن دل على شيء، فإنما على حس ديني عقائدي يتميز به الروائي كما يدل على تمسكه بالقرآن الذي هو حجة الله في الأرض وتتعقب هذه القراءة أهم جوانب التناص القرآني المتقاطعة مع النص.

يفكك النص إلى وحدات صغرى، ويستحضر كل نص على حدا ليصل إلى مدلولاته، حيث يقول الروائي في أحد المقاطع متقاطعا مع القرآن الكريم "... في حين أن مناصريه يرون في هذا السلوك عبقرية وعظمة حسب القاعدة القديمة تواضع لله يرفعك." [4] حيث ربط السلوك السليم بالتواضع وهي إحدى شيم الإسلام النبيلة التي حدثنا عليها الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم: ﴿ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ

[1] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، مرجع سبق ذكره، ص104.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، ص326.

[3] مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس من القرآن الكريم مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع 288 ، 2000، ص54.

[4] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص8.

وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا﴾[1]، فالله هنا ينهى عن التكبر والمشي المتعالي بصورة أو بأخرى يدعونا إلى التواضع والمشي السوي،كما ورد معنى هذه الجملة في سياق آخر من آيات الذكر الحكيم وهو قوله تبارك وتعالى في سورة الفرقان: ﴿ وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾[2]، أي "ساكنين متواضعين لله وللخلق ، فهذا وصف لهم بالوقار والسكينة والتواضع لله ولعباده." [3] فالجملة الواردة في النص الروائي لم تخرج عن هذا السياق القرآني وإن معانيها ودلالاتها ترجع إلى هذا التأويل.

كما نجد أيضا قوله "...وأفعالهم تبدوا مسكونة بهاجس الحلال والحرام وصلاتهم بالله تبدو أكثف وأعمق وأبعد غورا من أفعال الآخرين."[4] تحدث هنا عن قضية الحلال والحرام وربطها بصلة الناس بالله تعالى، فالروائي هنا يتناص مع القرآن الكريم حيث أولى لهذا المجال باب واسعا وفصل فيه تفصيلا. وكثيرة هي الآيات التي تندرج في هذا السياق، ونجد من بينها ما ورد في السورة الكريمة ﴿وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا﴾[5]، ففيها تأكيد على قضية الحلال والحرام والسعي إلى العمل النقي الخالي من مآتم الدنيا الفانية.

كما نجد أيضا قوله: "إن كان وعدا من الله فالله لا يخلف ميعادا وإن كان وهما فالله لا تخفى عليه خفايا النفوس."[6] فهو هنا متيقن أشد اليقين أن وعد الله لا يمكن أن يخيب أو يخلف، ولا يمكن الشك بتاتا في قدرة الخالق، كما أنه أيضا يعلم ما يلج في النفوس وحتى قبل أن تخطر في العقول، وهنا نتقاطع مع قوله تعالى: ﴿رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لَا رَيْبَ فِيهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ﴾[7]، وقد ربط المؤلف سياق هذه الآية بآية

(1) سورة الإسراء، الآية 37.

(2) سورة الفرقان، الآية 63.

(3) عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 586.

(4) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص09.

(5) سورة البقرة، الآية 275.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص21.

(7) سورة آل عمران، الآية 09.

أخرى، حيث تحدث عن وعد الله وأنه لا يخلفه ودمجه بقضية أخرى، وهي كون الخالق عالم بسر النفوس وخفاياها وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾.[1]

ونعثر على تناص آخر في حديثه عن العبقرية يقول المؤلف: "العبقرية مع الشيطان يزن لنا أفعال البعض رغم نكرهما عند آخرين."[2] يربط العبقرية هنا مع الشيطان، ويرى أنه يزين أفعال الناس رغم أننا لا نحبها، وهذا تماما ما ورد في قوله تعالى في سورة الأنعام: ﴿فَلَوْلَا إِذْ جَاءَهُمْ بَأْسُنَا تَضَرَّعُوا وَلَكِنْ قَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[3]، ونجد أيضا هذا المعنى في آية أخرى من سورة النمل في قوله تعالى: ﴿وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾[4]، فلم يخرج ن سياق القرآن إذ ربط الإغواء وتزين الأعمال بالشيطان، لأنه يحجب عنا نور الحق ويرينا الحق باطلا والباطل حقا، فكثيرا مانرى أشياء جميلة فنبهر بها رغم أنها لا تنفعنا أو أننا كنا نكرهها عندما مارسها آخرون، وعند رؤيتها لدى البعض نبهر بها، وهذا ما أراد النص الروائي الإفصاح عنه.

خرج النص في مقطع آخر عن التناص الإجتراري كما سماه «محمد بنيس» و التي كانت نتيجته أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني "فقد خرج المؤلف عن هذا النمط من التناص ليدخل عالم آخر له، وهو التناص الامتصاصي الذي يعني أن الامتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقده بل يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحوا يحيا بدل أن يموت."[5]

---

(1) سورة النحل، الآية 23.

(2) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 21.

(3) سورة الأنعام، الآية 43.

(4) سورة النمل، الآية 24.

(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سبق ذكره، ص 269.

يذكر المؤلف في الرواية أهم عشرة أشياء يجب تحقيقها ممتصا معناها من القرآن الكريم وهي: "المحافظة على العلاقة مع الله."[1] فهو متأكد أنه يجب أن تكون علاقتنا مع الله جيدة، وتجلى هذا في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ﴾[2]، كما أكد في نقطة ثانية على ضرورة "إرضاء الوالدين."[3] لأنهما سبب وجودنا بعد الله تعالى وهذا تماما ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة الإسراء: ﴿وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا (23) وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾[4]، وقد فسرها أهل العلم أن "أحسنوا إليهما بجميع وجوه الإحسان القولي والفعلي لأنهما سبب وجود العبد ولهما من المحبة للولد والإحسان إليه والقرب ما يقتضي تأكد الحق ووجوب البر."[5]

فالنص الأول "أمين العلواني" قد تناص مع هذه الآية ، حيث أكد على أهمية إرضاء الوالدين، لأن لهما مكانة مهمة في الأسرة والمجتمع كما أنها النبع الذي وهبنا الحياة وهذا تماما ما أراده الله تعالى وأوصى به في القرآن الكريم حيث يقول الله تعالى في موضع آخر ﴿وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارًا عَصِيًّا﴾[6]، وتعد قضية الأخلاق والسيرة الحسنة من أهم القضايا الإنسانية التي يسعى إلى تجسيدها في المجتمع،كونها سبب صلاحه وفساده، ولم يغفل الروائي هذه النقطة وأكد عليها، حيث رأى أنه يجب مراعاة "الاستقامة في السلوك."[7] فقيمة الفرد تبرز في تعاملاته مع الآخرين وتعامله السوي معهم، فالإنسان المؤدب هو مرآة للاستقامة ونجد هذه

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 23.

(2) سورة البقرة، الآية 186.

(3) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 23.

(4) سورة الإسراء، الآية 23، 24.

(5) عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم في تفسير كلام المنان، مرجع سبق ذكره، ص 456.

(6) سورة مريم، الآية 14.

(7) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

الجملة تتناص وقوله تعالى: ﴿ كُنتُم خَيرَ أُمَّةٍ أُخرِجَت لِلنَّاسِ تَأمُرونَ بِالمَعروفِ وَتَنهَونَ عَنِ المُنكَرِ﴾[1]، فمن مظاهر استقامة السلوك الدعوة إلى الحق ونكران الباطل وهذه هي سمة أمة محمد كما وردت في الآية الكريمة.

ولم يكتف المؤلف بهذين الموقفين الإسلاميين بل وظف معاني عديدة تتناص والقرآن الكريم ونقف عند قوله: "إسداء النصيحة."[2] فهي سمة حسنة وردت في القرآن ونجد منها قوله تعالى في سورة القصص: ﴿وَجاءَ رَجُلٌ مِن أَقصَى المَدينَةِ يَسعى قالَ يا مُوسى إِنَّ المَلَأَ يَأتَمِرونَ بِكَ لِيَقتُلوكَ فَاخرُج إِنّي لَكَ مِنَ النّاصِحينَ﴾[3]، فالجملة السابقة لم تخرج عن هذا الإطار القرآني وهي تعكس توجه إسلامي عقائدي، هدفه توجيه وإعطاء النصيحة لمن هو في حاجة ماسة إليها.

كما دعى إلى "مساعدة المسنين والمحتاجين."[4] وفي هذه الجملة جمع بين دلالتين مختلفتين من القرآن، حيث نجد في المقطع الأول في قوله مساعدة المسنين واردة في قوله تعالى: ﴿إِلَّا المُستَضعَفينَ مِنَ الرِّجالِ وَالنِّساءِ وَالوِلدانِ لا يَستَطيعونَ حيلَةً وَلا يَهتَدونَ سَبيلًا﴾[5]، وقوله أيضا في سورة القصص: ﴿قالَ ما خَطبُكُما قالَتا لا نَسقي حَتّى يُصدِرَ الرِّعاءُ وَأَبونا شَيخٌ كَبيرٌ (23) فَسَقى لَهُما ثُمَّ تَوَلّى إِلَى الظِّلِّ فَقالَ رَبِّ إِنّي لِما أَنزَلتَ إِلَيَّ مِن خَيرٍ فَقيرٌ﴾[6]، فهتين الآيتين تتناصان مع الجملة السابقة والتي تدعوا إلى مساعدة المحتاجين والمسنين الذين لا حول ولا قوة لهم ثم ينتقل في الموضع نفسه إلى الدعوة إلى "إخراج الزكاة من الأموال."[7] فهو الركن الثالث من أركان الإسلام وضرورة لا بد منها لأن هناك من هو في حاجة إليها لدى فرضت على الأغنياء

(1) سورة آل عمران، الآية 110.

(2) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(3) سورة القصص، الآية 20.

(4) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(5) سورة النساء، الآية 98.

(6) سورة القصص، الآية 23، 24.

(7) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 20.

لإخراج زكاتهم للفقراء.

ونجد دلالة هذه الجملة تؤول إلى قوله تعالى: ﴿أَأَشْفَقْتُمْ أَنْ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيْ نَجْوَاكُمْ صَدَقَاتٍ فَإِذْ لَمْ تَفْعَلُوا وَتَابَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَاللَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾[1]، وكذلك قوله تعالى في موضع آخر: ﴿فَإِنْ تَابُوا وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَنُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ [2]، وفي نفس السياق ينتقل المؤلف من موقع إلى آخر دون أن يحدث خلل في النص الأصلي ويتناص مع نصوص عدة فأصبح النص الروائي عبارة عن "عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى."[3] فعند فك شفرات هذه الرواية دمجت فيها نصوص عدة من القرآن غير التي ذكرت سالفا، حيث دعا أيضا إلى "الحج إلى مكة."[4] وهو أيضا أحد أركان الإسلام التي وردت في القرآن وذلك في قوله تعالى:﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾[5]، فهذه الآية فيها دعوة إلى الحج لبيت الله تماما كما وردت في النص.

وذكر علاقة أخرى من شأنها ربط العلاقة بالمولى تعالى والتي ذكرت في الموضع نفسه مع ما ذكر آنفا في تناصات الرواية مع القرآن قوله: "قيام الليل أحيانا."[6] فدلالات هذه الأخيرة لا تدل على أنها من إلهام الكاتب،بل ترجعنا إلى ما ورد في القرآن في قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكَ يَعْلَمُ أَنَّكَ تَقُومُ أَدْنَى مِنْ ثُلُثَيِ اللَّيْلِ وَنِصْفَهُ وَثُلُثَهُ وَطَائِفَةٌ مِنَ الَّذِينَ مَعَكَ﴾[7]، فالمولى تبارك وتعالى يخاطب هنا النبي صلى الله عليه وسلم وصحبه ويبشره

(1) سورة المجادلة، الآية 13.

(2) سورة التوبة، الآية 11.

(3) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998، ص 326.

(4) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(5) سورة الحج، الآية 27.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(7) سورة المزمل، الآية 20.

أنه يعلم أنهم يقومون الليل نصفه أو ثلثه وهي دعوة إلى الإقتداء بالنبي صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم،كما تطرق إلى موضوع آخر وهو "العدالة" لأنها ضاعت في هذا العصر الذي أصبح يؤكل فيه حق الضعيف، ويظهر الحق باطلا والباطل حقا وفي هذا السياق تداخل مع قوله تعالى:﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ﴾.[1]

يحتوي النص الروائي على نوع آخر من التناص القرآني تجسد في مستوى الاجترار الذي كان نتيجته أن "أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني." [2] وهذا ينطبق مع قول المؤلف "الإيثار ولو كان بي خصاصة ونقص."[3] وهذا النوع من التناص يكاد ينطبق مع القرآن، إلا أن فنية تعديل بسيط.وهذا في قوله تعالى: ﴿يُؤْثِرُونَ عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ﴾[4]، فالتناص في هذا الموضع مجرد اجترار للنص القرآني الذي هو المرآة الأكمل والأسمى، لاقتباس معانيه ودلالاته،كما نجد أيضا هذا النوع من التناص في قول المؤلف "النهي عن المنكر والأمر بالمعروف."[5] وهي دعوة إصلاحية من أجل رسم صور العدالة في الأرض، وتجلى في قوله تعالى في سورة آل عمران: ﴿وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾.[6]

ونجد أيضا في النص الروائي دعوة إلى "العفو عن الغير."[7] فالتسامح والصفح ضروريان من أجل بقاء القلوب نقية وطاهرة، وخلق جو للتواصل مع الغير حتى وإن كان هذا الأخير عدوك، حيث يقول الله تعالى في

---

(1) سورة النحل، الآية 90.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، مرجع سبق ذكره، ص 269.

(3) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(4) سورة الحشر، الآية 09 .

(5) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(6) سورة آل عمران، الآية 104.

(7) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

محكم تنزيله: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِنْ تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾.[1]

إن "الصبر على المكاره."[2] صفة قلما يتصف بها الناس، فتراهم ثائرين غاضبين لا طاقة لهم على الصبر على هموم الدنيا ومشاقها، حيث نرى النص الروائي يتناص مع القرآن الكريم الذي كان قد حثنا على الصبر وتجلى هذا في قوله تعالى في سورة المعارج: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا﴾[3]، كما يقول في آية أخرى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[4] وقوله في سورة البقرة:﴿وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ﴾[5]، فالإنسان المظلوم المقهور في الحياة وكذلك الذي ضاقت به الدنيا لا سبيل له سوى الصبر، فهو مفتاح الفرج وهذا تماما ما أراده الله تبارك وتعالى في محكم تنزيله.

يؤكد الكاتب على أهمية الدعاء كونه أداة تغير القدر حيث ورد في النص "الدعاء للغير ولنفسي."[6] أي أنها دعوة إنسانية سامية تنهى عن حب الخير للنفس فقط، بل هي دعوة عامة للذات وللغير، هذه الأخيرة كانت لها صدى في النص القرآني من قوله تعالى:﴿رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِنًا وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلَا تَزِدِ الظَّالِمِينَ إِلَّا تَبَارًا﴾[7]، وقوله أيضا في سورة الحشر: ﴿وَالَّذِينَ جَاءُوا مِنْ بَعْدِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا وَلِإِخْوَانِنَا الَّذِينَ سَبَقُونَا بِالْإِيمَانِ وَلَا تَجْعَلْ فِي قُلُوبِنَا غِلًّا لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا إِنَّكَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ﴾[8]، فالفرد

(1) سورة التغابن، الآية 14.

(2) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(3) سورة المعارج، الآية 05.

(4) سورة آل عمران، الآية 200.

(5) سورة البقرة، الآية 45.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(7) سورة نوح، الآية 28.

(8) سورة الحشر، الآية 10.

يجب أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه حتى ولو كان الدعاء، فمن المعروف في القرآن أن من الدعاء المستجاب أن يدعو المرء لأخيه سرا.

ودعا النص الروائي أيضا إلى "قول الحق مهما كلفني الأمر."[1] لأنه قول الحق يجسد العدالة ويزيل الظلم والعدوان، وقد اقتبس هذا من قوله تعالى: ﴿وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[2]، ففي الآية دعوة صريحة إلى قول الحق وعدم تزييف الحقائق مهما كان الأمر،كما لم يغفل عن قضية "اجتناب الكلام الفاحش."[3] فهو أحد أسباب انتشار الانحراف الأخلاقي في وسط المجتمع، فالألفاظ والكلمات الفاحشة تُولِّد البغضاء والشحناء في النفوس، لدى قال الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا﴾[4] وقد تقاطع الروائي في ما ذكر سالفا مع قوله تعالى:﴿وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ﴾[5]، فعلى المرء اجتناب الكلمات الخبيثة التي لا تزيد إلا في كسر حبل المودة والمحبة بين النفوس والدعوة إلى الكلمة الطيبة.

في حين دعى في الموضع نفسه إلى "محو الحسد والغيرة والبغض عن صدري."[6] فهذه الصفات الذميمة تولد آثار سيئة على صاحبها وتشحن العلاقات الاجتماعية بالبغض والكراهية، فهنا تناص المؤلف مع آيات متفرقة من القرآن الكريم حيث يقول الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله عن الحسد: ﴿وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ﴾[7]، وقد فسرها أهل العلم على أن الحسد "هو الذي يجب زوال النعمة عن المحسود، فيسعى في زوالها بما

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(2) سورة البقرة، الآية 42.

(3) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 22.

(4) سورة الأحزاب، الآية 70.

(5) سورة ابراهيم، الآية 26.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(7) سورة الفلق، الآية 05.

يقدر عليه من الأسباب، فاحتيج إلى الاستعادة بالله من شره." [1] ثم صرح أن على الإنسان التوبة لمحو الذنوب والتكفير عنها وهذا ما نجده في قوله تعالى: ﴿أَيُّها الَّذِينَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يُكَفِّرَ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيُدْخِلَكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾[2] وقوله أيضا في سورة الفرقان: ﴿وَمَنْ تَابَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَإِنَّهُ يَتُوبُ إِلَى اللَّهِ مَتَابًا﴾[3]، أي أن التوبة هي إقلاع عن باب المعاصي والندم على ما مضى والعزم بأن لا يعود إليها مرتكب الخطايا، والعمل على ما شرعه الله لعباده.

يذكر في الموضع نفسه ويشير إلى عدم شرب الخمر وعدم قتل النفس البريئة إلا عند اللزوم (أو الخطأ) وهنا يتقاطع المؤلف مع آيات من القرآن حيث يدمج في تناصه شرب الخمر وقتل النفس، وكثيرة هي الآيات التي وردت في هذا السياق ونهى المولى تبارك وتعالى فيها إلى عدم شرب الخمر، لأن الخمر يتلف العقل ويحجب عن صاحبه نور البصيرة ويصبح الإنسان كالمجنون يتخبط يمينا وشمالا، ولا يهتدي إلى أي سبيل.

يقول تبارك وتعالى في محكم تنزيله: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا﴾[4]، وقوله أيضا في سورة المائدة: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[5]، فهاتين الآياتين تصرحان بضرر الخمر على صاحبها، أما عن قول المؤلف في الموضع نفسه بعدم قتل النفس، فهناك نصوص قرآنية عدة تثبت مشروعية هذه المقولة وهذا ما نجده في سورة النساء: ﴿وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَنْ يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلَّا خَطَأً وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ إِلَّا أَنْ يَصَّدَّقُوا﴾[6]، وقوله أيضا: ﴿مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ

(1) عبد الرحمان بن ناصر السعوي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مرجع سبق ذكره، ص 937.

(2) سورة التحريم، الآية 08.

(3) سورة الفرقان، الآية 71.

(4) سورة البقرة، الآية 219.

(5) سورة المائدة، الآية 90.

(6) سورة النساء، الآية 92.

مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ﴾.[1]

ثم تحدث في الموضع نفسه عن "عدم الشرك."[2] دون أن يحدث أي خلل في النص أو يفسد في تناسقه وهذه ميزة النص المعاصر، فقضية الشرك قضية ترتبط بالعقيدة بل من أهم القضايا التي يمكن للمرء الوقوف عندها وعدم إغفالها وهذه القضية ليست من وحي المؤلف، بل امتداد وتناص مع القرآن، فقد تكلم الله تعالى عن قضية الشرك في القرآن وأكد عليها بنصوص صريحة منها قوله تعالى في سورة لقمان: ﴿وَإِنْ جَاهَدَاكَ عَلَى أَنْ تُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا وَصَاحِبْهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾[3]، وقوله أيضا في نفس السورة﴿وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يَعِظُهُ يَا بُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ﴾[4]، وقال أيضا﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَقَدِ افْتَرَى إِثْمًا عَظِيمًا﴾.[5]

ولم تفت الكاتب قضية أخرى من قضايا ديننا الحنيف وهي "نشر الدعوة الإسلامية."[6] فعلى كل مسلم أن يوصل رسالة الإسلام بقدر ما يستطيع وفي هذا الصدد نجد قوله تعالى في سورة يوسف:﴿قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللَّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ أَنَا وَمَنِ اتَّبَعَنِي وَسُبْحَانَ اللَّهِ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾[7]، وقد أكد الكاتب على ضرورة إعطاء نموذج سلوكي الأجيال القادمة، أي إعطاء نموذج لفرد يتميز بكل هذه الخصال المذكورة سلفا يتميز بالقيم

(1) سورة المائدة، الآية 32.

(2) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(3) سورة لقمان، الآية 15.

(4) سورة لقمان، الآية 13.

(5) سورة النساء، الآية 48.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(7) سورة يوسف، الآية 108.

الأخلاقية الرفيعة وهذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿ كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُم مِّنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ [1]، فأمة محمد خير أمة يقتضى بها وهي النموذج الأسمى للأخلاق السامية ونموذج مثالي للأجيال القادمة.

يتحدث الكاتب في موقع آخر عن استنكار الأنبياء من طرف قومهم وتجلى في قوله: "يجب ألا انزعج إذا لاحظت تقزز المحيط وسؤالهم: متى هذا الوعد الذي تعدنا؟ فجميع الأنبياء مروا باستنكار محيطهم وأهلهم... و تجاوزهم إلى ظهور الحق وزهقان الباطل... إن الباطل كان زهوقا."[2] فجمع المؤلف بين معنيين لآيتين متفرقتين، ليعطي دلالة جديدة ترجع معناها الجديد إلى النص الأول أو النص الغائب، تقاطع النص في الجزء الأول من الجملة في حديثه عن الاستهزاء من الأنبياء مع قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ﴾[3]، وقوله أيضا: ﴿إِذَا رَآكَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِن يَتَّخِذُونَكَ إِلَّا هُزُوًا أَهَٰذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ وَهُم بِذِكْرِ الرَّحْمَٰنِ هُمْ كَافِرُونَ﴾[4]، أما في المقطع الثاني من الجملة الذكورة سابقا فقد اقتبس معناها من قوله تعالى﴿وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا﴾[5]، فالباطل لا يعمر في الأرض بل يتلاشى ليحل محله الحق والعدالة وهذا ما أراده المؤلف من نصه الروائي، وأكد عليه من خلال تناصه مع القرآن الذي لا يختلف في مصداقيته اثنان.

واهتم الكاتب بالأحلام وتأويلاتها وظهر هذا في قوله: "الأحلام قناة معهودة للإشارات الإلهية...يجب دراسة الأحلام وتأويلاتها العلمية والخرافية...لا بد أن خلف الأشياء الغامضة والمبهمة معنى واضحا وجليا قابعا

(1) سورة آل عمران، الآية 110.

(2) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 26.

(3) سورة الأنبياء، الآية 41.

(4) سورة الأنبياء، الآية 36.

(5) سورة الإسراء، الآية 81.

ينتظرني كي التقطه[1]، فالأحلام وتأويلاتها دلالات ومعاني تتجسد في أرض الواقع، وإن لم يكن لكل الأحلام تأويل إلا أن لبعضها تفسيرات علمية منطقية وهذا ما يتجلى في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4) قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾[2]، وقوله أيضا في نفس السورة: ﴿رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنْتَ وَلِيِّي فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ﴾[3]، وهذا تصريح من القرآن أن للأحلام تأويلات تتجسد على أرض الواقع وهنا تقاطع المؤلف مع النص القرآني ووظفه خدمة لنصه الروائي.

يتحدث أيضا في قائمة هموم الشعراء القدامى حاصرا مجموعة من المواصفات التي تميزهم ومنها قوله: "الهروب إلى الطبيعة والفراغ والصمت إلى الله."[4] أي أن الإنسان يفر من ذاته ومحيطه وكل ما له علاقة بالدنيا إلى ملكوت الله الذي لا يرد خائبا ولا يضيع إنسان يئس من الدنيا وظلمها وهو في هذا الموضع يتناص مع قوله تعالى: ﴿فَفِرُّوا إِلَى اللَّهِ إِنِّي لَكُمْ مِنْهُ نَذِيرٌ مُبِينٌ﴾[5]، فرغم أن النص الروائي لم يوظف النص الغائب كما هو إلا أن هنالك إشارات تدل عليه.

في موضع آخر نجد الرواية تتحدث عن "مشاكل الخطيئة والخوف من الله وهاجس العقاب والجحيم وجهنم والنار."[6] فكل هذه الأمور الدينية الواردة في النص الروائي قد وردت في القرآن الكريم، وعند تفكيك كل واحدة على حدا، نجد أن المؤلف قد جمع فيها من آيات عدة من القرآن في موضع واحد، ونجد منها قوله

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 26.

(2) سورة يوسف، الآية 3، 4.

(3) سورة يوسف، الآية 101.

(4) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 42.

(5) سورة الذاريات، الآية 50.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 47.

تعالى: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالْغَيْبِ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ﴾[1]، فالذين يخشون الله هم الذين يخافون من غضبه ومصيرهم يوم الحساب، أما عن هاجس النار والجحيم فقد تناص الكاتب مع قوله تعالى: ﴿ولِلَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ﴾.[2]

إن النص الروائي متشبع بالمواقف الدينية شبيه بدعوة إسلامية إلى إعادة النظر في القضايا العقائدية التي غفلنا عنها، ويتكلم في موضع آخر عن قصة آدم وحواء وتجلى ذلك في قوله "لهذا خرج آدم وحواء من الجنة أين أخنقتهما الحرية الكبيرة والسعادة القصوى طويلة المدى."[3] فدلالات وتأويلات هذه الأخيرة تؤول إلى النص القرآني وتسرد قصة آدم وحواء وخروجهما من الجنة وتجلى هذا في قوله تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾ [4]، وقوله أيضا في سورة الأعراف: ﴿يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُمْ مِنَ الْجَنَّةِ يَنْزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ [5]، فآدم وحواء كانا يتلذذان ويتنعمان بحرية الجنة ونعيمها إلا أن الخطأ الذي اقترفاه عند أكلهما من الشجرة المنهي عنها أخرجتهما من هذا النعيم فانزلهما الله إلى الأرض ليعيشا حياة جديدة.

---

(1) سورة الملك، الآية 12.

(2) سورة الملك، الآية 06.

(3) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 66.

(4) سورة البقرة، الآية 35، 36.

(5) سورة الأعراف، الآية 27.

أما في قوله "والموهبة التي وهبه الله إياها تجعله يقلد أي صوت."[1] أي أن الله منحه موهبة تفرد بها عن بقية الناس، فنجد أن هذا النص يتقاطع مع النص القرآني في قصة مريم العذراء عندما وهبها الله ابن بدون أب ويتجلى هذا في قوله تعالى في سورة مريم: ﴿قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا﴾. [2]

وذكر في موضع آخر أن "لكل الجبال العالية مهما علت وجهان، واحد للصعود بعسر وآخر للهبوط والانزلاق بيسر."[3] فقد جمع في هذا السياق بين ثنائيتين ضديتين لهما دلالة عكسية، فإذا فككنا الأولى في قوله (واحدة للصعود بعسر) والتي تحيل دلالاتها إلى الشدة وقسوة الصعود، أما الثانية فتحيل إلى تيسير الأمر بعد شدته أي أن بعد الشدة يأتي الفرج وهذا ما نجده في قوله تعالى في سورة الشرح: ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا (5) إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾ [4]، وقد فسرها أهل العلم على "أنه كلما وجد عسر وصعوبة، فإن اليسر يقارنه ويصاحبه متى ولو دخل العسر جحر ضب لدخل عليه اليسر." [5]

وأشار أيضا إلى أهمية العلم وتجلى في قوله "كثرة العلم تؤدي دائما إلى ضرورة الشعور بما نتعلمه."[6] فالعلم له أهمية كبيرة وفوائد جمة على الفرد والمجتمع، فكلما تعلم المرء شعر بقيمة وجو هو ما يتعلم، لأنه سيدرك مدى الجهل الذي كان قد أحاط به، وهذا الخطاب نجد له أيضا تقاطعا مع النص القرآني في سورة العلق حينما حث الله نبيه على القراءة بقوله: ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2) اقْرَأْ وَرَبُّكَ

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 77.

(2) سورة مريم، الآية 19.

(3) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 79.

(4) سورة الشرح، الآية 5، 6.

(5) عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مرجع سبق ذكره، ص925.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 80.

الْأَكْرَمُ (3) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ [1]، وقوله أيضا في سورة الكهف: ﴿قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا﴾ [2]، فالعلم سلاح الإنسان وزاده في الحياة.

2.التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث استشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول، ومن أبرز سماته بلاغة الإيجاز، وأدرك الأدباء العرب المعاصرون أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون منه، ويعيدون كتابته مع ما يتماشى مع تجربة كل أديب. وبناء على هذا فإن الروائي تقاطع من خلال روايته مع الحديث النبوي الشريف، ، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على إعجاب وحب الأديب للرسول صلى الله عليه وسلم ولرسالته،كما أن ذلك يخدم نصه تركيبيا فنيا وجماليا أو أنه يتناسب مع الحادثة أو المقام الذي هو بصد إيصاله للقارئ.

لقد اقتبس «الأحمر» في نصه هذا من الحديث النبوي الشريف مستحضرا العديد منه، وكان ذلك في عبارات متتالية، ففي عبارته "إسداء النصيحة."[3] تداخل مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي قال فيه: «الدين النصيحة، قلنا: لمن قال: لله ولكتابه ولرسوله، ولأئمة المسلمين وعامتهم»[4]، في الحديث دعوة إلى تقديم النصيحة، وهذا النص الغائب لم يرد كما هو في الرواية، بل اكتفى بعبارة توحي إليه.

---

[1] سورة العلق، الآية 1-5.

[2] سورة الكهف، الآية 66.

[3] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[4] أبي عبد الله بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2002 ، ص 25.

كما أن في قوله: "إبعاد الأذى عن الطريق."[1] تقاطع آخر استحضر من خلاله قوله صلى الله عليه وسلم: «تميط الأذى عن الطريق صدقة»[2]، فإبعاد الأذى عن الطريق فيه خير ينال فاعله أجرا من الله، وفي حديث عن أبي هريرة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «بينما رجل يمشي بطريق، وجد غصن شوك على الطريق، فأخذه، فشكر الله، فغفرله».[3]

كما يتقاطع في قوله "النهي عن المنكر والأمر بالمعروف."[4] مع قوله صلى الله عليه وسلم: «من رأى منكم منكرا، فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان»[5]، فتغيير المنكر واجب حتى لو كان بالقلب دون الفعل، إن الاقتباسات التي أوردها الروائي في نصه عديدة، إضافة إلى ما سبق ذكره نجد في قوله: "حب الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته."[6] امتصاص لحديثين الحديث الأول يخص عبارة "حب الرسول صلى الله عليه وسلم" حيث استحضر قوله صلى الله عليه وسلم: «لا يؤمن أحدكم حتى أكون أحبَّ إليه من والده وولده والنّاس أجمعين»[7]، أما العبارة الثانية فهي خاصة بقول الكاتب "وصحابته"، والتي تقاطع فيه مع قول النبي صلى الله عليه وسلم: «آية الإيمان حبُّ الأنصارِ،وآية الكفر بُغْضُ الأنصارِ»[8]، من خلال هذين الحديثين ربط الحبيب المصطفى حبه وحب صحابته بالإيمان.

---

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(2) أبي عبد الله بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مرجع سبق ذكره، ص 596.

(3) المرجع نفسه، ص 2212.

(4) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(5) يحي بن شرف الدين النووي، ابن دقيق العيد، شرح الأربعين النووية، الشركة الجزائرية اللبنانية، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص 159.

(6) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(7) أبي عبد الله بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مرجع سبق ذكره، ص 14.

(8) المرجع نفسه، ص 14.

أدرج الروائي في عبارة "محو الحسد والغيرة والبغض من صدري."[1] مع الحديث الذي قال فيه صلى الله عليه وسلم: « لا تحاسدوا، ولا تناجسوا، ولا تباغضوا، ولا تدابروا، ولا يبع بعضكم على بيع بعض، وكونوا عباد الله إخوانا، المسلم أخو المسلم: لا يظلمه، ولا يخذله، ولا يكذبه، ولا يحقره، والتقوى ها هنا، ويشير إلى صدره ثلاث مرات، كل المسلم على المسلم حرام؛ دمه وماله وعرضه»[2]، ففي هذا الحديث دعوة إلى عباد الله أن يبعدوا كل ما في القلوب من حسد وبغضاء حتى نكون إخوة لا أعداء، إضافة إلى ذلك فهذه العبارة تستوقفنا أما قوله صلى الله عليه وسلم: «إياكموالحسد فإن الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النّار الحطب أو الخشب» [3]، فالحسد صفة ذميمة تولد العداوة والشحناء بين الناس، كما أنها تنقص من حسنات صاحبها.

ثالثا: التناص الأدبي:

1.التناص مع الشعر:

إن نص "أمين العلواني" لم يخل من تداخله مع نصوص أخرى بمختلف الأجناس وكان للشعر حضور في هذا النص، وبما أن الشعر هو ديوان العرب، ومنتهى فخرهم، فقد جعله الروائي ملهما لأفكاره ومتمما لآرائه، فوظف الشعر الحر والشعر المنثور في الرواية.

أ.الشعر المنثور:

زين الروائي نصه بهذا الأسلوب بدمجه لأبيات منثورة تفنن في المزج بينها وبين نصه الروائي، وذلك بأسلوب يكاد يعجز القارئ في الفصل بينهما. تجلى هذا الحضور من خلال نص "تحليات الهباء" لزوجة «أمين

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(2) يحي بن شرف الدين النووي، شرح ابن دقيق العيد، شرح الأربعين النووية، مرجع سبق ذكره، ص 166.

(3) المرجع نفسه، ص 167.

العلواني» «مديحة ريمش العلواني» التي كتبت هذا النص على الشبكة وكانت نقطة للتواصل بينها وبين «العلواني» الذي أعجب بهذا النص وظل يعيده في تسجيلاته ووثائقه الشخصية، ومما جاء به هذا النص:

ساعات الجلوس دون مقدمة معلن عنها ودون غاية مبتغاة...أو مشي طويل عريض لا هو تسكع المتيقنين من قدرهم المضيع ولا هيام من سكنت ذهنهم "ليلاهم" أو "عبلتهم" فأجابوا المسكن بالهيام...بدايات كثيرة...تحيات صباحية...تحيات مسائية...مناقشات لا تهدف إلى شيء معين لا تقصد حتى الهدف إلى الأشياء غير المعينة أشياء غير معينة...أشياء غامضة...أشياء منافقة...كلام غير موثوق من صحته حركات تحاول تعويض الفراغ وقد لا تنجح في محاولتها أبد [...]."[1] وتقول في مقاطع أخرى من هذا النص" لاأحد يدري والذين كانوا يعملون نسوا أو ماتوا أو عودهم الزمن على الصمت)...صحراء...أضواء المدينة...صحراء المدينة...أضواء الصحراء...صحراء أكثر فأكثر...رحلة باردة...مطر وجلوس في البيت [...]...زمن طويل من الجفوة...مصالحة شديدة الحرارة...ثم أيام متشابهة استمرار...استمراران...استمرارات...فطور غدا عشاء...غداء عشاء فطور غداء عشاء. [2] إن هذا النوع من التداخل بين النصين "أمين العلواني" و"تجليات الهباء" يدخل ضمن التناص في شكله الداخلي على اعتبار أن النصين كتبا في نفس العصر.

ب.الشعر الحر:

أم الشكل الشعري الذي تقاطع معه نص «أمين العلواني» وكان له حضور قوي سواء تعلق الأمر بنصوص الكاتب ذاتها أو مع نصوص أخرى لا تنتمي إلى نصوص الكاتب. ومن أكثر نصوص الكاتب التي كانت حاضرة هو نص "المديح" الذي قدمه «العلواني» لزوجته في الأسبوع الثاني بعد تعرفه عليها فقاطعته شهر قبل أن تعيد الاتصال به قائلا:

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص33

المديحُ...المَفاتيحُ...كُلُّ المَعابرِ تدخلُني زوبعاتِ الطقُوسِ

المديحُ...الحصَى ترتمي خطْوَةً خطْوَةً معْبري صَوْبَ كُلَّ مكانٍ أثيرٍ

المديحُ الهَواءُالذي أحتويه الذي يحْتويني الذي أشْتهيه لذائذ

في والحِ...يغْمُر أرضَ الصُدُورِ...

المديحُ للذرةِ تدْنو من الذي عليهُ صُورِ

المديحُ الريحُ التي عصَفَتْ بي...كُلَّ بلُوعٍ التي انسَحبتْ

والروادي التي هَدَدتْ والسُفُوحُ الذليلةُ حينَ تثُور

المديحُ الكلامُ الجميلُ يدُغْدغُني آتياً من مكانٍ بعيدٍ تركُبُ ظهْرَ الأثيرِ

المديحُ الدُنى... الهوى الذي نشْتهيه...الحلالُ الذي نقْتديه...السنينُ التي ستدُور

المديحُ المعاهُدتانِ: يا ألا بكُاء لا أبدًا لا حُبور

المديحُ السياقَاتُ حينَ امْتناعِ الكلامِ، وفحْوى واصْطياداتِ شهْرٍ حرامٍ ونحْوى

المحبُين لا ولجٍ، وجِ المحبَاتِ نسفُهنَّ انفجَارُ الغامَر

كُلُّ الصِّفاتِ التي وعدَتْ ثُمَّ خانتْ...ولا...لنْ تَوُز[1]

وهذا النوع من التداخل يندرج ضمن التفاعل النصي الذاتي الذي تداخل فيه الروائي مع أسلوبه في الكتابة والذي بدا فيها الأسلوب متشابها إلى حد ما حيث غلب على نص "المديح" التكرار خاصة في كلمة

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 35.

(المديح) والتي كانت بداية لأي مقطع من التي سبقت نص "المديح" سواء الروائية أو الشعرية، إضافة إلى نص "المديح" استحضر الكاتب نص آخر وهو لشاعر غير معرف يقول:

النَساء ُالتكَشُفُ فِي ظُلَّمةِ الْمنتأَى

اَلعو ُ طُّور الْغرَبيةُ ِمْن ةَ ٍارلا َ ت ىَر

النَساء ُمُغاَم ةٌ لِلْأَنَامِلِ فِي عَ ا ٍلَم قَاتلٍ

فِي ضَبابٍ كَثيفٍ، عَلَى َمْع فَنٍ صَامتٍ غَم تْهُرالصَلاةَ

النَساء ُمُنَقطَةٌو كَرَثِيةٌو لَمونَلْعِ َلاءَ الغزَيرِ

الضَجيُج، الحُلُولُ البسَيطَةُ لُلُّمْعضِلاتِ الكَبِيرِ

َوالأَغَاني القَصيرةُ تُنْثُر فِي الخُلْقِ نوُر الشَبابَ

َوتْرقُصُ، فِي حَرِمِ اللَحْمِ فِي حُجُ اتِ العظَام، شَباَباً

تْسُمُر عَبْرَ خُوامِ القُ ونُو لكَّي لاَ اهَرُالغدَا

النَساء ُانْطلاَقُ لُخُوشُ اتِهَ الملَذاَت

َوالأَخْذُ فِي الَعدْوِ فِي سَاعَة الِانتْشَا

النَساء ُمُسَاءلَةٌ م ةٌ عَنْ مَصيرِ الدُنْيا

النَساء ُاللَذَائذُ عَبْرَ ثلَفٍ حَرِيرٍ...وصُدُورٍ عَبِيرٍ

حُضُورٍ حُجَيْمِيةَ...

وَعُشُورِ المَشَارِقِ تُلْهِبُ بَعْضَ بُخُورِ المغَارِبِ

تُدْرِكُنَا بِالحَرِيقِ، ثُمَّ وَتَتْكُلَ الحيَاةُ دَمِي[1]

وقد تجلى حضور هذه القصيدة كشكل من أشكال التفاعل النصي الداخلي بحكم أن ظهور هذا النوع من الشعر ارتبط ظهوره بالفترة الحديثة وهي تتوافق مع عصره، فالكاتب يريد أن يعبر عن رد فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع.

2.التناص مع فن التراسل:

يختلف فن التراسل في نص"أمين العلواني" عن فن التراسل المعروف في عالم الأدب، وهذا يرجع إلى طبيعة الرواية ذات الخيال العلمي، حيث مزج فيها بين الحقيقة والخيال، فالراوي وهو يسرد أحداث الرواية يوظف فن التراسل بين «الأحمر» و «أمين العلواني»، هذان الشخصان الذين في أصلها شخص واحد، الأول هو ذات الكاتب قبل أن يبلغ ذروة مجده، والثاني الذي يرى فيه الأول صورته المستقبلية وحلمه الذي يريد تحقيقه وجاء فن التراسل في هذا النص على نمط جديد معاصر ميال للخيال العلمي.

يقول«الأحمر» عن «أمين العلواني»: "وتغيرت طرق القراءة على زمان «العلواني» فكان مرتاحا جدا لذلك الميكروفون العاقل الذي يملي عليه نصوصه فيكتبها ثم يأمره بمحو الكلمة فيفهمه الميكروفون ويمحوها ويستبدل الجملة بالجملة وهو مستلق على ظهره في قاعة المكتب وظهره غلى سريره المائي وعيناه تقرآن ما يمليه لسانه على ميكروفون مرتبط بعقل آلي ينقل الكلام الملقى مباشرة إلى الجدار أمامه...."[2] ثم يرد عليه «العلواني» قائلا: "و الأحمر غاضب دوما...مكشر على أنيابه...سلاحه في يده والجميع مجرمون...و الأديب

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

عدو في مملكة الممكن... والعلواني اليوم تحقيق للعلواني الافتراضي الذي كان ينعم بما لم يرم الزمان به إليه...فيصل الأحمر...كلمتان وقنبلة...نصوص شعرية...قصص...فصول في النقد وفصول."[1]

ثم يكتب الأحمر للعلواني أنه "يتوقعون أن يأتي زمن يتحقق فيه شيء مشابه لهذا، و القارئ أيضا لا يقرأ، وهو مشدود الانتباه إلى ما سيأتي على السطر، لأن السطر يحمل فراغا سيملؤه القارئ نفسه، ثم إن الكاتب سيعود إلى نصه بعد أسبوع ليجد مئات الإمكانيات لنصه وسيجد المؤلف مرة في تاريخ الأدب لذة وهو يعيد قراءة ما كتبه...." [2] أي أنه يريد أن يخبر العلواني إلى قضية لا نهائية المعنى في النص الأدبي ودور القارئ في سد فراغات السطور، فالقارئ المعاصر أصبح له دور ومكانة في تأويل النص الأدبي وإعطائه بعدا تأويليا جديدا، وهذا ما يدفع بالكاتب مرة أخرى إلى إمكانية تعديل نصه الأول بعد عملية قراءته.

وفي مقطع آخر من النص الروائي يكتب العلواني للأحمر قائلا: "ملاحظة وردية: مذكرات كثيرة يكتبها صاحبها بين 2005 و2008...قصص الحب السابقة...الأصدقاء...المعارف البسيطة...القراءة سن العشرين...الوالدان قديما الكبريت يصير ورديا بدلا من حمرة الدم!...نزعة دينية عنيفة كتاب في الفرق بين الإيمان والدين ضجة كبيرة ومحاكمة وخسائر مادية وإرهاصات الطلاق مع الزوجة التي أحبها أكثر من كل شيء في الدنيا...." [3] أي أنه يحاول أن يخبر الأحمر عن كتابه الغريب الذي أصدره ما بين 2005-2008 والذي مزج فيه بين الحقيقة والخيال بين الدين والدنيا وسرده لأحداث ماضية من الطفولة إلى الشباب.

ثم يرد عليه الأحمر قائلا: "أكتب هذه المقدمة بعد الانتهاء من كتابة جميع فصول هذه السيرة إن كان يعدها سيرة أو هذه الرواية (لأنها ستصدر تحت عنوان الرواية وتباع على رفوف الروايات) إلا أن وقائع الحياة هذا

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

الشخص الظريف والكاتب اللطيف لم أخترها اختراعا كاملا فقد رويت كل هذه الأشياء التي اجتهدت من أجل ترجمتها كما رأيتها في المنام." [1]

ويحاول الأحمر في هذا المقطع إخبار العلواني وقراءه أن أحداث روايته لم يخترعها اختراعا تاما وإنما هي تؤول إلى المنام الذي رآه عن كتابه "أمين العلواني"، فهذه الرؤيا هي سبب كتابته لهذه الرواية ثم يحاول العلواني في مقطع آخر البوح عما يدور في جعبة الأحمر بقوله: "وعجائب كثيرة تجعل صاحبها يتساءل في رسائله:لماذا يهمشوني؟ ومن يختفي خلف أسترة المؤسسات الثقافية؟...لماذا يتخلى عن أصدقائي؟...لماذا يحذف اسمي من القوائم: السكن، السياحة الأدبية...طلبات القروض، طلبات التوظيف، طلبات الانخراط الحزبي، قوائم الجوائز الأدبية التي أصبح أصدقائي يفوزون بها باستعمالها نصوصي أنا؟."[2] ويقدم الأحمر في آخر تراسل له مع «أمين العلواني» الذي يعرفه بذاته وبخير قراءة من يكون العلواني قائلا: "أقدم لكم «أمين العلواني» حفيدنا الذي قدر له أن يكون أصله جزائريا وأن يعيش في أراضي أوربا، وأن يعيش حياته كلها دون أن يعرف أرض جدوده وأن ينتمي إلى المجتمع العربي المسلم في أوربا وأن تكون أرض جدوده قد أكدتها الفتن والأزمات الداخلية والذي سينظر ذات يوم إلى خريطة العالم كلها منذ ثلثي قرن أو منذ قرن كاملا فلا يرى نبض الحياة التي كانت ترتعش له الخرائط في الماضي عند هذه النقطة التي كانت الجزائر10." [3]

أما العلواني فيرد على الأحمر بتساؤلات كثيرة تجلت في قوله: "سؤالي الآن حول ما أكتب عمن كتبني... موقفي؟...لا موقف لي...المتفاعلون أكفأ مني كي يقولون ما لم أقوى على قوله... أنا عاجز عن تفسير هذه...كيف يمكن لكاتب أن يرى حياة سابقة لعصره بأكثر من نصف قرن؟...كيف يمكن لشخص أن يصف

(1) فيصل الاحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 60.

أدق تفاصيل حياة شخص آخر لم يعش حياته بعد ولماذا أجدني في رسائله؟...لماذا أصدق ما يقوله عن حتى حينما يخطئ في بعض رسائله...لماذا يسكنني هذا «الفيصل الأحمر»؟ لماذا أكره نقاده واحترم زوجته؟ ...." [1]

3.التناص مع النقد الأدبي:

اتسعت دائرة تناص رواية "أمين العلواني" لتشمل عدة نصوص تنوعت بين الديني والثقافي بمختلف أشكاله، لنجدها داخل بؤرة النقد الأدبي هذا الأخير الذي يتميز "اليوم بتعدد مشاربه ومقارباته غير أن القاسم المشترك لهذه التعددية والاختلافات واحد هو الأدب والعمل الأدبي."[2] كما عدة الرواية أكثر النصوص الحوارية حيث "لا نكف عن شرح بعضنا البعض فكل شيء يغص بالتعليقات."[3] أي أنها توظف نص الآخر تدعيما لها أو شرح معانيها أو اقتباسا لنصوص تتحجج بها.

وأول ما نصطدم به في قراءتنا للتناص مع النقد في الرواية، حديثه عن الأسلوب حيث يقول المؤلف في هذا الباب:"...وكان يعتقد الأسلوب مقياسا أدبيا يعلم فيتمكن متعلمه من امتلاك الأسلوب، ويسمع على أحد مواقع غرائب عالم الأدب عن القصص الجماعية التي كانت متماشية مع الموضة في ذلك الزمن، وكان أن سمع أحد الإعلاميين يقول أن الفروق الأسلوبية واضحة جدا في إحدى القصص...واكتشف أن الأسلوب مختلف من كاتب لآخر وقد يكون لثلاثة كتاب ثلاثة أساليب مختلفة تماما ويكون كل أسلوب رائع بطريقته...وعاد بتفكيره إلى من كان يحفظه بنصه من جمل الكتاب التي مرت به، ووجد بعد فروق الأسلوب،ظواهر تعبيرية وقوالب أدائية يتميز بها كل كاتب."[4]

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 61.

[2] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996، ص 06.

[3] المرجع نفسه، ص 09.

[4] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 16.

الأسلوب هو الطريقة التي يكتب بها الكاتب والتي تتغير من كاتب لآخر، فلكل شخص طريقته في الكتابة التي يتفرد بها عن غيره وقديما كان يقال: الأسلوب هو الرجل نفسه، وفي مقطع آخر يتحدث عن الأسلوب: "2034/12/16 مناقشات على الشبكة حول الأسلوب...أحدهم قال أن الأسلوب يأتي لوحده...والآخر قال إن الأسلوب هبة من الله...فإما أن يكون لدينا أسلوب وإما إلا يكون...لا داعي لكسر الدماغ...و آخر قال إن الأساليب الفريدة قليلة وأن نسبة المتفردين بالنسبة إلى المقلدين هي 66895/1 وأن أغلب الكتاب مقلدون دون أن يعلموا ذلك...."[1] أي أن المؤلفون قلة أما المقلدون فهم كثرة، فأغلب الكتاب اليوم يقلدون نمط أو أسلوب لكاتب متميز فيصبحون نسخة أصلية عنه، فتسبح أعمالهم حول هالة التقليد.

كما استند النص في تقاطعه مع النقد على إصدار أحكام القيمة حول ذات «أمين العلواني» وتجلى هذا في قول «يوسف مغليسي» ناقدا «العلواني»: "رأيي فيه مزعج بالتأكيد...مزعج لأنه يتكئ على انطباعات وأحاسيس لا على وقائع...أو يتكئ على وقائع تتكئ هي نفسها على أحاسيس وانطباعات...إنه مغرور، شحيح وكذاب إلى درجة كبيرة...أنا شخصيا لأنخدع بكلامه حول الأبعاد الفنية للكذب...واعتبار الفن كذبا فلسفيا يهدف إلى استغلال الإمكانيات الغائبة للوجود...جميل هذا الكلام والأجمل منه ألا نخترع أشياء غير حقيقية ثم ننسبها إلى الناس من أجل جمال النكتة."[2] فالرواية تحولت في هذا المقطع إلى خطاب نقدي دون أن يختل توازنها أو تنحرف عن مسار الرواية.

ونجد النص يتقاطع مرة أخرى مع أسلوب ناقد عربي معروف، ألا وهو العقاد، حيث يقول الكاتب في أحد مقاطع النص الروائي: "الكاتب الكبير هو ذلك الذي يعطينا بديلا لغويا عن لغتنا المتبدلة...."[3] وقد تداخل مع أسلوب «العقاد» مخاطبا «شوقي» قائلا: "فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

[3] المصدر نفسه، ص 78.

الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها...." [1] تقاطع الكاتب في موضع آخر مع النقد الأدبي حيث تحدث عن نظرية الأقطاب الثلاثة: "وهي نظرية نقدية تجمع بين الفضاء المتخيل ومخيلة القارئ...." [2]

ولم تكن هذه القضايا النقدية المطروحة في النص الروائي وحدها التي تقاطع معها المؤلف في روايته «أمين العلواني»، بل أدرج مواضيع أخرى نقدية ليبني نصه الجديد فتكلم عن قضية الحداثة وما بعد الحداثة وهي أحد إشكاليات النقد الأدبي المعاصر حيث يقول: "والحداثة في الأصل اتجاه فلسفي ظهر في القرن الثامن عشر منتصرا للعقل والعلمية الوضعية التجريبية ضد ماضوية الكنيسة، ثم ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر ما بعد الحداثة معيدة الاعتبار إلى الماورائيات والقوى الروحية أمام جهود العلمية الوضعية والتجريبية والمادية وعجزها عن تفسير العالم، ويعد كانط نجم الحداثة في حين ينتشه نجم ما بعد الحداثة...." [3]

4.التناص مع الفلسفة:

لقد كان للفلسفة حضور قوي داخل نص «أمين العلواني» فغذى النص فسيفساء من النصوص وذلك أن النص كما يقول «ليتش»: "ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا...." [4]

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، دمشق، سوريا، د ط، د س، ص211

[2] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 88.

[3] المصدر نفسه، ص 91.

[4] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة العصرية العامة للكتاب، مرجع سبق ذكره، ص 15.

ويتناص المؤلف في الرواية مع الفلسفة في مقاطع عديدة ذكر في سياق حديثه عن الحقيقة قائلا: "...هل الواقع ما نظنه نحن واقعا؟ هل الواقع ما نعيشه في اليقظة أم أن اليقظة حالة غير حقيقية نغوص فيها متى استيقظنا من النوم الذي يكون بذلك الواقع الحقيقي المخدوع ولا المخادع؟...أم أن الواقع ما يراه ويعيشه السكران أو المريض المهلوس أو المخدر؟...وما هو الواقع" الواقع "عندما يعيش مجموعة من الناس وضعية واحدة ويعيها كل منهم بطريقة؟ من الخيال العلمي هو الوحيد الكفيل بإجابة هذه الأسئلة."[1] فاعتمد المؤلف على أسلوب فلسفي إلى جانب سرده لأحداث الرواية دون أن يحدث خلل في بنية الرواية.

يستحضر الكاتب قول فلسفي لـ «ليتش» قائلا: "كان الفيلسوف القديم (ينتشه) يقول إن العدو الحقيقي ليس الباطل أو الكذب، بل القناعات والعقائد الجامدة...." [2] وقد اعتمد المؤلف في هذا السياق على التناص الإجتراري دون زيادة ولا نقصان. وتقاطع النص مع قضايا فلسفية أخرى تجلت في قوله: "إشكاليات فلسفية للاستفادة منها: صراع الأنا والآخر في تكوين الأفكار والسلوك –روح الأفكار ومنشؤها (إشكاليات التأليف، وبراءات الأفكار، العودة الأبدي، المقولات الأولانية (بدايات الأفكار)، المادية والروحية، الفكرة والتطبيق، مفاهيم الزمن، التجديد والتقليد وإشكالية التجاوز–نشوء اللغة الألفاظ ومعانيها–العلم بين التحقيق والانتفاء (مفاهيم الصوفية، فلسفة للفعل أو فعل للفلسفة..... [3] فأصبح النص في هذا الموضع موجه لمتلقي نوعي أي قارئ مثقف واعي بقضايا الفلسفة وأطروحاتها.

يتداخل النص في موضع آخر مع إشكالية فلسفية هي مسألة اللغة ونجد هذا في قوله: "...ما نجهله ويعلمه غيرنا هو لغتهم ولغة كل شخص بالنسبة إليه هي "لغتي" فلغتي هي لغتك ولغتها...لغة كل شخص من زاوية ذاتية...وكلها لغتي.

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 05.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 42.

أَيَنْتَمِي لُغَتُكَ تَبدَأُ لُغَتِي؟

مَا هِيَ لُغَتِي التِي هِيَ لُغَتُكَ وَتَبدَأُ لُغَتِي؟

مَا هِيَ لُغَتِي التِي لُغَتُكَ حِينَمَا نَكُونُ تَحْتَ مَبْنَى العَدَاءِ وَالخُصُومَة؟"[1]

يتابع قوله الفلسفي بـ:

"لِمَاذَا لا تَفْهَمُهَا وَلُغَتُكَ هِيَ لُغَتُكَ وَلُغَتُهُ لُغَتِي؟

مَا العَلاقَةُ بَيْنَ لُغَتِي وَمَرَكَزِي الاجْتِمَاعِي؟ وَلِمَاذَا تَتَطَوَّرُ السِنَّوَ طَلِيدُ المَالِ وَالمُمَتَلُكَاتِ؟...." [2]

وفي مقام آخر يتداخل مع إشكالية جوهرية في الفلسفة في قوله: "ينظر المرء إلى الحرية على أنها شيء بعيد عنه...ويرفض الناس التمسك مطولا بحريتهم لأنها لحظات سعادة... واللذة إذا طالت تكف عن كونها لذة...لهذا يكتب الناس قوانين تقيد حريتهم...لابد للحر من قانون يقيده ونمنحه فرصة للثورة ضد القاعدة ولمخالفة القوانين...لخلق توتر في التيار العادي...لتفجير رجة على وجه الماء النائم...الحرية تكمن أكثر في المطالبة بالتحرر من قيد ما...لهذا تموت الشعوب التي تستقل ويحن المتحررون إلى جدودهم الذين قاوموا الظلم والاستبداد...." [3] هكذا غدا النص الفلسفي مصدرا مهما تغذى منه النص الروائي وانصهر فيه.

5.التناص مع أسلوب الحوار:

ومن الأساليب الأدبية الحاضرة في النص الروائي أسلوب الحوار الذي أضفى على النص الروائي بعدا فنيا مزج فيه بين شعرية النص المنثور، وتداخله مع نمط الحوارية، وهذا ما قدمه «باختين» في دراسته للرواية إذ رأى

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره ، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] المصدر نفسه، صص 65، 66.

أن "الرواية في أصلها عبارة عن مجموعة من اللغات تداخلت مع بعضها البعض مشكلة لنا أصوات مختلفة يمكنها التواصل فيما بينها عن طريق الحوار." [1]

ونص "أمين العلواني" لم يخرج عن دائرة الحوارية التي قدمها «باختين» في دراسته للرواية، ويتجلى البعد الحواري في قول الكاتب عن الحوار الدائر بين «أمين العلواني» و «عباس»: "...أما «عباس» فهو شيء آخر...يأخذ الباث(باثه الشخصي قلم يصوبه صوب عينه اليسرى...اليسرى وليس اليمنى...لماذا...«عباس»!) ثم يستمر تعبير وجهة لحظات كي يلتفت قائلا: "كنت أعرف أن جماعة الطاقة الهيدروليكية سيعرفون عزرائيلهم كي يرهبوا الناس...ها قد تحولت الضريبة إلى 1,75 من الدخل الفردي الصافي...ألم أقل لك يا «أمين»؟ " ...«عباس» غالبا ما يقول أشياء كهذه... لا خلّ سوى الموافقة"...نعم...ذلك صحيح." [2] ثم يضيف قائلا: "...لاشك أننا يأكل بعضنا دون أن نعلم ويوم نكتشف ذلك سيأتي عالم شهواني يدفع له المصنعون أموالا وفروجا كثيرة كي يؤكد لنا أن البصل ذا القواعد الأرنية أحسن من البصل الذي ينبت في التراب...إنه عالم خطير هذا الذي يحيط بنا...! أليس كذلك؟"..."بلى يا «عباس»...بلى...كيف حال سعاد؟ ..."..." جيدة... جيدة...بالأمس فقط كنا معا وقضينا الأمسية معا." [3] هذا النمط الحواري قائم على تبادل أطراف الحديث بين «عباس» و«أمين» في شكل خطاب موجه للآخر.

6. التناص مع الكلمة:

انفتح النص الروائي على عوالم متعددة حيث تنوعت مشاربه ومناهله وذلك أن النص "ليس سطرا من الكلمات ينتج معنى أحادي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات وتتنازع دون أن يكون أي منها

[1] نجية سعدات، النقد العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، مرجع سبق ذكره، ص 215.

[2] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

أصلا."[1] ولم تتوقف نظرية التناص على دراسة هجرة النصوص فقط.بل شملت أيضا الكلمات فغذى التناص "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان،فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما." [2] فنحن نتناص في حياتنا بطريقة أو بأخرى سواء كان ذاك بوعي أو بلا وعي والوحيد الذي يمكننا استبعاده من هذه الدائرة هو آدم عليه السلام. وقد خاص «ميخائيل باختين» من قبل في هذا المجال ورأى أن: "الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى...." [3]

ولم يكن «باختين» الوحيد الذي تكلم عن تناص الكلمات، حيث نجد ناقد آخر في الدراسة التفكيكية هو «جاك دريدا» في حديثه عن الاقتطاف citation يقول: "...إن استخدام أي كلمة سبق استخدامها يعني "الاقتطاف" ولما كانت كل كلمة في قواميسنا غير المختصرة مرت بمراحل الاستخدام، ولهذا وبذلك تاريخ تناصها، فإن كل كلمة تجسد إمكانية اقتطافها في كل مرة تنطق أو تكتب ...إن كل كلمة داخل نص تحمل هذه الإمكانية وخطوط التناص، حينما تضرب في إمكانية اقتطافها تتعدى كل احتمالات التصور." [4]

وقد تقاطع نص "أمين العلواني" مع كلمات بعينها تتداخل في دلالاتها مع نصوص أخرى والتي نجد منها في النص قوله:"...كثير النقاد والحداثيين المهتمين بترتيب الأحداث والتعليق عليها يقولون إنه مفعول موضة طال أكثر من اللازم...." [5] فكلمة موضة في النص تتقاطع مع عالم الموضة والأزياء، حيث وظفها الكاتب ليثبت شهرة «العلواني» ومكانته في عالم الأدب.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مرجع سبق ذكره، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، مرجع سبق ذكره، ص 253.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، مرجع سبق ذكره، ص 326.

[5] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص08.

وظف أيضا كلمة "البرنوس" والتي جاءت في النص مستقلة عن السياق الذي قبلها قائلا: " الثلاثاء 29 جوان 2031: البرنوس."[1] وقد تقاطع مع الثقافة الشعبية الجزائرية و البرنوس هو عبارة عن لباس تقليدي جزائري، وتقاطع في سياق آخر مع الثقافة الإسلامية وتجلى هذا في قوله: "كنت أعرف أن جماعة الطاقة الهيدروليكية سيرفعون عزرائيلهم كي يرهبوا الناس."[2] حيث أدرج كلمة عزرائيلهم في سياق الترهيب وبعث الدعر في النفوس، فشحنت الكلمة دلاليا بمعاني إسلامية، وكما هو معروف أن عزرائيل هو ملك الموت الموكل بقبض الأرواح لدى يرهبه الكبير قبل الصغير والقوي قبل الضعيف.

وفي سياق آخر تداخل مع كلمات أخرى كل واحدة منها في سياق مستقل وهذا في قوله: "هذه الآن صور لأشخاص تعرفونهم...من لا يعرف ليوناردو دافنشي رغم قدمه...كلكم تعرفون نلسون مانديلا...وهذا طبعا...نجيب محفوظ ...أفلاطون...كريستوف كولومبس... أندري جيد ...طه حسين ...لارس فون تريير ...وودي آلن ...." [3]

استحضر المؤلف هذه الشخصيات وتناص معها في إطار ما يعرف بالتناص مع الكلمة دون أن يذكر عنها شيء، ليترك عملية التأويل للقارئ الذي يعيد قراءة نصه، و «ليوناردو دافنشي» هو رسام إيطالي مشهور له عدة لوحات فنية مشهورة، ولعل من أبرز ما رسم وذكر في التاريخ لوحته الموناليزا التي أثارت ضجة في عالم الفن. أما «نلسون مانديلا» فهو سياسي مناهض لنظام الفصل العنصري في جنوب إفريقيا ركز أثناء حكومته على القضاء على العنصرية وعدم المساواة وهو أيضا إفريقي اشتراكي.

«نجيب محفوظ» هو روائي مصري حائز على جائزة نوبل في الأدب ومن أشهر ما كتب أعماله الثلاثية

(1) فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 38.

وأولاد حارتنا.كما تقاطع مع أفلاطون وهو فيلسوف يوناني كلاسيكي ويعتبر مؤسس الأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، وقد وضع الأسس للفلسفة الغربية. أما «كريستوف كولومبس» فهو مكتشف قارة أمريكا. وتناص في الموضع نفسه مع الناقد «أندري جيد» هذا الأخير الذي وضع عدة كتب نقدية في الأدب.كما يعتبر تولستوي من أعمدة الأدب الروسي له روايات عديدة أهمها الحرب والسلام وأنا كارنينا. و«طه حسين» عميد الأدب العربي، له مؤلفات عديدة أهمها سيرته "الأيام" كما يعد أبرز الشخصيات الأدبية في العصر الحديث، أما «لارس فون تريير» فهو مخرج أفلام دينماركي، عرف «لارس فون تريير» بأفلامه الصادمة للمشاهد.

واقتبس من معجم الصوفية الزهد وتجلى هذا في قوله: "...وسار في الزهد حتى أصبح لا يرتاح إلا إذا فتح أقاليم جديدة للزهد."[1] فتقاطع النص مع الاتجاه الصوفي الذي ينعت بكثرة زهده وسعيه إلى التوحد مع الذات الإلهية، وهذا ما نجده حاضرا في النص إذ أسقط بالبعد الصوفي على شخص «العلواني».

7.التناص مع المذهب السريالي:

تعد رواية "أمين العلواني" من الروايات التي اصطبغت لون الخيال العلمي، حيث خالفت ما هو مألوف وكسرت القواعد الكلاسيكية في الكتابة الأدبية، وأحداث هذه الرواية لا تطابق الواقع المعاش لأنها مزيج بين الحقيقة والخيال، وقد تقاطع النص مع المدرسة السريالية التي "تطالب الفن بأن يصدر تلقائيا وفي وعي بأن تفتح الباب أمام العقل الباطن وحده لكي يعبر عما يجول فيه من مشاعر وما يرسمه من صور مبهمة." [2]

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 40.

[2] عبد السلام صحراوي، النظرية الأدبية المعاصرة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2010، ص 15.

وكلمة السريالية مأخوذة من اللفظة الفرنسية Surréalisme والتي تعني من الناحية اللغوية "ما فوق الواقع."[1] وهذا ما نجده حاضرا في نص «أمين العلواني» الذي يتناص مع المذهب السريالي حيث صور الكاتب أحداث قصة عجيبة لكاتب ولد في 2017 ساردا أهم تفاصيل حياته. سعت المدرسة السريالية إلى تجسيد "الرغبات بواسطة الكتابة الفورية المتدفقة تلقائيا –والأحلام– واللاوعي مطلق الحرية لدى التعبير." [2] وهذا ما حاول النص إثباته، حيث هرب من الواقع وارتمى في حضن الخيال واستند "إلى الحلم والهذيان يتم تجاوز الواقع والوصول إلى ما وراء الواقع أو الغيب بلغة الصوفية حيث السر والحقيقة." [3]

ونجد لهذا الخطاب صدى الرواية حيث يقول الكاتب: "ولد «أمين العلواني» في شتاء عام 2017، وهو العام الذي سمي فيما بعد بعام الفيدراليات لكثرة التكتلات الفيدرالية التي ظهرت أو تجسدت عمداك...ولم يكن في وسطه ولا في قسمات الوجوه التي حضرت مولده أي شيء يشبه علامة منبئة بأن ذلك المخلوق الصغير الذي قاست أمه أثناء وضعه كأنها تضع طفل في الرابعة أو الخامسة سيكون له شأن في المستقبل." [4]

يصور الكاتب أحداث قصة خيالية لم تحدث بعد وتفرق زمنيا عن زمانه الذي يعيشه وقد بدأ في سرد أحداث هذه القصة بالرجوع إلى الطفولة كما هو معروف لدى السريالية التي تنشد الحب والحلم والخيال والعودة إلى الطفولة والهذيان." [5] هذه النزعة الفنية تهدف إلى دمج الحب الذي هو بلسم الحياة والحلم والخيال اللذين يوصلان إلى الإبداع والتميز والعودة إلى أيام الطفولة والتي لها أيام جميلة على لوحة الذاكرة.

يقول الكاتب في سياق حديثه عن طفولة «أمين العلواني»: "...أعجب أحد العلماء القدماء العلواني و

---

[1] عبد السلام صحراوي، النظرية الأدبية المعاصرة الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

[4] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 11.

[5] عبد السلام صحراوي، النظرية الأدبية المعاصرة الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص 23.

جعل يكتب اسمه في المدرسة على أي شيء تحت أقدامه وأنامله...فمتى شعر بالمال من الدرس الذي أمامه جعل ينقر على المفتاح حروف اسم عالمه المفضل «نيقولا كربونيك» وأصيب بإحباط كبير يوم نطق باسمه أمام معلم الفيزياء فلم يعرفه هذا الأخير ثم فكر قليلا وابتسم قليلا مصححا الاسم كوبرنيك...ولم يكن أمين ليقبل اسما وخيلا تافها وفجا مثل كوبرنيك هذا لكي يعوض نجم نجوم العلماء الذين مروا به ومر بهم في موسوعة المحيط...." [1] كما أن المؤلف اعتمد في سرد أحداث الرواية على عالم الأحلام والتي استلهمها كما ذكرنا سالفا من السريالية حيث يقول: "...أنه رأى كتابه كله وقرأه في المنام وفي ليلة واحدة ثم قضى أشهرا وهو يحاول استرجاع ما قرأه أو علق أو لم يعلق بذهنه...." [2]

يقول في موضع آخر: "بل إنني مرتاح لانتهائي من عبء استحضار ما رأيته في ليلة واحدة والغريب الذي أود تسجيله هنا هو أنني استيقظت في تلك الليلة مرتين أي أن الحلم جاء ثلاث مراحل متتالية ومتكاملة، وكنت كلما استيقظت أشعر بثقل دماغي وحرارة جوارحي والعرق يبلل ثيابي الداخلية، وكنت أنظر في صور المستقبل المحيطة بـ «أمين العلواني» كما كنت أراها منذ لحظات ثم أعود إلى النوم كي أغرق في القرن الموالي و رؤاه...."[3] فالمؤلف حاول إسقاط عالم الأحلام على النص الروائي "...عن طريق الأحلام والرغبات اللذيذة طلبا للجمال والتوازن النفسي...." [4] وهكذا تقاطع المؤلف مع السريالية مبدعا في خلق نص جديد خارج عن المعقول وغارق في بحر اللاوعي والأحلام.

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] عبد السلام صحراوي، النظرية الأدبية المعاصرة الحديثة، مرجع سبق ذكره، ص 22.

8.آليات التناص:

يسهم استعمال آلية التمطيط والإيجار بتقنياتهما في إدهاش القارئ وشده وذلك عبر لعب المبدع في نصه بتحريك الحروف وتقاطعها وكذا استعمال مترادفات بشكل متتابع، وصورا استعارية تبث في الرواية الحياة، كما يساهم الحذف والإيجاز والاقتصاد اللغوي في ضغط لغة النص وتكثيفها، مما يفتح للقارئ من خلال كل هذا جمالية التأويل والتلقي.

أ.الأناكرام:

تقاطع الروائي في نصه مع آلية "الأناكرام" وتمثل في الجناس بالقلب بين كلمتي "المغلفون و المغفلون" في قوله "المغلفون و المغفلون!."[1] لقد ولد الكاتب هنا دلالة جديدة، فالكلمة الأولى (المغلفون) تحيل إلى الإنسان المغلف بطبائع أو عادت يدعي أنها له، في حين أنها مجرد كساء يرتديه ليبرز في حلة جديدة يريد أن يراها الناس عليه، فيخفي الباطن ويبرز الظاهر، فيغدو الظاهر باطنا والباطن ظاهر، أما المغفلو، فتدل على الإنسان الذي ينخدع بسرعة كونه إنسان غير بديهي يتأثر بكلام الغير، ووجه الشبه بين هذين الصنفين من الناس يربط بعلاقة تضاد. الأول يحاول خداع الناس بادعاء ما ليس فيه، والثاني مغفل ينخدع بسهولة.

ب.التكرار:

كما شكلت بنية التكرار رافدا خدم النص الروائي ووثق لمعانيه وسرع من إيقاعه، فقد ورد في هذا الشأن: "...وقد تكون عظمته خارج ميدان التأليف والأدب، فالعظمة مرتبطة أبدا بصفات ثلاثة هي فيه: إذ ما من عظيم وإلا والناس مختلفون فيه، إما محب مفرط في الحب وإما منكر مفرط في نكرانه...." [2]

---

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

إن كلمة عظمة تكررت أكثر من مرة في هذا المقطع، وكذلك كلمة مفرط تكررت مرتين والملاحظ على البنية الدلالية لهذا المقطع أن الراوي أراد فقط أن يؤكد على كلمة عظمة التي تعني السمو والرفعة التي لا يكتسبها الأديب أو المؤلف من منزلته بل مما يمكنه أن يوصل من أدبه،كما نجد أيضا في هذا المقطع تكرار لكلمة مفرط التي تعني المبالغة، إضافة إلى ذلك تكررت العديد من الألفاظ والعبارات في مقاطع متعددة من أجزاء هذه الرواية، فمثلا كلمة حقيقة تكررت أربع مرات، وكلمة تزعزع مرتين في هذا المقطع "...وكما قالها كاتب قديم: ماذا يهمنا في ما نعتقده حقيقة طالما أن اعتقادنا لا يتزعزع فإن تزعزع فإن حقيقته بديلة تأتي لتحتل حقيقة زائلة...ونهاية المطاف أن لدينا حقيقة تسكن أذهاننا في كل لحظة من عمرنا!!." [1] هناك تكرار آخر في المقطع الآتي لكلمة عبقرية التي تكررت أكثر من مرة: [2]

العبقرية مقدرة نادرة دون سخافة وعلى التمييز دون جنون.

العبقرية كل ما أفعله حينما أطفئ النور في غرفتي....

العبقرية تركيبة ذهنية لا داعي لمحاولة فهمها....

العبقرية عقد مع الشيطان يزين لنا أفعال البعض رغم أننا نكرهها عند آخرين.

العبقرية ممارسة كثيفة لهواية واحدة تجعل العبقري متفطنا لما لا يتفطن له الغير.

العبقرية هي القدرة عل الموازنة بين عاداتنا ورغباتنا المكبوتة.

العبقرية مقدرك نادرة على النظر إلى الغد....

فالرواية على طولها لم تخلو من تكرار في الألفاظ أو العبارات، التى أضفت طابعا جماليا على النص.

[1] فيصل الأحمر، أمين العلواني، مصدر سبق ذكره، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

خاتمة

خاتمة:

يقف البحث في نهاية المطاف إلى وضع النتائج التي تم التوصل إليها في الدراسة التناصية لرواية "أمين العلواني" هذه الأخيرة التي كانت بؤرة لتقاطع النصوص المختلفة و تمثلت هذه النتائج في:

- إن التناص ظاهرة قديمة قدم التواصل الإنساني بواسطة المتون المكتوبة، و قد تعددت وجهات النظر حول هذه النظرية عبر الأزمنة، فمنهم من عدها لا تعدو أن تكون مجرد أداة تجهر على النصوص المتناقضة نصيا و تبين مدى أصالة النص و عدم أ خده أو سرقته من النصوص الأخرى مؤصلة للنصوص من خلال علاقة ذوبان و غياب النصوص بعضها البعض ليشكل ذلك فسيفساء ثقافية يتلذذ المتلقي بقراءة أبعادها و تأويلاتها .

- عرفت الدراسات النقدية القديمة نظرية التناص تحت جملة من المصطلحات تقاطعت في مفهومها مع التناص.

- صعوبة الإمساك على مصطلح واحد لمفهوم التناص، وهذا راجع إلى تعدد الاتجاهات النقدية المبلورة للمصطلح.

- كشفت الدراسة التناصية أنه لا يوجد نص خالص، و كل نص عبارة عن نصوص مختلفة .

- تمثل حوارية باحثين البوابة الأولى للعبور إلى أرضية التناص في الدراسات الحديثة، حيث أكد هذا الأخير على أن الحوارية صفة مميزة لكل خطاب، حيث حاول البحث الوصول إلى بوليفونية الرواية في نص "أمين العلواني" من خلال تعدد الأصوات .

- ساهمت أعمال كل من «جوليا كريستيفا J.Kristiva»، «جيرار جنيت G.Genette»، «رولان بارت R.Barthes»، وغيرهم من الناقدين في وضع أسس نظرية التناص في النقد الحديث.

- أكدت الدراسة التناصية أن التناص يشكل تحديا بالنسبة للأديب لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك إلى جانب موهبته الإبداعية ثقافة موسوعية و قدرة على توظيف هذه الثقافة .

- شكل التناص استفزازا للقارئ، لأنه يختبر ملكته الثقافية وقدرته على تأويل النصوص .

- يعد النص الديني من النصوص المتعالقة مع رواية "أمين العلواني".
- شكل التناص الأدبي نقطة هامة في كشف مدى قدرة الرواية الحديثة على التقاطع مع الأجناس الأدبية و كذلك النصوص الثقافية والنقدية وحتى الفلسفية.

وما يمكن أن نصل إليه في النهاية من خلال بحث التناص في رواية "أمين العلواني" هو قدرتها على التقاطع مع نصوص مختلفة سواء كانت دينية أو أدبية أو ثقافية لتؤكد في الأخير على أن النص الأدبي هو عبارة عن تفاعل وتداخل نصوص مختلفة.

ملحق

ملخص الرواية:

تصنف رواية "أمين العلواني" ضمن أدب الخيال العلمي، جاءت في شكل حكايات منفصلة زمنيا ومكانيا لعبت على سرد أحداث ووقائع مزج بينها وبين خيال مستقبلي تجسد في شخصية «أمين العلواني» وخيال واقعي تجسد في شخصية «فيصل الأحمر»، كسرت كل التوقعات وخروجها عن قواعد الكتابة الروائية الكلاسيكية، أخذت بعدا تجريبيا اختار فيه الروائي أن يكون هو بطله. تنحو أحداث الرواية منحى مستقبلي لوقائع حياة «أمين العلواني» في شكل برامج مبثوثة على الشبكة تحت عناوين فرعية عديدة ف «أمين العلواني» لا يتوانى في تسجيل كل ما يعرض له على الشبكة.

جاءت الرواية بمقدمة للكاتب «نبيل دادوة» وهو صديق «فيصل الأحمر» تحدث فيها عن رأيه في الرواية، تتبعها فاتحة لـ «فيصل الأحمر» يطرح فيه أفكاره حول كتابة رواية خيالية علمية، وهو الذي قال: "أن تكتب رواية خيالية علمية معناه أن تواجه الواقع وألا تهرب منه أبدا...معناه أن تكون حذرا لأن الواقع في خ.ع متحرك دائما حقيقي، ينبض حياة...."

ثم ينطلق في حديثه عن طفولة «أمين العلواني» "وما مر به من أحداث حيث كان «أمين العلواني» بدينا منذ طفولته فعاش حياة منطوية بعيدا عن الأصدقاء الذين كانوا يتفننون في اختراع كنيات توحي تلميحا أو تصريحا ببدانته ." مما جعله يبحث عن البديل، فكان الحاسوب هو منفذه الوحيد الذي دخل من خلاله إلى عالم آخر بدأ يفتش فيه عن رصيده المعجمي وعن الإمكانات اللغوية التي يصنع بها الجمل كمن يفتش عن الحقيقة في عالم كل ما فيه مجاز" وكان أول شيء بدأ به حياته الأدبية هو تحرير يوميات مفصلة نتعرض فيها إلى أهم ما مر به من حلال بالتفصيل."حيث كان يتمنى أن أيام الأسبوع تتغير وتصبح ثلاثة أيام أو يومين لأن الأيام تكرر نفسها لكنه في الأخير اهتدى إلى تقنية وهي استعمال كلمة أو تعبير بسيط يلخص فيه يومياته، فأصبحت حياة العلواني عبارة عن وثائق مسجلة، غير أنه أوضح أنه لا يذكر الكثير من إحالات هذه اليوميات.

توالت الأحداث على حياة «العلواني» بكل ملامساتها وأدق تفاصيلها ويومياتها ومذكراتها ولحظات سعادته وشقائه وتأرجحه المستمر، فالرواية بكل ما جاءت به هي متابعة توثيقية تقريرية لحياة «أمين العلواني» والتي تتمظهر في شكل برامج مبثوثة على الشبكة، جاءت تحت عناوين فرعية عديدة ف «العلواني» لا يتوانى في تسجيل ما يعرض له على الشبكة، ونلمس ذلك من خلال الإطلاع على صفحات الشقوق وهي "ملاحظات كان يسجلها على بطاقاته الشخصية من أجل الاستفادة منها أثناء التأليف، فالشقوق في أصلها مجرد ملاحظات قارئ متفاعل حديث السن." والقارئ لها تستوقفه عبارة كثيرة تحيل على البعد الإنساني لصيرورة الكاتب والكتابة تحت تأثير العلم وتطوراته.

فمن الشقوق إلى فيصل الأحمر...مرآة وحقيقتان المتصفح لهذا العنوان يجد فيه تداخلا بين تفاصيل حياة في كتاب "أمين العلواني" لصاحبه فيصل الأحمر وأمين العلواني بطل الرواية الذي يكتشف أن حياته قد كتبت من طرف هذا الأحمر بعد أن وصلته رسالة من أحد المتفاعلين يقول فيها: "قرأت حياتك في كتاب قديم عنوانه بكل بساطة أمين العلواني نعم أستاذ...عنوانه أمين العلواني...صاحبه اسمه فيصل الأحمر من الجزائر...شمال القارة الأخيرة عاش وكتب في بداية القرن...ستجد أشياء عجيبة في كتابه... ." لم يتوانى العلواني وقرر البحث عن مراحل حياة هذا الأحمر الموثقة على الشبكة، ليجد بالفعل أن تفاصيل حياته تتشابه مع ما في جاء في كتاب أمين العلواني، ويتساءل عن مدى صحة الصدفة، يبدأ هو الآخر في أعطاء رأيه عن الأحمر حيث يقول: "كان الأحمر يصيب كثيرا في وصف خلجاتي التي لم تكن صدرت بعد، وكان يبتعد أحيانا عن نفسيتي ولكنه جعلني أشك في مدى معرفتي بنفسي، وتحركت المعالم كلها وأنا أقرأ عن نفسي قبل أن أوجد بسنوات...."

تدخل الرواية في تفاصيل عن هذين الكاتبين وهما يتبادلان الأدوار في عالم الخيال العلمي الذي تبحث فيه الذات المتشظية عن هويتها في عالم مستقبلي يراهن على الإنسان الحالم المتعالي الذي لا تقتله الوسائط التكنولوجية الخارقة.

تحفل الرواية بتفاصيل تعلي من صوت الذات وانتصار الإنسان الذي يحيا في اللغة، وكان ذلك من خلال عنوان ...مرة أخرى مع "لغتي" الذي هو كتاب تم إلقائه على الشبكة، وقد حقق نجاحا باهرا بفضل محتواه الفلسفي، فكل من يقرأ هذا الكتاب يجد أنه يقرأ كتابه بسب استعمال ضمير المتكلم. والرواية في مجملها نحت منحى سردي تحكي تفاصيل حياة مستقبلية لشخص اسمه أمين العلواني الذي يصور سيرة ذاتية لفيصل الأحمر في قالب علمي خيالي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر و المراجع:

– قائمة المصادر:

1.فيصل الأحمر ، أمين العلواني، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

– قائمة المراجع:

1.أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج2، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

2.أبو عبد الله بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2002.

3.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط ، 1953.

4.بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ط، د س.

5.بشير تاوريرت، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008.

6.تزفتيان تودروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط2، 1996.

7.حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

8.حسين بن نخمة، كنوز من التراث الشعبي الجزائري، ذرات النيكل في النادر من أمثال أهل جيجل، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د س.

9.حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1، 2007.

10.جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة، باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

11.جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، د ط، د س.

12.جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

13.جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، بغداد، د ط، د س.

14.روبرت شولر، السمياء والتأويل، ترجمة، سعيد الغانمي، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 1994.

15.الزوزوني، شرح المعلقات السبع، تحقيق، محمد الفاظلي، دار صادر، بيروت، ط2، 2002.

16.سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

17.سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

18.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

19.عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، د ب، د ط، 2011.

20. عبد الحق بلعابد، عتبات-جيرار جنيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

21.عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحيم في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

22.عبد السلام صحراوي، النظرية الأدبية المعاصرة الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2010.

23. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل، تيزي وزو، د ط، 2012.

24.عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة العصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط1، 1998.

25.عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 2003.

26. عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.

27.عزالدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.

28.عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، مجدلاوي، الأردن، ط1، 2014.

29.فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د س.

30.القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ترجمة محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البخاري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

31.مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996.

32. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

33.محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014.

34.محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

35. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1997.

36. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1976.

37.منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2004.

38.ميخائيل نعيمة ، الغربال، دار نوفل، دمشق، د ط، د س.

39. ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا، دمشق، د ط، 2012.

40.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010.

41. يحي بن شرف الدين النووي، شرح، ابن دقيق العيد، شرح الأربعين النووية، الشركة الجزائرية اللبنانية، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.

42.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والإشكالات النظرية و التطبيقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2002.

– المجلات و الدوريات الأدبية:

1.آمنة بلعلى، عولمة النص ونص الهوية، مجلة الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات و البحوث العلمية و اللغة والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،ع 1، 2006 .

2.داغر شربل، التناص سبيلا لدراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، مج6، ع 1 ،1997.

3.خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مجلة الأدب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010.

4.مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس من القرآن الكريم مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع288، 2000.

5.نجية سعدات، النقد الروائي العربي والمرجع الغربي، مجلة علامات، ج54، مج14، 2004. .

– الرسائل والأطروحات الجامعية:

1.عبد العالي بوطيب، العتبات النصية بين الوعي النظري والمقارة النقدية، مج 18، ع 41، 2010.

2.محمد زبير عباسي، التناص مفهومه وخط تطبيقه على القرآن الكريم، أطروحة دكتورا، قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، 2014 .

3.محمد سعيد مولود، ديوان عنترة، رسالة ماجستير، قسم اللغة وآدابها، جامعة القاهرة، 1964.

4.موسى لعور، التناص في رواية الجازية الدراويش، دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي،كلية الأداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، بسكرة، 2009.

– الدواوين:

1. أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تحقيق، أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بورسعيد، ط1 ،2014.

2.ذو الرمة، الديوان، شرح، أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

3.أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986.

4.أبو الشيص، الديوان، صنع، عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، د ب، ط،1984.

5. أبو تمام، الديوان، شرح، إليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1981.

6.امرؤ القيس، ا لديوان، شرح، عبد الله المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

7.جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986.

8.زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح، حمدو وطماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط، 2004.

9.الفرزدق، الديوان، شرح، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

10.كثير عزة، الديوان، شرح، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1971.

11.المتنبي، الديوان، شرح، عبد الرحمان البرقوقي، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

12.مهلهل بن ربيعة، الديوان،شرح، طلال حرب، الدار العالمية، د ط، د س.

– المعاجم و الموسوعات الأدبية :

1.ابن منظور، لسان العرب، مج10، دار صادر بيروت، ط2، 1992.

2.جاك موشلر، آن ريبول، القاموس لموسوعة التداولية، ترجمة، مجموعة من الأساتذة والباحثين، دار دريستاس ترايستا ، د ط ، د س.

3.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

3.فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

فهرس الموضوعات

فهرس الوضوعات:

مقدمة.....أ- ب- ج

الفصل الأول: نظرية التناص.....2-52

أولا: التناص في النقد القديم.....2

1.التناص في النقد الغربي القديم.....2

أ.المحاكاة عند أفلاطون.....2

ب.المحاكاة عند أرسطو.....4

2.التناص في النقد العربي القديم.....6

أ.السرقة.....8

ب.المعارضة.....15

ج.المناقضة.....16

د.التضمين.....17

هـ.الاقتباس.....18

ثانيا: التناص في النقد الحديث 20

1.التناص عند الشكلانيين الروس.....20

أ.تعدد الأصوات.....27

ب.التهجين 28

ج.التغاير اللساني.....29

د.الخطاب مزدوج الصوت.....30

2.التناص في مرحلة ما بعد البنيوية..... 31

أ. التناص عند السميائيين.....31

ب.التناص عند التفكيكيين.....36

ثالثا: حدود التناص.....43

1.أنواع التناص 43

أ.المتناصة.....43

ب.المناصة 44

ج. الميتانصّية.....44

2.أشكال التناص.....45

أ.التفاعل النصي الذاتي.....45

ب.التفاعل النصي الداخلي.....45

ج.التفاعل النصي الخارجي 45

3.مصادر التناص.....45

أ.المصادر الضرورية.....46

ب.المصادر اللازمة.....46

ج.المصادر الطوعية.....46

4.مستويات التناص.....47

أ.التناص الإجتراري 47

ب.التناص الإمتصاصي.....48

ج.التناص الحواري 49

5.آليات التناص.....50

أ.آلية التمطيط.....50

ب.آلية الإيجاز.....52

الفصل الثاني: تجليات التناص في رواية "أمين العلواني".....54-105

أولا: التناص الذاتي.....54

1.التناص مع العنوان.....54

2.التناص مع العناوين الداخلية.....55

3.تعدد الأصوات.....59

أ.صوت الراوي.....59

ب.صوت الأب (والد أمين العلواني).....60

ج.صوت الأم (والدة أمين العلواني).....60

د.صوت أمين العلواني.....61

هـ.صوت الروائي.....61

ثانيا: التناص الديني.....62

1.التناص مع القرآن الكريم..... 62

2.التناص مع الحديث النبوي الشريف.....78

ثالثا: التناص الأدبي.....80

1.التناص مع الشعر.....80

أ.الشعر المنثور 80

ب.الشعر الحر.....81

2.التناص مع فن التراسل.....84

3.التناص مع النقد الأدبي.....87

4.التناص مع الفلسفة.....89

5.التناص مع أسلوب الحوار.....91

6. التناص مع الكلمة.....92

7.التناص مع المذهب السريالي.....95

8.آليات التناص.....98

أ.الأناكرام.....98

ب.التكرار.....98

ج.أيقونة الكتابة.....100

رابعا: التناص الثقافي.....100

1.التناص مع الحكم والأمثال الشعبية.....100

2. التناص مع الموسيقى.....102

3.التناص مع الأسطورة.....103

خاتمة.....107-108

ملحق.....110-112

قائمة المصادر والمراجع.....114-119

فهرس الموضوعات.....121-125