الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

مذكرة بعنوان:

التنـاص في روايـة "شعلـة المايدة" لـ "محمد مفلاح"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

* الزهرة بودودة

* صبيحة بن عمورة

إشراف الدكتورة:

* **سعـــاد طبـــوش**

أعضاء لجنة المناقشة:

***د.جميلة بورحلـــــة.....رئيـــســـا**

***د.سعـــاد طبـــوش.....مشـرفـــــا**

***أ.صديـقة معمـــر.....ممتحنـــــا**

السنة الجامعية: 2017–2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

نتقدم بالشكر الجزيل والإمتنان العظيم إلى

التي كانت يد عون وسند لنا الأستاذة المشرفة

الدكتورة "**سعاد طبوش**"، التي أمدتنا بالكثير من النصائح

والإرشادات، فكانت بمثابة الملهمة التي تقودنا إلى بر الأمان

كما نتوجه بالشكر إلى كل من ساهم وغرس فينا حب

العلم والعمل من أجل السير بهذه الدراسة

إلى الهدف المنشود.

مقدمـــــــــة

يمثل النص الأدبي بالنسبة للمبدع فضاءً لأفكاره وآرائه المتعددة والكثيرة، التي تحتاج في كثير من الأحيان إلى تطعيمها بنصوص أخرى لتعميق وتكثيف دلالاتها، ذلك أن الذات المبدعة تكون عاجزة أحيانا أمام متطلبات ومقتضيات العمل الأدبي، الذي يحتاج في تكوينه وبلورة بنائه العام إلى مجموعة من المشارب الثقافية والتفاعلات النصية من أجل ولادته، لأنه لا يوجد نص أدبي ولد من العدم، وإنما هو نتيجة استثمار المبدع لمجموعة من المرجعيات والخلفيات الثقافية المتنوعة داخل النص الأدبي، وهذا لا يتأتى إلا بفعل القراءات المتعددة للمبدع.

وبما أن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر قابلية ومرونة لاستقطاب مختلف النصوص الإبداعية، فإننا نجد المبدعين قد عمدوا إلى استثمار التناص بشكل جلي داخلها، وذلك يعود إلى طبيعة هذا النوع الأدبي الذي يحتاج إلى عدة فكرية وثقافية من أجل بلورته، ولأن الرواية تمكن المبدع من تمرير العديد من النقاط الجوهرية بفعل تلك التداخلات النصية، التي تسهم في إكسابها بعدا فنيا جماليا.

من هذا المنطلق ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا: "**التناص في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، وذلك لما تحمله تقنية التناص من أبعاد دلالية وجمالية تغني الروائي وتساعده على تشكيل عوالم نصه الروائي، فتزيده بذلك رونقا وجمالا، خاصة إذا ما استطاع الروائي توظيف هذه التقنية بطريقة تتماهى فيها الأحداث والشخصيات، والمعبرة عن احترافية إبداعية لدى الروائي، ولأن رواية "شعلة المايدة " تعد مزيجا من النصوص الغائبة المدمجة في نسيجها بطريقة تفاعلية، فهي تكتنز بداخلها العديد من المشارب والرموز الثقافية والمعرفية التي أعطى لها "محمد مفلاح" حياة أخرى عن طريق اللغة، وذلك بتفكيك هذه المشارب أو إعادة تركيبها بحسب رؤية الروائي، الذي أراد أن يطرح من خلالها رؤية ما يريد تمريرها للقارئ، الذي عليه أن يتسلح بمخزون ثقافي حتى يتمكن من الوصول إلى تلك الدلالات المخفية وراء هذا النسيج الروائي المتلبس بلبوسات مختلفة ومتنوعة، فرواية "شعلة المايدةّ" تعتبر مرجعا مهما للقارئ الذي وجد في هذه الرواية المتفاعلة مع النصوص السابقة ثراءً ثقافيا معرفيا.

وقد كان وراء اختيارنا لهذه الدراسة دوافع موضوعية وأخرى ذاتية، فمن الدوافع الموضوعية: قلة الدراسات النقدية في رواية "شعلة المايدة" فيما يخص قضية "التناص" وحتى وإن وجدت كانت في جزئية واحدة، إضافة إلى أن الكتابة الإبداعية عند "محمد مفلاح" قائمة على خرق المعيار السردي نتيجة اشماره لمجموعة من المرجعيات الثقافية والمعرفية في نسج عالمه الروائي، أما الدوافع الذاتية فتمثلت في رغبتنا الشديدة لدراسة ظاهرة "التناص" لما تتيحه للقارئ والناقد من حرية في استنطاق الأبعاد الدلالية والجمالية المخفية وراء توظيف هذه النصوص الغائبة.

هذا وقد سبقت دراستنا لرواية "محمد مفلاح" دراسات أخرى ساعدتنا على التحليل نذكر منها:

- "خصوصية الخطاب التاريخي في روايات محمد مفلاح – شعلة المايدة وعي الماضي أنسنة التاريخ-"، لحورية بن عتو، وهي دراسة نشرت بمجلة تاريخ العلوم، العدد السادس، سنة 2017.

- "التناص التاريخي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح" للباحثة "سهام بولسحار"، وهي مذكرة لنيل درجة الماجستير بجامعة الجزائر 2.

ونطمح من خلال هذه الدراسة إلى البحث بمزيد من التوسع عن شبكة التعالقات القائمة بين النصوص السابقة والنص الروائي، من أجل الكشف عن درجة الإبداع لدى الروائي، وعن المعاني والدلالات الخفية والعميقة وراء توظيف هذه النصوص في الرواية، رغم أنها تحتفي أيما احتفاء بالتاريخ، ومع هذا لم يكتف الروائي بالتفاعلات بين النص الروائي والتاريخي، وإنما تجاوز ذلك إلى توظيف مجموعة من المرجعيات والخلفيات المعرفية في نصه الروائي بصورة جمالية فنية، وهو ما سنكشفه من خلال هذه الدراسة.

وللخوض في كل هذا سنحاول الإجابة على الإشكالية التالية:

طرق اشتغال النصوص الغائبة داخل الرواية من حيث تبيان هل قللت من قيمة الإبداع الروائي أم زادته ؟، وعن هذه الإشكالية تتفرع مجموعة من الإشكاليات الجزئية نذكر منها:

ما مفهوم التناص؟ وما هي نظرة النقاد الغرب والعرب لهذا المصطلح؟ ما هي أنواع النصوص المستحضرة في رواية شعلة المايدة؟ .

و للإجابة عن هذه الإشكاليات ارتأينا تقسيم هذه الدراسة إلى: مدخل، وفصلين وخاتمة.

في **المدخل** المعنون بـ: "**تداخل الأنواع الأدبية**" تحدثنا عن طبيعة الأنواع الأدبية التي شهدت تداخلا وتمازجا في فترة الحداثة وما بعد الحداثة، هذا التداخل الذي احتضته الرواية لتميزها بمجموعة من السمات.

أما **الفصل الأول** فجاء بعنوان: "**مفاهيم أولية حول التناص**"، وهو فصل نظري قسمناه إلى أربعة عناصر، العنصر الأول تطرقنا فيه إلى مفهوم التناص من الناحية اللغوية والاصطلاحية، والعنصر الثاني عالجنا من خلاله نظرة النقاد الغرب والعرب إلى التناص، فتتبعنا المصطلح منذ إرهاصاته الأولى مع "ميخائيل باختين" وتبلوره مع "جوليا كريستيفا" وصولا إلى ازدهاره وتطوره على يد كل من "رولان بارت" و"جيرار جينيت"، أما عند النقاد العرب فقد عالجناه من وِجهتين: من وِجهة النقاد العرب القدامى الذين تطرقوا إلى هذا المصطلح، وذلك تحت باب السرقات الأدبية، ومن وِجهة نظر النقاد العرب المحدثين فقد تطرقنا إلى جهود كل من "محمد مفتاح"، "محمد

بنيس"، "سعيد يقطين"، و"عبد المالك مرتاض"، وفي العنصر الثالث تناولنا أنواع التناص وآلياته، أما العنصر الرابع والأخير فخصص للحديث عن مظاهر التناص ووظائفه.

أما **الفصل الثاني** الذي جاء تحت عنوان: "**تجليات التناص في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، وهو فصل تطبيقي، فعالجنا فيه أنواع النصوص الغائبة وطرق اشتغالها داخل الرواية، والتي وجدناها تشمل كل من: النص التاريخي، الديني، التراثي، الأدبي، هذه التناصات التي ساهمت في إغناء وإثراء الرواية.

لننهي دراستنا بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

هذا وقد اعتمدنا في دراستنا على الإجراء الوصفي التحليلي من أجل فك شفرة النصوص الغائبة الموظفة، والبحث عن دلالاتها العميقة داخل المتن الروائي.

ولإنجاز هذه الدراسة اعتمدنا على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة النور الذي أضاء لنا الطريق، والتي تنوعت بين الكتب باللغة العربية ك:

- تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص– لمحمد مفتاح.
- التناص نظريا وتطبيقيا لأحمد الزعبي.
- التناص في شعر الرواد لأحمد ناهم.

والكتب المترجمة ك:

- علم النص لجوليا كريستيفا.
- مدخل إلى جامع النص لجيرار جينيت.
- درس السيميولوجيا لرولان بارت.

إضافة إلى مجموعة من المجلات والرسائل الجامعية والمواقع الالكترونية التي تناولت موضوع التناص، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية.

وكما هو معروف فإن أي بحث مهما كان لا يخلو من العقبات والصعوبات التي تحيل بين الباحث ومساعيه في إنجاز بحثه، والتي تزيده رغم ذلك إصرارا على مواصلة التنقيب والبحث، وهذه الصعوبات يمكن إجمالها فيما يلي:

- صعوبة الحصول على النسخة الأصلية للرواية، الأمر الذي اضطرنا إلى الاشتغال على نسخة أخرى.
- تعدد طرق استنطاق النصوص الغائبة في الدراسات التطبيقية المعاصرة، مما صعب علينا مهمة الدراسة.
- شساعة مجال التناص الذي صعب علينا الإمساك بمفهوم واحد وثابت له.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بأخلص عبارات الشكر والإمتنان إلى أستاذتنا الفاضلة **الدكتورة** "**سعاد طبوش**"، التي كانت بمثابة النور الذي أضاء لنا طريق البحث، وإلى أعضاء لجنة المناقشة التي ستغني هذه الدراسة بآرائها القيمة وتوجيهاتها الصائبة، ولكل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد لإنجاز هذا العمل المتواضع، الذي نرجو أن نكون قد وفقنا في الإحاطة بكل جزئياته ومفاصله.

-والله ولي التوفيق-

مدخـــــــــــــل

تداخـــــــل الأنـــــــــواع الأدبيّـــــــة

تعد قضية تداخل الأنواع الأدبية وامتزاجها، من القضايا التي ألقت بظلالها على النقد الأدبي في العصر الحديث، وهذا نتيجة الكتابة ضد الأجناسية أو رفض تجنيس الأدب، هذه الدعوة الرافضة لتجنيس الأدب جاءت كرد فعل على الدّعوة القائلة **بنقاء النّوع الأدبي**، التي تعود بأصولها وجذورها إلى الحقبة اليونانية مع "**أفلاطون Platon**" و"**أرسطو Aristote**"، خاصة هذا الأخير الذي يعدّ المؤسّس الأوّل لنظريّة الأنواع الخاصة بالشّعر، إذ يميز بين المأساة والملهاة والملحمة، وهو ما أورده في كتابه الشهير "**فن الشعر**"، إضافة إلى هذا التقسيم وضع "**أرسطوAristote**" لكل نوع من أنواع هذا الشعر قواعده وقوانينه الخاصّة به.

إن الأرسطيين ينظرون إلى الأنواع الأدبية على أنها قائمة بذاتها، ومستقلة عن بعضها البعض استقلالا تاما، متميزة بخصائص وسمات خاصة بها تميزها عن غيرها من الأنواع الأدبية، وانطلاقا من هذه الرؤية لا يحق لهذه الأنواع أن تتداخل وتتفاعل مع بعضها البعض، لأن الأرسطيين يؤمنون باستقلالية النوع الأدبي المحتكم إلى جملة من القوانين والقواعد الخاصة به، وعلى هذا الأساس ممنوع أو محرّم عليه « أن يستعير أي مقوم يعتبر من مقومات النوع الآخر»[1]، وبهذا فهم يقولون –الأرسطيين– بفرادة وتميز النوع الأدبي كعنصر قائم بذاته، دون أن يلجأ إلى الأخذ أو الاستعارة من عناصر الأنواع الأخرى.

لقد تحوّل الفصل بين الأنواع الأدبية إلى مبدأ أساسي في النقد الكلاسيكي، لأن « النظرية الكلاسيكية مبنية على أن الجنس الأدبي لا يختلف في الطبيعة والقيمة عن جنس آخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس»[2].

هذا المبدأ واجه موجة عنيفة ومضادة قادتها الحركة الرومانسية، التي كانت بمثابة ثورة شاملة ضد الأرستقراطية ومعاييرها الأخلاقية والجمالية والفنية، ثورة عنوانها التحرّر من معايير الكلاسيكية وقوانينها وعلى رأسها **مبدأ نقاء النوع**، فقد هاجم « الرومانسيون هذا المبدأ منطلقين في ذلك من الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو لكافة الفنون، وهو محاكاة الطبيعة والحياة، فقالوا إنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعاً محدّدا من الحياة (...) يجب على المسرح ألا يكون أمينا في محاكاته ومتماشيا مع واقع الحياة (...) التي كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد بين المضحك والمبكي، وكم من مرة يتجاوز مثلا فرحا أو مأتما (...)، كما لاحظوا أنّ وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضروري أن يضعف من قوة الشعور

([1]) مصطفى العراقي، **مسألة النوع الأدبي –دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته عند الغرب والعرب–**، يوم 04-02-2018، الساعة 10:40، www.Alhiwartoday.net

([2]) رينيه ويلك وأوستن وارن، **نظرية الأدب**، تر، عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1992، ص324.

بالمأساة والتأثر بها بل قد يقوّيها ويزيدها عمقا»[1]، فهم بهذا ينكرون فكرة الأجناس الأدبية ويدعون إلى ضرورة إلغاء الحدود بينها، والاعتراف بالأغراض الفنية الجديدة كالرواية التاريخية والمسرحية التاريخية، لأنه إذا كانت الكلاسيكية تؤمن باستقلالية الأنواع والأجناس، فإن الرومانسية آمنت بتداخل الأجناس.

وفي مطلع القرن العشرين يطالعنا عالم آخر من أعلام الفكر الأوروبي، إنه عالم الجمال الإيطالي "**بنديتوكروتشه Benditto Croche**"، الذي دعا إلى ضرورة إلغاء الأنواع الأدبية، ونقطة الانطلاق في دعوة "**كروتشه Croche**" إلى إلغاء النوع هو إيمانه **بمبدأ الحدس** واستقلالية الأثر الأدبي، لأن الأدب عنده أدبٌ عفويٌ يصدر عن المبدع أو الأديب بطريقة تلقائية، إنّه يعطي السلطة للذات المبدعة لكي تعبّر بحريّة مطلقة عمّا يختلج في صدرها من مشاعر وأحاسيس دون مراعاة القواعد والمعايير التي كانت سائدة من قبل، وهو ما يترتّب عنه استقلالية الأثر وتحرّره من كل قانون أو قاعدة، يقول: « إنّ الفن حدس يستبعد أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس»[2]، فالمبدع يعبّر عن كلّ الحالات والنفحات التي تعتريه قلبا وعقلا غير مراعٍ للشروط النقدية، لا من حيث الموضوع، ولا من حيث القوالب، إن "**كروتشه Croche**" يعطي اهتماما كبيرا للأحاسيس الفردية باعتبارها محور الفن، هذه الأحاسيس هي التي تجعل منا شعراء وفنانين، وهي التي تعطي للفرد تميّزه وكينونته ووجوده، وفي هذا الشأن يقول: « ليس بالفنان الذي يبدع الفن ولا بالمتأمل الذي يتذوق الفن من حاجة إلى شيء آخر غير الكلّي والفردي، أو قل بعبارة أصح الكلي المتفرّد»[3].

إنّ فلسفة الجمال لدى "**كروتشه Croche**" قائمة على فرادة العمل الإبداعي، هذه الفرادة تجعله يبتدع جنسه الخاص به، وبذلك تكون الأجناس الأدبية متعددة بتعدّد النصوص، وإذاكان"**كروتشه Croche**" يرفض فكرة التقسيم الأجناسي، إلا أنه لا ينكر فائدة تقسيم الأدب إلى أجناس، خاصة في مجال الدراسة الأدبية يقول: « مما لا شك فيه أننا ننسخ شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني، فالإنتاج عفوي وتلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم حكم فلسفي، وإنما من قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تُحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه والذاكرة (...)، وأن هذه الأنواع والأصناف لتسهّل معرفة الفن وتيسّر التربية الفنية»[4]، وبهذا "**فكروتشه Croche**" يرفض رفضا قاطعا التقسيم الأجناسي الذي سطّرته المدرسة

([1]) نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، المجلد 2، ط1، 2009، ص730.

([2]) بن ديتو كروتشه، **المجمل في فلسفة الفن**، تر، سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، صص 38-39.

([3]) المرجع نفسه، ص72.

([4]) بن ديتو كروتشه، **المجمل في فلسفة الفن**، ص73.

الكلاسيكية، وذلك بسبب فرضها القيود على الإبداع معتبرا أن الأمر لا يستقيم إلا افتراضا أو من أجل الدراسة فقط، لأنّه عندما أكتب القصيدة فأنا خلالها أكتب الرواية والقصة، أي تحمل في ثناياها كل فنيّات الأجناس الأخرى.

إنّ "**كروتشه Croche**" ليس الوحيد الذي ثار على نظرية الأنواع الأدبية، بل نجد أيضا "**موريس بلانشو Maurice Blanchot**" الذي يعتبر من أبرز الرافضين لفكرة النوع الأدبي، ودعوته قائمة على التخلّص من مفهوم النوع ونفيه، يقول: « لم يعد هناك كتاب ينتمي إلى جنس، كلّ كتاب يرجع إلى الأدب الواحد (...)، ومن ثمة فهو بعيد عن الأجناس وخارج النثر والشعر والرواية والشهادة (...) يأبى أن ينتظم تحت كل هذا أو يثبت له مكانه ويحدّد شكله... »[1]، "**فبلانشو Blanchot**" بهذا يدعو إلى التحرر من قيود وإكراهات النّوع، وأيّ خضوع لهذه القوانين يعدّ تخريبا ودماراً لهذا الأدب، يقول: « حالما ندرك أن الكتابة الأدبية، الأنواع والعلامات، استعمال الماضي، الضمير الغائب، ليس فقط شكلا شفافا، ولكن عالماً مستقبلا تسود فيه المعبودات، وتهجع الأحكام المسبقة وتعيش غير مرئية القوى التي تحرق كل شيء يكون من الضروري على كل منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه»[2]، أي أنه يدعو إلى ضرورة ووجوب الانفلات وعدم الخضوع للقوانين والقواعد والمعايير التي تحكم النوع الأدبي.

لقد أثّر تفكير "**بلانشو Blanchot**" في الكثير ممّن جاؤوا بعده، وأبرز من ظهر عليه هذا التأثير الناقد الفرنسي "**رولان بارث Roland Barthes** " صاحب نظرية موت المؤلف، فمثلما قتل "**رولان بارث Roland Barthes**" المؤلف قام كذلك بقتل الأجناس الأدبية، وفي معالجته لهذه القضية يستعمل "**رولان بارث Roland Barthes**" مصطلحي "**النص Texte**" و"**الكتابة Ecriture**"، فالنص الحقيقي عنده هو الذي يكسر إطار التجنيس لتعدّد فيه الأجناس، إنّه نص متحرّر من جميع القيود والقواعد التي تكبّله، يقول: « لا يمكن أن يكون متضمنا في تسلسلية ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إنّ قوته على العكس من ذلك تماما تكمن في تهديم التصنيفات القديمة»[3]، فقوة النص عند "**رولان بارث Roland Barthes**" ليست في انتمائه ولا تصنيفه، وأن قيمته ليست فيما يحمله، وإنّما فيما يثيره، وغير بعيد عن هذا يقول: « إن النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأيّ لغة

([1]) جميل حمداوي، **إشكالية الجنس الأدبي**، يوم 04-02-2018، الساعة 11:50، www.alwarsha.com.

([2]) موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، تر نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص41.

([3]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص و التناصية**، تر، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص13.

ليست كذلك) سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة»[1]، فالنص وفق هذا التصور ما هو إلا مجموعة من النصوص والاقتباسات، يضم بعضها إلى بعض لكي يشكل نصّا جديداً.

وإذا كان "**رولان بارث Roland Barthes**" قد رفض عملية التقسيم الأجناسي مثل سابقيه، فإنه لم يستطع الانفلات من هذا التقسيم، ويدل على ذلك ما أتى به في دراسته عن تعريف النص، « فقد تكلم عن التراجيديا وتحدث عن الرواية، ومفاهيمها الأنواعية من سرد وشخصيات»[2].

إنه لا يمكن إنكار وجود الأنواع والأجناس الأدبية، وإنما بوجود التداخل الأنواعي والأجناسي الذي طغى إلى السطح مع طغيان الفكر الرومانسي على الأدب، هذا الفكر الذي حطّم الحواجز والحدود، وفتح الباب على مصرعيه في وجه الإبداع والمبدعين غير مبالٍ بالقوانين والقواعد الكلاسيكية، ولكنه في الوقت الذي فتح فيه آفاقا للإبداع حافظ على الحدود الفاصلة بين الأجناس[3].

إن النص عند كتابته يُنسب إلى جنس أدبي، ولا وجود لنص أدبي مجهول الهوية والنسب، إنما هناك نصوص تتبادل العناصر والمقوّمات المكونة للأنواع والأجناس فيما بينها، حيث يتم حضور جنس آخر دون أن يفقد خصوصيته، وهذا ما نلاحظه على الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر الذي طبع بسمة التداخل، سواءً في جانبه النظري أو التطبيقي، فبالرغم من وجود الفروق بين الأنواع والأجناس الأدبية، فإن التداخل حاضر على الدوام ولا وجود لجنس أدبي نقي.

لقد انهارت الحدود الفاصلة بين الأنواع والأجناس الأدبية، لأننا أصبحنا نتعامل مع نص أدبي جديد، هذا النص الذي « يغرف وينهل ويتغذى من مختلف النصوص الأخرى من أنواع وأجناس أدبية، فقلما نعثر في الوقت على قصيدة خالصة أو رواية خالصة بالمفهوم التقليدي لهذه الأنواع والأجناس»[4]، إننا بهذا أمام نص أدبي عموده الامتزاج وتفاعل الأنواع والأجناس مع بعضها البعض، وكأننا أمام نوع وجنس لم يعد بمقدوره إثبات وجوده وحضوره بالاعتماد على خصائصه الفنية فقط، وإنما حتى يثبت النص تميزه وفرادته عليه أن يأخذ من جملة من

([1]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص و التناصية**، ص16.

([2]) فتيحة عبد الله، "**إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي**"، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، ع55، مارس 2005، ص373.

([3]) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية –مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة–**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص147.

([4]) نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، ص171.

الأنواع، لأنّ «النص المتعدد والمتداخل الأنواع والأجناس أصبح في عرف الكثيرين هو النص الأكثر جمالاً وفنية»[1].

إن التداخل بين الأنواع والأجناس الأدبية راجع بالأساس إلى « طبيعة المبدع الذي تعددت قراءاته وتنوعت مرجعياته وكذا المتلقي الذي توسّع أفق تلقيه»[2]، فالمبدع لم يعد مبدعاً بسيطا، بل أصبح مثقفا يمتلك مخزونا من المعلومات والمعارف خارج مجال اشتغاله، سواء كانت معارف أدبية أو غير أدبية، شأنه في ذلك شأن المتلقي.

إن هذه المعلومات والمرجعيات المعرفية والثقافية وجدت من يحتويها ويتبناها، إنها **الرواية** هذا الوعاء الحاضن الجامع المانع لكلّ هذه المرجعيات، ونحن بحديثنا عن الرواية فإننا سنتحدث دون شك عن التداخل الأنواعي والأجناسي، باعتبارها النوع الأدبي المستوعب لمختلف الأنواع والأجناس الأدبية من شعر ومسرح وموسيقى وتاريخ، إنها نوع سردي حديث قادر على استيعاب كلّ الأنواع والأجناس الأدبية.

ومن ثَم فالرواية نص يحاور كل النصوص، وبنية تنصهر فيها كل الأنواع والأجناس الأدبية، وذلك ما يؤكد عليه "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" بقوله: « إن الرواية تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواءً كانت أدبية أو خارج أدبية، نظريا فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية»[3].

لقد أصبحت الرواية نموذجا للتداخل الأنواعي والأجناسي، فمعها امحت واندثرت وتلاشت واختفت الحدود والفروق بين الأنواع والأجناس الأدبية، فانفتاح الرواية على الأنواع والأجناس الأخرى، جعلها تكتسب الكثير من الخصائص، يقول "**بوشوشة بن جمعة**" في حوار أجراه مع "**كمال رياحي**" نشر في كتاب عمان: « الرواية نوع أدبي منفتح بامتياز على مختلف تشكلات الفعل الإبداعي، مما يشكل عنصر إثراء للرواية وتنوع آليات إنجازها في زمن تداعت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية، ومن ثَم أصبح يتعذّر الحديث عن صفاء هذا الجنس الأدبي أو ذاك، فكل الأنواع الأدبية تتجاوز لتتحاور قبل أن تنتهي إلى التلاقح مع بعضها البعض، وهو ما

---

(1) إبراهيم عبد الفتاح رمضان، "**التناص في الثقافة العربية المعاصرة –دراسة تأصيلية في بيلوغرافيا المصطلح–**"، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، (دب)، ع5، 2013، ص 199.

(2) نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، ص172.

(3) ليندة خراب، **تناص التراث الشعبي في الرواية**، ماجستير مخطوط، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1998-1999، ص98.

يسمح لها بإغناء مكوناتها وتجديد طرائق تعبيرها وتشكيل رؤاها ومواقفها، وتتبادل التأثير والتأثر مع الأجناس الأخرى»[1].

إن ظاهرة التداخل جعلتنا أمام نص أدبي تشكيلي، أو لوحة فنية تشكيلية، حيث أصبحت الرواية « تطعم عوالمها بعوالم الأجناس الأخرى وتتبّل لغتها وأدواتها بلغات وأدوات تعبيرية جديدة»[2]، فاللغة الروائية لغة متلوّنة بألوان شتى أخذتها واقتبستها من مختلف الأنواع والأجناس الأدبية التي دخلت معها في علاقة تفاعل وتداخل، فالرواية بهذا هي الوعاء أو القالب الذي تتداخل فيه الأنواع الأدبية، لهذا عمد الروائيون إلى استثمار العديد من الأنواع والأجناس داخل المتن الروائي للإفادة من الإمكانات التعبيرية التي تنتجها هذه الأجناس، فمزجوا في نصوصهم بين الرواية والتاريخ، الرواية والشعر، الرواية والأسطورة، الرواية والقصة، وهذا ليثبتوا مرونة الرواية من جهة، وقدرتها على احتواء الأنواع والأجناس كلها والانفتاح عليها من جهة أخرى.

إن القول بأن الرواية هي النوع الأدبي القادر على استيعاب كل الأنواع والأجناس الأدبية، مرده إلى جملة من الأمور:

1- « أن السّرد -كما قال **رولان بارث**- يشمل مختلف الخطابات سواءً أكانت أدبية أو غير أدبية»[3]، فالرواية باعتبارها نوعا سرديا قادرة على استيعاب كل الأنواع والأجناس الأدبية، الأمر الذي يجعل قضية التداخل فيها أكبر.

2- حجم الرواية الذي يسمح بتداخلات مختلفة وكثيرة، وهو ما يتيح للروائي أن يقول من خلالها «كل ما يريد التعبير عنه دون أن يكلّ أو يملّ أو يحدث في ثناياه التصدّع»[4] الذي يخل ببناء الرواية.

3- الشخصيات، إنها داخل الفضاء الروائي « ليست دُمى متحركة، وإنما هي كتل من الأفكار والمشاعر والعقائد والإيديولوجيات (...)، ففي الظاهر يتعلق الأمر بمجموعة من الشخوص تتحرك وتعرب عمّا في روعها (...)، لكن ذلك كلّه يتكشف في الواقع عن جملة من النصوص والأنساق والإيديولوجيات التي تتواجد وتتصادم داخل نسيج الرواية»[5]، فالشخصيات إذن تحمل في طياتها العديد من الأفكار والآراء ذات البعد الإيديولوجي.

([1]) نجاة سويسي، **رواية السيرة الذاتية في مزاج مراهقة لفضيلة مرزوق**، ماستر مخطوط، قسنطينة، الجزائر، ماي 2011، ص18.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) ابراهيم عبد الفتاح رمضان، "**التناص في الثقافة العربية المعاصرة**"، ص200.

([4]) نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبية**، ص173.

([5]) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، ص82.

لقد شكلت الرواية الأساس الذي انبثق منه مبدأ تداخل الأنواع والأجناس الأدبية، « فالرواية لا يمكن أن تستحق هذا الاسم إذا لم تكن خليطا من المحكي والنشيد ومن أشكال أخرى»[1].

إنها فن زئبقي يصعب ضبطه أو تصنيفه، وذلك لتعدد أشكاله وتنوع أساليبه، فهي « فن يرفض التجنيس ويستفيد من الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى»[2]، ليُصبح التداخل من الأمور البديهية ومن المسلمات، والذي استدعاه الإنتاج الكلامي المحكوم بالتطور وتعقد الحياة وأشكالها.

وهكذا نجد أن النوع الأدبي انتقل من مرحلة الصفاء والنقاء مع الشعرية اليونانية إلى مرحلة وحدة الأنواع والأجناس الأدبية مع الرومانسية، إلى مرحلة الاختلاط والتهجين، أو بعبارة أخرى من مرحلة الثبات والانغلاق إلى مرحلة التغيير والانفتاح.

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر، محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص8.

(2) سامر صدقي محمد موسى، **رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم**، ماجستير مخطوط، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2010، ص12.

الفصـــــــل الأول

مفاهيـــم أوليـــــة حـــول التنـــــاص

أولا: مفهـــــوم التنـــــاص

1- لغـــــة

2- اصطلاحـــــا

ثانيـــــا: التنـــاص عنـــد النقادالغـــرب والعـــــرب

1- عنـــــد النقـــــاد الغـــــرب

2- عنـــــد النقـــــاد العـــــرب

ثالثـــــا: أنـــــــواع التنـــــاص وآليـــاتـــــه

1- أنـــواعـــــــــه

2- آليـــاتـــــــــه

رابعـــــا: وظـــــائـــف التنـــــاص ومظاهـــره

1- وظـــائفـــــه

2- مظـــاهـــــره

حظي مصطلح التناص باهتمام الدارسين والنقاد سواءً النقاد الغرب أو العرب، وذلك لما يضفيه من صبغة جمالية على الأعمال الإبداعية، الأمر الذي جعل منه مصطلحا جديرا بالبحث و التطبيق، وهذا الحضور جعلنا نبحث عن الدلالة المفهومية للتناص، وهو جوهر الدراسة في هذا الفصل، حيث سيتم التطرق له من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم الولوج بعدها إلى النظرة الغربية والعربية لهذا المصطلح مع تحديدٍ لأنواعه ووظائفه.

أولا: مفـهوم التنـاص

1- لغة:

يرتبط مفهوم التناص ارتباطا وثيقا بالنص وذلك من حيث الاشتقاق، لذلك قبل تعريف التناص لابد أن نعرج على تعريف النص.

ورد مصطلح النص "**Texte**" في المعاجم العربية بمعان متعددة ومختلفة منها:

أ- الرفع: « النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر فقد نُصّ (...) ونصت الظبية جيدها: رفعته»[1].

ب-الظهور والبروز: « والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى»[2].

ج- الترتيب والتنظيم: « ونص المتاع: جعل بعضه فوق بعض»[3].

د- الازدحام: « تناص القوم: ازدحموا»[4].

هـ- الكلام الذي ورد عن المؤلف: « النص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف»[5].

من خلال هذه الدلالات اللغوية يمكن أن نُعطي تعريفا للنص على أنه: الكلام الذي يرد عن المؤلف منظما ومرتبا ترتيبا منطقيا، أو بطريقة متسقة ومنسجمة يسعى من خلاله المؤلف إلى البوح والتصريح عن آراءه وأفكاره، فيخرج بذلك النص من حالة الكتمان إلى حالة الإعلان، ومن ثَم الظهور والبروز متخذا له موقعا ما بين النصوص الأخرى التي تنتمي إلى جنسه.

([1]) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، (دت)، (دس)، ص97.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص632.

([4]) محمد مرتضى بن محمد الحسني الزبيدي، **تاج العروس**، تح، عبد المنعم خليل ابراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، ط2، 2012، ص94.

([5]) معجم اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص926.

أما في اللغة الأجنبية « فالنص **Texte** مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية **Texture** التي تعني: يحوك أو ينسج، وفي قاموس "**Robert**" الفرنسي: النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا».[1]

أما من الناحية الاصطلاحية فإنه لا يوجد تعريف جامع مانع للنص، فكل ناقد يعرفه انطلاقا من توجهاته الفكرية وانتماءاته المذهبية، « فهناك تعريفات للنص الأدبي بقدر ما هناك من الأدباء، ذلك أن لكل أديب، حتى ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه الخاص للنص الأدبي»[2]، وهذا ما يجعل النص يتسم بالشساعة والاتساع والزيادة والنقصان في الضبط المفهومي حسب كل ناقد.

من هنا ارتأينا أن نستعرض مجموعة من التعريفات والمفاهيم الخاصة بالنص الأدبي في البيئتين العربية والغربية، ولتكن البداية مع "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" التي عرفت النص بقولها: « إن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع من مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية»[3]، فالنص عند (**جولياكرستيفاJ.Kristeva**) مرتبط بالقارئ الذي يعمل على الكشف عن دلالاته بالاعتماد على قراءاته السابقة الراسخة في ذهنه، والتي يستحضرها أثناء عملية القراءة.

أما "**تزيفطان تودوروف T.Todorov**" فيعرف النص بقوله: «النص إنتاج لغوي منغلق على ذاته ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة أو كتابا بأكمله»[4]، فالنص عند "**تزيفطان تودوروف T.Todorov**" لا يخرج عن الدائرة البنيوية التي ترى النص بنية مغلقة له دلالته الخاصة به والمستقلة عن كل السياقات الخارجية، هذا النص الذي يمكن أن يكون جملة أو كتابا.

ويعرف "**رولان بارت R. Barthes**" النص بقوله: « إن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدل على النسيج، ومن هنا يمكن أن نقول إن نسيج الكلمات يعني تركيب نص (...) إنه نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي»[5]، فالنص هو نسيج من الكلمات المتسقة والمنسجمة مع بعضها البعض، إنه

([1]) محمد عزام، **النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي– دراسة–**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (دت)، 2001، ص13.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر،فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997، ص14.

([4]) محمد عزام، **النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي– دراسة–**، ص13.

([5]) حسين خمري، **نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال–**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص44.

يشبه الجسم الإنساني الذي يتكون من أعضاء كل واحدة تكمل الأخرى وتعمل معها، وهذه الأعضاء الموجودة في النص ماهي إلا الكلمات المتلاحمة والمترابطة مع بعضها البعض.

أما السيميولوجي الروسي "**يوري لوثمان Y.Lotman**" فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

1- التعبير: « إن التعبير يجبرنا أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجسيدا ماديا له (...) أن النص ينتمي إلى مجال الكلام التنفيذي»[1]، فالنص من خلال هذا التعريف تجسيد مادي لنظام اللغة هذا التجسيد الذي يتم عن طريق الكتابة المحققة لفعل الكينونة.

2- التحديد: «كأن يكون قصة، أو أن يكون وثيقة، أو أن يكون قصيدة، مما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية،و ينقل دلالتها الكاملة»[2]، إن النص يحمل وظيفة ثقافية يبعث لنا دلالتها من خلال تلك الهوية الأجناسية التي ينطوي تحتها سواء كانت قصة، قصيدة، رواية وغيرها من الأجناس الأدبية.

3- الخاصية البنيوية: « فالبنية شرط أساسي لتكوين النص»[3]، ويقصد بها البناء الداخلي للكلمات والجمل التي تكون لنا في النهاية نصا، هذا البناء الذي يستند إلى خاصية التحديد، فالقصة مثلا لها بناؤها الداخلي الخاص بها، والرواية أيضا تعتمد على مجموعة من العناصر في بناء نسيجها الداخلي.

ويعرف "**هاليداي ورقية حسن Haliday/R.Hassan**" النص بقولهما: « أي مقطع Passage منطوق أو مكتوب يشكل كلا موحدا United whole»[4]، إنه مجموعة من المقاطع المتحدة المشكلة كلا واحدا، سواء كانت هذه المقاطع منطوقة أو مكتوبة.

وينظر "**هارتمان P.Hartmann**" إلى النص على أنه « قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام»[5]، فهو التجسيد الفعلي للكلام هذا الأخير الذي يحمل دلالة معينة ويؤدي وظيفة ما.

([1]) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص300.

([2]) المرجع نفسه، ص301.

([3]) المرجع نفسه، ص302.

([4]) عمر عبد الواحد، **التعلق النصي – مقامات الحريري نموذجا–**، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط3، 2003، ص10.

([5]) المرجع نفسه، ص10.

أما "**بول ريكور P.Ricour**" فيعرف النص بقوله: «كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة»[1]، "**فبول ريكورP.Ricour**" يربط النص بفعل الكتابة أي نص مكتوب نافيا بذلك عنه صفة الشفوية.

ويقول "**جاك دريدا J.Derrida** " النص هو « نسيج لقيمات، أي تداخلات، لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد»[2]، فالنص لديه يستند إلى تصورين هما: أن النص ثابت لا يعرف التغيير، ومن جهة أخرى هو متحرك متفتح على النصوص الأخرى، وهو «الذي يركز عليه مفهوم التناص»[3]، وبهذا فالنص عنده يركز على عنصرين هما الثبات والتغير، أو الانغلاق والانفتاح.

أما "**عبد الفتاح كيليطو**" فيعرف النص بقوله: « هو الذي يتميز بالنظام والانفتاح، ويحمل مدلولا ثقافيا، ويكون قابلا للتدوين والتعليم والتفسير والتأويل، وقابلا للاستشهاد به حينما ينسب إلى مؤلف حجة، معترف بقيمته الأدبية والفكرية ومكانته العلمية والثقافية»[4]، فالنص عنده عبارة عن نظام لغوي منفتح على السياقات الخارجية ويحمل بعدا ثقافيا، كما يتسم بالكتابة ويخضع أثناء عملية دراسته للتفسير والتأويل من طرف القارئ، الذي يعمل على إكتشاف الدلالات المخفية والمضمرة تحت هذا النسيج من الكلمات التي تسمح له بأن يعترف به، وبقيمته ومكانته في الوسط العلمي والثقافي.

أما النص عند "**محمد مفتاح**" فعبارة عن « متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقات لا يبقى هناك نص»[5]، وتتمثل العلاقات التي يتحدث عنها "**محمد مفتاح**"في العلاقات التركيبية بين الكلمات التي تتم على مستوى الشكل ، والعلاقات المعنوية (الاتساق) التي تربط بين الكلمات على مستوى الدلالة.

نخلص من كل هذه التعريفات إلى أن « النص وحدة كبرى شاملة (...) تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي، ويتكون المستوى الأول من

([1]) صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ص304.

([2]) المرجع نفسه، ص307.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) جميل حمداوي، **الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو**، يوم 26-02-2018، الساعة 15:10، www.diwanalarab.com .

([5]) حسين خمري، **نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيمائية الدال–**، ص48.

وحدات نصية صغرى تربط بينها علاقات نحوية، ويتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية»[1]، فالنص إذن يتم بناؤه على مستويين : المستوى النحوي و المستوى الدلالي.

ومن الأمور التي تجعل النص مفهوما يتسم بالإشكالية تداخله مع مجموعة من المصطلحات والمفاهيم من أبرزها مفهوم الخطاب، فيا ترى ما هو الخطاب؟ وماهي نقاط التداخل والتباعد بين المفهومين؟.

الخطاب لغة: هو المواجهة بالكلام أو مراجعة الكلام، أو هو مقطع كلامي يوجهه المتكلم إلى السامع في شكل رسالة، حيث يقول "**الزمخشري**" في كتابه "**أساس البلاغة**": « خطب خاطبه، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام»[2]، التي تكون بين طرفين هما المتكلم والمستمع.

وورد في "**المعجم الوسيط**": «الخطاب الكلام، والخطاب الرسالة، والخطاب لا يكون في اختصار مخل، ولا إسهاب ممل»[3]، فالخطاب إذن قد يكون عبارة عن كلام متبادل بين المتكلم والمستمع أو رسالة، ويخضع لشروط هي أن يكون ما بين الاختصار والإسهاب.

ومما سبق ذكره، فإن عملية التخاطب تقوم على مجموعة من المرتكزات هي: **المخاطِب (المرسل)، المخاطَب (المرسل إليه)، الرسالة.**

أما من الناحية الاصطلاحية فإن مصطلح الخطاب قد ورد للمرة الأولى مع "**زيلغ هاريس Z.Haris**" في بحثه المعنون "**بتحليل الخطاب**" الذي نشره سنة (1952) ، وقد عرّف فيه الخطاب بقوله: « ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[4]، "**فزيلغ هاريس Z.Haris**" يعرف بطبيعة الخطاب ملفوظ لغوي، ويعرفه من حيث حجمه طويل، ويتسم بالانغلاق التي تحمل دلالتين: أنه ملفوظ مكتمل منته منه، ومستقل عن الذات التي أنتجته، معتمدا في دراسته على المنهج الوصفي الذي يقوم بوصف الملفوظ وتحليله وتحديده في مجموعات، بعدها وبالاعتماد على المنهج التوزيعي يقوم بربط هذه العناصر ويدرس العلاقات المتبادلة بينها، وهنا لا يخرج عن المجال اللساني المحض.

([1]) سعيد حسين بحيري، **علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات–**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية لونجمان، مصر، ط1، 1997، ص119.

([2]) أبو القاسم بن عمر بن أحمد الزمخشري، **أساس البلاغة**، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 255.

([3]) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ص243.

([4]) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي –الزمن –السرد–التبئير–**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص17.

ويعرف "**ايميل بنفينست E.Benveniste**" الخطاب بقوله: « الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل» ثم يضيف في نفس السياق «كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا و عند أول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما»[1]، وبهذا يكون إنتاج الخطاب عنده آني وبحضور الذات (السياق)، ومن ثَم فالخطاب عنده هو تلفظ أي الملفوظ زائد السياق، لأن "**ايميل بنفينست E.Benveniste**" أضاف الجانب الاجتماعي (الوظيفة التواصلية).

ويعرفه "**تزيفطان تودوروف T.Todorov**" بقوله: « مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي»[2]، فالخطاب عنده عبارة عن مجموعة من التراكيب اللفظية المكونة للعمل الأدبي والعاملة بداخله.

وبعد استعراض المفاهيم الخاصة "**بالنص Texte**" و"**الخطاب Discours**"، نقف الآن أمام حدود الاتفاق والاختلاف بين المصطلحين، وفي هذه المسألة نجد فريقين، فريق يعتبر النص هو الخطاب، وفريق آخر يميز بينهما.

من الذين يعتبرون أن النص مختلف عن الخطاب نجد كل من "**جوليان غريماس J.Greimas**" و"**كورتاس J.Courtés**"، حيث يعتبران أن النص يرتبط بالكتابي والخطاب بالشفوي يقولان: «بوصفه ملفوظا فإن النص يتعارض مع الخطاب وذلك تبعا لمضمون التعبير تشكيلي أو صوتي».[3].

أما "**فان دايك Van.Dijk**" فيميز تمييزا دقيقا بين النص والخطاب «إذ أن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أما النص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، وبتعبير آخر فإن الخطاب ملفوظ أو (تلفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية، بينما النص هو الشيء المجرد الافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية»[4]، فالخطاب عنده يرتبط بالناحية الشفوية، أما النص فهو التجسيد الفعلي لهذا الخطاب الذي تتحكم فيه مجموعة من البنيات اللفظية التي تعطي لنا في النهاية نصا.

إضافة إلى هذا نجد تمييز (**جون ميشال آدم J.M.Adam**)، الذي يربط الخطاب بالسياق، في حين أن النص منغلق على ذاته ومعزولا عن السياق، ويمثل لهذا التمييز بالشكل الرياضي التالي:

«**الخطاب= النص + ظروف الإنتاج**

([1]) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي –الزمن –السرد–التبئير–**، ص 19

([2]) عبد الله ابراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص141.

([3]) حسين خمري، **نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال–**، صص59-60.

([4]) المرجع نفسه، ص 60.

النص= الخطاب – ظروف الإنتاج»[1]

وهذا يعني أن الخطاب أعم من النص، فهو يشمل النص مع السياقات وظروف الإنتاج، في حين أن النص منغلق على ذاته ومعزولا عن الظروف والسياقات التي أنتجته.

أما "**سعيد يقطين**" فيفرق بين النص والخطاب على أساس الكتابة، وفي هذا يقول: « الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموعة البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فالخطاب هو الموضوع الإمبريقي أو الاختياري والمجسد كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض، إنه إنتاج لغتنا»[2]، وبهذا فالخطاب عند "**سعيد يقطين**" مرتبط بالجانب الشفوي (فعل لفظي)، أما النص فهو مرتبط بالجانب الكتابي (إنتاج لغوي) خضع لعملية الكتابة والتدوين مثل قولنا هذه رواية أو قصة.

أما إذا عدنا إلى "**عبد الله ابراهيم**" في كتابه "**الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**"، فإننا نجده يقيم فرقا بين الخطاب والنص، «فالخطاب عنده هو السياق الذي يتشكل فيه النص ولا مرجع للنص سوى الخطاب (...)، فالخطاب يكون موضوعا لبحث القارئ، أما النص فهو موضوعا للقارئ الأنموذجي المثالي الذي يجعل من النص حقلا للتحليل والتأويل»[3]، فالنص عنده هو التجسيد الفعلي للخطاب، هذا الأخير الذي يمثل المرجعية أو الخلفية التي يقوم عليها النص، ليصبح بذلك النص هو الأساس الذي يستند إليه القارئ أثناء عملية التفسير والتأويل.

أما الفريق الثاني الذي يعتبر أن النص هو الخطاب دون التمييز بينهما، فنجد "**رومان جاكبسون R.Jakobson**" الذي يعرف الخطاب بقوله: « هو نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة»[4]، "**فرومان جاكبسون R.Jakobson**" لا يهتم بالتمييز بين مفهوم النص أو الخطاب، كل ما يهمه هو حضور الوظيفة الشعرية داخلها، فمتى حضرت هذه الوظيفة التي يتم التركيز فيها على الرسالة يكون نصا أو خطابا.

وهو الرأي نفسه الذي تذهب إليه "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" التي تعتبر النص خطابا، والخطاب نصا، وذلك في كتابها "**علم النص**"، حيث تقول: « النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم

([1]) جميل حمداوي، **محاضرات في لسانيات النص**، (د دار النشر)، (دب)، ط1، 2015، ص8.

([2]) بن سعدة هشام، **بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**، ماجستير مخطوط، جامعة تلمسان، الجزائر، 2013-2014، ص36.

([3]) عبد الله ابراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ص148.

([4]) بن سعدة هشام، **بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**، ص34.

والايديولوجيا والسياسة (...) ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان ومتعدد الأصوات غالبا، يقوم باستحضار (**présentifie**) كتابة (**Graphique**) ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية»[1]، فالنص عندها أو الخطاب هو الذي تتعدد فيه النصوص والخطابات المستحضرة والمدمجة في البنية النصية.

كما نجد أيضا "**محمد عابد الجابري**" الذي يرى بأن النص هو الخطاب، حيث جعل منهما مدلولا واحد، وذلك في قوله: « النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب...الخطاب باعتباره مقول الكاتب»[2]، فالنص والخطاب كلاهما عبارة عن رسالة وجهها الكاتب إلى القارئ.

وفي الأخير نخلص إلى أن النص إذن: « مظهر دلالي، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ، بفعل انتظام الأدلة واندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها، وبالقارئ وإمكاناته»[3]، فالنص إذن عبارة عن مكون دلالي نتيجة دخول الدوال في علاقات التتالي والتجاور، هذه الدلالة التي تظهر بفعل خضوعها إلى عملية القراءة من قبل القارئ الذي يعمد إلى تأويله واستنطاقه، و من ثَم إعادة إنتاجه من جديد.

أما الخطاب فهو: « مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية، ملفوظة أو مكتوبة، ويخضع لقواعد في تشكله وتكوينه الداخلي قابلة للتنميط والتعيين»[4]، أي أنه عبارة عن نظام نحوي مركب من وحدات لغوية (سلسلة من الجمل) بين المبدع والقارئ، هذه الوحدات إما أن تكون منطوقة أو خطية مكتوبة خاضعة لمجموعة من القواعد التركيبية القابلة للوصف والتحليل، والتي تجعل المتلقي قادرا على تحليله وتأويله.

إذن فالخطاب ينبني على المرسل والمرسل إليه وينزاح إلى المرسل، أما النص فينبني هو الآخر على المرسل والمرسل إليه، ولكنه ينزاح نحو القارئ المؤول.

2- اصطلاحا:

مصطلح "**التناص Intertextualité**" هو: « ترجمة للمصطلح الفرنسي **Intertexte** وبذا تأتي كلمة (**Inter**)في الفرنسية التبادل، بينما تشير كلمة (**Texte**) إلى النص في الثقافة العربية التي من أصل لاتيني **Textus**وتعني النسيج أو الحبك. ليصبح معنى **Intertexte** التبادل النصي الذي ترجمه بعض النقاد

([1]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، صص13-14.

([2]) حسين خمري، **نظرية النص –من بنية المعنى على سيميائية الدال–**، ص60.

([3]) عبد الله ابراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، ص149.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العرب إلى مصطلح (**التناص Intertextualité**)»[1]، والبعض الآخر ترجمه بحسب انشغالاته وانتماءاته الإيديولوجية، ولهذا من الطبيعي أن تتعدد تعاريفه ومفاهيمه، ولمعرفة ذلك سنتطرق إلى مجموعة من التعريفات الخاصة بهذا المصطلح.

يعرف "**فيليب سولرس F.Sollers**" التناص بقوله: « هو كل نص يقع في مفترق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتداء وتكثيفا وتعميقا»[2]، إنه خليط من النصوص السابقة المستحضرة في البناء النصي الجديد، هذا الاستحضار الذي كان نتيجة قراءات المبدع الذي قام بتوظيفها في نصه، الأمر الذي زاده كثافة وعمقا.

ويتحدد التناص عند "**ميشال ريفاتيرMichel Riffaterre**" من خلال إدراك القارئ للعلاقة التي تربط النص بالنصوص الأخرى يقول: « إن التناص هو إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره»[3].

ويعرف "**روبرت دي بوجراند Robert de Beaugrande**" التناص بقوله: « يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت فيه حدود تجربة سابقة، سواء بواسطة أو بغير واسطة»[4]، فالنص عنده عبارة عن وعاء تصب فيه العديد من النصوص المتضمنة لمختلف الرؤى الفكرية والحضارية ، والتي يعمل المبدع على دمجها في النص الجديد بطريقة منسجمة ومتسقة.

أما "**مارك أنجينو Marc Angenot**" فيعرف التناص بأنه «كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذا يصبح نصا في نص تناصا»[5]، فالتناص عنده عملية منفتحة على مختلف النصوص التي تدخل في علاقات تداخل وتحاور داخل النص الجديد.

أما "**ميشال فوكو M.Faucault**" فقد أعطى بعدا آخر للتناص من خلال ربطه لعملية إنتاج النص بالكاتب والقارئ، هذه العملية التي يسميها بلعبة الكتابة والقراءة وفي ذلك يقول: «الخطاب(...)ليس سوى لعبة: لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذا التبادل

([1]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص10.

([2]) حورية كريدات، **مفهوم التناص عند جيرار جينيت**، ماجستير مخطوط، جامعة وهران الجزائر، 2007-2008، ص20.

([3]) عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2007، ص20.

([4]) محمد الأخضر صبحي، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط)، (دت)، ص101.

([5]) أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص13.

وهذه القراءة وهذه الكتابة لا تستعمل أبدا إلا العلامات»[1]، بمعنى أن التناص عنده يحدث في أثناء الكتابة ممن قبل المبدع (الكاتب)، ثم تناص أثناء القراءة من قبل القارئ، ثم تناص آخر أثناء تبادل أو مقارنة هذه النصوص التي أنتجها الكاتب والقارئ أثناء عملية القراءة.

ويعرف "**لوران جيني L.Jenny**" التناص انطلاقا من مفهوم التحويل يقول: « عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[2]، وعملية تحويل النصوص داخل النص المركز يتخذ عدة أشكال، كأن تكون تلميحا أو اقتباسا أو تذكرا.

ومن التعريفات البسيطة لمفهوم التناص نجد تعريف "**دومينيك مانغنو D.Maingueneau**"، الذي حدد مصطلح التناص بقوله: « هو مجموع العلاقات التي تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله» [3] ، فالتناص يتحدد عنده من خلال تداخل مجموعة من النصوص داخل نص ما.

أما "**ابراهيم رماني**" فيستعمل مصطلح "**النص الغائب**" للدلالة على مصطلح التناص الذي يعرفه بقوله: « مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالته»[4]، فتحقق النص يعتمد على مجموعة من النصوص التي تعمل بطريقة مضمرة داخل البنية النصية الشعرية، فهذه النصوص هي التي تحقق وجوده وكيانه.

والتناص عند "**توفيق الزيدي**" هو عبارة عن « تضمين نص في نص آخر وهو في أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالدا لنصوص سبقته»[5]، بمعنى أن النص لم يولد من فراغ، وإنما هو نتيجة تفاعل مجموعة من النصوص المستحضرة في النص اللاحق العاملة على تكون بنائه النصي العام.

ويرى "**عبد المالك مرتاض**" « أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضمينا بغير تنصيص حسب مقولة بارت»[6]، فالنص عنده عبارة عن نصوص سابقة متضمنة بطريقة ما داخل النص اللاحق.

([1]) أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، ص15.

([2]) عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، ص25.

([3]) حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص21.

([4]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد– دراسة–**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص40.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما "**عبد العزيز حمودة**"، فقد استعمل مصطلح "**البينصية**" في كتابه "**المرايا المقعرة**" للدلالة على مصطلح التناص الذي يرى بأنه: « النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة يحمل آثار Traces نصوص سابقة»[1]، فالنص عنده بنية منفتحة على باقي النصوص الأخرى المساهمة في تشكيله، إنه يشبه الوحش الذي ينمو نتيجة التهامه لباقي المخلوقات التي تساعده على النمو والاستمرار في الحياة.

إن الملاحظ على هذه التعريفات رغم اختلاف مرجعيات أصحابها تقاطعها واتفاقها على مفهوم عام للتناص يتمثل في: حضور نص في نص آخر عبر آليات وطرق مختلفة، أو هو دخول النصوص السابقة في علاقة تفاعلية مع النص اللاحق، متخذة بذلك عدة أشكال سواء كانت اقتباسا، تضمينا، تلميحا أو تحويلا.

ثانيا: التناص عند النقاد الغرب والعرب

1- التناص عند النقاد الغرب:

لأن الدارسين الغربيين كانوا السباقين في الإتيان بمصطلح التناص، كان لزاما علينا أن نبدأ بتعقب نظرتهم إلى التناص والتي تختلف من ناقد إلى آخر، وذلك باختلاف توجهاتهم ومناهجهم.

وقبل ذلك يجب التذكير أن البدايات الأولى لفكرة التناص كانت مع الشكلانيين الروس مثل: "**رومان جاكبسون R.Jakobson**"، و"**ايخمباوم Eikhemblaum**" و"**شكلوفسكي Chklovski**"، هذا الأخير الذي يرى بأن إنتاج نص ما يتم من خلال علاقته بنصوص سابقة وذلك في قوله: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها»[2]، إلا أن هذه الفكرة بقيت مكانها ولم تعرف الانتعاش والتطور، لأن الشكلانيين الروس كانوا منشغلين «بتخليص النقد من الإيديولوجيا آنذاك، وتوجيههم الأنظار إلى الناحية الجمالية الشكلية في النص، واعتقادهم العام بتزامنيته وانغلاقه»[3]، إلى أن جاء "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" وقام بتفعيل هذه الفكرة التي أطلق عليها اسم أو مصطلح "**الحوارية**"، والتي عرفت ولادتها الحقيقية على يد "**جوليا كريستيفاJ.Kristeva**" من خلال مصطلح "**التناص Intertextualité**" التي استفادت من أعمال "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**"

([1]) عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2001، ص451.

([2]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ص18.

([3]) عمر عبد الواحد، **التعلق النصي – مقامات الحريري نموذجا–**، ص74.

في تجسيدها لهذا المصطلح، الذي تطور مفهومه والاهتمام به مع "**رولان بارت R.Barthes**" و"**جيرار جينيت G.Genette**"، وللتوضيح أكثر سيتم التطرق إلى نظرة كل واحد منهم.

1- التناص عند ميخائيل باختين "Mikhael Bakhtine":

تجمع جل الدراسات النقدية الغربية الحديثة على أن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" هو أول من أشار إلى مفهوم "**التناص Intertextualité**"، وذلك في كتابه الموسوم بـ "**الماركسية وفلسفة اللغة" 1929**[1]، إلا أن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" لم يستعمل مصطلح التناص، واستعمل مصطلح "**الحوارية Dialogisme**" « للتعبير عن العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب –في رأيه- يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل (...) فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بالموضوع»[2].

لقد كان الاستعمال الأول لمصطلح "**الحوارية**" في مجال الدراسات اللسانية، حيث جعل موضوع دراسته « الكلمة المزدوجة الصوت هذه الكلمة التي تتولد حتما ضمن ظروف العلاقات المزدوجة الصوت، أي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة، إن علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت، غير أن هذه الكلمة بالذات كما نعتقد هي التي يتعين عليها أن تصبح واحد من المواد الرئيسة في دراسات "ما بعد علم اللغة"»[3]، فالعمل الأدبي يحمل في طياته صوتان، صوت تحمله الكتابة وصوت تحمله القراءة، أي أن « لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن مستعمل، تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى مستعمل آخر، إنها بالضبط حصيلة التفاعل بين المتكلم والسامع»[4]، فحوارية الكلمة قائمة على فكرة التداخل والتفاعل بين طرفين هما المتكلم والمستمع.

إن مفهوم "**الحوارية**" عند "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" مرتبط « بالطبيعة التواصلية للفظ الذي لا يكون قاموسيا، ولا يكون حياديا، لأنه يحمل في أحشائه إيديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكل لفظ مسكون بصوت آخر»[5]، فاللفظ أثناء العملية التواصلية لا يحمل معنى قاموسي، وإنما هو

([1]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص13.

([2]) حاتم الصكر، **ترويض النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1998، صص 184-185.

([3]) ميخائيل باختين، **شعرية دوستوفيسكي**، تر، جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص270.

([4]) محمد عروس، "**تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر**"، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 14 و15، ص406.

([5]) ليديا وعد الله، **التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص25.

مطعم بمعان ودلالات ايديولوجية بين المرسل والمتلقي، فلا وجود لصوت نقي وصاف من الايديولوجية، أو لنقل لا وجود للفظ بريء.

إن هذه النظرة التي حفل بها الدرس اللساني عند "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" جعلته يخرج من الدائرة المنغلقة إلى الانفتاح على مختلف السياقات الثقافية، لأن «الظاهرة المجتمعية للتفاعل اللفظي هي التي تكون الجوهر الحقيقي للسان، وليس النظام المجرد للصيغ اللسانية، ولا التحدث المعزول ولا الفعل النفسي العضوي لإنتاجه»[1]، فالنظام اللغوي عند "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" لا يكون معزولا عن غيره من الأنظمة اللغوية الأخرى، لأن الجوهر الحقيقي للسان هو في تفاعله وحواريته.

وإذا كان مصطلح "**الحوارية**" ارتبط في البداية بالكلمة في الدرس اللساني، فإنه ارتبط كذلك بالخطاب، حيث أعلن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" أن كل خطاب يتسم بصفة الحوارية يقول: « التوجه الحواري ظاهرة مشخصة بكل وضوح، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب آخر بكل الطرق (...) ولا يستطيع سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[2]، فالبنية الخطابية تشتمل في بنائها على بنيات خطابية أخرى سابقة عليها تدخل معها في علاقات تفاعل وتداخل، ليتولد لدى المبدع في الأخير بنيته الخطابية الخاصة به.

و "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يذهب إلى أن الصيغة الحوارية لم ينفلت منها أي خطاب أو مبدع سوى "آدم عليه السلام" ،لأن «آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول»[3]، فخطاب آدم هو خطاب يتسم بالنقاء والصفاء لأنه لا يوجد أي خطاب قبله فهو أبو البشرية، أما الخطابات التي أتت بعده فهي خطابات هجينة وتتصف بصفة الحوارية.

إن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" في حواريته يتدرج من العام إلى الخاص من خلال حصره للحوارية في الخطاب الأدبي، حيث اعتبر جنس النثر تتحقق فيه الحوارية أكثر من الشعر، لأن عالم الشعر في نظره « عالم مضاء بخطاب وحيد مستعص على الدحض»[4]، فالشعر لا يحتمل في طياته العديد من الخطابات، لأنه خاضع لرؤى الكاتب وأفكاره وآرائه، لذلك يأتي نقيا وصافيا من أي نبرة أو صوت يقول: « في

([1]) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، ص80.

([2]) تزيفطان تودوروف، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص125.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص58.

العمل الشعري تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة حاضنة كل شيء (...) وعن طريق أشكالها الداخلية يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى "أجنبية"»[1]، فالشعر وعاء يصب فيه الشاعر مشاعره وأحاسيسه التي تختلج في صدره، الأمر الذي يغنيه عن الاستعانة بالخطابات الأخرى الخارجة عنه والتي لا تنبع من ذاتيته.

وعلى العكس من ذلك يعتبر "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" أن الخطاب النثري يتوفر على كافة الشروط التي تتطلبها صفة الحوارية، لأن الأجناس النثرية عنده هي أجناس هجينة تحتوي على خليط من النبرات والأصوات أو التداخل مع الخطابات الأخرى الخارجة عنها يقول: « الناثر يمتلك طريقا مختلفة تماما، إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنه يصير أكبر عمقا»[2]، فالكاتب يختلف طريقه عن الشاعر، لأن الكاتب يعتمد في بناء عمله الأدبي على مجموعة من الخطابات المتداخلة مع بعضها البعض، والتي تجعل من عمله يحمل صفة التعددية اللغوية والصوتية، فهو حامل لعدة أصوات تتصارع داخل البناء العام للعمل الأدبي، هذا التعدد الذي يجعل من العمل أكثر عمقا في التعبير عن آرائه ومقاصده، ولأن «كاتب النثر الذي يمثل اللغة ويعيد تقديمها، يقيم مسافة بين نفسه وبين الخطاب»[3]، لأنه لا يعبر عن أحاسيسه ومشاعره فقط، وإنما يستعين بالخطابات الأخرى لدعم آرائه وأفكاره وتمرير مجموعة من الرسائل المضمرة التي يعمل القارئ على فك شفراتها.

وبعد تركيز "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" على الخطاب النثري نجده يحتفي بالخطاب الروائي المجسد لمبدأ الحوارية بشكل كبير، حيث يعتبر الرواية « جزء من الثقافة، والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية (...)، وهذا ما يفسر حوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات»[4]، فالرواية عنده انعكاس للمجتمع، هذا الأخير الذي يرى نفسه في الرواية التي تحمل في طياتها مختلف اللغات المعبرة عن مختلف الآراء والأفكار الثقافية والإيديولوجية « فالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات»[5]، فهي ميدان لتهجين اللغات التي تتداخل وتتفاعل مع بعضها البعض داخل البناء اللغوي للخطاب الروائي، هذا الجنس الذي «يسمح بأن يدخل في كيانه جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت

([1]) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص58.

([2]) المرجع نفسه، ص67.

([3]) عمر عبد الواحد، **التعلق النصي –مقامات الحريري نموذجا–**، ص48.

([4]) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص22.

([5]) المرجع نفسه ، ص39.

أدبية(قصص،أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أوخارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية اجتماعية»[1]، إنها جنس هجين يستقطب مختلف الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية.

و"**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يعتبر الرواية تتمتع بالحوارية ،لأنه توصل إلى مجموعة من النتائج من خلال دراسته لروايات دوستويفسكي، هذه النتائج مفادها أن « رواية دوستويفسكي ذات طابع حواري»[2]، وذلك من خلال طرائق الكلام التي تجسدها مجموعة من الشخصيات المستحضرة لثلة من النصوص أثناء تعبيرها عن أفكارها ورؤاها، ولهذا فإن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يرى بأن الرواية «تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل أقوال الآخر التي تتجلى في الحياة اليومية وفي العلاقات الأيديولوجية غير الأدبية، في المقام الأول نجد كل هذه الأشكال ممثلة و معاد إنتاجها داخل التعابير المألوفة والأيديولوجيات التي تصدر عنها الشخصيات داخل الرواية، كما نجدها ضمن الأجناس المدرجة كالمذكرات والاعترافات والمقالات الصحفية، وفي المقام الثاني تلحق بهذه الأشكال كل الأشكال الحوارية لنقل أقوال الآخر»[3]، إنه يعتبر الرواية فضاء لممارسة الحوارية والوعاء المحتضن للعملية التفاعلية التي تحمل مجموعة من الأقوال المتنوعة المستوحاة من الحياة اليومية والعلاقات الإيديولوجية، هذه الأخيرة التي يعتبرها من المكونات الأساسية التي تقوم عليها الرواية، بل إن فكرة الحوارية لدى "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" تعمل على كشف الإيديولوجيا المختبئة داخل الخطاب الروائي، هذا الأخير الذي يعتبر الإيديولوجيا المادة الخام لبناء عالمه الروائي.

والحوارية داخل الخطاب الروائي تعتمد على مجموعة من الآليات وهي:

1- التهجين Hybridation: والذي يقصد به « مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا»[4]، كالتقاء أو مزج اللغة التاريخية باللغة الأسطورية داخل الخطاب الروائي، ليصبح هذا الخطاب حامل لوعي تاريخي ووعي أسطوري، والروائي في توظيفه لهذين الوعيين يجب أن يكون توظيفهما مقصودا لديه غاية و مقاصد من ورائهما و ليس توظيفا ساذجا و سطحيا من أجل الاستحضار و فقط.

2- الحوار الخالص الصريح: وهو الحوار المباشر الواضح الذي لا يحمل في طياته أمور خفية ومضمرة.

([1])ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص88.

([2]) المرجع نفسه، ص26.

([3]) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، ص83.

([4]) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص18.

3- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: «وهو دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد»[1]، أي تداخل وتعالق اللغة الروائية مع اللغات الأخرى التي يعمد الروائي إلى استحضارها من أجل إضاءة موقف أو رأي ما، دون أن يحدث التقاء أو امتزاج بينها، أي تبقى محافظة على بنيتها اللغوية الأصل.

وهذه الآليات التي اقترحها "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يعتبرها مجرد إجراء منهجي، لأنها في نظره ليست منفصلة عن بعضها البعض، وقد خص "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" التهجين بالتحليل والدراسة معتبرا أنه إذا كانت الرواية فضاء للممارسة الحوارية، فهي أيضا تمثل مجالا لتهجين اللغات، وجودة هذا التهجين يعد من جودة الرواية.

إن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يرى في عملية التهجين وجها من وجود التفاعل، إنه تفاعل المتناقضات، وهذا ما أكده بقوله: «إن صورة الخطاب وهو في إطار عملية تهجين مقصودة هي قبل كل شيء صورة خليط واع بخلاف ما نسميه تهجينا تاريخيا عضويا، أو ما نسميه تهجينا لسانيا مبهما، هذا هو ما يهمنا بالضبط وعي خطاب بآخر، إنه الضوء الذي يعكسه وعي لساني ما على خطاب ما»[2].

والتهجين عند "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" مرتبط بالبعد الأجناسي الذي يعد الأنسب بممارسة التهجين، وفي هذا يقول: «كل رواية هي في كليتها من حيث لغتها والوعي اللساني المستثمر داخلها جنس مهجن»[3]، إنه يؤكد على أن الرواية الجنس الوحيد القادر على استيعاب مختلف اللغات التي تتفاعل وتتداخل داخل الخطاب الروائي، ومن ثمة حضور عملية التهجين بشكل واضح وجلي، كما أن مبدأ الحوارية لم يعد يرتبط بالحوار بين الشخصيات بقدر ما يرتبط بالتداخل بين النصوص والأجناس.

وإذا كانت الحوارية تقوم على الثنائية الصوتية، فإن "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" يطرح مفهوم آخر أوسع سماه "**تعدد الأصوات La polyphonie**"، معتبرا أن « دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات»[4]، ويقصد "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" بالرواية المتعددة الأصوات « هي الجنس الذي ينحدر من أصول عدة من أجناس قريبة وبعيدة، أجناس تنتمي وإياه إلى السلالة

([1]) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص18.

([2]) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، ص84.

([3]) المرجع نفسه، ص85.

([4]) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص11.

الأجناسية ذاتها، وأخرى تعود إلى أصول وأعراق أجنبية عنه»[1]، أي أن الرواية تدخل في بنائها العديد من الأجناس، سواء كانت قريبة كالقصة والمسرحية التي تنتمي إلى نفس الدائرة الأجناسية، أو بعيدة كالشعر والتاريخ اللذين ينتميان إلى أعراق غريبة عن الرواية هي رواية متعددة الأصوات.

وفي حديث "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" عن النص المتعدد يتطرق إلى الصوت الإيديولوجي، هذا الصوت الذي يختفي تحت لواء تعدد الأصوات لتختفي الإيديولوجيا وتبرز الإيديولوجيات المتعددة، و في هذا الصدد يقول: « إن النص متعدد الأصوات ليست له ايديولوجيا خاصة به، لأنه ليس له موضوع إيديولوجي، إنه جهاز تتجلى داخله الإيديولوجيات وتنهك في غمرة مواجهتها، هي الإيديولوجيا الحاملة للشكل (...) إن رواية دوستويفسكي ليست مكونة على أنها وحدة من ضمير واحدد يستوعب ضمائر أخرى على أنها مواضيع له، وإنما هي وحدة من تفاعل جملة من الضمائر لم يكن أي منها موضوعا للآخر»[2]، فالرواية تحمل في ثناياها العديد من الضمائر المعبرة عن مجموعة من الإيديولوجيات التي تتفاعل مع بعضها البعض داخل الخطاب الروائي.

إن تعدد الأصوات عند "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" قائم على التفاعل والتداخل والامتزاج بين مجموعة من النصوص، هذا التعدد الصوتي يرتبط بمفهوم آخر هو "**الكرنفالية**"، الذي يقوم على المحاكاة الساخرة، كما أنه يهتم بالحديث عن المهمشين والمهرجين والمحتالين، فالكرفلة « تفعل فعلها في الرواية، فتدعم جانب الحوارية والتعدد داخلها(...) وأمكن للرواية أن تبلور وعيا حواريا وتخرج عن أحاديثها وتوقيتها ليتسنى تشكيل خطاب روائي يقوم على التفاعل بين أركانه»[3]، فالحديث عن هؤلاء يكسب الخطاب الروائي صفة الحوارية والتعدد الصوتي، وينفي عنه صفة الأحادية والعزلة نتيجة تفاعل مجموعة من الأركان في تشكيله.

لقد استعمل "**ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine**" مصطلحي"**الحوارية**" و"**تعدد الأصوات**" للدلالة على التداخل والتفاعل بين الخطابات التي تحفل الرواية بها، ليصبح بذلك هذين المفهومين اللبنة الأولى لفكرة التناص الذي تم بلورته من طرف الناقدة البلغارية" **جولياكريستيفا J.Kristeva**"

(1) بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية**، ص86.
(2) المرجع نفسه، ص88.
(3) المرجع نفسه، ص89.

2- التناص عند جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

تمت الولادة الفعلية لمصطلح "التناصIntertextualite" مع الباحثة البلغارية "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، وذلك في أواخر الستينات من القرن الماضي « حيث استخدمته في مقالاتها وبحوثها التي صدرت في مجلتي (**تل كيل Telquel**) و(**النقد Gritique**) التي أعادت نشرها في كتابها (**السيمياءSémiotique**) و(**نص الرواية Texte de Roma**)»[1]، وقد اعتمدت "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" في بلورتها لهذا المصطلح على المخلفات النقدية "**لميخائيل باختين M.Bakhtine**".

استهلت"**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" دراستها للتناص بالحديث عن النص، حيث نظرت إليه على أنه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي بهدف الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»[2].

إن "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" في تعريفها هذا تحدد مجال أو حقل اشتغال النص هو اللغة، وتربط النص بالمتلقي الذي يعيد إنتاج نص جديد عن طريق التأويل، هذا النص الذي تعده « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[3]، فإنتاج نص جديد يعتمد على تداخل وتحاور النصوص داخل البنية النصية الجديدة.

وانطلاقا من مفهوم الإنتاجية النصية تضع "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" النص بين بنيتين هما: البنية الظاهرة والبنية المولدة، وتقصد بالبنية الظاهرة أو النص الظاهر « الدلالة الأولية الكلية للنص، أو النص الذي يمكن أن يدرك معناه عند القارئ العادي»[4]، وهو الدلالة السطحية الظاهرية التي يؤديها النص، أما البنية المولدة أو النص المولد هو «الدلالة الثانية الكلية للنص أو معنى المعنى الكلي للنص»[5]، والتي تقصد بها البنية العميقة أو الدلالة الخفية والمضمرة التي يريد النص تمريرها.

وقد استمدت "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" هذا التقسيم من الفلسفة الماركسية التي تميز بين البنية الفوقية (الأدب والقوانين والثقافة...)، والبنية التحتية (الاقتصاد ووسائل الإنتاج)، وكذا من النظرية التوليدية

([1]) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص123.

([2]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص21.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ص23.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التحويلية لـ"**نعوم تشومسكي Noam.Chomsky**" الذي يقسم النصوص اللغوية إلى البنية السطحية والبنية العميقة.

و النص عند "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" مرتبط بوحدة "**الإيديولوجيم Idéologéme**"*، هذا المصطلح الذي أخذته من "**ميخائيل باختين M.Bakhtine**" للتعبير عن الوظيفة التناصية ولكي تعطي لعملها بعدا تاريخيا واجتماعيا تقول: « اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءته (ماديا) على مختلف مستويات بناء نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[1].

إن استخدام "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" لمصطلح الإيديولوجيم أدى بها للوصول إلى مصطلح التناص الذي يعبر عن « التقاطع داخل نص لتعبير "قول" مأخوذ من نصوص أخرى»[2]، "**فجوليا كريستيفا J.Kristeva**" بهذا التعريف تنفي صفة الاستقلالية عن النص الأدبي وتخرجه من الدائرة المغلقة إلى الانفتاح، جاعلة منه ملتقى لمجموعة من النصوص، فهو عبارة عن «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[3]،لأنه لاوجود لنص نشأ و ولد من العدم.

وإذا كان "**ميخائيل باختين M.Bakhtine**" تحدث عن الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية، فإن "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" قد تحدثت عن التناص في الخطاب الشعري مقرة بوجود التناص في الشعر، حيث تقول: « فالمدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي حول المدلول الشعري»[4]، وقد اتخذت من أشعار (**لوتريامون Lautreamant**) نموذجا لهذا الفضاء المتداخل نصيا، كما صرحت بأن (**دوسوسير Dessausseur**) قد أشارإلى مصطلح التناص في تصحيفاته"**Anagrammes**"، الذي استطاعت من خلاله « بناء خاصية

---

*__الإيديولوجيم__، «هو مجموع الدلائل والأفكار التي استمدها الفرد من المجتمع وصاغها في شكل ألفاظ وكلمات». فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص144.

([1]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص22.

([2]) عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن –نحو منهج عنكبوتي تفاعلي–**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص139.

([3]) عبد الله محمد الغدامي، **الخطيئة والتفكير – من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص290.

([4]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص 78.

جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم "**التصحيفية Paragrammatisme**"*، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية»[1]، من أجل إعطائها بعدا فنيا جماليا.

وفي دراستها لشعر "**لوتريامون Lautreamant**" ميزت بين ثلاثة أنماط للأشعار والنصوص تمثلت في:

1- النمط الأول:

النفي الكلي: « وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا. مثل قول باسكال Pascal "وأن أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي"، وهذا المقطع يصبح عند **لوتريامون** : "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي»[2]، فإذا كان "**باسكال Pascal**" استخدم كلمة ينفلت وضعفي، فإن "**لوتريامون Lautreamant**" في توظيفه للنص الغائب لـ"**Pascal** " يستخدم كلمة لا ينفلت وقوتي نافيا بذلك مقطع "**Pascal**"، الأمر الذي يجعل من النص الغائب مقلوبا أو عكسيا.

2- النمط الثاني:

النفي المتوازي: « وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنا جديدا»[3]، أي يعمد إلى توظيف النص الغائب كما هو و بالمعنى نفسه ، لكن مع إمكانية إعطاء هذا النص معنى آخر جديد.

3- النمط الثالث:

النفي الجزئي: «عندما يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا. ومثال ذلك مقطع لباسكال Pascal: نحن نضيع حياتنا فقط ولو نتحدث عن ذلك، في حين يقول لوتريامون: نحن نضع حياتنا ببهجة المهم ألا نتحدث عن ذلك قط»[4]، وفيه يقوم الشاعر بنفي جزئي للنص الغائب الموظف في النص الجديد.

([1]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص78.

* **التصحيفية**: « عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها دوسوسير ونشرت بعد وفاته، وفيها تعرض لأول مرة لدراسة النص الأدبي»، جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص78.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، ص79.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وظاهرة التناص كما ترى "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" موجودة على طول التاريخ الأدبي ملقية بظلالها على النصوص الشعرية الحداثية، حيث أصبحت « قانون جوهري، إذ هي نصوص تم صياغتها عبر امتصاص ، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[1]، فالتناص أصبح ميزة ضرورية لكل عمل أدبي، هذا العمل الذي يعمل على امتصاص النصوص الغائبة وتوظيفها داخل البنية النصية الجديدة، توظيف يعمد إلى هدم البناء العام لهذه النصوص.

وقد اعتبرت "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" أعمال "**إدغار آلانبو**" و "**بودلير**"، "**ومالارمي**" نموذجا حداثيا على ظاهرة التناص المجسدة في أعمالهم الشعرية، وبهذا تكون "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" قد وضعت مصطلح التناص للتعبير عن تداخل النصوص وتحاورها، فاتحة بذلك الباب على مصرعيه للباحثين والدارسين ليدلوا بدلوهم، ويوسعوا مفهومه ويوضحوا دلالته أكثر، ومن بينهم نجد:

3- التناص عند رولان بارت "Roland Barthes":

"**رولان بارت R.Barthes**" هو واحد من النقاد الغربيين الذين أسهموا في تطوير مصطلح التناص وتحديده وإعطائه بعدا جديدا، حيث يعتبر "**رولان بارت R.Barthes**" « النص جيولوجيا من الكتابات، وقراءات (**ألتوسير Althusser**) -على هذا النحو-تصبح فنا لكشف ما لا ينكشف في النص نفسه، بتحديد علاقته مع نص حاضر لغياب ضروري في الأول»[2]، فالنص عنده عبارة عن مجموعة كتابات حاضرة داخل النص، وما حضورها إلا للكشف عن بعض الأمور أو المقاصد التي يريد الكاتب إرسالها للقارئ.

وبهذا يصبح التناص أمرا حتميا لا مناص منه في كل النصوص، « إنه استحالة الحياة خارج النص اللامتناهي، سواء كان هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون، إن الكتابة تصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[3]، فالنص اللاحق يستدعي بالضرورة النص السابق، فلا وجود لنص منفرد، ويقدم "**رولان بارت R.Barthes**" دليلا على ذلك بقوله: « إن مؤلفات بروست المرجعية بالنسبة إلي على الأقل»[4]،

([1]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص79.

([2]) محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة –عند عبد القاهر الجرجاني–**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص148.

([3]) رولان بارت، **لذة النص**، تر، فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص40.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالكاتب عند كتابته للنص يعتمد على مرجعياته الثقافية التي استقاها من قراءاته المتعددة لأعمال الآخرين، والانطلاق منها لتأسيس عمله الإبداعي الجديد.

ويؤكد "**رولان بارت R.Barthes**" على أن «كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر»[1]، إنه ينفي صفة الفردانية والنقاء عن النص، مؤكدا على التداخل والتهجين الذي يحفل به النص فهو «الفضاء الاجتماعي الذي لا يدع أي لغة بمعزل عنه وخارجه»[2]، إنه لغة مغناطيسية تستقطب كل أنواع اللغات الأخرى، سواء كانت لغة دينية تاريخية أسطورية والعمل على دمجها داخل الفضاء النصي العام.

بل إن "**رولان بارت R.Barthes**" يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يعتبر أن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديد من استشهادات سابقة»[3]، فكل نص هو وليد تداخل النصوص، أو هو خليط من النصوص التي اتحدت مع بعضها لإعطائنا نص جديد، وحضور هذه النصوص في النص متفاوتة يطغى بعضها على بعض، ليصبح النص عنده عبارة عن بيت للعنكبوت المتكون من خيوط متداخلة ومتشابكة مع بعضها، وما الخيوط تلك إلا النصوص السابقة أو الغائبة المساهمة في تشكيله.

فالتناص هو حتمية كل نص ولا مفر للانفلات منه، وأن الكاتب ليس مبدعا، وإنما هو مجرد مجتر للنصوص الأخرى السابقة عليه يقول "**رولان بارت R.Barthes**": «كل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات (...) حتى لو أراد التعبير عن ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم على الأقل، أن الشيء الباطني يعدي "ترجمته" ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لانهاية»[4]، وهذا القاموس كونه نتيجة قراءاته المتعددة التي بقيت مخزنة في اللاشعور باعتباره المنطقة الحاضنة للأعمال الإبداعية، وأثناء الكتابة فإنه بالضرورة سيعتمد على معجمه اللفظي ،هذا المعجم الذي يعده "**رولان بارت R.Barthes**" عاجزا عن تقديم تفسيرات إلا استنادا إلى ألفاظ أخرى استوحاها من النصوص السابقة، وهذا يدل على أن التناص حاضر أثناء العملية الإبداعية، ولا مجال للهروب أو الفرار منه، فالنص عبارة عن «مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجردناسخ ليس إلا»[5].

([1]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص و التناصية**، ص16.

([2]) رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، تر،عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص67.

([3]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص و التناصية**، ص38.

([4]) رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ص85.

([5]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ص25.

إن الكاتب عندما يوظف أو يستحضر النصوص السابقة لا يستحضرها صورة طبق الأصل، وإنما يقوم بعملية تمويه وتعمية لهذه النصوص، إنه يعيد إنتاج هذه النصوص في قوالب نصية جديدة، فيعمل بذلك على إحيائها وبعث الروح فيها من جديد.

والتناص بحسب رأي "**رولان بارت R.Barthe**" يعمل على فتح الدائرة المغلقة التي يتقوقع فيها النص، فاتحا بذلك المجال على السياقات الخارجية المساهمة في إنتاج النصوص يقول: « إن التناص يفيد في مقاومة قانون السياق المغلق، فيؤكد وجود سياقين على الأقل»[1].

فإذا كانت البنيوية تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها، فإن نظرية التناص جاءت لتفنذ أو لتثور على هذا التصور، فاتحة بذلك الباب على ما هو خارج النص أو السياقات الخارجية، خاصة السياقات الاجتماعية والثقافية التي تمثل المرجعية والخلفية التي يستند إليها الكاتب في إنتاج نصه.

وبهذا يوسع "**رولان بارت R.Barthes**" من مفهوم التناص الذي اعتبره انفتاحا وتصادما بين الثقافات، يقول: « التناص تبادلا حوارا ورباطا، اتحادا تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها فيبطل أحدهما مفعول الآخر»[2]، فالكتابة الإبداعية قائمة على عملية التحاور والتفاعل بين النصوص، وأثناء هذه العملية يولد نص جديد بعد تهديم النصوص الأخرى، لأن « الكتابة الأدبية تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها، فليست الممارسة تعبير وانعكاس، وإنما ممارسات ومحاكاة واستنساخ لا متناه»[3].

والتناص عند "**رولان بارت R.Barthes**" تناصان، تناص يستحضره المؤلف أثناء عملية الكتابة، وتناص يستحضره القارئ أثناء القراءة، لأن « الأنا لدى القارئ هي أيضا مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة من النصوص في النص **Phurality** غير محددة وغير معروفة الأصول»[4]، فبالإضافة إلى استحضار المؤلف لمجموعة من النصوص أثناء الكتابة انطلاقا من مخزونه الثقافي، فإن القارئ هو كذلك يستحضر مجموعة من النصوص أثناء قراءاته للعمل الأدبي من مخزونه الثقافي، وبهذا يصبح « النص تناص في تناص في تناص وهكذا...أو جيولوجيا من الكتابات حسب تعبير رولان بارت»[5].

([1]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، ص25.

([2]) سارة بوجمعة، **جماليات التناص في شعر محمد جربوعة**، ماستر مخطوط، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015، صص 31-32.

([3]) عبد الجليل مرتاض، **التناص**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2011، ص25.

([4]) أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، ص13.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وانطلاقا من هذا يقوم التناص عند "**رولان بارت R.Barthes**" على مخزونين اثنين هما: «مخزون المؤلف الذي يبدع النص، ومخزون القارئ الذي قد يختلف في مخزونه عن المبدع، فينتج النص بشكل آخر»[1]، وعندما يلتقي تناص المؤلف مع تناص القارئ ينتج عن ذلك دلالات جديدة، وبالتالي إنتاج نص جديد.

والتعدد الذي يكتنزه النص ينصب كله في نقطة محددة هي القارئ، فالنص المتعدد عنده لا يرتبط بالمؤلف وإنما بالقارئ، وهو بهذا لا يختلف عن نظرة "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، التي تربط النص بالقارئ المؤول يقول: « النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليس هذه النقطة هي المؤلف (...) وإنماهي القارئ»[2]، وهو بهذا ينادي بموت المؤلف، والدعوة إلى ميلاد القارئ، هذا الأخير الذي يعطي للنص عدة دلالات بعدد القراء، لأن « نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة»[3]، فإرجاع النص إلى المؤلف يعني إعطاءه مدلولا ومعنا واحدا هو مقصدية المؤلف، لذا قام باستبعاد المؤلف عن دائرة النص، وفتح المجال أمام القارئ لإعادة إنتاج النص عن طريق التأويل، ومن ثمة إعطائه دلالات جديدة تختلف وتتعدد باختلاف وتعدد القراء، و هو ما يؤدي إلى ما لا نهاية الدلالة، وبهذا يتحرر النص من سلطة « الأبوة الرائعة التي تكفل كل من تاريخ الأدب والتعليم سردها وتجديده»[4]، هذه الأبوة التي تعطي للنص معنا واحدا ووحيدا لا يخرج عنه، « معنى لاهوتيا إذا صح التعبير هو رسالة المؤلف الإله»[5] التي يريد إيصالها للقارئ، فيصبح بذلك هذا المعنى مقدسا ولا يجوز الخروج عنه.

والنص انطلاقا من رؤية "**رولان بارت R.Barthes**" نصان: « النص المقروء المغلق **Lisisble**، والنص المكتوب المفتوح **Scriptible**»[6]، فالنص المغلق هو النص الحداثي الذي يحمل بعدا دلاليا واحدا، هو البعد المركوز داخل النص، والنص المكتوب (المفتوح) هو النص ما بعد حداثي الذي ينفتح على القارئ الذي يقوم بإعطائه دلالات متعددة ومختلفة من قارئ لآخر، وهو النص الذي يقوم على أنقاض النصوص السابقة المتداخلة والمتفاعلة معه، وبهذا يتيح النص المفتوح « للقارئ فضاءات جديدة مشكلة من تناصات موجودة ومخزنة

([1]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص15.

([2]) رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ص87.

([3]) المرجع نفسه، ص86.

([4]) رولان بارت، **لذة النص**، ص33.

([5]) رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ص85.

([6]) حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص19.

في ذاكرة القارئ»[1]، فالقارئ عندما يعمد إلى قراءة النصوص المفتوحة التي تنطوي على تناصات متعددة يقوم بإعطائها دلالات جديدة، هذه الدلالات كونها نتيجة التقاء تناصاته الخاصة التي استقاها من قراءاته المتعددة والموجودة في ذاكرته مع النص المفتوح، لأن عملية إنتاج النصوص أو الكتابة لا يمكن أن تكتسب صفة الانفتاح والتفتح « إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[2]، إنها أسطورة المؤلف الإله التي أغلقت النص وجعلته متقوقعا على ذاته، ولكن هذه الأسطورة ما لبثت واضمحلت على يد القارئ، الذي قتل المؤلف ووضعه على الهامش ليصبح هو مركز القراءة والكتابة الإبداعية، التي لا تتحقق إلا بحضوره وتفاعله مع العمل الإبداعي، الذي يعمل على تفكيكه وإعطائه تأويلات له، ومن ثمة إعادة إنتاجه من جديد.

لقد أعطى "**رولان بارت R.Barthes**" بدراسته للتناص بعدا آخر، انطلق فيه من منجزات "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، حيث قام بتوسيعها وشرحها بدقة، كما أعطى تصورات جديدة حول المؤلف والقارئ، وجعل من التناص المرجعية والخلفية التي يقوم عليها العمل الأدبي، فلا وجود لنص خارج دائرة التناص.

4- التناص عند جيرار جينيت "Gérard Genette":

انطلق "**جيرار جينيت G.Genette**" في صياغة مفهومه للمتعاليات النصية من جملة مفاهيم هي: "الشعرية **Poétique**"، "الجنس الأدبي **Genre littéraire**"، و"جامع النص **L'architexte**"، وهذا ما نجده حاضرا في كتابه "**مدخل إلى جامع النص Introduction a l'architexte**"، الصادر عام (1979)، حيث يرى أن « النص هو ليس موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة»[3].

إن موضوع الشعرية عند "**جيرار جينيت G.Genette**" هو جامع النص، أي مجموعة من النصوص المتداخلة والمتحاورة فيما بينها، وليس النص في حالته المنغلقة عن ذاته أو المنفردة المعزولة عن السياقات الخارجية.

وفي سنة (1982) أصدر "**جيرار جينيت G.Genette**" كتابه "**أطراس Palimpsestes**" وفيه قام بتوسيع وتعديل مفهوم جامع النص مستخدما مصطلحا آخر أطلق عليه اسم "**التعالي النصي** أو **المتعاليات النصية Transtextualité**"، الذي يصبح هو موضوع الشعرية يقول: « إن موضوع الشعرية

([1]) وناسة صمادي، **التناص في رواية الجازية والدراويش**، ماجستير مخطوط، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2002-2003، ص53.

([2]) رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ص87.

([3]) جيرار جينيت، **مدخل إلى جامع النص**، تر، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، (دت)، ص5.

هو التعددية النصية Transtextualité أو التعالي النصي للنص Tranxendance textuelle du texte»[1]، أما مصطلح"**جامع النص L'archistexte**" فقد جعله "**جيرار جينيت G.Genette**" نمط من الأنماط الخمسة للتعالي النصي، وقبل الحديث عن هذه الأنماط لابد من التطرق إلى مفهوم التعالي النصي الذي يقصد به «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[2].

فالتناص عنده هو تعالق النصوص مع بعضها البعض، سواء كان التعالق ظاهرا أو خفيا خضع للتحوير والتعمية، كما يؤكدأن النص لا ينشأ من فراغ، إنما هو نتيجة تفاعل النصوص وتحاورها المستمدة من مرجعيات وخلفيات ثقافية واجتماعية، هذه المرجعيات التي يتمخض عنها نص إبداعي جديد، والتي تزود لها الكاتب نتيجة الاطلاع الواسع والخبرة التي أخذها من قراءاته العديدة والمتعددة للأعمال الإبداعية السابقة والمعاصرة له.

وانطلاقا من هذا التعريف يضع "**جيرار جينيت G.Genette**" للتعالي النصي خمسة أنماط هي:

1- التناص "L'intertextualité": وهذا النمط يرتبط بمصطلح التناص عند "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، والذي يعرفه بقوله: « إنه علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضاريةEidetiquement وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[3]، أي أن التناص عنده هو عبارة عن حضور مجموعة من النصوص في نص آخر، وهذا الحضور يتم عبر آليات محددة وهي: الاقتباس"**Citation**" والسرقة "**Plagiat**" والإلماح "**Allusion**" .

2- الملحق النصي "Paratexte": « وهي العلاقة التي يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي»[4]، والتي يسميها "**جيرار جينيت G.Genette**" بالعتبات، هذه الأخيرة التي بحث فيها بشكل مفصل في كتابه الموسوم بـ"**العتبات**" التي تشمل كل من العنوان، المدخل، الهوامش، التمهيد،...الخ، وهذه العتبات تمثل الطريقة التي يُخرج بها الكاتب العمل الأدبي للوجود، لأن التناص لا يكون على مستوى المتن فقط، وإنما على مستوى العتبات أو الشكل، هذه الأخيرة التي تدخل في علاقة تفاعل وتحاور مع نصوص أخرى « ويقسمه إلى قسمين: النص **Pertexte** والنص الفوقي**Epitexte**»[5].

([1]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص والتناصية**، ص125.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع نفسه، ص127.

([5]) عصام حفظ الله واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص18.

3- الماورائية النصية (الشرح) "Metatextualite": « وهو الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بل دون أن يسميه»[1]، وهذا النمط يمكن أن نسميه أيضا بالتعليق، وقد قدم **"جيرار جينيت G.Genette"** مثالا عن هذا النمط بـ**"هيجل"** في كتابه "**ظواهرية الروح**"، الذي ذكر بنوع من الإلماح رواية **"ابن أخ رامو"**، فيكون بذلك "هيجل" قد قام بالتعليق والشرح على الرواية دون أن يذكر اسم هذه الرواية، معتمدا في ذلك على التلميح دون التصريح، وقد شبه **"جيرار جينيت G.Genette"** هذه العلاقة « بالعلاقة النقدية في أسمى صورها»[2]، وكأن الكاتب يقدم صورة نقدية وتشريحية للعمل الفني دون أن يذكر هذا العمل في خطابه الإبداعي.

4- الجامعية النصية "Architextualité": « وهي علاقة خرساء تماما ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي **Paratextuelle** (مثبت كما في الشعر، محاولات)، أو في غالب الأحيان مثبت جزئيا كما في التسميات رواية، قصة، قصائد،...الخ، التي ترافق العنوان على الغلاف، وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص»[3].

إن **"جيرار جينيتG.Genette"** يعني بهذا النمط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، والتي تجعلنا نصنف النصوص ضمن خانة أجناس بعينها لتميزها بمجموعة من المعايير والصفات التي تخولنا للقول بأن هذا النص ينتمي إلى جنس الرواية أو القصة، أو المسرحية...، وهذه التسميات نجدها مرفوقة مع العنوان على الغلاف مثل: **"شعلة المايدة"** رواية، الأمر الذي من شأنه أن لا يحدث اللبس والغموض لدى القارئ لهذا العمل الفني، وهذه العملية من مهمة الناقد والقارئ.

5- "الاتساعية النصية Hypertextualité": ويقصدها **"جيرار جينيت G.Genette"** « العلاقة التي توحد نصا B أسميه النص المتسع بنص سابقA أسميه النص المنحصر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح»[4].

ويقصد**"جيرارجينيت G.Genette"**بالنص(**B**) بالنص اللاحق **"Hypertexte"** الذي يدخل في علاقة مع النص السابق **"Hypotexte"**، والعلاقة بين هذين النصين قائمة على التحويل أو المحاكاة،

(1) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص والتناصية** ، ص128.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه، ص129.
(4) المرجع نفسه، ص130.

ويقصد بالتحويل توظيف النصوص الغائبة بطريقة تحويرية ومغايرة، أما المحاكاة فيعمد الكاتب إلى محاكاة نموذج، ولكن لا يحاكيه كما هو موجود، وإنما كما يراه هو أن يكون، أي يقوم بعملية تصوير مزورة من خلال إحداث زيادة أو نقصان، وهي تشبه عملية التحويل لكنها أكثر تعقيدا منها.

وكمثال على نموذج المحاكاة نقول مثلا: « فرجيل Virgile يحاكي هوميروس Homére فإنه في التعالق النصي يصبح نص هوميروس سابق ونص فرجيل لاحق»[1]، لتصبح العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق علاقة تداخل وتعالق بينهما لحضور الثاني في الأول بطريقة ما، سواء كانت تحويلا أو محاكاة.

ويعتبر "**جيرار جينيت G.Genette**" الاتساعية النصية بعدا عالميا موجودة في كل النصوص وعلى مستوى العالم « إن الاتساعية هي بداهة بعد عالمي»[2]، فلا وجود لنص نقي في العالم، وإنما هو نص هجين يحتوي بداخله مجموعة من النصوص المتعالقة والمتداخلة، وإن كانت بعض النصوص تستدعي أكثر من غيرها، ولكن إجمالا لا يمكن إنكار وجودها، لأن إنكارها يعد إنكارا للنص في حد ذاته.

وينوه "**جيرار جينيت G.Genette**" إلى أن هذه الأنماط الخمسة لا تعمل منقطعة و منفصلة عن بعضها البعض، وإنما هي على العكس من ذلك تماما، متداخلة ومتحدة فيما بينها، فحضور أحدهما يستدعي بالضرورة حضور الأنماط الأخرى.

إن "**جيرار جينيت G.Genette**" بدراسته هذه يكون قد أضاف الشيء الكثير، حيث قام بتطوير نظرية التناص وتوسيعها وإعطائها بعد أكثر دقة مما كانت عليه الدراسات من قبل، ليخلص في النهاية إلى وضع مصطلح جديد سماه "**المتعاليات النصية**"، والذي يعتبره ملائما أكثر من مصطلح التناص، الذي يعد عنده نمطا من أنماط التعالي النصي.

وفي الأخير نخلص إلى أن جل الدراسات الغربية من "**ميخائيل باختين M.Bakhtine**" وصولا إلى "**جيرار جينيت G.Genette**" تؤكد على عدم فردانية ونقاء النص، أو استقلاليته عن غيره من النصوص السابقة أو المعاصرة له، فالنص في نظرهم لم ينشأ من العدم، وإنما هو نتيجة التفاعل والتداخل والتعالق مع النصوص الغائبة المساهمة في تكونه وولادته من جديد.

([1]) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص49.

([2]) مجموعة مؤلفين، **دراسات في النص والتناصية**، ص 135.

2- التناص عن النقاد العرب:

حظيت قضية التناص باهتمام واسع في الساحة النقدية العربية وذلك منذ ظهوره، إذ تلقفه نقادنا بالتنظير والتقعيد، وهذا الاهتمام الذي لم يكن غائبا أيضا عن نقادنا العرب القدامى، حيث نجد بعض الملامح والإشارات المبثوثة في المدونات النقدية، ولمعرفة إسهاماتهم في هذه القضية سنتطرق للحديث عن التناص عند كل من النقاد القدامى والمحدثين.

1- التناص عند النقاد القدامى:

لقد فطن الشعراء العرب القدامى إلى مسألة تداخل النصوص مع بعضها البعض، فمنذ العصر الجاهلي والشاعر يتملكه إحساس كبير بأن ما يقوله مجرد تكرار لمعان مطروحة من قبل، والشواهد على ذلك كثيرة منها:

قول الشاعر امرؤ القيس:

عُوجاً عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لِأَنَّنَا نَبْكِي الدِّيَار كَمَا بَكَى ابْنُ خِدَّامِ [1]

وقول الشاعر كعب بن زهير بن أبي سلمى:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعًا وَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا[2]

وقول عنترة بن شداد:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[3]

إن هذه النصوص الشعرية على جاهليتها تثبت ما نحن بصدده من مسألة التناص أو تداخل النصوص فيما بينها، حقيقة أكدها "**علي بن أبي طالب**" في مقولته الشهيرة « لولا أن الكلام يعاد لنفذ»[4]، والتي معناها لو أن للكلام معنا واحدا لما وجد الناس ما يقولون.

إن قضية التناص في النقد العربي القديم كانت مطروحة، ولكن ليس بهذا الاسم، وإنما طرحت من خلال قضية السرقات الأدبية، حيث تعتبر هذه القضية من أهم القضايا التي أولاها نقاد الأدب، وخصصوا لها حيزا كبيرا في مصنفاتهم النقدية، مؤكدين على أن السرقة موجودة منذ القديم، وخير دليل على ذلك قول "**القاضي**

([1]) **ديوان امرؤ القيس**، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1990، ص114.

([2]) **ديوان كعب بن زهير**، تح، درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص45.

([3]) **ديوان عنترة بن شداد**، شرح، حمد وطماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص11.

([4]) محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة –عند عبد القاهر الجرجاني–**، ص137.

الجرجاني": « السرقة –أيدك الله–داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه»[1]، لأنه لاوجود لنص ولد من العدم، فكل نص متولد عن نص آخر.

ومما يدل على وجود السرقات الشعرية ومن ثَم تداخل النصوص الشعرية بعضها مع بعض، قول الشاعر "**حسان بن ثابت**" الذي ينفي عن نفسه صفة السرقة:

لَا أَسْرِقُ الشُّعَرَاءْ مَا نَطَقُوا بَلْ لَا يُوَافِقُ شِعْرَهُم شِعْرِي[2].

فإذا كان "**حسان بن ثابت**" ينفي عن نفسه صفة السرقة من الشعراء السابقين، فإن الشاعر "**الأخطل**" يؤكد وجود السرقة في النصوص الشعرية، حتى أنه لا ينفيها عن نفسه يقول: « **نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة**»[3]، أي لا وجود لشاعر لم يقم بالسرقة والأخذ من شعر غيره.

وإذا تعقبنا النقد الأدبي عند العرب فإننا نجد النقاد قد تفطنوا إلى قضية التناص والتداخل النصي في الأعمال الشعرية، فهذا "**ابن قتيبة**" (**ت 276 هـ**) في كتابه "**الشعر والشعراء**"، يستخدم مصطلح "**الأخذ**" للدلالة على هذه الظاهرة التي أصبحت تميز النصوص الشعرية، حيث كان « يؤمن بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا من الانبثاق من القديم، وأن تداخل العطاءات البشرية وارد لأن الكلام كالماء والهواء عطاء لا حدود له»[4].

وعملية الأخذ عند "**ابن قتيبة**" ليست عملية ظاهرية، وإنما هي تخضع للتعمية والإخفاء، حيث يعمد الشاعر إلى « الأخذ من غيره ويزيد في المعنى المأخوذ معنى آخر، فيكون للأول فضل السبق إلى المعنى، وللثاني فضل الزيادة فيه»[5]، فهو يأخذ من غيره ثم يضيف على هذا النص الجديد، من خلال الصياغة والأسلوب الخاص به.

كما تنبه "**ابن قتيبة**" إلى تداخل النصوص الدينية في الشعر، إذ قال في "**أمية بن أبي الصلت**": « وقد كان يقرأ الكتب المتقدمة من كتب الله عز وجل (...) وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ لا

([1]) أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، شرح، أحمد عارف الزين، صاحب العرفان، مصر، (دط)، (دت)، ص170.

([2]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص314.

([3]) المرجع نفسه، ص317.

([4]) مصطفى السعدني، **التناص الشعري –قراءة أخرى لقضية السرقات–**، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (دط)، 1991، ص54.

([5]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص328

تعرفها العرب»[1]، وهذا دليل على أن "**ابن قتيبة**" كان واعيا كل الوعي بقضية التداخل النصي في النصوص الشعرية.

"**ابن قتيبة**" ليس الوحيد الذي تنبه إلى مسألة التداخل النصي، فالناقد "**ابن طباطبا**" (**ت322 هـ**) أيضا تعرض في مصنفه "**عيار الشعر**" إلى قضية السرقات واعتبرها من المعاني المشتركة، مؤكدا في الوقت نفسه أن الشاعر المحدث كان يقوم ببناء نصه الشعري على أنقاض الأبيات الشعرية للشعراء المتقدمين، شرط أن يكون هذا الاقتذاء بالأشياء الحسنة وليست السيئة، «لقد أباح للشاعر المحدث أن يقتدي بأشعار المتقدمين، على أن يكون الاقتداء بالمحسن لا بالمسيء»[2].

إن "**ابن طباطبا**" يستخدم مصطلح "**الاقتذاء**" للدلالة على عملية التداخل بين النص الشعري للشاعر المحدث مع النص الشعري للشاعر المتقدم، اقتذاء يخضع لشروط أهمها: أن تكون المعاني والألفاظ التي أخذها الشاعر تؤدي دلالة حسنة وجميلة والابتعاد عن المعاني والألفاظ الفاحشة، ناصحا الشعراء الذين يعمدون إلى عملية الأخذ أن يقوموا بتعميتها اجتنابا لألسنة النقاد، وذلك باستخدام الحيلة التي تتأتى من خلال التوظيف الجيد للمعجم اللفظي الذي يمتلكه الشاعر يقول: « ويحتاج سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على النقاد والبصراء بها، وينفرد بشهرته كأنه غير مسبوق إليها»[3].

إنه تحوير للنصوص الغائبة الموظفة في النص الشعري، هذا التحوير يجعل من العمل الإبداعي نموذجا يتسم بالجدة والابتكار، وكأنه لم يسبق ولم يتطرق إليه أحد، وهذا -طبعا-يعتمد على مهارة التصوير اللغوي وقدرات المبدع على التوظيف.

ونظرة "**ابن طباطبا**" إلى الشاعر الذي يسلك سبيل الأخذ من أشعار غيره، هي نفسها نظرة النقاد المحدثين في نظرتهم إلى التناص، وهذه النظرة لم تبق حبر على ورق، بل يقدم أمثلة على ذلك ، وهي:

1- «كما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة»[4]، فالنص مثل الوادي الذي تكوّن نتيجة مجموعة من الشعاب التي تصب فيه، هذه الشعاب التي تمثل النصوص الغائبة التي ذابت في الوادي الكبير، الذي هو النص اللاحق.

([1]) ابن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، تح، أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج1، ط2، (دت)، ص 450.

([2]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص332.

([3]) المرجع نفسه، ص333.

([4]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 ،2010، ص227.

2– « وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عينانه ويغمض مُستبطنهُ»[1]، فالنص الذي نتلذذ بقراءاته ما هو إلا نتيجة لأخلاط مختلفة من النصوص المتناثرة هنا وهناك، فهذا النص إذن كان مستحيل الوجود لولا تلك النصوص، فهو مدين لها بتكوّنه وولادته في شكل جديد.

3– «كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كان عليه»[2]، إن النص معدن ذهبي نفيس تكوّن نتيجة ذوبان مجموعة من النصوص في هذا المعدن، الذي أعاد الشاعر صياغته بطريقة إبداعية غير معتادة وغير موجودة من قبل وبأبهى حلة.

4– «كالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»[3]، فالنصوص الجديدة عبارة عن ثوب جديد الشكل واللون خضع في تشكيله لعملية طلاء فريدة مستوحاة من نصوص مختلفة الألوان والأشكال.

إن "**ابن طباطبا**" يؤكد على المقولة الحداثية القائلة «بأن الكلام كله مأخوذ بعضه عن بعض ومفض بعضه إلى بعض»[4]، ومن ثمة وعيه بنظرية التناص، وإن كان عالجها تحت باب السرقات وليس تحت مصطلح التناص، فالمفهوم كان حاضرا والمصطلح غائبا.

ومن جهة أخرى يعالج "**القاضي الجرجاني**" (**ت 366 هـ**) قضية التداخل النصي، حيث رأى أن « القدامى استغرقوا المعاني وسبقوا إليها وأتوا على معظمها»[5] ولم يتركوا للمتأخرين شيئا، لذلك لا عجب أن نجد الشعراء يأخذون من الذين سبقوهم للتعبير عن مقاصدهم وأغراضهم، ولكن لهذا الأخذ أو السرقة أصناف ودرجات منها: السرق والغصب، والإغارة والاختلاس، والمشترك الذي يستخدمه للدلالة على الظاهرة التناصية الموجودة في النصوص الشعرية، ورأى أن السرق لا يكون فيه، ويعني به « ما كان من قبيل اللغة فهي ملكية مشتركة بين الناس جميعا»[6].

و"**القاضي الجرجاني**" في دراسته المشترك يركز على التشبيهات التي يعدها صنفان، صنف « مشترك عام الشركة لا ينفرد أحد منه»[7]، لا يمتلكه شاعر دون شاعر كتشبيه الحسن بالشمس والقمر...، و«صنف سبق

([1]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص228.

([2]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص333.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص230.

([5]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي** ، ص364.

([6]) مصطفى السعدني، **التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات–**، ص58.

([7]) أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص149.

المتقدم إليه ففاز به»[1]، وهو الخاص الذي شاع حتى أصبح في حكم العام المشترك، وبحديثه عن المشترك يكون "**القاضي الجرجاني**" قد تحدث عن التناص، من خلال هذا المصطلح الذي يشترك فيه جميع المبدعين، « لأنه متداول بينهم فليس أحدهم أحق به من صاحبه»[2]، وإنما هو ملك مشاع بين الجميع.

وظاهرة التداخل النصي لم تغب أيضا عن "**أبو هلال العسكري**" (**ت395 هـ**)، الذي استعمل مصطلح "**الأخذ**" للدلالة على هذه الظاهرة التي عالجها من ناحيتين:

1- من ناحية حسن الأخذ وفيه يتحدث على أن «المعاني مشتركة بين العقلاء (...) وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها»[3]، فالمعاني مشتركة بين الجميع وليست ملكا لأحد، لذلك فالمفاضلة بين الشعراء لا تكون في المعاني، وإنما في طريقة توظيفها ونسجها وسبكها، فالأسلوب والمعجم اللفظي هو المتحكم في هذه المعادلة.

و"**أبو هلال العسكري**" يضع شروطا لعملية الأخذ (التناص)، فلابد أن يكون هذا الأخذ أولا:

- « أن يكسو المتأخر لمعاني المتقدم ألفاظا من عنده»[4]، أي أخذ المعنى بغير لفظه وإلباسه ألفاظا من ابتكاره هو.

- « أن يورد هذه المعاني في غير حليتها الأولى»[5]، أي الأخذ مع الزيادة والتحوير.

والشاعر الذي يلتزم بهذه الشروط عند "**أبي هلال العسكري**" يكون له حق السبق إلى المعنى، حتى وإن أخذه من غيره، لأنه اعتمد في توظيفه على التمويه والإخفاء بطريقة فنية مبدعة.

أما من ناحية سوء الأخذ فقد جعل "**أبو هلال العسكري**" قبيح الأخذ في أن يعمد الشاعر إلى « المعنى فيتناوله بلفظه كله أو أكثره، أو تخرجه في معرض مستهجن (...) أو أن يأخذ المعنى فيفسده أو يخرجه في معرض قبيح وكسوة مسترذلة»[6]، أي أخذ الشاعر للمعنى واللفظ معا، وحتى إن أخذه بمعناه كساه كسوة رذيئة ومبتذلة مما كانت عليه من الحسن والجمال.

([1]) أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص149.

([2]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص235.

([3]) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (دب)، ط1، 1952، ص196.

([4]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص337.

([5]) أبو هلال العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، ص196.

([6]) المرجع نفسه، صص 229-231.

وفي موضع آخر يستعمل "**أبو هلال العسكري**" مصطلح "**توارد الخواطر**" للتعبير عن مسألة تداخل النصوص فيما بينها، ومعناه اتفاق الشاعران في اللفظ والمعنى دون أن يلتقيا، يقول: « وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر»[1].

ويضرب "**أبو هلال العسكري**" مثالا على ذلك وقع له شخصيا حيث يقول: « وهذا أمر عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه، وذلك أني عملت شيئا في صفة النساء: ''سَفَرْنَ بُذُورًا وانْتَقَبْن أَهِلَّةً''، وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التشبهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسّرق من المتقدم حكما حتما»[2]، فمسألة التداخل بين النصوص واردة سواء كان الشاعر على علم بالنص الشعري أو لم يكن يعلم، لأن الشعراء الذين يعيشون في أرض واحدة أكيد ستكون تعابيرهم متقاربة، وهذا ما يؤكد عليه بقوله: « وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة،كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»[3]، فالبيئة الاجتماعية أو السياقات الخارجية لها دورها في عملية تداخل النصوص وتعالقها مع بعضها البعض.

ومصطلح التوارد له أيضا تعبير آخر هو "**وقع الحافر على موضع الحافر**"، وقد ذكره "**ابن رشيق**" في كتابه "**العمدة**"، وذلك عند سئل أبا الطيب المتنبي عن مثل ذلك قال:« الشعر محجة، فربما وقع الحافر على موضع الحافر»[4].

وظاهرة التناص عند "**أبي هلال العسكري**" يتجلى أيضا من خلال مصطلحي "**العقد والحل**"، وهو أن يأخذ الشاعر « معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم»[5]، فالشاعر / الأديب يوظف المعنى في غير الموضع الذي كان فيه، فإن كان في الشعر يستحضره في النثر، وإن كان في النثر يستحضره في الشعر، أي يعمد إلى حل المنظوم (الشعر) وعقد أو نظم المنثور (النثر).

وحل الشعر عند "**أبي هلال العسكري**" أربعة أضرب وهي:

1- « إدخال لفظة بين ألفاظه.

2- تأخير لفظة منه وتقديم أخرى، فيحسن محلوله ويستقيم.

([1]) أبو هلال العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، ص196.

([2]) المرجع نفسه، صص 196-197.

([3]) المرجع نفسه، ص230.

([4]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج2، ص1087.

([5]) أبو هلال العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، ص198.

3- ضرب ينحل على هذا الوجه ولا يحسن ولا يستقيم.

4- أن تكسو ما يحله من المعاني ألفاظا من عندك وهو أرفع درجاتك»[1].

ومصطلحي "**العقد والحل**" قد تطرق إليه العديد من النقاد للدلالة على ظاهرة تداخل النصوص بعضها ببعض، من بينهم نجد "**ابن طباطبا**" الذي اعتبر أن « الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول»[2]، كما نجده أيضا عند "**ابن رشيق القيرواني**" في كتابه "**العمدة**".

وإذا ما عرجنا ناحية "**ابن رشيق القيرواني**" (**ت 456 هـ**) فإننا نجده هو آخر لم يغفل عن قضية التداخل النصي التي تحدث عنها في كتابه "**العمدة في صناعة الشعر ونقده**"، حيث عقد فيه بابا خاصا بالسرقات الذي قال عنده: « باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تُخفى على الجاهل المغفل»[3]، فلا وجود لنص شعري نقي وخال من الأخذ، و إنما هناك نص هجين يعتمد في بنائه على التداخل والاختلاط.

ويعتبر "**ابن رشيق**" من أبرز النقاد الذين تحدثوا عن أنواع السرقات التي حصرها (الحاتمي) في مجموعة من المصطلحات أهمها:

أ- الاصطراف: « وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه»[4]، أي يأخذه وينسبه إليه، وهو نوعين: الاجتلاب وهو أخذه إليه على سبيل المثل، أما الانتحال فهو ادعاؤه بقول الشعر وهو ليس له.

ب- الإغارة: « وهو أن يصنع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا فيروى له دون قائله»[5]، إنه إدعاء الشاعر بقول الشعر وهو ليس بقائله ،كالفرزدق الذي أغار على بيت جميل وأخذه منه، لأنه أعظم منه مكانة وشعرا.

ج- الغصب: وهو أخذ الشاعر شعر غيره غصبا وعنوة أو عن طريق التهديد، مثل اغتصاب الفرزدق لبيت اليربوعي، حيث قال الفرزدق: « والله لتدعنه أو ليتدعن عرضك، فقال له اليربوعي، لا بارك الله لك فيه»[6].

([1]) أبو هلال العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، صص 216-217.

([2]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص230.

([3]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج2، ص1072.

([4]) المرجع نفسه، ص1073.

([5]) المرجع نفسه، ص1079.

([6]) المرجع نفسه، ص1080.

د– الاهتدام: « وهو السرقة فيما دون البيت ويسمى أيضا النسخ»[1]، أي أخذ الشطر الأول من البيت كما هو، وأخذ معنى الشطر الثاني دون اللفظ، وهو ما تسميه "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" بالنفي الجزئي.

هـ– المرافدة: « وهو أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له»[2]، أو هو أن يهب الشاعر لشاعر آخر ببيت أو بيتين من شعره ،لأنها تشبه طريقته في نظم الشعر.

و– الاختلاس أو النقل: « وهو تحويل المعنى من غرض إلى آخر»[3]، فإن كان في غرض المدح يوظفه في غرض الهجاء وهكذا.

ي– المواردة: « وهو أن يتفق الشاعران في المعنى ويتواردان في اللفظ، دون أن يلتقي أحدهما الآخر أو يسمع شعره»[4]، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بتوارد الخواطر.

ومن المصطلحات التي يستعملها "**ابن رشيق**" للدلالة أيضا على التداخل النصي في شعر المتأخرين من الشعراء نجد مصطلح "**التوليد**"، وهو « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة»[5]، أي أن يولد الشاعر دلالته من معنى شاعر آخر، وقد يزيد الشاعر في هذا التوليد تبعا لمبتغاه، ومصطلح التوليد يعده "**ابن رشيق**" ليس اختراعا أو سرقة، وإنما هو ما بين الاختراع والسرقة، ويضرب مثالا على ذلك « بقول الشاعر امرؤ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمْوَ حُبَابِ المَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

فقال عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة، وقيل وضاح اليمن:

فَاسْقُطْ عَلَيْنَا كَسُقُوطِ النَّدَى لَيْلَةَ لَا نَاهُ وَلَا زَاجِرُ»[6].

فقد تم توليد المعنى والدلالة دون اللفظ أو الصياغة اللفظية.

وإذا ما تصفحنا كتاب "**أسرار البلاغة**" **لـ"عبد القاهر الجرجاني"** (**ت471 هـ**) فإننا نجده لا يخلو هو الآخر من قضية تداخل النصوص، وذلك في سياق حديثه عن "**الاتفاق في الأخذ والسرقة**"، حيث رأى بأن

([1]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج2، ص1074.

([2]) المرجع نفسه، ص1082.

([3]) عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن –نحو منهج عنكبوتي تفاعلي–**، ص208.

([4]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ص344.

([5]) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج1، ص423.

([6]) المرجع نفسه، ج1، ص423.

اتفاق الشاعرين على معنى من المعاني ينقسم قسمين، وفي ذلك يقول: «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا، لم يخل ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض»[1].

ففي هذا النص يقسم المعاني التي يتفق فيها الشاعران إلى: المعنى المشترك العامي (المعاني العقلية)، والمعنى التخييلي المخصوص.

فالمعنى المشترك العامي (الاشتراك في الغرض على العموم أو المعاني العقلية) يقصد به «كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى على هذا المجرى»[2]، وهو اتفاق الجماعة عند الوصف بصفات محددة يعتمدها الشعراء، فإذا وصفوا الممدوح وصفوه بالشجاعة والسخاء، وإذا وصفوا الفرس وصفوه بالسرعة وهكذا.

وهذا القسم من الاتفاق كان قد أطلق عليه "**عبد القاهر الجرجاني**" في موضع آخر من كتابه اسم المعنى العقلي، وذلك أثناء حديثه عن أقسام المعاني التي قسمها إلى قسمين: عقلي وتخييلي.

والمعنى العقلي يقصد به « ما تتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه، في كل جيل وأمة، ويوجه له أصل في كل لسان ولغة»[3]، ويتمثل في كلام الله عز وجل (القرآن الكريم)، وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة رضي الله عنهم، والحكم والأمثال التي يعمد الشاعر إلى توظيفها في النصوص الإبداعية الشعرية، وهذا النوع من المعاني لا يكون السرق فيه.

أما المعنى التخييلي المخصوص (الدلالة على الغرض) وهو القسم الثاني من اتفاق الشاعرين على معنى من المعاني، فيقصد به « أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء...»[4]، أي كيفية إثباته لهذه الصفة أو تلك، وفي هذا النوع تدخل الخصوصية، فلكل شاعر طريقته الخاصة في التعبير عن قرائحه، وكذلك اعتماده الملكة التخييلية في الربط بين الأشياء، وهذا القسم من الاتفاق سماه أيضا بالمعنى التخييلي، والذي يعرفه بقوله: « هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صِدق، وإن كان ما أثبته ثابت وما نفاه منفى»[5]، أي المعنى الذي لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب لخضوعه لعملية تخييلية تحويرية.

([1]) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص338.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

([3]) المرجع نفسه، ص264.

([4]) المرجع نفسه، ص338.

([5]) المرجع نفسه، ص267.

فإذا كان "**عبد القاهر الجرجاني**" ينفي صفة السرقة عن المعاني العقلية، فإنه يثبتها على المعاني التخييلية، لأنها ليست في حكم المعنى المشترك العام الذي تتفق عليه العامة، وإنما في حكم الخاص الذي ينفرد به كل شاعر وذلك بحسب قدراته الفنية في التعبير والتصوير.

واستحضار النصوص عند "**عبد القاهر الجرجاني**" يعرف أيضا بمصطلح آخر هو "**الاحتذاء**"، الذي يعرفه بقوله: « واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله»[1]، ومعناه أن الشاعر عندما يحتذي بشاعر آخر لا يحتذي به في الألفاظ التي نطق بها، وإنما في طريق توظيفه لهذه الألفاظ، أو النسق الذي رعاه في الربط بين هذه الألفاظ (الأسلوب)، والذي لا يتأتى للشاعر إلا من خلال الاستعارة التي تصنع الفرق بين الشعراء.

وعملية الاحتذاء عنده ترتبط بـ"**نظرية النظم**"، « لأن الألفاظ من حيث هي ألفاظ وكلام ونطق لسان لا تختص بواحد دون آخر، وأنها إنما تختص إذا توخى النظم»[2]، أي طريقة ترتيبها وتأليفها ونسجها التي بها تظهر الخصوصية والتفرد لدى الشاعر.

ومفهوم التداخل النصي عند "**عبد القاهر الجرجاني**" ارتبط أيضا بـ"**نظرية النظم**"، عندما تحدث عن المعنى الأدبي الذي قصد به « الدلالة المعجمية للفظ، أما معنى المعنى فهو تلك الدلالة المجازية التي تتفرع عن الدلالة الأصلية (...) وأهم ما يتصف به هذا المعنى الفرعي، هو التصوير الفني، فهو معنى مصور في صورة فنية»[3].

فـ"**عبد القاهر الجرجاني**" يؤكد على وجود ظاهرة التداخل النصي المتمثلة في تداول المعاني، ولكن تداولها لا يعني « التقليد الأعمى والنقل الحرفي لمعاني القدماء، وإنما ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى إبراز شخصية المتأخر، وفكره وخياله فيما أخذه عن المتقدم من معنى أو صياغة»[4].

([1]) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992، صص 468-469.

([2]) المرجع نفسه، ص476.

([3]) عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم-تاريخها وقضاياها-**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط4، 2000، ص206.

([4]) المرجع نفسه، ص211.

فالمبدع عند توظيفه للنصوص السابقة لا يعمد إلى استحضارها بمبناها ومعناها، وإنما يقوم بربطها بأحاسيسه وانفعالاته، والغاية التي يريد إيصالها المبدع إلى القارئ، وبذلك يعيد إنتاجها بشكل جديد، فيخرجها من قوالبها السابقة ويدرجها في إطار فني جديد يعطيها دلالة جديدة بعيدة عن دلالتها السابقة، إنه يقوم بتوليد المعاني من المعاني السابقة.

وهذه النظرة التناصية للنصوص الأدبية لم تغب عن الناقد "**ابن الأثير**"(**ت 630 هـ**)، وذلك في كتابه "**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**"، حيث يرى أن السرقات الشعرية تكون « متى أورد الآخر شيئا من ألفاظ الأول في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدل دليل على سرقته»[1]، فحضور أي شيء من الألفاظ الشعرية للمتقدمين في معنى من المعاني عند المتأخرين يعده "**ابن الأثير**" سرقة مهما كان شكلها أو نوعها، فالسرقة عنده تكون في اللفظ دون المعنى، لأن المعاني كما قال (الجاحظ) مطروحة في الطريق ، مؤكدا على حقيقة لا مناص منها، وهي أن الآخِر لا يستغني عن الأخذ من الأول.

وعملية التداخل عنده تعتمد على مجموعة من الأنماط التي حددها في ثلاث هي:

1- النسخ: « وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه»[2]، وفيه يقوم الشاعر بتوظيف البيت الشعري، كما هو لفظ ومعنا دون أن يخضعه للزيادة والتحوير، فهو نسخة طبق الأصل.

2- السلخ: « وهو أخذ بعض المعنى»[3]، وفيه يعمد الشاعر إلى أخذ المعنى دون اللفظ، هذا المعنى الذي يسلخه عن القالب الذي كان موجودا فيه، ويوظفه في قالب جديد وبصياغة لفظية جديدة.

3- المسخ: « وهو إحالة المعنى إلى ما دونه»[4]، فإذا كان الشاعر المتقدم استخدم هذا البيت للدلالة على شيء ما، فإن الشاعر المتأخر يأخذ هذا البيت للدلالة به على معنى آخر مغاير تماما للمعنى الأصلي.

إضافة إلى هذه الأنماط الثلاثة يضع "**ابن الأثير**" نمطين آخرين هما:

- « أخذ المعنى مع الزيادة عليه»[5]، فهذا المعنى يخضع للزيادة والتحوير، الأمر الذي من شأنه أن يؤدي إلى إنتاج دلالات جديدة زيادة على الدلالة الموجودة سلفا.

([1]) عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، 356.

([2]) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح، أحمد الجوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، مج3، (دط)، (دت)، ص222.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) محمد منذور، **النقد المنهجي عند العرب – منهج البحث في الأدب واللغة–**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (دط)، 1996، ص371.

- « عكس المعنى إلى ضده»[1]، أي أخذ المعنى والعمل على عكسه في نصه الشعري، فإذا كان البيت الشعري يحمل معنى المدح يجعله يحمل معنى الذم والهجاء.

وهذان النمطان يعتبرهما "**ابن الأثير**" لا هما بنسخ ولا سلخ ولا مسخ، وبهذا يكون "**ابن الأثير**" على دراية تامة بقضية تداخل النصوص الأدبية، وخير دليل على ذلك توظيفه لمجموعة من المصطلحات التي تتطابق إلى حد كبير مع مصطلحات التناص، وهذه الدراية لم تتوقف عند هذا الحد من المصطلحات، بل نجد مصطلحات أخرى استعملها "**ابن الأثير**" للتعبير عن قضية التداخل، ومن بين هذه المصطلحات نجد مصطلح "**الحل**"، حيث تحدث عن حل الأبيات الشعرية، والآيات القرآنية، وحل الأخبار النبوية، وحل الأبيات الشعرية عنده ثلاث أقسام:

1- « وهو أن يأخذ الناثر بيتا من الشعر، فينثره بلفظه من غير زيادة»[2]، فالكاتب يقوم بنثر بيت من الشعر مستعينا بذلك بألفاظه دون تغيير أو زيادة، وهذا القسم يعتبره "**ابن الأثير**" أدنى مرتبة ومن العيوب الفاحشة التي يقع فيها الكاتب، لأن السرقة تظهر فيها جليا بسبب تلك الألفاظ الباقية فيه.

2- « وهو أن ينثر المعنى المنظوم ببعض ألفاظه، ويعزم عن البعض بألفاظ أخرى»[3]، وهنا يقوم الكاتب بنثر بعض المعنى المنظوم بألفاظه، والبعض الآخر ينثره بالاعتماد على معجمه اللفظي الخاص به، شرط أن يكون متشابها ومماثلا من حيث الفصاحة والبلاغة.

3- « أن يأخذ المعنى، فيصاغ بألفاظ غير ألفاظه»[4]، أي أخذ المعنى بغير لفظه ، حيث يعمد إلى كسوة هذا المعنى بألفاظه الخاصة به، وإذا استطاع الكاتب الزيادة على هذا المعنى يكون في الدرجة العليا، أما إذا استطاع المسايرة وأحسن التأليف يكون الناثر أولى بهذا المعنى من صاحبه الأول الذي أخذ عنه.

إضافة إلى كل هذا نجد الناقد "**حازم القرطاجني**" (**ت 684 هـ**) هو الآخر يتحدث عن التداخل النصي في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، وذلك في خضم حديثه عن المعاني التي يقسمها إلى ثلاثة أقسام وهي:

([1]) محمد منذور، **النقد المنهجي عند العرب – منهج البحث في الأدب واللغة-**، ص371.

([2]) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مج1، ص103.

([3]) المرجع نفسه، ص104.

([4]) المرجع نفسه، ص105.

1- القسم الأول: المعاني المشتركة: « مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالغمام»[1]، وهي المعاني المشتركة والمتداولة بين الناس والتي لا يكون فيه السرق، لأنها لملك مشاع للجميع ولا تكون الأفضلية بينهم إلا بحسن التأليف.

ويسمي "**حازم القرطاجني**" الشاعرين الذين يتساويان في التأليف بالاشتراك، وإذا كانت الأفضلية في العبارة المتأخرة على حساب المتقدم يسمى الاستحقاق، وإذا كان التقصير في العبارة من طرف المتأخر يسميه الانحطاط.

2- القسم الثاني: المعاني القريبة إلى حيز القليل من حيز الكثير: وهذا يخضع إلى شروط هي: « أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى»[2]، فالشاعر هنا يعمد إلى الزيادة عن المعنى الموجود مسبقا معنا آخر، أو أن ينقله من موضع المدح مثلا إلى موضع الهجاء، أو أن يقوم بقلب هذا المعنى ويأتي بالمعنى المضاد له، أو أن يصوغ هذا المعنى في عبارة جديدة تفوق العبارة الأولى، فكل هذه الشروط التي وضعها "**حازم القرطاجني**" هي عبارة عن مجموعة من الحيل الفنية التي يعتمدها الشاعر من أجل إخفاء معالم المعاني التي استقاها من الشاعر المتقدم.

3- القسم الثالث: «كل ما نذر من المعاني فلم يوجد له نظير»[3]: والتي يضعها "**حازم القرطاجني**" في المرتبة العليا من استحضار المعاني، وهذه المعاني الناذرة يسميها **بـ"العقم"**، «لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولايقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني»[4]، وهذا القسم من المعاني يتحاشاه الشاعر ولا يأخذ منه، لأنه إذا أخذه يفتضح أمره وذلك لنذرتها.

ومن المصطلحات أيضا التي يستخدمها " **حازم القرطاجني**" والمعبرة عن ضربا من ضروب التناص، نجد: مصطلح "**المحاكاة**" الذي تحدث عنه "**جيرارجينيت G.Genette**" أثناء دراسته لأنماط المتعاليات النصية، ويقصد "**حازم القرطاجني**" بمصطلح "**المحاكاة**" « أن يحاكي موجود بموجود (...) ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه (...)، وكلما تسرب الشيء

([1]) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، صص170-171.

([2]) المرجع نفسه، ص171.

([3]) المرجع نفسه، ص172.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مما يحاكي به كان أوضح شبها، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[1]، فالشاعر يقوم بنقل صورة الشيء الموجود ويخلق منه شيئا جميلا، من خلال إخضاع هذا الموجود لعملية التخييل، والمحاكاة الجيدة تكون في التشبيهات الجيدة، وفي حسن اختيار الألفاظ التي تدل عليها.

ويقسم "**حازم القرطاجني**" المحاكاة إلى: محاكاة مترددة على ألسن الشعراء قديما، ومحاكاة مبتدعة، « فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع»[2]، فالنوع الأول هو المعاني المشتركة والمتداولة بين الناس والتي لا يدخل السرق فيها، أما النوع الثاني فهي المعاني المخترعة التي يتفرد بها شاعر عن غيره، وهو النوع الذي يحدث فيه السرق.

إضافة إلى كل هذا تنبه "**حازم القرطاجني**" إلى توظيف الأحداث التاريخية، والأخبار الماضية، والقصص السالفة في النصوص الشعرية، التي تحدث عنها في باب الإحالة التي قسمها إلى: « إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة»[3]، كما تحدث أيضا عن الأمثال والحكم الموظفة في النص الشعري.

إلى جانب كل هذا تحدث "**حازم القرطاجني**" عن الشاعر الذي يعمد إلى كلام غيره، فيعمل على تحوير وتغيير بنيته يقول: « يبحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل إلى ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على وجه قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسّن العبارة الخاصة أو يصيّر المنثور منظومًا أو المنظوم منثورًا خاصة.»[4]، إنه يشير إلى مجموعة من الحيل الفنية التي يعتمدها الشاعر من أجل إخفاء العمليات التناصية التي يقوم بها ويستحضرها في عمله الشعري، ومن بين هذه الحيل التغيير، التضمين، القلب أو النقل، الحل والعقد، وغيرها من الحيل التي تعمل على إنتاج دلالات جديدة مغايرة لما كان موجودا سلفا.

([1]) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص81.

([2]) المرجع نفسه، ص85.

([3]) المرجع نفسه، ص197.

([4]) المرجع نفسه، ص35.

من خلال دراسة النقاد العرب القدامى لقضية السرقات، ومن ثمة تداخل النصوص، نلاحظ أن جل النقاد فرقوا بين السرقة المذمومة والسرقة الممدوحة، ويقصدون بالسرقة المذمومة « نقل المعنى أو اللفظ دون تحوير فني، أما السرقة الممدوحة فهي نقل المعنى أو اللفظ مع شيء من التحوير الفني»[1].

إن هذين النوعين من السرقات يتقاطعان بل يكادان ينطبقان مع أنواع التناص التي وضعها النقاد الغرب والعرب، والمتمثلة في التناص الظاهر أو السطحي، والتناص الخفي أو العميق.

كما أن النقاد القدامى لم يطلقوا اسم سرقة على الشاعر الذي يسرق المعاني، لأنها مطروحة في الطريق، « وإنما كان السارق في نظرهم هو الذي يسطو على العبارة فينقلها، وتلك العبارة هي مظهر الفنية والابتكار عند أكثر النقاد، حتى قال الكثير منهم "إن الفن تعبير"»[2]، فالسرقة هي سرقة الأسلوب والصياغة وليس المعنى.

هناك أيضا مسألة تنبه إليها جل النقاد القدامى والتي ترتبط بقضية التداخل النصي، وهي مسألة **حفظ النصوص الأدبية** ثم نسيانها أثناء عملية الكتابة، وأبرز النقاد الذين تطرقوا إلى هذه القضية نجد: "**ابن طباطبا العلوي**"، الذي كان يطلب من الشعراء التمرس بآثار السابقين « لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه، فإذا جاش فكره بالشعر، أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار»[3]، فعملية الحفظ تساعد الشاعر على تذريب لسانه وإمعان فكره، ومعرفة طرائق النظم والصياغة وفهم المعاني، كل هذا يستغله الشاعر أثناء عملية الكتابة فيصبح بذلك شعره كسبيكة واحدة تكونت من معادن مختلفة اندمجت واختلطت مع بعضها البعض مكونة لنا نصا شعريا، وما هذه المعادن المذابة في نصه الشعري إلا تلك النصوص الغائبة التي أعطتنا نصا شعريا جديدا له هويته وبنيته الخاصة به، والتي أخذها من البنيات النصية الأخرى المتفاعل معها.

ويضرب "**ابن طباطبا**" مثالا على ذلك بالخطيب الكبير « خالد بن عبد الله القسري الذي قال: حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناساها فتناسيتها، فلم أرَ بعد شيئا من الكلام إلا سهل علي»[4]، وبذلك تكون الأعمال التي أنتجها "**خالد القسري**" نتيجة عملية استحضار المحفوظ من النصوص السابقة، وتوظيفها بوعي أو بدون وعي، ومسألة حفظ النصوص ونسيانها عالجها النقاد الحداثيون تحت مصطلح "**القراءة**"، حيث يعمد

([1]) عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم–تاريخها وقضاياها–**، ص222.

([2]) بدوي طبانة، **السرقات الأدبية –دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها–**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، مصر، (دط)، (دت)، ص178.

([3]) محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي –دراسة تحليلية مقارنة–**، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، (دط)، 1958، ص92.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكاتب/ الشاعر إلى توظيف مرجعياته الفكرية والثقافية التي كونها نتيجة قراءاته واضطلاعه على النصوص السابقة واستثمارها بصورة ما في عمله الإبداعي، وبكيفية تجعل هذا العمل يدخل في باب الإبداع والابتكار.

كما تحدث أيضا "**ابن خلدون**" (**ت 808 هـ**) عن ملكة الحفظ وقراءة النصوص السابقة، التي تعتبر من الأسباب الأساسية لحدوث التداخل في الأعمال الإبداعية يقول: « إعلم أن لعمل الشعر، وإحكام صنعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها (...) وبعد الامتلاء من الحفظ وشحد القريحة للنسج على المنوال يقبل النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال: إن من شروط نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة من استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها، وانتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ النسج عليه بأمثالها (...) فذلك أجمع له، وأنشد للقريحة أن تأتي بمثل المنوال الذي حفظه.»[1].

ف"**ابن خلدون**" يعتبر الحفظ أساسيا أثناء عملية الكتابة، شرط أن ينسى هذا المحفوظ وبنسيانه تذوب النصوص الغائبة في النص الحاضر، وهو ما يعرف بمصطلح "**التناص**"، ليكون بذلك "**ابن خلدون**" قد تطرق إلى نظرية التناص، وإن كان من الناحية المفهومية وليس من الناحية الاصطلاحية.

بالإضافة إلى هذا الزخم المصطلحاتي الذي ينطوي تحت قضية السرقات الأدبية، نجد مصطلحي "**التضمين**" و"**الاقتباس**" اللذان يتصلان اتصالا مباشرا بمسألة السرقات الأدبية (التداخل).

أ- التضمين: « وهو استعارة البيت الشعري أو نصفه، من شعر الغير وإدخاله في شعر الشاعر على سبيل التمثيل دون ادعائه»[2]، إنه أخذ الشاعر لنصوص غيره من الشعراء وإدماجها داخل البنية النصية الجديدة، وهذا بغاية التمثيل وتدعيم رؤيته وليس من أجل السرقة.

وقد ظهر أول تعريف اصطلاحي للتضمين عند "**أبي هلال العسكري**" في كتابه "**الصناعتين**"، الذي يعرفه بقوله: « استعارتك الأصناف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك»[3]، فالشاعر يستعير بعض النصوص الشعرية ويوظفها في نصه الشعري، وهذه الاستعارة أو التضمين نوعان: تضمين قبيح، وتضمين حسن.

([1]) زهرة خالص، **التناص التراثي في حدث أبو هريرة قال: لمحمود المسعدي**، ماجستير مخطوط، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص36.

([2]) محمد عزام، **النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي –دراسة–**، ص101.

([3]) أبو هلال العسكري، **الصناعتين –الكتابة والشعر–**، ص36.

إضافة إلى "**أبي هلال العسكري**"، نجد "**ابن الأثير**" الذي تحدث عن التضمين في كتابه "**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**"، مقسما إياه إلى نوعين:

1- تضمين حسن: « وهو أن يُضمن الآيات والأخبار النبوية»[1]داخل النص الشعري، وهذا التضمين يكون أو «يرد على وجهين أحدهما تضمين كلي، والآخر تضمين جزئي (...) الكلي أن تُذكر الآية والخبر بجملتها (...) الجزئي أن تُدرج بعض الآية والخبر ضمن الكلام.»[2]، أي يستحضر الشاعر الآية إما بكليتها كما هي، أو أن يدخل الآية بجزئيتها (جزء منها) ضمن الكلام، وهذا النوع من التضمين يكسب الكلام حلاوة وطلاوة.

2- تضمين قبيح (معيب): « وهو تضمين الإسناد وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مستندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني»[3]، وفيه يتعلق البيت الأول من الشعر بالبيت الثاني، وحضور الأول يستلزم حضور الثاني، ومعناه يبقى ناقصا ما لم يكمله البيت الثاني.

ويعتبر "**ابن الأثير**" هذا النوع من التضمين ليسا عيبا بحسب رأيه، مناقضا بذلك النقاد الذين يعدونه من عيوب الشعر، مدعما رأيه بمجموعة من النصوص الدينية والشعرية التي تقوم مقام الحجة والبرهان على رأيه.

ب- الاقتباس: « وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى»[4]، وفيه يوظف الشاعر/الكاتب النص القرآني، سواء كان كلمة أو جملة أو عبارة أو آية بأكملها، وهو ما يعرف بالتناص القرآني.

والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، مباح، مردود، فالمقبول « ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والمردود على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه (...)، والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل»[5]، فالقسمين الأولين من الأمور المستحبة والمقبولة أثناء عملية الاستحضار والتوظيف، أم القسم الأخير فهو مستهجن وغير مرغوب فيه لتميزه بالرذاءة والانحطاط، وهذا ما لا يليق بالقرآن الكريم المقدس المنزه عن الرذاءة.

([1]) ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ص200.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

([3]) المرجع نفسه، ص201.

([4]) بدوي طبانة، **السرقات الأدبية**، ص163.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والاقتباس يكون على نوعين: «نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه، ونوع يخرج به المقتبس عن معناه»[1]، فقد يوظف الشاعر/الكاتب النص القرآني بلفظه ومعناه، كما يمكن أو يوظفه بالمعنى دون المبنى ، وذلك بإخراجه من القالب والصياغة اللفظية التي كان عليها وإلباسه قالب فني جديد.

والقرآن الكريم ليس المصدر الوحيد للاقتباس فهناك مصادر أخرى أبرزها: الحديث النبوي، حيث يعمد الكاتب/الشاعر إلى توظيفه داخل نصه الأدبي، مثل قول الشاعر:

« قَالَ لِي: إِنْ رَقِيبِي سَيِّءُ الخُلُقِ فَدَارِهِ

قُلْتُ دَعْنِي، وَجْهُكَ اَلْ جَنَّةُ حُفَّتْ بالمَكَارِهِ

ولفظ الحديث'' حفت النار بالشهوات، وحفت الجنة بالمكاره"»[2].

فالتناص القرآني كان حاضرا في المتون الشعرية العربية القديمة، وذلك من خلال مصطلحي **"التضمين"** و**"الاقتباس"**، هذا الأخير الذي تحدث عنه "**جيرارجينيت G.Genette**" واستعمله للدلالة على أكثر الأشكال التناصية حضورا في النصوص الأدبية.

وفي الأخير يمكن أن نخلص إلى مجموعة من النتائج:

1- لقد عالج النقاد العرب القدامى قضية التناص، من خلال تطرقهم لقضية السرقات الشعرية التي انجر عنها كم كبير من المصطلحات والمفاهيم التي تدخل في هذا الباب.

2- أكد النقاد البلاغيون القدامى على أن المبدع لا مناص له من العودة إلى التراث الأدبي القديم والأخذ منه.

3- لقد تفطن النقاد العرب إلى مسألة توظيف الأحداث وأيام العرب التاريخية، إضافة إلى استحضار النصوص الدينية في الأعمال الأدبية.

4- إن عملية الإبداع والكتابة تخضع إلى عملية حفظ الأشعار ثم نسيانها، الأمر الذي يؤدي إلى استحضارها بوعي أو غير وعي.

5- « لقد أراد النقاد والبلاغيون العرب القدامى، من خلال هذا الزخم المصطلحاتي الدال على تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض، 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 والاتباع»[3].

([1]) بدوي طبانة، **السرقات الأدبية**، ص163.

([2]) المرجع نفسه، ص164.

([3]) المرجع نفسه، ص3.

6- إن النقاد العرب قد تفطنوا إلى مسألة التناص من الناحية المفهومية، ولكن من الناحية الاصطلاحية كانت المسألة غائبة، لأن مصطلح السرقات الأدبية في اعتقادنا يعد قاصرا «رغم تمكنهم من رصد بعض العلاقات التي تصب في نظرية التناص، لأن تلك البذور والإرهاصات لم تجد من يستثمرها ويبلورها في نظرية متكاملة، وهي لا تزال بحاجة إلى قراءات جادة وعملية لتبويبها واختزالها وإعادة إنتاجها بصورة تكون فيها أكثر فعالية من الناحية النقدية العربية، وأكثر ارتباطا بمفاهيم التناص الحديثة»[1].

2- التناص عند النقاد المحدثين:

يعتبر التناص من أبرز المفاهيم النقدية التي اعتنت به الدراسات العربية نظريا وتطبيقيا، سواء كانت مؤلفات، أو رسائل جامعية، مع اختلاف في الرؤية من ناقد لآخر، ولهذا ارتأينا أن نشير إلى بعض النقاد العرب الذين كانت لهم بصمة خاصة في هذا المجال.

1- التناص عند محمد بنيس:

يتحدث "**محمد بنيس**" عن مصطلح التناص في كتابه "**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-**"، حيث ينطلق في دراسته لمصطلح التناص "**النص الغائب**" من تعريف النص الذي يراه عبارة عن «شبكة تلتقي فيها عدة نصوص.»[2]، فالنص ليس وحدة نقية، إنما هو خليط مجموعة نصوص تلتقي وتتحاور مع بعضها البعض لتُنتج لنا في النهاية نصا جديدا، فهو ليس وحدة مغلقة بل وحدة منفتحة على باقي النصوص الأخرى.

وقد اعتمد "**محمد بنيس**" في تدعيم رؤيته وموقفه على أعمال "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، التي ترى بأن «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»[3]، كما اعتمد على آراء وأفكار "**تزفيطان تودوروف T.Todorove**"، مؤكدا على أن العلاقة بين النصوص الحاضرة والنصوص الغائبة موجودة منذ القدم، حيث تنبه إليها الشعراء والنقاد القدامى، ولكن القراءة النقدية لهذه الظاهرة كانت مختلفة تماما عن القراءة الحديثة التي سلكت بهذه الفكرة مسلكا مغايرا عما كان عليه قديما، يقول: « إن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، وعاها الشعراء والنقاد منذ

([1]) ليديا وعد الله، **التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة**، ص20.

([2]) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014، ص267.

([3]) المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

القديم، غير أن القراءة الحديثة للنص سلكت مسلكا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه العلاقة»[1].

إن "**محمد بنيس**" يعتبر هذه العلاقة الموجودة بين النص الحاضر وبين النص الغائب موجودة على مستوى الكتابة، وذلك من خلال البنية اللغوية للنص، يقول: « إن العلاقة تتم من خلال الكتابة، إن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى فيدمجها في أصله ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا ترها العين المجردة»[2].

وفي ضوء دراسته للخطاب الشعري المغربي يُقرّر "**محمد بنيس**" بأنه سيستعمل مصطلح"**النص الغائب**"، مؤكدا في الوقت نفسه بأن هذه الظاهرة حاضرة بكثرة في المتن الشعري المغربي، والخاضعة لثلاث قوانين وهي: الاجترار، الامتصاص، والحوار.

1- الاجترار:« وفيه يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، بذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية»[3]، أي أن يأخذ المؤلف النص الغائب كما هو دون زيادة أو نقصان، ولهذا يصبح «النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له»[4]، نتيجة التوظيف الكلي له، بدل إقحامه بطريقة تحويرية تساهم في إعادة بعثه وإحيائه من جديد.

2- الامتصاص: « وفيه يتعامل مع النص كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد»[5]، وفيه يقوم الشاعر بالنقل الحرفي لهذا النص الغائب مع التغيير، الأمر الذي من شأنه أن يبعث روح التجدد والحياة في كنف النص الآخر.

3- الحوار: « وهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب (...)، وفيه لا يتأمل الشاعر أو كاتب هذا النص، وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية»[6]، ولا يتعامل مع هذا النص كشيء مقدس لا يجب المساس به، وإنما يخضعه لعملية تحوير وتغيير.

([1]) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، ص268.

([2]) المرجع نفسه، صص268-269.

([3]) المرجع نفسه، ص269.

([4]) عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن –نحو منهج عنكبوتي تفاعلي–**، ص157.

([5]) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، ص269.

([6]) المرجع نفسه، ص270.

إضافة إلى هذه القوانين، فقد تحدث "**محمد بنيس**" عن المصادر أو المرجعيات الثقافية التي استقى منها الشاعر المغربي مادته الشعرية، حيث لا يخلو أي نص شعري مغربي من« هذا التركيب الكيميائي لمصادر الثقافة الإنسانية»[1]، هذه المرجعيات التي تلعب دورا كبيرا في إحداث التفاعل والتحاور بين النصوص الحاضرة والنصوص الغائبة، والتي حددها "**محمد بنيس**" فيما يلي:

أ- الذاكرة الشعرية (أو المتن الشعري العام): الذي« يعتبر من أهم المصادر الثقافية في تركيب النص الشعري المعاصر في المغرب (...)، والذي يشمل كل الموروث الشعري أكان عربيا أو أجنبيا قديما وحديثا بالعربية الفصحى أم الدارجة»[2].

إن الشاعر المغربي المعاصر قد اعتمد على مرجعيات شعرية متنوعة بين العربي والغربي، القديم والجديد، مرجعيات تنم عن إطلاع واهتمام كبيرين، حيث أصبح الشاعر المغربي موسوعة ثقافية وظفها في خدمة الكتابة الإبداعية.

ومن أهم أنواع المتون الشعرية التي اعتمد عليها الشاعر المغربي نجد:

1- المتن الشعري العربي المعاصر: ويتمثل في التجربة الشعرية المعاصرة في المشرق، وخاصة أعمال بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، خليل الحاوي، صلاح عبد الصبور وأدونيس...

وهذا الحضور تجلى في جملة من قوانين القصيدة العربية المعاصرة، وهي: « قوانين الزمان والمكان أولا، ثم قوانين متتاليات المتن ثانيا، وقوانين بلاغة الغموض ثالثا»[3].

2- المتن الشعري العربي القديم: لقد انكب الشاعر المغربي على قراءة الموروث الشعري وتوظيفه في المتن الشعري الحداثي بطريقة جديدة متماشيا مع تغيرات العصر، وتغير طريقة الكتابة الشعرية، وحضور هذا الموروث الشعري في المتن الشعري المغربي متفاوت من شاعر لآخر، سواء من حيث الاهتمام، أو من حيث قدرة الشاعر على الاستيعاب.

3- المتن الشعري الأوروبي: لقد اعتمد الشاعر المغربي في توظيف هذا المتن في نصوصه الإبداعية على وسيلتين: أولهما الترجمة التي تجعل من « النص يفقد كل أسرار كتابته في النموذج الأصلي»[4]، وثانيهما اللقاء

([1]) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، ص270.

([2]) المرجع نفسه، صص 270-271.

([3]) المرجع نفسه، ص272.

([4]) المرجع نفسه، ص274.

المباشر بين الشاعر الأوروبي والشاعر المغربي، بحكم قرب المسافة أو مزاولة أغلب الشعراء لدراستهم في البلدان الأوروبية.

4- المتن الشعري المغاربي: وهو أقل المصادر الثقافية حضورا في المتن المغربي، لأن الشاعر المغربي « يطمح إلى كتابة قصيدة معاصرة بالمفهوم الأوروبي لهذا المصطلح، أكثر ما يهمه تركيب قوانين خاصة بالقصيدة العربية المعاصرة في المغرب»[1]، إنه يحاول محاكاة النموذج الأوروبي الأرقى الذي يضمن له مواكبة التطور الثقافي، بدل الانغماس في بناء قوانين القصيدة العربية المعاصرة التي تجعل منه خارج دائرة التطور.

ب- الحضارة العربية: وتتمثل في مختلف العطاء الحضاري الذي أنتجه العالم العربي من نص قرآني، وتاريخي، والموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، إضافة إلى المعارف العلمية والفلسفية الصوفية المتنوعة.

ج- وجوه الحضارة المغربية: ويشمل الموروث الحضاري المغربي كالتاريخ المغربي، والنص الصوفي والفقهي.

د- الثقافة الأوروبية: وتظهر بشكل كبير في الفكر الوجودي خاصة « مفاهيم القلق والسأم، والضياع، والغربة (...)، من خلال كتابات جان بول سارتر، وسيمون دوبوفوار، ألبير كامي...»[2]، وهذا الحضور المكثف للفكر الوجودي تجسد بعد نكسة 1967، إضافة إلى الفكر الاشتراكي الذي اهتم بانشغال الطبقات المجتمعية وما يعانوه من السيطرة والقمع.

هـ- الكلام اليومي: لقد عمل الشاعر المغربي المعاصر على توظيف الكلام اليومي في المتن الشعري، والذي يعتبره "**محمد بنيس**" « إغناء للكلام الشعري واستجابة لدعوة بعض الشعراء الأوروبيين، وفي مقدمتهم ت.س. إليوت»[3].

ويختم "**محمد بنيس**" دراسته هذه بالحديث عن إشكاليات **"النص الغائب"** التي تتضارب نصوصه وتاريخ وجوده، والتي لا يمكن للقارئ « أن يُعين كل النصوص الغائبة، ويصنف بدقة الأسباب التي دعت إلى وجودها بطريقة أو بأخرى، داخل كل نص من النصوص الشعرية»[4].

([1])محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، ص275.

([2]) المرجع نفسه، ص277.

([3]) المرجع نفسه، ص292.

([4]) المرجع نفسه، ص296.

وإذا كان "**محمد بنيس**" قد استخدم مصطلح "**النص الغائب**" كمرادف لمصطلح التناص عند "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**"، فإنه يستعمل لاحقا مصطلح « هجرة النص في كتابه حداثة السؤال 1988»[1]، حيث لاحظ أن النص الشعري المغربي المكتوب باللغة الفصحى غني بالنصوص الشعرية المشرقية التي هاجرت إلى المغرب، أي أنه استعمل مصطلح "**هجرة النص**" للدلالة على الحضور المكثف للنص الشعري المشرقي في نظيره المغربي، ولأن النص في نظر "**محمد بنيس**" حتى يكون فاعلا ومقروءا عليه « أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوي، موسيقي، مرسوم) باتجاه تحقيق سلطته»[2]، وكأن تحقيق سلطة النص مرهونة بدخوله في علاقات تحاور وتفاعل مع مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية.

بل إن "**محمد بنيس**" يعتبر النص حتى يتسم بالإنتاجية عليه أن تتحقق فيه شرط الهجرة يقول: « إن هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته»[3].

إن "**محمد بنيس**" لم يتوقف عند استعمال هذين المصطلحين "**النص الغائب**" و"**هجرة النص**" فقط، بل استخدم مصطلح « التداخل النصي عام 1989 في كتابه الشعر العربي الحديث»[4]، معتبرا أن هذا المصطلح « ينسحب على كل الشعر وعلى كل نص، أكان قديما أم حديثا»[5]، فالتداخل النصي حاضر في كل نص، سواء كان شعرا أو نثرا، قديما أو حديثا، في حين أن مصطلح (هجرة النص) يعتبر قاصرا لأن هذه الهجرة «تختبرها نصوص دون غيرها»[6].

إن هذه المصطلحات "**النص الغائب**"، "**هجرة النص**"، "**التداخل**"، التي استخدمها "**محمد بنيس**" دليل كاف على فوضى المصطلحات التي تعيشها المنظومة النقدية العربية، فكل ناقد يعتمد على مصطلحات خاصة به تعبر عن رأيته وفهمه لها، بل إن للناقد الواحد العديد من المصطلحات الأمر الذي من شأنه أن يحدث اللبس والغموض، ولكن ورغم تعدد المصطلحات التي استخدمها "**محمد بنيس**"، فإننا لا نستطيع أن ننكر جهوده، حيث قدم قفزة نوعية بدراسته هذه النابعة من قراءته للنصوص الشعرية المغربية.

2- التناص عند محمد مفتاح:

([1]) عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن**، ص158.

([2]) محمد ينيس، **حداثة السؤال –بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة–**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص97.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن**، ص158.

([5]) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث –بنياته وابدالاتها–الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص181.

([6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتناول الناقد المغربي "**محمد مفتاح**" في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–**" الصادر سنة (1985) قضية التناص، حيث قدم دراسة حول مفاهيم التناص، وقبل ولوجه إلى هذه المفاهيم عرج "**محمد مفتاح**" لتحديد مفهوم النص، هذا المفهوم الذي يختلف باختلاف التوجهات الفكرية والمعرفية فهو: « مدونة كلامية ، وحدث تواصلي تفاعلي مغلق توالدي.»[1]، فالنص عند "**محمد مفتاح**" هو الذي يأخذ طابع الكتابة نافيا بذلك النص الشفوي ، يقع في زمان و مكان معينين ويهدف إلى إيصال التجربة و المعرفة للآخر، ممارسا بذلك نوعا من الضغط على القارئ ، فهو يحمل بعدا غائيا ، كما أنه إذا كانت الوظيفة الأولى للغة هي الوظيفة التواصلية ، فإن الوظيفة الثانية التي تتوفر عليها اللغة هي الوظيفة التفاعلية التي تقوم على تبادل القيم الإنسانية المختلفة بين أفراد المجتمع الذين يدخلون في علاقات اجتماعية مختلفة ،إضافة إلى أن النص يتميز بمقدمة و عرض و خاتمة، معتمدا في تكوينه على اشتباك مجموعة من الأحداث التاريخية و النفسية المساهمة في إنتاجه و تكوّنه.

وبعد تحديده لمفهوم النص يتطرق "**محمد مفتاح**" إلى تعريف التناص، وقبل ذلك يقوم باستعراض مفاهيم التناص عند كل من "**جوليا كريستيفا**"، "**أريفيه**"، "**لورانت**"، "**ريفاتير**"، ليستنتج في الأخير أن التناص هو: « تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»[2].

فالتناص عنده عبارة عن تداخل وتعالق النصوص فيما بينها بآليات وطرق مختلفة ومتعددة، ويعرفه أيضا بقوله: « نصوص جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها، يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء واستنباط»[3]، فالمبدع يوظف مجموعة من النصوص في عمله الأدبي، هذا التوظيف يخرجها من دائرة المعاني أو المضامين التي كانت تدل عليها لتدخل في نسق آخر وتحمل دلالات جديدة ومبتكرة في النص الجديد، والتي يقوم القارئ المؤول بتأويل هذه الدلالات تأويلا استكشافيا يعطي لنا قراءة جديدة، ومن ثَم إنتاج نص جديد، وكلما تعددت القراءات كلما كان هناك نص جديد.

بل إن "**محمد مفتاح**" يعتبر التناص بمثابة « الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما، ولا عشية له خارجهما»[4]، فالتناص ضرورة من الضروريات الشعرية للشاعر، لأنه لا يوجد نص ولد من العدم، إنه نتيجة علاقة التداخل مع النصوص السابقة عليه.

([1]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 120.

([2]) المرجع نفسه، ص122.

([3]) محمد مفتاح، **المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص41.

([4]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص–**، ص125.

وفي خضم دراسته للتناص يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية:

1- المعارضة: « أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتضي بهما (...) أو للسخرية منهما»[1]، فهو عبارة عن تقليد لأسلوب كاتب معين، سواء من أجل الاقتداء به وجعله نموذجا راقيا يحاكيه فيه، أو من أجل السخرية والتهكم وإبداء رأيه منه.

2- المعارضة الساخرة: « أي التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا(...) والمدح ذما والذم مدحا»[2]،فالكاتب يقوم بالمحاكاة ولكنها محاكاة عكسية أو مقلوبة، يجعل الجدي بدل الهزلي، والهزلي بدل الجدي.

3- السرقة: « وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة(...) مع إخفاء المسروق»[3]، إنها عملية أخذ ولكن هذا الأخذ يكون مع الزيادة والتغيير، وقد اعتبر "**محمد مفتاح**" هذه المفاهيم التي استقاها من الثقافة الغربية موجودة وحاضرة بقوة في التراث والثقافة العربية حيث نجد: المعارضة، والمناقضة والسرقة، التي تعتبر من أهم القضايا النقدية التي تطرق إليها النقاد القدامى تنظيرا وتطبيقا.

ولصياغة وإنتاج النصوص وفهمها، ضبط "**محمد مفتاح**" مجموعة من الآليات التي تتحكم في هذه العملية، وهي:

1- نظرية الإطار"Frame Theory": « ويقترح في هذه النظرية أن معرفتنا مخزنة على شكل بنيات معطاة، ممثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها، لتتلاءم مع الأوضاع التي تواجهها، وعملية الملاءمة تتم بواسطة مقول جديد معتمد على إطار ومستقى منه (...)، كعرض الغزل إطاره وصف الحبيبة»[4]، فالكتابة الإبداعية تقوم على توظيف مجموعة من المعطيات والمعارف المخزنة في ذاكرة المبدع التي يستحضرها للتعبير عن أوضاع مختلفة استدعت الحاجة إلى ذلك، أو لملائمتها لهذا الوضع، شرط أن تكون هذه التعابير المستدعاة تعابير جيدة مغايرة لما هو متعارف عليه، وفي نفس الوقت لا تخرج عن الإطار الذي أخذت منه، فالكاتب عندما يريد كتابة قصيدة في الغزل مثلا، فإنه يعتمد على مجموعة من الأوصاف والتعابير للتعبير عن صفات الحبيبة، فيكون بذلك هذا الوصف (أي وصف الحبيبة) إطاراً لموضوع الغزل.

([1]) المرجع نفسه، ص121.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع نفسه، ص123.

2- نظرية المدونات (Sripts): وُضعت « للكشف عن العلاقة بين المواقف والسلوك، كما طُبقت على فهم النصوص...»[1]، فمعرفة مجموعة من المفاهيم حول مواقف وسلوكات تساعد على فهم الخطاب، وتوضيح اللبس أو الغموض الذي يمكن أن يقع فيه القارئ، فالمعرفة المسبقة للتجارب تعين كل من المبدع والقارئ في إنتاج وتأويل الخطاب.

3- نظرية الحوار (Scenarios): « ويُقصد بها انسجام الكلام وترابطه»[2]، فالكلام عبارة عن شبكة كلما كانت العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل محكمة البناء، كلما كان الكلام مُنسجما وملتحما، فيجب أن تكون الجملة اللاحقة على علاقة بالجملة السابقة، لأن الكلام متتالية من الجمل المربوطة بإحكام.

وهذه النظريات عند "**محمد مفتاح**" تعطي للخلفية المعرفية في عملية إنتاج الخطاب وتلقيه قيمة كبيرة، ولكي يصبح للذاكرة دوراً مهما في هذه العملية من خلال إعادة بناء الأحداث والمعارف السابقة، ولكن بطريقة مغايرة تتلاءم ومقصدية المنتج والمتلقي، لأن التناص« ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين»[3]، فهي تعتمد بالدرجة الأولى على المتلقي وثقافته ومعرفته، ولأن الشاعر في توظيفه لهذه الاستراتيجية لديه مقصدية من ورائها تحتاج إلى قارئ كفء لديه الكثير من المعرفة والثقافة، التي تمكنه من كشف التناصات الموجودة في العمل الأدبي، والتي يمكن القبض عليها من خلال مجموعة من المؤشرات، منها « التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والإحالة إلى جنس خطابي معين»[4]، ويختم "**محمد مفتاح**" فصله الخاص بموضوع التناص بالحديث عن دعامتين أساسيتين تقوم عليها الآثار الوسيطة (الدراسات الحديثة)، بين الثقافتين الغربية والعربية، وهما:

1- التوالد والتناسل: فالأثر الأدبي أو غيره « يتولد بعضه من بعض وتُقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وبصور مختلفة»[5]، فلا وجود لنص من النصوص أو أثر من الأثار الأدبية إلا و هو ناتج مما سبق وممهد لما لحق، ولأن النصوص متداخلة مع بعضها البعض، فقد يتلاقح نصان مع بعضهما فيولدان لنا نصا جديدا، مثل النص الروائي والنص التاريخي عندما يلتحمان يولدان لنا نص آخر جديدا، هو النص الروائي التاريخي أو الرواية التاريخية.

([1]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص–**، صص 123-124.

([2]) المرجع نفسه، ص 124.

([3]) المرجع نفسه، ص131.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) المرجع نفسه، ص134.

2- التواتر: وهو «إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة وبالسلف ولقوتها الإيحائية»[1]، أي كتقديس وتبجيل بعض النماذج سواء كانت شعرية أو نثرية، لأنها تحمل في طياتها ماضٍ مجيد إيجابي، لذا يعمل المبدع على تكرارها وإحضارها بكثرة في النصوص الأدبية لما تحمله من رسالة أو رؤية تفاؤلية إيجابية.

ولهذا يمكن القول بأن العمل الأدبي عبارة عن نص توليدي ينشأ نتيجة دخوله في علاقة تحاور وتفاعل مع نصوص أخرى، أسهمت في إنتاجه بطريقة جديدة ومتجددة، والنص في تعالقه وتفاعله مع النصوص يخضع إلى سلم من الدرجات، حيث نجد « نصوص يعضد بعضها بعضا، ويتماثل ويتشابه بعضها مع بعض، وفيها نصوص أخرى يناقض بعضها بعضا»[2]، ويمكن أن نجمل هذه الدرجات فيما يلي:

أ- التطابق: « وهو تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية (...)، ولا يتحقق إلا في النصوص المستنسخة»[3]، فالنص الجديد متطابق أو نسخة طبق الأصل لنصوص سابقة، وهذا التطابق يكون في المقومات والخصائص البنيوية التي يقوم عليها النص (البناء الداخلي)، وفي الوظيفة أو النتائج المترتبة عن الرسالة التي يريد إيصالها وتبليغها للقارئ.

ب- التفاعل: « أي أن النص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب النص المنقولة إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده»[4]، فالنص عبارة عن وعاء تنصب فيه مجموعة من النصوص الدينية والأدبية والثقافية، هذه النصوص يكون حضورها متفاوت تبعا لأهداف ومقاصد الكاتب الذي « يصنع من تلك النصوص جميعا نصا واحدا له دلالاته، ورسائله الخاصة به»[5].

ج- التداخل: « أن نصوصا متعددة دخل وداخل بعضها بعضا، وتداخل بعضها في بعض في فضاء نصي عام»[6]، فالنص باعتباره فضاء عاما يدخل فيه مجموعة من النصوص، ولكن هذا التداخل لا يصل إلى حد الامتزاج والتفاعل بينها، وإنما تبقى دخيلة داخل البناء العام للنص، ومع ذلك توجد علاقة معينة بينها، هي علاقة مشاركة وتشارك في بناء هذا الفضاء النصي، وهذا ما نجده في النصوص القديمة وبعض الكتابات المعاصرة.

([1]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص–**، ص134.

([2]) محمد مفتاح، **المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي–**، ص41.

([3]) المرجع نفسه، صص 41-42.

([4]) المرجع نفسه، ص42.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([6]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

د– التحاذي: «هي المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته»[1]، فالمبدع يقوم باستحضار بعض النصوص داخل البناء النصي العام، استحضار لا يخضع للتحوير والتغيير تماشيا مع مقصدية الكاتب، وإنما هو حضور محافظ على هويته وبنيته ووظيفته التي يؤديها، كحضور النص القرآني والنص التاريخي.

هـ– التباعد: إذا كان التحاذي بين النص القرآني والنص التاريخي ممكنا سواء من الناحية الشكلية أو المعنوية، فإن التباعد بين هذين النصين وارد أيضا، لأنها لا تعمل ككل متجانس ومتسق وملتحم مع بعضه البعض، وإنما يكون عملها منفردا، لأنه إذا كان هناك محاذاة بين «النص الحديثي والنص القرآني أو النص الكلامي (...)، فإن التباعد بأنواعه يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة أو حارة لآية قرآنية كريمة أو لحديث نبوي شريف...»[2]، الأمر الذي يؤدي إلى خلخلة البناء الفني للنص وإحداث مسافة جمالية.

و– التقاصي: « ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية/النصوص السخيفة والفاجرة، النصوص الحكمية /النصوص الحمقية»[3]، إنه دخول النصوص في علاقة تضاد وتنافر فيما بينها، وخير ما يمثل هذه العلاقة هو شعر النقائض في التراث الشعري العربي.

إذا كان "**محمد مفتاح**" قد استعمل مصطلح "**التناص**" في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص–**"، وكتابه "**المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي–**"، فإنه يستخدم مصطلح "**الحوارية**" في كتابه الموسوم "**بدينامية النص**"، عاملا عن تطوير وإغناء هذا المفهوم، ومؤكدا على أن النص الشعري يقوم على عنصر مهم وهو الحوارية بشقيها الخارجي عن طريق «تحاور النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه»[4]، أي أجنبية عنه يقوم الشاعر باستثمارها وتكييفها مع نصه الجديد، والتي حددها "**محمد مفتاح**" في في النص المركزي، والنص الفرعي الداخلي « الذي بواسطته تتجلى كل أبعاد النص الجمالية والإقناعية والذاتية ضمن شبكة من العلاقات، وعلى ضوء هذه الشبكة يمتاز نص من نص وشاعر من شاعر»[5]، لأن لكل شاعر أسلوبه وطريقته في اختيار الأدوات التعبيرية التي استقاها من معجمه اللفظي الخاص به، مع مراعاة الجانب التركيبي والصوتي والصرفي والدلالي، وهذين الحوارين لا يعملان منفصلين، وإنما هما متلازمان، فلا وجود لنص خال من الحوار الداخلي، أو الحوار الخارجي.

([1]) محمد مفتاح، **المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي–**، ص42.

([2]) المرجع نفسه، ص43.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) محمد مفتاح، **دينامية النص –تنظير وإنجاز–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص82.

([5]) المرجع نفسه، ص102.

مما سبق يمكن القول أن "**محمد مفتاح**" قد استعمل مصطلحي "**التناصIntertextualité**" و"**الحوارية Dialogisme**"، للدلالة على تداخل النصوص وتحاورها داخل النص الواحد، رابطا هذه العملية التناصية بالقارئ الذي يستحضر مخزونه المعرفي والثقافي في تأويل النصوص، ومن ثمة إعادة إنتاجه لنص جديد، وهو بهذا متأثر بشكل جلي بأفكار"**جوليا كريستيفا J.Kristeva** " و"**ميخائيل باختينM.Bakhtine**"

3- التناص عند سعيد يقطين:

يستعمل "**سعيد يقطين**" في كتابه "**انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**" مصطلح "**التفاعل النصي**" للدلالة على مصطلح" **التناص Intertextualité**" الذي يعده نوعا من أنواع هذا التفاعل، رافضا بذلك هذا المصطلح الذي يراه لا يتميز بالشمولية، معتبرا أن التفاعل النصي أعم من التناص، كما يفضله على مصطلح "**التعالي النصي Transtextualité**" الذي يحمل دلالة بعيدة، يقول: « نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، ونفضله على "التعاليات النصية" التي هي مقابل Intertextualité عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة»[1].

يعرف "**سعيد يقطين**" النص بقوله: « بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بينة نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية»[2]، **ف"سعيد يقطين**" في تعريفه هذا يحدد ثلاث مكونات للنص هي:

1- البناء النصي: بناء يشترك فيه كل من القارئ والكاتب اللذان يساهمان في إنتاج دلالة للنص.

2- التفاعل النصي: «العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة أو معاصرة»[3].

3- البنيات السوسيونصية: وذلك بوضع النص ضمن السياقات الثقافية والاجتماعية التي ظهر فيها.

وبهذا يكون النص عبارة عن بناء نصي يحمل دلالة، ويشترك في بناءه كل من الكاتب والقارئ، ويتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى من النصوص التي تتداخل وتتقاطع مع بعضها البعض، تجمع بين هذين البنيتين علاقة تفاعل، هذا النص الذي تتحكم في ظهوره جملة من الظروف الثقافية والاجتماعية.

والتفاعل النصي عند "**سعيد يقطين**"، هو ذلك النص الذي « ينتج ضمن بنية نصية سابقة، يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا، أو تضمينا، أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[4]، وهو بهذا لا يخرج

([1]) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص98.

([2]) المرجع نفسه، ص6.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**، ص98.

عن المفهوم المتعارف عليه للتناص، الذي يقوم على العلاقة الحوارية والتفاعلية بين النصوص الموجودة ضمن بنية نصية جديدة.

والتفاعل النصي عنده يقوم على ثلاثة أنواع وهي:

1- المناصة Paratextualité : « وهي بنية نصية متضمنة في النص كما هي»[1]، يدرجها الكاتب داخل نصه دون إخضاعها للتغيير والتبديل، أو هي«البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة أو مستقلة»[2]، فالمبدع يستحضر بنية نصية داخل بنية نصية أصلية تكون مجاورة لها مع الحفاظ على هويتها وبنيتها، سواء أكانت نصا شعريا أو نثريا أو مقطع سردي، والمناصة عند "**سعيد يقطين**" نوعين:

أ- مناصة داخلية: « تستعمل كتفاعل داخلي داخل النص»[3]، موجودة داخل البنية النصية (المتن)، وهي التي يركز عليها "**سعيد يقطين**"، ويخصها بالدراسة والتحليل.

ب- مناصة خارجية: وتتجلى في المقدمة، والملاحق، وكلمات الناشر، وهي التي يسميها"**جيرارجينيت G.Genette**" بالملحق النصي أو العتبات النصية.

2- التناص Intertextualité: « وهي أن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمة من بنيات نصية سابقة»[4]، وهذه البنية النصية السابقة تدخل مع البنية النصية الجديدة في علاقة تداخل، فتصبح بذلك جزء لا يتجزأ منها، وذلك من خلال استحضارها داخل النص الجديد بطريقة تضمينية.

3- الميثانصية Métatextualité: « وهي نوع من المناصة، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل»[5]، وتكون وظيفة هذه البنية التعليق على النص.

إلى جانب تمييزه بين الأنواع الثلاثة للتفاعل النصي يميز كذلك بين أشكاله الثلاثة وهي:

1- التفاعل النصي الذاتي: «عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...»[1]، وهو دخول البنية النصية الغائبة للكاتب في البنية النصية الجديدة، هذه البنية الحاضرة داخل البناء النصي الجديد التي يمكن الإمساك بها من خلال أسلوب الكاتب ولغته.

([1]) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص51.

([2]) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**، ص99.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- التفاعل النصي الداخلي: «حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية»[2]، من شعر، ورواية، ورسم، وموسيقى...

3- التفاعل النصي الخارجي: «حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة»[3]، إنه توظيف لنصوص غائبة بعيدة زمنيا عن الفترة التي يعيش فيها الكاتب أو الشاعر، كالنصوص الشعرية الجاهلية واستحضارها في قالب نصي جديد.

وهذه الأنواع والأشكال تتفاعل فيما بينها على مستويين هما:

1- المستوى الأول: التفاعل النصي العام (المستوى الأفقي): وهو التفاعل بين « بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا»[4]، أي مختلفتين من حيث الفترة الزمانية، ومن حيث البناء اللغوي، كالنص الروائي والنص الشعري الجاهلي.

2- المستوى الثاني: التفاعل النصي الخاص (المستوى العمودي): « وهو تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى»[5]، أي تداخل البنية النصية الغائبة في جزئيتها مع البنية النصية الكبرى.

والتناص عند **"سعيد يقطين"** يتجلى داخل البنية النصية وليس خارجها، بل إن نصية النص تتجلى عنده من خلال التناص باعتباره « ممارسة تبرز لنا عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى "إنتاجه لنص جديد"»[6]، فالتناص عنده ممارسة تكون على المستوى الداخلي للنص، حيث تتجلى فيه التناصات بشكل جلي، من خلال البنيات النصية السابقة المستحضرة داخل البنية النصية الجديدة المتفاعلة والمتحاورة مع بعضها، وهذه القدرة على الاستحضار لدى المبدع لا تكون بالمصادفة، وإنما تكون « بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، و"قدرته" على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم»[7]، فالإنتاج النصوصي يقوم على مرجعية معرفية وثقافية يمتلكها الكاتب ويوظفها في عمله الإبداعي بطريقة تحويرية، مساهمة بذلك في خلق تجربة جديدة

([1])سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق-**، ص100.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

([6]) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ص17.

([7]) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ص18.

قادرة على الإسهام في التراكم النصي ذو البعد الحركي، حيث يقوم النص على أنقاض نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، من خلال إدخالها في علاقة تفاعل وتحاور فيما بينها، الأمر الذي من شأنه أن يساهم في بعث الروح وماء الحياة في هذه النصوص، فيكفل لها بذلك الاستمرار والتطور ويبعدها عن الجمود والانحصار، ومن ثمة الاندثار فالموت والفناء.

4- التناص عند عبد المالك مرتاض:

يعد "**عبد المالك مرتاض**" من بين النقاد الذين اهتموا بنظرية التناص، والدليل على ذلك كتاباته النقدية العديدة التي حفلت بهذه النظرية، ومن بين هذه الكتب نجد كتابه الموسوم بـ "**نظرية النص الأدبي**"، حيث استهل "**عبد المالك مرتاض**" حديثه عن التناص بتحديده لماهية النص الأدبي، هذا النص الذي يعتبره « حوارية النصوص، وحوارية النصوص ليست إلا تناص النصوص، وذلك أمران لا مناص منهما في تكوّن النص وكينونته»[1]، فالنص نتاج تحاور النصوص وتداخلها داخل النص الجديد، هذه الحوارية التي تعتبر من اللزوميات في نشوء النص وتكونه، فكل نص ينشأ عن نص آخر.

كما أن النص « جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة وملاعبة اللغة للغة (...) وذوبان اللغة في اللغة»[2]، فالنص لغته متلونة بألوان شتى تجمع بين اللغة الأدبية، والتاريخية، والدينية، هذه اللغات التي تنصهر وتذوب مع بعضها البعض لتعطينا نصا يتسم بالجمالية والشعرية.

وانطلاقا من مفهوم النص يلج "**عبد المالك مرتاض**" للحديث عن نظرية التناص، هذه الأخيرة التي « تقوم على افتراض شيء غائب موجود داخل شيء حاضر، هو النص الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبية النهائية»[3]، هذا النص الذي يتلقاه القارئ، هو الصورة النهائية لتلاقح مجموعة من النصوص الغائبة مع النص الحاضر، لتعطي لنا في النهاية نص جديد له هويته وبنيته ودلالته الخاصة به.

فالتناص إذن هو « الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس، أو يضمن ألفاظا أو أفكارا كان التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صراح بهذا الواقع عليه من مجاهل ذاكرته، وخفايا وعيه»[4]، فالتناص عند "**عبد المالك مرتاض**" هو اقتباس وتضمين وأخذ من النصوص وتوظيفها في النص الحاضر دون وعي من المبدع، ولهذا يعتبر "**عبد المالك مرتاض**" النصوص التي يكتبها المبدعون ما هي إلا « ثمرة ثمرات القراءات أو السماعات

([1]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص4.

([2]) المرجع نفسه، ص5.

([3]) المرجع نفسه، ص196.

([4]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**،ص200.

السابقة للمبدع، فهو محكوم عليه باجترار ثقافة أدبية تعامل معها بالقراءة أو الاستماع من قبل»[1]، لأن النص لا يكون إلا نتيجة قراءات الكاتب السابقة وثقافته التي تنعكس في نصه.

ويعد "**عبد المالك مرتاض**" التناص شرطا من الشروط الأساسية « لقيام كل نص سابق يحاور ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا هكذا دون استناده إلى مؤثرات خارجية تفرضها البيئة الاجتماعية، وكذا الأحوال الاقتصادية والسياسية، وفي الأخير يعتمد على ما استقر في وعيه وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة ومن مخزون ثقافي»[2]، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع إلا إذا قام بالاستلهام من النصوص السابقة وتوظيفها بطريقة فنية تجعل من النص يحمل دلالة ومعنى جديد لم يسبق إليه أحد.

ويذهب "**عبد المالك مرتاض**" إلى أبعد من ذلك حين يعتبر أن التناص هو «تبادل التأثير غير القصدي والاغتراف من المحفوظ المنسي»[3]، الذي بقي عالقا في ذهن المبدع ومتأثرا به في أعماقه الدفينة، ليتجلى أو يطفو إلى السطح من خلال تجسيده داخل بنية نصية جديدة.

بل إنه يذهب إلى أكثر من ذلك، حيث يشبه عملية التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لولاه ينقطع النص عن الوجود يقول: « التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر أن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم، فمن الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخلد أحد من قبله ولا فكر فيه ولا التفت إليه(...) إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولايزيد»[4]، فكل كاتب يمارس النهب والاختلاس من نوع آخر، إنه نهب واختلاس نصوصي يجسده الكاتب في عمله الأدبي، وخلو النص من هذه الممارسة يعني الاختناق والموت.

ويصنف "**عبد المالك مرتاض**" التناص إلى درجات وذلك بحسب حضوره في النص، فيميزبين«التناص المباشر أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب، وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع»[5]، فالتناص عنده ثلاثة أنواع:

1- التناص المباشر أو التام: وهو التناص الصريح الواضح المرجع، وفيه يقوم الكاتب باجترار النصوص المحفوظة وتوظيفها في نصه كما هي دون زيادة أو نقصان.

([1]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) المرجع نفسه، ص292.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية –زقاق المدق–**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1995، ص278.

([5]) محمد الأخضر صبحي، **مدخل إلى علم التناص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان (دط)، (دت)، ص103.

2- التناص الضمني أو الناقص: وفيه يخضع النص المستحضر للزيادة والنقصان من طرف الكاتب تماشيا مع الغاية أو المقصد من توظيفه.

3- التناص العائم أو المذاب: وهو تناص مخفي يصعب الوصول إليه والإمساك به نتيجة انصهاره وذوبانه في بنية النص.

ويؤكد "**عبد المالك مرتاض**" أن النقاد العرب القدامى قد عالجوا قضية التناص في مدوناتهم النقدية، ولكن تحت تسمية أخرى هي السرقات «إن قدماء النقاد العرب كانوا خاضوا في هذه المسألة (...) فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح التناص، وإن ظلوا يعالجونها تحت مفهوم "السرقات"»[1].

و"**عبد المالك مرتاض**" يجعل من مصطلحي التناص والسرقات الأدبية متساويين، حيث يقول: « والتناصية إن شئت اقتباس، وهذا المصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصات»[2]، وإن كان "**عبد المالك مرتاض**" يرفض مصطلح السرقة التي يراها تحمل قيمة أخلاقية، وتقتضي عقوبة قانونية، لأن « النقاد العرب القدماء يعدون كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر سابق عليه أو معاصر له، عفوا أو قصدا من الساطين على ملكية سوائهم»[3]، معتبرا أن هذا المصطلح "**السرقة**" لا يمث لنظرية التناصبصلة التي تقوم على التفاعل بين النصوص، لذا يرى "**عبد المالك مرتاض**" أن هذا المصطلح يحتاج إلى مراجعة وتدقيق، فالفكرة التناصية موجودة في النقد القديم ولكن المصطلح لا يتلاءم وهذه الفكرة، وهذا ما يؤكد عليه بقوله: « المسألة في رأينا مسألة مصطلح لا مسألة الفكرة في حد ذاتها، فهي قد وردت في النقد العربي القديم»[4].

و"**عبد المالك مرتاض**" في دراسته للتناص يستخدم عدة مصطلحات للدلالة على هذا المفهوم، حيث نجد « مصطلح التناص في كتابه نظرية النص الأدبي، ومصطلح التكاتب في مقال له بعنوان بين التناص

([1]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص190.

([2]) العربي حسين، "**إشكالية التناص في النقد الجزائري المعاصر عبد المالك مرتاض نموذجا**"، RevistaArgelina، ع3، 2016، ص75.

([3]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي** ، ص203.

([4]) عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، ص258.

والتكاتب، ومصطلح المقارءة في كتابه نظرية النقد»[1]، وهذا يدل على أن النقد العربي والجزائري بصفة خاصة مازال يعاني من مشكلة تؤرقه وتؤرق القارئ، ألا وهي إشكالية المصطلح.

وفي ختام دراستنا لقضية التناص عند النقاد العرب نلاحظ أن هذه الدراسات تكاد تخلو من أي جديد، فهي مجرد اجترار لأفكار وآراء النقاد الغربيين، ولكن ما يمكن ملامسته عن هذه الدراسات هو وقوعها في إشكالية المصطلح التي أصبحت تعاني منها المنظومة النقدية العربية، بفعل اختلاف الترجمات، واختلاف الأفكار والرؤى النقدية نتيجة تباينهم في طريقة تناولهم للنصوص الأدبية، كما نلاحظ أن بعض النقاد حاولوا ربط نظرية التناص بالتراث العربي القديم، لما يكتنزه من المصطلحات والنظريات لإضاءته ومحاولة تفعيل نظرية عربية تلامس أو تطابق هذه النظرية (التناص)، وهذا ما وجدناه بالفعل حيث ربطوا قضية التناص بقضية شغلت النقد والنقاد، ألا وهي قضية السرقات الشعرية التي تدل على أن العرب القدامى كانوا على وعي ودراية بفكرة التناص، وإن كان فقط من الناحية المفهومية وليس من الناحية المصطلحاتية، لأن مصطلح السرقة يظل قاصرا وعاجزا أمام مصطلح التناص.

ثالثا: أنواع التناص وآلياته:

1- أنواع التناص:

يُقصد بأنواع التناص أشكال تقاطع النصوص فيما بينها، هذا التداخل أو التقاطع إذا ما كان بين نص الكاتب الذي بين يديه ونصوصه الأخرى، يسمى **تناصا داخليا أو ذاتيا**، وإذا كان هذا التداخل بين نص

(1) العربي حسين، "**إشكالية التناص في النقد الجزائري المعاصر**"، ص77.

الكاتب ونصوص لكتاب آخرين، سواء أكانوا من فترات زمنية سابقة أو فترة معاصرة له يسمى **بالتناص الخارجي**.

لقد اختلفت نظرة النقاد وتباينت آراؤهم حول أنواع التناص، فنجد مثلا: "**محمد مفتاح**"قسمه إلى تناص داخلي وتناص خارجي، وهناك من جعل للتناصثلاثة تقسيمات أو ثلاث أنواع كما أشار إليها "**سعيد سلام**) في كتابه: "**التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**"، حيث قسمه إلى تناص داخلي، تناص خارجي، وتناص مرحلي، كما نجد أن هناك ناقد آخر سار على نفس منوال "**سعيد سلام**" في تقسيمه الثلاثي وهو الباحث والناقد "**أحمد ناهم**" في كتابه: "**التناص في شعر الرواد –دراسة–**".

أ– التناص الداخلي (Harmonie Interne):

كما هو معلوم أن لكل باحث أو ناقد أسلوبه الخاص به الذي يميزه عن غيره من الكتاب والنقاد، فنجد مثلا بعض النقاد قد عالجوا مواضيع واحدة، ولكن لكل واحد منهم طريقته أو أسلوبه الخاص الذي يتميز به عما سواه، سواء من ناحية اللغة، الأسلوب، والموضوع أو المضمون، وبهذا ينبغي علينا قبل إعطاء أحكام قيمية لنص ما أن نحدد لهذا النص مقاييس ومعايير وقوانين، لأن ذلك « لا يتأتى إلا بعد قراءات كثيرة متأنية، لأن النصوص لا تتفق نظرتها عند إعادة التجربة الكتابية لموضوع معين، أو نقوم بتجربة جيدة أخرى في موضوع آخر جديد، ومن ثمة فالمقياس الذي تقاس به النصوص التي يكتبها الكاتب يبقى مرتبطا بعلاقة هذه النصوص بعضها ببعض وهي علاقتها بالبنية النصية التي امتزجت فيها»[1].

فالتناص الذاتي « يقوم فيه المبدع بإعادة انتاجه ويتم ذلك بامتصاص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فبنصوصه يفسر بعضها البعض، فتتحاور هذه النصوص وتتفاعل فيما بينها»[2]، وبذلك يكون التناص الداخلي محصلة للتفاعل بين نصوص المبدع نفسه مع آثاره السابقة عليه،فعن طريق هذا التناص تتجلى القيمة الفنية والأسلوبية وما يحدث من تأثير في نفوس متلقيه، «فالكاتب يفرض وجوده كذات مبدعة عبر نصه الذي هو نتاج عملية إبداعية، وهو عبر مادة الحكي أو المتن الأصلي التي يستقي منها، يضيف إليها تجربته الفنية الإبداعية، وموقفه من عصره»[3]،فيخرجه بذلك من قالبه السابق ويدخله في قالب فني جديد.

ب– التناص الخارجي (Compabilité Externe):

(1) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص133.

(2) الطاهر سعد الله، "**ظاهرة التناص في الخطاب الشعري الحديث**"، مجلة علوم اللغة العربية، جامعة الوادي، الجزائر، ع4، مارس 2012، ص17.

(3) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص134.

ويحدث هذا النوع من التناص نتيجة الالتقاء بين نص حاضر وتداخله وامتزاجه وتقاطعه مع نصوص أخرى سابقة عليه، أو العلاقة التي تربط بين نص ما وغيره من النصوص الخارجية عنه، « فكل كاتب يحمل خلفية نصية معينة قديمة عديدة يضمنها نصوصه ويبنيها في إبداعه الخاص والمميز، ولذلك فقد يتناص نصه التقليدي مع متن تقليدي قديم، ويتم التواصل والتداخل، وتتأكد بذلك المبادئ والقيم التي يتضمنها النص المبدع، في حين أنه لا يحصل التناص الإيجابي لنص جديد يستقي أو يستلهم من متن تقليدي قديم»[1]. فالشاعر يستقي من الآثار السابقة ما هو مفيد وصالح ليتداخل ويتحاور مع نصه الجديد.

و العملية الحوارية مع النصوص الخارجية لا تتم على مستوى واحد، وإنما هي « مختلفة الأشكال والمضامين والقائلين والأزمنة والأمكنة، لا تسلم منه اليد الأولى ولا اليد الثانية ولا نص الدرجة الأولى ولا نص الدرجة الثانية، فلا اختراع مطلق ولا ابتداع كلي، إنما هناك دور وتسلسل يعسران عملية التأويل»[2].

ج- التناص المرحلي (Coordination Asciale):

ويقصد النقاد والدارسين بالتناص المرحلي: « التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، (...) وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث»[3].

وقد ورد التناص المرحلي عند العديد من الشعراء، من أمثال "**البياني**" الذي امتص أبياتا شعرية من قصائد "**السياب**"، إضافة إلى "**أدونيس**" هو الآخر نلمح وجود هذا النوع من التناص في قصيدته "**تجاعيد**"، حيث يقول:[4]

آدَم مِنْ حَدِيدٍ وَحَوَّاءُ جَبَانَةٌ

إِنَّهَا أَرْضُنَا تَتَمَرْأَى فِي تَأْبِينِهَا...!

فلقد حاور هذا النص قصيدة "**نازك الملائكة ""ثلج ونار**"، خصوصا في المقطع الأخير منها، إذ تقول:[5]

يَا آدَمُ لَا تَسَلْ عَنْ حَوَائِكَ مَطْوِيَّةً

([1]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) محمد مفتاح، **دينامية النص –تنظير وإنجاز–**،صص 101-102.

([3]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص61.

([4]) المرجع نفسه، صص 63-64.

([5])أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، صص63-64.

مِنْ زَاوِيَةٍ مِنْ قَلْبِكَ حيرى مَنْسِيَّةً

ذلكَمَاشَاءَتْهُ أَقْدَارٌ مَقْضِيَّة

آدَمُ مِثْلُ الثَّلْج وَحَوَّاءُ نَارِيَّة...

2- آليات التناص:

وضع الباحثون والدارسون انطلاقا من الدراسة التطبيقية للنصوص الإبداعية، مجموعة من الآليات الإجرائية والتقنيات النصية لتحليل النصوص، وتعتبر "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" « من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص»[1]، وهو ما جعل "**جوليا كريستيفا J.Kristeva**" تذهب في تعريفها للنص الأدبي إلى القول بأنه « تحويل وامتصاص ونفي لنصوص أخرى»[2].

كما يطالعنا "**محمد مفتاح**" بقراءة أخرى لمفهوم التناص، وذلك انطلاقا من قوله بأن « الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك لإنتاج نفسه أو لغيره»[3].

فالشاعر حسب "**محمد مفتاح**" ما هو إلا منتج لما سبق، وهذا الإنتاج إنما هو نتاج عن حرية شخصية (فردية)، أو عن حرية غيرية (الآخر)، تسمح للشاعر من خلاله إلى أن يتفاعل بشكل جيد وإيجابي مع نماذجه الفنية ونصوصه الإبداعية.

وقد صنف "**محمد مفتاح**" آليات التناص وفقا لدراسات غربية مع الإضافة والشرح، و لخصها فيما يلي:

أ- آلية التمطيط (Mécanisme d'extensibilité): وهو بمثابة تمديد وتوسيع للنص، ويقع بأشكال وطرق عدة:

1- الأناكرام "Anacram": ويعني به « الجناس بالقلب وبالتصحيف»[1]، فهو يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة، فيعمل على انسجام واكتمال النص، فالقلب مثل: (**عسل- لسع- سعل**)، والتصحيف مثل: (**ضرب- درب**)، و(**نخل-نحل**).

([1]) المرجع نفسه، ص24.

([2]) جوليا كريستيفا، **علم النص**، ص79.

([3]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-**، صص 124-125.

2- الباركرام "Barcram": وهو آلية تمطيطية ويقصد به « الكلمة المحور، فقد تكون أصواتها مشتقة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ»[2].

فالباركرام "Barcram" يقوم « بتطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليا من جانب، ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة»[3]، وهذه الآلية هي التي يبنى عليها النص.

3- الشرح"Explication": يعتبر الشرح أساسا ضروريا لكل خطاب وبالخصوص الشعر، « فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، وقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة وهكذا...»[4].

وهذا الشرح يكون عن طريق الهوامش قصد إيضاح دلالة مبهمة أو مفهوما ما، أو رمز من الرموز، فالشرح عن طريق الهوامش يكون إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو المجموعة الشعرية، غير أن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق آخر غير الهوامش، فقد يقع الشرح مثلا: داخل المتن أي في صلب الموضوع، وبعد العنوان مباشرة، فيجعله بذلك آلية من آليات النص وتمطيطه[5].

4- الاستعارة "La Métaphore": للاستعارة دور مهم في كل خطاب شعري أو نص إبداعي، حيث تحتل الصدارة في الشعر، وذلك لما لها « من قدرة إبداعية على نقل الشيء المجرد إلى المحسوس»[6].

وللاستعارة عدة أنواع من « مرشحة، مجردة، ومطلقة فهي تقوم بدور جوهري لما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص»[7]، وبهذا يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا، في كل الخطابات النقدية والشعرية خصوصا.

([1]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–**، ص126.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص76.

([4]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص–**، ص126.

([5]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص88.

([6]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص–**، ص126

([7]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص–**، ص126.

5- التكرار "Répitition":« ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، حيث يتجلى في التراكم والتباين، غير أنه قد يتجاوز الصيغ اللغوية ليكون بذلك التكرار في المعاني»[1]، فهو تكرار في الصيغ اللغوية أو في المعاني.

6- الشكل الدرامي "Forme Dramatique": يظهر الشكل الدرامي من خلال التقابل ،أو من خلال تكرار صيغ الأفعال و هوما أكد عليه بقوله: « إن جوهر القصيدة الصراعي ولّدتوترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدى إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا»[2].

7- أيقونة الكتابة "Icone d'ecriture": « وهي الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات، أو شكل القصيدة على الصفحة»[3]، هذه الفراغات التي يستغلها المبدع عن طريق ملئها بالرسومات والتخطيطات، كما يُخصص جانب منها للكتابة و عملية الطباعة.

ب- الإيجاز "Breif": ونعني به التقليص، حيث يرى "**جيرار جينيت G.Genet**" « أن تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص، إلا أن التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر (...)، فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة»[4]، فالإيجاز إذن هو الاختصار في توظيف النصوص.

ويحدث الإيجاز بطرق عديدة ومختلفة أهمها:

1- التلميح "L'indice": « وهو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة، من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة»[5]، بمعنى أن التلميح يُطلق يد القارئ في النص بحيث يؤوله ويدع له الحرية الكاملة في استحضار ذلك الحدث أو القصة شرط أن يكون عليما بها.

2- الحذف "Supprimer": « وهو آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري، ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف، كالبياض والنقاط»[6]، فالشاعر يقوم بعملية الحذف ويترك علامات تحيل على قيامه

([1]) المرجع نفسه، ص127.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص83.

([4]) المرجع نفسه، ص93.

([5]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص94.

([6]) المرجع نفسه، ص96.

بالحذف، وما على القارئ المتلقي سوى قيامه بملء تلك البياضات والفجوات، من أجل الوصول إلى المقصدية المطلوبة أي مقصدية المؤلف، لأن الحذف هو تقليص للنص، وفي نفس الوقت يضع القارئ في محاولات للكشف والبحث، وهذا يؤدي به إلى قراءة النص أو القصيدة بأكملها، ومن ثمة تتحقق غاية الشاعر أو المؤلف.

3 – التلخيص "Sommaire": ويُعنى به الإتيان بمعانٍ كثيرة بألفاظ قليلة، أوهو ما يعرف بالتقليص وهو « على العكس من الباراكرام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة»[1]، أي أن التلخيص هو تقليص في حين أن الباراكرام هو تمديد.

4– الاقتباس "La citation": « يُعد الاقتباس آلية تكثيفية إيجازية يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها، ويتم استذكارها كاملة لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص»[2]، فالاقتباس هو إضافة ونسخ للنصوص، ولا يتم هذا النسخ إلا من خلال استحضار نص ديني معين، بحيث يذكر الشاعر جزءا منها، ويتم استذكارها واسترجاعها من طرف المتلقي.

5– التضمين "Enrobage": « وهو من المداخل التي عرج المتناصون عليها، وذلك أن يستعير الشاعر شطرا أو بيتا أو ربما أكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له»[3].

وعليه فالتضمين ما هو إلا عملية يلجأ إليها المؤلف للاستشهاد ببيت أو عدة أبيات، غير أنه ليصبح لهذا التضمين أحقيته المشروعة « على الشاعر أن يضع علامات التنصيص أو أن يشير في هوامشه إلى المصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته بحيث يغدو النص المتضمن متداخلا مع النص الأصلي»[4]، فالتضمين ما هو إلا تداخل النص المتضمن مع النص الأول الأصلي.

6– الترجمة "La traduction": تعد آلية من أليات الإيجاز ووسيلة من وسائله، ونقصد بها « ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي يضمنها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذلك مؤلفها»[5].

فالترجمة هي وسيلة تناصية بدليل أننا نجد أن للنص الواحد العديد من الترجمات، فلكل شاعر أسلوبه الخاص الذي يتم من خلاله نقل المعنى، وأثناء عملية الترجمة يتم الإيجاز للنص الأصلي المترجم، وبالتالي تنبثق من ذلك عدة ترجمات على حسب الأسلوب الذي يملكه كل الشاعر.

([1]) المرجع نفسه ص98.

([2]) المرجع نفسه، صص 99-100

([3]) المرجع نفسه، ص101.

([4]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص101.

([5]) المرجع نفسه، ص103

رابعا: وظائف التناص ومظاهره:

1- وظائف التناص:

يعتبر التناص من العناصر الجوهرية التي تساهمُ في بناء النصوص الإبداعية، فهو بذلك يهتم بالكيفية التي تتماهى أو تتوالد فيها النصوص، وبكيفية اشتباكها واندماجها في حلقة أنساقية تفاعلية.

وتكمن أهمية التناص في مدى قدرة المبدع أو الناقد على تضمين نص في نص آخر يتفاعل معه، هذا التفاعل يكون عن طريق قدرة المبدع ذاته على استحضار نصوص أخرى قديمة وسابقة عليه، وإدماجها في نصه الحاضر، وذلك من خلال الكشف عن مكمن القيم الفنية داخل النصوص الإبداعية.

وانطلاقا من هنا يمكننا أن نحدد وظائف التناص فيما يلي:

أ- الوظيفة الجمالية: وفيها تكمن جمالية النصوص، بحيث « تعتبر عملية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر ليبعث تراثه الحضاري من جديد، وإغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية الموحية التي تحدث في نفس القارئ، وعليه فإن جماليات الكتابة تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد من صميم الأدب»[1]،على اعتبار أن الخطاب الأدبي يتسم بالانزياح والعدول.

وتنحصر أهم جوانب الوظيفة الجمالية فيما يلي:

1- الإحالة "La référence": ويُعنى بها ذكر بعض الشروحات لنصوص دون استحضارها كلية فهي « التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض هذه القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات، إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن، والأوصاف المتناهية في الشهرة أوالقبح»[2]، فالإحالة هنا لابد لها من شرح وتوضيح، وذلك عن طريق ذكر للأوصاف والصفات الحسنة أو القبيحة، فتكون هناك إشارة أو إحالة إلى ذلك النص.

فالإحالة تعني استحضار وذكر النص، لكن هذا الاستحضار لا يكون حرفيا بل جزئيا فقط، لأن « الإحالة مفصلة لما يتعلق الأمر بإحالة القارئ على نص دون استحضاره حرفيا»[3]، فهنا تكون إحالة جزئية، بمعنى لا يستحضر النص السابق حرفيا بل يحيل ويشير فقط إلى ذلك، كما وتكون هذه الإحالة بصفة عامة وأكثر

([1]) سارة زاوي، **جمالية التناص في شعر عقاب بلخير**، ماجستير مخطوط، المسيلة، الجزائر، 2002، ص92.

([2]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-**، ص129.

([3]) عصام حفظ الله حسين واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص95.

فعالية عندما يعالج الشاعر « نصا معروفاً بحيث الاشتراك معه بكلمة أو كلمتين تكفي الإحالة عليه»[1]، وهذا هو المقصود بالإحالة الجزئية، أي أن يحيل ولو بكلمة أو كلمتين تكفي للتلميح إلى ذلك النص.

2- استخلاص العبرة: ويُقصد بها أن الأديب عليه الالتزام بإخلاص استيعابه لنص من النصوص الإبداعية « وعلى هذا فإن هذا النوع من المعارضة، وركوب أساليب السلف واستحياء مخلفاتهم، يُقصد به الدعوة إلى الإصلاح»[2].

ولعل هذا ما نجده عند رواد النهضة الذين استقوا معانيهم من جواهر الأدب، حيث استخلصوا العبرة من تجاربهم الحياتية و« يمكن أن نرى هذا الموقف في معارضات النهضة الشعرية مثل البارودي وشوقي وحافظ»[3]، أي أن شعراء النهضة قد استخلصوا العبر من خلال تجاربهم في الحياة، ومن خلال تلك التجارب نظموا قصائد وأشعار كانت بمثابة تعبير عما عايشوه وألفوه في حياتهم.

3- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة: ويبدو من هنا –أي التسمية- أن هذا الموقف قريب ومتداخل، مع الموقف الذي سبقه « من حيث أن كلا منهما يتوخى استخلاص العبرة من الماضي، ولكنه يختلف عنه من حيث أن الأول كان لا يعرض بأي شخص، في حين أن هذا يهدف إلى ثلب بعض الحكام بكيفية صريحة أو ضمنية، أو تجاهل ذكرهم»[4]، فهذا الموقف يستند إلى استخلاص العبر من الماضي عن طريق الثلب، سواء أكان هذا الثلب علنا وصريحا أم خفية وضمنيا.

ويمكننا أن نضرب مثالا على هذه القصيدة، بقصيدة "**ابن عبدون**"، حيث نجد أنها « مليئة بالسخرية من الإنسان بصفة عامة، ولكنها ركزت على ذم الأمويين والمشرق، وأضربت عن ذكرهم في الأندلس»[5]، فهنا كانت تصفية حساب من خلال العودة إلى الماضي والسخرية من الإنسان عن طريق ذم الأمويين من جهة، والإعراض عن ذكرهم بالأندلس.

4- التقاليد السائدة: وهو عبارة عن مجموعة من الثقافات والمعتقدات والأفكار التي تنهجها أمة من الأمم « فهو موقف توفيقي وتلفيقي يُجمع في مصالحه بين الأجناس الأدبية والأفكار والاتجاهات، ويكون في بعض الفترات من تاريخ ثقافة من الثقافات، على أن نقيضه يظهر في الفترات التاريخية النشيطة المعتملة بالحركة الممتلئة

([1]) المرجع نفسه، صص 95-96.

([2]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-**، ص 132.

([3]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-**، ص 132.

([5]) المرجع نفسه، صص 132-133.

باختلاف الآراء العاكسة للصراع المرير بين فئات المجتمع»[1]، فهذا الموقف يجمع في طياته بين مختلف العادات والمواقف والآراء والاتجاهات والأنواع الأدبية، هذا من حيث اعتبار التقاليد كموقف تجميعي وأما من حيث اعتباره تلفيقي، فيظهره في مختلف الصراعات بين الطبقات المجتمعية.

5- الاختصار: ونعني به تقليل المباني مع إيفاء المعاني، أي أن المبنى يكون قليلا، في حين أن المعنى يتضمن عدة مفاهيم، « والشاعر قد يلخص حين سرده للأحداث المادية، فقد يذكر أحداثا أو نماذج بشرية أو حضارات أو نصوص، وهو في ذلك ينتقي وينفي، ويُظهر ويُضمر، يذكر ويحذف، فهو لا يقوم باجترارها كما هي»[2]، فالاختصار يقتصر على أخذ واجترار الأحداث أو النصوص كما هي، وإنما يلجأ إلى أساليب الحذف والإضمار، وانتقاء الألفاظ والمعاني التي يجدها مناسبة، وهو في كل ذلك إنما يقوم بالاختصار.

ب- الوظيفة التعبيرية: وفي هذه الوظيفة « يقوم التناص باعتباره أساس الإبداعية بوظيفة تعبيرية، فيظل مفتوحا على بقية النصوص الأخرى، وهذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات وأصوات متداخلة عن طريق الكلام، في إطار اجتماعي يستند عليه النص، وهنا تظهر وظيفة القاص/الشاعر، التي تكمن في استقطاب تلك المعارف وتوظيفها ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو بالإيجاب»[3].

فلتناص وظيفة انفعالية عاطفية، حيث أن الكاتب أو المبدع يختار وينتقي النصوص المتحاورة والمتداخلة مع بعضها البعض تحت إلحاح أو تأثير الحالة النفسية التي يعيشها، فيُخرج مكنونات النفس من حالات ومشاعر وعواطف، فيختار بذلك نصوصه المتداخلة.

2- مظاهرالتناص:

إن كل نص ما هو إلا نتيجة للتداخل مع نص سابق عليه، فلا يوجد لص خُلق من العدم، وإنما يقيم علاقة مع نصوص سابقة أو يقع تحت سيطرتها، غير أن درجة تلك السيطرة تختلف من نص لآخر، باختلاف الأعراف والعادات والتقاليد، باعتبار أنها تمكننا من فهم أي عمل أدبي جديد من خلال محاورة لنصوص سابقة، وهذا يقودنا إلى الحديث عن مظاهر التناص وهي كالآتي:

([1]) المرجع نفسه، ص133.

([2]) سارة زاوي، **جمالية التناص في شعر عقاب بلخير**، ص92.

([3]) عائشة سواعدية، **جماليات التناص في شعر أمل دنقل –ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجا–**، ماستر مخطوط، جامعة محمد بوضياف المسيلة،2014-2015، ص39.

1- النص الغائب "Texte Masqué": ويُعنى به النص السابق القديم الذي يُعاد تحويره كتابيا مع النص الجديد الحاضر، فهو بمثابة المادة الأساسية التي يلهم منها النص الجديد، سواءً أكان النص الغائب عبارة عن خطاب سياسي أو علمي أو فلسفي...فهو يتضمن الرموز والإيماءات والإشارات التي تتناول التاريخ والتراث الموجود في النص الجديد.

« ويورد "**صبري حافظ**" مثالا من خلال تجربته الشخصية وفحوى هذا المثال أنه لم يطلع على كتاب (فن الشعر) لـ(أرسطو) إلا بعد تجربة ثقافية معينة، ولكنه عندما قرأ هذا الكتاب لم يجد فيه شيئا مثيرا أو جديدا، لأن معظم الأفكار الواردة فيه سبق للناقد أن تعرف عليها في مطالعاته المختلفة»[1]، ثم يصرح بعد ذلك "**صبري حافظ**" فيقول: « ولقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري، فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة لكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها »[2].

ويرى الناقد الفرنسي "**جيرار جينيت G.Genette**" أن النص الحاضر « يقرأ هو نفسه نص آخر، وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى مالا نهاية»[3]، وهذا يعني أن النصوص تتوغل داخل نص آخر، فالنص الحاضر يقرأ أيضا نصا آخر، فالنص الغائب يكون مستنبطا في النص الحاضر، وبالتالي لا يكون هناك وجود لنص محايد أو بريء.

2- الإحلال والإزاحة "Remplacement et relaxation": إن النص -وفي كل الأحوال- لا ينشأ من العدم ولا يظهر من فراغ، بل على العكس من ذلك تماما، يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، وأثناء عملية الظهور يُحاول الحلول محل هذه النصوص وإزاحتها من مكانها « إن فهمنا واستيعابنا للنص الذي تواجهه يتوقف في الكثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحه أو الذي حل محله، ليس فقط لأن جدلية النص "الحال" والنص" المزاح" جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضا لأن هذه الفاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى»[4].

فعملية الإحلال لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد ذلك، ويكون بذلك قد احتل النص الحال مكان النص المزاح وشغل حيزا مكانيا كبيرا، وعلى « فاعلية النص المزاح ألا

([1]) أبو أسامة، **التناص**، يوم 16 فيفري 2018، الساعة 20:00، www.montada.achouroukonline.com.

([2]) صبري حافظ، "**التناص وإشارات العمل الأدبي**"، بحوث ومقالات، المغرب، ع2، 1986، ص78.

([3]) جمال مباركي، **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2001، ص149.

([4]) صبري حافظ، "**التناص وإشارات العمل الأدبي**"، ص81.

تقل في أهميتها وقوة تأثيرها على فعالية النص الحال الذي احتل مكانه، أو شغل جزءا من هذا المكان، لأن النص الحال قد ينجح في إبعاد النص المزاح أو نفيه من الساحة، ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهار عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه»[1]، فهو إذن لا يعني إزاحة النص ونفيه من الساحة حتى وإن أراد ذلك، لأن بصماته ستبقى موجودة.

3- السياق "Contexte": كما هو معلوم أن للسياق أهمية كبيرة، وواحد من الأفكار الأساسية لتحقيق عملية القراءة داخل النص، ولا تتحقق هذه القراءة إلا بوجود النص ذاته « فبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن النص الغائب والإحلال والإزاحة وغيرها»[2].

فالنص –انطلاقا من هنا- ما هو إلا توليد لسياق معين، قد يكون سياق اجتماعي أو ثقافي أو تاريخي، « فيُكتب النص في زمن تاريخي، ويتحدد الزمن أولا بسياق اجتماعي وثقافي محددين، ولا يمكن لإنتاج الكاتب النصي أن يكون خارجا عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجابا أو سلبا، قبولا أو رفضا (...) هذا النص يتجلى لنا ضمنيا أو مباشرة في النص ذاته»[3]، وانطلاقا من هنا يمكن أن نعتبر أن السياق هو الذي يحقق الاختلاف بين النص المزاح والنص الحال، فالنص الأدبي يجنح دائما إلى طرح مجموعة من السياقات، لأن السياق هو الذي يحدد لنا مجال التناص في حد ذاته.

4- المتلقي "Le récepteur": كما هو معلوم أن المتلقي "**Le récepteur**" إما يكون قارئا أو مستمعا أو مشاهدا، وجميع تلك المفردات تعتمد بالنتيجة على نوع الطريقة للوصول إلى مدركات ذلك المتلقي لفهم الرسالة التي نود ايصالها، غير أن المتلقي في عالم التناص لم يعد مجرد ذات قارئة (مرسل إليه)، « بل أضحى فاعلا ديناميا يؤثر بالنص فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب (...)، وبهذا المعنى تصبح القراءة إعادة كتابة، كتابة النص، لا استهلاكا سلبيا لمنتج جاهز ونهائي»[4].

وبهذا نخلص إلى أن للقارئ دور ليشبه تماما دور الكاتب، فالقارئ وهو يقرأ النص وأثناء عملية القراءة تلك فإن نصه الذي يقرأه يتناص ويتحاور مع نصوص أخرى، فعمل القارئ تجاوز وتعدى من كونه مجرد طرف في

([1]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**، ص34.

([4]) أبو أسامة، **التناص**، يوم 23 فيفري 2018، الساعة 15:05، . www.montada.achoroukonline.com

الرسالة (المرسل إليه) إلى كونه طرفا مهما كالكاتب تماما، فأصبح عمل القارئ (المتلقي) يتجلى من خلال قيامه « بتأويل النصوص وإدراك طبيعة تفاعلها»[1]، أي من خلال التحاور والتلاحم والتفاعل.

5- الترسيب "Sédimentation": « فكرة الترسيب Sédimentation واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها (**جاك دريدا**) في تعامله مع النصوص، وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة، فالنص ينطوي دائما على عدة عصور، ولابد أن نتقبل أي قراءة لهذه الحقيقة وننطلق منها»[2].

أي أن الترسيب "**Sédimentation**" عادة ما ينطوي على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد تلو الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه، فالنص يتضمن العديد من العصور الزمنية، وما علينا سوى أن نتقبله كيفما كان.

6- شهادة المبدع "Le créatif":يمكن للتناص أن يظهر من خلال شهادة المبدع، حيث يصرح أو يشير إلى مرجعيته التي استند إليها في تناصه، فيصرح عن الثقافات والنصوص الذي اقتبس منها[3]، فهنا نجد أن هذا المبدع يكشف عن أهم مرجعياته التي ينهل منها، و لهذا يقدم شهادته الذاتية الشخصية، ويعترف باقتباسه لنصوص سابقة في نصه الجديد، سواء أكانت تلك النصوص السابقة للمبدع ذاته أو لمبدع آخر.

وبهذا يمكن القول أن التناص ما هو إلا حصيلة للتفاعل، فالكاتب أو الشاعر يستطيع من خلال هذه الأنواع أن يحقق ذلك التلاحم والتحاور والانسجام على مستوى نصه الإبداعي، وبذلك فالكاتب يحاول وضع مؤثرات وقوانين لهذا التناص، « أي محاولة تصنيف النصوص الشعرية المتناصة مع نصوص أخرى ضمن قوانين، وللقارئ دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة»[4]. وهذا ما يعني أن التناص يتم تصنيفه إلى مرجعيات متعددة وفقا لقوانين التناص كالاجترار والامتصاص والحوار.

([1]) عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي –دراسة نظرية وتطبيقية–**، ص51.

([2]) حافظ صبري، "**التناص وإشارات العمل الأدبي**"، ص81.

([3]) فاطمة نصير، **تجليات التناص في أشعار أبي نواس –مقاربة نقدية نصانية–**، يوم 25 فيفري 2018، الساعة 20:30، http://revues.univ.ouargla.dz.

([4]) أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد –دراسة–**، ص42.

الفصـــــــل الثانـــــــــــي

تجليــات التنـــــاص في روايـــــة شعلـــــــة المايـــــــدة لمحمد مفلاح

01- التنـــــاص التاريخـــــي

02- التنـــــاص الدينـــــي

03- التنـــــاص التراثـــــي

04- التنـــــاص الأدبـــــي

سنحاول في هذا الفصل رصد أهم التناصات التي اعتمد عليها "**محمد مفلاح**" في نسج عالمه الروائي، و التي تنوعت بتنوع مرجعياته المعرفية والثقافية ، عاملة بذلك على إغناء روايته وإعطائها أبعادا دلالية مكثفة و عميقة.

1- التناص التاريخي:

يقصد بالتناص التاريخي « تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا، أو كليهما معا»[1]، فالروائي يعمد إلى توظيف النصوص التاريخية داخل المتن الروائي، هذه النصوص تكون منسجمة ومتسقة مع الحدث الروائي الذي يريد أن يسرده، وتكون لها غاية ما بداخله.

والروائي يوظف النص التاريخي لأنه يعد « مصدر إلهام كثير من الروائيين الجزائريين، فقد كانوا يتخذون الحادثة التاريخية قصة أو رواية، ويأخذون نتفا وجزئيات منها ليطعموا نصوصهم، إما على سبيل التأكيد أو التقليد، وإما على سبيل النقد والمعارضة»[2]، فالتاريخ أصبح يمثل مادة خصبة للكثير من الروائيين الذين يعملون على استحضاره داخل النصوص الروائية، إما من أجل إضاءة الحاضر انطلاقا من الماضي، أو من أجل مساءلته والوقوف على بعض الأمور التي تستوجب النقد والمعارضة.

إن استحضار وتوظيف المادة التاريخية لدى الروائي تختلف عن المؤرخ، لأن هذا الأخير « لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن، أو يحتمل أن يحدث وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات»[3]، لأن الخطاب الروائي خطاب تخييلي يخضع للذاتية على عكس الخطاب التاريخي الذي يتسم بالموضوعية والواقعية في سرد الأحداث، لذلك لا يمكن أن نعتبر الخطاب الروائي تاريخا، لأنه في توظيفه للنص التاريخي لا يوظفه بموضوعية واقعية، إنما يستند إليه، أو يقوم عليه ويخضعه للمتخيل السردي.

وعملية التداخل بين الخطاب التاريخي والروائي «تستدعي أهمية الإلمام بالمعرفة التاريخية من أحداث وأمكنة وأزمنة، أفكار، لغات وأشياء، فهذه العناصر جميعها ضرورية في إقامة دعائم الرواية وتوسيع بنيتها، وهذا الوعي

([1]) أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، صص 29-30.

([2]) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص143.

([3]) هنية حوادي، "**التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج**"، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص254.

التاريخي لدى الروائي مرهون بمقدرته الإبداعية، وبمدى تحكمه في تقنيات اشتغال النصوص وتفاعلها»[1] مع بعضها لكي تقدم لنا كلا متكاملا ومنسجما داخل الفضاء الروائي العام.

والرواية التي تتكئ على الخطاب التاريخي تتخذ عدة معطيات و« مؤشرات لغوية تاريخية تتبدى في أقوال الشخصيات، أو في أفعالها، أو من خلال استعانة الراوي ببعض العلامات الزمنية الدقيقة الدالة على أحداث تاريخية معينة، أو استحضاره النصوص والوثائق التاريخية(...) وما إليه من المعطيات التاريخية»[2]،فهذا الخطاب التاريخي بأحداثه وشخصياته تستحوذ عليه الرواية، إما بالمحافظة على بنيته أو بإخضاعه للمتخيل السردي.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين عملوا على توظيف النصوص التاريخية داخل المتن السردي الروائي نجد: "**محمد مفلاح**" الذي دأب في كل رواياته على استحضار التاريخ وإقحامه في علاقة تداخل وتفاعل داخل المتن الروائي.

وتعد روايته "**شعلة المايدة**" من الروايات التي اتخذت التاريخ القديم كمادة لها من خلال الأحداث والشخصيات والأمكنة التاريخية التي عمل على استحضارها، فبعث بذلك الماضي البعيد ووثق علاقتنا به « وفق رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة»[3]، إنه يمزج بين الواقعي والمتخيل بطريقة فنية وجمالية، وهذا ما يؤدي إلى حضور ظاهرة التناص بشكل جلي وواضح.

والعملية التناصية للنص الروائي مع النص التاريخي في "**شعلة المايدة**" حضرت وتجلت من خلال:

1- التناص مع الأحداث التاريخية: عرفت الأحداث التاريخية داخل رواية "**شعلة المايدة**" **لـ"محمد مفلاح**" حضورا مكثفا ساهم مساهمة كبيرة في تشكيل البناء الكلي للرواية.

لذلك في دراستنا لظاهرة التناص سنعمد إلى ذكر أهم وأبرز الأحداث التاريخية المتفاعلة والمتداخلة في الفضاء الروائي، ولعل أول حدث تاريخي استحضره "**محمد مفلاح**ّ في روايته هو "**فتح وهران الأول**" الذي حدث سنة (1119 هـ) على يد "محمد بكداش"، هذا الحدث الذي تحدث عنه الراوي في سياق حديثه عن شخصية الهاشمي الأعرج يقول: « بعدما حررت وهران عاش جدك فيها بعض الأيام وعاد إلى الدوار منتشيا بالنصر المبين(...) ولكن جاءت السنة التي حملت لنا الأنباء المفجع لقد احتل العدو من جديد وهران والمرسى

([1]) هنية جوادي، "**التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج**"، ص255.

([2]) المرجع نفسه، ص256.

([3]) حسين سالم هندي اسماعيل، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث –دراسة في البنية السردية (1939–1967)–**، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص21.

الكبير...»[1]، "**فمحمد مفلاح**" قد اقتبس هذا الحدث التاريخي وأخضعه لعملية تحوير وتغيير، وذلك من كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني" لـ"أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال: « احتلها الإسبان سنة 914 هـ وأخرجوا منها سنة 1119 هـ، ثم استرجعوها سنة 1144 هـ»[2]، فوهران بعدما طرد منها الإسبان على يد "محمد بكداشّ، عاودوا احتلالها بعد خمس وعشرين سنة (25) من الحرية، وهو ما أكد عليه الراوي بقوله: « ولكن تلك الفرحة لم تدم طويلا إذ عاد إليها الإسبان بعدما استقر بها الجزائريون حوالي خمسة وعشرين سنة»[3]، فهذا النص السردي الروائي اعتمد "**محمد مفلاح**" في نسجه وبنائه على الخطاب التاريخي الذي تحدث عن هذه الحقيقة المرة التي عاشتها وهران وذلك من خلال قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « استرجع فيها الإسبان وهران سنة 1144هـ بعد أن بقيت في يد المسلمين (25) سنة»[4]، فنلاحظ أن النصوص الروائية "**لـ"محمد مفلاح**" قد تناصت تناصاً كُلياً مع النص التاريخي، وهذا يدل على وعيه الكبير بتاريخ وهران وأهم الأحداث التاريخية المتعاقبة عليها.

ويستحضر "**محمد مفلاح**" في روايته حدثا آخر هو "**حملة أوريلي**" التي قادها الإسبان ضد مدينة "الجزائر" سنة (1189هـ)، ولكنها باءت بالفشل بفعل تصدي "الباي محمد كبير" لها بمشاركة المشايخ والطلبة، وقد شغل هذا الحدث حيزا كبيرا في رواية "**شعلة المايدة**"، حيث تحدث عنه الراوي بإسهاب كبير وذلك في قوله: «ثم أخبرهم عن فطنة الداي (محمد عثمان باشا) عن طريق جاسوس أجنبي بالحملة العدوانية على الجزائر، كان الإسبان يحضرونها في سرية منذ ست سنوات، وقد كلفوا الجنرال أوريلي ذي الأصل الأيرلندي...»[5]، وهذا النص السردي يتناص بصفة كلية مع النص التاريخي **لـ"أحمد بن هطال التلمساني**" في كتابه "**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الجزائري**" الذي قال فيه: « وفي سنة 1189هـ تحرك الإسبان لغزو الجزائر بأسطول عظيم تحت قيادة الأرلندي أوريلي فشارك محمد الكبير في الدفاع عن الجزائر بجيشه»[6]، و"**محمد مفلاح**" في تناصاته التاريخية يريد لفت انتباه القارئ إلى أهم وأبرز الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، هذا الجانب التاريخي المنسي الذي يحتاج إلى إعادة بعث جديدة لإحيائه وتعريف القارئ به.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، أيدكوم للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013، ص94.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، تح، الشيخ المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013، ص13.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص17.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني** ، ص37.

([5]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص65.

([6]) سهام بولسحار، "**حضور التاريخ في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، التواصلية، جامعة الجزائر2، ع10، (دت)، ص188.

ويواصل "**محمد مفلاح**" استحضار الأحداث التاريخية، وهذه المرة يستحضر "**يوم الحراش**" الذي شهد معارك ضارية بين الجيوش الإسبانية والجزائرية بقيادة الباي "محمد الكبير" و"الصالح باي" و"آغا الجزائر"، وذلك في منطقة "الحراش بالجزائر العاصمة"، وقد شهد هذا الحدث حضورا مكثفا داخل النص الروائي، حيث قال عنه الراوي: « وفي يوم الجمعة 30 جوان 1775 وصل الأسطول الإسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحراش(...)وفي يوم السبت الجهنمي أنزل الإسبان قواتهم على شاطئ الجزائر وحفروا الخنادق والمتراس(...)انهزم العدو الإسباني مخلفا 8000 قتيلا وأكثر من 3000 جريحا»[1]، هذا الحدث أخذه "**محمد مفلاح**" كما هو دون زيادة أو نقصان من كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" "**لـ"أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال: « فقد أتوها سنة تسع وثمانين ومائة وألف [1189هـ] وخرجوا إلى البر قرب (وادي الحراش)، وابتنوا مترسا(...) وأنزلوا مدافعهم وزادهم، وخرجوا للقتال يوم السبت العاشر من جمادى الأولى(...)وقتلوا منهم نحو الثمانية آلاف وأكثر وجرحوا أكثر من ثلاث آلاف، لم يعش منهم إلا النادر»[2]، فهذا النص يتناص تناصا كليا مع النص الروائي لـ"**محمد مفلاح**"، هذا الأخير الذي أراد أن يسرد لنا الوقائع التاريخية للجزائر في الماضي السحيق لغاية تثقيفية تعليمية.

كما استعان الروائي "**محمد مفلاح**" بحادثة أو "**معركة مزغران**"، وذلك في سياق حديثه عن "**حملة أوريلي**" مستشهدا بها في عدد الحملات التي قادتها إسبانيا من أجل احتلال الجزائر، والتي من بينها هذه المعركة التي قادها والي وهران "**الكوت داكودات**"، وفي هذا الشأن يقول الراوي: « معركة مزغران التي انتصرت فيها الجزائر العام 1558 على الغزاة وقد قتل فيها القائد الإسباني "الكونت داكودات"»[3]،هذه الحادثة التاريخية التي اقتبسها (**محمد مفلاح**) من كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، اقتباس خضع فيه هذا النص إلى التغيير والتحوير بما يتناسب والسرد الروائي وهو ما نستشفه من قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال: « معركة الكونت داكودات والي وهران من سنة 1534م إلى 1558م(...) وقد ذاق ذرعا بمرسى مستغانم فحاول مرتين الاستيلاء عليها وذلك في سنة 949هـ وباء بالفشل، وفي المرة الثالثة استعد لها أحسن استعداد(...) دامت المعركة ثلاثة أيام خسر فيها الإسبان(...) ومات في المعركة قائد الحملة الوالي (الكونت داكودات)»[4]،

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص 81-82-83.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص74.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص61.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، صص 26-27.

ف"**محمد مفلاح**" عمد إلى تاريخ الجزائر وإلى أهم الحوادث التاريخية التي سجلت بمنطقة وهران، وطعم بها نصه الروائي فكان بذلك مسرحا لمجموعة من التناصات التاريخية الحافلة التي جعلتنا نقول بأنها رواية تاريخية بامتياز.

واستحضار الحوادث التاريخية يتواصل مع "**محمد مفلاح**" الذي استثمر العديد منها على غرار "**حادثة وفاة محمد عثمان باشا وخلافة حسن باشا**"، وتوظيف الروائي لهذه الحادثة جاء في معرض حديثه عن الحروب الضارية بين الجزائريين والإسبان، لأنه بمجرد وفاة "محمد عثمان باشا" وتولي "حسن باشا" مفاتيح الحكم، استغل الإسبان هذا التغيير وطالبوا بفرصة للصلح، وهو ما تم فعلا: « توفي محمد عثمان باشا وخلفه حسن باشا، فاغتنم العدو هذا التغيير الذي حدث بمدينة الجزائر وطلبوا الهدنة»[1]، و"**محمد مفلاح**" قد اقتبس هذا الحدث التاريخي بحرفيته من الكتب التاريخية، ووظفه في نصه الروائي توظيفا كليا، فهذا "**ابن سحنون الراشدي**ط يقول: « وفي هذه الأثناء توفي بالعاصمة محمد عثمان باشا وخلفه حسن باشا، فاغتنم الفرصة الإسبانيون وطلبوا هدنة نصف شهر»[2]، نلاحظ أن هذا النص التاريخي يتناص مع النص الروائي "**لمحمد مفلاح**"، تناصا اجتراريا عمل فيه الروائي على استحضار النص السابق (التاريخ) بكليته دون زيادة أو نقصان وطعم به عمله الروائي، الأمر الذي أكسب الرواية غنى وثراءً دلاليا كما زادها مصداقية وواقعية أكبر.

وعملية التناص مع الحدث التاريخي مستمرة وبصورة مكثفة، وذلك من خلال توظيف حدث ط**تعيين الأكحل على رأس البايليك**"، هذه الشخصية "محمد بن عثمان الكردي" التي تعد من أبرز الشخصيات التاريخية التي اهتم بها "**محمد مفلاح**" في روايته، حيث تعقب كل ما يحدث معها من أحداث ومواقف، منها تعيينه على رأس البايليك الذي قال فيه الراوي: «لقد عين الأكحل على رأس البايليك(...) رد الحاج يحي قائلا بارتياح: لقد تحقق حلم سكان البايليك(...) وسأل الشيخ الطاهر شقيقه باهتمام كبير: خبرني ما جرى للباي خليل(...)لقد أصيب بعلة غريبة فحملوه إلى تلمسان التي توفي بها...»[3]، وهذا الحدث الذي وسم حياة "محمد الكبير" (الأكحل) كان قد تطرقت إليه كتب التاريخ الجزائري في العهد العثماني أهمها كتاب "**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الجزائري**"ل"**أحمد بن هطال التلمساني**" الذي قال: « في سنة 1192هـ اجتمعت الطائفة الدرقاوية(...) وقررت الخروج على دولة الأتراك، فنهض إليهم الحاج خليل باي الإيالة الغربية وفي أثناء سيرهم إليهم حدثت عاصفة شديدة(...)وفجأة توفي الباي دون أن يعرف سبب وفاته(...)وعين محمد

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص209.

(2) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص85.

(3) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، صص 109-110.

الكبير بايا على الإيالة الغربية»[1]، وقد اقتبس الروائي هذا المقطع التاريخي وضمنه في نصه الروائي بطريقة تفاعلية تحاورية تنم عن مقدرة إبداعية وإلمام كبير بالمعرفة التاريخية.

وفي موضع آخر من روايته، يستحضر "**محمد مفلاح**" حدثا تاريخيا مهما يتعلق "**بتعيين خليل باي بعد وفاة ابراهيم الملياني**"، هذا الحدث التاريخي الذي تطرق فيه إلى أهم الشخصيات التاريخية التي كان لها دور فعال في التاريخ الوهراني الجزائري، وعن هذا الحدث قال الراوي: « بلغ راشد نعي الباي ابراهيم الملياني، فظن أن الداي محمد عثمان باشا سيعين الخليفة بايليك، ولكن لم يحدث ما كان يتمناه الجند وسكان البايليك(...) لقد تغلب عليه أصحاب الرشاوي وعين الحاج خليل التركي على البايليك»[2]، وكان "**محمد مفلاح**" قد استحضر هذا النص التاريخي وعمل على توظيفه توظيفا كليا داخل المتن الروائي، معتمدا في توظيف هذه المعطيات التاريخية على كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" **لـ"أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال: « هلك السيد ابراهيم بيك(...) فطمحت إليه العيون [الأكحل] وتشوقت القلوب(...) ثم أتى اليقين (...) وأخبر أن المتولي خليل(...) وما قدم عليه(...) إلا لكون خليل له مال أريد ضمه لبيت المال...»[3]، ففي توظيفه لهذا النص التاريخي إشارة مضمرة منه إلى الأحداث السياسية الحالية التي تعيشها الجزائر، حيث أصحاب النفوذ يسيطرون على الحكم محققين رغباتهم، ومغفلين رغبات وأهداف شعوبهم.

تعد حادثة "**زلزال الخريف**" من الحوادث التاريخية المهمة التي وظفها "**محمد مفلاح**"، هذه الحادثة التي وقعت أثناء استعداد الجيوش الجزائرية لمحاربة العدوان الإسباني، والتي اعتبرها سكان البايليك عبارة عن إشارة من الله عز وجل على اقتراب فتح مدينة "وهران" وطرد الإسبان من أراضيها الطاهرة، و"**محمد مفلاح**" كان قد وظف هذا الحدث من أجل تفعيل الأحداث الروائية، لذلك نجده قد استثمره استثمارا جزئيا ومضمنا في سياق الأحداث، وعن هذا الأمر يقول الراوي: « وفجأة كان زلزال وهران في خريف 1790م فرصة وهبها الله للبلاد(...) وبشروا بتحرير المدينة(...) دمر كل أبراج المدينة المنكوبة يا سيدي وتضرر منه الإسبان...»[4]، وهذه الحادثة التاريخية التي استبشرها الناس خيرا، كان قد تطرقت إليها كتب التاريخ بطريقة مستفيضة ذاكرين وقائعها وأضرارها التي لحقت بسكان البايليك وبالأعداء الإسبانيين، ومن هذه الكتب ما ذكره "**أحمد بن سحنون الراشدي**" في كتابه "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" الذي قال فيه: « ثم إن الله الذي جلت قدرته

([1]) سهام بولسحار، "**حضور التاريخ في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، ص190

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص87.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص135.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص169-170.

وعظم سلطانه(...)أتاه وأظهر له أكبر الأسباب المنبهة لفتحها الداعية إليه، وذلك أنه زلزل بالكفار بلادهم زلزلة عظيمة أهلكتهم إلا القليل منهم بإسقاط دورهم عليهم في لحظة واحدة»[1]، فـ"**محمد مفلاح**" استثمر هذا النص التاريخي استثمارا جزئيا تماشيا مع الأحداث الروائية التي بفضل هذا النص ازدادت وتيرة الأحداث وتصاعدت، وهو بهذا سيكون قد تناص مع النص التاريخي تناص اعتمد على أخذ الجزء دون الكل، والعمل على إدخاله بطريقة تضمينية متفاعلة ومتداخلة داخل المتن الروائي.

وعملية الاستحواذ على النص الغائب (التاريخ) من قبل النص الروائي عرف أوجه من خلال استحضاره لفصل من الأحداث التاريخية سماه "**وقائع وهران**"، هذا الفصل الذي تحدث فيه عن وقائع تاريخية كثيرة من أبرزها: حديثه عن "**تجنيد الجزائريين للحرب**"، والذين قُسّموا إلى ثلاثة أقسام، كل قسم يتولى قيادته شخصية تاريخية، وعن هذا الأمر يقول الراوي: « لقد سمع راشد أن الباي أمر قواده بتجنيد الجزائريين، وفي ظرف أسبوع تطوع خمسون ألف مجاهد في جيش البايليك، وتم توزيعهم إلى ثلاثة أقسام: تولى الباي قيادة القسم الأكبر، وكلف ابنه عثمان بأهل تلمسان وفليتة، والقبائل المجاورة لها، وولى صهره محمد بن ابراهيم قيادة سكان مازونة ومستغانم والقلعة»[2]، وهذه المهام الحربية والتقسيمات السياسية لم يستند فيها الروائي إلى عالمه الخيالي، وإنما اعتمد على الوقائع أو الحقائق التاريخية المبثوثة في الكتب التاريخية التي تتناول تاريخ الجزائر أثناء الحكم العثماني، حيث يقول "**ابن سحنون الراشدي**": « فجاءهم في جند عظيم عرمرم شديد البأس يحتوي على نحو الخمسين ألفا(...) وقد كان (رضي الله عنه) أثناء أيام إقامته قسم جنده فترك معظمه معه، وأنزل بعض الباقي مع ابنه الأنجب السيد عثمان وبعضه الآخر مع صهره الأجل السيد محمد بن ابراهيم(...)مع الأول أهل تلمسان وأحوازها وقبائل من العرب كفيلتة وغيرهم، ومع الثاني أهل مازونة ومستغانم والقلعة وأعراب الشرق»[3]، فـ"**محمد مفلاح**" قام بتوظيف النص التاريخي كما هو دون زيادة أو نقصان، الأمر الذي يجعلنا نقول أن النص الروائي يتناص تناصا كليا وبطريقة اجترارية مع النص التاريخي.

إضافة إلى ذلك استحضر "**محمد مفلاح**" بعض الأحداث المتعلقة "**بإدارة شؤون الرباط**"، وهو المكان الذي ستجرى فيه المعركة بين الجزائريين والإسبانيين، والذي أوكلت مهمة إدارته "للشيخ الجيلالي" بمساعدة "الشيخ الطاهر بن حواء" و"الشيخ بن زرفة الدحاوي" وهو ما أكد عليه الراوي بقوله: « يكلف الشيخ الجلالي بإدارة

(1) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص212.

(2) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص178.

(3) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، صص 227-228.

شؤون الرباط ويساعده في مهامه الشيخ الطاهر بن حواء والشيخ بن زرفة الدحاوي»[1]، وهذا المقطع السردي اقتبسه "**محمد مفلاح**" من النصوص التاريخية الموجودة في كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، اقتباسا حرفيا لم يخضع إلى التغيير والتحوير، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « الباي محمد بن عثمان لما عزم على غزو وهران وطرد الإسبانيين منها، فكر في إحياء الرباط، ووقع اختياره على مدير المدرسة المحمدية محمد بن عبد الله الجيلالي، فعينه رئيسا للرباط، وعين له مساعدين هما: القاضي الطاهر بن حواء وكاتبه الخاص –كاتب الباي– محمد المصطفى بن زرفة الدحاوي»[2]، نلاحظ أن "**محمد مفلاح**" قد كان حريصا في روايته على توظيف أدق التفاصيل الخاصة بعملية الحرب، حيث لم يغفل أي جانب يخدم متنه الروائي ويكون مساعدا في تصعيد وتفعيل الأحداث، ومن ذلك حديثه عن عملية التدريس التي توقفت أثناء فترة الحرب إلا في منطقة الرباط يقول: « سيتوقف التدريس في كامل أنحاء البايليك ولا يسمح به إلا في رباط المايدة»[3]، وهذه المقولة السردية تتناص وتتداخل مع النص التاريخي بشكل واضح وجلي لا يحتاج فيها القارئ إلى امعان الفكر، وهذا ما نلاحظه في قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « ومنع التدريس بكامل الولاية إلا في الرباط»[4]، فـ"**محمد مفلاح**" قد اهتم بالتفاصيل الصغيرة المبثوثة في كتب التاريخ لغاية يريد إيصالها للقارئ، وهي مدى اهتمام الحكام السابقين للجزائر بالزوايا ومشايخها وطلبتها الذين لولا بطولاتهم الجهادية والنضالية لما تحقق النصر، وتم طرد الإسبان من مدينة وهران، وهي إشارة أيضا إلى الوضع الحالي الذي تعيشه الجزائر من إهمال للزوايا والمساجد الدينية في تفعيل الحركة السياسية في البلاد، فكلما تم إهمال وتغييب الجانب الديني كلما سارت الأوضاع نحو الأسوء.

إضافة إلى أن الطلبة في ذلك الوقت كانوا شغوفين بالعلم والدراسة، فرغم المعاناة التي كانوا يعيشونها لم تشغلهم الحرب عن النهل من باب العلم الذي لا ينتهي، حيث يقول الراوي في هذا الشأن «وانشغل الطلبة بدراسة الفقه والنحو والتصوف(...) وفي الليل كان الطلبة يتلون القرآن الكريم وصحيح البخاري والمدائح الدينية»[5]، فرغم أهوال الحرب ومخلفاتها لم تثن عزيمتهم عن الدراسة وتلقي الدروس العلمية، وهذه الحقيقة التي وظفها "**محمد مفلاح**" هي حقيقة عرفتها كتب التاريخ وتحدثت عنها بكل حيثياتها، وذلك في قول "**أحمد بن**

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص182.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص65.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص181.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص82.

([5]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص183.

سحنون الراشدي": «كل هذا وهم (رضي الله عنهم) منشغلون بقراءة القرآن والفقه والنحو(...) وبالليل يبيتون يتلون القرآن العزيز»[1]، فالعملية التناصية التي قام بها "**محمد مفلاح**" قد أغنت الرواية وأثرتها من خلال ذلك الوقع الجمالي الذي يحدث للقارئ أثناء قراءاته لهذه الحقيقة التي أصبحت شبه غائبة في يومنا الحالي بفعل اللهث وراء ملذات الحياة.

إلى جانب كل هذا يعد "**فتح وهران الثاني**" من أبرز الأحداث التاريخية الموظفة، هذا الفتح الذي تم على يد "محمد بن عثمان الكردي" "الباي الكبير، لكحل" سنة (1792م)، حيث قال عنه الراوي: « وفي يوم التاسع من شهر ديسمبر 1791م تم الاتفاق الذي نص على انسحاب إسبانيا من وهران والمرسى الكبير دون قيد ولا شرط(...)والذي انتهى في مطلع 1792م»[2]، و"**محمد مفلاح**" استحضر هذه الحقيقة التاريخية ووظفها داخل المتن الروائي بفنية عبرت عن قدرة الروائي في استثمار النصوص التاريخية، استحضار قال عنده "**أحمد بن سحنون الراشدي**" « وقد حل بها الإسلام أول الربيع وهو الرابع من رجب سنة ستة ومائتين وألف [1206هـ] وأصبح بها قريرا»[3]، وسنة (1206هـ) توافق سنة (1792م) في نص "**محمد مفلاح**" الذي تناص مع النص التاريخي بشكل جزئي، وهذا الفتح العظيم كان قد جاء نتيجة إبرام عقد للصلح بين الطرفين (الجزائري والإسباني).

إضافة إلى استحضار الروائي لتاريخ خروج الإسبان من وهران، تحدث أيضا عن الاستقبال البهيج والتكريم العظيم الذي خصه "حسن باشا" للباي "محمد الكبير"، حيث قال: « نهض الداي ثم أخرج من الصندوق ريشة لها شكل يد أصابعها مرصعة بالأحجار الكريمة»[4]، وعملية التكريم التي وظفها "**محمد مفلاح**" كان قد اقتبسها وأخذها من النصوص التاريخية التي تحدثت عن هذه الحادثة، من ذلك قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « وألبس الباي أعظم نيشان عند الدولة العثمانية يسمى (جلنك) وهو عبارة عن حلية من ذهب على صفة يد أصابعها مرصعة بالأحجار الثمينة تسمى عند الجزائريين إذاك بـ(الريشة)»[5]، فالروائي قد استند إلى مرجعية تاريخية بحتة، عمل على استحضارها بطريقة تناصية كلية كما هي، أو جزئية خضعت للتغيير والزيادة والنقصان.

([1]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص249.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص211.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني** ، ص92.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص213.

([5]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص86.

وعملية التناص والنهل من التاريخ لم تتوقف عند هذا الحد بالنسبة "**لمحمد مفلاح**"، حيث اقتبس حدثا آخر من التاريخ الجزائري الحافل بالوقائع، وتمثل ذلك في عملية "**العودة إلى مدينة وهران**" بعد تحقيق النصر المجيد، يقول الراوي: « تحركت المواكب إلى وهران وقد تقدمتها بغلة قوية وُضع عليها صندوقان ملوءان بالمصاحف وبينهما صندوق آخر كان يحتوي كتاب صحيح البخاري وغطيت الصناديق الثلاثة بقماش حريري(...)ومرت المواكب الرهيبة بسيدي الشحمي ثم ببلدة كرشطل حيث التحق بها الشيخ أحمد بن هطال الذي أخبر الباي(...)لقد غادر الإسبان المدينة مخلفين الأسلحة»[1]، وعملية العودة هذه كانت حاضرة بقوة في المصنفات التاريخية، فهذا "**ابن سحنون الراشدي**" يقول: « ثم ارتحل الأمير من (سيق) بعد أن حمل صحيح البخاري في ربعة رابعة بين صندوقين ملآنين بالكتب على بغلة فارهة، وغطى الربعة بسجف حرير(...)واصل الباي طريقه على قريتي (سيدي الشحمي) و(كرشطل)، وفي (كرشطل) ورد عليه كاتبه(...)فأخبروه أن الإسبانيين غادروا (وهران) كلهم»[2]، فـ"**محمد مفلاح**" اعتمد بشكل كلي على النصوص التاريخية في نسج نصه السردي، حيث استحضر هذه النصوص في رواية "**شعلة المايدة**" التي أعطتها ثراءً وغنىً بفعل تلك العمليات التناصية التي اعتمد عليها.

ومسألة التداخل النصي بين رواية "**محمد مفلاح**" والنص التاريخي نلمحها أيضا من خلال استحضاره لحدث آخر يتعلق بـ"**الثورة الفرنسية**" التي شكلت خطرا على إسبانيا، وذلك في قول الراوي: «اهتم الباي بأخبار الثورة الفرنسية التي أصبحت تشكل خطرا على عرش ملك إسبانيا»[3]، واستحضاره لهذا الحدث جاء لكي يخدم روايته ويسرّع في مجريات الأحداث، وكان "**محمد مفلاح**" قد أخذ هذا النص من كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، حيث أخضعه لعملية تمويه وتغير جزئي تماشيا وتقنيات السرد الروائي وعن هذا الحدث قال "**ابن سحنون الراشدي**": « ولقد قام(...)الفرنسين، وهم الفرنج على جميع علمائهم فنفوهم من البلاد إلى بلاد الاصبنيول وغيرها وقتلوا ملكهم، وتركوا الناس فوضى لا ملك لهم ولا عالم»[4]، فـ"**محمد مفلاح**" سلب النص التاريخي جوهره ولبه وأسس عليه روايته، وبذلك تحيا الرواية « وتجدد نفسها بناء على قاعدة المحاكاة والتحويل»[5]للنصوص التاريخية، التي هي بدورها تعرف الانبعاث والحياة من خلال تداخلها مع المتخيل السردي

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص216.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص88.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص169.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، صص 231-232.

([5]) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ص109.

الروائي الذي يستحضرها لتكثيف دلالة الرواية، وتنبيه القارئ إلى تاريخه المنسي التي بفضلها تم الكشف عن بعض الحقائق التاريخية للجزائر في العهد العثماني.

فرواية "**شعلة المايدة**" تحمل في طياتها كما هائلا من التناصات على مستوى الأحداث التاريخية التي حاول الروائي أن يبثها بوعي فني نابع من تلك المقدرة الإبداعية، وسعة الاطلاع اللتان يتمتع بهما "**محمد مفلاح**"، والتي نتج عنها احتضان روايته العديد من النصوص التاريخية، إما عن طريق التوظيف الحرفي (تناص اجتراري)، أو عن طريق التوظيف الجزئي (تناص امتصاصي) الذي يخضع لعملية التغيير والتحريف الفني من طرف الروائي، مضيفا بذلك لمسته الإبداعية الخاصة به على تلك النصوص الأصلية التي يخرجها من قالبها التسجيلي الواقعي إلى الواقعي الممزوج بالمتخيل الروائي الذي يطبع الرواية، فنكون بذلك أمام الرواية التاريخية التي تستعين بالمادة التاريخية، أو تستحوذ عليها باعتبارها مرجعية رئيسية تُنسج حولها الأحداث الروائية وشخصياتها بطريقة تفاعلية تحاورية تزيد الرواية بهاء وثراء دلاليا تُغني الروائي عن الكلام الكثير، إضافة إلى إحياء هذه النصوص وبعثها من جديد لتعريف القارئ بها انطلاقا من الرواية.

2- التناص مع الشخصيات التاريخية:

إن العملية التناصية بالنسبة لـ"**محمد مفلاح**" قد تجاوزت حدود الأحداث والوقائع إلى توظيفه للعديد من الشخصيات التاريخية، التي تعد « إحدى أدوات استجلاب الإبداع والاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة عن طريق استعادتها وتحويلها، أو تحميلها تجربة معاصرة تنضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخيا»[1]، فالشخصية التاريخية هي إحدى الأدوات والمرجعيات الهامة التي يستعين بها الروائي من أجل إضفاء صفة الصدق والمصداقية على نصه الروائي، واستحضارها يكون إما من باب الاستعادة والاستعانة بها، أو من أجل تحميلها وتزويدها بدلالات جديدة ومعاصرة تنضاف إلى تجربتها ودلالتها السابقة التي عرفت بها تاريخيا.

و"**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" اعتمد اعتمادا شبه كلي على شخصيات تاريخية استوحاها واقتبسها من كتب التاريخ الجزائري أثناء الحكم العثماني، باعتبار أن الرواية تحكي عن حياة "الباي محمد الكبير"، الذي حرر وهران من الاحتلال الاسباني (1792) بمساعدة الطلبة والمشايخ والعلماء الذين كان لهم الدور الأبرز في هذا الانتصار، إن لم نقل أنهم هم الذين حرروا وهران وهو ما قصده "**محمد مفلاح**" من خلال نسجه لهذه الرواية، التي حفلت بالشخصيات التاريخية التي عمد إليها بسبب دورها الفعال في تحريك مجريات الأحداث وتصعيدها.

([1]) حفظ الله حسين واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص151.

ولعل من أبرز الشخصيات التاريخية الحاضرة بقوة داخل المتن الروائي والمساهمة في إغنائه، شخصية "**الباي محمد بن عثمان الكردي (محمد الكبير، الأكحل**" التي عرفت حضورا مكثفا داخل الرواية، لأنه من المحركين والمفعلين الرئيسيين لأحداثها، كما يعتبر من الشخصيات المساهمة في صناعة تاريخ الجزائر ومجدها أثناء الحكم التركي، وعن هذه الشخصية يقول الراوي: « ألا تعلم أنه ابن الباي عثمان الكردي، وهو اليوم صهر باي معسكر نفسه»[1]، وهذه المعلومات عن حياة "محمد بن عثمان الكردي" كان "**محمد مفلاح**" قد استحضرها من كتب التاريخ بطريقة اجترارية حرفية، إنها كتب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" لـ "**أحمد بن سحنون الراشدي**" وكتاب و"**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الجزائري**" **لـ"أحمد بن هطال التلمساني**"، ففي كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" يقول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « أباه السيد عثمان (...) وصهر أميرنا (...) السيد ابراهيم...»[2]، فنلاحظ أن "**محمد مفلاح**" قد أخذ النص التاريخي كما هو مع زيادة طفيفة، وذلك تماشيا مع متطلبات الأسلوب الروائي الذي لا يكتف بما هو معروض، بل يزيد ويحذف بحسب رؤية المبدع.

إن "**محمد مفلاح**" لم يستحضر هذه المعلومات التي تتحدث عن أصله وفصله فقط، وإنما تحدث أيضا عن المناصب التي تولتها هذه الشخصية منذ أن كان قائدا على "قبيلة فليتة" إلى أن أصبح خليفة ثم بايا على بايليك الغرب، فهو يقول على لسان الراوي: « لم ينس الأيام التي تولى فيها محمد بن عثمان قبيلة فليتة، قبل أن يعين منذ خمس سنوات أو ست سنوات في منصب خليفة»[3]، وهذه الحادثة استحضرها "**محمد مفلاح**" من الكتب التاريخية السابقة وطعم بها نصه الروائي، تطعيما ساهم في إغناء الرواية وإثرائها فنيا ومعلوماتيا، وفي هذا الشأن يقول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": « فولاه قيادة (فليتة) سنة ثمان وسبعين وهي من أجل ما يتولاه القواد(...)ثم استخلفه عنه ليكفيه المؤون ويصلح له شؤونه»[4]، فهذه العملية التناصية الاجترارية تتم عن وعي كبير بالتاريخ الجزائري وشخصياته من طرف الروائي، كما توحي أيضا بأمر آخر يريد "**محمد مفلاح**" تمريره من خلال هذه التناصات، هو أن القراء يجهلون الكثير عن هذه الشخصية وإسهاماتها الكبيرة في سبيل الوطن والمواطنين.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص29.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص133.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص15.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**،ص134.

وحديث "**محمد مفلاح**" عن هذه الشخصية لم يتوقف عند حد التعريف به والمناصب الموكلة إليه، بل تحدث عن التكريم الذي خصه به (حسن باشا) بعد تحقيقه للنصر على يد الأعداء، حيث قال: « أنت رجل عظيم وتستحق أن تلقب بالباي الكبير، أجل أنت من الآن الباي (محمد الكبير)»[1]، وهذا التكريم قد وّسم به "**أحمد بن هطال التلمساني**" كتابه "**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الجزائري**"، مما يدل على أن "**محمد مفلاح**" قد اقتبس هذه الحادثة من عنده، ووظفها داخل المتن الروائي وهذا ما نلاحظه في قول "**أحمد بن هطال التلمساني**": « لقبه الكبير حُسن إكراما له عندما فتح مدينة وهران»[2]، إن استحضار الروائي لهذه الشخصية التاريخية لها مبرراتها، إنه يقدم لنا نموذجا راقيا عن شخصية فعلت الكثير من أجل الجزائر، سواء على المستوى الفكري والعلمي، أو على المستوى السياسي، فقد كانت شخصية ثورية غيورة على الوطن، كما كانت تحب العلم والعلماء ومشايخ الزوايا، لذلك لا عجب أن يلتف حولها الشعب بمختلف فئاته وشخصياته، ومساندته من أجل تحرير وهران وطرد الإسبان، هذا السند الذي تجاهلته كتب التاريخ الجزائري واستذكره ولاحظه "**محمد مفلاح**" الذي عمل على بثه داخل روايته،التي «كتبتها لإبراز دور الشعب الجزائري في مقاومة المحتل الاسباني محاولا الرد على طروحات الكتاب والمؤرخين الذين تحدثوا عن بطولات الباي محمد الكبير دون الإشارة إلى تضحيات القبائل الجزائرية وتصديها للغزاة الاسبان»[3]،فالرواية جاءت لتبيان حقيقة تجاهلتها الكتب التاريخية، ألا وهي دور الشعب الجزائري في صناعة النصر على المحتل الاسباني، ولإبراز هذه الحقيقة عمد إلى كتابة هذه الرواية التي اتكأت على التاريخ ليس من أجل إحيائه وبعثه، بل من أجل مساءلته ونقده، بسبب تجاهله لعنصر فعال ومحرك بارز ساهم في عملية التحرير، ألا وهو الطلبة والمشايخ، فجاء "**محمد مفلاح**" بروايته من أجل تصحيح الحقائق والرؤى التاريخية التي تحتاج إلى تمحيص وإعادة النظر في الكثير من الأحداث والشخصيات التاريخية.

ولأن الشخصيات التاريخية لها ثقلها المعرفي والدلالي عمل "**محمد مفلاح**" على توظيفها، والدليل على ذلك استحضاره لشخصية "**ابراهيم المليانى**"، هذه الشخصية التاريخية التي كان لها مكانة بارزة في حياة الباي "محمد بن عثمان الكردي" حيث زوجه ابنته، وقلده مناصب عليا في الحكم، وهذا ما أشار إليه الراوي بقوله: « دار حديث بينهما عن الباي ابراهيم المليانى والخليفة محمد بن عثمان الكردي(...)لقد كلف الباي ابراهيم

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص213.

([2]) سهام بولسحار، "**حضور التاريخ في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، ص201.

([3]) نوارة لحرش، **الكاتب والباحث محمد مفلاح للنصر**، يوم 04-04-2018، الساعة 13:40، www.djazairess annasr.com

صهره الأكحل بالإشراف على كل القطاع الشرقي لبايليك الغرب، ومقره كما تعلم مليانة»[1]، وهذه المعطيات والمؤشرات التاريخية استعارها الروائي من المصنفات التاريخية ووظفها بطريقة اجترارية في نصه الروائي، مسألة تحدث عنها "**أحمد بن هطال التلمساني**"، وذلك في قوله: « لما ارتقى ابراهيم وعيّن عن الإيالة الغربية أخذ معه صهره محمد الكبير(...)وبعد مدة قليلة أشركه في جميع حكومته ومنحه إدارة جميع الناحية الشرقية من الإيالة الغربية»[2]، كما أكد هذه الحقيقة التاريخية "**أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال في مصنفه التاريخي "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**": « ولي(...)السيد ابراهيم بالإيالة الغربية، فأتى معه بهذا الهمام[محمد الكبير](...)وشاركه بالحكم في نصف إيالته وشرقي عمالته...»[3]، فهذه العمليات التناصية التي قام بها "**محمد مفلاح**" ساهمت مساهمة كبيرة في تفعيل أحداث الرواية وإثرائها، كما تدل على سعة اضطلاع الروائي هذه السعة المعرفية والثقافية التاريخية، برزت وبشكل كبير من خلال توظيفه لثلة من النصوص والاقتباسات الخاصة بالشخصيات التاريخية وإدراجها بطريقة تفاعلية تحاورية داخل الخطاب الروائي، الذي حقق غايته الجمالية والتثقيفية في نفس الوقت.

كما لجأ الروائي "**محمد مفلاح**" إلى استحضار شخصية "**محمد بكداش باشا**"، هذه الشخصية التاريخية التي وظفها أثناء حديثه عن فتح وهران الأول سنة (1119هـ)، هذا الفتح الذي تم على يد هذه الشخصية التاريخية ،وهو ما أكد عليه الراوي في قوله: « وساهمتم في عهد مولانا محمد بكداش باشا في تحرير وهران»[4]، فهذه الشخصية التاريخية المستحضرة من قبل "**محمد مفلاح**" قد حفلت بها كتب التاريخ الجزائري على رأسها كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" لصاحبه "**أحمد بن سحنون الراشدي**"، الذي قال عن هذه الشخصية: « الفتح الأول الذي وقع سنة (1119هـ) في عهد محمد بكداش (باشا الجزائر)»[5]، إن "**محمد مفلاح**" في توظيفه لهذه الشخصية التاريخية المتناصة مع رواية "**شعلة المايدة**"، تنم عن وعي فني وخبرة معرفية استمدها من قراءاته الواسعة، التي كانت عونا له في إعطاء روايته بعدا فنيا جماليا تثقيفيا.

ويواصل "**محمد مفلاح**" حركية السرد وذكر العديد من الشخصيات التاريخية التي ساهمت في تفعيل أحداث الرواية منها: شخصية "**مصطفى بوشلاغم**"، هذا الأخير الذي ساهم مساهمة كبيرة في تحرير وهران أثناء الفتح الأول إلى جانب الباشا "محمد بكداش"، فإذا كان "**محمد مفلاح**" استحضر هذه الشخصية "محمد

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص51.

([2]) سهام بولسحار، "**حضور التاريخ في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**"، ص 198.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص134.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص30.

([5]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص13.

بكداش" في سياق حديثه عن هذا الفتح، فإن شخصية (مصطفى بوشلاغم) هي أيضا استحضرت ووظفت في غمار حديثه عن الفتح العظيم، الذي نتج عنه طرد الإسبان من منطقة وهران، وهو ما نستشفه من قول الراوي: «جُرحت رِجل جدك اليمنى في إحدى معارك حروب وهران، فكاد يستشهد لولا إسعافات طبيب جيش الباي مصطفى بوشلاغم»[1]، فعملية الاستحضار التي اعتمدها الروائي ساهمت في عملية إنتاج الدلالة، وذلك من خلال توظيفه لهذه الشخصية السابقة في حدود الحرية التي يسمح بها السرد الروائي، ولكن رغم ذلك تبقى المرجع أو الخلفية التي استند إليها والتي نهلها من كتب التاريخ، على غرار كتاب "**أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي قال عن هذه الشخصية ما يلي: « الفتح الأول الذي وقع (...) في عهد محمد بكداش (...) وخليفته مصطفى بوشلاغم (باي الولاية الوهرانية)»[2]، وبهذا فإن النص الروائي عند "**محمد مفلاح**" قد قام على أنقاض النصوص التاريخية السابقة، وذلك من خلال امتصاصها وتطعيمها بآراء وأفكار الروائي، الأمر الذي يعطيها معانٍ ودلالات جديدة، بالإضافة إلى الدلالة المركزية التي تؤديها.

بعد هذا يقف الروائي عند شخصية أخرى من الشخصيات التاريخية التي قدمت الكثير من التضحيات والبطولات في سبيل بناء وطن يتمتع بالحرية والاستقلالية، هي شخصية "**عروج**" وأخويه "**خير الدين وإسحاق**"، التي اقتبسها الروائي من كتب التاريخ لدورها الفعال في مجال الحروب والثورات، والتي قال عنها الراوي: «فعروج دخل القلعة وترك بها حامية تركية تحت قيادة أخيه إسحاق، وقد تعرضت القلعة لهجوم أبي حمو موسى الثالث والغزاة الإسبان، فاستشهد إسحاق في إحدى معاركها»[3]، فاستحضاره لهذه الشخصية خضع لعملية تغيير وتحوير خدمة لمجريات الأحداث، هذا ما يمكن أن نفهمه من قول "**أحمد بن سحنون الراشدي**": «كان أول غزوهم إياها أوائل سنة خمس وعشرين وتسعمائة، جاؤوها في ثلاثمائة وعشرين سفينة وعليه يومئذ عروج رئيسا (...)، ولم ينجُ منهم إلا نحو ألف (...)، ثم أتوها أيام أخيه خير الدين (...)، وكتبوا لخير الدين يهددونه ويحذرونه ما فعلوا بأخويه اسكندر وعروج من قتلهم إياهما في (تلمسان) و(القلعة)»[4]، فـ"**محمد مفلاح**" استعان بالنص التاريخي والشخصيات الحافلة به وضمنها في نصه الروائي، الأمر الذي أدى إلى ذوبانها في هذا النص وإعطائها أبعادا دلالية أخرى.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص14.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص13

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص68.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص260.

وبعد هذا يسترسل "**محمد مفلاح**" في سرد الشخصيات التاريخية الموظفة داخل المتن الروائي، وذلك من خلال استحضاره لشخصية "**صالح أزميرلي باي قسنطينة**"، هذه الشخصية التي جاءت في صورة مضمنة داخل النص السردي للروائي، وذلك أثناء حديثه عن الحروب التي دارت بين الجزائريين والإسبان، على غرار "حملة أوريلي" و"يوم الحراش" التي شارك فيها الباي "صالح أزميرلي" إلى جانب الباي "محمد الكبير"، مشاركة ساهمت في الانتصار على الجيش الإسباني، وهو تحدث عنه الراوي بقوله: « شرع الباي صالح أزميرلي في الهجوم على الغزاة بعدما أمر بوضع الإبل كوقاء أمام المجاهدين»[1]، وهذا المقطع السردي الذي وردت فيه شخصية الباي (محمد صالح أزميرلي) باي قسنطينة، استعاره "**محمد مفلاح**" ووظفه داخل الخطاب الروائي توظيفا اجترايا ببنيته ودلالته الموجودة عليه في النص التاريخي (السابق)، وهذا ما لمسناه في قول "**أحمد توفيق المدني**" صاحب كتاب "**مذكرات أحمد الشريف الزهار– نقيب أشراف الجزائر–**": «جاء صالح باي قسنطينة من ناحية الواد وقدم أمام الإسبانيول الألوف من الإبل»[2]، فـ"**محمد مفلاح**" وظف النص السابق (التاريخي) كما هو دون تمويه أو تحريف لبنائه ودلالته، هذا الاستثمار كشف لنا أيضا عن المخزون الثقافي الذي يتمتع به الروائي، الذي أكسب العمل ثراءً وبعدا فنيا جماليا.

استعرض أيضا الروائي "**محمد مفلاح**" شخصيات أخرى من عمق التاريخ الجزائري، فقدم لنا شخصية "**أبي الكابوس التركي**" في قالب فني روائي، من خلال الحديث عن أهم الصفات والخصال التي تتمتع بها هذه الشخصية، يقول الراوي: « وحتى بلكابوس التركي لم يهتم بشكاوي الناس (...)، بلكابوس قائد جشع وجبان»[3]، وهذه الشخصية استقاها واستحضرها من المصنفات التاريخية التي تحدثت عنها وعن طباعها بإسهاب كبير، لكن "**محمد مفلاح**" لما وظفها عمل على تصويرها تصويراً عاما مبرزا أهم مواصفاتها، فهو إذن استحضار جزئي أخضعه للتحوير والتغيير، و"أبي الكابوسط هو "محمد بن عثمان الصغير" أخ "محمد بن عثمان الكبير"، الملقب بـ "أبي الكابوس" وبـ "الرقيق"، وهذا ما أكد عليه النص الروائي «ظهر الباي الذي كان يرافقه أخوه محمد الرقيق»[4]، وهذه الألقاب حفلت بها كتب التاريخ منها كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، الذي قال فيه صاحبه عن هذه الشخصية: « الباي محمد الصغير صِنو –محمد بن عثمان الكبير فاتح وهران–

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص82.

(2) أحمد توفيق المدني، **مذكرات أحمد الشريف الزهار –نقيب أشراف الجزائر–**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1994، ص26.

(3) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ، ص13.

(4) المصدر نفسه، ص129.

ويلقب أيضا (بأبي الكابوس) وبـ (الرقيق)»[1]، إنه يقتبس من النصوص التاريخية أهم الشخصيات التي كان لها وقعا وصدى والعمل على توظيفها في نصه الروائي، ملغيا بذلك الحدود الفاصلة بين النص السابق (التاريخي) والنص اللاحق (الروائي).

كذلك تحدث "**محمد مفلاح**" في روايته عن شخصية "**الآغا الجلودي**"، هذه الشخصية التاريخية التي عرفت حضورا مكثفا داخل الخطاب الروائي، شخصية تميزت بحبها الكبير لمصلحتها الخاصة، وهو ما عبرت عنه إحدى الشخصيات الروائية بقولها: « الأغا الجلودي وأتباعه يخشون الجهاد حرصا على مراكزهم وأموالهم وأملاكهم (...)، إنه وحش لا تهمه إلا جباية الضرائب»[2]، فـ"**محمد مفلاح**" لم يعمل على استحضار هذه الشخصية بالاسم فقط إنما صور لنا نفسيتها والصفات التي تتميز بها، منها حب الذات والمحافظة على المركز والمكتسبات، كما أنها شخصية حقودة لا ترض بالخير للآخرين، وهذا ما نجده في قول الراوي: « تحرك الآغا الجلودي الذي زاد حقده على الباي الذي حالفه الحظ(...)وتمنى لو كان قادرا على إزاحة الباي عن الحكم(...)ولكنه وجد نفسه عاجزا عن الاقتراب من الباي»[3]، فشخصية "الأغا جلودي" التي استعارها من كتب التاريخ تم إخراجها من القالب الذي كانت موجودة فيه ووظفها في خطابه الروائي معطيا لها ملامح من مخياله السردي، وهنا يكمن الفرق بين الشخصية في الرواية التاريخية والشخصية التاريخية، « لأن الروائي دون المؤرخ معني بكشف دواخل حياة شخصياته ومعرفتها معرفة تصل إلى حد إدراك أسرارها»[4]، فالروائي الذي يوظف التاريخ كمادة لروايته لا يكتف بما تقدمه له كتب التاريخ حول شخصياته، بل يطعمها بمواصفات من خياله.

واستحضار الروائي لهذه الشخصية يتناص مع التاريخ تناصا جزئيا (امتصاصي)، يأخذ الشخصية ثم يعطي لها صفات وتصرفات من مخيلته السردية، خاضعا إياها إلى عملية تمويه وتحريف تبعا لمجريات الأحداث.

ونماذج التناص التاريخي الموجودة في رواية "**شعلة المايدة**"، والمتعلقة بالشخصيات التاريخية لم تتوقف عند هذا الكم الهائل من التناصات، بل نجد شخصيات أخرى عرفت بدورها حضورا ثانويا، منها شخصية "**مصطفى الوزناجي التيطري**"، التي استحضرها في سياق حديثه عن المعارك التي دارت بين الإسبان والجزائريين، وبالضبط "حملة أوريلي" التي استدعى فيها داي الجزائر البايات الثلاث لمواجهة هذه الحملة التي قال عنها الراوي: « لقد استدعى الداي البايات الثلاثة (...) توجه مصطفى الوزناجي باي التيطري بجيشه إلى ضاحية تامنفوست، وأقام

([1]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص48.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص12-13.

([3]) المصدر نفسه، ص217.

([4]) حسين سالم هندي اسماعيل، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث**، ص54.

بها معسكره،»[1]، وتناص الروائي مع شخصية "مصطفى الوزناجي" تمت من خلال الاسم والمهمة الموكلة لها فقط، وذلك بطريقة تفاعلية زادت الرواية جمالا وفنية.

والعملية التناصية مع الخطاب التاريخي تجلت أيضا باستحضاره لشخصية "**محمد العربي الدرقاوي**" التي عرفت بعدائها وثورتها على حكم الأتراك، وذلك ما قاله الراوي: « لقد اتهمه بلكابوس بمساندة الدرقاوي الثائر على حكم الأتراك»[2]، و"الدرقاوي" هو شيخ الطائفة الدرقاوية التي ثارت على حكم الأتراك، هذه الثورة التي عرفت "بثورة درقاوة" وهو ما أكد عليه "**أحمد بن سحنون الراشدي**" بقوله: « جرّت ثورة درقاوة على الحكم التركي بالجزائر ويلات، ولصبغتها بالصبغة الدينية صار الأتراك يكيلون التهم لجميع رؤساء الدين»[3]، فالروائي بتناصه هذا لم يتقيد بحرفية الحدث المتصل بالشخصية التاريخية، وإنما عمد إلى عملية تغيير وتحوير في الصياغة الأسلوبية، مع الحفاظ على المعنى والدلالة التي بقيت تدور في نفس السياق التاريخي لها، فهو تناص مع النص التاريخي اسما ودلالة.

"**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" اعتمد على زخم عجيب من الشخصيات المستحضرة من عمق التاريخ الجزائري "وهران" بغية « الإيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث»[4]، لأن الرواية التي توظف هذا النوع من الشخصيات تهدف إلى إقامة علاقة بين القارئ المعاصر وماضيه، في محاولة منها لعدم الانسلاخ عن الجذور التاريخية التي تشكل هويته الثقافية والاجتماعية.

3- التناص مع الأمكنة التاريخية:

يقصد بالمكان التاريخي ذكر مجموعة أسماء للأماكن والمدن التاريخية، « لأن المكان يعني بالنسبة للإنسان أشياء متعددة، فهو المأوى والانتماء، ومسرح الأحداث، حتى إن المكان الذي ينتمي إليه الإنسان يتخذ في بعض الأحيان طابعا مقدسا، لأن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة متجذرة»[5]، لذلك لا عجب بأن يعمد الروائيين إلى توظيفه في أعمالهم الإبداعية، وهو ما فعله "**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" التي استحوذ المكان فيها على حيز كبير، وهذا الحضور المكثف كان نتيجة العلاقة الوطيدة التي تربط هذه الأمكنة بالأحداث

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة و قصص أخرى**، صص65-66.

([2]) المصدر نفسه، ص95.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص49.

([4]) جورج لوكاتش، **الرواية التاريخية**، تر، صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص46.

([5]) ابراهيم مصطفى الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص212.

والشخصيات التاريخية التي وظفها الروائي داخل خطابه، لهذا فقد تضمنت الرواية أمكنة تاريخية عديدة تنتمي إلى الفترة التاريخية لكفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الإسباني من أجل تحرير وهران.

يعتبر المكان الوعاء الذي يحتضن تصورات الروائي، إذ يساعده على رسم أفكاره وتطويرها، والقارئ لرواية "**شعلة المايدة**" يلاحظ العدد الكبير من الأمكنة التي تحمل العديد من الدلالات المكثفة، ولعل أبرز وأهم مكان استحضره "**محمد مفلاح**" هو "**جبل المايدة**" الذي يوجد بمدينة وهران، والمعروف عند سكانها "بجبل سيدي عبد القادر مول المايدة"، وتوظيف الروائي له كان باعتباره المكان الذي ستجري فيه أحداث الحرب بين "محمد الكبير" والإسبان، وهو موقع استراتيجي يحتوي على مجموعة من الثكنات العسكرية التي بنيت على يد العثمانيين والإسبان، إنه مركز مهم استغل في فترة الحروب والصراعات من أجل الذّود على البلاد، لأنه كان يظل على كامل مدينة وهران، لهذا جعله "**محمد مفلاح**" مركزا لأحداثه الروائية وهو ما عبر عنه الراوي بقوله: « وضع الباي المدافع على جبل المايدة (...) وفكر في استغلال جبل المايدة لتشديد الحصار على وهران»[1]، لقد وفق "**محمد مفلاح**) في توظيف المكان الذي رسم صورة عن الفترة التاريخية.

ويبلغ التناص مع "جبل المايدة" درجته القصوى عندما ينقل لنا الروائي التأثير النفسي الذي يحدثه المكان التاريخي في نفسية القارئ، لا سيما وأن "جبل المايدة" هو مكان مقدس، وذلك ما عُبّر عنه على لسان "محمد الكبير" الذي قال: «كان بوهران رباط يسمى "صلب الفتح"، وكان يقع في الشمال الشرقي للجبل وسمعت منهم أنه كان يقيم فيه المجاهدون للعبادة والدفاع عن ثغور الإسلام»[2]، "فجبل المايدة" في الرواية هو رمز تاريخي وشاهد عيان على الأحداث التاريخية، كما أنه يحمل دلالات دينية عقائدية، فهو مركز للتعبد والعبادة وبه يوجد "ضريح سيدي عبد القادر مول المايدة"، وهو ما أكد عليه الراوي: « ثم تحدث عن مول المايدة، فقال إن أحد تلاميذه سيدي أبي مدين الغوث هو من بنى قبة سيدي عبد القادر مول المايدة فاشتهر ضريح الولي الصالح باسم مول المايدة»[3]، "فجبل المايدة" يحمل إذن دلالتين، دلالة تاريخية باعتباره مركزا للحروب والصراعات التي خاضها (محمد الكبير) ضد الإسبان من أجل تحرير وهران، ودلالة دينية لأنه كان منبع الإشعاع العلمي والديني.

ومن المدن التاريخية التي وظفها "**محمد مفلاح**" في روايته مدينة "**القلعة**" التي تعتبر من أهم الأماكن التي تناص معها النص الروائي بصورة جلية وواضحة، حيث عمل على محاورته داخل الخطاب الروائي، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذا المعلم التاريخي جاء من باب التعريف والتعليم، والتثقيف يقول: « إن القلعة ابتناها محمد بن

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص 179-180.

([2]) المصدر نفسه، ص180.

([3]) المصدر نفسه، ص125.

إسحاق، وقد اشتهرت بقلعة هوارة قبل أن تعرف بعد بقلعة بني راشد(...)وقد تعرضت القلعة لهجوم أبي حمو موسى الثالث والغزاة الإسبان، فاستشهد إسحاق في إحدى معاركها»[1]، وهذه الاستعانة التاريخية الصريحة للمكان، كان قد أخذه الروائي من كتب التاريخ التي تحدثت عن هذه المدينة التاريخية، فهذا "**ابن سحنون الراشدي**" يقول: « قلعة بني راشد أو هوارة بين غليزان ومعسكر، وكانت قاعدة للأتراك وبها مات الاسكندر أخو عروج وخير الدين...»[2]، إنه يحاول أن يقيم علاقة وطيدة مع المكان ما يتناسب ومجريات الأحداث، كما أن استحضاره ناتج عن التحام ذات الروائي وما يختلج صدره من رؤى وأفكار مع ذلك المكان الذي يحتويها بعمق فني ودلالي.

و"**محمد مفلاح**" يوظف في روايته كل ما يخدم تجربته الروائية لذلك نراه يستحضر مدينة "**مازونة**" التي عرفت حضورا مكثفا داخل الرواية، باعتبارها موطنا للعلم والعلماء، والحاملة لراية أو مشعل العلم والمعرفة بمشايخها وعلمائها الأجلاء الذين يدرسون في مدرستها الشهيرة، التي تعرف توافدا كبيرا للطلاب المتعطشين للنهل من نبع العلم والمعرفة، وفي هذا الشأن يقول الراوي: « وصل مازونة التي جلب انتباهه سورها المنيع (...) بهرته مازونة ذات البناءات المتينة، وأعجبه موقعها الذي يشرف على حوض الشلف (...) فطاف بالأحياء التي كان يحيط بها السور المنيع، زار حي أولاد السايح (...) ثم قصد شرقي المدينة وجاب حي بومعطي (...) ثم دخل حي القصبة (...) ثم زار حي تيسارة (...) وأعجبه كثيرا مركز المدينة الذي كان يتواجد فيه المسجد الكبير، والمدرسة الشهيرة، ومكتبتها العامرة بالمخطوطات وكتب التراث وساحة السوق»[3]، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذا المعلم التاريخي والصرح الحضاري، يحمل في طياته دلالات مضمرة، فحواها أنه رغم الحصار والمعارك الضارية إلا أن دور العلم كانت تحظى باهتمام بالغ من طرف السلطة الحاكمة والشعب، وهو عكس ما نراه في الآونة الأخيرة التي أصبح فيها العلم والعلماء آخر اهتمامات السلطة والرعية.

وعملية الحضور للمكان التاريخي تتجاوز حدود التعريفات البسيطة إلى الحديث عن تاريخ هذه المدينة العريقة، وأهم الحكام الأتراك الذين تعاقبوا عليها يقول الراوي: « وكان راشد يستمع إلى حديث محمد الشلفي عن تاريخ مازونة وحكام الترك (...) فقال له إن أول باي استقر بالمدينة هو حسن بن خير الدين (...) ثم خلفه بوخديجة، وجاء بعده الباي صواق الذي مات مسموما، ثم حدثه يوما عن الباي شعبان (...) وسأله راشد عن الباي مصطفى بوشلاغم (...) [الذي] تولى منصب الباي على مازونة وتلمسان (...) ودار حديث بينهما عن

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص67-68.

(2) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، 260.

(3) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى** ،ص49-50.

الباي ابراهيم المليانى والخليفة محمد بن عثمان الكردي»[1]، فالتفاعل بين النص اللاحق (الرواية) والمكان التاريخي حاصل على المستوى الدلالي، من خلال رسم أبعاد وغايات مدرسية تعليمية، كما أنه إشارة دلالية إلى ضرورة تعميق الاتجاه نحو الثقافة الجزائرية التاريخية خاصة التاريخ الجزائري السحيق.

وحديثه عن مدينة "مازونة" مستمر من خلال مدرستها المشهورة **"بمدرسة مازونة"** هذه المدرسة « التي أسسها أحمد بن الشارف البولداوي، ثم أضاف هاهي اليوم تزهر على يد شيخها (...) أبي طالب، وقد تخرج منها عدد كبير من الفقهاء والعلماء، ومن بينهم المؤرخ أبو راس الناصري، وقد أصبحت اليوم مقصد كل طلبة جهات الوطن وبلدان المغرب العربي»[2]، ف**"محمد مفلاح"** من خلال مقطعه السردي كز كل التركيز على إبراز أهم المعالم التاريخية التي تتميز بها منطقة البايليك، ومن ثمة إبراز انتمائه المحلي والثقافة الجزائرية الغائبة عن القارئ الجزائري، الذي بحاجة إلى مثل هذا النوع من الروايات التاريخية التي تقدم لمحة ولو بسيطة عن التاريخ الجزائري الحافل بالمعطيات التاريخية، التي تحتاج إلى إحيائها وبعثها من جديد في قالب روائي يضمن لها الاستمرارية والبقاء على قيد الحياة.

والتفاعل الإبداعي مع النص التاريخي يبلغ مداه عندما يجسد لنا **"محمد مفلاح"** ذلك الحضور المتميز لمدينة **"معسكر"**، تميّزًا حظيت به لأهميتها سياسيا ودينيا واقتصاديا، لذلك نجد الروائي قام باستحضارها داخل الخطاب الروائي، فهي تمثل عاصمة بايليك الغرب ومركز القيادة للباي "محمد بن عثمان الكردي" "الأكحل"، وهو ما أكد عليه الراوي بقوله: « طاف راشد بأزقة مدينة معسكر المطلة على سهل غريس الخصيب، فزار مركزها الذي يتواجد فيه مقر الباي والمسجد العتيق والفندق الجديد والحمام الوجيب والسوق الكبير»[3]، وهذا التناص مع المكان التاريخي جاء منسجما مع الجو والأسلوب الروائي، حيث أغنى الأفكار التي يريد طرحها الروائي، وعمقت رؤيته للأحداث الروائية التي عبرت عن دلالاتها وإيحاءاتها المكثفة، بفضل هذا التفاعل والتحاور الذي عكس لنا العلاقة الضاربة بجذورها بين التاريخ والرواية التي تتكئ عليه لنسج حبكتها الروائية، في قالب سردي يجمع بين الحقيقة والصدق التاريخي، الذي يرمي إلى تصوير الواقع من أجل تحقيق التأثير والإقناع، بينما تعتمد الرواية على الخيال من أجل تحقيق الفنية والجمالية التي تزداد كلما تم المزج بين الواقعي والمتخيل السردي، بغية تمرير رسائل مضمرة للقارئ الذي يحتاج إلى خبرة وقراءة واسعة من أجل فك شفرتها، وذلك بالاعتماد على القراءة والتأويل الذي تحتاجه الرواية التي تقوم على مبدأ الاختزال والتكثيف الدلالي.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص51.

([2]) المصدر نفسه، ص54-55.

([3]) المصدر نفسه، ص119.

ونظرة "**محمد مفلاح**" تتضح أكثر من خلال التناصات المكانية لمدينة "معسكر" التي لم يترك أي حي من أحيائها إلا وتحدث عنه فقد «زار[راشد] حي بابا علي الشهير وحي عرقوب اسماعيل الذي يسكنه أهل المخزن، كما تجول بحي الباب الشرقي وتفرج على صناعة الجلود بحي عين البيضاء، وحي سيدي أمحمد بن علي»[1]، فالروائي بهذه التناصات المكانية لمدينة "معسكر" يكون قد قدم تعريفا عميقا ودقيقا لهذه المدينة التي كانت مركز ثقل في الحقبة العثمانية، تعريف غايته إعطاء الرواية غنى وثراءً ثقافيا وحضاريا بصبغة تاريخية.

ويتابع "**محمد مفلاح**" إخضاع المكان التاريخي خدمة للتجربة الروائية التي استدعت بطريقة تناصية مدينة "**وهران**"، هذه المدينة التي من أجلها وحولها نسج الروائي أحداث روايته، هذا المكان التاريخي الذي شهد حروب وصراعات من أجل تحريره، حروب كانت نتيجة موقعها الاستراتيجي « فهي تقع على السفح الشرقي لجبل المايدة، الذي كان يعرف باسم سيدي هيدور ونواتها هي قرية ايفري على الضفة اليسرى لوادي راس العين، وقربها يوجد واد به بساتين يسقيها جدول، وقد بنيت بها الأسوار والأبراج لحماية المدينة (...) وتابع قائلا: في مطلع القرن الثالث الهجري شهدت وهران تطورا كبيرا بعدما استقر بها (...) مهاجري الأندلس ووسع فيها خزر المغراوي حتى اعتبره بعض المؤرخين من مؤسسيها»[2]، فـ"**محمد مفلاح**" لما استحضر هذا الصرح التاريخي لم يستحضره فقط لأنه المسرح الحقيقي للأحداث، وإنما طمعه بمجموعة من المواصفات الخادمة للوقائع والأحداث من خلال قوله: « إنه كان بوهران رباط يسمى "صلب الفتح"، وكان يقع في الشمال الشرقي للجبل، وسمعت منهم أنه كان يقيم فيه المجاهدين لعبادة والدفاع عن ثغور الإسلام»[3]، وهذا النص الروائي اعتمد في بنائه على النص الغائب (التاريخ) من خلال عملية هدم لبنائه وإعادة تشكيله من جديد بطريقة تتناسب والمعطيات السردية الروائية، هدمٌ قام على أنقاض الخطاب التاريخي الذي قال عن هذا المكان التاريخي مايلي: « وكان بها في القديم مرافق العبادات للعباد، والزوايا المعدة لأهل الإخلاص من العُبَّاد وبظاهرها رباط على ربوة تسمى: صلب الفتح»[4]، إنه يقدم من خلال هذه التناصات التاريخية لمحة عن مدينة (وهران) إلى القارئ الذي يجهل معرفتها، كما يبعث برسالة تثقيفية تعليمية سواء كان هذا القارئ عادي أو مثقف، لأننا في الحقيقة نجهل الكثير عن معالمنا التاريخية التي كان لها دور فعال في بناء التاريخ الجزائري العام.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص121.

([2]) المصدر نفسه، ص125.

([3]) المصدر نفسه، ص180.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص193.

استعان "**محمد مفلاح**" بتاريخ مدينة "**الجزائر**" كوسيلة للولوج إلى الأحداث الروائية المتعلقة بالحملة الإسبانية على منطقة "الحراش"، هذه الحديثة التي استدعت بالضرورة التطرق إلى تعريف مدينة "الجزائر"، وتقديم لمحة موجزة للقارئ الذي يجهل تاريخها، « فالجزائر بناها الفينيقيون وكانت تسمى إيكوسيم، وتعني جزيرة الشوك أو جزيرة الطيور غير الطاهرة (...) وجددها بلكين بن زيري، ولما دخلها الأتراك في القرن السادس عشر ميلادي ازدادت اتساعا، وأخبره أن خير الدين أرسل وفدا إلى السلطان العثماني سليم وعرض عليه ربط الجزائر بالدولة العثمانية فقبل الفكرة وعين خير الدين أول حاكم على الجزائر بلقب بايلر باي، وأصبحت الجزائر عاصمة الإيالة »[1]، فهذه التناصات التاريخية المستحضرة أعطت للرواية جاذبية وثراء فنيا معرفيا دالا على ثقافقة تاريخية واسعة يمتلكها الروائي.

ويلتقي المعلم التاريخي المتمثل في "**قصر عمي موسى**" التقاء تناصيا مع النص الروائي الذي استحضر هذا الصرح الذي تزخر به منطقة "وهران"، صرح بُني من قبل السلطان العثماني "حمو موسى"، وهو ما أكده الروائي على لسان (الشيخ تواتي) الذي قال: « السلطان حمو موسى هو من بنى القصر الشهير الذي أصبح اليوم يعرف بمركز عمي موسى»[2]، إن هدف الروائي من هذه العملية التناصية هو استعراضه لأهم المعالم والأمجاد التي تزخر بها عاصمة الغرب الجزائري وهران.

ومن الأمكنة التاريخية التي يستحضرها الروائي "**قبيلة فليتة**" التي تتواجد بمنطقة "**غليزان**" والمشهورة بوليها الصالح طسيدي أمحمد بن عودة"، هذه القبيلة التي كان لهلا باع طويل في مجال الحروب والصراعات، وقد اتخذها الروائي كمسرح لتواجد شخصياته خاصة البطل (راشيد) الذي ينتمي إلى هذه القبيلة، وهو ما أكد عليه الروائي على لسان إحدى شخصياته: « قال له الشيخ تواتي بإعجاب: أنت من قبيلة عتيدة (...) أتعلم من يتولى هذه القبيلة عتيدة(...) أتعلم من يتولى هذه القبيلة العتيدة يصبح مؤهلا لتولي منصب الباي (...) وخليفتنا الجليل (...) كان قائدا على فليتة»[3]، فقبيلة "فليتة" قبيلة عتيدة بمشايخها وعلمائها لذا استحضرها الروائي، لأنها تخدم نصه الروائي باعتبارها الفضاء الذي تنتمي إليه الشخصية الرئيسية، كما أن الباي (محمد الكبير) كانت تربطه علاقة طيبة ووطيدة بسكان هذه القبيلة التي كان في يوم من الأيام من حكامها قبل أن يتولى منصب الخليفة، ثم منصب الباي، وهو ما تجلى من خلال قول "**ابن سحنون الراشدي**": « فليتة قبيلة مشهورة تولى قيادتها محمد بن عثمان الكردي، قبل أن يتولى بايا، وموقعها بين (ايفيل ايزان وتاهرت)(...) وكان الأتراك يعينون لها قائدا خاصا

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص79-80.

(2) المصدر نفسه، ص70.

(3) المصدر نفسه، صص69-70.

لخطورتها، وإن خرج بسلام منها عين بايا»[1]، فهذه القبيلة كانت المحرك والمنبع الرئيسي للحروب والثورات ضد حكام الأتراك، وذلك لاحتوائها على منابع علمية ودينية، وهو ما جعل الروائي يستحضرها ليعطي لنصه الروائي بعدا دلاليا دينيا تاريخيا ساهم في إثراء النص الروائي ورسم أركانه بلغة مؤثرة في القارئ، منتجة بذلك قراءات متعددة بتعدد القراء والقراءات التأويلية.

إلى جانب كل هذا وظف "**محمد مفلاح**" بعض المدونات التاريخية التي تحدثت عن التاريخ الجزائري أثناء الحكم التركي، مثل كتاب « **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**»[2] "**لمحمد بن ميمون**"، الذي تحدث فيه عن سيرة الداي (محمد بكداش باشا)، وعملية الفتح الأولى لمدينة وهران، التي تحدث عنها الروائي في نصه الذي دعمه بكتب تاريخية تطرقت إلى هذا الفتح العظيم.

لقد ولع الروائي "**محمد مفلاح**" بالتاريخ الجزائري القديم، حيث حفلت روايته بالحوادث والشخصيات والأمكنة التاريخية المكتنزة بالدروس والعبر، « لأن التاريخ يعد نبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري [الروائي] الذي يعكس من خلال الارتداد إليه روح عصره (...)، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية تكشف عن همومه ومعاناته، وطموحه وأحلامه، مما يعني أن الماضي يعيش في نفسه وذهنه، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد التأثير والتأثر»[3]، فالتاريخ يمثل بالنسبة للروائي مادة خصبة، لأنه يمنح لنصه السردي دما جديدا متشبعا بالماضي ومعبرا عن الحاضر، تاريخ جسد فيه "**محمد مفلاح**" « عبر لغة تعبيرية تخييلية تاريخ منطقة بشخصياتها وأمكنتها إدراكا ووعيا جماليا »[4]موثقا بذلك هذا التاريخ الذي يعطي للنص بعدا ثقافيا، لأنه «مرجعية ثقافية مكتنزة بالدلالات والرموز والإيحاءات للتعبير»[5] عن آرائه ومواقفه في حبكة سردية تحمل في طياتها العديد من الإشارات المضمرة التي يعجز عن إبلاغها وتوصيلها بالأسلوب المباشر، كما نلاحظ أن الروائي مال كثيرا إلى مدن الغرب الجزائري "وهران ومعسكر" من أجل إبراز انتمائه المحلي وعرض ثقافتها وتاريخها الحضاري.

و"**محمد مفلاح**" من خلال سرده واستحضاره لهذا الكم الهائل من التناصات التاريخية بمختلف أشكالها وأنواعها، أعطى لروايته "**شعلة المايدة**" مصداقية أكبر، لاعتماده على المصادر التاريخية التي حفلت بها الرواية، فنفضت بذلك الغبار عن جزء من تاريخ الجزائر المنسي وعملت على إيضاح الحاضر الذي هو امتداد الماضي.

([1]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص75.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص124.

([3]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص182.

([4]) حورية بن عتو، "**خصوصية الخطاب التاريخي في روايات محمد مفلاح– شعلة المايدة وعي الماضي أنسنة التاريخ**"، مجلة تاريخ العلوم ، جامعة الجلفة، الجزائر، ع6، 2017، ص119.

([5]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص184.

2- التناص الديني:

يمثل التناص الديني المرجعية والخلفية الثقافية الأكثر استحضارا في الأعمال الأدبية، سواءً أكان هذا العمل الإبداعي شعرا أو نثرا، وهذا نتيجة لتعدد المرجعيات الثقافية لتلك النصوص الإبداعية.

ونقصد بالتناص الديني كل ما له علاقة « بالعقيدة الدينية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال دينية موظفة في الرواية الجزائرية في سبيل إثرائها لمضمون ديني أو قصد تدعيم أفكار معينة ومواقف يعجز الكاتب عنها»[1]، فالخطاب الديني له وقع خاص لدى متلقي الرواية، لذا يقوم الروائي باستحضاره وتوظيفه داخل النص السردي الروائي، من أجل تدعيم مواقفه وأفكاره التي قد يعجز عن إيصالها.

كما يمكن أن يستعان به من أجل « استكمال بلاغة الروائي أو لتأكيد موقف معين وتدعيمه يمكن بواسطته أن يضيف إلى النص إيحاءات جمالية ودلالات معنوية»[2]يعجز الروائي عن استحضارها، فيكون بذلك النص الديني وسيلة لسد الثغرة الدلالية والتعبيرية التي يقع فيها الروائي، لأن توظيف الخطاب الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة يقف وراءه سببان: هو أن القسم أكبر من هذا الخطاب الديني عبارة عن قصص « لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية [الجزائرية] يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني»[3]، فتوظيف هذه النصوص الدينية خاصة القصصية منها داخل المتن الروائي يبعث في الرواية الجزائرية الأصالة والعراقة.

أما السبب الثاني من وراء هذا التوظيف، أن هذا الخطاب الديني « يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي [الجزائري] لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه»[4]، فهو يقوم بتسليط الضوء على الوضع العربي الجزائري من خلال النصوص الدينية المعبرة عن هذا الواقع تعبيرا صادقا.

يعد النص الديني رافدا مهما من روافد ومصادر التجربة الروائية لدى "**محمد مفلاح**"، وانفتاحه على هذا النص جعل لخطابه الروائي « هيمنة قوية وسلطة تأثيرية عجيبة انتقل فيها الخطاب (...) إلى رؤية يقينية لا تقبل الشك فيها»[5]، فهو يعمد إلى هذا الخطاب من أجل إعطاء أفكاره وآرائه صبغة الصدق والقين، ومن بين النصوص الدينية الموظفة والتي تتناص بشكل جلي وواضح مع النص الروائي لـ"**محمد مفلاح**" نجد:

([1]) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص156.

([2]) المرجع نفسه ، ص142.

([3]) محمد رياض، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص114.

([4]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص117.

1- التناص مع القرآن الكريم: يعد القرآن الكريم المصدر الأول من مصادر الدين الإسلامي، التي لم يستغن عنها (**محمد مفلاح**) في نصه الروائي لما تتمتع به لغته « الطافحة بحيوية دافقة ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النص (....) رونقا جماليا، وثراءً فنيا، وصدقا قويا»[1]، وهو ما تجسد فعلا في رواية "**شعلة المايدة**"، التي استندت إلى مرجعية دينية عملت على اكسابها جمالا فنيا وصدقا قويا إلى درجة إيهام القارئ أن ما يتلقاه ويقرأه من أحداث ووقائع هو عبارة عن قصة حقيقية وقعت بالفعل.

و"**محمد مفلاح**" استعان بالنص القرآني ليمارس على القارئ نوعا من الهيمنة الروحية المتداخلة مع ما هو فني وجمالي، لأن النص القرآني غني بالدلالات وممتلئ « بالعديد من العبر والأحداث والقصص المليئة بالإيحاءات التي تغري الشاعر [الروائي] على توظيفها في نصوصه»[2]، وذلك من خلال إعطاءه للآراء والأفكار التي يريد أن يعبر عنها، نوعا من المقبولية والصدق لدى القارئ، لهذا نجد الروائي قد استحضره في نصه (لغة القرآن الكريم وآياته) استحضارا حرفيا لم يخضعه لأي تحريف أو زيادة أو نقصان، وذلك من خلال وضع هذه النصوص بين علامتي التنصيص الدالة على أن النص مقتبس اقتباسا حرفيا، ومن ذلك قول الروائي: «**ثم تلا الآية الكريمة، «يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقَيْتُم فِئَة فَاثْبِتُوا واذْكُرُوا اللَهَ كَثِيرًا لَعَلَكُم تُفْلِحُون**» [3]، فـ"**محمد مفلاح**" اقتبس هذه الآية الكريمة من سورة الأنفال الآية (45) كما هي دون زيادة أو نقصان وتوظيفه لهذا النص القرآني جاء من أجل تشجيع الجنود والطلبة على الثبات والصبر والصمود في القتال والدعاء، فإن فعلوا ذلك ظفروا بالنصر على الأعداء، إنه بهذا يقدم توجيهات في زمن الحرب.

ويتابع "**محمد مفلاح**" استحضاره للنص القرآني مؤكدا على حقيقة هي أن الكم لم يكن يوما سببا في الانتصار على الأعداء، وإنما الشأن كله للكيف وطريقة التخطيط في مواجهة الكفار، وللتعبير عن ذلك استفاد من النص القرآني، إذ يقول في هذا الشأن: « **يقول الله تعالى (كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَت فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللهِ وَاللهُ مَعَ الصَّابِرِين)**»[4]، نلاحظ أن هذا النص يتناص مع قوله تعالى في سورة البقرة: « **فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ**

(1) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري** ، ص119.

(2) عصام حفظ الله حسن واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، صص77-78.

(3) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص66.

(4) المصدر نفسه، ص81.

فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ »[1].

لقد استحضر "**محمد مفلاح**" النص القرآني بحرفيته لفظا ومعنى من أجل تدعيم الأحداث في الرواية، ذلك أن الاسبان في موقعة "الحراشط أتى للقتال بعتاد وعدة كبيرة حوالي خمسة وعشرون ألف رجل، والعديد من السفن الحربية، هذه العدة التي تخوّف منها جيش البايليك والطلبة، فجاء "**محمد مفلاح**" بالآية القرآنية من أجل التأكيد على أن العدد لم يكن يوما سببا للانتصار، وإنما الثبات والشجاعة والصبر هم الأساس أثناء خوض المعارك والحروب، وهو ما حدث بالفعل لجنود طالوت الذين تخوفوا من جيش جالوت، ولكن ثباتهم وصبرهم ونُصرة الله لهم جعل هذه الفئة القليلة هي الغالبة، لأنها كانت حق والآخرين على باطل.

إن إفادة "**محمد مفلاح**" من الخطاب القرآني لم تكن لغاية جمالية فقط، وإنما لغاية تعبيرية دلالية، فاستحضاره لهذا النص جاء كحجة لتبرير مواقفه وآرائه، ومن ذلك قوله: « ابتسم الشيخ الطاهر وتلا الآية الكريمة **(إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ)**»[2]. وهذا الخطاب يكشف لنا تناص الروائي مع قوله تعالى: « **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ**»[3]، فالمتمعن في هذا النص يرى بأن سبحانه وتعالى يكافئ عبده بحسب عمله ،فإذا كان المؤمن يقوم بواجبه على أكمل وجه من صيام وقيام وجهاد، فإن الله ينصره ويثبت أقدامه، و"**محمد مفلاح**" استحضر هذا النص بحرفيته في سياق حديثه عن جد راشيد "الهاشمي الأعرج"، الذي عرف بحبه للجهاد والذود عن الوطن، هذا الحب الذي جعل منه إنسانا عظيما في وجوه الناس، فبقدر حبه للجهاد أعطاه الله هيبة ووقارا أمام الرعية والشعب.

ويزداد تناص "**محمد مفلاح**" مع النص القرآني من خلال استغلاله للغة وللآيات، يقول: «(...) شرح سبب حدوث الزلزال، ثم تلا قول الله عز وجل: **(وَمَا نُرْسِلُ بِالْآيَاتِ إِلَّا تَخْوِيفًا)**»[4]، فقوله هذا مستوحى من قوله تعالى: « **وَمَا مَنَعَنَا أَن نُّرْسِلَ بِالْآيَاتِ إِلَّا أَن كَذَّبَ بِهَا الْأَوَّلُونَ وَآتَيْنَا ثَمُودَ النَّاقَةَ مُبْصِرَةً فَظَلَمُوا وَمَا نُرْسِلُ بِالْآيَاتِ إِلَّا تَخْوِيفاً**»[5]، فـ"**محمد مفلاح**" يستحضر لنا قصة قوم صالح مع البقرة التي عقروها، مكذبين بذلك قوله تبارك وتعالى، فكانت عاقبتهم نار جهنم، والله يأتي بالمعجزات من أجل الإيمان به وبكتبه، هذا الإيمان

([1]) سورة البقرة، الآية 249.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص93.

([3]) سورة محمد، الآية 07.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص165-166.

([5]) سورة الإسراء، الآية 59.

الذي يقيهم من عذاب جهنم، كما أنه يمكن أن يأتي بها كإشارة أو دلالة على حدوث شيء ما، وهو ما نجده مجسدا في الرواية من خلال تلك الزلزلة التي ضربت "وهران"، والتي فُسرت من قبل الشعب والسلطة على أنها إشارة من الله عز وجل لنهاية تواجد الإسبان، هذه الإشارة التي عجلت بقيام الحرب بين المسلمين والكفار، والتي انتهت بالانتصار على الأعداء، انتصارا تحقق بفضل الصبر والإيمان والثبات، وأيضا بفعل الزلزال الذي قضى على معظم الإسبانيين وبذلك سهل الله مهمة المسلمين في الانتصار على الإسبان.

و"**محمد مفلاح**" كلما كان هناك حدث أو واقعة روائية يدعمها بخطاب قرآني، تدعيما أكسبها الشرعية والمصداقية، وهو ما نجده بالفعل في قوله: «أعلم أن حماسة الشعب للجهاد قوية، ولكن لابد من الإعداد لمحاربة العدو، نحن كلنا مخاطبون بقوله تعالى: (**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ**)»[1]، لقد استحضر الروائي نصه السابق من الخطاب القرآني الذي يقول فيه الله عز وجل: « **وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآَخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ** »[2]، فمواجهة الأعداء لا تكون عبثا وإنما هناك استعدادات تسبق عملية الحرب والجهاد، استعدادات نفسية وذهنية، وكذلك من حيث الأسلحة والعتاد الحربي، وذلك من أجل تحقيق النصر على الإسبان، فـ"**محمد مفلاح**" لم يترك أي مناسبة من المناسبات إلا ويقيم الحجة والبرهان على أحداثه ووقائعه، تدعيما يزيد من صدقية الرواية لدى القارئ المتلقي لهذا الخطاب الروائي، الذي يتناص مع النص الغائب (القرآن الكريم) تناصا مباشرا لم يخضعه الروائي إلى عملية التمويه والتحريف، وإنما جاء به من أجل إعطاء نصه صبغة اليقينية ولتفسير الكثير من الحوادث والظواهر التي تحتاج أن يرفقها بالحجة والدليل.

ويواصل "**محمد مفلاح**" في رسم الصور لوقائعه وأحداثه متأثرا بذلك كل التأثير بالخطاب القرآني، الذي استغل آياته وألفاظه في خدمة نصه الذي يقول فيه: «لقد شرعتم في حث الناس على الجهاد، وهز الشيخ الجلالي رأسه وقال بهدوء: قال الله تعالى في كتابه العزيز: (**انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ**)»[3]، لقد استغل (**محمد مفلاح**) الخطاب القرآني لتفعيل الأحداث وتكثيف الدلالات، وهو ما أثبته من خلال تناصه الحرفي مع قوله تعالى: « **انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ**»[4]، فالجهاد في سبيل الله يكون بالنفس والنفيس والأموال، كما أنه لا يعرف الكبير

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص167.

([2]) سورة الأنفال، الآية 60.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص172.

([4]) سورة التوبة، الآية41.

والصغير فالكل مطالب به، و"**محمد مفلاح**" استعان بهذا النص ليدعم موقف الشخصية الروائية التي قامت بحث الناس على الجهاد وترغيبهم فيه، فالجهاد والقتال في سبيل الله واجب على كل المؤمنين مهما كانت حالاتهم.

وعملية الجهاد كما هي معروفة تتطلب الإعداد لها من حيث المعدات والأسلحة، وهو ما أكد عليه الروائي في روايته "**شعلة المايدة**"، هذا التأكيد الذي دعمه بالحجة الدينية، وذلك من خلال استحضاره للنص القرآني المليء بالدروس والعبر يقول: «علينا إعداد المعدات والأسلحة، وهو ما أمرنا به القرآن الكريم، إذ يقول الله تعالى: (**وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ**)»[1]، إن حضور هذه الآية كان منسجما مع المشهد الروائي الذي صوره لنا "**محمد مفلاح**" حول عملية الاستعداد للجهاد من أجل تحرير وهران من يد الإسبان، هذه الآية التي استحضرها من قوله عز وجل: « **وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآَخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُون**»[2]، فالجهاد يتطلب الاستعداد له من حيث الأسلحة والخيل لأنها أصل الحروب، ولأجل هذا استحضر "**محمد مفلاح**" هذا النص القرآني كشاهد ودليل على صور الاستعداد للجهاد.

والعملية التناصية مع القرآن الكريم لم تكن فقط باستحضار الآيات القرآنية بصورة مباشرة بألفاظها ومعانيها وإنما اعتمد على تقنيات أخرى من خلال استحضار أسماء السور فقط دون ذكرها، ومن السور الموظفة نجد "**سورة الفتح**" وذلك في قوله: « والتقط المدينة الذهبية كأنها عصفور، ثم وضعها في كف يده اليمنى المبسوطة، وتلا بصوت جوهري سورة الفتح »[3]، "فسورة الفتح" هي السورة التي بشرت "الرسول عليه الصلاة والسلام" بفتح مكة وانتشار الإسلام، كما تحدثت عن البشرى بتحقيق رؤية "النبي صلى الله عليه وسلم" التي رآها في المدينة المنورة، أنهم يدخلون المسجد الحرام آمنين مطمئنين، فانطلاقا من كل هذا ذكر الروائي هذه السورة في معرض حديثه عن الرؤيا التي شهدها "الشيخ جلول"، هذه الرؤيا التي تنبأت بقرب فتح مدينة وهران على يد "محمد الكبير باي الغرب"، وهو ما تحقق بالفعل، فجاءت بذلك تلاوة "سورة الفتح" متفاعلة ومتداخلة مع سياق الحديث.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص172-173.

([2]) سورة الأنفال، الآية 60.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص10.

و"**سورة الفتح**" ليست السورة الوحيدة المستحضرة في الخطاب الروائي، بل نجد سورا وآيات كثيرة، على غرار "**آية الكرسي**" التي تم توظيفها بالاسم دون المضمون، وذلك في قوله: « ثم صلى ركعتين على جلد شاه وقرأ آية الكرسي»[1]، وقوله أيضا في موضع آخر من الرواية: « ثم شرع في تلاوة آية الكرسي سرا »[2]، واستحضار واستلهام "**محمد مفلاح**" لهذه السورة بالاسم فقط جاءت من باب الاختصار، كما وظفها أيضا عند الشروع للقيام بأمر ما، ففي المرة الأولى وظفها عندما هم راشد بالرحيل للدراسة، وفي المرة الثانية قرأها أثناء محاولة حصوله على الوظيفة التي أصبحت من نصيبه، معنى هذا أن (آية الكرسي) تُقرأ من أجل قضاء الحوائج وللرزق والغنى.

ومن السور كذلك المستحضرة باسمها دون محتواها اللفظي والدلالي نجد "**سورتي الفاتحة**" و"**يس**"، وذلك في قول الراوي: « ثم وقف مع الزوار عند الضريح (...) وتلا سورة الفاتحة بصوت متهدج»[3]، واستحضاره لهذه السور لم يكن في هذا المقطع السردي فقط، بل يقول في موضع آخر من الرواية: « وتلا على أرواحهم سورة الفاتحة ثم سورة يس »[4]، والمعروف في الثقافة العربية الإسلامية أن سورتي "الفاتحة" و"يس" تقرأ على الموتى في المقابر، وقراءة هتين السورتين تُخفف على أهم المقابر العذاب وتغفر لمن قرأتها له.

ومن خلال هذه الدلالات والفضائل والإيحاءات التي تحملها سورتي "الفاتحة" و"يس"، قام "**محمد مفلاح**" باستحضارهما في نفس السياق الذي عرفت بهما، فالبطل (راشد) قرأ هذه السور عند زياته لقبر والده وجده الهاشمي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الثقافة الإسلامية وتعاليم الدين الإسلامي التي يتمتع بها (محمد مفلاح)، والتي يمكن أن نستشفها من خلال روايته "**شعلة المايدة**".

ويذكر الروائي سورة من سور القرآن الكريم لها وقعها الخاص داخل الرواية، وهذه السورة تمثلت في "**سورة العصر**"، وذلك من خلال قوله: « هتف العلماء بالتكبير ودعوا للباي بالنصر ثم تلوا سورة العصر»[5]، وتوظيفه لهذه السورة جاءت للدلالة على العمل الصالح الذي يقوم به الباي في حق الشعب والوطن، ويتمثل هذا العمل في حرصه الشديد على تحرير وهران الذي لا يتأتى إلا من خلال الجهاد باعتباره السبيل الوحيد الذي من أجله استحضر "**محمد مفلاح**" هذه السورة.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص40.

([2]) المصدر نفسه، ص120.

([3]) المصدر نفسه، ص84.

([4]) المصدر نفسه، ص227.

([5]) المصدر نفسه، ص175.

والجهاد ليس العمل الصالح الوحيد الذي من أجله استحضر "**محمد مفلاح**" هذه السورة فهناك أعمالا أخرى، منها ما قام به "الشيخ التواتي" الذي « حدثهم بكلام طيب عن مواطنهم وأنسابهم وبعض أعلامهم وتلا معهم سورة العصر»[1]، "فالشيخ التواتي" لم يبخل على طلبته بعلمه الكبير الخاص بتاريخ قبائل البايليك ومدنه العريقة الحافلة بتاريخ حضاري وثقافي ثري.

بالإضافة إلى كل هذا فقد استعان أيضا "**محمد مفلاح**" بـ"**سورة العلق**" مستفيدا من مفرداتها ودلالاتها، وذلك في قوله: «سحقا للباي وزبانيته لم أعد أثق في رجال الديوان»[2]، إضافة إلى قوله في موضع آخر من الرواية: «لقد تعرض لمساءلة الآغا وزبانيته»[3]، فهذا المقطع السردي يتناص مع قوله تعالى: « **فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ** »[4]، وما يمكن ملاحظته أن مفردة "**الزبانية**" تدل في النص القرآني على ملائكة العذاب، بينما في النص الروائي تدل على "خليل التركي" الذي اشترى منصب الباي ورجال ديوانه، فالروائي إذن استحضر اللفظ دون المعنى متعاملا بذلك مع النص الغائب تعاملا غير صريح أو مباشر مع الإبقاء على قرينة لفظية دالة عليه، لأن الروائي يلجأ إلى التناص القرآني « لثرائه واتساعه، إذ يجد فيه الشاعر [الأديب] كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عمايريد من قضايا، ومن غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية (...)، لكل ما يحوله من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي الذين يتميز بهما الخطاب القرآني»[5]، فالقرآن مادة غنية ومصدر إلهام للكثير من الروائيين بما يكتنزه من قصص وعبر ودلالات مكثفة تُغني الروائي عن الكلام الكثير، الذي قد لا يؤدي الدلالة المناسبة، لذلك لا عجب بأن يعمد إليه الروائيون لإعطاء مسحة فنية وجمالية لأعمالهم الروائية.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يعد الحديث النبوي الشريف الرافد الثاني من روافد الدين الإسلامي التي يلجأ إليها الروائي لتجميل

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص92.

(3) المصدر نفسه، ص86.

(4) سورة العلق، الآية 17-18.

(5) حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص41.

نصوصهم الروائية وإعطائها غناءً وثراءً دلالياً، وذلك من خلال استحضار « ألفاظه وتراكيبه ودلالاته، موظفا أسلوبه وإشعاعاته توظيفا منتجا ومتداخلا مع النص (...) للتعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانية والفكرية»[1]، التي تزداد عمقا ودلالة بمجرد حضور هذا النبع الدلالي داخل النص الروائي.

لذلك لا نستغرب إذا أقدم "**محمد مفلاح**" على النهل من هذا المنبع الثري والاستفادة من لغته ودلالاته المتميزة وتوظيفها داخل خطابه "**شعلة المايدة**"، وإن كان حضوره قليلا مقارنة بالنص القرآني، ومع ذلك لا يمنعها من القول بأن هذا الحضور كان له وقعا متميزا داخل الرواية.

ومن بين النصوص النبوية المستحضرة بصورة مباشرة وصريحة قول الراوي: « كما ذكر بعض الأحاديث النبوية تحث على الرباط ومنها: (**من رابط في سبيل الله يوما وليلة كانت كصيام شهر وقيامه فإن مات جرى عليه عمله الذي كان وأمن الفتان وأجرى عليه رزقه**»[2]، فاستحضار (**محمد مفلاح**) للخطاب النبوي جاء من أجل الاستشهاد وإقامة الحجة على دور الرباطات* وفضلها منذ ظهورها في العهد الأول للفتوحات الإسلامية.

3- التناص مع الشخصيات الدينية:

تعتبر الشخصيات الدينية من أهم المعالم التناصية التي اتكأ عليها الروائي من أجل إعطاء نصه صبغة دينية قدسية، والتي ساهمت في إثراء النص الروائي.

وتعد شخصية "**النبي صلى الله عليه وسلم**" من أهم الشخصيات الدينية التي استلهمها "**محمد مفلاح**" لما تتمتع بها من دلالة رمزية لدى الشعب الجزائري، ومن ذلك قول الراوي: « فتعالت الأصوات بالتكبير والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم»[3]، وقوله في موضع آخر من الرواية: «ؤاللهم صل على محمد وعلى آل محمد»[4]، فهذا الحضور الفعال والمتميز لشخصية (الرسول صلى الله عليه وسلم)، تنم عن مدى تمسك الشعب الجزائري بأصالته وتعاليم الدين الإسلامي.

إضافة إلى شخصية "الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم"، نجد أيضا الروائي يستحضر "**الغزوات**" التي خاضها "النبي صلى الله عليه وسلم" ضد الكفار منها: "**غزوة بدر**" وذلك في قوله: « ثم ذكرهم بغزوات

([1]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص165.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص186-187.

* **الرباط** هو مراقبة العدو في الثغور المتاخمة لبلادهم وحراسة سكانها من الأعداء، وهو في الأصل الإقامة في الجهاد مثل الرباط الموجود في جبل المايدة.

([3]) المصدر نفسه، ص216.

([4]) المصدر نفسه، ص28.

النبي صلى الله عليه وسلم ومنها غزوة بدر حتى اطمأنت النفوس»[1]، وهذه الغزوة انتصر فيها المسلمون على كفار قريش رغم عددهم القليل، وحضورها في الرواية جاء لرفع معنويات الطلبة الذين تخوفوا من العدد الهائل لجيش الإسبان،

كما استحضر "**محمد مفلاح**" هذه الغزوة وأسماء الشهداء الذين سقطوا فيها، وذلك ما أكد عليه على لسان إحدى شخصياته: « ثم طلب من رجاله أن يكتبوا أسماء أهل بدر على رايات الجهاد »[2]، من أجل التبرّك بها واستنهاض جيش البايليك، وكذا للدلالة على مدى تشبع الحكام وتمسكهم بدينهم وأصالتهم التي أصبحت غائبة في واقعنا الحالي، الذي تغلبت فيه الأهواء والمصالح الشخصية على حساب الوازع الديني.

إلى جانب ذلك استدعى "**محمد مفلاح**" شخصيات دينية معروفة في منطقة البايليك، منها شخصية "**أمحمد بن عودة**" وهو ولي صالح وصاحب زاوية تعرف بزاوية "سيدي أمحمد بن عودة"، وهذا ما أكد عليه الراوي بقوله: « الباي الأكحل رجل فاضل يحترم زاوية سيدي أمحمد كثيرا»[3]، وتوظيف الروائي لهذه الشخصية الدينية جاء من أجل لفت انتباه القارئ إلى المكانة الكبيرة التي يحظى بها المشايخ والأولياء الصالحين لدى الشعب الجزائري والحكام، إلى درجة الجهاد تحت راياتهم، وهو ما لاحظناه في الرواية التي يقول فيها: « وكان قد أرسل كل قبائل البايليك للالتحاق بجيشه والجهاد تحت رايات الأولياء الصالحين، وقد أوتي بعلم الولي الصالح سيدي أمحمد بن عودة (...) فأمر الباي بوضعها على أحد المدافع الأمامية»[4]، وذلك من أجل التبرك بكرماته، لأنه هناك اعتقاد شائع في ذهنهم بأن هؤلاء الأولياء الصالحين لهم قدرات خارقة تساعد الإنسان على تحقيق أمانيه ورغباته.

وشخصية "**أمحمد بن عودة**" ليست الشخصية الوحيدة المستحضرة، بل نجد شخصية "**عبد الرحمن الثعالبي**" التي وظفها باعتبارها رمزا من الرموز الدينية التي كان لها صدًى خاصا لدى الشعب، وفي ذلك يقول: « وازداد راشد رغبة في زيادة ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي »[5]، فنلاحظ أن تناص "**محمد مفلاح**" مع هذه الشخصيات الدينية كان من أجل إعطاء نصه صفة دينية بحتة، فرغم الحروب والصراعات إلا أن الوازع الديني حاضر بقوة في نفس الشعب الذي ظل متمسكا بدينه ورموزه الدينية.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص81.

([2]) المصدر نفسه، ص206.

([3]) المصدر نفسه، ص117.

([4]) المصدر نفسه، ص206.

([5]) المصدر نفسه، ص80.

كما استدعى "**محمد مفلاح**" شخصية "**محمد بن علي المجاجي**" التي قدمت الكثير في مجال العلم، و هو ما أكد عليه الراوي بقوله: « سيدي محمد بن علي المجاجي قدم الكثير من أجل حماية البلاد (...)، وكان صاحب زاوية شهيرة تخرج منها الكثير من الفقهاء والعلماء والصلحاء، ومنهم الشيخ سعيد قدورة وسيدي أمحمد بن عودة وسيدي عبد القادر بن يسعد وسيدي دحو... »[1]، واستحضار الروائي لهذه الشخصية الدينية كان لغاية تعليمية تثقيفية، إنه يريد أن يقدم معلومة للقارئ عن أهم شيوخ وعلماء الدين الذين عرفتهم منطقة البايليك أثناء العهد العثماني والتي يجهلها القارئ الجزائري.

ومن القامات الدينية التي وظفها "**محمد مفلاح**" في نصه الروائي، والتي زادته ثراءً وغنىً شخصية الولي الصالح "**سيدي أمحمد بن يوسف الراشدي**"، هذه الشخصية التي كان لها ثقل لدى الحكام والسلاطين الأتراك، وهو ما أثبته هذه الرواية من خلال قول الراوي: « توجه الخليفة إلى ضريح سيدي أمحمد بن يوسف، وحدث محمد الشلفي صديقه عن هذا الولي الصالح الذي التقى القائد عروج بمنطقة كرشتل وحاوره بواسطة ترجمان، ولما عرف الولي الصالح مقاصد عروج من وراء دخوله الجزائر أيده على مقاومة الإسبان»[2]، فهذا المقطع السردي يبين لنا مدى المكانة التي كان يحظى بها الأولياء الصالحين لدى الحكام، وذلك بسبب ثقلهم الديني لدى الشعب الذي يحترمهم ويقدسهم وذلك يلجأ إليهم الحكام من أجل أخذ الدعم والمساندة.

وهذه الحقيقة التي عرضها لنا "**محمد مفلاح**" تحتفظ بها كتب التاريخ الجزائري التي اهتمت بفترة الحكم العثماني في الجزائر،مثل كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" **لـ"أحمد بن سحنون الراشدي**" الذي أشار إلى هذه الحقيقة،و ذلك في قوله: « من اتصل بعروج من الشخصيات الشيخ أحمد بن يوسف الراشدي (...) فصادف مرة أنه كان بقرية كرشتل (...) وحوله مريدوه، فلمحه عروج فقصده وحدثه بواسطة ترجمان (...)، وقال له "إنني أنوي أمرا إن سهله الله فلا ننساك ...»[3]، فالحكام كانت لهم علاقة وطيدة بالأولياء الصالحين لما فيهم من فائدة تخدم مصالحهم ومصالح الأولياء أيضا، و(أحمد بن يوسف الراشدي) يعد أهم الأولياء الصالحين الذين أفنوا حياتهم للوعظ والإرشاد ولخدمة البلاد والعباد.

والحضور الديني في رواية "**شعلة المايدة**" لم يقتصر على توظيف النص القرآني والنبوي والشخصيات الدينية، وإنما كان له حضوراً آخر من خلال تلك المفردات الكثيرة التي تحمل مدلولا دينيا مثل كلمة: **التكبير، الله أكبر، الحمد لله، إن شاء الله، البسملة، الجهاد**، والدليل على وجود هذه الكلمات كثيرة في الرواية، من ذلك

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص68-69.

([2]) المصدر نفسه، ص74.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص19.

قول الراوي: « وانطلق صوت المنادي قنوش بالتكبير والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم (...) وهتف الحاضرون بقوة وحماس: الله أكبر...الله أكبر...ثم تعالت أصوات مرددة بحماس أكبر: الجهاد...الجهاد يا أبا عثمان »[1]، واستحضاره لهذه الألفاظ الدينية لدلالة على مدى التشبع الديني الذي طبع الحياة في منطقة البايليك أثناء الحكم العثماني، وللدلالة أيضا أن المحرك الأساسي لعملية الجهاد ضد الإسبان كان الشعب الجزائري، الذي لم يتوان ليلة واحدة عن المطالبة بهذه اللحظة التي تحققت بفعل تظافر الجهود بين السلطة الحاكمة والشعب.

من بين النصوص الدينية كذلك التي تتناص مع رواية "**محمد مفلاح**" استدعاؤه أو توظيفه لمجموعة من الأدعية الدينية، التي تدل دلالة واضحة على العقلية الدينية الراسخة والمتجذرة لذى الشعب الجزائري في تلك الفترة، ومن بين الأدعية المستحضرة نجد: "**دعاء المسافر**" الذي قاله راشد عندما همّ بالسفر للدراسة في المدينة، «شرع في قراءة دعاء المسافر الذي حفظه على والده: "اللهم بك أصول وبك وأجول، وبك أسير"»[2]، هذا النص الديني المستحضر من قول "**رسول الله صلى الله عليه وسلم**": « **عن علي أنه عليه الصلاة والسلام كان إذا أراد السفر قال: اللهم بك أصول، وبك أجول، وبك أسير، اللهم إني أسألك في سفري هذا البر والتقوى، ومن العمل ما ترضى، اللهم هون علينا سفرنا هذا، واطوعنا بعده، اللهم أنت الصاحب في السفر والخليفة في الأهل، اللهم إني أعوذ بك من وعثاء وكآبة المنظر، وسوء المتقلب في المال والأهل والولد**»[3]، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذا الدعاء هي دعوة منه إلى ضرورة تعليم الأبناء تعاليم الدين الإسلامي الخاصة بمباشرة الأعمال، وتلقينهم الثقافة الإسلاميةالتي تعبر عن هويتهم الدينية.

ويواصل "**محمد مفلاح**" استحضاره للأدعية التي تتصل بالثقافة الإسلامية، من ذلك توظيفه (لدعاء التغرية)، حيث يقول الراوي: « قال شيخنا وهو أمام جثمان ابنه الطاهر "لله ما أعطى ولله ما أخذ" »[4]، وقد اقتبس الروائي هذه التعاليم الخاصة بأدعية التغرية من قول "**النبي عليه الصلاة والسلام**": « **إن لله ما أخذ، وله ما أعطى، وكل شيء عنده بأجل مسمى** (...) **فلتصبر ولتحتسب**»[5]، فالروائي لم يترك أي واقعة أو حادثة

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص28.

([2]) المصدر نفسه، صص46-47.

([3]) حسين شحاتة، **أدعية مأثورة تقال في مجال مباشرة الأعمال**، يوم 12 مارس2018، الساعة 16:30،www.darelmashora.com.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص222.

([5]) سعيد بن علي بن وهب القحطاني، **حصن المسلم –من أذكار الكتاب والسنة–**، القبس للطباعة والنشر،(دب)، ط1، 2001، ص75.

إلا ودعمها بنص ديني ليقيم الحجة والبرهان على أقواله، وليعرض لنا مدى معرفة وعلم الشعب الجزائري في تلك الفترة بتعاليم الدين الإسلامي السمحة، والتي يجهلها الكثيرون في الوقت الحالي.

إلى جانب هذه النصوص الدينية، نجد "**النصوص الصوفية**" التي ساهمت مساهمة كبيرة في تشكيل النص الروائي، التي تنم أيضا عن جانب كبير من ثقافة الروائي التي اتكأ عليها في بناء عوالم الرواية، اتكاءً اعتمد فيه على استثمار اللغة الصوفية وأفكارها، وذلك من خلال استحضاره لمفردات وتعابير صوفية، مثل: توظيفه لمصطلح "**الرؤيا**"، التي استهل بها روايته "**شعلة المايدة**" التي يقول فيها: « سمع (...) الشيخ جلول صاحب زاوية مينة يتكلم بهدوء عن رؤيا شهدها للمرة الثانية، وهز راشد يمناه وقال همسا: "يا لها من رؤية..." لم يمل الشيخ جلول من الحديث عن هذه الرؤيا التي شهدها منذ عام أو أكثر»[1]، هذه الرؤية التي كانت الدافع الرئيسي لتحرير مدينة وهران من أيدي الإسبان، والتي قام بتنفيذها الطلبة وعلماء الزوايا ومشايخها بمساعدة (الباي محمد الكبير)، لأن (الرؤيا) عند الصوفية تهدف إلى تحقيق رؤية الله سبحانه وتعالى، التي تحددت من خلال رؤية الصوفي (الشيخ جلول) صاحب (زاوية مينا) للصوفي (سيدي عبد القادر) مول المايدة.

ويستدعي "**محمد مفلاح**" أيضا مصطلح "**الوعدة**" التي تقام خلال يوم من أيام السنة، وهو ما تجلى من خلال قوله: « ثم حدثه عن وعد الولي الصالح التي تقام كل سنة في بداية فصل الخريف»[2]، و"الوعدة" في الحكم العرفي عبارة عن مجموعة من الممارسات والسلوكات الدينية التي تقام للأولياء الصالحين، والروائي جاء بهذا النص الغائب من أجل تصوير الحياة الدينية التي كانت تعرفها المنطقة، ومن أجل إعطاء روايته درجة عالية من الصدق الفني والجمالي بمجرد قراءة القارئ لهذه الرواية.

ويتابع "**محمد مفلاح**" وتيرة سرده لمجريات الأحداث، من خلال ذكره لمصطلحات صوفية أخرى كمصطلح "**الأوراد**" التي تعرف بها الطريقة الصوفية، والدليل على وجود هذا المصطلح قول الراوي: « وردد بعض الأوراد التي حفظها بزاوية مينا»[3]، وفي موضع آخر من الرواية يقول الراوي: «كان الرجل يداوم على حضور مجالس الزاوية لقراءة أوراد الطريقة الصوفية»[4]، و"الأوراد الصوفية" عبارة عن مجموعة من القواعد والتعاليم التي تعرف بها الطرق، والتي تختلف أوردتها باختلاف الطرق الصوفية، وفي هذا السياق يقول "**أبو القاسم سعد الله**":

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص9.

([2]) المصدر نفسه، ص117.

([3]) المصدر نفسه، ص40.

([4]) المصدر نفسه، ص114.

« الورد هو تعاليم الطريقة وعقيدتها أو مذهبها وفيه أيضا معنى التقديم والإدخال إلى الطريقة»[1]، فتناص "**محمد مفلاح**" مع النص الصوفي دليل قاطع على مدى سعة ثقافته الدينية، هذه الثقافة التي حفلت روايته "**شعلة المايدة**"، الأمر الذي زادها تكثيفا وعمقا دلاليا.

وعملية التناص عند "**محمد مفلاح**" مستمرة وبصورة مكثفة، وذلك من خلال استحضاره لمدونة إسلامية لها ثقلها ووزنها الديني، ألا وهو كتاب: "**الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه**" والمعروف بـ "**صحيح البخاري**"، هذا الكتاب الذي عرف حصوراً مكثفا داخل الرواية، وذلك في قول السارد: « وجرى نحو الطلبة (...) وهم يتلون صحيح البخاري»[2]، وقوله أيضا: « وقضى الباي الليل رفقة العلماء والطلبة الذين تلوا سوراً من القرآن الكريم وصحيح البخاري»[3]، وهذا الاستحضار إشارة من "**محمد مفلاح**" إلى الطابع الديني والإسلامي الذي يتميز به المجتمع الجزائري في تلك الفترة العصيبة، والتي رغم معاناته من ويلات الحروب والصراعات، إلا أنه لم يتخل عن مبادئه الدينية السمحة.

لقد استطاع "**محمد مفلاح**" من خلال ثقافته الواسعة التي اكتسبها من قراءاته المتعددة، أن يستحضر لنا مجموعة من المعالم الدينية التي ميزت منطقة البايليك، ولعل أهم صرح ديني تميزت به هو: "**المسجد الأعظم**" الذي بناه "الباي محمد الكبير" وحضوره يتجلى من خلال قول الراوي: « وقصد المسجد الأعظم الذي انتهت أشغاله منذ شهر، وركز انتباهه في الآيات المنقوشة بخط كوفي على جدرانه، وقرأ كل ما كتب على المحراب الخشبي»[4]، وهذا الحضور يدل على ظاهرة بارزة ميزت المجتمع الجزائري، ألا وهي مدى عنايته بالمساجد والمعالم الدينية التي تعتبر الحاضن الرئيسي للحياة الاجتماعية والعلمية والدينية.

و"المسجد الأعظم" ليس الصرح الديني الوحيد الموظف داخل الرواية، بل نجد ذكر لمساجد أخرى أهمها: "**مسجد سيدي ابراهيم التازي**" المتواجد بمدينة القلعة، وهو ما أكد عليه الرواي بقوله: « وتناول وجبة غذائه بمدينة القلعة، ثم أدى صلاة العصر بمسجد سيدي ابراهيم التازي»[5]، هذا المسجد الذي سمي باسم أحد أبرز الشخصيات الصوفية والعلمية المعروفة بمدينة وهران، وهي إشارة من الروائي إلى المشايخ والعلماء الذين كان لهم دورا كبيرا في الحياة العلمية بمنطقة الغرب الجزائري.

([1]) أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج4، ط1، 1998، ص17.

([2]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص191.

([3]) المصدر نفسه، ص216.

([4]) المصدر نفسه، ص119.

([5]) المصدر نفسه، ص223.

لقد حفلت الرواية المفلاحية بالعديد من الأماكن الدينية، فإلى جانب المساجد نجد أيضا توظيفه لـ "**قبة سيدي عبد القادر "حجر الباز"**" ،وهو قبة سيدي عبد القادر مول المايدة الولي الصالح الذي يميز قبيلة "فليتة" بمدينة (غليزان)، هذه القبة التي تعد من أهم المقاصد التي يتوجه إليها الزوار بعد تسلق جبل صخري، وهو ما تجلى من خلال قول الراوي « تراءت له قبة سيدي عبد القادر "حجر الباز" المنتصبة على ربوة مشكلة من صخور ضخمة تطل على وادي مينه المحفوف بأشجار الصفصاف، وعلى الروابي الممتدة نحو سلسلة جبال بني شقران»[1]، إنه بهذا يقدم لنا من خلال تناصه مع هذا المعلم الديني، لمحة وجيزة عن الموقع الجغرافي الذي تتواجد به هذه القبة، بغية تعريف القراء بأهم الأمكنة الدينية التي تزخر بها منطقة غليزان.

إن نهل "**محمد مفلاح**" من النصوص الدينية بمختلف أنواعها، يشير إلى ذلك التمايز الذي ميز روايته (شعلة المايدة)، الموسومة بطابعها الديني (قرآن، سنة، شخصيات وأماكن دينية، نصوص صوفية ومعالم دينية)، الذي كان له الأثر الإيجابي والفعال في تكوين عوالم الرواية ، التي عرفت غنىً دلاليا وهيمنة تأثيرية في نفسية القارئ بفعل تلك التناصات الدينية.

كما ينم هذا الحضور المكثف على الثقافة الدينية الواسعة التي تشبع بها "**محمد مفلاح**" منذ نعومة أظافره، ثقافة اكتسبها من خلال قراءاته العديدة والمتعددة للمصنفات الدينية، التي زودته بالمادة الخام التي اتكأ عليها في نسج العالم الروائي الخاص به.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا النص الروائي، هو ميل "**محمد مفلاح**" إلى إبراز انتمائه المحلي من خلال توظيفه لمجموعة من الشخصيات الدينية المعروفة بمنطقة البايليك أثناء الحكم التركي، وتوظيفه لهذه النصوص كان له غاية ومقصدية من ورائها، إنه يريد أن يقدم مادة معرفية دينية للقارئ الجزائري الذي يجهل الكثير عن ثقافته الدينية الإسلامية.

والنصوص الدينية الموظفة داخل الرواية نلمحها أيضا من خلال تلك المدونات المستحضرة، مثل كتاب: «ديباجة الإفتخار في مناقب أولياء الله الأخيار»[2] لـ "**موسى عيسى المازوني**"، هذا الكتاب الذي يتحدث عن مناقب المشايخ والأولياء الصالحين المعروفين في المنطقة، وتوظيفه لهذه المدونة جاء للتأكيد على الثقل الديني الذي تتميز بها منطقة الغرب الجزائري، وأيضا من باب التعريف والتثقيف.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص116.

([2]) المصدر نفسه، ص57.

كما تناص "**محمد مفلاح**" مع مدونة: « الدرر المكنونة في نوازل مازونة للشيخ يحي المازوني»[1]، التي وظفها بما يناسب أحداثه ووقائعه الروائية، وهذا المخطوط عبارة عن كتاب يحتوي على مجموعة من الفتاوى لعلماء ومشايخ المذهب المالكي في المغرب العربي (الجزائر-تونس- المغرب).

ويواصل "**محمد مفلاح**" عملية سرده وتوظيفه لمجموعة من المدونات دات الطابع الديني، مثل « منظومة ابن عاشر ورسالة أبي زيد القيرواني»[2]، اللذان كان يدرسان في الزوايا والمساجد لقيمتهما العلمية ،فهمايعتبران من دخائر الثراث المالكي المتعلقة بالمسائل العقدية والفقهية والتصوف، إضافة إلى ذلك استحضر الروائي كتابي « مختصر الشيخ خليل ابن اسحاق، والعقيدة الصغرى في أصول الدين»[3]، وهي كتب فقهية ودينية في أصول الدين على المذهب المالكي، وهذا يوحي لنا بأن الروائي كان ذو ثقافة دينية وتاريخية واسعة.

إن النصوص الدينية تندمج وتتداخل وتتفاعل مع النصوص الفنية الإبداعية، مشكلة من هذا الاندماج والتحاور العديد من النماذج والصور لتلك النصوص الإبداعية، لأن « النصوص الدينية تأسست منذ تجسدت في التاريخ واللغة، وتوجهت بمنطوقها ومدلولها إلى البشر في واقع تاريخي محدد»[4]، فالنص الديني وُجد منذ وجد الإنسان وثقافته وتاريخه، فهو نص منفتح على الثقافات من خلال شبكة من العلاقات المتجانسة فيما بينها، وهذا ما ذهب إليه الروائي الجزائري "**محمد مفلاح**" من خلال توظيفه لكم هائل من النصوص الدينية، من قرآن وسنة نبوية، وأذكار وأدعية، ومساجد وغيرها، وهذا لإبراز المكانة الدينية التي كانت تتمتع بها منطقة البايليك بصفة عامة، ومنبعه المحلي الديني الأصيل خاصة.

3- التناص التراثي:

يمثل التراث الركيزة الأساسية في تاريخ أي أمة من الأمم، فهو يمثل شخصيتها وهويتها الثقافية، « إنه جماع التاريخ المادي والمعنوي لأمة من أقدم العصور حتى الآن»[5]، لذلك عمد الأدباء إلى توظيفه في مختلف أعمالهم الإبداعية لما يحمله من رموز حضارية وثقافية تعبر عن الواقع المعاش، ولأن الأديب كما يرى "**أدونيس**" «لا يكتب من فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به»[6]، فالأديب لا

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص190.

(2) المصدر نفسه، ص20.

(3) المصدر نفسه، ص55.

(4) هادية السالمي، **التناص في القرآن –دراسة سيميائية للنص القرآني–**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص122.

(5) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص15.

(6) حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص52.

يستطيع أن ينسلخ عن تراثه وثقافته، بل هو متجذر فيه ومرتبط به لا يستطيع الانفلات منه، لأنه المعبر عن هويته الحضارية والثقافية.

كما أنه الوسيلة التي تعين الأديب « في التعبير عن هموم الحاضر، إذ أننا على الرغم من انتمائنا إلى الحاضر الذي نعيش أحداثه ووقائعه، إلا أننا نحيا أيضا بالمكتسبات التراثية المملوءة بالألغاز والرموز، والتي تنتظر منا تفسيرها بما يفيدنا في حياتنا الحاضرة»[1]، فالأديب يوظف التراث الذي يحمل في طياته الكثير من العبر والرموز من أجل إضاءة الحاضر وكشفه.

واستعادته للتراث يعني « بعثه من جديد والإضافة إليه ثم في تقريبه من المتلقي بتسليط الضوء على الجوانب الفكرية الأصلية المخفية فيه»[2]، فالتراث يكتنز بداخله العديد من الأفكار الأصلية المضمرة والمخفية، وتوظيفها في الأعمال الإبداعية، معناه تقريب القارئ من مغزاها وفحواها، الأمر الذي يؤدي إلى إحياء التراث وبعثه من جديد «ولأن الرواية الجزائرية من بين الأجناس الأدبية التي تقيم علاقة مع الموروث الشعبي خاصة بعد مرحلة الاستقلال التي عرفت كثيرا من الإبداعات والقدرات وإثبات مكانة الروائي الجزائري وشخصيته، ومن ثمة بدأ الأدباء يهتمون بقيمة التراث في الرواية من زمن ليس بالبعيد، أي في السبعينات»[3]، وذلك في أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار" اللذان عمدا إلى توظيف التراث الجزائري وما يحتويه من أمثال وأغان، وعادات وتقاليد مساعدة على إغناء النصوص الروائية، وإضاءة الحاضر وتفسيره بما تحتويه « من الرموز الإيحائية الغنية، والدلالات الفنية المعبرة، والتي تصلح أن تكون مادة درامية ملائمة تعين الرواية على فهم الواقع وتمثله»[4]، تمثيلا صادقا بفضل تلك الرموز والدلالات التي يكتنزها التراث بمختلف أنواعه وأشكاله.

لقد أدرك الروائيون ضرورة الانفتاح على التراث «ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة»[5]، فالروائي في توظيفه للتراث لا يوظفه من أجل إحيائه وبعثه من جديد، أو من أجل تمجيد الماضي، بل من أجل مساءلته، لأن تراثنا في الحقيقة رغم اكتنازه للعديد من الرموز والإيحاءات المعبرة، يحتاج إلى إعادة نظر في بعض جوانبه التي تحتاج إلى المراجعة والمساءلة.

([1]) حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، ص25.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) اسمهان مزياني، **التراث الشعبي في رواية سيد الخراب لكمال قرور**، ماستر مخطوط، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015-2016، صص7-8.

([4]) سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، ص31.

([5]) محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص10.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين احتفوا بالتراث وبأشكاله المختلفة، نجد الروائي "**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**"، هذا النص الروائي الذي يتناص مع التراث بشكل كبير، وذلك من خلال توظيفه لأشكال تراثية عدية منها:

1- المثل الشعبي:

حظيت الأمثال الشعبية باهتمام الروائيين الجزائريين، وذلك لما يمتاز به من« ايجاز اللفظ ولطف التشبيه وجودة الكتابة»[1]، فهو يحمل ددلالة مكثفة ومكتنزة داخل جملة موجزة ومختصرة.

وهذا المثل يمثل بالنسبة للشعب « خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم»[2]، لذا يعمد الروائي إلى توظيفه داخل المتن الروائي لغناه الدلالي والإيحائي، وأيضا «لصدق تمثيله للحياة الاجتماعية ولأخلاق المجتمع وأبنائه الذين يعيشون فيه»[3]، فيكون له بذلك وقع خاص لدى القارئ، لأنه يصور حياة الشعب وتفكيره، وعاداته وتقاليده الخاصة به.

و"**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" وظف بعض الأمثال الشعبية، وذلك في نطاق حديثه عن التجربة الذاتية لراشد التي جعلته يخلق المثل، ومن بين تلك الأمثال نجد:

أ- الزواج قسمة ونصيب: إن الزواج كأي شيء في الحياة، إن شاء الله وفقك، وإن لم يشأ لن يوفقك إليه، فهو إذن من الأرزاق التي يمنحها الله لعباده، و"**محمد مفلاح**" للتعبير عن هذه المسألة استعانة بهذا المثل الشعبي ليكون خير دليل على صدق كلامه، مثلٌ يضرب به عندما يرغب شخص بالزواج بفتاة ما ثم لا تتحقق رغبته، لأن الله لم يقدر ذلك، وهو ما حصل مع راشد في الرواية، حيث كان يحب ابنة خالته يمينة حبا جما، وتملكته رغبة شديدة في الزواج بها، ولكن والده كان معارضا لهذا الزواج بفعل الأعمال التي يقوم بها والدها، ومع ذلك بقي راشد متمسكا بهذه الرغبة، إلا أن يمينة وأهلها لم يستطيعوا الانتظار أكثر بفعل مشاركة راشد في حروب البايليك ضد الإسبان، وانشغاله بالدراسة في مازونة، لهذا السبب قام أهلها بتزويجها من شخص آخر وهو ما لم يتحمله راشد عندما عاد إلى قبيلته ووجدها قد تزوجت، وبعدما روت له والدته ما حدث وكيف تم زواج يمينة قالت له: «الزواج قسمة ونصيب»[4]، فليس كل ما يتمناه المرء يدركه، وإنما كل شيء بيد الله وقدرته.

([1]) نبيلة ابراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص139.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) ابراهيم مصطفى محمد الدهون، **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، ص99.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص97.

ب- اليوم أصبح زيتنا في بيتنا: هو مثل جزائري شائع يقال في حالة الاقتناع بزواج الأقارب، سواء كانت ابنة العم، أو ابنة الخال والخالة، وهذا النوع من الزواج نجده حاضر في رواية "**شعلة المايدة**"، حيث تزوج راشد من ابنة عمه مهدية، محققا بذلك أمنية ورغبة والده الذي كان يريد تزويجه إياها، وقد تجسدت هذه الحقيقة من خلال زواج راشد بابنة عمه مهدية التي لم تعد تلك الطفلة النحيلة التي كان يشاهدها في خيمة والدها أثناء المناسبات الخاصة، بل أصبحت امرأة ناضجة وجميلة جعلته يعبر عن نيته في الزواج بها، الأمر الذي جعل والدته تقول: «اليوم أصبح زيتنا في بيتنا يا بني»[1]، أي اليوم أصبحت مهدية في بيتها الذي طالما ذهبت إليه في صغرها بحكم القرابة الأسرية التي توطدت أكثر بفضل هذا الزواج الذي ساهم في تقوية أواصر الأخوة والمحبة بين العائلتين.

2- العادات والتقاليد:

تعتبر العادات والتقاليد الشعبية من بين الأشكال التراثية التي اهتم بها الروائيون، وعملوا على توظيفها في نصوصهم الروائية، باعتبارها تمس جوانب حياة الإنسان العادي والبسيط، والمعبرة عن مختلف مظاهر الحياة اليومية التي يعيشها هذا الإنسان، سواء كانت لباسا، أو مأكلا، أو طقوسا احتفالية وما شابه ذلك.

وأهم ما تتميز به العادات والتقاليد في أي مجتمع من المجتمعات، هو طابعها الجماعي المتوارث جيلا عن جيل، « فالعادات والتقاليد مقتبسة اقتباسا رأسيا من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل (...) ويزيد التقاليد قوة أن آبائنا يتمسكون بها...»[2]، فالعادات والتقاليد تتسم بالاستمرارية وقدرتها على الحياة مدة طويلة بفعل ثوارثها من عصر إلى عصر، ومن جيل إلى جيل، فهي سجل للسلوكات والطقوس التي يتوارثها السلف عن الخلف، والتي تعبر عن هويتهم الثقافية وشخصيتهم التي تميزهم عن غيرهم من المجتمعات، لأن الثقافة أية أمة من الأمم تقاس بما لديها من العادات والتقاليد.

يعتبر "**محمد مفلاح**" من أبرز الروائيين الذين اهتموا بالعادات والتقاليد في أعمالهم الروائية، وهذا ما نجده في رواية "**شعلة المايدة**" التي تصور «الحياة الاجتماعية والروحية للناس، فتعرض لعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة»[3]، هذه المعتقدات والتقاليد التي تشمل كل من اللباس والطعام والطقوس، ولتكن البداية مع:

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص 100.

([2]) عبد الحميد بوسماحة، **توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، ماجستير مخطوط، جامعة الجزائر، 1991-1992، ص46.

([3]) محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص181.

1- حفل الدنوش الكبير: وهو من الاحتفالات الشعبية التي « تنظم كل ثلاث سنوات، ويقوده الباي نفسه لتقديم العوائد والهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر»[1]، أي أنه عبارة عن زيارة يقوم بها الباي إلى مدينة الجزائر محملا بالهدايا، هذه الاحتفالية التي عرفت حضور مكثفا داخل المتن الروائي، حيث لم يكتف (محمد مفلاح) بتعريفها فقط، بل سرد أيضا لكل الملابسات المحيطة بها، فقد صور لنا موكب المهيب الذي ظهر فيه الباي وحاشيته يقول الراوي: «ظهر الباي الذي كان يرافقه أخوه محمد الرقيق، وولداه عثمان ومحمد، وقواده الأشداء، (...) وهم في ملابسهم الفاخرة يركبون الخيول المطهمة ذات السروج المطرزة بالخيوط الحريرية المذهبة (...)، ولحقت بالموكب العظيم إبل وبغال كانت تحمل التحف والأموال، والمصوغات، والملابس الفاخرة، وكان يرافقها عدد كبير من العبيد والخيل العتاق»[2]، وهذه الرحلة الدنوشية التي وظفها الروائي في روايته تتناص بشكل اجتراري مع نص "**أحمد توفيق المدني**" في كتابه"**مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار-نقيب أشراف الجزائر-**" الذي يقول فيه: «قدم الباي محمد باي، وجاء معه بتحف وأموال وهدايا كثيرة من الخيل العتاق والعبيد والمصوغ، والأثاث الفاخر، فخرج من مقر إمارته معسكر ومعه جيش كبير من أتباعه وكبراء النجوع (...)، راكبين الخيل المسومة ذات السروج الذهبية، وعليهم لباسهم الفاخر»[3]، ف"**محمد مفلاح**" اعتمد في بناء نصه السردي على نصوص تراثية سابقة، حيث عمد إلى اقتباس تلك النصوص وضمها داخل الفضاء العام للنص الروائي.

واحتفالية الدنوش تمر بمجموعة من المراحل والمحطات التي يتوقف عندها الباي، منها محطة "**سيدي عابد**" حيث « نصب فسطاط الباي (...) وترجل الباي ثم مشى بهدوء (...)، حتى دخل الباي فسطاطة رفقة حاشيته (...)، وفي محطة سيدي عابد، تناول رجال البايليك الكسكي ولحم الخروف والفواكه الموسمية»[4]، وهذا التوقف الذي قام به الباي اقتبسه "**محمد مفلاح**" من نص"**أحمد توفيق المدني**" الذي قال فيه: « خرج من معسكر وقومه (...) إلى أن وصلوا موطن المبيت، فنصبوا خيامهم وبنوا فساطينهم الملونة، وباتوا ليلتهم على أكل وشرب»[5]، فالروائي استعان بنص "**أحمد توفيق المدني**" لتطعيم عمله السردي، استعانة خضعت لبعض الزيادة والتحويل، فالتناص هنا لم يكن تناصا حرفيا، وإنما هو تناص امتصاصي خضع لعملية تغيير وزيادة.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص129.

([2]) المصدر نفسه، صص129-130.

([3]) أحمد توفيق المدني، **مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار -نقيب أشراف الجزائر-**، ص36.

([4]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، صص132-133-134.

([5]) أحمد توفيق المدني، **مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار -نقيب أشراف الجزائر** -، ص36.

ويواصل "**محمد مفلاح**" سرد أحداث الرحلة الدنوشيية إلى مدينة الجزائر، فبعد توقفهم في محطة "سيدي عابد"، يواصل الموكب الاحتفالي المسير، وذلك بعد أداء صلاة الفجر يقول الراوي: « بعد صلاة الفجر استأنف الباي ومرافقوه الرحلة الدنوشية، وفي الطريق (...) كانوا [السكان] يلقون الباي بالهدايا الثمينة، وكان الباي يقدم بدوره الهدايا (...) ويوزع الأموال»[1]، وهذا المقطع السردي نجد له حضورا مكثفا في كتاب "**أحمد توفيق المدني**" الذي يقول فيه: «فلما أصبح الله بخير وقاموا فريضة الصبح، ركبوا وساروا (...) والناس تتلقاهم بالهدايا للباي، وهو يكافيهم على حساب المقامات»[2]. فالروائي في تناصه مع النص الغائب ينقل لنا الطابع الاحتفالي الذي عرف به الشعب الجزائري إبان العهد التركي، هذه العادات التي كانت غائبة عن القارئ الجزائري، لولا عمل "**محمد مفلاح**" الذي أزال النقاب عن هذه العادات والتقاليد وعرّف القارئ بها.

والعملية التناصية للرحلة الدنوشية لم تتوقف عند هذا الحدث، بل نجد الروائي يتناص مع النص السابق في مواضع كثيرة منها قول الراوي: « الباي أرسل بريده للداي يستأذنه لدخول المدينة، ولما وصل الرد الذي أثلج صدر الباي تعالت الأصوات بالتكبير (...) وبعد ساعات ظهر آغا الجزائر رفقة قواده وخدامه، واستقبلوا الباي بمحطة بوفاريك، ثم نزل الباي والآغا في موضع "عيون الثعر"، ودخلا الفسطاط الضخم»[3]، وهذا الحدث قد تمت استعارته من النص الغائب "**لأحمد توفيق المدني**"، وإقحامه في نصه الروائي بطريقة تفاعلية، وهو ما أكد عليه النص التالي: «ويرسل عندما يقترب من المدينة باش سيار وبيده كتاب للباشا يستأذنه في الدخول، فيرد له ويأذنه في الدخول (...)، عندئذ يخرج القائد آغا العرب (...)، ومعه قومه وقواده (...)، ويلتقي الجمعان في موضع يقال له: بوفاريك (...) فينزل الباي والآغا في موضع قبل بوفاريك يسمى "عيون الشعر"»[4]، فعملية التداخل النصي التي قام بها الروائي، لم تكن عملية صريحة واضحة، وإنما هي مضمنة داخل البناء الروائي، حيث عمل على إخراجها من قالبها السابق وإدخالها بطريقة فنية جمالية في القالب الروائي مع الحفاظ على دلالتها ومعناها السابق.

و"**محمد مفلاح**" لم يكتف بهذا القدر من عملية الأخذ والاقتباس من النصوص السابقة، بل يتعداه إلى أبعد من ذلك عندما يصور لنا الاحتفالات والطقوس المصاحبة للرحلة الدنوشية، وذلك في قول الراوي: «تابع راشد في حيرة ظهور موسيقيين من الترك والعرب قصدوا فسطاط الباي، وهم يعزفون ألحانهم الجميلة فأحسن إليهم

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص136.

([2]) أحمد توفيق المدني، **مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار –نقيب أشراف الجزائر–**،ص 36.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص136.

([4]) أحمد توفيق المدني، **مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار –نقيب أشراف الجزائر–**، ص37.

الباي، وظهرت فرقة (المسامع) النسائية، وشرعت في ضرب الدفوف والغناء، ثم تقدم مقتصد الباي (...) وأحسن إليهم بمال وافر، ثم ظهر أتراك في زي عسكري وهم ينفخون في مزاميرهم (...) ودخل الفسفاط أعضاء فرقة الموسيقى الأندلسية، (...) وشرعوا في العزف على الربابة والكمنجة والعيدان، وقبل انصرافهم أمر لهم الباي بمبلغ وافر من المال...»[1]، وهذه المشاهد الاحتفالية نجد لها مقابلا في النص الغائب "**لأحمد توفيق المدني**"، الذي تحدث عن هذه الاحتفالات المرحبة بالباي بقوله: «(...) يأتي أصحاب آلة الطرب من الترك، ومن أهل لبلاد، والمسامع، أما المسامع فيضربون دفوفهن عند باب الوطاق وينصرفن بعد أن يحسن الباي إليهن، ويتقدم الأتراك فيضربون مزاميرهم (...) ويحسن إليهم وينصرفون كذلك، وعندئذ يدخل أصحاب الآلة الجزائرية فيجلسون بين يدي الباي، ويضربون الربابة والكمنجة والعيدان، وعند انتهاء المجلس يحسن إليهم...»[2]، نلاحظ أن الروائي قد اعتمد بشكل كلي على النص الغائب في سرد أحداث الاحتفالات الخاصة والمرافقة للرحلة الدنوشية، اعتماد قائم على عملية اقتباسية تناصية صريحة، هدفها إحداث همزة وصل بين القارئ وماضيه الذي يعبر عن الهوية والشخصية للمجتمع الجزائري، كما يدل على مدى تمسك الروائي بجذوره الثقافية وأصالتها التي ينتمي إليها.

ويستمر "**محمد مفلاح**" في تتبع مراحل الرحلة، ساردا الطقوس والعادات التقليدية المعبرة عن ثقافة شعبية رسمية، ومن الأمور التي تتناص مع النص السابق قول الراوي وهو يسرد أحداث رحلة الباي الذي يسير بخطى ثابتة إلى قصر الداي يقول:«وفي أثناء الطريق إلى قصر الداي، شرع الباي في رمي الدراهم يمينا وشمالا للناس الواقفين على أرصفة الأزقة، والمنادي قنوش يلقي السلام باسم الباي»[3]، ومسألة المسير هذه إلى قصر الداي قد تحدث عنها "**أحمد توفيق المدني**" في كتابه، بكثير من التحليل والتفصيل حيث قال: «ومنذ ركوب الباي لدخول المدينة، وهو يرمي الدراهم في الزقاق يمينا وشمالا، (...) وبين يدي الباي شاوش السلام يسلم على للناس يمينا وشمالا»[4]، فالنص الذي بين أيدينا يتناص تناصا اجترايا مع المقطع السردي لـ"**محمد مفلاح**"، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اعتماد الروائي على النصوص الغائبة في بناء نصه السردي، ومن ثمة عملية تداخل وتحاور النص السابق "**أحمد توفيق المدني**" مع النص اللاحق "**محمد مفلاح**"، كما تدل هذه العملية التناصية على الاضطلاع الواسع والكبير للروائي، الذي اعتمد على خبراته وقراءاته المتعددة في نسج عالمه الروائي الخاص

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص138.

(2) المصدر نفسه، صص37-38.

(3) المصدر نفسه، ص139.

(4) أحمد توفيق المدني، **مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار –نقيب أشراف الجزائر–**، صص38-39.

به، الذي يتقاطع بصورة واضحة وجلية مع النصوص الغائبة التي عملت على امداده بالمادة الخام أثناء عملية الكتابة الروائية.

كما أن غاية الروائي من توظيفه لهذا النص الغائب، هو تصوير المفارقة في الحياة البسيطة التي يعيشها الشعب، وحياة الترف والبدخ التي يعيشها الحكام،والدالة على مجتمع يعيش انقسامات طبقية، تصوير يعكس الواقع الحال للجزائر الذي يعيش شعبه حياة البؤس والشقاء، بينما الحكام يعيشون في نعيم وترف.

2- مراسم الزواج:

يستحضر "**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" العديد من النصوص الغائبة، النابعة من التراث الجزائري وخاصة عملية الاحتفال بالزواج الشعبي، هذا الأخير الذي يعتبر من أهم العادات والتقاليد الراسخة والمطبوعة في الذاكرة الجزائرية.

إن الزواج من الاحتفالات الشعبية التي لها خصوصيتها وطقوسها المقدسة لدى العائلات الشعبية، كما أنه سنة ومؤسسة مقدسة في نظر الإسلام، الغاية منه إعطاء العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة صفة الشرعية والمصداقية.

ومعروف لدى العائلات الجزائرية قديما أن الفتاة ليلة زفافها يتم إحضارها إلى بيت زوجها من خلال حملها على ظهر الحصان مصحوبة بالزغاريد والغناء، وهذا ما نجده حاضرا في الرواية، حيث يقول الراوي: «حملت مهدية العروس المتأنقة، على ظهر حصان أحمر، ودوت زغاريد النساء في فضاء الدوار وهن يلوحن بالمناديل الملونة التي علقت في شكل رايات على رؤوس العصي وأعواد القصب»[1]، فهذا النص المستحضر من قبل "**محمد مفلاح**" يتناص بطريقة صريحة وواضحة مع العادات والتقاليد الجزائرية الخاصة بحفلات الزفاف، التي مازالت حاضرة حتى يومنا هذا في بعض مناطق القطر الجزائري.

ويصحب إحضار العروس موكب خاص بجهازها، الذي يحتوي على الملابس والأفرشة ومواد الزينة التي استحضرتها من بيت والدها، هذا الموكب الذي تحدث عنه الراوي بقوله: «ورافقت موكب العروس بغلة كانت تحمل أفرشة صوفية مزركشة بألوان زاهية، ووسائد كتان محشوة بالصوف، وصندوقا خشبيا يحتوي الفساتين القطنية وأدوات التجميل التقليدية»[2]،إنه يستعرض لنا جهاز العروس لدى الفتاة الجزائرية، الذي يعبر عن التراث الشعبي القديم لدى المجتمعات الجزائرية، هذا التراث الذي عرف الاندثار والزوال في وقتنا الحالي.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص102.

([2]) المصدر نفسه، ص102..

ومن العادات والتقاليد الراسخة في حفلات الزواج دعوة جميع أهل القرية والقرى المجاورة التي لها علاقة بأهل العروسين، الذين يعتبرون شهودا على العلاقة الشرعية التي تجمع بينهما «وحضر الزفاف رجال الدواير وضيوف قدموا من قبائل المنطقة الشرقية لبايليك الغرب(...)كان الحاج يحيى ذا علاقات كثيرة برجال القبائل بسبب نشاطه التجاري»[1]، وهذه الدعوة ترافقها مجموعة من الاحتفالات كالأغاني الجميلة النابعة من تراث المنطقة، والتي يجد فيها سكان الدوار متنفسا وفرصة للاستمتاع بالحياة ونسيان همومها ومشاغلها، وهو ما أكد عليه الراوي بقوله: «كان سكان الدوار يجدون في الأعراس فرصة للاستمتاع بالحياة وأفراحها (...)ففي ليلة الزفاف تربع المطرب حمو الحنان على زربية عريضة (...) واحتضن المطرب آلة القلال وبدأ النقر على فوهتها الجلدية بخاتمه الفضي (...) ثم شرع في الغناء على ألحان النوع "المخزني"، ولما انتصف الليل انطلقت ألحان النوع "القبلي" في فضاء الدوار الساهر على أنوار القمر»[2]، فالروائي يستعرض لنا أنواع الألحان والأغاني المعروفة في منطقة البايليك، من المخزني والقبلي، التي أصبحت شبه منعدمة لدى الجزائريين.

إضافة إلى العادات والتقاليد الخاصة بمراسم الزواج، يستحضر الروائي العديد من النصوص التي تدخل في علاقة تداخل وتحاور مع الثقافة الشعبية الخاصة بـ:

3- الطعام والأثاث والألبسة التقليدية:

يتعرض "**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**" إلى جملة من النصوص النابعة من التراث الشعبي في العهد العثماني الخاصة بالطعام والأثاث والألبسة التقليدية، وذلك «لتحقيق أكبر قدر من التواصل مع الجماهير (...)ولإغناء نصه الشعري[الروائي]، ليكون أكثر ثراءً لإنتاجية الدلالة»[3]، فمن العادات والتقاليد الخاصة بالطعام نجد حضور "**الكسكسي**" بصورة مكثفة داخل المتن الروائي، هذا النوع من الطعام الذي مازال حاضرا على الموائد الجزائرية في المناسبات الرسمية، كالأعياد والحفلات، وكذا في الأيام العادية، وفي ذلك يقول الراوي: «تناول رجال البايليك الكسكي ولحم الخرفان والفواكه الموسمية»[4]، "فالكسكي" هو الطعام الذي يزين المائدة الجزائرية التي مازالت متمسكة هذا النوع من الطعام المعبر عن الهوية والثقافة الجزائرية، والذي يحضر بلحم الغنم

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص103.

(2) المصدر نفسه، ص103.

(3) نداء علي يوسف اسماعيل، **التناص في شعر محمد القيسي**، ماجستير مخطوط، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2012، ص208.

(4) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص134.

والعسل والزبدة «نظم الباي حفلة تناول فيها الجند وسكان معسكر الكسكسي بلحم الغنم والعسل والزبدة»[1]، فطعام "الكسكسي" يعبر عن الثقافة الجزائرية الأصلية التي بقيت حاضرة ومتجذرة عند العائلات الجزائرية، التي مازالت متمسكة بهذا النوع من الطعام التقليدي.

إضافة إلى ذلك يستحضر الروائي أطعمة اخرى حاضرة في البيوت الجزائرية، على غرار "**كسرة الشعير واللبن**" التي تعبر عن غذاء سكان الأرياف والقبائل، وفي ذلك يقول الراوي: « تناول بسرعة الغذاء الذي كان يتألف من كسرة شعير ولبن الماعز وحبات من التين المجفف»[2]، وقوله في موضع أخر من الرواية: «(...) تناول راشد غذاءه المؤلف من كسرة شعير وكوب من اللبن الرائب وحبات بطاطا»[3]، فهذه النصوص الغائبة والمستحضرة من التراث الشعبي الجزائري من طرف الروائي تنم عن أصالة وعراقة الشعب الجزائري في العهد العثماني، الذي مازال متمسكا بعاداته وتقاليده المعبرة عن شخصيته وهويته الثقافية التي تميزه عن غيره من الأمم.

بالإضافة إلى النصوص الخاصة بالطعام المستحضرة والموظفة في النص الروائي، نجد: "**محمد مفلاح**" يستحضر العديد من العادات والتقاليد الخاصة "**بالأثاث والألبسة**"، التي تميز العائلات الجزائرية في القبائل والأرياف، ومن بين الأثاث التقليدي الذي يزين البيوت الجزائرية في العهد العثماني نجد: "**الزرابي**" التقليدية المزخرفة بألوان زاهية، وفي هذا يقول الراوي: «تربع حمو الحنان على زربية عريضة ذات نقوش جميلة وألوان زاهية»[4]، وقول السارد أيضا: « وجلس إلى جانب والده الممدد على زربية قديمة مبسوطة في الجهة اليمنى من المدخل»[5]، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذه الأفرشة التقليدية، هو تصوير لطريقة العيش البسيطة التي كانت تميز الأرياف والقبائل، والمعبرة عن تراثنا الأصيل الذي بدأ يعرف الاندثار والتلاشي لدى بعض العائلات الجزائرية التي تلهث وراء كل ما هو جديد ومعاصر.

إلى جانب "فراش الزربية" يوظف الروائي أنواع أخرى من الأفرشة التقليدية المتوارثة جيل عن جيل، ومن ذلك نجد: "**جلد الشاة**" الذي يعتبر الفراش الأول للإنسان الجزائري القديم، الذي تحصل عليه من خلال ذبح الشاة أو الماعز واستعمال جلدها كفراش للجلوس والنوم، وفي هذا الشأن يقول الراوي: «دخل راشد جناح الخيمة

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص201.

([2]) المصدر نفسه، ص20.

([3]) المصدر نفسه، ص227.

([4]) المصدر نفسه، ص102.

([5]) المصدر نفسه، ص11.

المخصص للمطبخ العائلي ثم جلس على جلد شاة، وتناول بسرعة الغذاء... »[1]، فالروائي وظف هذه الأفرشة التقليدية لكي يعكس لنا «الظروف الجغرافية والإيكولوجية والإقتصادية التي اعتمد عليها الإنسان الشعبي في مجال التأثيث بالمواد المتوفرة في البيئة المحلية »[2]، والتي تعبر عن الطابع العادي والبسيط الذي يعيشه الفرد الجزائري القديم.

و"**محمد مفلاح**" في تصويره للحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد المعبرة عن هذه الحياة، لم يكتف بذكر الأفرشة والأطعمة التقليدية، بل تجاوز ذلك إلى استحضار العديد من النصوص المعبرة عن "**الأزياء والألبسة الشعبية**" التي تعكس تلك الحياة، هذه الألبسة التي تعرّف بهوية وشخصية الفرد والإنسان الشعبي، ومن بين هذه الألبسة نجد: "**العباءة**" و"**البرنوس**" الذي يعطي للشخص الهيبة والوقار والفخامة، حيث يقول الراوي: «رأى راشد سكان المنطقة وهم في عباءاتهم البيضاء الفضفاضة وبرانيسهم الخفيفة الجميلة»[3]، الحاملة لثقافة وأصالة الإنسان الجزائري القديم الذي مازال متمسكا بعاداته وتقاليده.

ومن بين الألبسة أيضا التي وظفها "**محمد مفلاح**" في عمله الروائي والمجسدة للثقافة الشعبية نجد: "**السروال العربي**"و"**العمامة**" التي يتميز بهما الرجل العربي عن غيره من الأمم يقول الراوي: « يرتدي سروالا عربيا فضفاضا وعباءة فوقية بيضاء، ويضع على جمجته الكبيرة عمامة بيضاء ذات ذؤابة طويلة يلفها حول عنقه الخليط»[4]، و"**محمد مفلاح**" لا يصور لنا اللباس التقليدي الخاص بالفرد والإنسان الشعبي البسيط فقط، بل أيضا يصور لنا الألبسة الخاصة بالباي، والمعبرة عن الرقي والأصالة في نفس الوقت، وفي هذا الشأن يقول: «كان يرتدي عباءة صفراء من الحرير يغطي جزء منها برنوس حريري أبيض، وينتعل جزمة حمراء تزين جلدها نقوش مرسومة بخيوط مذهبة، ويضع على رأسه عمامة تركية ضخمة وضعت في أعلاها جوهرة مرصعة بحجارة نفيسة»[5]، "فالعباءة" و"البرنوس" و"العمامة" تعد من الألبسة التقليدية المعروفة في العهد العثماني، والتي تعطي بصاحبها الأصالة والرقي، كما تدل هذه الألبسة على مدى تمسك سكان البايليك وحكامها بالعادات والتقاليد المتوارثة، التي أصبحت منعدمة في وقتنا الحالي.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص20.

([2]) عبد الحميد بوسماحة، **توظيف الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، ص150.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص26.

([4]) المصدر نفسه، ص49.

([5]) المصدر نفسه، صص28-29.

و"**محمد مفلاح**" لم يستعرض لنا الألبسة الخاصة بالرجل فقط، بل تحدث أيضا عن اللباس التقليدي الذي يميز المرأة الريفية في منطقة البايليك، ولعل لباس "**الحايك**" من أبرز الألبسة التي تتميز بها المرأة البدوية والريفية يقول الراوي: «ومرت عليهما مرة امرأة بدينة تتمايل في حائكها التلمساني الجميل، وهي تشد طرفيه عند ذقنها بيدها اليمنى المخضبة بالحناء»[1]، إنه يريد أن يصور لنا العادات والتقاليد التي تطبع الحياة الاجتماعية في منطقة البايليك أثناء العهد العثماني، هذه الألبسة التي أصبحت من الماضي في الوقت الحالي، بسبب تغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية، وتغير العقليات والذهنيات التي ما فتأت تواكب التطور والتقدم الحاصل، وكأن "**محمد مفلاح**" يريد أن يمرر رسالة للقارئ مفادها، لابد من المحافظة على العادات والتقاليد التي تميز المجتمع الجزائري، لأنها تمثل هويته وثقافته الشعبية التي يجب التمسك بها وحمايتها من الاندثار والزوال.

والمرأة الجزائرية لم تتميز بألبستها التقليدية فقط، وإنما تميزت بأمور أخرى، أهمها تلك "**الأوشام**" التي تطبع وجهها الجميل بأشكال متعددة ومختلفة، منها ما يكون في صورة خطوط ومعينات، وهو ما أكد عليه الراوي بقوله: «حملق راشد في وجه والدته الدائري التي غطت جبينه ووجنتيه وذقنه أوشام لها أشكال خطوط مستقيمة ومعينات صغيرة»[2]، وهذه الأوشام تمثل شكلا من أشكال الزينة، فهي بديل عن الحلي كالعقود والأساور، كما يمكن أن تكون عبارة عن أرقام، كما في قول الراوي: «لثم راشد جبين والدته المزين بوشم له شكل رقم (11)، وربت على كتفيها... »[3]، فللوشم وظيفة تزيينية، كما يستخدم للوقاية من الحسد والعين، فهو رمزية اجتماعية نابعة من المعتقدات الشعبية في الماضي البعيد.

4- زيارة الأضرحة والأولياء الصالحين:

تعتبر زيارة "**الأضرحة والأولياء الصالحين**" للتبرك بهم من « المعتقدات الشعبية المتصلة بأعماق الطبية البشرية (...) الموجودة في الريف والمدينة عند الأمي والمتعلم، ذلك أن التفكير البسيط المجرد من أصور المعرفة العلمية لا يقتصر على الفئات الشعبية وحدها بقدر ما يتوفر بدرجات متفاوتة في كافة مستويات السلم الاجتماعية لأفراد المجتمع الواحد»[4]، وهو ما نلاحظه في رواية "**شعلة المايدة**" "**لمحمد مفلاح**"، حيث يعتبر البطل راشد شخصية علمية ومثقفة، ومع ذلك مازال متمسكا بالعادات والمعتقدات الشعبية الراسخة في أذهان منطقته، والدليل على ذلك ما قاله الراوي: « توجه بخطى سريعة إلى ضريح سيدي أمحمد بن عودة، فدخل فناءه

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص123.

([2]) المصدر نفسه، ص21.

([3]) المصدر نفسه، ص41.

([4]) عبد الحميد بوسماحة، **توظيف الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، ص80.

الفسيح ونزع خفه ثم دار حول القبر المغطى بقماش حريري أخضر طرزت في وسطه بالخيط المذهب بآيات قرآنية، وعلى أطرافه كتبت أسماء الله الحسنى واسم النبي صلى الله عليه وسلم، ثم صلى ركعتين (...) ثم خرج من الضريح الشامخ ذي القبة البيضاء»[1]، وعملية التناص مع التراث الشعبي لم تتوقف عند هذا القدر، بل نجد (محمد مفلاح) يفصل أكثر في عملية الزيارة والطقوس المصاحبة لها، حيث يقول الروي: «وجد الخادم ذي الجسم القوي واقفا عند الباب الخشبي يحمل راية خضراء كتبت عليها الشهادة بالخيط المذهب فمرر يديه على الراية الحريرية بيده ومسح بهما وجهه، ثم أخرج من جيب عباءته بعض النقود وتصدق بها، فدعا له خادم الضريح أن يقضي الله حوائجه (...) وغادر راشد الزاوية الشهيرة بعدما زار الخلوة التي كان يتعبد فيها سيدي امحمد بن عودة»[2]، إنه يسرد لنا بطريقة اجترارية كل مراحل الزيارة للولي الصالح منذ دخوله الضريح حتى خروجه منه، مع وصف شامل للمكان، وهذا ما نلمحه في قول السارد: «(...) وصل مقام سيدي عبد الرحمن الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة المؤلفة من ثمان زوايا، وعند باب المقام الخارجي لاحظ فوقه نقشا يضم أبياتا شعرية مكتوبة بالخط الكوفي، دخل قاعة المقام (...) بهرته جدرانها المزينة بزليج ملون تتخلله كتابات عربية بالخط الشرقي والفارسي، ثم وقف مع الزوار عند الشريح المغطى بتابوت خشبي، وتلا سورة الفاتحة بصوت متهدج (...) ودعا بحرارة لوالده وأفراد عائلته»[3]، إن هذه الزيارات للأضرحة والأولياء الصالحين تأتي من باب التبرك بها والدعاء من أجل تحقيق غاياتهم، باعتبار أن هؤلاء الأولياء لهم قدرات عجيبة وخارقة.

و"**محمد مفلاح**" في رواية "**شعلة المايدة**" لم يستحضر المعتقدات الشعبية ويوظفها من باب العبث، وإنما هناك مقصدية من ورائها، إنه يلفت انتباهنا إلى طريقة حياة الإنسان أثناء الحكم التركي، تلك الحياة التي كانت مصبوغة بصبغة دينية متمسكة بعاداتها ومعتقداتها الشعبية، هذه المعتقدات الخاصة بزيارة الأولياء الصالحين التي مازالت موجودة إلى حد الآن، خاصة مناطق الغرب الجزائري.

إن هدف الروائي من استحضاره لهذه النصوص الغائبة النابعة من التراث الجزائري، والمعبرة عن العادات والتقاليد، هو تعريف القارئ الجزائري بحياة الأرياف والقبائل التي تفوح منها رائحة الأصالة والتمسك بالطقوس والعادات التقليدية المتوارثة جيلا عن جيل، كما يريد أن يبعث برسالة مضمرة للقارئ الجزائري فحواها لابد من التمسك بالتراث، أو العودة إلى التراث الجزائري الزاخر بالعادات والتقاليد، باعتباره «جزء أساسيا من كياننا الذاتي

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**،ص117.

(2) المصدر نفسه، صص117-118.

(3) المصدر نفسه، ص84.

والوجداني التخييلي»[1]، الذي مازال يعيش فينا وحولنا، لأنه مرتبط بالهوية والشخصية الجزائرية، وإن كان في يومنا الحالي بدأ يعرف الاندثار والتلاشي بفعل الجري وراء كل ما هو جديد ومعاصر، وترك كل ما هو قديم وأصيل معبر عن الهوية والثقافة الشعبية للفرد الجزائري.

4- التناص الأدبي:

إن التناص الأدبي هو ذلك التداخل والتعالق والتحاور بين « نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص الرواية الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته»[2]،فكثير من التناصات الأدبية الموجودة داخل النص الروائي تأتي متسقة ومتحاورة ودالة على الأحداث والوقائع التي يريدها المؤلف، فتكون بذلك الرواية بمثابة وعاء يصب فيه الروائي تلك الأفكار والأحداث.

ففي استحضاره لتلك النصوص يخبق نوعا من التمازج والتعالق بين نص سابق ونص لاحق، فينتج لنا نصا جديدا في قالب فني جمالي.

يعد التناص من الإنتاج الأدبي « إحدى الآليات التي توسلها الشاعر [الأديب] العربي المعاصر لتخصيب نصه»[3]، وذلك لاشتماله على مجموعة من التجارب الفنية التي يستعين بها الروائي لتنوير نصه، فهو سجل حافل بالأيام والوقائع والهموم التي عاشها المبدع، وعمل على تسجيلها في قالب فني مخلدا بذلك هذه التجارب.

إن للتناص الأدبي دورا مهما في «إثراء لغة النص الشعري، وتحويله إلى قوة دافعة تُثري التجارب الأدبية للشعراء[الأدباء]، ونقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتلقي»[4]، فيكون بذلك الإنتاج الأدبي السابق والمعاصر،وسيلة بيد الأديب لتمرير آرائه وأفكاره إلى القارئ بطريقة فنية جمالية.

والروائي الجزائري "**محمد مفلاح**" كغيره من الروائيين الذين عمدوا إلى استحضار هذا النص الأدبي داخل خطابه الروائي "**شعلة المايدة**"، وتوظيفه لهذا النوع من التناص جاء من خلال استدعائه لمجموعة من الشخصيات الأدبية والفكرية مع مدوناتهم الأدبية.

([1]) سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، ص144.

([2]) أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، ص50.

([3]) عصام حفظ الله واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص119.

([4]) نداء علي يوسف اسماعيل، **التناص في شعر محمد القيسي**، ص103.

إن تناص "**محمد مفلاح**" مع هذه الشخصيات، أو هذه المدونات، إنما هو قائم على استحضار اسم الشخصية أو المدونة فقط، دون ذكر أو تعريف لهما، ومن بين الشخصيات المستحضرة داخل النص الروائي نجد:

1- شخصية أبو راس الناصري: وهو من أهم الأعلام الجزائرية المعروفة في العهد العثماني، والتي كان لها وزنها الثقيل في المجال العلمي والمعرفي، كما أنه كان من أبرز الكتاب المعروفين في تلك الفترة، وهو ما أكده الروائي في روايته، حيث يقول على لسان إحدى شخصياته: «خالط العلماء المهتمين بالتأليف فمنطقتنا تعرف العديد من الكتاب ومنهم أبو راس الناصري... »[1]، وتوظيف "**محمد مفلاح**" لهذا الصرح الأدبي، كان من أجل التعريف بأعلام منطقة الغرب الجزائري (غليزان) وضواحيها، وهذا باعتباره المواطن المحلي للروائي، هذه الشخصية التي تركت إرثا أدبيا كبيرا، على غرار كتابه: "**عجائب الأسفار ولطائف الأخبار**"، الذي خلّد فيه الفتح الثاني لمدينة (وهران) على يد الباي (محمد بن عثمان الكردي).

2- أحمد بن هطال التلمساني: تعد هذه الشخصية من أبرز الشخصيات الفكرية والأدبية التي تم استحضارها داخل الرواية، حيث يقول الراوي: «وشاءت الظروف أن يلتقي راشد بالشيخ أحمد بن هطال التلمساني الذي أعجب بخطه الجميل»[2]، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذه الشخصية كان لما لها من علاقة وثيقة ووطيدة بشخصية (الباي محمد الكبير)، فهو مستشاره وكاتبه الخاص، وهذا ما أثبته "**أحمد بن سحنون الراشدي**" في كتابه: "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، الذي قال فيه: «أحمد بن هطال عالم أديب كان كاتب خاص عند الباي محمد بن عثمان الكبير ورافقه في غزواته على (الأغواط) و(عين ماضي) سنة 1189 هـ»[3]، هذه الشخصية التي كان لها مكانة كبيرة لدى الطلبة والعلماء، ومن بينهم الروائي "**محمد مفلاح**"، الذي اعتمد عليه في بناء ونسج روايته "**شعلة المايدة**"، وذلك بالاعتماد على كتابه: "**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي**"، كما أن استحضاره لهذه الشخصيات كان من أجل أن يقوي الرابط بين القارئ الجزائري وتاريخيه الثقافي الأدبي.

3- محمد المصطفى بن عبد الله الدحاوي: المعروف بابن زرفة الدحاوي، وهو الكاتب الخاص للباي (محمد بن عثمان الكردي) والمكلف بتقييد وقائع الفتح الثاني لوهران، وهو ما أشار إليه الراوي بقوله: «سأله

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص126.

([2]) المصدر نفسه، ص124.

([3]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص44.

[راشد] عن موضوع كتابه، فأجابه الشيخ بن زرفة قائلا: لقد كلفني سيدي الباي بتقييد وقائع الرباط»[1]، و"**محمد مفلاح**" في استحضاره لهذه الشخصية التي طعم بها نصه الروائي، اعتمد على كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" لـ"**أحمد بن سحنون الراشدي**"، الذي أشار إلى هذه الشخصية التي كلفها الباي بتسجيل أحداث الفتح، حيث قال عنها: «(...) أمر السيد المصطفى ابن عبد الله بن زرفة الدحاوي –كاتب الباي الخاص– بتقييد الواقعة فيما يتعلق بالجهاد ... »[2].

فالروائي لم يترك أي شخصية تخدم نصه الروائي إلا ووظفها، الأمر الذي زادها غنى ودلالات مكثفة، كما استعان بهذه الشخصية من خلال مؤلفه "**الاكتفاء في حكم جوائز الأمراء والخلفاء**"، وهو عبارة مخطوط كُلّف "راشد" بنسخه ، وذلك ما نلمحه في قول الراوي: «وقد شاءت الظروف أن يكلف بنسخ مخطوطات وكتب عديدة، ومنها مخطوط (الاكتفاء في حكم جوائز الأمراء والخلفاء)»[3]. وقد ألفه "محمد المصطفى بن زرفة الدحاوي" للباي "محمد الكبير"، وتوظيف "**محمد مفلاح**" لهذا العالم المفكر كان بسبب مشاركته في حرب التحرير، ، وأيضا من أجل غاية معرفية علمية تثقيفية.

4– ابن سحنون الراشدي: هذه الشخصية التي كان لها دورا كبيرا في الحياة الفكرية أثناء الحكم التركي للجزائر، وهو ما نستشفه من قول الراوي: « وألقى الشيخ ابن سحنون قصيدة (...) فأثنى عليه الباي، ثم أمر خليفة الكرسي أن يكلّف ابن سحنون بكتابة رسائل البشائر إلى الداي والسلطان العثماني وكل ملوك العالم»[4].

"**فابن سحنون الراشدي**" كان من أهم الكتاب البارزين في تلك الفترة، ومن بين الشخصيات التي كانت تربطها علاقة وثيقة بـ(الباي محمد الكبير)، لذا فإن استدعاء "**محمد مفلاح**" لهذه الشخصية شيء لابد منه، لأنها تخدم نصه الروائي "**شعلة المايدة**"، التي اعتمد في بناء عوالمها على كتابه الشهير "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، الذي خلد فيه الفتح الثاني لمدينة وهران على يد (الباي محمد الكبير).

5– أبو طالب المازوني: تعد هذه الشخصية العلمية من أشهر فقهاء الجزائر في العهد العثماني، ومن المشاركين في حرب التحرير وهران من يد الإسبان، وهو ما وضحه الراوي في قوله: « وخرج أبو طالب من المسجد العتيق، ورغم سنه التي تجاوزت الثمانين، فقد رفض االشيخ أبو طالب أن يركب أي راحلة، بل سار بحماس بين

(1) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص197.
(2) المصدر نفسه، ص68.
(3) المصدر نفسه، ص124.
(4) المصدر نفسه، ص218.

طلبته»[1]، واستحضار "**محمد مفلاح**" لهذا الصرح الأدبي، كان من أجل التأكيد على الدور الفعال الذي لعبه المشايخ والعلماء من أجل تحرير وهران، هذا الدور الذي أكد عليه "**أحمد بن سحنون الراشدي**" بقوله: «ومن جملة من التحق بالرباط العالم الشهير محمد بن أبي طالب المازوني (...) وكان عمره يتجاوز الثمانين سنة، فذهب إلى معسكر ومنها إلى وهران ماشيا وامتنع عن الركوب... »[2]، واستحضار"**محمد مفلاح**" لهذا المفكر الأدبي جاء من أجل التعبير عن روح العصر، فهو يريد تسليط الضوء على الجوانب الفكرية والأدبية بما ينسجم مع وقائع وأحداث الرواية.

6- الشاعر علي الكوره: لقد وظف "**محمد مفلاح**" هذه الشخصية في معرض حديث "محمد الشلفي" عن قصة حبه لشهرة، هذه الفتاة التي تحدى من أجلها والده، وذلك بترديده لشعر "**علي الكوره**"، وهو ما وجدناه حاضرا في قول الراوي: « ولكن الشاب المجنون بحب شهرة تحداه بترديد شعر علي الكوره... »[3]، (فمحمد مفلاح) لم يترك أي مناسبة إلا واستحضر شخصيات أدبية تخدم وقائعه وأحداثه، والتي تنم عن ثقافة واسعة اكتسبها من قراءاته المتعددة.

و"علي الكوره" شاعر من شعراء الغزل الذي خلدوا في قصائدهم اسمه واسم عشيقته "عوالي" أو "علياء"، هذه القصة التي تشبه إلى حد بعيد قصة "قيس وليلى" في الأدب العربي القديم.

7- الإمام البويصري: وهو من أهم الشخصيات التي قام الروائي باستحضارها في روايته، وتوظيفه لها جاء من خلال استحضاره لقصيدته المشهورة بـ"**البردة**"، التي قيلت في مدح "**الرسول صلى الله عليه وسلم**"، وفي هذا الشأن يقول الراوي: «رأيتك مع الشيخ البويصري وأنتما تدخلان ضريح مول المايدة، وبعد لحظات تابع قائلا بشوق: هيا بنا (...) لنقرأ البردة»[4]، وتوظيف الروائي لهذه الشخصية ومدونته الشعرية يعود إلى ما تحمله من معان روحية ترفع من معنويات الطلبة والجيش الذين يلجأون إلى ترديدها.

8- الشاعر بن سويكت: وهو من الشعراء الشعبيين الذين خلدوا في قصائدهم انتفاضة قبيلة (المحال) بقصيدة "**يا ناري وين سويد**"، والتي استحضرها "**محمد مفلاح**" في روايته "**شعلة المايدة**"، وذلك في قول الراوي: « ترنم حمو الحنان بقصيدة "يا ناري وين سويد" التي نظمها الشاعر قادة ابن سكويت عن انتفاضة قبيلة

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص188.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص82.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص53.

([4]) المصدر نفسه، ص115.

المحال على الباي عصمان وحكام الترك»[1]، فالروائي عمد إلى توظيف كل ماله صله بروايته سواءً ما تعلق بأحداث فتح وهران أو الثورات التي سبقتها، وهذا من أجل إثراء روايته ، ومن جهة أخرى لتعريف القارئ الجزائري بأعلامه الفكرية والأدبية في تلك الفترة، وفي توظيفه لهذه الشخصية اعتمد "**محمد مفلاح**" على كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**"، الذي تحدث فيه صاحبه عن هذا الشاعر وعن ثورة المحال أو ثورة سويد يقول: « وقد(...) سجَّل بعض شعراء البلاد (ثورة سويد) هذه، وكان الشاعر سوَيديًّا وهو ابن السويِكَت الشّاعر الشّعبي»[2]، الذي خلد في قصائدة الشعبية انتفاضة قبيلته (المحال).

9- الشاعر سيدي لخضر بن خلوف: هذا الشاعر الجليل الذي خلد لنا في قصيدته "**معركة مزغران**"، التي قُتل فيها القائد الإسباني "**الكونت داكودات**"، وهو ما أشار إليه الراوي بقوله: «معركة مزغران التي انتصرت فيها الجزائر (...) وقد قُتل فيها القائد الإسباني الكونت داكودات، ثم أنشد أبياتا من قصيدة "قصة مزغران" التي خلد فيها الشاعر سيدي لخضر بن خلوف تلك المعركة التاريخية»[3]، فـ"**محمد مفلاح**" في استعارته لهذه الشخصية ومدوناته الأدبية، اعتمد بنسبة كبيرة على كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" لصاحبه "**أحمد بن سحنون الراشدي**"، الذي تحدث عن هذه الأحداث والوقائع المخلدة من قبل الشخصيات، وهو ما تجلى من خلال قوله: « تعرض شاعرنا الشيخ الأكحل بن خلوف الشهير بالأخضر (...) للمعركة بتفصيل»[4]، هذا الاضطلاع الواسع من قبل الروائي ساعده على تكوين عوالم روايته وأفكاره وتصوراته، الأمر لذي ألبسها حُلّةً وبهاءً، فساهمت مساهمة كبيرة في إعطائها بعداً تثقيفيا تعليميا، من خلال استحضار هذه الشخصيات وأعمالهم.

ويواصل "**محمد مفلاح**" وتيرة سرده لنصه الروائي، وهذه المرة من خلال استحضاره وتوظيفه لمجموعة من المدونات الأدبية، التي كانت لها علاقة إما بأحداث الرواية ووقائعها، أو مدونات استحضرها لتبيان المستوى التعليمي والفكري الذي كانت تتميز به منطقة البايليك بصفة عامة، ومن بين المدونات الأدبية نجد:

"**أرجوزة الحلفاوي**" لـ"**محمد بن أحمد الحلفاوي**" التي خلد بها الفتح الأول على يد "محمد بكداش"، وهو ما أشار إليه الروائي على لسان إحدى الشخصيات: « يسمعنا ابننا النجيب أرجوزة الشيخ الحلفاوي الذي خلد بها الفتح الأول بوهران (...) أنصت الطلبة باهتمام إلى الأبيات التي ذكر فيها منظمها الداي بكداش

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص103.

([2]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص38.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص61.

([4]) أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، ص26.

وإنجازاته»[1]، وتوظيفه لهذه المدونة كان في سياق حديث الشيخ "أبو طالب" عن الجهاد، وذلك من أجل حشد الهمم ولفت انتباه قراء الرواية إلى أهم الأعمال الأدبية التي تحفل بها منطقة البايليك، من أجل اكتساب المعلومة أولا، والاضطلاع عليها ثانيا.

و"**أرجوزة الحلفاوي**" « تحتوي على اثنين وسبعين بيتا يعرض فيها تاريخ مدينة وهران منذ أن احتلها الإسبان، إلى أن فتحها محمد بكداش، وقد تم شرحها من قبل تلميذه عبد الرحمن الجامعي الفاسي»[2].

ومن جانب آخر ذكر "**محمد مفلاح**" مجموعة من المدونات الأدبية والفكرية، مثل: « كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، وقصيدة العقيقة لسعيد المنداسي»[3]، هذه الأخيرة التي نظمها في هجاء النظام العثماني، بالإضافة إلى « ألفية ابن مالك وسلم الأخضري في المنطق»[4]، الذي تحدث فيه "**الأخضري**" عن علم المنطق وموضوعاته في أبيات من الشعر.

كما استحضر "**محمد مفلاح**" أبيات من الشعر الملحون، وهو شعر موجود في تراثنا الجزائري منذ القديم ، ومن الشعر الملحون الذي ضمنه الروائي في روايته "**شعلة المايدة**"، قول الراوي: « ألم يسمعوا ما قاله الشاعر الفحل "احنا ضد الترك...مانا شي رعية"، (نحن ضد الأتراك.. لسنا من رعاياهم)»[5]، فهو يقول بأننا نحن الجزائريين ضد الترك وحكامهم، فلسنا رعية أو تابعين لهم، وهذا الشعر هو لشاعر شعبي كان يعبر فيه عن قومه، الذين رفضوا وضعية "**القبيلة الرعية**"وهم سكان الريف أوعامة الشعب، وهي وضعية أقل من وضعية "**القبيلة المخزنية**" المسؤولة عن جمع الضرائب، ذلك أن المجتمع في العهد العثماني كان مقسما بين القبائل الرعية وأخرى مخزنية.

إلى جانب الشعر الملحون، استحضر كذلك "**محمد مفلاح**" مجموعة من القصائد، مثل قصيدة «ما ولدت لكان يمينة للشاعر الشعبي بن حماد العكرمي»[6]، وهي قصيدة حماسية كانت تثير في الطلبة الحماس من أجل الجهاد ومحاربة الأعداء.

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص187.

([2]) محمد بن ميمون الجزائري، **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تح: محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص83.

([3]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص124.

([4]) المصدر نفسه، ص55.

([5]) المصدر نفسه، ص151.

([6]) المصدر نفسه، صص71-72.

إضافة إلى كل هذا نجد النص الروائي لـ"**محمد مفلاح**" يتناص مع الرسائل، التي عمل الروائي على استحضارها من أجل تبيان العلاقة القائمة بين الشعب والحكام، ومن ذلك توظيف لرسالة بعث بها "**سيدي أحمد بن يوسف**" إلى القائد العثماني "**خير الدين**" والتي قال فيها: « إن حكمك لا يجري علينا ولا على نسلنا ولا على ما تعلق بنا ولا على نسلهم، فإن رهبتم أحسنتم وإن خالفتهم عوقبتم»[1]، "فأحمد بن يوسف" بعث بهذه الرسالة للإفصاح عن تحفظاته من حكم الأتراك الذين رغم مساندتهم لنا في الحروب الصليبية، إلا أن ذلك لا يمنع من التحفظ على حكمهم، ومن ذلك احتكارهم للمناصب وحرمان أصحاب الحق منها.

إن "**محمد مفلاح**" يستحضر لنا بعض الوقائع عن طريق توظيفه لهذه رسالة، حقائق مسكوت عنها، ومن خلالها أراد أن يكشف عن المستور والمضمر تحت هذه العلاقة الطيبة التي تجمع الأتراك بالشعب في ظاهرها، ولكن في العمق هناك علاقة توتر بين الجانبين.

إن توظيف "**محمد مفلاح**" لهذا الكم والعدد الهائل من الشخصيات والمدونات الأدبية النابعة من التراث العربي عامة والتراث المحلي الجزائري خاصة، لدليل قاطع على الثقافة الواسعة التي يتمتع بها الروائي، الذي عمل على استحضار التراث الغليزاني بكثرة في روايته، باعتبار أن "غليزان" هي مسقط رأسه، وذلك إما من باب التعليم والتثقيف، أو من باب التفاخر.

لقد استطاع "**محمد مفلاح**" من خلال روايته "**شعلة المايدة**" المكتنزة بالنصوص أن يقدم لنا أفكاره ورؤيته، التي كشفت عن « بعض الثورات المنسية، ورصد للعادات والتقاليد ورموز بايليك الغرب في إطار تفاعل حضاري وثقافي وتاريخي بين الماضي والوجود الإنساني الحاضر والمغيب للقيم والعادات»[2]، وذلك عبر لغة تعبيرية تخييلية أحيت تاريخ وثقافة منطقة من مناطق الجزائر، ألا وهي منطقة الغرب الجزائري التي ينتمي إليها الروائي "**محمد مفلاح**".

([1]) محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، ص75.

([2]) حورية بن عتو، **خصوصية الخطاب التاريخي في روايات محمد مفلاح –شعلة المايدة وعي الماضي أنسنة التاريخ–**، ص118.

خاتمـــــــــــة

بعد هذه الرحلة التناصية في رحاب رواية "**شعلة المايدة**"، نخلص إلى مجموعة من النتائج المهمة، وهي:

- ارتباط مصطلح "التناص" بمصطلح "النص" من الناحية الاشتقاقية.

- شساعة حقل التناص جعل مفاهيمه تتعدد بتعدد النقاد ومناهجهم بل ونظرتهم إلى النص الأدبي.

- التناص كمفهوم نقدي تبلور على يد الناقد الشكلاني "ميخائيل باختين" من خلال حديثه عن مصطلحي "الحوارية" و"تعدد الأصوات" في الرواية، لكن الولادة الفعلية لهذا المصطلح كان على يد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي أطلقت عليه مصطلح "التناص"، الذي عرف أوجّ تطوره و ازدهاره على يد الناقد "رولان بارت" و"جيرار جينيت" في المتعاليات النصية.

- النقاد العرب القدامى عالجوا قضية "التناص" من خلال تطرقهم لقضية "السرقات الأدبية"، وما يدور في فلكها كالاقتباس والتضمين، وإن كانت معالجتهم لها من الناحية المفهومية وليس من الناحية الاصطلاحية، لأن مصطلح "السرقات" – في اعتقادنا – يعد قاصرا لبعده الأخلاقي مقارنة بمصطلح "التناص" الذي يحمل بعدا جماليا.

- أن النقاد العرب القدامى قد تنبهوا إلى جل المسائل الحداثية من شعرية وتناص، ولكن المشكلة لا يوجد هناك اهتمام بالثراث النقدي ولا بالمسائل النقدية المبثوثة فيه، التي تحتاج إلى فحص وإعادة قراءة من جديد من أجل بعث نظريات عربية تحوز صفة الريادة والمصداقية.

- الدارسين العرب المحدثين لم يلتزموا باستعمال مصطلح واحد مقابل المصطلح الأجنبي، فالبعض يستعمل مصطلح "التناص"، والبعض مصطلح "التداخل النصي"، والبعض مصطلح "التفاعل النصي"، وهذا يدل على فوضى المصطلحات التي تعيشها المنظومة النقدية العربية .

- دراسات النقاد العرب المحدثين فيما يخص التناص ما هي إلا ترجمة لدراسات النقاد الغرب في هذا المجال.

- تنوع مصادر التناص لدى "**محمد مفلاح**" بتنوع وتعدد ثقافاته و قراءاته التي تأثر بها وتفاعل معها.

- "**محمد مفلاح**" في تناصاته المختلفة اعتمد على خلفية تاريخية في بناء عالمه الروائي هذه المادة التي استقاها من كتب التاريخ، على غرار كتاب "**الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**" **لـ"أحمد بن سحنون الراشدي"**، وكتاب "**رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الجزائري" لـ"أحمد بن هطال التلمساني"**، وكتاب" **مذكرات أحمد الشريف الزهار –نقيب أشراف الجزائر–" لـ"أحمد توفيق المدني"**.

- تناصات "**محمد مفلاح**" التاريخية قائمة على ثلاثة أنواع: تناصات مع الأحداث التاريخية ، وتناصات مع الشخصيات التاريخية، وتناصات مع الأمكنة التاريخية.

- الروائي الجزائري"**محمد مفلاح**" في استحضاره للأحداث والشخصيات والأمكنة التاريخية ركز على مدن الغرب

الجزائري "وهران" "معسكر" "غليزان"، من أجل إبراز انتمائه المحلي.

– الحضور التاريخي في الرواية كان إما بطريقة اجترارية، أو جزئية امتصاصية خضعت للتغيير و التحوير.

– **"محمد مفلاح"** في تناصه مع التاريخ أراد أن يقوم بمساءلته مساءلة فحواها: أنه لولا الشعب الجزائري بطلبته ومشايخه لما تحررت وهران من أيدي الإسبان، إنه بهذا ينتقد كتب التاريخ التي تنسب هذا الانتصار العظيم لشخص واحد هو "محمد الكبير"، فكانت بذلك روايته **"شعلة المايدة"** من أجل تصحيح الحقائق والرؤى التاريخية التي تحتاج إلى إعادة النظر في الكثير من أحداثها وشخصياتها.

– الحضور للنص الديني كان متنوعا بين ذكره للآيات القرآنية والأحاديث النبوية كما هي دون زيادة أو نقصان، وبين ذكره لأسماء السور فقط للاختصار، وأيضا من خلال المفردات الدينية الكثيرة التي حفلت بها الرواية.

– استحضار الروائي للنص الديني جاء كحجة لإبداء آرائه وأفكاره، التي تعكس الثقافة الإسلامية الواسعة لدى الروائي ووعيه بالوازع الديني.

– اعتماد نص**"محمد مفلاح"** في تشكيله على التناص التراثي – ولو بشكل أقل – لما يكتنزه من دلالات وإيحاءات، فهو يستدعي هذا النص من خلال العادات والتقاليد والمعتقدات والأمثال الشعبية، التي ساهمت في رسم صورة لمظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية للإنسان البسيط في منطقة البايليك، وما توظيف **"محمد مفلاح"** لها إلا دعوة منه للقارئ الجزائري إلى ضرورة التمسك بعاداته ومعتقداته المعبرة عن هويته وشخصيته الثقافية التي تميزه عن غيره من الأمم.

– استحضار**"محمد مفلاح"** لبعض الشخصيات والمدونات الأدبية، استحضار قائم على مجرد استدعاء للاسم دون ذكر بيان هذه الأسماء، وهو أقل الأنواع التناصية حضورا في الرواية.

– استثمار**"محمد مفلاح"** للنصوص الغائبة أعطى لروايته عمقا وتكثيفا دلاليا، إضافة إلى إكسابها بعدا فنيا جماليا بإخضاعها للمتخيل السردي، فزادت بذلك من قيمة الإبداع الروائي.

– لقد أراد **"محمد مفلاح"** من خلال روايته **"شعلة المايدة"** أن يقدم رؤية ثقافية، تاريخية، دينية، وحتى أدبية إلى القارئ الجزائري الذي يجهل الكثير عن ثقافته، مؤكدا في الوقت ذاته على التنوع المعرفي والثقافي لمنطقة الغرب الجزائري التي ينتمي إليها.

الملاحـــــــــق

الملحق رقم 01:

بطاقة تعريفية بالروائي

محمد مفلاح قاص وروائي جزائري من مواليد 28 ديسمبر 1953م بمدينة غليزان، وبفضل تشجيع وإشراف الأديب المرحوم "الطاهر وطار" بدأ يشق طريقه في دروب الكتابة، عمل في مجال التدريس وكذا العمل النقابي والسياسي، وبعد تقاعده عام 2007 تفرغ للكتابة والبحث في تاريخ منطقة غليزان.

1- مهامه:

- أمين عام للاتحاد الولائي للعمال الجزائريين بغليزان 1972.
- عضو المجلس الولائي للاتحاد العام للعمال الجزائريين (1984-1990).
- عضو الأمانة الوطنية للاتحاد العام للعمال الجزائريين (1990-1994).
- عضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين (1998-2001).
- عضو المجلس الشعبي الوطني لدورتين (1997- 2002) و(2002-2007).

2- جوائزه:

- الجائزة الثانية في الذكرى العشرين لاستقلال الجزائر 1982 عن رواية الانفجار.
- الجائزة الأولى في مسابقة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة 1984 عن رواية هموم الزمن الفلاقي.
- تكريم خلال فعاليات الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة 2009.

3- مؤلفاته:

أ- في الرواية:

- الانفجار، مجلة آمال 1983، وعن المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984.
- هموم الزمن الفلاقي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1986.
- بيت الحمراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
- زمن العشق والأخطار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
- الانهيار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
- خيرة والجبال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.
- الكافية والوشام، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002.

- الوساوس الغريبة، دار الحكمة، 2005.
- عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2008.
- شعلة المايدة، دار طليطلة، 2010.
- هوامش الرحلة الأخيرة، دار الكتب، 2012.
- سفاية الموسم، دار الكتب، 2013.
- همس الرمادي، دار الكتب، 2013.
- سفر السالكين، دار الكوثر، 2014.
- شبح الكليدوني، دار المنتهى، 2015.
- أيام شداد، دار القدس، 2016.
- غفلة المقدام، دار القدس، 2017.

2- في القصة:

- السائق، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.
- أسرار المدينة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991.
- الكراسي الشرسة، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، 2009.

3- قصص الأطفال:

- معطف القط مينوش، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.
- مغامرات النملة كحيلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.
- وصية الشيخ مسعود، المؤسسة الوطنية للنشر، 1992.
- اللؤلؤة، دار الساحل، 2013.
- قصص الحيوانات، دار قرطبة، 2013.

4- التاريخ والتراجم:

- شهادة نقابي، دار الحكمة، 2005.
- سيدي الأزرق بلحاج رائد الثورة 1864 المندلعة بغليزان، دار هومة، 2005.
- أعلام من منطقة غليزان، دار هومة، 2006.
- شعراء الملحون بمنطقة غليزان، دار هومة، 2008.

- غليزان: مقاومات وثورات من 1500 إلى 1914، دار الأديب، 2010.
- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار قرطبة 2011.
- مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان، دار قرطبة، 2011.
- تجربة في الكتابة، دار الكوثر، 2015.[1]

(1) محمد هواري، **قراءة في المسار الإبداعي عند محمد مفلاح**، يوم 14-4-2018، الساعة 14:20، www.aswat-elchamal.com .

الملحق رقم 02:

ملخص الرواية

شعلة المايدة رواية تاريخية تحكي عن تحرير وهران على يد "محمد بن عثمان الكردي" من الغزاة الإسبان سنة (1792م)، أي أثناء الحكم العثماني، وللحديث عن مضمون هذه الرواية سنتطرق إلى تلخيص كل عنوان على حدى.

1- رؤيا الشيخ جلول: تنطلق الرواية بمقطع سردي تخييلي تمثل في رؤيا الشيخ جلول، هذه الرؤية التي تنبأت بتحرير مدينة وهران على يد "الباي محمد الكبير"، كما تحدث الراوي في هذا المقطع السردي على لسان شخصياته عن زيارة الخليفة الأكحل إلى المنطقة، وفي سياق الموضوع تم الحديث عن جد راشد الهاشمي، الذي خاض حروب فتح وهران الأول على يد "محمد بكداش" وخليفته "مصطفى بوشلاغم"، هذا الفتح الذي لم يستمر طويلا، فبعد 25 سنة عاود الإسبان احتلالها من جديد.

2- زيارة الخليفة الأكحل: يوم الاثنين من شهر جوان (1772م) زار الخليفة الأكحل مدينة معسكر من أجل تفقد أوضاعها، وأثناء زيارته شاهد حماس الشعب ومطالبته للخليفة بالجهاد من أجل تحرير وهران من أيدي الطغيان، ولكن هذا الحماس لا يكف في نظر الخليفة، بل لابد من التزود بالأسلحة ولِمَ شمل سكان البايليك لطرد الإسبان.

3- هواجس طالب: سافر راشد إلى مدينة مازونة للدراسة في مدرستها الشهيرة، وهناك تعرف على الطالب محمد الشلفي المشهور باهتمامه بالأنساب وتاريخ الجزائر قديمها وحديثها، فقد حدثه يوما عن تاريخ مازونة وحكامها الأتراك وجل الدايات الذين حكموا بايليك الغرب من مازونة، كما تحدثت الشخصيتين عن حياتهما الشخصية وتجاربهما مع الحياة القاسية، ولكن هذه الحياة لم تمنع راشد من مواصلة المشوار، حيث أصبح يقضي معظم وقته في مطالعة المخطوطات التي تمتلئ بها مكتبة المدرسة.

4- حملة أوريلي: قام باي معسكر بإرسال رسول إلى الشيخ أبي طالب، من أجل تجنيد الطلبة على الانضمام إلى الجيش الذي يقوده الخليفة "محمد بن عثمان الكردي" للدفاع عن مدينة الجزائر، التي تعرضت إلى حملة شرسة من طرف الإسبان بقيادة الجنرال "أوريلي"، وقد انضم إلى هذه الحملة كل الطلبة -بما فيها شيخ المدرسة أبي طالب- الذين تم تدريبهم على حمل السلاح، وفي ثنايا هذه الوقائع التاريخية تحدث الراوي على لسان محمد الشلفي عن تاريخ مدينة القلعة، التي اشتهرت بقلعة هوارة ثم قلعة بني راشد.

5- يوم الحراش: استُهل هذا المشهد السردي بالحديث عن تاريخ مدينة الجزائر على لسان محمد الشلفي، وكيف تم ظمها إلى الدولة العثمانية، ثم تطرق إلى اليوم الذي جند له الإسبان، ففي يوم الجمعة 30 جوان (1775)م وصل الأسطول الإسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحراش، حيث دارت معارك ضارية بين الجيشين، هذه الواقعة التي انتصر فيها الجزائريين مخلفين 8000 قتيل وأكثر من 3000 جريح، واستشهاد 300 جزائري من الطلبة والمشايخ، وبعد الانتصار قام سكان البايليك بالاحتفال بهذا النصر العظيم، حيث دوت المدافع وتعالت الزغاريد أرجاء الجزائر، احتفالات تخللتها زيارة راشد إلى ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي، وأثناء عودته إلى معسكر بلغ راشد وفاة الباي ابراهيم المليانى، وتعيين خليل التركي على رأس البايليك بدل الخليفة "محمد بن عثمان الكردي".

6- أفراح الجبل: عاد راشد إلى الدوار منتشيا بالنصر العظيم، فاستقبله والده بفرح كبير، حيث أقام على شرفه وليمة حضرها رجال العرش في خيمة والده، وبعد انصراف الضيوف روى لوالده كل ما جرى وسمعه أثناء مشاركته في معارك يوم الحراش، والذي بدوره حدثه عن والده الهاشمي الذي كان سعيدا بالفتح الأول لمدينة وهران، الذي لم يدم طويلا، فقد عاود الإسبان احتلالها من جديد في عهد الباي "مصطفى بوشلاغم" الذي لم يستطع المحافظة عليها، وبعيدا عن الحروب ومآسيها دار حديث عن زواج راشد من مهدية الذي حضره كل سكان الدوار والقبائل المجاورة، التي كانت تجد في هذه المناسبات فرصة للاستمتاع بالحياة وأفراحها ونسيان حزنها ومشاغلها.

7- الأحلام الجميلة: وفاة الباي "خليل التركي" بعد إصابته بعلة غريبة، وتعيين الخليفة "محمد بن عثمان الكردي" على رأي البايليك، أما راشد فقد سافر إلى مدينة معسكر للدراسة في مدينة المحمدية، وفي طريقه إليها زار ضريح سيدي أمحمد بن عودة قبل أن يواصل المسير إلى المدينة، التي طاف بأزقتها وأحيائها، قبل أن يتعرف على الطالب القندوز القصيري ويلتقي بالشيخ "أحمد بن هطال التلمساني"، الذي حدثه عن مدينة وهران وتاريخها، كما شجعه على الكتابة ومخالطة الكتاب الذين عرفتهم المنطقة، "كأبو راس الناصري"، و"ابن زرفة الدحاوي".

8- الدنوش الكبير: هو حدث يقام كل ثلاث سنوات من أجل تقديم الهدايا والعوائد إلى الداي بالجزائر، هذا الحدث الاحتفالي الذي يقوم به الباي رفقة أعوانه وحاشيته محملين بالأموال، والمصوغات، والملابس الفاخرة التي جمعها من الناس، حدث يتخلله مجموعة من المظاهر الاحتفالية، من ألعاب وموسيقى وما شابه ذلك.

9- لقاء الكاف الأزرق: استهله **"محمد مفلاح"** بالحديث عن جباية الضرائب المفروضة على الشعب، والملزمين بدفعها كل ستة أشهر رغم الأضرار التي لحقت بمحاصيلهم الزراعية نتيجة الجفاف، ومع ذلك أصرت

الحامية التركية التي نصبت خيامها بالكاف الأزرق على جمع الجباية، وهو ما لم يتحمله سكان البايليك الذين رفعوا شكواهم إلى المسؤولين، الذين رفضوا إعفاءهم منها هذه السنة، الأمر الذي أدى إلى انتفاضة القبائل على الحامية التركية، وهو ما عجل بزيارة الأكحل للمنطقة من أجل تسوية الوضع المتوتر، حيث التقى بمشايخ ورؤساء الأعراش الذين حدثوه عن الأضرار التي لحقت بأراضيهم، فكان الاتفاق على إعفائهم من بعض الأعباء، لينتهي اللقاء بالدعوة إلى تضافر الجهود من أجل طرد الإسبان من أرض وهران.

10- زلزال الخريف: هو زلزال ضرب وهران في خريف سنة (1790م) مخلفا العديد من الضحايا خاصة من الإسبان، هذا الزلزال الذي رأى فيه سكان البايليك إشارة من الله تعالى على نهاية تواجد الإسبان، فما كان من الباي إلا إعلان الحرب، خاصة بعد علمه بتخريب جزء كبير من وهران.

11- وقائع وهران: استهلها بالحديث عن تجنيد الجزائريين، حيث تطوع في ظرف أسبوع خمسون ألف مجاهد تم توزيعهم إلى ثلاثة أقسام، القسم الأكبر تولى قيادته الباي، وكلف ابنه عثمان بقيادة أهل تلمسان وفليتة، أما صهره "محمد بن ابراهيم" فقد كلف بقيادة سكان "مازونة" و"مستغانم" و"القلعة"، وبعد عملية التخطيط بدأوا بالهجوم على أسوار المدينة وأبراجها، كما قاموا باستغلال جبل المايدة خاصة رباط صلب الفتح، الذي سيقيم فيه الطلبة للقتال والدراسة من جهة أخرى.

12- رحلة الشيخ والطلبة: بعث "الباي محمد الكبير" برسالة للشيخ أبي طالب من أجل حث الطلبة على المشاركة برباط إيفري، فما كان منهم إلا أن لبوا الدعوة، وساروا رفقة شيخهم إلى رباط المايدة وهم يتلون القرآن الكريم وصحيح البخاري والمدائح الدينية.

13- زمن البارود: كلف "الباي محمد الكبير" كاتبه الخاص "أحمد بن هطال التلمساني" بمهمة شراء الأسلحة من الانجليز، مهمة قام بها الكاتب على أكمل وجه، والتي بفضلها ازدادت قناعة الباي بتحقيق النصر وطرد الإسبان، وبعد الحصول على الأسلحة بدأت المواجهة الشرسة بين الجيشين، التي قتل فيها عدد كبير من الإسبان، كما استشهد الشيخ "الطاهر بن حواء".

14- المعارك الأخيرة: تلقى "الباي محمد الكبير" رسالة مستعجلة من الداي فحواها اتصال الإسبان بمولانا الباشا لطلب الصلح، الذي لن يتحقق إلا بعد تحرير وهران والمرسى الكبير، وهو ما رفضه الإسبان، الأمر الذي أدى إلى استمرار المواجهة العسكرية، حيث بدأ الهجوم على الأبراج وإرسال القذائف على العدو، وفي هذه الأثناء توفي "محمد عثمان باشا" وخلفه "حسن الباشا"، فاغتنم العدو هذا التغيير وطلبوا فرصة للصلح، وهو ما تم بالفعل حيث تم توقيف القتال وشرع الباي في العودة إلى قصره، وفي اليوم التاسع من شهر ديسمبر (1791م) تم

الاتفاق، الذي نص على انسحاب اسبانيا من وهران والمرسى دون قيد أو شرط، والذي انتهى في مطلع (1792م)، وبعد تحقيق الباي لهذا الفتح العظيم كرمه الباشا بأن منحه لقب محمد الكبير عرفانا له على مجهوداته الجبارة.

15- العودة: أرسل الباي كاتبه "أحمد بن هطال التلمساني" لتنظيم العودة إلى مدينة وهران المحررة، وأمر جنوده أن يضعوا الأعلام على أبراج المدينة، كما كلف ابنه عثمان بوضع راية النصر على جبل المايدة، وفي المكان الذي ظهرت فيه الشعلة، وعند وصوله إلى المدينة أقبل عليه الناس لتقديم التهاني، بينما راشد فقد عاد إلى بلدته ليجد والده قد توفي، وقبل وفاته أوصى والدته – والدة راشد- بأن تسلم لراشد عند عودته مخطوط أصفر اللون مكتوب بخط مغاربي، وبعد زيارته لقبر والده وجده الهاشمي رحل راشد رفقة زوجته مهدية ووالدته صوب مدينة وهران.

الملحق رقم 03:

مسرد المصطلحات الواردة في البحث

- Texte : النص
- Discours : الخطاب
- Intertextualité: التناص
- Dialogisme : الحوارية
- Hybridation : التهجين
- La polyphonie : تعدد الأصوات
- Idéologéme : الايديولوجيم
- Paragrammatisme : التصحيفية
- Lisible : النص المغلق (المقروء)
- Scriptible : النص المفتوح (المكتوب)
- Palimpseste: أطراس
- l'architexte : جامع النص
- Poétique : الشعرية
- Genre littéraire : الجنس الأدبي
- Transtextualité : المتعاليات النصية
- Citation : الاقتباس
- Plagiat: السرقة
- Allusion : الإلماح
- Paratexte : الملحق النصي
- Pertexte : النص المحيط

- Epitexte : النص الفوقي
- Metatextualité : الماورائية النصية
- Architextualité : الجامعية النصية
- Hypertextualité : الاتساعية النصية
-Hypotexte: النص السابق
-Hypertexte : النص اللاحق
- Farme theory : نظرية الإطار
-Sripts : نظرية المدونات
- Scemarios : نظرية الحوار
- Paratextualité: المناصة
- Metatextualité : الميثانصية
- Harmonienterne: التناص الداخلي
- Compabilité externe: التناص الخارجي
- coordination asciale : التناص المرحلي
- Mécanisme d'extensibilité : آلية التمطيط
- Anacram : الأناكرام
- Baracram : الباكرام
- La métaphere : الاستعارة
- Répitition : التكرار

- Forme dramatique : الشكل الدرامي

- Icome d'écriture : أيقونة الكتابة

- Breif : الإيجاز

- L'indice : التلميح

- Supprimer : الحذف

- Sommaire : التلخيص

- Enrobage : التضمين

- La traduction : الترجمة

- La référence : الإحالة

- Texte masqué : النص الغائب

- Remplacement et relaxation : الإحلال والإزاحة

- Contexte : السياق

- Le récepteur : المتلقي

- Sédimentation : الترسيب

- Le creatif : شهادة المبدع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- محمد مفلاح، **شعلة المايدة وقصص أخرى**، أيدكوم للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013 م.

ب- المراجع:

1- المراجع باللغة العربية:

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

2- أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، شرح أحمد عارف الزين صاحب العرفان، مصر، (دط)، (دت).

3- أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي**،دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج4،ط1، 1998 م.

4- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **الصناعتين -الكتابة والشعر-**، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (دب)،ط1، 1952م.

5- ابن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، تح، أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، مصر، ج1، ط2، (دت).

6- أبي علي الحسين بن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح، البنيوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ج1،ج2، ط1، 2000م.

7- أحمد بن سحنون الراشدي، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، تح، الشيخ المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013م.

8- أحمد توفيق المدني، **مذكرات أحمد الشريف الزهار -نقيب أشراف الجزائر-**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1994م.

9- أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000م.

10- أحمد ناهم، **التناص في شعر الرواد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 2004م.

11- بدوي طبانة، **السرقات الأدبية –دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها–**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (دط)، (دت).

12- بسمة عروس، **التفاعل في الأجناس الأدبية –مشروع قراءة لنماذج من الأجناس الثرية القديمة–**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2010م.

13- جمال مباركي، **التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2001م.

14- جميل حمداوي، **محاضرات في لسانيات النص**، (د دار النشر)،(دب) ط1، 2015م.

15- حاتم الصكر، **ترويض النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1998م.

16- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح، محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

17- حسين خمري، **نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيمائية الدال–**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007م.

18- حسين سالم هندي اسماعيل، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث –دراسة في البنية السردية (1939–1967)–**، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.

19- حصة البادي، **التناص في الشعر العربي الحديث**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009م.

20- سعيد بن علي بن وهب القحطاني، **حصن المسلم –من أذكار الكتاب والسنة–**، القبس للطباعة والنشر، (دب)، (ط1)، 2001م.

21- سعيد حسين بحيري، **علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات–**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية لونجمان، مصر، ط1، 1997 م.

22- سعيد سلام، **التناص التراثي –الرواية الجزائرية نموذجا–**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 م.

23- سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006 م.

24- ـــــــــــ، **انفتاح النص الروائي –النص والسياق–**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006 م.

25- ـــــــــ، **تحليل الخطاب الروائي –الزمن –السرد–التبئير–**، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997 م.

26- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996 م.

27- ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تح، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، م3، (دط)، (دت).

28- عبد الجليل مرتاض، **التناص**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2011 م.

29- عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة**، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2001.

30- عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972م..

31- عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2007 م.

32- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، السعودية، ط1،1991م.

33- ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز**، تح، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، السعودية، ط3، 1992 م.

34- عبد الله ابراهيم، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م.

35- عبد الله محمد الغدامي، **الخطيئة والتفكير –من البنيوية إلى التشريحية نظريا وتطبيقيا–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006 م.

36- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية –زقاق المدق–**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1995 م.

37- ـــــــــــــ، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010 م.

38- عثمان موافي، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم– تاريخها وقضاياها–**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط4، 2000 م.

39- عز الدين مناصرة، **علم التناص المقارن –نحو منهج عنكبوتي تفاعلي–**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 م.

40- عصام حفظ الله واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011 م.

41- عمر عبد الواحد، **التعلق النصي – مقامات الحريري نموذجا–**، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، ط3، 2003 م.

42- ليديا وعد الله، **التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 م.

43- محمد الأخضر صبحي، **مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط)، (دت).

44- محمد بن ميمون الجزائري، **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تح، محمد عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981 م.

45- محمد بنيس، **حداثة السؤال –بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة–**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988 م.

46- ـــــــــ، **الشعر العربي الحديث –بنياته وابدالاتها– الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001 م.

47- ـــــــــ، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014 م.

48- محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة–دراســة–**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2002 م.

49- محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة –عند عبد القاهر الجرجاني–**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995 م.

50- محمد عزام، **النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي– دراســة–**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (دط)،2001 م.

51- محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي –دراسة تحليلية مقارنــة–**، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، (دط)، 1958 م.

52- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التنـاص–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 م.

53- ـــــــــــ، **دينامية النص –تنظير وإنجاز–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006 م.

54- ـــــــــــ، **المفاهيم معالم –نحو تأويل واقعي–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010 م.

55- محمد منذور، **النقد المنهجي عند العرب –منهج البحث في الأدب واللغة–**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، (دط)، 1996 م.

56- مصطفى السعدني، **التناص الشعري –قراءة أخرى لقضية السرقـات–**، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (دط)، 1991 م.

57- نبيلة ابراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

58- نبيل حداد ومحمود درابسة، **تداخل الأنواع الأدبيـة**، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، المجلد2 ، ط1، 2009 م.

59- هادية السالمي، **التناص في القرآن –دراسة سيميائية للنص القرآني–**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014 م.

2– المراجع المترجمة:

60- بن ديتو كروتشه، **المجمل في فلسفة الفن**، تر، سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009 م.

61- تزيفطان تودوروف، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996 م.

62- جورج لوكاتش، **الرواية التاريخية**، تر، صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986 م.

63- جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997 م.

64- جيرار جينيت، **مدخل إلى جامع النص**، تر، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، بغداد، العراق،الدار البيضاء، المغرب، (دط)، (دت).

65- رولان بارت، **لذة النص**، تر ، فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 م.

66- ـــــــــــ، **درس السيميولوجيا**، تر،عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993 م.

67- رينيه ويلك وأوستن وارن، **نظرية الأدب**، تر، عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية،(دط)، 1992 م.

68- مجموعة من المؤلفين، **دراسات في النص والتناصية** ، تر، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

69- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، تر، نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 2004 م.

70- ميخائيل باختين، **شعرية دوستوفيسكي**، تر، جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986 م.

71- ـــــــــــ، **الخطاب الروائي**، تر، محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م.

3- المعاجم والقواميس:

72- أبي القاسم بن عمر بن أحمد الزمشخري، **أساس البلاغة**، تح، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998 م.

73- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت ،لبنان، (دط)، (دت).

74- فيصل الأحمر، **معجم السيمائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م.

75- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط8، 2005 م.

76- محمد مرتضى بن محمد الحسني الزبيدي، **تاج العروس**،تح، عبد المنعم خليل ابراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج7، ط2، 2012 م.

77- معجم اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004 م.

4- الدواوين الشعرية:

78- **ديوان امرؤ القيس**، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1990 م.

79- **ديوان عنترة بن شداد**، شرح حمد وطماس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2004 م.

80- **ديوان كعب بن زهير**، تح، درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2008 م.

5- المجلات والدوريات:

81- مجلة تاريخ العلوم، جامعة الجلفة، الجزائر، ع 6، 2017 م.

82- مجلة التواصلية، جامعة الجزائر2، الجزائر، ع 10، (د ت).

83- مجلة الحجاج العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، (دب)، ع 5، 2013 م.

84- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، ع4، مارس،2012 م.

85- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 14 و15، جانفي- جوان2014 م.

86- مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، ع 55، مارس 2005 م.

87- مجلة بحوث و مقالات، المغرب، ع 2، 1986 م.

88- مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013 م.

89- Revista Argelina، (دب)، ع 3، 2016 م.

6- الرسائل الجامعية:

90- اسمهان مزياني، **التراث الشعبي في رواية سيد الخراب لكمال قرور**، ماجستير مخطوط، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015-2016 م.

91- حورية كريدات، **مفهوم التناص عند جيرار جينيت**، ماجستير مخطوط، جامعة وهران الجزائر، 2007-2008 م.

92- زهرة خالص، **التناص التراثي في حدث أبو هريرة قال: لمحمود المسعدني**، ماجستير مخطوط، جامعة الجزائر، 2005-2006 م.

93- سارة بوجمعة، **جماليات التناص في شعر محمد جربوعة**، ماستر مخطوط، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014- 2015 م.

94- سارة زاوي، **جمالية التناص في شعر عقاب بلخير**، ماجستير مخطوط، المسيلة، الجزائر، 2002 م.

95- سامر صدقي محمد موسى، **رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم** –دراسة نقدية تحليلية–، ماجستير مخطوط، جامعة النجاح الوطنية، نابلس،فلسطين، 2010 م.

96- عائشة سواعدية، **جماليات التناص في شعر أمل دنقل –ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة أنموذجا–**، ماستر مخطوط، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة، الجزائر،2014- 2015 م.

97- عبد الحميد بوسماحة، **توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة**، ماجستير مخطوط، جامعة الجزائر، 1991- 1992 م.

98- ليندة خراب،**تناص التراث الشعبي في الرواية**،ماجستير مخطوط، جامعة قسنطينة، 1998-1999 م.

99- نجاة سويسي، **رواية السيرة الذاتية في مزاج مراهقة لفضيلة مرزوق**، ماجستير مخطوط، قسنطينة، الجزائر،ماي 2011 م.

100- نداء علي يوسف اسماعيل، **التناص في شعر محمد القيسي**، ماجستير مخطوط، جامعة النجاح الوطنية، نابلس،فلسطين، 2012 م.

101- هشام بن سعدة، **بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**، ماجستير مخطوط، جامعة تلمسان، الجزائر، 2013- 2014 م.

102- وناسة صمادي، **التناص في رواية الجازية والدراويش**، ماجستير مخطوط، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2002 - 2003 م.

7- المواقع الالكترونية:

103- أبو أسامة، **التناص**، يوم 16 فيفري 2018، الساعة 20:00، من الموقع، www.montada.achouroukonline.com.

104- جميل حمداوي، **أشكالية الجنس الأدبي**، يوم 04-02-2018، الساعة 11:50، من الموقع، www.alwarsha.com.

105- ــــــــــــــ، **الحداثة النقدية في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو**، يوم 26-02-2018، الساعة 15:10، www.diwanalarab.com

106- حسين شحاتة، **أدعية مأثورة تقال في مباشرة الأعمال**، يوم 28 مارس 2018، الساعة 20:30، الموقع، www.darehmashora.com.

107- فاطمة نصير، **تجليات التناص في أشعار أبي نواس –مقاربة نقدية نصانية–**، يوم 25 فيفري 2018، الساعة 20:30، من الموقع، http://revuies.univ.ouargla.dz.

108- محمد هواري، **قراءة في المسار الإبداعي عند محمد مفلاح**، يوم 14-أفريل-2018، الساعة 14:20، من الموقع، www.aswate-chamal.com.

109- مصطفى العراقي، **مسألة النوع الأدبي–دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته عند الغرب والعرب–**، يوم 04-فيفري-2018، الساعة 10:40، من الموقع، www.Alhiwartoday.net.

110- نوارة لحرش، **الكاتب والباحث محمد مفلاح للنصر**، يوم 04-أفريل-2018، الساعة 13:40، من الموقع، www.djazairessannasr.com.

الفهـــــرس

– مقدمـــــــة..... **أ–ث**

– المدخـــل: تداخـــل الأنواع الأدبيــة.....5

الفصل الأول: مفاهيـــــــم أوليـــــة حـــــول التنـــــــاص

أولا– مفهـوم التنــاص.....**12**

1– لغة.....12

2– اصطلاحا.....19

ثانيا– التنــاص عند النقــاد الغـرب والعـرب.....**22**

1– التناص عند النقاد الغرب.....**22**

1– ميخائيل باختين.....23

2– جوليا كريستيفا.....29

3– رولان بارت.....32

4– جيرار جينيت.....36

2– التناص عند النقاد العرب.....**40**

1– **التناص عند النقاد القدامى**.....**40**

2– **التناص عند النقاد المحدثين**.....**58**

1– محمد بنيس.....58

2– محمد مفتاح..... 63

3– سعيد يقطين..... 68

4– عبد المالك مرتاض.....71

ثالثا– أنـواع التنــاص وآلياتـه.....**75**

1– أنواع التناص.....**75**

1– التناص الداخلي.....75

2– التناص الخارجي.....76

3– التناص المرحلي.....76

2– آليات التناص.....**77**

أ- التمطيط.....78
ب- الايجاز.....79
رابعا- وظائـف التنــاص ومظــاهره.....81
1- وظائف التناص.....81
أ- الوظيفة الجمالية.....81
ب- الوظيفة التعبيرية.....83
2- مظاهر التناص.....84
1- النص الغائب..... 84
2- الإحلال والإزاحة.....85
3- السياق.....85
4- المتلقي.....86
5- الترسيب.....86
6- شهادة المبدع.....87
الفصل الثاني: تجليات التنـــاص في رواية شعلـــة المايـــدة لمحمد مفلاح
1- التنـاص التـاريخي.....88
1- التناص مع الأحداث التاريخية.....89
2- التناص مع الشخصيات التاريخية.....98
3- التناص مع الأمكنة التاريخية.....105
2- التنـاص الديـــني.....112
1- التناص مع القرآن الكريم.....113
2- التناص مع الحديث النبوي الشريف.....118
3- التناص مع الشخصيات الدينية.....119
3- التنــاص التراثـــي.....126
1- التناص مع المثل الشعبي.....128
2- التناص مع العادات والتقاليد.....129

4- التنـاص الأدبـــي.....139
- خاتمـــة.....,.....146
- الملاحـــــق.....148
- قائمـــة المصـــــادر والمراجـــع.....158
- فهـــرس الموضوعـــــات.....167

ملخص:

التناص من المصطلحات النقدية الحديثة التي أقر بصلاحيتها كأداة إجرائية لاستنطاق الخطابات الأدبية – والخطاب الروائي خصوصا–، لذلك جاءت هذه الدراسة لتعالج ظاهرة **التناص في رواية "شعلة المايدة" لـ"محمد مفلاح"**، هذا الخطاب الروائي المنفتح على امتدادات زاخرة من النصوص الغائبة، كالنص التاريخي، والديني، والثراثي، وحتى الأدبي، نصوص زودت الروائي بمادة خصبة لإقامة دعائم روايته، وذلك لما تحمله من أبعاد دلالية وجمالية تفتح المجال أمام القارئ لاستنطاقها والتمتع بلذتها، وبهذا تتأكد الدعوة القائلة بأن كل نص هو فضاء لتسرب وتحول مجموعة من النصوص في نص واحد، بحكم أن الخطاب الأدبي– الروائي– ينتمي إلى شجرة نسب عريقة كالكائن الحي، فهو نتاج لماسبق ومنتج لما هو لاحق.

الكلمات المفتاحية:

النص، التناص، التناص التاريخي، التناص الديني، التناص الثراثي، التناص الأدبي.